

جامعة المنيا

مركز البحوث والدراسات الأثرية

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٤٣٥٨

الترقيم الدولي : ISSN ٢٥٣٥-٢٣٧٧) (Print)

(Online) (ISSN ٢٥٣٥-١٤٠٠)

مطابع جامعة المنيا

جميع حقوق الطبعة والنشر محفوظة لمركز البحوث

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 ١٢) *Time New Romans points Plain-)* 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-١٢),* 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/

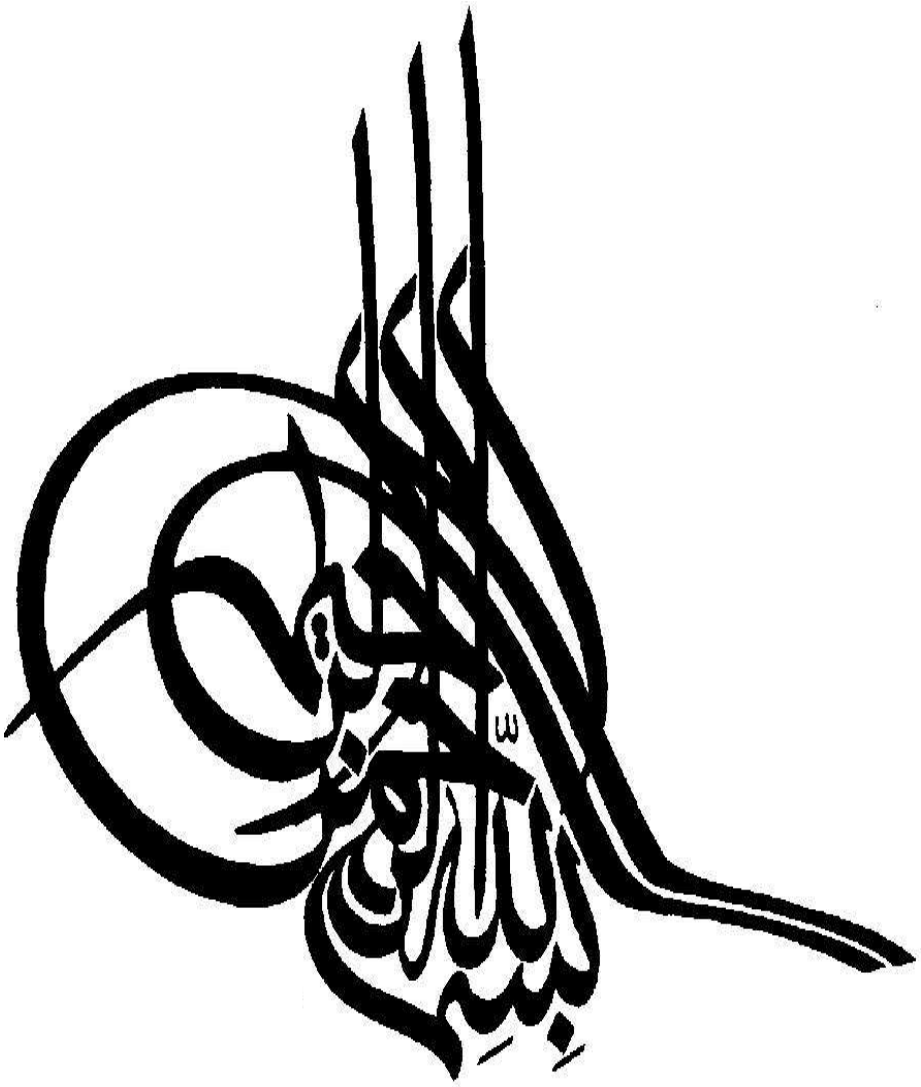
٨- ترسل جميع الأبحاث علي البريد الإلكتروني الخاص بالسيد الدكتور/ جمال صفوت سيد المدير التنفيذي للمركز.

Email: gamal٢٠١٣@mu.edu.eg

M: ٠١٢٠٠٨٠٧٥٥٥

M: ٠١٠٢٥٥٠٤٠٢٠

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


بسم الله الرحمن الرحيم

هيئة تحرير المجلة

الأستاذ الدكتور / محمد جلال حسن

القائم بأعمال رئيس الجامعة

رئيس مجلس الإدارة

الدكتور/ جمال صفوت سيد حسن

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد

المدير التنفيذي للمركز

مدير تحرير المجلة

السادة الأساتذة المحكمون لهذا العدد حسب ترتيب الأبحاث

أ.د/ وجدي رمضان محمد	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ خالد غريب شاهين	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآثار– جامعة القاهرة
أ.د/ صدقة موسى علي	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ جلال أحمد أبو بكر	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ حسان إبراهيم عامر	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ ممدوح درويش	أستاذ الآثار اليونانية المتفرغ بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ منال أبو القاسم محمد	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآثار – جامعة الفيوم
أ.د/ عزت زكي حامد قادوس	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية
أ.د/ بهية أحمد شاهين	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية
أ.د/ محمد عبد الستار عثمان	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار– جامعة سوهاج
أ.د/ عصام عادل مرسي	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ جمال عبد الرحيم	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ أحمد رجب محمد على	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ آمال احمد حسن العمري	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ عاطف منصور محمد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة الفيوم
أ.د/ أسامة أحمد مختار	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة سوهاج
أ.د/ محمود مسعود إبراهيم	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ حمزة عبد العزيز بدر	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار– جامعة سوهاج
أ.د/ مرفت محمود عيسى	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة حلوان

أ.د/ إبراهيم أبو طاحون أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة حلوان

أ.د/ محمد حمزة الحداد أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة

أ.د/ فهيم فتحي حجازي أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار– جامعة سوهاج

أ.د/ ابراهيم صبحي غندر أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة الفيوم

أ.د/ عاطف سعد محمد أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة جنوب الوادي

أ.د/ أحمد عبد القادر جلال أستاذ الآثار المصرية بكلية الآثار – جامعة القاهرة

فهرس المحتويات

م	اسم البحث	الصفحات
١	صيغة ماع–خرو *m3ʿ-ḫrw* في نصوص معابد العصرين اليوناني والروماني **د/ محمد رجب سيد جاد المولى**	١–٣٠
٢	أوامر إلهية وراء الحملات الأشورية **Divine orders behind the Assyrian campaigns** **د/مروة محمود محمد محمد**	٣١– ٤٧
٣	معبد نيرون في هرموبوليس ماجنا **د/ محمد فخري عبد الجليل**	٤٨– ٦٦
٤	زخارف ونقوش معبد نيرون في أكوريس (طهنا الجبل) **د/ محمد فخري عبد الجليل**	٦٧–٨٠
٥	أبرز صور الصراع بين السكندريين والأباطرة الرومان **د/ أميرة قاسم الحديني**	٨١–٩٥
٦	نقاط مضيئة في حياة الإمبراطورة ثيودورا دراسة تاريخية من خلال كتاب بروكوبيوس "التاريخ السرى) **د/ أميرة قاسم الحديني**	٩٦–١١٥
٧	أعلام المدرسة الرواقية: ما بين حياتهم الفلسفية وتصويرهم في الفنين الهيلينستي والروماني **د/ ماسة أسامة رؤوف** **د/ فتحية جابر إبراهيم**	١١٦–١٤٩
٨	باب من الخشب محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة (دراسة أثرية فنية مقارنة) **د/ أيمن مصطفى إدريس محمد**	١٥٠–٢٢١
٩	تماثيل وزخرفة الأسد في مصر خلال عهد الأسرة العلوية (١٢٢٠–١٣٧٢هـ/١٨٠٥–١٩٥٢م) دراسة فنية مقارنة مع مثيلتها في إيران خلال عهد الأسرة القاجارية(١١٩٣–١٣٤٣هـ/١٧٧٩–١٩٢٥م) **د/ سامح فكري البنا**	٢٢٢–٢٩٧
١٠	كنيسة السيدة العذراء للمرسلين الكومبونيان في أسوان دراسة أثرية تحليلية مقارنة **د/ فادية عطية مصطفى**	٢٩٨–٣٢٤
١١	الدور الحضاري لدير سانت كاترين عبر العصور	٣٢٥–٣٤٣

	د/ محمد حلمي محمد مصطفى	
١٢	قُبة القُطب إبراهيم الدُسوقي "دراسة أثرية" **د/ منى السيد عُثمان الغُباشي**	٤٢٥-٣٤٤
١٣	النقود الهندية المتداولة في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني **د/أحمد محمد دسوقي أبو حشيش**	٤٥٤-٤٢٦
١٤	حمل " دولاب" الحلاق في مصر في القرن ١٣هـ/١٩م في ضوء نموذجين محفوظين بالمتحف الاثنوجرافي "دراسة آثارية فنية" **د/ حمادة ثابت محمود**	٤٩٠-٤٥٥
١٥	جامع ومدرسة السلطان حسن بالقاهرة في ضوء رسوم بعض المصورين المستشرقين في القرن ١٣هـ /١٩م (دراسة تحليلية مقارنة) **د/ مروة عادل ابراهيم**	٥١٣-٤٩١
١٦	الدلالات الوظيفية والرمزية والدينية للشعارات والأشكال على تراكيب وشواهد القبور العثمانية بمدينة إسطنبول **د/ إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين**	٥٤٦-٥١٤
١٧	THREE SAHIDIC COPTIC FUNERARY STELAE FROM UPPER EGYPT **DR/AHMED T. A. KHALIL**	١-١٠

صيغة ماع–خرو *m3ʿ-ḫrw* في نصوص معابد العصرين اليوناني والروماني

د/ محمد رجب سيد جاد المولى

مدرس اللغة المصرية القديمة بقسم الآثار

كلية الادآب – جامعة المنيا

ملخص البحث:

يحاول الباحث من خلال هذا البحث إلقاء الضوء على صيغة *m3ʿ-ḫrw* وهي إحدى الصيغ الهامة التي تأتي كلقب مع المتوفي وبعض الألهة خاصة الإله "**أوزير**" والتي إعتاد الباحثين على ترجمتها بمعنى "**صادق الصوت**" أو"**المبرأ**"، حيث سوف يتم إيضاح إختلاف ترجمة تلك الصيغة في نصوص المعابد البطلمية والرومانية حسب سياق النص بحيث يمكن أن تترجم تلك الصيغة بمعنى"**المنتصر**"، "**الإنتصار**" كما يمكن أن تأتي في صورة تقدمة تهبها الآلهة للملك بمعنى"**الإنتصار**"، كما إرتبطت تلك الصيغة بنوع من الأكاليل والذي يسمى *m3ḥ n m3ʿ-ḫrw* بمعنى "**إكليل النصر**"، وإرتبطت أيضاً بنوع من الملابس يسمى *šrt nt m3ʿ-ḫrw* "**ملابس النصر**"، كما ظهرت الصيغة *m3ʿ-ḫrw* في بعض الخراطيش الملكية وأسماء بعض الأماكن الجغرافية. ومن أجل ما تقدم ولتعدد معاني تلك الصيغة في نصوص العصر البطلمي والروماني فسوف يتم تناول تلك الصيغة *m3ʿ-ḫrw* بشئ من التفصيل في هذا البحث، من خلال العناصر الأتية:

أولاً: الأشكال الكتابية. **ثانياً:** المعاني الجديدة للصيغة في النصوص البطلمية.

ثالثاً: التقدمات المرتبطة بالصيغة. **رابعاً:** ظهور الصيغة في الأسماء الشخصية والجغرافية.

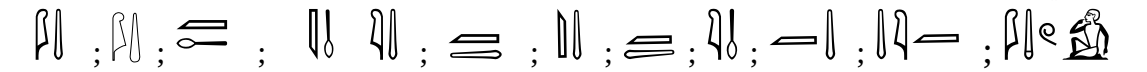
خامساً: صيغة *ḫbn-ḫrw* المقابلة لصيغة *m3ʿ-ḫrw*

الكلمات الدالة:

صادق الصوت – المبرأ– المنتصر– الإنتصار– ملابس الإنتصار

أولاً: الأشكال الكتابية:

تتعدد أشكال الكتابة لتلك الصيغة والتي تتكون من كلمتين وهما *m3ʿ* والتي تسجل بعدة علامات وهـي  ; ، بينما كلمة *ḫrw* تسجل بالعلامات  ; ; ; هذا وتتنوع أشكال الكتابة عند كتابة الصيغة الكاملة حيث يتلاعب الكاتب بأشكال الكتابة لكلا العلامتين ويظهر ذلك في الأمثلة: (١)



وأيضاً الشكل النادر [2] وبالنسبة لشكل الكتابة فهي كتابة خاصة بالعصر البطلمي والتي تظهر كثيراً في النصوص البطلمية، هذا إلى جانب بقية الأشكال الكتابية الأخرى المختلفة لهذه الصيغة. وتتكون هذه الكتابة من العلامة (H6) والتي تمثل شكل الريشة والتي تستخدم كمخصص لكلمة *m3ʿt* بمعنى العدالة[3] وبالتالي فهي تعطي القيمة الصوتية *m3ʿ* [4]، ويعطي *Allen* أشكال متنوعة للعلامة وهي الشكل (H6a) ، والشكل (H6b)[5]، ويرى *Gardiner* أن علامة الريشة التي يمتد منها شرطتين سواء أو هي شكل العلامة التي كتبت به في النصوص الهيراطيقية من عصر الدولة الوسطى[6] ، أما بالنسبة للعلامة (S43b) فهي تمثل شكل مختلف للعصا التي تأخذ الشكل (S43) أو الشكل (S43a)، فيرى *Gardiner* إنها تمثل عصا للمشي walking-stick ويدلل على ذلك التفسير من خلال ظهور اللقب *mdw i3w* "عصا المسن/العجوز".[7]

وفي الأصل فإن هذه العلامة تعطي النطق الصوتي *md*[8] لكنها في نصوص العصر البطلمي أصبحت بالإضافة للنطق الصوتي *md* تعطي النطق الصوتي *ḫrw* [9] ، هذا وتتنوع أشكال كتابة تلك الصيغة خاصة تلك المرتبطة باللقب الخاص بالإله أوزير[10] والذي يتكرر كثيراً معه في النصوص وهو اللقب (*Wnn-nfrw, m3ʿ-ḫrw*)| والذي يترجم بمعنى (وننفرو– المنتصر)|، والذي يتكرر ذكره بكثرة خاصة في المقاصير الأوزيرية بمعبد دندرة، حيث تذكر *Cauville.S* أن اللقب قد تكرر حوالي ٦٤ مرة [11]، وفيما يلي بعض الأشكال الكتابية للقب الخاص بأوزير:

- Dend.,XIII,16(1). - Dend.,XIII,68(10).
- Dend.,XIV,45(14). - Dend.,XV,63(12).
- Dend.,XIV,66(7) - Dend.,XV,39(7).

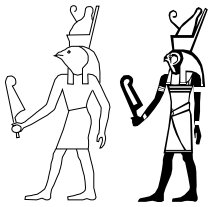
كما يظهر اللقب مع أوزير عند وصف العلاقة القوية بين الملك وأوزير فالملك يتساوى وحورس إبن أوزير كونه وريثاً لعرش أوزير، ويظهر ذلك في النص: [12]



ʿnḫ nṯr nfr ḥḳ3 s3 ḥḳ3 ity pḥr-nst n (*Wnn-nfrw, m3ʿ-ḫrw*)| *s3 smsw n Sr-ḥḏ, nswt-bity nb-t3wy* (*Ḥḳ3-ḥḳ3w, 3wtwkrtr*)| *mry Wsir nṯr-ʿ3 ḥry-ib 'Iwnt.*

"يحيا الإله الطيب الحاكم إبن الحاكم وريث أوزير(وننفرو– المنتصر)|، الإبن البكر لأمير التاج الأبيض (أوزير)، ملك مصر العليا والسفلى، سيد الأرضين (حاكم الحكام، أوتوكراتور)| محبوب أوزير الإله العظيم القاطن في دندرة".

وتعطي النصوص البطلمية كتابة تصويرية للصيغة *m3ᶜ-ḫrw* [١٣] عن طريق كتابها بالعلامة:



والتي تمثل الإله حورس الإدفوي يرتدي التاج المزدوج ويحمل في يده ريشة، حيث يذكر نص من معبد إدفو مايلي: [١٤]



nswt-bity ▭ *mry Ḥr-bḥdty nṯr-ᶜ3 nb pt ᶜ3 m3ᶜ-ḫrw ḫnty P, Msn.*

"ملك مصر العليا والسفلى ▭ محبوب حورس الإدفوي الإله العظيم سيد السماء عظيم الإنتصار في "**بـوتـو**" و "**مـسن**".

ويعطي Deter Kurth نصوص موازية لكي يؤكد القراءة الخاصة بالعلامة  والتي تعطي القيمة الصوتية *m3ᶜ-ḫrw* [١٥] ، وكمثال نص من معبد إدفو: [١٦]



ḏd mdw in Ḥr-bḥdty nṯr-ᶜ3 nb pt ᶜ3 m3ᶜ-ḫrw ḫnty P, Msn.

"تلاوة بواسطة: حورس الإدفوي الإله العظيم سيد السماء عظيم الإنتصار في "**بـوتـو**" و "**مـسن**".

ثانياً: المعاني الجديدة للصيغة في النصوص البطلمية:

١- المنتصر: [١٧]

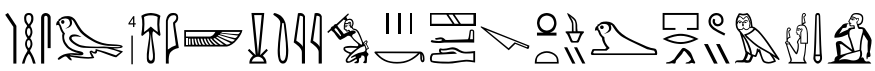
تحمل الصيغة *m3ᶜ-ḫrw* معنى المنتصر عندما تأتي مع لقب الإله أوزير *wnn-nfrw* والذي يتكرر كثيراً في النصوص البطلمية، خاصة في المقاصير الأوزيرية الموجودة أعلى سطح معبد دندرة [١٨]، ويؤكد ذلك المعنى النص التالي: [١٩]



ḏd mdw in Wsir (Wnn-nfrw, m3ᶜ-ḫrw)| nṯr-ᶜ3 ḥry-ib ʾIwnt nswt nṯrw ḥḳ3 psḏt wbn m ḫt.f mḥnyt m ḥ3t.f, iṯi.n.f T3wy m m3ᶜ-ḫrw.

"تلاوة بواسطة أوزير (وننفرو- المنتصر)|، الإله العظيم القاطن في دندرة، ملك الألهة، حاكم التاسوع، الذي يشرق بالليل والصل في مقدمة جبهته، الذي يقبض على الأرضين منتصراً".

وقد وصف الإله حورس الإدفوي في نصوص صرح معبد إدفو بإنه: [٢٠]



gmḥsw s3b-šwt šnṯyw.k šᶜd , šnbtj prj.w m m3ᶜ-ḫrw

"أيها الصقر المزركش الريش إن أعدائك قد قطعوا، أيها الصقر الخارج منتصراً".

وقد ورد نفس المعنى في تقدمة اللانهائية للإله حورس الإدفوي:(٢١)



ḥnk ḥḥ, Ḏd mdw ḥḥ ḥr.k m ꜥnḫ ḏd wꜣs, nsw[*.k*] *tꜣwy nbw m mꜣꜥ-ḫrw.*

"تقدمة اللانهائية، تلاوة: اللانهائية من أجلك مع الحياة والإستقرار والسلطة، وأنت تحكم الأرضين كلها(مصر) منتصراً".

كما تأتي الصيغة بنفس المعنى "المنتصر" عندما تصف الملك وهو يتشبه بالإله حورس حيث تسهب النصوص في وصف الملك بالمنتصر وفي الغالب تسبق الصيغة بالميم الخبرية *m* of predication ، ويظهر ذلك في العديد من الأمثلة، حيث ورد على لسان الإله حورسماتاوي مخاطباً الملك مايلي:(٢٢)



diꜥi n.k ib.k ḥꜥꜥ.tỉ rꜥ-nb, nsw.k tꜣwy m mꜣꜥ-ḫrw

"إنني أجعل قلبك سعيداً كل يوم، وأنت تحكم الأرضين ***منتصراً****".*

كما ورد عن الملك أنه:



nswt-bity ḥḳꜣ nb ḥḏt, ḫrd ỉṯỉ ỉꜣwt m mꜣꜥ-ḫrw

"ملك مصر العليا والسفلى الحاكم سيد التاج الأبيض الطفل القابض على الوظائف الملكية منتصراً".(٢٣)



nswt-bity ḫrd wꜣḏ ms-ḥꜥw sfy ỉṯỉ ỉꜣwt m mꜣꜥ-ḫrw

"ملك مصر العليا والسفلى، الطفل متجدد الإشراق، الطفل القابض على الوظائف الملكية منتصراً".(٢٤)



nswt-bity, ḥḳꜣ sꜣ ḥḳꜣ, ỉty msy n ḥḳꜣt, nb mks, ỉṯỉ.n.f ỉmyt-pr, ỉṯỉ nst m mꜣꜥ-ḫrw.

"ملك مصر العليا والسفلى الحاكم إبن الحاكم، الملك المولود من الحاكمة، سيد وثيقة العرش(المكس)، الذي يقبض على الوصية، الذي يقبض على العرش منتصراً".(٢٥)



nswt-bity ꜥꜣ-mꜣꜥ-ḫrw n ỉt.f, ḥḳꜣ nb mks ỉṯỉ.n.f ỉmyt-pr ḥḳꜣ sꜣ ḥḳꜣt, wbn n ḥḳꜣt, ỉṯỉ nst m mꜣꜥ-ḫrw.

"ملك مصر العليا والسفلى عظيم الإنتصار من أجل أبيه، الحاكم سيد وثيقة العرش، الذي يقبض على الوصية، الحاكم إبن الحاكمة المولود(حرفياً:المشرق) من الحاكمة القابض على العرش منتصراً".(٢٦)



ity nfr m ibdw-Ḥr ḥḳ3 mnḫ sm3 sbyw n it .f , iṯi n .f t3wy m m3ʿ-ḫrw.

"الحاكم الطيب في ضفاف حورس (مصر) الحاكم الصالح الذي يذبح أعداء أبيه، القابض على الأرضين منتصراً". (٢٧)



ity mnḫ sḫrw swr šfyt iṯi n .f t3wy m m3ʿ-ḫrw

"الحاكم ممتاز النصائح، الذي يعظم المهابة، القابض على الأرضين منتصراً" (٢٨)

كما وصف الإله جحوتي بإنه:



ḏḥwty pri m m3ʿ-ḫrw, sip n .f wḏ3t n nb .s

"جحوتي الذي يخرج منتصراً، الذي يجهز عين الوجات من أجل سيدها". (٢٩)



ḏḥwty pri m m3ʿ-ḫrw, sḫtp.f wḏ3t, mḥ.tw m dbḥw.s, ḥtm.n.f sy m 3bd.s

"جحوتي الذي يخرج منتصراً، الذي يسعد عين الوجات، ويملأها بأجزائها، ويكملها في شهرها". (٣٠)



nṯrw imyw 3ḫt ib .sn nḏm m ʾIwnt , ʾI3t-di m ḥb , Ḏḥwty pri m m3ʿ-ḫrw

"الألهة التي في الأفق قلبها يسعد في دندرة، دندرة في عيد،(لأن) جحوتي يخرج منتصراً." (٣١)

كما جاءت الصيغة "منتصراً" مع الألهة الأطفال حيث ورد عن "إيحي" : (٣٢)



ḏd mdw in ʾIḥy wr s3 Ḥt-ḥr, nṯr ʿ3 m ʾI3t-di ḫrd iṯi i3wt m m3ʿ-ḫrw, sfy šps wbn n wsrt nfr ḥr bnr mrwt.

"تلاوة بواسطة: إيحي العظيم إبن حتحور، الإله العظيم في دندرة، الطفل الذي يقبض على الوظائف الملكية منتصراً، الطفل النبيل الذي يشرق من أجل القوية، جميل الوجه، عذب الحب".

٢- ينتصر/يكون منتصراً :

وهنا تحل الصيغة *m3ʿ-ḫrw* محل الفعل لتعطي معنى "ينتصر/يكون منتصراً" حيث تعطي جملة *sḏm.f* وتكون الصيغة *m3ʿ-ḫrw* هي الفعل بينما الفاعل يكون أما أحد الألهة أو قد يكون الملك، وهو هنا الإله *Rʿ* في الجملة الأولى، ثم الإله *Wsir-ʾIwn-Ḏḥwty* كأسم مركب في الجملة الثانية، ويظهر ذلك في النص التالي الذي يتحدث عن الإله رع والإله أوزير:(٣٣)





m3ᶜ-ḫrw Rᶜ m itn .f r ḥftyw.f sp fdw ; m3ᶜ-ḫrw Wsir iwn Ḏḥwty k3 n pt Sr nṯrw r ḥftyw.f sp fdw.

"رع في قرصه ينتصر/يكون منتصراً ضد أعدائه ٤ مرات، أوزير، إله القمر جحوتي، ثور السماء، أمير الألهة ينتصر/يكون منتصراً ضد أعدائه ٤ مرات".

كما ظهرت نفس الفكرة في نصوص واجهة معبد دندرة حيث إرتبطت فكرة الإنتصار ضد الأعداء بالألهة المذكرة مثل "رع" والمؤنثة "إيزيس" بالإشتراك أيضاً مع الملك كالتالي:(٣٤)



ii.n (Pr-ᶜ3)| ḫr .ṯ 3st wrt mwt-nṯr nbt ʾI3t-di ḥryt-ib ʾIwnt ir.f n.ṯ ḥb pn nfr wḥm.f sw n nry ḏt; m3ᶜ-ḫrw Rᶜ r ᶜ3pp sp fdw; m3ᶜ-ḫrw 3st wrt mwt-nṯr nbt ʾI3t-di ḥryt-ib ʾIwnt r ḥftyw.s sp fdw; m3ᶜ-ḫrw nswt-bity nb-t3wy (ḥḳ3-ḥḳ3w, 3wtwkrtr)| s3-Rᶜ nb-ḫᶜw (N3nyrny)| r ḥftyw.f [sp fdw].

لقد أتى (الفرعون)| إليك يا إيزيس العظيمة الأم الإلهية سيدة دندرة القاطنة في دندرة، ويقيم لك هذا العيد الجميل ويكرره سنوياً للأبد، رع ينتصر/يكون منتصراً ضد "الثعبان عبب" ٤ مرات، إيزيس العظيمة الأم الإلهية سيدة دندرة القاطنة في دندرة تنتصر/تكون منتصرة ضد أعدائها ٤ مرات، ملك مصر العليا والسفلى، سيد الأرضين (حاكم الحكام، أوتوكراتور)|، إبن رع سيد التيجان (نيرون)| ينتصر/يكون منتصراً ضد أعدائه [٤ مرات] ".

كما ورد عن المعبود رع أيضاً: (٣٥)



Wbn.k m ḥr.s nfr, di.k m3ᶜ-ḫrw.s r ḥftyw.s; m3ᶜ-ḫrw Rᶜ r ᶜ3pp sp fdw; [m3ᶜ-ḫrw] Ḥt-ḥr nbt ʾIwnt irt-Rᶜ nbt pt ḥnwt nṯrw nbw r ḥftyw.s sp fdw ; m3ᶜ-ḫrw nswt-bity nb-t3wy.

"إنكَ تشرق أمام وجهها الجميل، إنك تجعل أن تنتصر هي/تكون منتصرة ضد أعداؤها، رع ينتصر/يكون منتصراً ضد "الثعبان عبب" ٤ مرات، حتحور سيدة دندرة، عين رع، سيدة السماء، سيدة كل الألهة [تنتصر/تكون منتصرة] ضد أعداؤها ٤ مرات".

ويذكر نص من معبد **بيجة** مايلي: (٣٦)



i3t-wᶜbt , Snmt , Wsṯt-Ḥr, W3st , ʾIwnt , Ḥwt-k3-Pṯḥ, r nḥḥ ḥnᶜ ḏt ; m3ᶜ-ḫrw Rᶜ m itn .f sr nṯrw r ḥftyw .f m3ᶜ-ḫrw Wsir iᶜḥ Ḏḥwty sr nṯrw r sbyw [.f].

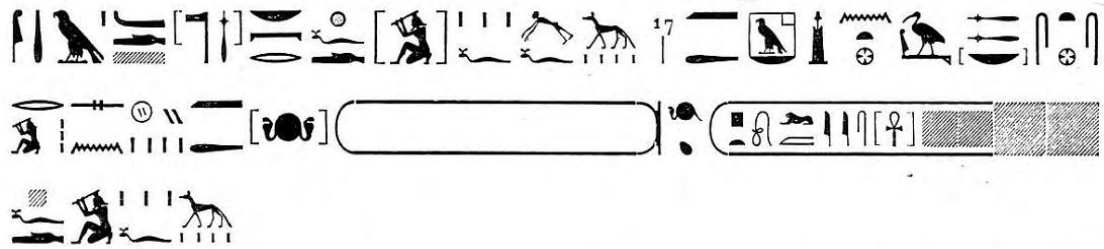
"الأباتون، بيجة، إدفو، طيبة، دندرة، منف، (معاً) دوماً وللأبد، "رع في قرصه ينتصر/ يكون منتصراً ، أمير الألهة ضد أعدائه، أوزير ينتصر/يكون منتصراً، وإله القمر جحوتي، أمير الألهة ضد أعدائـ[ـه]".

ومن معبد إدفو تذكر النصوص مايلي:



m3ᶜ-ḫrw Rᶜ r ᶜ3pp sp fdw, m3ᶜ-ḫrw Ḥr-Bḥdty nṯr ᶜ3 nb pt r ḫftyw.f sp fdw

"رع ينتصر/يكون منتصراً ضد الثعبان عبب ٤ مرات، حورس الإدفوي الإله العظيم سيد السماء ينتصر ضد أعدائه ٤ مرات".(٣٧)



m3ᶜ-ḫrw Ḥr-Bḥdty nṯr-ᶜ3 nb pt r ḫftyw.f ḫr.f sp-4; m3ᶜ-ḫrw Ḥt-ḥr nbt ʾIwnt Ḏḥwty ᶜ3 ᶜ3 nb Ḫmnw r ḫftyw.sn sp fdw; m3ᶜ-ḫrw Nswt-bity ( )| s3-Rᶜ (Ptwlmys ᶜnḫ [ḏt mry Pṯḥ])| r ḫftyw.f sp fdw.

"ينتصر/يكون منتصراً حورس الإدفوي الإله العظيم سيد السماء ضد أعدائه، أسقط<هم> ٤ مرات، تنتصر/تكون منتصرة حتحور سيدة دندرة ، وجحوتي العظيم جداً سيد الأشمونيين ضد أعدائهم ٤ مرات، ينتصر/يكون منتصراً ملك مصر العليا والسفلى ( )| إبن رع (بطليموس فليحيا [للأبد محبوب بتاح])| ضد أعدائه ٤ مرات".(٣٨)

كما ظهرت تلك الصيغة مع حتحور في نصوص معبد دندرة حيث ورد: (٣٩)



nswyt-bityt irt-Rᶜ wṯs itn r nnt, m3ᶜ-ḫrw.s ḫr ḳm3 sy.

ملكة مصر العليا والسفلى عين رع التي ترفع قرص الشمس إلى عنان السماء، تنتصر/تكون منتصرة بواسطة خالقها(رع)".

وأيضاً في نصوص معبد **فيلة** حيث ورد: (٤٠)



m3ᶜ-ḫrw .ṯ r sby m-ḥ3w .ṯ

"إنك (= إيزيس) تنتصرين ضد العدو الذي بالقرب منك".

وفي معبد **كوم امبو** ينتصر كلا من رع وسوبك والملك بدوره ضد عدوهم، حيث ورد: (٤١)



m3ᶜ-ḫrw Rᶜ itn.f wr nṯrw r ḫfty.f sp-4 ; m3ᶜ-ḫrw Sbk nb Nbyt r ḫfty.f sp-4

m3ʿ-ḫrw S3-Rʿ nb-ḫʿw (Ptwlmys ʿnḫ ḏt mry Pṯḥ, 3st)|

"ينتصر رع وقرصه، عظيم الألهة ضد عدوه ٤ مرات، ينتصر سوبك سيد "كوم امبو" ضد عدوه ٤ مرات ينتصر إبن رع سيد التيجان (بطليموس، فليحيا للأبد، محبوب بتاح وإيزيس)| ضد عدوه ٤ مرات".

ونلاحظ أن معظم النصوص تذكر أن الألهة أو الملك تنتصر ضد أعدائها ٤ مرات ربما لكي تعبر عن كون النصر يكون في جميع الاتجاهات لكي يعبر عن العموم والشمول. (٤٢)

وتظهر الصيغة السببية من الفعل والتي تعطي معنى "يجعل منتصراً" حيث تسبق الصيغة -*m3ʿ ḫrw* بالسين السببية Causative *S* :



nṯrw dmḏ ḥr rdi n .k i3wt .k , psḏt ḥr sm3ʿ-ḫrw .k

"الألهة مجتمعة تعطي لك وظائفك الملكية، والتاسوع يجعلك منتصراً". (٤٣)



itmw ḥr sm3ʿ-ḫrw.k , Gb ḥr rdi n.k iwʿ.f

"آتوم يجعلك منتصراً ، و"جب" يهبك إرثه"(٤٤)

وتصف النصوص في معبد فيلة الإله أوزير بإنه: (٤٥)



sm3ʿ -ḫrw .k r ḫftyw .k m rn .k nb m3ʿ-ḫrw.

"إنك ستكون منتصراً ضد أعدائك، بإسمك سيد الإنتصار".

٣- الإنتصار/النصر:

هذا المعنى للصيغة *m3ʿ-ḫrw* يظهر في ثلاث تركيبات لُغوية والتي تُظهر بشكل واضح معنى ومفهوم *m3ʿ-ḫrw* الذي يعبر عن الإنتصار، وهذه التركيبات:

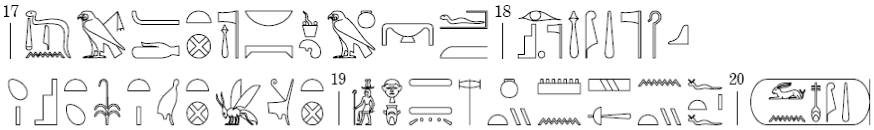
أ - *ʿ3 m3ʿ-ḫrw* عظيم الإنتصار/النصر

ب- *nb m3ʿ-ḫrw* سيد الإنتصار/النصر

جـ- *di m3ʿ-ḫrw* تقديم الإنتصار/النصر

أ- الصيغة عظيم الإنتصار/النصر *ʿ3-m3ʿ-ḫrw* :

هذه الصيغة عظيم الإنتصار/النصر *ʿ3-m3ʿ-ḫrw* هو لقب يحمله الإله حورس كثيراً في نصوص معبد دندرة وإدفو بإعتباره المنتصر على عدوه "ست" وهو أيضا حورس المنتقم لأبيه "أوزير" (وننفرو- المنتصر)|، أي إن حورس يحمل لقب أبيه، فقد ورد عن الإله حورس: (٤٦)



ḏd mdw in Ḥr-Bḥdty nṯr ꜥ3 nb pt, Bik-n-nbwt pr m Wsir, ꜥ3-mꜣꜥ-ḫrw ḥḳ3 s3 3st, nswt Šmꜥw, bity Mḥw, ity ḥry-ib T3wy, nḏty mnḫ n it.f (Wnn-nfrw, mꜣꜥ-ḫrw)| .

"تلاوة بواسطة : حورس الإدفوي الإله العظيم سيد السماء، صقر الذهبية المولود من أوزير، عظيم الإنتصار، الحاكم إبن إيزيس، ملك الجنوب وملك الشمال، الحاكم القاطن في الأرضين، الحامي الصالح لإبيه (وننفرو– المنتصر)|".

ويصف نص من معبد إدفو الملك بأنه وريث عظيم الإنتصار حيث ورد:(٤٧)



ꜥnḫ nṯr nfr iwꜥ n ꜥ3-mꜣꜥ-ḫrw ḥm-nṯr n Ḥr-bḥdty

"يحيا الإله الطيب وريث عظيم الإنتصار(حورس)، كاهن حورس الإدفوي".

كما تصف النصوص الملك نفسه بإنه عظيم الإنتصار وهو بذلك يحمل لقب الإله حورس ويتشبه به حيث يذكر النص عن الملك إنه: (٤٨)



nswt-bity ꜥ3 mꜣꜥ-ḫrw n it.f ḥḳ3 nb mks iṯi.n.f imyt-pr, nḏty mnḫ n (wnn-nfrw mꜣꜥ-ḫrw)| nb nḥḥ.

"ملك مصر العليا والسفلى عظيم الإنتصار من أجل أبيه، الحاكم سيد وثيقة العرش(المكس) القابض على الوصية، المنتقم الصالح من أجل (وننفرو– المنتصر)| سيد الأبدية ".



ꜥnḫ nṯr nfr iwꜥ n Ḥr šsp-ꜥnḫ n ꜥ3-mꜣꜥ-ḫrw ꜥḥꜥ ḥr nst .f iw .f m ḥwn

"يحيا الإله الطيب وريث حورس، الصورة الحية لعظيم الإنتصار(حورس)، الذي إرتقى عرشه وهو شاب".(٤٩)

وترتبط فكرة الإنتصار في النصوص بالنصر على صور الإله "ست" المتمثلة في التمساح وحيوان فرس النهر، حيث تذكر النصوص مايلي: (٥٠)



nṯr pn šps ḥwn s3 3st ꜥ3 mꜣꜥ-ḫrw in ḫ3b ir 3wt-ib ḏrty wr phty dbdb dns ir ꜥḏyt n imyw-mw.

"هذا الإله النبيل الطفل إبن إيزيس عظيم الإنتصار الذي يحضر التمساح ويثير البهجة، الصقر عظيم القوة، الذي يقطع أجزاء فرس النهر، ويحدث المذبحة ضد التماسيح".

كما حمل اللقب أيضاً الإله حورسإيسة، حيث يذكر النص مايلي: (٥١)



ḏd mdw in Ḥr-sȝ-ȝst sȝ Wisr nṯr-ᶜȝ ḥry-ib ʾIwnt iwᶜ mnḫ pr m wrt smsw n Ḥkȝ ḥḏt Bik-n-Nbwt ᶜȝ-mȝᶜ-ḫrw, ḥkȝ imyt-pr, iwty wḥmty.fy ḥr nst.f

"تلاوة بواسطة حورساإيسة إبن أوزير الإله العظيم القاطن في دندرة الوريث الصالح المولود من العظيمة، الإبن الأكبر (البكر) لحاكم التاج الأبيض(أوزير)، صقر الذهبية عظيم الإنتصار، حاكم ***الوصية***[٥٢]*، الذي ليس له نظير/تكرار*[٥٣] *على عرشه".*



ḏd mdw in Ḥr-sȝ-ȝst iwᶜ n Wsir, ᶜȝ mȝᶜ-ḫrw ḥkȝ imyt-pr

"تلاوة بواسطة حورساإيسة وريث أوزير، عظيم الإنتصار، حاكم الوصية".[٥٤]

ويذكر نص أخر نفس الفكرة كمايلي: [٥٥]



ḏd mdw in Ḥr-sȝ-ȝst sȝ Wsir, nṯr-ᶜȝ ḥry-ibʾIwnt nḏty mnḫ n it.f (*Wnn-nfrw, mȝᶜ-ḫrw*)| *Bik-n-nbwt ᶜȝ mȝᶜ-ḫrw, iṯi iȝwt ḥkȝ iwty wḥmty.fy, nswt nḫt nw mnḳt.*

"تلاوة بواسطة حورساإيسة إبن أوزير الإله العظيم القاطن في دندرة المنقذ الصالح لـ(وننفرو-المنتصر)|، صقر الذهبية عظيم الإنتصار، القابض على الوظائف الملكية، الحاكم الذي ليس له نظير/تكرار، الملك القوي للقصر الملكي".

كما توصف الإلهة إيزيس بأنها أم/مرضعة عظيم الإنتصار (حورس):



nswyt-bityt Ḥkȝt ḫnt Ḥprt mwt nt ᶜȝ-mȝᶜ-ḫrw, hnwt nfrt bnrt bnrw

"ملكة مصر العليا والسفلى الحاكمة في دندرة، أم عظيم الإنتصار(حورس)، المرضعة الجميلة، حلوة اللبن".[٥٦]



dwȝ nṯr ḏd mdw inḏ ḥr .ṯ špst sȝt Gb mwt-nṯr nt ᶜȝ mȝᶜ-ḫrw

"التعبد للإله، تلاوة : التحية إليك أيتها النبيلة، إبنة **جب**، *الأم الإلهية لعظيم الإنتصار".*[٥٧]



ḏd mdw in ȝst wrt mwt-nṯr ḫnmt nt ᶜȝ- mȝᶜ-ḫrw

"تلاوة بواسطة إيزيس العظيمة الأم الإلهية، مرضعة عظيم الإنتصار".[٥٨]



nswt-bityt ḥkȝt iryt n Nwt, dt r tȝ m Tȝ-rrt, mwt-nṯr pw nt Bik-n-Nbwt ḫnmt nt ᶜȝ-mȝᶜ-ḫrw.

ملكة مصر العليا والسفلى الحاكمة المولودة من نـوت، المولودة (حرفياً:التـي جـاءت إلـى الأرض) في دندرة، فهي الأم الإلهية لصقر الذهبية مرضعة عظيم الإنتصار(حورس)".(٥٩)

وتصف النصوص الإلهة حتحور بأنها مرضعة عظيم الإنتصار: (٦٠)



ḏd mdw ỉn Ḥt-ḥr wrt mwt-nṯr nbt ʾIwnt ʾIrt-Rᶜ mʾỉ3t-di nbty rḫyt ḥnwt nṯrw nbw ḥḳ3t m pt ḥḳ3t šn-n-ỉtn ỉtyt rdi pssṯ n s3 .s 3ṯt nfrt nt ᶜ3- m3ᶜ-ḫrw.

"تلاوة بواسطة حتحور العظيمة، سيدة دندرة، عين رع في دندرة، سيدة الرخيت سيدة كل الألهة الحاكمة في السماء، حاكمة كل ما يحيط به قرص الشمس(الكون)، الملكة التي تهب الشطر من أجل إبنها، المرضعة الجميلة لعظيم الإنتصار(حورس)".

كما ارتبط اللقب "عظيم الانتصار" بالإ له "مونتو" حيث يذكر النص: (٦١)



ḏd mdw ỉn Mntw nb W3st nṯr-ᶜ3 mʾỉ3t-di , ᶜ3-m3ᶜ-ḫrw m Wᶜrt-ḫpr-ḫ3t , ᶜḳ .k Ḥwt-sššt m mk.

"تلاوة بواسطة: مونتو سيد طيبة ، الإله العظيم في دندرة ، عظيم الإنتصار في دندرة، فلتدخل قاعة الصلصل في إحتفال(بهجة)".(٦٢)

ب- الصيغة سيد الإنتصار/النصر *nb m3ᶜ-ḫrw* : (٦٣)

مثلما أسهبت النصوص في وصف الإنتصار/النصر بالعظيم ونسبته إلى الإله حورس الذي ورثه عن أبيه أوزير والذي يرثه الملك بدوره عن حورس، فقد ذادت النصوص على ذلك بأن وصفت الإله حورس والملك بدوره بإنه سيد الإنتصار/النصر، ويتكرر اللقب كثيراً في نصوص معبدي إدفو ودندرة، حيث وصف الإله حورس بإنه:



ḏd mdw ỉn Ḥr ḏr sm3 n.f t3wy s3 3st bnr mrwt //// //// nb m3ᶜ-ḫrw.

*""تلاوة بواسطة حورس الذي وحد الأرضين إبن إيزيس، عذب الحب،.... **سيد الإنتصار**".*(٦٤)

كما يوصف الإله حورسااِيسة بدوره في النصوص بإنه سيد الإنتصار حيث يذكر النص:(٦٥)



ḏd mdw in Ḥr-s3-3st s3 Wsir nṯr-ᶜ3 ḥry-ib ʾIwnt bik-n-nbwt wbn m wsrt iwᶜ mnḫ n nswt-bity nḏty n it.f ṯm3-ᶜ n mwt.f snḏm.n.f ibw n snt.wy nswt nḫt nb m3ᶜ-ḫrw iṯi i3wt m nst nb.wy ḥwn nswt k3wt w3ḏty

"تلاوة بواسطة : حورسااِيسة، إبن أوزير الإله العظيم، القاطن في دندرة، صقر الذهبية، المولود من القوية، الوريث الصالح لملك مصر العليا والسفلى(أوزير)، منقذ أبيه، وحامي أمه (حرفياً:قوي الذراع)، الذي يسعد قلوب الأختين(إيزيس ونفتيس)، الملك القوي ***سيد الإنتصار***، *القابض على الوظائف الملكية على عرش السيدين، الطفل الملكي الذي يرفع الحيتين".*

كما وصف الإله حورسماتاوي بإنه سيد الإنتصار حيث يذكر النص: (٦٦)



ḏd mdw in Ḥr-sm3-t3wy p3-ḫrd s3 Ḥt-ḥr nṯr ᶜ3 m T3-rrt ḥy nṯry n wsrt m ʾIwnt wḏḥ šps n Ḥr ḫnw ḥrt iwᶜ n ᶜpy ḥry nṯrw nswt nḫt nb m3ᶜ-ḫrw.

*"تلاوة بواسطة: حورسماتاوي الطفل إبن حتحور، الإله العظيم في دندرة، الطفل الإلهي للقوية في دندرة، الطفل النبيل لحورس الذي يفتح السماء، وريث قرص الشمس المجنح "***عبي***" الذي يعلو الألهة، الملك القوي* ***سيد الإنتصار***".

كما وصف الإله أوزير–سوكر بأنه سيد الإنتصار/النصر حيث ورد:(٦٧)



wsir-Skr nb m3ᶜ-ḫrw ; m3ᶜ-ḫrw.

"أوزير– سوكر سيد الإنتصار/النصر، المنتصر".

كما وصف الملك بدوره بأنه سيد الإنتصار/النصر، حيث يذكر النص:(٦٨)



ᶜnḫ nṯr nfr ḥḳ3 s3 ḥḳ3t, iᶜr n iᶜrt ḥry ḥn.f nswt nḫt nb m3ᶜ-ḫrw bity mn.tw ḥr mnbit

"يحيا الإله الطيب، الحاكم إبن الحاكمة، الذي يرتقي(العرش) والصل فوق رأسه، الملك القوي سيد الإنتصار، الملك الثابت فوق العرش".(٦٩)

جـ– الصيغة *di m3ᶜ-ḫrw* تقديم الإنتصار/النصر:

تظهر بعض النصوص الصيغة  *m3ᶜ-ḫrw* وهي تقدم كمكافأة/هبة للملك بشكل مباشر وهي هنا تعني "الإنتصار"، وهي تقدم له كمقابل نظير أعماله التي يؤديها من أجل الإله، وترتبط تلك المكافأة في الغالب بالتقدمات التي يقدمها الملك لكي يثبت شرعية حكمه على عرش مصر مثل التيجان، وثيقة العرش(المكس) والوصية، الرمز الحتحوري  (٧٠)، إكليل النصر وغيرها من

التقدمات، والتي يحصل الملك في مقابلها على *m3ᶜ-ḫrw* وهو الإنتصار الذي حازه الإله حورس والذي يطمع الملك في الحصول عليه كي يحكم مصر كلها مجتمعة، ويصير ملكاً شرعي على عرش البلاد.

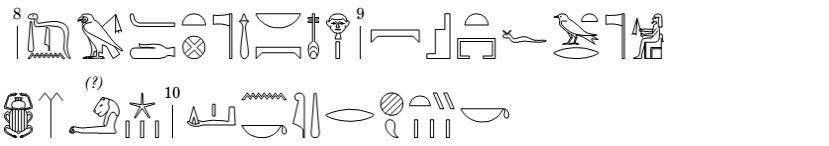
وفي هذا الصدد تذكر النصوص مايلي: (٧١)



di .i n .k m3ᶜ-ḫrw n s3 3st, ḥḳ3.n.k t3 ḥr nst .f

"إنني اهبك إنتصار ابن ايزيس، وأن تحكم الأرض فوق عرشه"

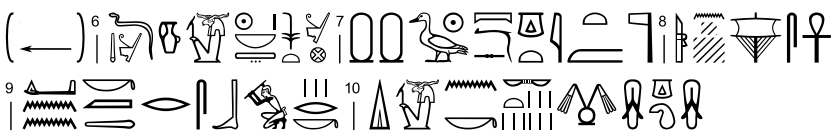
ونلاحظ أن هذه المكافأة هنا مقدمة من الطفل الإلهي "إيحي" في منظر تقدمة الملك للحيتين فكأنما الملك هنا قد أصبح المكافئ للطفل الإلهي حورس إبن إيزيس وأوزير بعد أن حصل على الإنتصار الخاص به، وهو بذلك قد صار ملكاً شرعياً للبلاد فهو يخلف حورس على عرش مصر بمباركة من نظير حورس وهو "إيحي" الإبن الإلهي لحتحور وحورس الإدفوي، ويذكر نص أخر: (٧٢)



ḏd mdw in Ḥr-bḥḏty nṯr ᶜ3 nb pt nfr ḥr ḥry st .f wrt šps ḫpr m ḥ3t nṯrw, di .i n .k m3ᶜ-ḫrw r ḥftyw .k

"تلاوة بواسطة: حورس الإدفوي الإله العظيم، سيد السماء، جميل الوجه فوق عرشه العظيم، النبيل المخلوق في مقدمة الألهة، إنني أهبك الإنتصار ضد أعدائك".

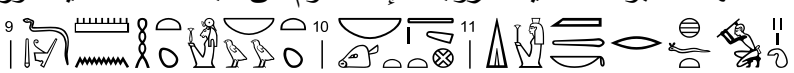
كما ظهرت نفس الفكرة وهي تقديم الإنتصار *m3ᶜ-ḫrw* في معبد إسنا حيث يقدمها الإله خنوم-رع من أجل الملك:



ḏd mdw in Ḫnm-Rᶜ nb T3-snt, šw s3 Rᶜ ḥry nst'Itmw, is-ni3w sᶜnḫ wnnwt, di.n n.k m3ᶜ-ḫrw r sbyw r .k, di .i n .k pḏwt-psḏt dmḏ ḫry ṯbty .k

"تلاوة بواسطة: خنوم-رع سيد إسنا، شو إبن رع الذي يعلو عرش آتوم، الذي يجلب الرياح، الذي يحي كل الكائنات، إنني أهبك الإنتصار ضد أعدائك الذين ضدك، إنني أهبك الأقواس التسعة مجتمعة تحت نعليك(قدميك). (٧٣)

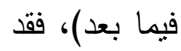
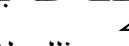
ونفس المكافأة قدمتها المعبودة "منحيت" زوجة الإله خنوم من أجل الملك، حيث ورد: (٧٤)



ḏd mdw in Mnḥyt-Nbtww nbt ḫnt T3 , di .i m3ᶜ-ḫrw .k r ḫftyw .k

"تلاوة بواسطة: منحيت-نبتو السيدة في إسنا (الأرض)، إنني أهبك الإنتصار ضد أعدائك".

٤- إكليل الإنتصار/النصر:

بسبب إرتباط الصيغة *m3ʿ-ḫrw* بنوع معين من الأكاليل وهو الإكليل المسمى "إكليل النصر"  *m3ḥ n m3ʿ-ḫrw* [٧٥] (والذي سوف نتحدث عنه بالتفصيل فيما بعد)، فقد أطلق على هذا الإكليل نفسه التسمية  *m3ʿ-ḫrw* وذلك لشدة إرتباط هذا الإكليل بالنصر وتأخذ هذه التسمية المخصص  وتظهر هذه التسمية للإكليل في العديد من النصوص البطلمية خاصة في معبد إدفو والتي تؤكد ذلك المعنى للصيغة *m3ʿ-ḫrw* "الإكليل"، حيث ورد عن الملك في إحدى تقدمات الإكليل مايلي:



ḥr ms m3ʿ-ḫrw ḥr sṯḥn ḥr n sr-ḥḏt, sw mi Ḥr sm3 sby n it .f

"الذي يقدم إكليل النصر، والذي يسعد وجه أمير التاج الأبيض(= الإله أوزير) فهو مثل حورس الذي يذبح عدو أبيه". [٧٦]

ثم يكمل النص وصف ما يقوم به الملك كالتالي:



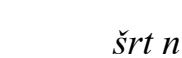
ḥr rdi m3ʿ-ḫrw n ʿ3-m3ʿ-ḫrw

"الذي يقدم إكليل النصر من أجل عظيم الإنتصار(حورس)". [٧٧]

ثالثاً:التقدمات المرتبطة بالصيغة *m3ʿ-ḫrw*:

إرتبطت الصيغة *m3ʿ-ḫrw* بنوعين من التقدمات وهما:

١- إكليل الإنتصار *m3ḥ n m3ʿ-ḫrw*

٢- ملابس الإنتصار  *šrt n m3ʿ-ḫrw*

١- إكليل الإنتصار ***m3ḥ n m3ʿ-ḫrw*** **:**

ظهرت تقدمة الإكليل منذ عصر الأسرة الثامنة عشر وقد كان يصنع من الذهب، فقد ورد في نصوص معبد الكرنك الخاصة بالملك أحمس مايلي: [٧٨]



wḏ n ḥm .f irt mnw n it .f ʾImn-Rʿ , m3ḥw ʿ3w n nbw

"لقد أمر جلالته بتشييد الآثار من أجل أبيه آمون-رع ، والأكاليل العظيمة من الذهب"

وقد ظهر فصل في **كتاب الموتى** خاص بهذا الإكليل وهو الفصل رقم ١٩ من فصول كتاب الموتى المتعددة، والذي يحمل إسم: [٧٩]



r3 n m3ḥ n m3ʿ-ḫrw

"فصل إكليل النصر"

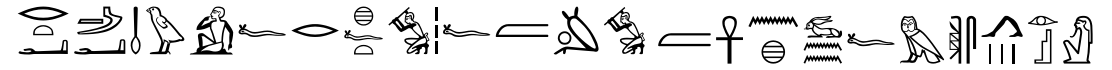
كما تؤكد النصوص أن من يقوم بربط الإكليل من أجل المتوفي هو الإله آتوم أبو الألهة حيث ورد: (٨٠)



ṯs n.k ʾItmw ỉt nṯrw mɜ̓ḥ pf nfr n mɜ̓ᶜ-ḫrw m ḥᶜt .k

"يربط لك آتوم أبو الألهة هذا الإكليل الجميل الخاص بالنصر فوق رأسك"

كما يذكر ذلك الفصل في موضع أخر **الغرض من هذا الإكليل** حيث ورد: (٨١)



rdỉ mɜ̓ᶜ-ḫrw .f r ḫftyw .f m mwt , m ᶜnḫ , wnn .f m šmsw Wsir

"يعطيه إنتصاره على أعدائه أمواتاً كانوا أم أحياء، وسوف يكون ضمن أتباع أوزير".

أما بالنسبة لتقدمة إكليل الإنتصار *mɜ̓ḥ n mɜ̓ᶜ-ḫrw* فقد ظهر الإكليل كتقدمة في معبد إدفو منذ أواخر الأسرة الخامسة والعشرون ولكن هذه التقدمة تعتمد على طقوس دينية أقدم منها ترجع لعصر الأسرة الثامنة عشر(٨٢)، وقد كان الغرض من تقدمة هذا الإكليل أن الملك عندما يقوم بتقديم إكليل الإنتصار *mɜ̓ḥ n mɜ̓ᶜ-ḫrw* يصبح بدوره *mɜ̓ᶜ-ḫrw* منتصراً وقادراً على تدمير أعدائه والقضاء على كل الفوضى وإقامة العدالة في ربوع البلاد كلها، وقد قدم الإكليل لعدد من المعبودات مثل أوزير، حورس، حتحور، جحوتي، خنوم، خونسو وأيضاً ماندوليس. (٨٣)

وبالنسبة لتقدمة إكليل الإنتصار فقد إستخدمت عـــدة أفعال وهي:

١-  *ḥnk* يقدم ٢-  *dỉ* يعطي

٣-  *ms* يقدم ٤-  *ṯs* يربط

وفيما يلي ٤ أمثلة لهذه الأفعال المختلفة المستخدمة في تقديم إكليل الإنتصار:

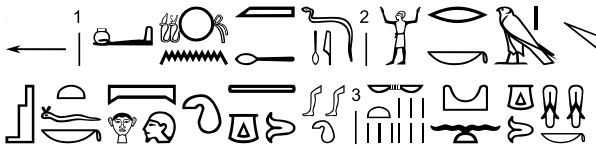
١- الفعل: *ḥnk*



ḥnk mɜ̓ḥ n mɜ̓ᶜ-ḫrw, ḎḎ mdw mn n .k mɜ̓ḥ pfy nfr n mɜ̓ᶜ-ḫrw.

"تقدمة إكليل النصر، تلاوة: خذ لك هذا الإكليل الجميل الخاص بالنصر". (٨٤)

ويظهر الغرض من تقدمة إكليل النصر بوضوح في أحد نصوص تقدمة الإكليل بإدفو: (٨٥)



ḥnk mɜ̓ḥ n mɜ̓ᶜ-ḫrw , ḎḎ mdw ḳɜ r.k ḤHr spd ḥnty ḫᶜ ḥm .k ḥr st ỉt .k pt ḥr tp.k , tɜ ḫry rdwy .k pḏwt psḏt dmḏ ḫry ṯbty .k

"تقدمة إكليل النصر، تلاوة: عالياً من أجلك يا حورس حاد القرنين، فلتشرق على عرش أبيك والسماء فوق رأسك، والأرض تحت قدميك، والأقواس التسعة مجتمعة تحت نعليك".

٢- الفعل: *di*



di mɜḥ n mɜꜥ-ḫrw ḏd mdw mɜḥ tn nfr r ḥꜥt.k ṯs n.k ỉt.k ỉt-nṯrw

"إعطاء إكليل النصر، تلاوة: هذا الإكليل الجميل من أجل رأسك، يربطه من أجلك أبيك، أبو الألهة".(٨٦)

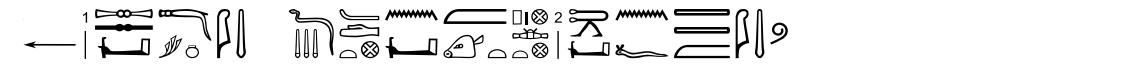
٣- الفعل: *ms*



ms mɜḥ n mɜꜥ-ḫrw, ḎD mdw ḳɜ r.k Ḥr nḫt m Wṯst ḥꜥ ḥm .k ḥr st ỉt .k

"تقدمة إكليل النصر، تلاوة: عالياً من أجلك يا حورس القوي في إدفو، فلتشرق جلالتك على عرش أبيك".(٨٧)

٤- الفعل: *ṯs*



ṯs mɜḥ n mɜꜥ-ḫrw, ḎD mdw Bḥdty nḫt m ḫnt P, Msn, ỉṯi n .f tɜwy m mɜꜥ-ḫrw.

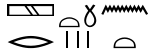
*"ربط إكليل النصر، تلاوة: الإدفوي القوي في "**بوتو**"، "**مسن**"، القابض على الأرضين منتصراً".*(٨٨)

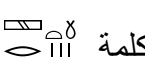
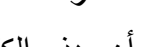
وتسهب النصوص في وصف الغرض من تقدمة إكليل النصر وهو منح النصر فقد ورد: (٨٩)



ṯs mɜḥ n mɜꜥ-ḫrw, ḎD mdw ṯs n.k mɜḥ pf nfr n mɜꜥ-ḫrw, ṯs sw n.k'Itmw ỉt nṯrw ỉmyw ỉtrty ḥr smɜꜥ ḫrw.k ḏɜḏɜt, ḥr rdi mɜꜥ-ḫrw.

"ربط إكليل النصر، تلاوة: يربط من أجلك إكليل النصر الجميل هذا، يربطه من أجلك "آتوم" أبو الألهة الذين في المقصورتين، من أجل أن تجعلك المحكمة منتصراً، وتمنح الإنتصار".

٢- ملابس الإنتصار  **:**

ترى *Wilson* أن هذه الكلمة  قد جاءت من الكلمة  الخاصة بنصوص الدولة الحديثة، والتي تقابل كلمة ⲱⲟⲣⲧ في القبطية(٩٠)، وترتبط هذه الملابس *šrt* بصيغة *mɜꜥ-ḫrw* في تركيبين رئيسيين وهما:

1- *šrt nt mɜꜥ-ḫrw r ḫftyw* 2- *šrt mɜꜥ-ḫrw.k r ḫftyw*

وكلا التركيبين يعبر عن علاقة هذه الملابس بالإنتصار على الأعداء وفيما يلي الأمثلة التي توضح العلاقة ما بين هذه الملابس والإنتصار الذي يحصل عليه الملك نظير تقديمه لهذه الملابس.



di .i n .k šrt nt m3ᶜ-ḫrw m3ᶜ-ḫrw .k r ḫftyw .k

"إنني أهبك ملابس الإنتصار، فتنتصر/منتصراً على أعدائك". (٩١)



ḏd mdw di .i n .k šrt nt m3ᶜ-ḫrw mn .tw ḥr srḫ .k

"تلاوة: إنني أهبك ملابس الإنتصار، وأنت ثابت على عرشك(سرخك)". (٩٢)



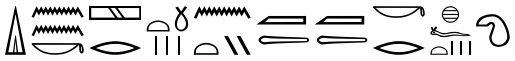
di .n n .k šrt ipw nt Ḥr m3ᶜ-ḫrw nb r ḫftyw .k

"إنني أهبك تلك الملابس الخاصة بحورس، وكل الإنتصار على أعدائك". (٩٣)



di .i n .k šrt ipn nt Ḥr m3ᶜ-ḫrw .k r ḫftyw .k

"إنني أهبك تلك الملابس الخاصة بحورس، فتنتصر على أعدائك". (٩٤)



di .n n .k šrt nt m3ᶜ-ḫrw m3ᶜ-ḫrw .k r ḫftyw .k

"إنني أهبك ملابس الإنتصار، فتنتصر على أعدائك". (٩٥)



šsp .k šrt n Ḥr m nswt m3ᶜ-ḫrw .k r ḫftyw .k

"إنك تتسلم ملابس حورس كملك تنتصر/منتصراً على أعدائك". (٩٦)



di .i n.k šrt ipn nt Ḥr, m3ᶜ-ḫrw.k r ḫftyw.k

"إنني أهبك تلك الملابس الخاصة بحورس، فتنتصر ضد أعدائك". (٩٧)

وظهرت نفس الملابس الخاصة بالإنتصار بمعبد إسنا حيث ورد على لسان خنوم: (٩٨)



ḏd mdw in Ḫnmw-Rᶜ nb T3-snt, nṯr ᶜ3 ḥry st .f wrt, wr ḥsw m-m št3w di.i n.k šrt nt m3ᶜ-ḫrw.

"تلاوة بواسطة: خنوم-رع سيد إسنا، الإله العظيم الذي يعلو عرشه العظيم، عظيم المدائح وسط الهيئات الخفية، إنني أهبك ملابس النصر/الإنتصار".

رابعاً: ظهور الصيغة في الخراطيش الملكية وبعض الأماكن الجغرافية:

أولاً: الخراطيش الملكية:

ظهرت الصيغة *m3ᶜ-ḫrw* في بعص الخراطيش التي تسجل أسماء بعض ملوك وملكات البطالمة وهم:

١- بطليموس الثاني II : (٩٩)



*ḏd mdw in it-nswt wsḫt-st ḫr wn šps.f (Wsr-k3-Rᶜ mry-'Imn)| (Ptwlmys)| **m3ᶜ-ḫrw**.*

" تلاوة بواسطة : الأب الملكي الذي يوسع مكان من يبجله (قوي قرين رع، محبوب آمون)| ، بطليموس المنتصر (المبرأ))| ". [١٠٠]

٢- بطليموس الرابع IV : [١٠١]



*ḏd mdw in it-nswt wsḫt-st ḥr wn šps.f (ʾIwʿ-n-nṯr.wy-mnḫ.wy, stp-n-Ptḥ, Wsr-kꜣ-Rʿ, Sḫm-ʿnḫ-ʾImn)| (Ptwlmys, **mꜣʿ-ḫrw**)| .*

"تلاوة بواسطة : الأب الملكي الذي يوسع مكان من يبجله (وريث الإلهين الخيرين[يورجيتس]، المختار من بتاح، قوي قرين رع، الصورة الحية لآمون)| ، بطليموس المنتصر (المبرأ))| ". [١٠٢]

٣- بطليموس الخامس V : [١٠٣]



*nswt-bity (ʾIwʿ-n-nṯr.wy-mr.wy it.w, stp-n-Ptḥ, wsr-kꜣ-Rʿ, sḫm-ʿnḫ-ʾImn) |Sꜣ-Rʿ (Ptwlmys mry Ptḥ , **mꜣʿ-ḫrw**)| pꜣ nṯr pry.*

"ملك مصر العليا والسفلى (وريث الإلهين المحبين لأبيهم [فيلوباتوروس] ، المختار من بتاح ، قوي قرين رع، الصورة الحية لآمون)| إبن رع (بطليموس، محبوب بتاح، **المنتصر**)| ، الإله الظاهر [إبيفانس] ".

٤- بطليموس السادس VI : [١٠٤]



*nswt-bity (ʾIwʿ-n-nṯr.wy-pr.wy, stp-n-Ptḥ Ḫpri , ir mꜣʿt ʾImn-Rʿ)| Sꜣ-Rʿ (Ptwlmys mry Ptḥ, **mꜣʿ-ḫrw**)| , pꜣ nṯr mry mwt.f*

"ملك مصر العليا والسفلى (وريث الإلهين الظاهرين [إبيفانس] ، المختار من بتاح–خبري ، محقق عدالة آمون–رع)| إبن رع (بطليموس، محبوب بتاح، **المنتصر**)| ، الإله المحب لأمه [فيلوميتور] ".

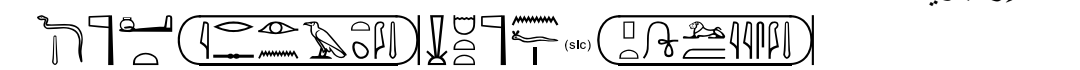
٥- بطليموس الثامن VIII : [١٠٥]



*ḥm nswt-bity (ʾIwʿ-n-nṯr.wy-pr.wy, stp-n-Ptḥ, ir-mꜣʿt-Rʿ, sḫm-ʿnḫ-ʾImn)| Sꜣ-Rʿ (Ptwlmys mry Ptḥ, **mꜣʿ-ḫrw**)| , pꜣ nṯr mnḫ.*

"جلالة ملك مصر العليا والسفلى (وريث الإلهين الظاهرين [إبيفانس] ، المختار من بتاح ، محقق عدالة رع ، الصورة الحية لآمون)|، إبن رع (بطليموس، محبوب بتاح، **المنتصر**)|، الإله الصالح".

٦- الملكة إرسينوي : [١٠٦]



*ḏd mdw in mwt-nṯr (ʾIrsinꜣt **mꜣʿt-ḫrw**)| snt ḥmt n it-nṯr (Ptwlmys, **mꜣʿ-ḫrw**)|*

"تلاوة بواسطة : الأم الإلهية (إرسينوي، المنتصرة (المبرأة))|[١٠٧] ، الأخت والزوجة الخاصة بالأب الإلهي (بطليموس، المنتصر (المبرأ))|".

٧- الملكة برنيكي : [١٠٨]



ḏd mdw in mwt-nswt (*Brnygy, **m3ꜥt-ḫrw***)| .

"تلاوة بواسطة : الأم الملكية (برنيكي، المنتصرة (المبرأة))| ". [١٠٩]

ثانياً: أسماء الأماكن الجغرافية:

ظهرت الصيغة *m3ꜥ-ḫrw* في أسماء بعض الأماكن الجغرافية وهي:

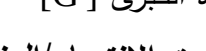
١- ضمن أسماء مدينة دندرة بمعبد دندرة  ، 

٢- ضمن أسماء مدينة دندرة بمعبد إدفو

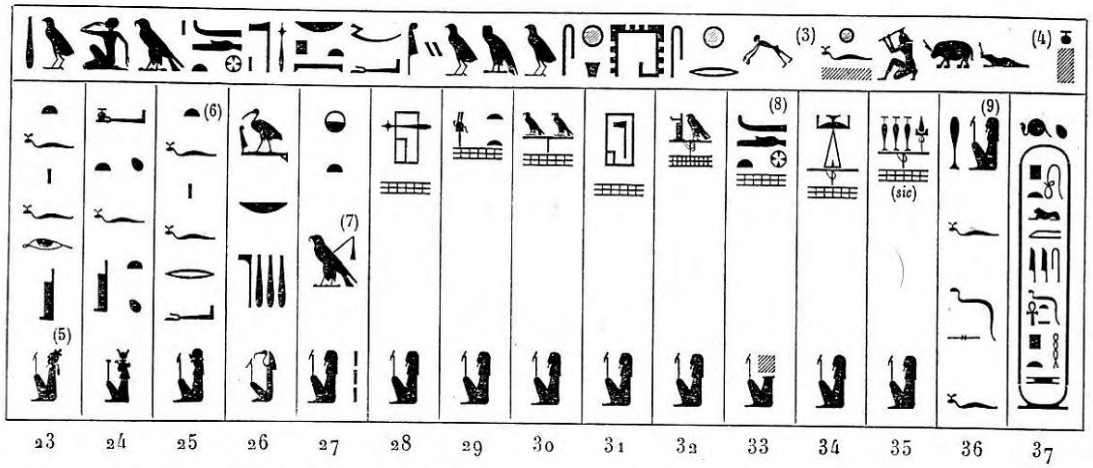
٣- *Ḥwt-m3ꜥ-ḫrw*

٤- *M3ꜥ-ḫrw*

١- ضمن أسماء مدينة دندرة :

ظهرت الصيغة *m3ꜥ-ḫrw* بمعنى الإنتصار/المنتصر في أحد أسماء مدينة دندرة ضمن سلسلة الأسماء المطولة للمدينة والتي سجلت بمعبد دندرة في صالة الأعمدة الكبرى ['G] [١١٠] بالشكل  *Pr m3ꜥ-ḫrw m wsḫt* والذي يترجم بمعنى " **بيت الإنتصار/المنتصر في الصالة الواسعة**"، وفي حالة أخذ المعنى الثاني "**المنتصر**" يكون المقصود به هنا الإله حورس الإدفوي زوج الإلهة حتحور، كما ورد نفس الأسم أيضاً ضمن سلسلة الأسماء المطولة للمدينة في السرداب الغربي رقم [٣] بشكل كتابي مختلف[١١١] كالتالي  ، ونلاحظ في هذا الشكل الكتابي الأخير وجود المخصص ⊗ للأسم بعد كلمة *wsḫt* والذي يمثل "**المدينة**" وهـو المخصص الذي يأتي بـعد أسـماء الأماكن فربما كان

المقصـود بـه مدينـة **دنـدرة** وعلـى ذلـك يمكـن أخـذ تلـك التسـمية لمدينـة دنـدرة بمعنـى "**بيـت الإنتصار/المنتصر فـي دنـدرة**"، هذا مـع الأخذ فـي الإعتبـار أن هذا المخصص ⊗ ربما يكون مخصص للأسم ككل الذي يمثل تسمية لمدينة دندرة نفسها، وليس لكلمة *wsḫt* رغم أنه لم يظهر فـي الشـكل الكتـابي الأول ، ويحمـل هـذا الأسـم إشـارة واضـحة إلـى إنتصـار حورس على عدوه التقليدي "ست"، ومما يؤكد على إنتصار حورس الإدفوي وإرتباط إنتصاره بهذه الصالة *wsḫt* ماورد في نهاية أسطورة إنتصار حورس الإدفوي على أعدائه التي سجلت أحداثها بمعبد إدفو، حيث ورد في نهاية الأسطورة:[١١٢]



ḫrw Ḥr-Bḥdty nṯr-ᶜ3 nb pt mᶟᶜ.w m wsḫt sḫr ḫftyw nw :

"صوت حورس الإدفوي الإله العظيم سيد السماء منتصراً في الصالة، ويسقط أعداء[١١٣] كلا من:

23- *it .f Wsir* "أبيه أوزير"

24- *mwt .f ᶟst* "أمه إيزيس"

25- *it .f Rᶜ* "أبيه رع"

26- *Ḏḥwty nb mdw-nṯr* "جحوتي سيد الكلمات الإلهية (الهيروغليفية)"

27- *Psḏt* "التاسوع"

28- *Ḥwt-ᶜᶟt* "القاعة العظيمة"

29- *ᶟbḏw* "إبيدوس"

30- *Nṯrwy* "قفط (الإلهين)" [١١٤]

31- *Ḥwt-nṯr* "المعبد" (إدفو)

32- *Wṯst-Ḥr* "إدفو (عرش حورس)"

33- *Bḥdt* "إدفو"

34- *ʾIᶟt-di* "دندرة"

35- *Ḫnty-iᶟbtt* "خنتي–يابت"[١١٥]

36- *Ḥm.f ḏs.f* "جلالته نفسه"[١١٦]

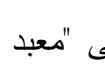
37- *sᶟ-Rᶜ* (*Ptwlmys ᶜnḫ ḏt mry-Ptḥ*)| " |"إبن رع (بطليموس فليحيا للأبد، محبوب بتاح)

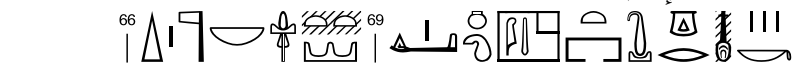
٢- ضمن أسماء مدينة دندرة بمعبد إدفو:

ظهرت الصيغة *mᶟᶜ-ḫrw* بمعنى الإنتصار/المنتصر في أحد أسماء مدينة دندرة ضمن سلسلة الأسماء التي سجلت مجمعة بمعبد إدفو بالشكل[١١٧]  *Pr mᶟᶜ-ḫrw n Wsrt* والذي يترجم بمعنى " **بيت الإنتصار/المنتصر الخاص بالقوية**"، وفي حالة أخذ المعنى الثاني

"المنتصر" يكون المقصود به هنا الإله حورس الإدفوي رب معبد إدفو وزوج الإلهة حتحور التي يذكرها الاسم "بالقوية".

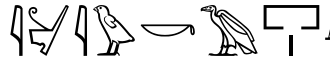
٣- *Ḥwt-mꜣꜥ-ḫrw* : مقر الإنتصار/المنتصر

يرى "*Gauthier*" أن هذه التسمية تمثل الإقليم العشرون XX من أقاليم مصر السفلى والخاص بالإله "سوبد" [١١٨] ، بينما تحدد "*Cauville,S.*" مكان هذه التسمية *Ḥwt-mꜣꜥ-ḫrw* بأنها تمثل الإقليم التاسع عشر XIX من أقاليم مصر السفلى وتأخذ الأسم بمعنى "معبد المنتصر"[١١٩]، وتساوي بين هذا الأقليم وبين أقليم  *Pr-Spdw* وموقعه الحالي"صفط الحنة". [١٢٠] في حين يرى "*Budge*" أن هذه التسمية *Ḥwt-mꜣꜥ-ḫrw* هي اسم يطلق على العديد من المقاصير الخاصة بالإله أوزير[١٢١]، ويظهر الأسم في بعض النصوص مقترناً مع اسم "سوبد" أو "إقليم سوبد" مما يؤكد العلاقة بينه وإقليم "سوبد"، حيث ورد:



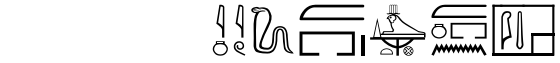
Spdw nb i3btt , di.i n.k Ḥwt-mꜣꜥ-ḫrw mn[*.tw*] *ḫr nfrw.k*

"سوبد" سيد الشرق، إنني أهبك "مقر الإنتصار/المنتصر" ثابتاً وحاملاً جمالك".[١٢٢]



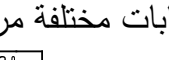
'In iw.k m Pr-Spdw m ḫnt Ḥwt-mꜣꜥ-ḫrw

"هل أنت[١٢٣] *في بر- سوبد(صفط الحنة)* [١٢٤] *، في داخل مقر الإنتصار/المنتصر"* [١٢٥]



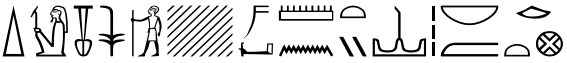
'In iw.k m Pr-Spdw m-ḫnw Ḥwt-mꜣꜥ-ḫrw

"هل أنت في بر- سوبد، في داخل مقر الإنتصار/المنتصر"[١٢٦]

ونلاحظ أن التسمية *Ḥwt-mꜣꜥ-ḫrw* قد جاءت بثلاث كتابات مختلفة مرة  بمخصص ومرة أخرى بمخصص وأخيراً جاءت بدون مخصص .

٤- *Mꜣꜥ-ḫrw* : الإنتصار/المنتصر

يرى "*Gauthier*" أن هذه التسمية *Mꜣꜥ-ḫrw* تمثل الإقليم العشرون XX من أقاليم مصر السفلى والخاص بالإله "سوبد" والذي يمثل اليوم "صفط الحنة" [١٢٧]، ويرى"*Budge*" أن التسمية *Mꜣꜥ-ḫrw* هي اسم يطلق على مدينة تقع ضمن نطاق إقليم "سوبد"[١٢٨]، وهناك خلاف حول كتابة الأسم مابين الشكل  الذي أورده *Gauthier* نقلاً عن *G.Daressy* وبين الشكل الذي سجله *Sauneron*[١٢٩]

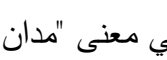


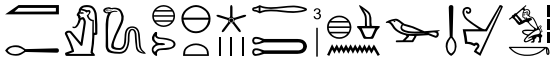
Spdw smsw ḥwi mntyw nb Mꜣꜥ-ḫrw

"سوبد" الكبير الذي يضرب الآسيويين سيد مدينة الإنتصار/النصر"[١٣٠]

في حين ظهرت هذه التسمية في بردية بروكلين رقم 47.218.84 بالشكل .[١٣١]

خامساً: صيغة *ḫbn-ḫrw* المقابلة لصيغة *mꜣꜥ-ḫrw*:

اذا كانت الصيغة *mꜣꜥ-ḫrw* قد عبرت عن عدد من المعاني الإيجابية مثل صادق الصوت، المنتصر، ينتصر، الإنتصار/النصر، فمن الجدير بالذكر معرفة الصيغة السلبية المضادة لهذه الصيغة الإيجابية، حيث نجد النصوص البطلمية تذكر صيغة تعبر عن المعنى المضاد لصيغة *mꜣꜥ-ḫrw* وهذه الصيغة هي *ḫbn-ḫrw*  والتي تعطي معنى "مدان"، "مذنب"[١٣٢]، وهذه الصيغة تعبر عن المعنى السلبي المضاد لصيغة *mꜣꜥ-ḫrw* وتسهب النصوص في وصف الملك بإنه يكون منتصراً في مقابل عدوه الذي يكون مذنباً ومداناً أي مهزوماً في حضرة المعبودات حيث يذكر النص مايلي: [١٣٣]



mꜣꜥ-ḫrw .k ḫr psḏt ꜥ3t ḫbn-ḫrw n ḫftyw .k

"إنك تنتصر أمام التاسوع العظيم، ويكون أعدائك مذنبين (مهزومين)"

وتقارن النصوص ما بين حورس المنتصر وبين ست المذنب حيث ورد: [١٣٤]



mꜣꜥ-ḫrw .k Nbḏ m ḫbn-ḫrw

"إنك تنتصر، ويكون الشرير (ست) [١٣٥] مذنب (مهزوم)"

وتفسر "**ويلسون**" المصطلح *ḫbn-ḫrw* بإنه يشير إلى خفوت صوت المذنب وعدم ظهور صوته الذي يساوي صوت سقوط الريشة الذي يكاد لا يذكر وليس له وجود. [١٣٦]، ومما يؤكد المعنى السلبي للكلمة فإنه من بين الكتابات المتعددة للكلمة تكتب الكلمة أحياناً بعلامة فرس النهر  بالشكل الكتابي حيث يعبر حيوان فرس النهر عن المعبود "ست" الذي بدوره يمثل كل رموز الشر.



sbyw .k m ḫbn-ḫrw

"أعدائك يكونون مذنبين (مهزومين)" [١٣٧]



di .i n .k mꜣꜥ-ḫrw Rꜥ wḏꜥ ḫbn-ḫrw n ḫftyw .k

"إنني أهبك إنتصار "رع" وأجعل أعدائك مذنبين (مهزومين)" [١٣٨]

كما ظهرت الصيغة السببية من التركيب *ḫbn-ḫrw* بالشكل *sḫbn-ḫrw* والتي تقابل الصيغة السببية *sm3ʿ-ḫrw* ، حيث ورد مايلي:



sm3ʿ-ḫrw ḫrw .k ḫr ḏ3ḏ3t m wsḫt , sḫbn-ḫrw n ḫftyw .k

"إنك صوتك سيكون منتصراً أمام القضاة في الصالة، بينما أعدائك مذنبين (مهزومين)" (١٣٩)

وفي نص خاص بتقدمة إكليل الإنتصار لعدد من الألهة المجتمعة معاً في هذه التقدمة، تذكر النصوص الغرض من هذا الإكليل حيث ورد:



ḥr sm3ʿ-ḫrw .ṯn , ḥr sḫbn-ḫrw n ḫftyw .ṯn

"من أجل جعلكم منتصرين، وجعل أعداؤكم مذنبين" (مهزومين)" (١٤٠)

**** نتائج البحث:**

أولاً: حاول الباحث إلقاء الضوء على معاني جديدة للصيغة *m3ʿ-ḫrw* والتي تشتهر بين الباحثين بالترجمة "**صادق الصوت/المبرأ**"، حيث ثبت من خلال نصوص المعابد البطلمية والرومانية التي إعتمد عليها الباحث في متن البحث أن هذه الصيغة *m3ʿ-ḫrw* يمكن أن تترجم حسب سياق النص إلي:

١- صادق الصوت

٢- المبرأ/ المرحوم

٣- المنتصر

٤- ينتصر/يكون منتصراً

٥- يسبب الإنتصار

٦- الإنتصار/النصر والتي ظهرت في أربع تركيبات وهي:

** **عظيم** الإنتصار

** **سيد** الإنتصار

** **تقديم** الإنتصار

** ضمن أسماء دندرة المسجلة بمعبد دندرة وإدفو، إلى جانب بعض الأماكن الجغرافية.

٧- إكليل النصر/الإنتصار

ثانياً: إرتبطت الصيغة *m3ʿ-ḫrw* بمعناها "منتصراً" ببعض الصفات الخاصة بالملك والتي تؤكد شرعية حكمه للبلاد وهو منتصراً:

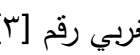
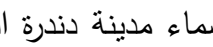
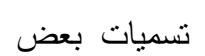
- القابض على الوظائف الملكية منتصراً *iṯi i3wt m m3ʿ-ḫrw*

- القابض على العرش منتصراً *iṯi nst m m3ʿ-ḫrw*
- القابض على الأرضين منتصراً *iṯi n .f t3wy m m3ʿ-ḫrw*
- إنك تحكم الأرضين منتصراً *nsw .k t3wy m m3ʿ-ḫrw*
- الخارج منتصراً *prỉ m m3ʿ-ḫrw*
- وريث الأرض منتصراً *iwʿ t3 m m3ʿ-ḫrw*
- السائر منتصراً *šm m m3ʿ-ḫrw*
- حاكم الأرضين كلها منتصراً *nswt t3wy nbw m m3ʿ-ḫrw*

ثالثاً: إرتبطت الصيغة *m3ʿ-ḫrw* ببعض التقدمات والتي ترتبط معها من منطلق إنها تعبر عن الإنتصار الذي يحوزه الملك نظيره تقديمه لهذه التقدمات، وهذه التقدمات هي:

**إكليل الإنتصار *m3ḥ n m3ʿ-ḫrw*

**ملابس الإنتصار *šrt nt m3ʿ-ḫrw*

رابعاً: ظهرت الصيغة *m3ʿ-ḫrw* بمعنى الإنتصار/المنتصر في بعض أسماء الأماكن الجغرافية حيث ظهرت كأحد أسماء مدينة دندرة ضمن سلسلة الأسماء المطولة للمدينة والتي سجلت في صالة الأعمدة الكبرى ['G] بالشكل  ، وفي السرداب الغربي رقم [٣] بشكل كتابي مختلف كالتالي  ، كما ظهرت الصيغة ضمن سلسلة أسماء مدينة دندرة المسجلة مجمعة بمعبد إدفو، بالشكل  ، كما ظهرت الصيغة في تسميات بعض الأماكن الأخرى *Ḥwt-m3ʿ-ḫrw* وأيضاً *.M3ʿt-ḫrw*

خامساً: ظهرت الصيغة *m3ʿ-ḫrw* في بعض الخراطيش التي تسجل أسماء بعض ملوك وملكات البطالمة، وهم:

١- بطليموس الثاني II ٢- بطليموس الرابع IV

٣- بطليموس الخامس V ٤- بطليموس السادس VI

٥- بطليموس الثامن VIII ٦- الملكة إرسينوي II

٧- الملكة برنيكي II

وتترجم الصيغة حسب النص والمنظر إلى "المنتصر"، بينما تترجم إلى "المبرأ" (للملوك)، "المبرأة" (للملكات) في المناظر التي تمثل جزء من طقوس عبادة الملوك الأسلاف.

سادساً: ظهرت الصيغة *ḫbn-ḫrw* بمعنى **المذنب/المهزوم** والتي تشير في الغالب للمعبود "ست" في النصوص المختلفة وهي تمثل مقابل سلبي لصيغة *mꜣʿ-ḫrw* التي تعبر عن المنتصر.

هوامش البحث:

(١) عن أشكال الكتابة المتعددة لصيغة *m3ʿ-ḫrw* راجع :
- Cauville,S.; *Dendara*,X, *Les chapelles osiriennes :* ***Index****, IFAO, Le Caire, 1997*, P.198,nº.2
- Budge, E.; A hieroglyphic Vocabulary to the Theban recension of the book of the dead, London,1911, P.163.
(2) Kurth, D. ; A Ptolemaic Sign-List, hieroglyphs used in temples of the Graeco-roman period of Egypt and their meanings, Backe-Verlag, Htitzel, 2010, p.61, nº.60.
(3) James P.Allen; Middle Egyptian ,2nd .edition,2010; P.435, nº.6
(4) Valeurs,II,P.343; Kurth,D.; A Ptolemaic Sign-List, P.101;nº.8
(5) James P.Allen; Middle Egyptian, P.435, nº.6
(6) Gardiner,H.; Egyptian Grammar, P.474, nº.6;6*
(7) Gardiner,H.; Egyptian Grammar, P.510.
(8) Gardiner,H.; Egyptian Grammar, P.510.
(9) Valeurs,III,P.650; Wb,I,P.528;Kurth,D.;A Ptolemaic Sign-List,P.177;nº.69 [*md;ḥp;ḫrw;ḥ;dp*]
(10) Cauville,S.; Les Chapelles Osiriennes, ***Index***, P.198.
(11) Cauville,S.; Les Chapelles Osiriennes, ***Index***, P.198.
وعن مواضع ظهور اللقب بالمقاصير راجع : Cauville,S.; Les Chapelles Osiriennes, ***Index***, P.119.
(12) Cauville,S.;Dendara,XIII,33(10-11).
(13) Kurth, D.; Einführung ins Ptolemäische, III, Hützel,2015,P.4.
(14) Edfou,V,252(15).
(15) Kurth, D.; Einführung ins Ptolemäische, III, P.4; Edfou,V,151(4); 394(4) ; VIII,132(17).
(16) Edfou,V,394(4).
(17) Wb,II,16(1)-17(10);Wilson,P.; *A Ptolemaic Lexikon A Lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfu,****OLA*** *,78,Leuven,1997* , p.396(triumphant).
(18) Cauville,S.; Les Chapelles Osiriennes, ***Index***, P.198
وعن مواضع ظهور اللقب بالمقاصير راجع : Cauville,S.; Les Chapelles Osiriennes, ***Index***, P.119
(19) Cauville,S.;Dendara,XIII,320(10-11).
(20) Edfou,VIII,76(9).
(21) Edfou,VII,134(4-5);138(15)
(22) Cauville,S.; Dendara,XIII,185(5-6).
(23) Cauville,S.; Dendara,XIII,223(5).
(24) Cauville,S.; Dendara,XIII,269(14).
(25) Cauville,S.; Dendara,XIII,357(8-9).
(26) Cauville,S.; Dendara,XIII,402(9-10).
(27) Cauville,S.; Dendara,XIV,128(6).
(28) Cauville,S.; Dendara,XV,286(2-3).
(29) Cauville,S.; Dendara,XV,370(9).
وعن تكرار اللقب *pri m m3ʿ-ḫrw* "الذي يخرج منتصراً" راجع :
- Cauville,S.; *Dendara*,X, *Les chapelles osiriennes : textes hiéroglyphiques, IFAO, Le Caire , 1997 ;* P.18(15) ; 52(2) ; 95(4) ; 96(16) ; 302(6).
(30) Cauville,S.; Dendara,XV,28(2).
(31) Cauville,S.; Dendara,XV,367(12-13).
(32) Cauville,S.; Dendara,XV,355(9-10).
(33) Cauville,S.; Dendara,XV,370(11-12).
(34) Cauville,S.; Dendara,XIII,20(14-15)-21(1-2) ; Philae,I,135(15).
(35) Cauville,S.; Dendara,XIII,19(1-3).
(36) Aylward M. Blackman, The Temple of Bîgeh, Le Caire,1915; P.27;PL.XXXIV.
(37) Edfou,V,56(14-15).
(38) Edfou,VI,89(3-5).
(39) Cauville,S.; Dendara,XIII,55(4).
(40) Junker,H.; Der Grosse Pylon des Tempels der Isis in Philä,Wien,1958, P.8. nº.15
(41) De Morgan, J.; Kom Ombos,I,nº.202.

(٤٢) عن الرقم ٤ ورمزيته ومدلولاته راجع: مروه رجائي عبدالنبى : رمزية الرقم أربعة في الحضارة المصرية القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الادآب – جامعة عين شمس ، ٢٠٠٨.

([43]) Edfou,III,141(11-12).
([44]) Cauville,S.; Dendara,XIV,128(3).
([45]) Bénédite,G.;Philae,I,41(11) ; Amr Gaber; The Central Hall in the Egyptian Temples of the Ptolemaic Period, Durham theses, Durham University, 2009. Available at Durham E-Theses Online: http://etheses.dur.ac.uk/88/;P.356
([46]) Cauville,S.; Dendara,XIII,306(6-7).
([47]) Edfou,VI,91(2).
([48]) Cauville,S.; Dendara,XIII,154(4-5).
([49]) Cauville,S.; Dendara,XIII,378(8-9) ; Cauville,S.; Dendara la porte d'Isis,4(7); 38(12) ; Cauville,S.; Dendara, Le Temple d'Isis,93(8)
([50]) Cauville,S.; Dendara,XV,330(11-12).
([51]) Cauville,S.; Dendara,XIII,247(9-10).
([52]) Wb,I,73(20)-74(5); Wilson,P.; A Ptolemaic Lexikon, P.75(*imyt-pr*).
([53]) Wb,I,340-343; Wilson,P.; A Ptolemaic Lexikon, P.252(*wḥmty*).
([54]) Cauville,S.; Dendara,XV,172(7).
([55]) Cauville,S.; Dendara,XIV,180(7-8).
([56]) Cauville,S.; Dendara,XIII,175(11).
([57]) Cauville,S.; Dendara,XII,128(18) ; 261(1); 284(10).
([58]) Cauville,S.; Dendara,XIII,207(8).
([59]) Cauville,S.; Dendara,XIII,238(14-15).
([60]) Cauville,S.; Dendara,XIV,129(9-10).
([61]) Cauville,S.; Dendara,XII,89(2).
([62]) Wilson,P.; A Ptolemaic Lexikon,P.470-71 ; Wb. II 162 (7-9) and (10).
وترى Wilson أن أصل إشتقاق الكلمة غير معروف الإ انها تعتبر مرادف للكلمات التي تعبر عن السعادة والبهجة مثل المفردات *ḥn, ḥngg, rš*wtt بدليل ظهور مخصص اللوتس 𓇼 في هذه الكلمة *mk* .
([63]) Leitz,Chr. ; LGG,III, P.638-39.
([64]) Cauville,S.; Dendara,XV,63(11).
([65]) Cauville,S.; Dendara,XV,232(7-9).
([66]) Cauville,S.; Dendara,XV,296(9-11).
([67]) Kurth, D.; Materialien Zum Totenglauben im römerzeitlichen Ägypten, Backe-Verlag, Htitzel, 2010, p.153
([68]) Cauville,S.; Dendara,XIII,378(12-13).
([69]) Wilson,P.; A Ptolemaic Lexikon,P.427-428(*mnbit*); H.De Meulenaere, *Notes Ptolemaiques*, in:*BIFAO*, 53, 1953,P.107-110.
- وعن العلاقة بين كرسي الولادة والعرش راجع أيضاً:
- Gutbub,A. ; *Textes Fondamentaux de la Théologie de Kom Ombo, in : **BdÉ** , 47 , Le Caire, 1973*,P.199-200

([٧٠]) عن هذا الرمز 𓇼 بالتفصيل راجع : محمد رجب سيد : الرمز الحتحوري المقدس 𓇼 بمعبد دندرة دراسة تصويرية، بحث منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الخامس لمركز الدراسات البردية والنقوش– جامعة عين شمس بعنوان "الكلمة والصورة في الحضارات القديمة" ، في الفترة من ٢٩–٣١ مارس ٢٠١٤ م، المجلد الثالث، ص ٤٤٩–٤٦١.

([71]) Cauville,S.; Dendara,XIII,217(1-2).
([72]) Cauville,S.; Dendara,XIV,214(9-10).
([73]) Sanueron,S.; Esna,II,P.88.
([74]) Sanueron,S.; Esna,II,P.87.
([75]) Edfou,VIII,79(3); Wilson,P.; A Ptolemaic Lexikon,P.452.
([76]) Edfou,VIII,79(10).
([77]) Edfou,VIII,79(10-11).
([78]) Urk,IV,22(3-4).
([79]) Budge,E.A.W.; The Book Of The Dead, Vol , I , London,1910, P.109(9); Lepsius,R.; Das Todtenbuch der Ägypter,Leipzig, 1842, P.XIII ; Herman Grapow ; Religiöse Urkunden,P.137(14).

هذا ونلاحظ أن الفصل رقم ١٩ لم يظهر ضمن نشر .Naville,E لكتاب الموتى، راجع:

- Naville Edouard; Das Agyptische Todtenbuch der XVIII. Bis XX. Dynastie aus verschiedenen Urkunden zusammengeselt , Berlin, 1886, Nachdruck Graz, 1971, P. XXXI-XXXII.

وعن الترجمة العربية للفصل رقم ١٩ من كتاب الموتى راجع:

– شريف الصيفي : الخروج في النهار – كتاب الموتى، نصوص مصرية قديمة، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٨٤–٨٥ .

– بول بارجيه : كتاب الموتى للمصريين القدماء، ترجمة/ زكية طبوزاده، الطبعة الأولى، القاهرة ، ٢٠٠٤، ص ٦٠–٦١ .

وجدير بالذكر أن هذا الفصل رقم ١٩ من كتاب الموتى ليس له ما يقابله من نصوص في متون الأهرام أو متون التوابيت.

([80]) Budge; The Book Of The Dead, Vol , I, P.112(11); Herman Grapoe; Religiöse Urkunden, P.138(1-2).

([81]) Budge; The Book Of The Dead, Vol , I, P.112(7-8) ; Herman Grapoe; Religiöse Urkunden, P.144(6-7).

([82]) Wilson,P.; A Ptolemaic Lexikon,P.452

وقد تناول هذا الإكليل بالبحث العالم "فيليب ديرشاين" وأورد اشكاله المتعددة وقام بدراسته كتقدمة في نصوص المعابد البطلمية، راجع :

Ph.Derchain, "La couronne de la justification. Essai d'analyse d'un rite ptolémaïque", in : le Chronique d'Égypte 30, n° 60 (1955), p.228, fig. I-VII

وأيضاً تناول هذا الإكليل بالدراسة والتركيز على النباتات التي يتكون منها الإكليل وأنواعها العالم W.Pleijte راجع:

W.Pleijte, "La couronne de la justification" dans: Actes du sixième Congrès International des Orientalistes, Leiden (1884), p.1-30, fig. I-XXV

([83]) S.Kamel, "*La couronne ou la guirlande de la justification offerte au défunt ou au dieu pour le justifier*", Published in the book of Conference of Arab Archaeologists Ninth 2008, p.35.

([84]) Edfou,III,141(10-11).

([85]) Edfou,VIII,79(3-5).

([86]) Edfou,VIII,119(7-8).

([87]) Edfou,VII,94(4-5) ; Chassinat,É.; Le Mammisi d'Edfou ,99(5) []

([88]) Edfou,IV,103(15-16).

([89]) Cauville,S. ; Dendara,XI,171(15)-172(1).

([90]) Wilson,P.; A Ptolemaic Lexikon, P.1026 ; Wb,IV,524(8-11); Černy Jaroslav; Some Coptic Etymologies III , in:***BIFAO***,57,1958,P.208-9 ; W.Vycichl, Dictionnaire étymologique de la langue copte, Leuven, 1983, p.270.

([91]) Edfou,I,238(3).

([92]) Edfou,I,423(1-2).

([93]) Edfou,I,31(14).

([94]) Dendara,VII,135(12).

([95]) Edfou,I,273(13).

([96]) Edfou,I,130(2).

([97]) Daumas,F.; Dendara,IX,198(4) ; Chassinat,É.; Dendara,I,113(7);II,102(11);120(13);III,160(12).

([98]) Sauneron,S.; Esna,II,P.89.

([99]) Edfou,IV,148(16) ; Beckerath, Handbuch der äegyptischen Königsnamen, MAeS,20,1984,P.287.

([١٠٠]) النص الحالي من منظر يمثل طقس حرق البخور بواسطة بطليموس الثامن VIII أمام الملك بطليموس الثاني II والملكة إرسينوي الثانية II وعليه يمكن أخذ لقب الملك بطليموس الثاني *mỉ-ḥrw* هنا بمعنى

"المبرأ/المرحوم" على إعتبار النص جزء من طقوس عبادة الملوك الأسلاف. وعن طقوس عبادة الإسلاف بالتفصيل راجع:

- Nelson,H.; Creation Reliefs at Karnak and Medient Habu and the Ritual of Amenophis I, JNES,8,1949,
PP.201-232 and PP.310-345.

([101]) Edfou,IV,304(16-17) ; Beckerath, Königsnamen, P.288.

([102]) النص الحالي من منظر يمثل طقس حرق البخور بواسطة بطليموس الثامن VIII أمام بطليموس الرابع IV والملكة إرسينوي الثانية II ، وعليه يمكن أخذ لقب الملك بطليموس الثاني *m3ʿ-ḫrw* هنا بمعنى "المبرأ/المرحوم" على إعتبار النص جزء من طقوس عبادة الملوك الأسلاف.

([103]) Edfou,VII,6(8) ; Beckerath, Königsnamen, P.289.

([104]) Edfou,VII,7(1-2) ; Beckerath, Königsnamen,P.290

([105]) Edfou,VII,7(7) ; Beckerath, Königsnamen,P.290-91

([106]) Edfou,IV,305(1-2).

([107]) النص الحالي من منظر يمثل طقس حرق البخور بواسطة بطليموس الثامن VIII أمام بطليموس الرابع IV والملكة إرسينوي الثانية II ، وعليه يمكن أخذ لقب الملكة إرسينوي*m3ʿt-ḫrw* هنا بمعنى "المبرأة/المرحومة" على إعتبار النص جزء من طقوس عبادة الملوك الأسلاف.

([108]) Edfou,IV,279(8)

([109]) النص الحالي من منظر يمثل طقس حرق البخور بواسطة بطليموس الثامن VIII أمام بطليموس الخامس V والملكة برنيكي الثانية II ، وعليه يمكن أخذ لقب الملكة برنيكي*m3ʿt-ḫrw* هنا بمعنى "المبرأة/المرحومة" على إعتبار النص جزء من طقوس عبادة الملوك الأسلاف.

([110]) Cauville,S.; Dendara,XV,175(13-14).

([111]) Cauville,S.; Dendara,VI,168(2).

([112]) Edfou,VI,90(3); nº.23-37.

وقد ظهرت نفس الفكرة عن حورس المنتصر في القاعة *wsḫt* في نص أخر بإدفو : -Edfou,V,141(16) 142(1) ; (10-11)

([113]) نلاحظ ان كلمة الأعداء التي وردت في السطر الأفقي قد أخذت ثلاثة مخصصات (عدو– فرس نهر– تمساح) والتي تعطي من ناحية علامة الجمع المساوية للثلاث شرط 𓏺𓏺𓏺 ومن ناحية أخرى تعطي شكل جمالي يعبر عن الأعداء الشريرة.

([114]) اسم من اسماء مدينة قفط ، راجع:

- Gauthier,H. ; DG,II,P.108.

([115]) اسم الإقليم رقم ١٤ من اقاليم مصر السفلى، الذي يقابل حالياً بلدة "تل أبو سيفة" راجع:

- Gauthier,H. ; DG,IV,P.179.

([116]) نلاحظ أن كلمة جلالته والتي يقصد بها "حورس الإدفوي" لم تأخذ مخصص إله (𓅃 حورس) مثل بقية الألهة التي جاءت أسماؤهم منتهية بمخصص يمثلهم شخصياً مثل أوزير، إيزيس، رع ، جحوتي.

([117]) Edfou,V,346(8).

([118]) Gauthier,H. ; DG,IV,P.71.

([119]) Cauville,S.; Les Chapelles Osiriennes, ***Index***, P.343.

([120]) Cauville,S.; Les Chapelles Osiriennes, ***Index***, P.175

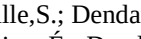
([121]) Budge,E.A.W.; An Egyptian Hieroglyphic Dictionary, II,P.1014.

([122]) Cauville,S.; *Dendara*,X,281(14).

([123]) Wilson,P.; A Ptolemaic Lexikon,P.80 ;Wb,I,89(14).

([١٢٤]) صفط الحنة هي إحدى القرى التابعة لمركز أبو حماد على بعد حوالي ١١ كم من مدينة الزقازيق – محافظة الشرقية، وكانت مركزاً لعبادة الأله "سوبد" وقد أخذت اسمها من اسم هذا الإله ، وقد استبدل حرف السين بالصاد وحرف الباء بالفاء واضيف الى الاسم القديم الكلمة العربية (الحنة) نظرا لإنتشار زراعة الحنة بها في الزمن القديم. راجع: عبد الحليم نور الدين: اللغة المصرية القديمة، الطبعة السادسة،٢٠٠٦، ص ٢٩٥.

وأيضاً: سليم حسن: أقسام مصر الجغرافية في العصر الفرعوني ، القاهرة ، ١٩٤٤، ص٩١.

ولقد إطلق على هذا الإقليم أيضاً أسم  *Bt-Spdw* بمعنى "تل سوبد" ، إنظر: Philae,I,76(7)

([125]) Cauville,S.; Dendara,X,289(6).

([126]) Chassinat,É.; Dendara,II,131(9-10).

([127]) Gauthier,H. ; DG,III,P.3 ; Sauneron,S., Esna,II,nº.31,52 () ; Meeks,D., Mythes et légendes du delta d'après le papyrus Brooklyn 47.218.84 ;MIFAO,125,le caire,2006,P.309 ; G.Daressy,RT,27,1905,P.190.

([128]) Budge,E.A.W.; An Egyptian Hieroglyphic Dictionary, II,P.996.

([129]) Sauneron,S., Esna,II,nº.31,52(); G.Daressy, Hymne à Khnoum du Temple d'Esneh,RT,27,1905,P.190.

([130]) Sauneron,S., Esna,II,nº.31,52.

([131]) Meeks,D., Mythes et légendes du delta, P.36.

([132]) Wb,III, 254 (4) ; WPL,P.715-16

([133]) Edfou,VIII,141(13-14).

([134]) Edfou,IV,245(16).

([135]) Wb,II,247(6-8);WPL,P.508-9

([136]) WPL,P.716

([137]) Edfou,I,478(3).

([138]) Edfou,II,133(13).

([139]) Chassinat,É.; Le Mammisi d'Edfou,160(15-16).

([140]) Edfou,VI,275(14-15).

أوامر إلهية وراء الحملات الأشورية

Divine orders behind the Assyrian campaigns

د/مروة محمود محمد محمد

مدرس أثار وتاريخ وحضارة مصر والشرق الأدني القديم

كلية الآداب – جامعة المنيا

ملخص البحث:

إن الفكر والإعتقاد الذي جاء به الملوك الآشوريين في مفهومهم بوصفهم خلفاء الآلهة على الأرض ويحكمون البشر نيابة عنها، لم يكن فكرا منقطعا عما سبقه في معتقدات الملوك في العراق القديم منذ فجر الحضارة ، وبداية بدولة المدينة في عصر فجر السلالات وحتى العصر الآشوري الحديث. وبناءً على ما تقدم فقد استمر الاعتقاد عند بعض الملوك الآشوريين أَنَّ أي تقاعس أو تردد لدحر أعدائه انما يعد مخالفة لأوامر الآلهة ويترتب عليها غضبها وانزعاجها، ويترتب على ذلك التقاعس وجود العقاب الذي يكون عادة على شكل أمراض أو مجاعة أو كوارث طبيعية تحل بالبلاد والعباد[١] .أَو لأسباب دينية تتعلق بأولئك الذين ينتهكون أو يحنثون القسم بالآلهة والتي تعني قبول الولاء وتقديم الطاعة لآشور مقابل تقديمهم الدعم والإسناد عند حدوث تمرد داخلي أو اعتداء خارجي على هذا الحاكم ، فقد قادوا حملات عسكرية تأديبية ضدهم لأن الإخلال بالقسم أو الحنث به يترتب عليه عقوبة قاسية كونه يخترق قدسية الالتزامات بيمين القسم.كما شنوا حملات عسكرية عديدة ومتتالية ضد أولئك الذين لعنوا الآلهة أو ذكروها بسوء إذ إن ذلك يعني أنهم لا يحترمون الآلهة ولا يخشونها وهو ما لا يمكن أن يقبله أي من ملوك أشور الذي يخاف الآلهة[٢].

الكلمات الدالة:

الحملات –الدينية –الأشورية –المعبود أشور

مقدمة:

كان لموقع بلاد أشور[٣] أثره الواضح في تحديد علاقة الأشوريين بالأقوام التي جاورتهم ولا سيما في الجهات الشرقية والشمالية الشرقية التي حاولت شعوبها وقبائلها وأقوامها التقدم وبشكل متكرر نحو السهل الرسوبي الأمر الذي شكل فصولاً طويلة من الحملات العسكرية الأشورية العنيفة للمحافظة على السيادة والاستقلال ووحدة البلاد شعباً وأرضا وحياة السلام التي كان يطمح لها الأشوريون ومنذ العصر الأشوري القديم دفع الأشوريون الى تعزيز قدراتهم الدفاعية والهجومية وبنوا جيشاً قوياً ووفروا سبل الصمود والتحدي أمام المطامع الخارجية وشنوا حملات عسكرية قتالية ضد الشعوب والأقوام للقضاء على ما ظهرت أنها أخطار مباشرة وغير مباشرة

وتمكنوا من أعدائهم ودحروهم على الجبهات كلها، أفرزت الحملات العسكرية الأشورية ، بناء مملكة منظمة قوية يحميها جيش كبير متمرس في الحروب في ظل قيادة تفاوتت عبر العصور في حكمتها وقوتها وسياسة يجدر الإشادة بها ، فكانت بلاد أشور وجها مشرقا للبلاد الكبرى (العراق القديم) في فترة قدمت هذه الحضارة الشي الكثير لبناء الانسانية .

متن البحث:

المبحث الأول:الحملات التي نفذت بأمر الآلهه الأشورية

قادها الملوك الأشوريين من أجل تنفيذ أوامر الآلهة بشكل عام والإله أشور بشكل خاص، وهدفت إلى إعلاء شأن الآلهة وفرض احترامها ونشرها في مناطق بعيدة عن المملكة الأشورية، ففي كل إقليم أو مدينة يسيطر عليه الجيش الأشوري أو يخضعه لسلطانه كانت تنفذ بأمر من الإله، وتعطي بوابة بلوات[٤]، فكرة واضحة عن تقديم أحد الثيران إلى مذبح الإله أشور بوصفه قربانا لانتصاراته التي حققها بفضله على الأعداء، وتسجل الكتابات الملكية الأشورية موافقة الآلهة على شن حملات عسكرية قام بها الملوك تنفيذاً لأوامرها بعد أن تقدم لهم الدعم والمساندة، فهذا شمشي–أدد الأول ١٨١٣ – ١٧٨١ ق.م يوسع مملكته بعد أن يوطد حكمه في بلاد أشور، ويقوم بشن حملات عسكرية بعد أن يأخذ موافقة الآلهة وأوامرها ويقدم الأضاحي والقرابين لها، لأنها آزرته ونصرته على أعدائه إذ تذكر كتاباته ذلك في قوله :

((..[بأ]مر الإله أنليل و(...) هجومي في (أرابخا)..... دخلت حصنه وقبلت أقدام سيدي الإله أدد، وأعدت تنظيم تلك البلاد، وعينت الحكام في كل مكان وفي أرابخا نفسها وقدمت الأضاحي... الى شمش و أدد))[٥].

وعن تمرد الملك شاتورا ملك بلاد خانيكلبات قام ادد نراري الأول١٣٠٧–١٢٧٥ بحملة عسكرية بأمر الآلهة التي قادته لشن حملة عسكرية فقد ورد في احدى كتاباته قوله: **((عندما اعلن شاتورا šattura ملك خانيكلبات Hanigalbat تمرده ضدي وارتكبت اعمالا عدوانية، و(بامر) من أشور سيدي العظيم و(بامر) من الالهة العظيمة التي تقف بجانبي اسرته واقتدته الى مدينتي أشور وجعلته ياخذ على نفسه قسما وعهدا وسمحت له بعد ذلك بالعودة الى بلاده، كنت اتلقى منه الاتاوة سنويا في مدينتي أشور طالما حييت))**[٦].

ولم يكتف الملوك الأشوريون بالإشارة إلى أن هذه الحملات العسكرية كانت بأمر من آلهة معينة أو قيادتها ، بل اصبح الملوك ينسبون دعم الحملات إليها ويعددون أسمائها، ربما كان هذا الأسلوب مهما لزيادة شرعية هذه الحملات، فقد ورد عن ادد– نراري الاول عن معاقبة متمرد من بلاد خانيكلبات ايضا قوله :**((بالأسلحة القوية لسيدي الإله أشور وبعون الآلهة آنو وانليل وإيا وسن وشمش وإدد وعشتار ونركال الأقوى بين الآلهة سادتي))**[٧].

وعد الملوك الأشوريون أن التمرد والعصيان والإمتناع عن دفع الإتاوات المقررة لآلهة يعني الخروج عن طاعتها وعصيان أوامرها والانتقاص من قدسيتها وقدرتها على الانتقام فالإتاوات التي كانت تفرض بموجب قسم بالآلهة (فضلا عن الإتاوات التي يفرضها الملك الأشوري في حملته العسكرية) كانت تقدم للآلهة في معابدها إذ يخصص قسم من الغنائم لإدامة المعابد القديمة وصيانتها ، فضلاً عن بناء معابد جديدة تليق بمكانة الآلهة وقدسيتها[٨]، فقد أشارت كتابات الملك توكلتي-آبل-ايشرَّ الأول ١١١٥ – ١٠٧٥ ق. م إلى الهدايا التي قدمت إلى الآلهة من الثيران والأغنام والماشية والخيول والممتلكات وكذلك السرير الملكي والمجوهرات إلى أشور وبقية الآلهة الذين أمروه بقيادة حملته العسكرية إلى بلاد نائيري[٩] التي تمرد حكامها وامتنعواعن دفع الإتاوات من الخيول والماشية المقررة للالهة فقد جاء في حولياته ما نصه :

((..بأمر سيدي الإله أشور ذهبت الى بلاد نائيري والتي لم تعرف الخضوع..الممرات الوعرة والتي لم يعرفها ملك سابق....))[١٠]

كما يبيّن نص آخر هجومه على أراضي نائيري وتمكنه من إخضاعها واخذ الرهائن والاتاوات بأمر من الآلهة يقول فيه :

((.. بأمر من الإله أشور سيدي على المنطقة الممتدة من الجهة الاخرى للزاب الأسفل حتى البحر الاعلى (البحر المتوسط) في الغرب))[١١] وهكذا تقدم باتجاه بلاد نائيري وسيطر عليها وأخضع ٣٠ ملكا من بلاد نائيري، وأخذ اسرى منهم واستلم اتاوتهم وهي زوج من الخيل وفرض عليهم الضريبة، وكان من نتيجة هذه الحملات لتوكلتي-آبل-ايشرَّ الأول أن اخضع بلاد نائيري وفرض عليها الإتاوات السنوية من الخيول والبغال والمواشي كما انه وسع حدود بلاد أشور وأضاف إليها أملاكاً جديدة من لبنان بمساندة الآلهة التي ساندته وأيدته في هذه الحملة، التي امتدت إلى المدن السورية والفلسطينية باتجاه سواحل البحر المتوسط[١٢].

إذ نقرأ :

((بأمر من الآلهة آنو و أدد الآلهة العظيمة (سادتي)، تقدمت إلى جبال لبنان وقمت بقطع أشجار الأرز وحملتها الى معبد الآلهة انو و أدد و آلهتي العظيمة. واستمريت إلى بلاد أمورو (سوريا) وسيطرت على كل بلاد أمورو وأخذت الاتاوة من مدينة ارفاد وبلاد جبيل وصيدا... ثم فرضت عليهم الاتاوة...))[١٣].

وقاد الملك الأشوري أشور – بيل كالا Assur-bel- Kala ١٠٧٤-١٠٥٥ ق.م حملة عسكرية ضد الاخلامو والاراميين Ahlamu-Aramaeans سكان الصحراء الذين لا يحترمون الآلهة ولا يعترفون بها حين عبروا الفرات وأغاروا على بلاد أشور وانه **((بأمر من الإله أشور وأدد الآلهة الكبرى توجه ضدهم وقهر مدنهم التي تقع في الجهة المقابلة لضفة الفرات.....))**[١٤].

استمرت القبائل الآرامية التي نزلت الفرات بالضغط على بلاد أشور خلال نهاية القرن الحادي عشر وبداية القرن العاشر ق. م وتمكنت من إقامة دويلات لها في مناطق من

بلاد الشام وأعالي العراق القديم على طول نهر الفرات ، مستغلة الفراغ السياسي الذي مرت به بلاد الشام وحالة الضعف التي عاشتها بلاد أشور حتى اعتلاء الملك أشور دان الثاني Aššur–dan ٩٣٤ – ٩١٢ ق. م الذي يعد عهده ممهداً لعصر التوسيع والسيطرة الأشورية من خلال الحملات العسكرية[١٥] ، التي قادها على المناطق الشمالية والشمالية الشرقية ، التي يقول فيها: ((.... **بأمر الإله أشور.... زحفت الى جبال كيرورو kirriuru وسيطرت على مدن سوخو Šuhu... وسميرا Simerra وأراضي (لو....) ومدن جبل كيرورو وحصلت على الغنائم الكثيرة والممتلكات وقطعان الماشية وأخذتها إلى مدينتي أشور وجلبت آلهتهم كهدايا إلى الهي... وأعطيت إلى أشور الهي...**))[١٦].

أشور. وجلبت ألهتهم كهدايا لأشور وهرب الباقي من قبضة أسلحتي...))[١٧].

لم تتغير سياسة الملوك الأشوريين في إطاعة الآلهة وتقديس أوامرها، فقد عثر على نص تذكاري في مدينة النمرود[١٨] ، يبين أوامر الإله أشور والآلهة الأخرى ويذكر مساعدتها ومساندتها ، للملك أشور– ناصر– اپلِ الثاني ٨٨٣ – ٨٥٩ ق. م في حملاته العسكرية لضرب المتمردين ودحرهم وإخضاعهم لمشيئة الآلهة[١٩] ، ويدعي أشور– ناصر– اپلِ الثاني بان الإله أشور ناداه باسمه وامره في قوله : ((**عندما ناداني الإله العظيم أشور باسمي...** وجعل سلطاني فوق سلطان ملوك الجهات الاربعة واسمي العظيم فوق كل شي بوضع سلاحه الفتاك الذي لا يعرف الرحمة بين اسلحتي الالهية **وامرني بان احكم واخضع واسيطر على الاراضي العليا المنيعة** وبمساعدة ودعم أشور الهي استمريت بالزحف عبر المسالك الصعبة والشاقة والجبال الوعرة ترافقني حشود قواتي ولم يكن هناك خصم يواجهني...)) ، وكان من نتيجة حملته هذه أن اخضع عدداً من المدن وضمها إلى المملكة الأشورية وفرض عليها أعمال السخرة، فضلاً عن استحصال الإتاوات منها التي اشتملت على الثيران والبغال والحمير والأغنام وأوانٍ برونزية من مدن بلاد كيروري مثل سميسي وسميرا ، واستناداً إلى تعليمات الآلهة وبأمر من الإله أشور قاد أشور– ناصر– اپلِ الثاني حملته العاشرة عام ٨٦٦ ق. م للحصول على كميات من الغنائم وإضافة مناطق جديدة وضمها تحت قيادته وتحت قدسية الإله أشور فقد جاء في قوله:

((**بأمر من الإله أشور، في الثالث عشر من شهر أيار** زحفت من كلخو وبعد عبوري نهر دجلة انحدرت باتجاه بلاد قيبانُ Qipānu ، وبدات في مدينة خوزيرينا اتسلم الاتاوات من حكام المدن في بلاد قيبانو..استلمت جذوع اشجار الارز والفضة الذهب..وتوجهت من مدينة خوزيرينا نحو ضفاف الفرات الاعلى..)).

مثلت معركة قرقار[٢٠] Qarqar ، الامتحان الأصعب لقوة الملك شلمانُ–اشريد الثالث ٨٥٨ – ٨٢٤ ق. م ولقوته العسكرية لما تمثله من مواجهة كانت الأعنف في حملاته العسكرية باتجاه المدن السورية والفلسطينية على سواحل البحر المتوسط وبمساعدة مصر ومساندتها، فقد قاتلهم بأمر الإله أشور حسب اعتقاده الذي ازره في إلحاق الهزيمة بهم وسحق جيوشهم وتكبيدهم خسائر فادحة في الأرواح والمعدات، كما جاء في حولياته بقوله : ((.... في ذلك الوقت تقدم حداد – أيزير Hadad – ezer (أدد – أدري idri – Adad) الدمشقي وارخالينو الحماتي Irhulēnu – Hamatite ومعهم اثنا عشر ملكاً من المناطق المحاذية للنهر، وكانوا واثقين في قواتهم المشتركة وهاجموني ليشنوا حربا شعواء... **وبأمر من الإله أشور قاتلتهم وهزمتهم** من مدينة القرقار الى مدينة ديلزاو Dilziou وملأت السهول بجثث مقاتليهم واكتسحت بقايا جيشهم كالطوفان...)).

وقد تمكن شلمانُ–اشريد الثالث خلال مدة حكمه البالغة (٣٤) سنة الطويلة نسبياً من بناء اكبر إمبراطورية عرفتها منطقة الشرق الأدنى القديم انذاك وكان على ابنه وخليفته على عرش أشور شمشي أدد الخامس ٨٢٣ – ٨١١ ق. م، أن يحافظ على تلك المملكة التي شهدت حالة الفوضى والاضطراب نتيجة تمرد أخيه أشور – دانن – أيلي Aššur–danan–ilia ، في السنوات الأخير من حكم أبيه شلمانُ–اشريد الثالث وعلى الرغم من اخماد شمشي أدد الخامس التمرد[٢١]، إلا أن ذلك ترك آثاراً سلبية على المملكة الأشورية، وبالتالي فقدان سيطرتها على بعض المقاطعات ولاسيما البعيدة منها التي انتهزت فرصة الحرب الأهلية ، فأمره الإله أشور والآلهة الأخرى بإعادتها إلى السيطرة الأشورية على بابل والجنوب ،إذ ثار مردوك بلاطسو اقبي Marduk – Balātsu – iqbi وجاء في كتاباته : ((... **وبأمر من آلهتي العظيمة** ولانقاذ حياته مردوك – بلاطسو – إقبي دخل مدينة نيمتيي – شاري Šarri – Nēmetti وطاردته... وأخذت عربته وجردته من معداته وحرسه ونقلت المعركة داخل مدينته... وقطعت أشجار بساتنيها... وبأمر من آلهتي زحفت على مدينة الدير.... وقمت بتطويقها... وحاصرت... وأسرت فيها... وحصلت على ممتلكاتها القفص الملكي وخزينة القصر (ونساء قصره وبناته) وأخذت ٣٠٠٠ من الثيران والأغنام وقد دمرت وسحقت وحرقت ٤ مدن تابعة له...)).

خلفه على عرش أشور ابنه أدد نراري الثالث٨١٠ – ٧٨٣ ق. م الذي اخذ على عاتقه إكمال ما بدأه والده في إعادة الأقاليم والمدن التي حاولت الانسلاخ عن التاج الأشوري مستغلة حالة الاضطراب التي عاشتها بلاد أشور[٢٢] ، إذ كان عليه وحسب اعتقاده أن ينصاع لأوامر الآلهة والإله أشور بشكل خاص وان ينفذ رغاباتها في ضرب الملوك الحثيين الذي تمردو ووقد تمكن في سنة واحدة من اكتساحهم واخضاع كل أراضيهم،وفقا لقوله : ((**أدد نراري الملك ا لقوي**

ملك أشور بن شمشي أدد الخامس بن شلمانُ–اشريد الثالث ملك الأقاليم الأربعة... وبأمر من أشور... قمت بالزحف نحو الحثيين وعبرت))[٢٣].

بعد وفاة أدد نراري الثالث تعاقب على حكم بلاد أشور ثلاثة ملوك لم يكن لأي منهم القدرة على معالجة الأوضاع المتردية وتأمين سيادتهم على الأقاليم الأخرى حتى استلم توكلتي–آپل–ايشرَّ الثالث ٧٤٥–٧٢٧ ق.م وكان عليه إخراج البلاد من محنتها وإعادة هيبة بلاد أشور وقدسية الآلهة فيها ولاسيما الإله أشور الذي أمره وآزره وسانده في مهمته تلك، من خلال رعاية الآلهة له من بين جموع البشر لينوب عنها في إدارة شؤون بلاد أشور[٢٤]، فقد كان عليه البدء بخطوات سريعة ضد اورارتو وتدمير قوتها المعادية وشل تحركاتها وفتح منافذ طرق التجارة وتأمين المواد الأولية الضرورية لبلاد أشور مثل الأخشاب والمعادن والخيول، واستنادا الى أمر الإله أشور الذي كان عوناً له تقدمت قواته على بلاد نائيري (نامري) Namri فاخضع الأراضي في شرق دجلة من بلاد الأناضول وجنوبي بحيرة اورميا حتى الحدود الشمالية لبلاد عيلام[٢٥] وجاء في حولياته : ((في السنة الثانية في حكمي **بأمر من الإله أشور سيدي الذي كان عوني** ضد أراضي نامري Namri،أوقفت تقدم الاورارتيين وطاردتهم الى عقر دارهم فأرهبت حكام المدن والمقاطعات فقدموا الطاعة والخضوع.....)) وكان من نتيجة ذلك جعل الاورارتيين حزاماً أمنياً أشوريا على الحدود الشمالية لبلاد أشور واستحصال الضرائب فضلاً عن تقديم فروض الطاعة والخضوع للتاج الأشوري.

لقد كانت منطقة فلسطين ذات أهمية كبيرة بالنسبة لبلاد أشور كونها تشغل موقعاً متميزاً في بلاد الشام فهي تمثل حلقة الوصل بين مناطق شرقي البحر المتوسط وبين مصر عبر سيناء، وبذلك تتحكم في المنافذ الرئيسة لطرق التجارة بين بلاد أشور والمدن اللبنانية الغنية بأخشابها وموارداها على المتوسط[٢٦]، وقد شكلت السامرة تهديداً وتحديا للوجود الأشوري من خلال تمردها وتشكيلها تحالفات سياسية بمساندة مصر، فبأمر من الإله أشور ومساندته قاد شرو–كين الثاني في السنة الأولى من حكمه حملة عسكرية، واخضع السامرة وقضى على التمرد واستلم الاتاوات حسبما جاء في حولياته بقوله : ((**بأمر الإله أشور وشمش الذين آزراني في تحقيق النصر**، من السامريين نقلت ٢٧,٢٩٠ نسمة من اولئك الذين عاشوا في ذلك المكان وأخذت في بينها ٥٠ عربة لتجهيزات ملكي [والمدينة التي أعدت بناءَها] جعلتها أعظم مما كانت عليه في السابق، أما الناس الساكنون في تلك الأراضي فقد استولت عليهم يدي وحررتهم ونصبت عليهم موظفاً بصفة حاكم ثم فرضت عليهم الاتاوات والضرائب عليهم كما فرضتها على الأشوريين وجعلتهم سوية....)).

تمكن سين–اخي–ريبَ من توطيد الأمن والاستقرار في منطقة نامري (Namri) وبحكم موقعها الجغرافي وأهميتها الأمنية لبلاد أشور بوصفها الحدود الفاصلة بينها وبين إيران ولضمان

ولائها وتأييدها[٢٧] وبأمر من الإله أشور قاد سين–اخي–ريبَ حملة عسكرية للسيطرة عليها في عام ٧٠٢ ق.م.

واجه سين–اخي–ريبَ ظروف قاسية بسبب وعورة الطريق في هذه المنطقة التي لا تساعد على سير العربات الامر الذي اضطره الى النزول منها وتسلق الجبال سيراً على الأقدام، وقد تمكن من إخضاع عدد من سكانها ومدنهم مثل بيت كيلام زاخ Bit –Kilamzah وبيت كوباتي Bit – Kubatti وحصل منهم على الغنائم حسبما تذكر كتاباته التي يقول فيها ((... **بأمر من الإله أشور سيدي وقوته** تمكنت من الوصول الى أرض الكشيين الأعداء الخطرين لي والذين لم يخضعوا لأحد من قبلي...)) وكان من نتائج حملته هذه أن حصل على الغنائم واخضع عدداً من المدن في هذه المنطقة ورحّل عدد من سكانها ونقلهم خارج منطقة الجبال وفي ذلك يقول : ((**السكان في أرض الكيشيين... حملتهم خارج الجبال...**)) وعمل على إلحاق هذه المنطقة بمقاطعة اربخا (كركوك الحالية).

ثم اعتلى أشور–اخُ–اِدَن عرش أشور في اثر اغتيال والده سين–اخي–ريبَ وكان عليه إكمال فتح مصر نتيجة لما دفعت إليه تراكمات الأحداث السياسية الأشورية المصرية[٢٨] على مدى تاريخ العصر الأشوري الحديث كله، ففضلاً عن كونها مأوى للأمراء والحكام المتمردين والفارين من قبضة القوات الأشورية في بلاد الشام فإنها كانت تدعم التحريض على الوجود الأشوري وتسانده.

وقد أكدت الأحداث التي شهدتها المنطقة السورية الفلسطينية واللبنانية حول المتوسط بانه لا يمكن للأشوريين من توطيد الأمن والاستقرار في هذه المنطقة ما لم يتم القضاء على التدخل المصري في شؤونها، وإن ذلك لا يتحقق إلا بفتح مصر وطرد الفراعنة الكوشيين [الاثيوبيين] منها، ومن ثم إقامة علاقات طبيعية وطيبة مع الحكام المحليين من الوطنيين المصريين.

وعلى هذا الأساس وبأمر وعون من الإله أشور (كما ادعى الملك) والآلهة الأخرى وعونهم في المساعدة والمساندة اعلن أشور–اخُ–اِدَن الحملة بقوله ((**انني الملك الذي تمكن بعون الإله أشور والإله سن والإله شمش والإله نابو والإله مردوك والالهة عشتار نينوى والالهة عشتار اربيل، ان يجتاز من البحر الاعلى** (البحر المتوسط) الى البحر الاسفل (الخليج العربي) والذي اخضع تحت اقدامه كل الخصوم والامراء الذين لم يكونوا طائعين له)) ، وقد قام أشور–اخُ–اِدَن بحملة عسكرية عام ٦٧١ ق.م [٢٩]ضد مصر مخترقاً طريقاً قصيراً وسط الصحراء مستخدما عارفين بالطرق من سكان القبائل العربية[٣٠] والتقى أشور–اخُ–اِدَن بجيش طهراقا وأوقع به الهزيمة في معركة اشخيري التي قال عنها : ((**بأمر الإله أشور... من مدينة اشخيري حتى ممفيس.... خضت يومياً معارك عنيفة جداً ضد طهراقا ملك مصر واثيوبيا... ثم حاصرت**

ممفيس وفتحتها.... وأبعدت كل الأثيوبيين من أرض مصر...))[٣١]. ونتيجة لهذه المعركة دخل أشور-اخُ-اِدَن ممفيس بعد أن هرب طهراقا الى بلاد كوش جنوب مصر ووقع نساؤهُ وأولاده وبناته أسرى لدى أشور-اخُ-اِدَن الذي قدم الغنائم والهدايا الى الإله أشور الذي أمره والآلهة التي آزرته في معاركه تلك بقوله: **((.....أكثر من أعداد الجراد من اموال جلبتها (وقدمتها) الى أشور، أنليل، ننورتا، كولا، نركال، عشتار ملكة (اربايلو Arbailu) اربيل الذين وقفوا بجانبي وسحقوا أعدائي واستجابوا لكل رغباتي أقدم هذه الهدايا، الذهب اللامع والفضة، الأحجار الكريمة، غنائم مصر واثيوبيا التي حصلت عليها بأمر من أشور ومساعدته....))**[٣٢].

شكلت بلاد عيلام كما هي حال مصر بتدخلها في شؤون العراق القديم تهديداً حقيقياً لبلاد أشور في الجبهة الشرقية والجنوبية الشرقية فقد هددت أمن العراق وسيادته منذ أقدم العصور ففي الزمن السابق للألف الأول ق.م كان تدخلها بشكل مباشر مع بداية الألف الأول ق.م وبظهور الأشوريين كقوة حقيقية وحيث إن ملوك عيلام لم يتمكنوا من مواجهتهم في ساحات المعارك، وجد أشور-باني-ابلِ ٦٦٨ -٦٢٧ ق. م نفسه مضطراً لوضع حد لهذا العدوان والقضاء عليه والى الأبد وكان ذلك حسب اعتقاده تنفيذاً لأوامر الآلهة أشور وشمش وعشتار..... وغيرها[٣٣].

تسلم تبت همبان Hman – Tapit [تسميه المدونات الأشورية تيومان] عرش عيلام عام ٦٦٤ ق.م وحاول اغتيال أولاد أخيه وأولاد عمه مع سبعين من أفراد أسرهم وبعض أمرائهم ونبلائهم في محاولة منه للتخلص من منافسيه على عرش عيلام، وعندما علم هؤلاء بهذه المحاولة هربوا جميعاً إلى بلاد أشور طلباً للحماية التي قدمها لهم أشور-باني-ابلِ ورفض تسليمهم إلى تيومان الذي اتخذ من ذلك العمل ذريعة للعدوان على أرض الرافدين وتقدم بإتجاه بيت أمبي imbi – Bit (على الحدود العراقية الإيرانية) فاتخذ منها مركزاً لقواته وقام بتوزيع الذهب والفضة على السكان هناك لكسبهم وتأييدهم ثم عمد الى قطع مياه نهر اولاي (الكرخة)[٣٤] بوصفه خطاً دفاعياً فأغضب هذا الفعل أشور-باني-ابلِ وذهب لإستشارة الإلهه عشتار [وهي عادة جرى عليها الملوك الأشوريون] التي طمأنته بالنصر المؤزر **((.... لما سمعت الإلهه عشتار تنهداني الحائرة قالت لي...((لا تخف" فملأت قلبي ثقة))**[٣٥].

وفي شهر أيلول وبعد أن حصل أشور-باني-ابلِ على الأذن من الآلهة قاد قواته للقاء تيومان ملك عيلام الذي تراجعت قواته الى مدينة الدير ومنها الى العاصمة سوسة داخل الأراضي الإيرانية خوفاً وهلعاً من القوات الأشورية الزاحفة فانهزمت قوات تيومان في معركة هي الأعنف في تاريخ عيلام قال عنها أشور-باني-ابلِ **((في حملتي الخامسة توجهت الى بلاد عيلام تنفيذاً لأوامر الآلهة أشور، سن، شمش، ادد، عشتار، نينوى، عشتار اربيل... اكتسحت بلاد عيلام بأجمعها كالإعصار الهائج))**[٣٦]. وكان من نتيجة ذلك أن أنتهت حقبة في دور بلاد

عيلام المعادي للعراق وتدخلها في شؤونه الداخلية، وأخذ منهم الغنائم ونصب اومانيكاش على عرش عيلام بدلاً من تيومان الذي جلبه الى نينوى وقتله ، كما نصب أخاه تاماريتو الذي كان قد هرب الى أشور ملكاً على مدينة خيدالو.

المبحث الثاني: الحملات الأشورية ضد منتهكي القسم والحانثين به

حاول الأشوريون دفع الأذى عنهم وتجاوز التهديدات التي تتعرض لها بلادهم (حرباً أو سلماً) كلما كان ذلك ممكناً، فبدؤوا بالسيطرة على الأقاليم المتاخمة والقريبة من حدودهم وأخضعوها لحكمهم المباشر، ومن أجل تلك الأهداف نفسها اندفعوا في المراحل اللاحقة من العهد الأشوري الحديث الى أماكن أبعد من هذه الأقاليم ووصلوا بالنتيجة الى مناطق تبعد مئات الكيلومترات عن حدود بلادهم ولاسيما في الاتجاه الشمالي والشمالي الغربي عندما طرقوا أبواب مصر، وبذلك تمكنوا من إقامة أكبر وأوسع إمبراطورية عرفها الشرق الأدنى القديم امتدت من إيران شرقاً وحتى سواحل المتوسط ومصر غرباً ومن الخليج العربي جنوباً الى بلاد الأناضول شمالاً.

ومن أجل السيطرة على تلك الأقاليم والمقاطعات التي ضمتها تلك المملكة إداريا وتنظيمياً اعتمد الملوك عدداً من الإجراءات والتقسيمات الإدارية لإخضاعها للتاج الأشوري في حين اخضعوا عدداً من تلك المدن لاسيما القريبة والمتاخمة لحدودهم للحكم الأشوري المباشر بوصفها جزءاً من أملاك المملكة الأشورية، وقد فرضوا الاتاوات على تلك المدن والأقاليم الأبعد مقابل تمتعهم بالاستقلال وهو ما يعني ارتباطهم الرسمي بالتاج الأشوري بشكل أو بآخر وتقديم فروض الطاعة والولاء له.

والى جانب هذا التنظيم الإداري كان هناك نوع ثالث هو إلزام الحاكم بتوقيع اتفاقية أو معاهدة يؤدي بموجبها القسم بتقديم فروض الولاء أو الطاعة ويعلن نفسه في خدمة المملكة الأشورية ويلتزم بتقديم الدعم الى الأبد، فيكون بذلك أشبه بموظف مخلص يرعى مصالح المملكة الأشورية ويقدم لها المساعدة والمساندة في عملياتها العسكرية جميعها أو عند تعرضها الى فتن ومشاكل داخلية أو تمرد وعصيان خارجي.

وفي المقابل يقدم الملك الأشوري الدعم والحماية اللازمين لمصالح تلك الدويلات وحكامها سواءً عند قيام احداث شغب داخلية أو اعتداءات خارجية، وهكذا فان الاتفاقيات والمعاهدات التي تتوج بيمين القسم تحدد الالتزامات والواجبات وتحدد المسؤوليات السياسية في المنطقة[٣٧].

ومن الجدير بالذكر ان هذه الاتفاقيات بأداء القسم لا تشمل انتقال السلطة الدينية وطقوسها المقدسة مع انها تعني الاعتراف الضمني بالآلهة الأشورية والإله أشور إذ إنها كانت محددة فقط بالنظام السياسي الذي يذكر العقوبات التي تفرض على من ينتهك أو يحنث تلك

الاتفاقيات والقسم بها عن طريق التمرد أو العصيان الامر الذي يتطلبت التدخل العسكري الأشوري السريع لاخماد تلك الأعمال المخالفة لشروط الاتفاقيات، لذا نصت نهايات تلك الاتفاقيات على كثير من اللعنات على من ينتهك القسم بالإله ويحنث بيمينه.

وقد عّد الملوك الأشوريون تلك الاتفاقيات والقسم بالآلهة مكاسب كبيرة حققوها على من قَبِلَ التعامل بها والتزم بمضمونها، وكانت هناك طقوس خاصة بيمين القسم فضلاً عن عقوبات صارمة على كل من يخترق قدسيته ويخرق الالتزام به تجاه أوامر الآلهة وتحقيق رغباتها، فقد عد الملوك الأشوريون الإخلال بالقسم والحنث به هو بمثابة جريمة تعاقب عليها الآلهة الفرد والمجموع ، المدينة وأهلها.

وهكذا لا يكون الإخلال بالقسم جريمة ضد الملك الأشوري فقط بل هو جريمة بحق الآلهة وأن أي تقاعس أو تهاون من جانب الملك في ردعه يثير غضب الآلهة وانزعاجها وقد يدفعها ذلك الى إنزال عقوبتها على الجميع.

وعليه فقد عدّ الملوك الأشوريون شن حملة عسكرية ضد أي منتهك أو حانث لعهد قطعه على نفسه باتفاقية او معاهدة هو واجب ديني مقدس وعلى أساسه قاد الملوك الأشوريون ابتدأ من بوزر – أشور Puzur–aššur الثالث بحدود ١٥٠٧ – ١٤٩١ ق.م وانتهاءً بالملك أدد نراري الأول ١٣٠٧ – ١٢٧٥ ق.م [٣٨]حملات عسكرية ضد الحكام الكشيين في بابل من أجل تثبيت الحدود بينهما انتهت أغلبها بمعاهدات واتفاقيات ترسيم الحدود بين بلاد أشور ومدينة بابل.

وعندما اعتلى توكلتي–آبل–ايشرَّ الأول وجب عليه أن يضع حداً لهذه الانتهاكات بيمين القسم والحنث بالاتفاقيات والمعاهدات التي عقدت بين الطرفين فاصطدم مع جيش ملكها مردوك نادن أخي Marduk–nādin–ahhē والحق به الهزيمة وأسره وقدمه الى الإله أشور ومن نتائج هذه الحملة اخضاع بابل للتاج الأشوري المباشر وحكمها مدة سبع سنوات وهو ما أكسب توكلتي–آبل–ايشرَّ الأول شهرة إذ ترد أخبار هذه الحملة في كتاباته : ((قمت بالزحف الى كاردونياش (بابل) وقهرت المدن كوريكالزو وسيبار وبابل واوبيس وهي بعيدة عن دجلة أكبر مدن كاردونياش مع حصونها وألحقت الهزيمة وأسرت اعداداً كبيرة)).

بحدود منتصف القرن العاشر ق.م شكلت القبائل الارامية تهديداً خطيراً على بلاد أشور من خلال الدويلات التي أقامتها حولها وبسطت نفوذها على منطقة أعالي العراق القديم الى الجنوب من منطقة طور عابدين التي اطلق عليها الأشوريون اسم خانيكلبات وأصبحت هذه المنطقة تحكم من ملوك يحملون أسماء آرامية وشكلوا حلف عند منابع نهر الخابور ضد بلاد أشور مما دفع الملك الأشوري أدد نراري الثاني وهو أحد الملوك الأقوياء وقد شكل عهده بداية عهد أشوري جديد عرف باسم العهد الأشوري الحديث ٩١١ – ٦١٢ ق.م، الى قيادة ست حملات متتالية الى

هذه المنطقة. ويظهر لنا من خلال كتاباته انه وقع معهم اتفاقية سلام مؤكدة بالقسم بالآلهة في حملته الثالثة بعد أن حقق النصر عليهم وانتزع الملوكية منهم واستولى على الأراضي التابعة لهم الا أنهم حنثوا بالقسم وأخلوا ببنوده مما دفعه إلى قيامه بحملته الرابعة نحو أراضي خانيكلبات وقد ورد في كتاباته ما نصه :

((... في لمو لاكبيرو Likberu زحفت للمرة الرابعة الى أرض خانيكلبات Hanigalbat، وفي ذلك الوقت خرق كلاً من موكورو Muquru وتيمانو Temannu العهد الذي قطعه مع الآلهة وأخذ جانب العداء ضدي ودعاني للقتال))[٣٩].

ويستمر في وصف تفاصيل المعركة والنتائج التي حصل عليها بقوله: ((وبثقتي الكبيرة بقواتي وقطعاتي... زحفت نحو قيدارا Gidara التي يسميها الاراميون ريقاماتو Ragammatu التي أخذها الاراميون بالقوة بعد فترة زمنية لحكم توكلتي-آبل-ايشرَّ ابن أشور- ريشا- أشي- Assur- resa- isi ملك أشور الذي سبقني... وقمت بحفر خندق حول المدينة وأقمت جداراً من الأسلحة القوية والقوات المدججة بالسلاح والعدة القوية والمتينة، ودخلت بقوة الى مدينة قيدارا (ريتاماتو) واقتحمت القصر الملكي، الأحجار الكريمة والعربات الملكية والخيول وزوجاته واولاده وبناته وغنائمه الأخرى وضعها أمامي، فقيدته بالسلاسل البرونزية وأخذته الى مدينتي أشور، وبهذا أسست النصر لأشور وبقوته على أرض خانيكلبات....))[٤٠].

وكان من نتائج هذه الحملة إخضاع أراضي خانيكلبات والحصول على الغنائم وانهاء حالة التمرد والتهديد، كما انها نجحت في إبعاد خطر التجمعات الارامية وسيطرها على الطرق التجارية نحو البحر المتوسط.

اعتلى توكلتي-آپل-ايشرَّ الثالث عرش أشور ٧٤٥-٧٢٧ ق.م وتمكن من تاسيس اكبر مملكة أشورية من خلال قيادته لحملات عسكرية متتالية على جبهات بلاد أشور كافة وكان من بين حملاته تلك التي قادها على القبائل العربية وقد كانت احدى من تلك القبائل العربية تحكمها ملكة تدعى سمسي (او شمش ملكة العرب) التي ورد ذكرها في نصوص توكلتي-آبل-ايشرَّ الثالث بقوله:...((**أخضعت الملكة العربية سمي في السنة نفسها.....**)) وفي نص أخر من حولياته يقول: ((**... وغنمت ٣٠,٠٠٠ جمل مع المواشي و ٥٠٠٠ حزمه من جميع أنواع الطيوب... واستسلمت أمامي وقدمت من الجمال والنوق، وأرسلت أحد موظفي اليهم....**))[٤١]، وهو ما يشير الى إخضاع هذه الملكة للحكم الأشوري المباشر بتعيين أحد الموظفين المسؤولين عن إدارة منطقتها بعد أن عقد معها معاهدة أقسمت بالإله شمش على تقديم الولاء والطاعة الى التاج الأشوري، بعد دلك حنثت سمسي بقسمها بالآلهة الذي قطعته على نفسها مما دفع توكلتي-آپل-ايشرَّ الثالث إلى قيادة حملة عسكرية ضدها إذ يقول : ((**سمسي ملكة العرب... خالفت**

(حنثت) قسم الإله شمش..... فرضت عليها الاتاوات... ذهب وجمال وكل أنواع الأعشاب فدية أحضروها أمامي....))[٤٢].

وكان من نتائج حملته تلك أن اخضع القبائل العربية للتاج الأشوري مثل قبيلة موسى Musa وتيماء Tema وهاتي Hatt وهيافة Hiyapha وبطن Batan وغيرها واستلم الإتاوات من ذهب وفضة وطيوب[٤٣].

المبحث الثالث: الحملات الأشورية ضد أولئك غير الخاضعين للآلهة ولا يحترمونها

تتميز أصالة حضارة بلاد وادي الرافدين في مجال الفكر والمعتقدات من خلال عدة إسهامات ثقافية قدمها العراقيون القدماء منها أن الإنسان خلق من أجل إراحة الآلهة وعبادتها وبناء أماكنها المقدسة (المعابد) وتقديم النذور والقرابين واحترامها وتقديسها ومخافتها وعدم المساس بفروضها وواجباتها، وذلك لإيمانهم المطلق بعدالة الآلهة وإن بمقدورها أن تفعل الكثير في الخلق وديمومة الحياة[٤٤].

وخص الأشوريون الإله أشور الإله القومي لهم بشيء من التقديس وأطلقوا عليه أسماء عديدة للتعظيم والتبجيل ولقبوه بالجبل الكبير ورمزوا إليه بالقوة وقدموا له أنفس الهدايا وأغلاها واعدوا ان عدم احترام الهتهم والاساءة لها انما هو عمل شرير يستحق الانتقام بشدة من المذنبين وان واجبهم تجاه الآلهة هو التصدي لهذه الاساءة واعادة الاعتبار للالهة فقد جاء شلمان –اشريد الاول قوله: **((ان مدينة ارينو Arinu المدينة المقدسة والتي بنيت على ارض صخرية التي تمردت سابقا واحتقرت أشور وبعون أشور والآلهة العظام سادتي استوليت ودمرت تلك المدينة))**[٤٥].

عد الملك توكلتي–آپل–ايشرَّ الاول عدم دفع الاتاوة للاله أشور هو دافع مباشر لشن حملة عسكرية للانتقام، فهو امر يظهر عدم احترام للالهة والخضوع لها،وهذا ما اورده في احد نصوصه بقوله :**((في تلك الفترة سرت الى بلاد كتموخي غير الخاضعة التي كانت قد امتنعت عن دفع الاتاوة للاله أشور سيدي))**[٤٦].

ثمنت الآلهة جهود توكلتي–آپل–ايشرَّ الأول في رعايته لها والدفاع عن مقدساتها وإضافة أملاك جديدة لحسابها وبذلك نصرته على أعدائها الذين لا يحترمون قدسيتها ولا يهابون قدرتها وقوتها، إذ يقول : **((... لقد ثمن كل من الآلهة الكبار سيادتي على المدن... وثمنوا قوتي وجبروتي.. ووضعوا بيدي سلاح قوى كالطوفان في المعركة.... فأحكمت السيطرة على الأراضي والجبال والمدن والامارات التي كانت ضد أشور وأخضعت المقاطعات التابعة لها.... وجلبت سيني Seni ملك أرض دايانو Daienu الذي لا يخاف ولا يخضع للإله أشور من خلال علاقته معه وقد رحمته وتركته ليغادر مدينتي أشور بغية طلب العفو من الآلهة، وأصبحت ملك كل الأراضي الشاسعة لمنطقة نائيري Nairi وأخضعت له ملكه....))**[٤٧].

كانت الحملات العسكرية التي قادها ملوك المملكة الأشورية ضد من لا يحترمون الآلهة ولا يخشونها خاصةً إذا أخذنا بوجهة نظر واعتقاد أولئك الملوك إذ أنهم عدّوا من لا يدفع الاتاوات إنما هو لا يخاف الآلهة، ومن يتمرد فإنما يتمرد على الآلهة، ومن يحنث بقسمه أو يخل به انما هو عمل شرير ضد الآلهة.... وهكذا في أغلب حالات الحملات العسكرية التي قادوها.

شكلت قبائل الاورارتو[٤٨] في بلاد الأناضول حيث تكمن مصادر المواد الخام من أخشاب ومعادن وخيول تهديداً واضحاً لبلاد أشور، مما جعل أغلب الملوك الأشوريين يقومون بحملات عسكرية ضدهم فالملك توكلتي ننورتا الثاني ٨٩٠-٨٨٤ ق.م قاد حملة عسكرية نحو منابع نهر دجلة الى الشمال من جبال الكاشياري واخضع مقاطعة بيت زماني إذ يذكر في حولياته : ((.... **في السنة الرابعة من فترة حكمي، توجهت الى منابع نهر دجلة شمالاً باتجاه جبال كاشياري واخضعت مقاطعة بيت زماني وملكها امُي- بل Aumi-Ball الذي لا يحترم الآلهة وأخذت منه الاتاوات وجعلته يقسم يمين الولاء باسم الإله أشور ووضعته تحت مراقبة مندوبين أشوريين في مملكته..))**[٤٩].

لم تكن القبائل الاورارتية وحدها لا تحترم الآلهة ولا تخشاها فقبائل الاخلامو الآراميون كانوا أيضاَ لا يخافون الآلهة ولا يخشونها وذلك لضعف ارتباطهم بالآلهة التي لم يكن لها عندهم معابد ضخمة وفارهة ومؤثثة بمثل عظمة ورهبة معابد الإله أشور في بلاد الأشوريين وعواصمهم.

وبدافع عدم احترامهم وتقديسهم الإله أشور قاد أشور- ناصر- ابلِ الثاني ٨٨٣ – ٨٥٩ ق.م حملة عسكرية ضد بيت ادیني Adini – Bit في أعالي نهر الفرات بشمال سوريا وحاصر مدينة آخوني وعندما رفض أهلها التسليم اقتحم المدينة وقتل أعداداً وأسر أُخرى وأستلم الاتاوات وصورت رسومات النحت مشاهد احتلال المدينة التي تحدث عنها في كتاباته قائلاً: **((وهكذا نشرت أهمية واشراقة الإله أشور الذي لا تخافه بيت أديني...))** [٥٠]، وكان من نتيجة حملته هذه أنه حصل على غنائم كبيرة وأسقط آخر معاقل التمرد الآرامي في حوض الفرات الأعلى وفرض هيبة وقدسية الإله أشور فيها وهجر أعداداً كبيرة منهم واسكنهم في مدينة كالح (النمرود).

شكلت القبائل الميدية تهديداً لمصالح أشور بعد أن شكلت تلك القبائل اتحادا يجمع بين عدد منها **وكانت هذه القبائل التي لا تهتم بالآلهة و الإله أشور ولا تحترمه أو تقدسه**[٥١] وتقدم الدعم والإسناد الى ملك ماناي[٥٢]Mannaae وتحريضه هو الآخر على الخروج عن التاج الأشوري ، مما دفع أشور-باني-ابلِ الى قيادة حملة عسكرية تأديبية لوضع حد لسياسة الميديين

وتجاوزاتهم وتمكن من إلحاق الهزيمة بهم وكان من نتائج ذلك أنه أسر امراءهم وحصل منهم على غنائم كثيرة ونقلهم الى نينوى[٥٣]

أهم نتائج البحث:

١- أثرت البيئة الجغرافية والأقوام والقبائل التي جاورت بلاد أشور في رسم السياسة الداخلية والخارجية للدولة الأشورية.

٢- هدفت الحملات الأشورية إلي المحافظة علي وحدة العراق أرضاً وشعباً بأي ثمن. وكان أغلبها لدفع الاذي وإقرار ونشر النظام وفرض الامن والامان والإستقرارولم تكن عدوانية لتحقيق رغبات شخصية في القتل وسفك الدماء.

٣- صدت هذه الحملات مطامع الأقوام الجبلية التي سكنت المناطق القريبة من الحدود الشمالية والشمالية الشرقية .

٤- قدمت الحملات الأشورية فهارس بأسماء المدن والأقاليم والحكام والملوك ومعلومات عن القبائل والأقوام التي مثلت تلك الحقبة التاريخية من بداية الألف الثاني وحتي منتصف القرن الأول قبل الميلاد.

٥- كان من نتاج هذه الحملات بناء عواصم وحصون وقلاع وإقامة نصب ت كارية خلدت تلك الحملات .

٦- انتجت قادة من ملوك الدولة الأشورية اصبحوا رموزا في الشجاعة والقوة والحزم .

هوامش البحث:

[١] عامر سليمان، الجيش والسلاح، نخبة من الباحثين، الجزء الأول،بغداد ،١٩٨٧،ص٢٢٨.

[٢] Grayson, A.K. The Chronology of the Reign of Ashurbanipal Assyriology , New – York – ١٩٨٠ , P. ٢٣٢.

[٣] تقع بلاد آشورفي المنطقة الشمالية والشمالية الشرقية والغربية من العراق القديم، ويمكن تعيينها في ضوء المدن الرئيسة التي ورد ذكرها في النصوص المسمارية الآشورية نفسها، وهي آشور ونينوى وكلخ Kalhu (النمرود) ودورشروكين Dūr-šarru-kēn (خرسباد الحالية) واربايلو Arbailu (اربيل الحالية)، وتمتد حدودها الخارجية مع خط الحدود السياسية بين العراق من جهة وبين إيران وتركيا وبلاد الشام من جهة أخرى،وبذلك فهي تمثل المناطق الجبلية الطبيعية، أما حدودها الداخلية فتتلاشى عند السهل الرسوبي ، كما لم تكن في اتجاه الغرب مؤشرات طبيعية تعين الحدود الآشورية إذ كانت صلات الآشوريين بمناطق الفرات العليا إلى أطراف الباليخ تكشف عن مناطق انتشارهم التي تضمها بلادهم
راجع: ديلابورت، ل. : بلاد ما بين النهرين، ترجمة محرم كمال، القاهرة – ب.ت، ص٢٩١.

[٤] واحدة من المدن الآشورية تقع شرق مدينة النمرود على الطريق بين الموصل وكركوك. وجدت فيها بقايا أبنية لقصور ومعابد آشورية، لعل أبرزها الأغلفة البرونزية لبوابات المدينة وقصور الملوك الآشوريين : ينظر :

King , L. W. Bronze Reliefs From the Gate of Shalmaneser king of Assyria , London – ١٩٥١.

[٥] RIMA.Vol-١.p.٦٤.

[٦] RIMA.Vol-١ .p.١٣٦.

[٧] RIMA.Vol-١ .p.١٣٦.

[٨] ANET , P. ١٦٦.

[٩] تقع بلاد نائيري شمال بلاد أشور وتعرف باسم بلاد اورارتو اخضعها توكلتي–آبل–ايشرَّ الأول بعد أن حاربها ثلاث مرات واشتهرت نائيري بتربية الخيول التي التزمت بإرسالها إلى بلاد أشور، ويقال أن النبي سليمان (عليه السلام) أرسل في المراحل اللاحقة تجاراً لشراء الخيول منها ولاسيما من منطقة كيليكيا، ينظر: سفر الملوك الأول (٢٨ – ٣٠) وينظر:

HA , P. ٨٤

[١٠] RIMA.Vol-١ .p.٢١.

[١١] RIMA.Vol-١.p.٣٧.

[١٢] يعد أول ملك من الملوك الآشوريين من الذين وصلوا إلى سواحل البحر المتوسط وقد أخذ الاتاوات من المدن الفلسطينية (الفينيقية) مثل جبيل وارواد وصيدا. ينظر :

ANET , P. ٢٧٥.

[١٣] RIMA.Vol -٢.p.٤٢.

[١٤] RIMA.Vol -٢.p.١٠٧.

[١٥] للمزيد من المعلومات عن حملات أشور دان الثاني. ينظر:

Weidner , E. P , Die Annals des Kings Aššurdan II Von Assyrian , APO , V٠١ – ١١١ , Berlin – ١٩٥٦ , PP. ١٥١ FF

[١٦] RIMA.Vol-٢ .p.١٣٤.

[١٧] RIMA.Vol-٢ .p.١٤٣-١٤٤.

[١٨] هي مدينة كلخو القديمة، عثرت عليه هيئة النقيب في دفن الممر المؤدي إلى جناح الحريم في القصر الشمالي الغربي (قصر آشور– ناصر– ابلِ الثاني) ينظر : حازم عبد الحميد ، تقرير البعثة العراقية في النمرود، قسم التوثيق في الهيئة العامة للآثار، بغداد – ١٩٧٣.

[١٩] تكون النص من ٨٩ سطراً وهو واحد من نصين والمنشورة في بحث لنيل شهادة الماجستير. ينظر:– نبيل نور الدين حسين الطائي، من حملات أشور ناصر بال الثاني في ضوء نصوص مسمارية منشورة وغير منشورة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الموصل – ٢٠٠١.

[٢٠] تقع مدينة قرقار على ضفاف نهر الاورانتس (العاصي) شمال حماه وشهدت اشهر معركة بين الاشوريين والاراميين عام ٨٥٤ق.م ينظر:

قتيبة الشهابي ، معجم المواقع الاثرية في سورية، دمشق–٢٠٠٥، ص١٩٣.

[٢١] تمكن شمشي أدد الخامس من سحق التمرد وجعل كل المدن ال (٢٧) تحت طاعته بقوله ((... فاخضعتهم تحت قدمي...)) ينظر:

Parpola, S. and watambe, K. Neo-Assyrian Treaties and Loyalty oaths.SAA, Vol-II, Helsinki – ١٩٨٨. , p. ٢٦.

[٢٢] علي محمد مهدي، الآشوريون أصلهم، موطنهم، تاريخهم،عواصمهم، طبعة أولى، بغداد – ١٩٦٩، ص ٤.

[٢٣] RIMA.Vol-٣.p.١٩٣.

[٢٤] عامر سليمان، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، ج٢، الموصل – ١٩٩٣، ص ٢٥.

٢٥ Smith, S. The Supremacy of Assyrian, CAH, Vol – ١١١, Cambridge- ١٩٦٥, P. ٣٤.

٢٦ Grayson, smith, A. K. Assyrian and Babylonian chronides, New York – ١٩٧٥, P. ٢٨.

٢٧ Levine, D.L. Sennacharibs, Southern Front, JCS, Vol-٣٤, New ,١٩٨٦, p.٣١٣

[٢٨] رياض عبد الرحمن أمين الدوري،أشور بانيبال سيرته ومنجزاته، دار الشؤون الثقافية، بغداد – ٢٠٠١، ص ٢٠.

[٢٩] إنها الحملة الثانية ففي الحملة الأولى كان قد وصل الى وادي العريش في النقب على الحدود الشمالية الشرقية لوادي النيل ينظر: طه باقر، وآخرون، تاريخ العراق القديم، ج١ ، جامعة بغداد، بغداد – ١٩٨٠، ص ٤٢١ – ٣٥٣.

[٣٠] نجيب ميخائيل إبراهيم، مصر والشرق الأدنى القديم، ج٢، مطبعة الشاعر، القاهرة – ١٩٦٦، ص ٣٥٣.

٣١ ARAB, Vol- ١١, No – ٥٨٠.

٣٢IR. P. ١٨-١٩.

[٣٣] عامرسليمان، بلاد عيلام وعلاقتها بالعراق القديم، مجلة آداب الرافدين، العدد ١٤، الموصل – ١٩٨١، ص ٥٧.

[٣٤] هو نهر الكرخة الذي ينبع من سلسلة جبال زاجروس ويستمر نحو الجنوب ماراً بسهل الاحواز حتى يصب في أهوار الجزيرة، ينظر: سامي سعيد الأحمد، و رضا جواد الهاشمي، تاريخ الشرق الأدنى القديم، (الأناضول وايران)، بغداد، ص ١١.

[٣٥] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز،دار الحرية، بغداد – ١٩٧٣، ص ٥٢.

[٣٦] ARAB, Vol- ١١, No –٧٨٧

[٣٧] المعاهدة التي وقعت بين اشور–اخُ–اِدَن مع بعل حاكم مدينة صور نموذجاً اذ تبين نوعاً من المسؤوليات الادارية والسياسية واللعنات التي تصيب الحانث أو المخل بها.

((معاهدة اشور–اخُ–اِدَن ملك بلاد أشور... مع بعل ملك صور))

[لا تفتحوا رسالة أرسلها لكم الى بحضور مندوبي الذي عينته عليكم، وإذا كان غائباً انتظروه وبعد حضوره افتحوها..... إذا تحطمت سفينة لبعل أو لشعب صور في الساحل الفلسطيني أو أي مكان على حدود اقليم أشوري، فكل شيء في السفينة ملك لاشور–اخُ–اِدَن ملك بلاد أشور وان المواني والطرق التجارية منحها اشور–اخُ–اِدَن ملك بلاد أشور الى خادمه بعل ملك صور [واذا حنث بهذه المعاهدة] عسى أن لا تمنحك عشتار في اربيلا (اربيل) الرحمة والغفران... وعسى أن تلعنك الهة السموات والأرض والهة بلاد أشور بلعنتها الأبدية.....)) ينظر:

Reiner, E. Akkadian Treaties From Syria and Assyria, ANET, ١٩٦٩, pp. ٥٣١ – ٥٤١.

[٣٨] طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج١ ، بغداد – ١٩٧٣.، ص ٦٢٦.

[٣٩] RIMA,Vol-٢ p.١٥٠

[٤٠] ماجدة حسو منصور، الصلات الارامية الأشورية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الاداب، جامعة بغداد– ١٩٩٥.، ص ٩٧.

[٤١] خلد هذا المشهد في نصب تذكاري بصور توكلتي–آبل–ايشرَّ الثالث وهو يتسلم الاتاوات، عبد العزيز صالح: الشرق الادنى القديم، القاهرة – ١٩٦٧، ص ٥٢٠.

[٤٢] صبحي أنور رشيد: دراسة تحليلية للتأثير البابلي في أثار تيماء، مجلة سومر، مجلد ٢٩، العدد ١-٢، بغداد – ١٩٧٣، ص ١١٤.

[٤٣] عارف أحمد اسماعيل غالب: صلات العراق بشبه جزيرة (العرب)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الأداب، جامعة بغداد – ١٩٩٢، ص ١٣٢.

[٤٤] فاضل عبد الواحد علي: من ألواح سومر الى التوراة، دار الشؤون الثقافية، بغداد – ١٩٨٩، ص ١٠٨.

[٤٥] RIMA, Vol. ١. p.١٨٣.

[٤٦] RIMA,Vol ٢.p. ١٤

[٤٧] RIMA,Vol-٢.p. ٢٢.

[٤٨] كانت بلاد اورارتو هي من صنيعة بلاد أشور نفسها فالصلات بينهما عكست حقيقة أول الكتابات الاورارتية الباقية مكتوبة باللغة الأكدية وإن معظمها كتبت بالمسمارية ومعتمدة على الخط الأشوري، ينظر: هاري ساكز، قوة أشور، لندن،١٩٨٤ ترجمة عامر سليمان، بغداد – ١٩٩٩.، ص ١١٩.

[٤٩] RIMA.Vol-٢.p.١٧٢

[٥٠] RIMA,Vol-٢.p.٢١٦.

[٥١] ، هاري ساكز: عظمة بابل، ترجمة عامر سليمان،الموصل – ١٩٧٩.، ص ١٥٨-١٥٩.

[٥٢] ماناي اقليم يقع الى الجنوب من بحيرة اورميا بين بلاد أشور ومقاطعات ميديا وعاصمة هذا الأقليم [ازيرتو]، ينظر: ، جورج رو: العراق القديم، ترجمة حسين علوان، بغداد – ١٩٨٤.، ص ٤٣٥.

[٥٣] Piepkom, B. Historical prism Inscriptions of Ashurbanipal, London- ١٩٥٣. p. ٥٦.

معبد نيرون في هرموبوليس ماجنا

د/ محمد فخري عبد الجليل

مفتش بوزارة الآثار

مخلص البحث :

يتناول هذا البحث الحديث عن معبد نيون في مدينة الأشمونين القديمة والتي عرفت خلال العصرين اليوناني والروماني باسم (هرموبوليس ماجنا (الكبري) ، ويقع هذا المعبد في أقصي جنوب منطقة المعابد بالمدينة الأثرية ، وأمتاز هذا المعبد انه ضم معظم عناصر المعبد المصري من فناء مفتوح وصالة أمامية وصالة أعمدة وسور يحيط بكل هذه العناصر ، إلا انه جاء خالياً من أهم عنصر من عناصر المعبد ألا وهو " قدس الأقداس " وسوف نتطرق للأسباب التي دفعت المعماري يغفل ذلك .

الكلمات الدالة:

– معبد نيرون – المعابد الرومانية في هرموبوليس ماجنا – هرموبوليس ماجنا .

يقع معبد نيرون[١] في أقصي جنوب المنطقة الأثرية (شكل – ١) شمال قرية الأشمونين (هرموبوليس ماجنا) [٢] بحوالي ١٠ أمتار[٣] ، وهو معبد صغير مُقام علي أنقاض معبد قديم للملك رعمسيس الثاني (١٣٠٣– ١٢١٣ ق.م) [٤]يُدلَّل علي ذلك من خلال بعض الكتل الحجرية التي أُعيد استخدامها بالمعبد وتحمل خراطيش الملك[٥].

يمتد محور المعبد – معبد نيرون– من الشمال إلي الجنوب وجاءت بعض عناصره المعمارية مُماثلة لعناصر المعبد المصري في الدولة الحديثة ، وقد تهدَّم إلي حدٍّ كبيرٍ[٦](شكل –٢) وذلك بسبب ارتفاع نسبة الأملاح والمياه الجوفية (شكل –٣) التي كانت لها أثر كبير في تساقط العديد من نقوش المعبد[٧].

يتخذ المعبد الشكل المستطيل ويبلغ طوله من الشمال إلي الجنوب حوالي ٢١ م وعرضه من الشرق إلي الغرب حوالي ١١ م (شكل –٤)[٨] ، شُيِّد المعبد بأكمله من كُتل الحجر الجيري المحلي ذات الشكل المستطيل ، وبعض هذه الكُتل مُعاد استخدامها من معابد أخري بالمنطقة[٩] حيث يظهر عليها أثار لنقوش تحمل اسم الملك رعمسيس الثاني[١٠] ، وقد وضُعت هذه الكتل في هيئة صفوف أفقية بجانب بعضها البعض تُمثِّل أساسات المعبد يعلوها باقي الكُتل التي وضُعت في هيئة صفوف رأسية تُمثل باقي بناء المعبد الذي يتكون من صالتين يتقدمهما فناء مفتوح .

يقع المدخل الرئيسي للمعبد في الناحية الشمالية[١١] وهو مُهدِّم حالياً بالكامل ولكن بتتبع أساسات المعبد يتضح وجود بقايا بعض الكتل الحجرية من المدخل مطمورة في أطلال سور من الطوب اللبن كان يحيط ببناء المعبد ما يوضَّح أن المدخل كان جزءاً من هذا السور (شكل –٥) يُؤدي هذا المدخل إلي فناء مفتوح يتخذ الشكل المستطيل تقريباً – مُدمر حالياً– يمتد من الشمال إلي الجنوب بطول حوالي ٨,٥٠ م ومن الشرق إلي الغرب بعرض حوالي ١١ م[١٢] ، تظهر بعض الكُتل الحجرية مطمورة

فـي أرضـيته ممـا يوضِّـح أن أرضـيه الفنـاء كانـت مرصـوفة بكتـل مـن الحجـر غيـر متسـاوية الأحجـام وسطحها أملس ينتهي هذا الفناء من الناحية الجنوبية بمدخل يؤدي إلي صالة أمامية .

الصالة الأمامية :

تتخذ الصـالة الشكل المستطيل وتبلـغ أبعادها من الشمال إلـي الجنوب ٣,٢٥ م ومن الشرق إلـي الغرب ١٠,٢٠ م تقريباً (شكل –٦) شيدت من كتل الحجر الجيري مستطيلة الشكل والتـي أُحضرت من منطقة العمارنة[١٣] لم يتبقَّي من جدران هذه الصـالة سوي جزء من الجدار الغربـي يبلـغ ارتفاعـه ٢,٧٠م تقريباً وأجزاء من الجدار الجنوبي (الكتف الغربـي وجزء من الكتف الشرقي) الذي يمثِّل مدخل صـالة الأعمدة يبلـغ ارتفـاع هذه الأجزاء الباقيـة مـا بين ١,٩٠ م إلـي ٢,٤٠ م ، ويبدو أن أرضـية هذه الصـالة كانت مرصوفة بكتل صغيرة من الأحجار غير متساوية الأحجام حيث تبدو مطمورة في أرضية الصالة.

زُيِّنت جدران هذه الصالة بنقوش وزخارف بالنحت البارز ويظهر ذلك من خـلال بقايا نقش صـغير موجود علي الجزء السفلي من الجدار الجنوبي يظهر عليه آثار تدمير وطمس شديد ويمثِّل هذا المنظر النصـف السفلي لشخص واقف يتَّجـه ناحيـة الداخل يرتدي المئزر القصـير ويتدلَّي من خلفه ذيل الثور دليل علي القوة والسلطان ، ومن خلفه بقايا نقش يُعبر عن " القوة والحماية والسلطان " ويُستدل من ذلك أن هذا الشخص يُمثِّل الإمبراطور. (شكل –٧)

صالة الأعمدة:

يتوسَّط الجدار الجنوبي للصالة الأمامية مدخل يُؤدي إلـي صـالة الأعمدة شُيِّد من كُتل مستطيلة من الحجر الجيري يصعُب تحديد ارتفاعه نظراً لتهدُّمه ، بينما يبلـغ عرض المدخل حوالي ١,٢٠ م ويبلـغ عـرض الحـائط الـداخلي ٢,٠٠ م ويتَّضـح مـن بقايـا النقـوش أن الحـائطين الـداخليين للمـدخل زُخرِفَـا بمجموعـة منتظمـة تتكـون مـن أربـع وحـدات مركبـة عبـارة عـن علامـة  *Nb* يعلوهـا علامتـي الصـولجان "  *Wꜥs* " يتوسـطهما علامـة الحيـاة "  *ꜥnḫ* " بشـكل متقابـل كالتـالي"  " وهـم مُكوِّنينِ الـدعاء الشـائع الاستخدام [*ꜥnḫ Wꜥs Nb*] " كـل الحيـاة والسلطة "[١٤] ، وهـي زخرفـة شـاع استعمالها علـي مداخل بوابات المعابد المصرية خـلال العصـريين البطلمـي والرومـاني[١٥] ويبـدو أن هذا المـدخل كـان يحمـل عتـب علـوي – ملقـي حاليـاً علـي الأرض – مـزين بقرص الشـمس المجنح وتلاحظ وجـود علامـة الصـولجان تتوسَّـط علامـة " *šn* [١٦] بهـذا الشـكل" " وذلـك تعبيـراً عـن الحماية الأبدية وإحاطة خالدة للحاكم في السلطة[١٧].

يُـؤدي هذا المـدخل إلـي صـالة مستطيلة الشكل أبعادهـا ١٠,٢٠ م × ٦,٠٠ م تقريبـاً شُـيِّدت مـن الحجر الجيري تضمُّ صفين من الأعمدة بكل صف عمودين – تبقي ثلاثة أعمدة فقط[١٨] – تقف هذه الأعمـدة فـوق قاعـدة دائريـة ويبلـغ طـول العمـود ٤,٠٠ م بينمـا يبلـغ قُطـرة ٢,٠٠ م تقريبـاً ، شُـيِّدت هـذه الأعمدة من قِطع دائرية من الحجر (Drums) مقامـة فوق بعضـها البعض ، وغُطت بطبقة من المـلاط وتحمل تيجاناً علي شكل حزمة من نبات البردي فيما عدا العمود الموجود في الجزء الجنوبي الغربـي من هذه الصالة فهو بدون تـاج ، كذلك فُقد العمود الموجود في الجزء الجنوب الشرقي من الصـالة وإن كـان

يُرَجح إنهما من نفس الطراز ، ويلي تاج العمود زخرفة عبارة عن شريط زخرفي يلتفُّ حول العمود يمثِّل علامة " Pt ☼ " السماء وبداخلها نجوم ، وفي ذلك إشارة إلي السماء ونجومها وهو شكل زخرفي يعلو النقوش والكتابات ويحيط بها كنوع من الحِلية والزخرفة (شكل –٨)

تتميَّز هذه الأعمدة بأن أبدانها جاءت مزخرفة بنقوش منحوتة بالغائر بينما بقايا النقوش علي جدران الصالة توضِّح أن نقوشها كانت منحوتة بالبارز ، وربما يُرجع السبب في استخدام أسلوبي النحت هذين في تلك الصالة إلي أن الأعمدة معرضه مباشرةً للضوء ، والناظر إليها لا يحتاج إلي مجهود في تفسير المناظر المصورة عليها ، في حين أن المناظر علي الجدران غير معرضه إلي الضوء بالقدر الكافي ، لذلك نحتت بالبارز[١٩] ويُلاحظ أن بَدَنَ العمود مُقَسم إلي أجزاء رأسية ، يفصل بين كل جزء وآخر شريط رأسي من الكتابات الهيروغليفية .

تُظهر بقايا النقوش الموجودة علي أبدان تلك الأعمدة مناظر للإمبراطور نيرون وهو يُقدم القرابين إلي المعبود چحوتي ويُؤدِّي بعض الطقوس الدينية (شكل –٩) ويظهر علي هذه النقوش آثار تدمير وطمس شديد.

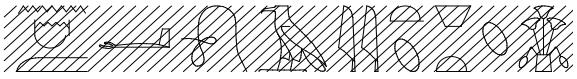
يظهر علي العمود الموجود في الشمالي الغربي من الصالة بقايا منظر يصور الإمبراطور نيرون واقفاً يرتدي تاج الآتف يتقدَّم بقدمه اليمني ناحية اليسار يرتدي المئزر القصير الواسع ومُثبت به الحزام ، يرفع كلتا يديه حاملاً بكل منها بَّاقة من زهور اللوتس والبردي [٢٠] يُقدمها إلي المعبود چحوتي الذي مُثِّل في الهيئة الآدمية برأس طائر الأيبس يعلو رأسه قرص الشمس يرتدي المئزر القصير الحابك ويمسك بيده اليسري صولجان $W3s$ " بينما تقبض يده اليمني علي علامة الحياة " $nḫ$ ☥ " ، ويصاحب المنظر بقايا كتابات هيروغليفية مهشمة إلي حد كبير تُسجل ما يلي :-

چحوتي :



[*Ḏḥwty Nb Ḫmnw ḥry –tp- hbw*]

" چحوتي سيد خمنو رئيس الأيبس "



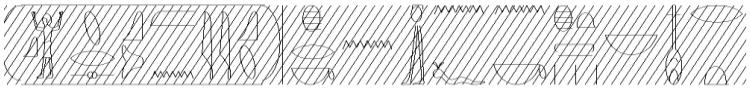
Nḥmt –ʿ3wy ḥnwt šmʿyt

نحمت عاوي[٢١] سيدة الجنوب [٢٢] (الصعيد).

الملـــــــــــــــك :



Nswt- bity –nb t3wy –Nerun- Kluts- Kisrs –Nt –ḫw -S3 Rʿ –Nb- ḥʿw



Kisirs –Kermenikes – ḫr.k in n.f. n.k. ḫt nb nfrt

" ملك مصر العليا والسفلي سيد الأرضين " نيرون كلاوديوس قيصر الحامي[٢٣] ، ابن الشمس ، سيد التيجان ، قيصر جرمانيكوس[٢٤] ، في حضرتك ، يجلب لك [كل شيء] جميل"

يُوجد منظر آخر علي نفس العمود يُصور الإمبراطور نيرون واقفاً يرتدي غطاء الرأس النمس يعلوه تاج مركب من الريش – ريشات تشبه ريشة الماعت [٢٥]– ويحمل لِحْيَة مُستعارة مُرتدياً المئزر القصير الواسع المثبت به حزام يتدلَّي من خلفه ذيل الثور دليل القوة والسلطان وهو يتقدَّم بقدمه اليمني ناحية الشرق وجاء تصوير الأيدي مُعبراً عن الحركة وهو تصوير يختلف عن تصوير الأوضاع التقليدية عند تَقِديم القرابين أو تقُّبل العطايا فيوحي بأن الإمبراطور يقوم بأداء بعض الطقوس الدينية الرمزية أمام أحد الأرباب وحيث أن موضع هذا المعبود مهشم بشكل كبير فَيُرجح أن يكون الإمبراطور نيرون يقوم بهذه الطقوس في مواجهة المعبود چحوتي في هيئة القرد ويُصاحب المنظر سطر من الكتابات الهيروغليفية يُسَجل أسماء وألقاب الإمبراطور (شكل –١٠) .

يُوجد بقايا تصوير آخر علي العمود الموجود في الجانب الشمالي الشرقي من الصالة يُصور الإمبراطور نيرون واقفاً يعلو رأسه تاج الوجهين مُرتدياً المئزر القصير الواسع المتثبت به حزام يتدلَّي من خلفه ذيل الثور دليل القوة ، وهو يتقدم بقدمه اليسري ناحية الغرب يقدم القرابين إلي احدي المعبودات التي صُورت واقفةً يعلو رأسها قرص الشمس ، ترتدي الرداء الطويل الحابك ، وتُمسك بيدها اليمني الصولجان *W3d* ، بينما تقبض يدها اليمني علي رمز الحياة *nḫ* ويُرجح أن تكون هذه المعبودة هي " نحمت عاوي "ويصاحب المنظر سطر من الكتابات الهيروغليفية المهشمة بشكل كبير(شكل –١١) ويبدو أن هذا العمود كان يحمل مناظر ونقوش أخري للإمبراطور لكنها دُمِّرت بشكل كبير

زُيِّنت جدران صالة الأعمدة بنقوش وزخارف بالنحت البارز يتضح ذلك من خلال بقايا النقوش الموجودة علي الحائط الغربي من الصالة والذي زُخْرِف بستائر جداريه[٢٦] بمناظر تُصور الإمبراطور وهو يُقدم القرابين للمعبودات المصرية [٢٧] حيث صُور في المستوي العلوي وهو يُقدم القلادة الواسعة [٢٨] " *Wsḫ* [٢٩] إلي المعبود بتاح[٣٠] .

الوصف .

صُور الإمبراطور نيرون واقفاً مرتدياً المئزر القصير الواسع المُثبت به الحزام يتدلَّي من خلفه ذيل الثور دليل القوة والسلطان ، يتقدم بقدمه اليمني ناحية الجنوب يمسك بيديه القلادة الواسعة *Wsḫ* يُقدِّمها للمعبود بتاح الذي صُور واقفاً في أقصي اليسار داخل مقصورة وهو مُمثل بهيئته العادية ويمسك بكلتا يديه بالصولجان *W3s* ويرتدي الرداء الطويل الحابك ، ويُصاحب المنظر سطر من الكتابات الهيروغليفية المهشمة بشكل كبير. (شكل –١٢)

يوجد بقايا تصوير أخر علي الجدار الغربي في المستوي السفلي يصور الإمبراطور وهو يُقدم الخبز للمعبود جحوتي في هيئة طائر الأيبس .

الوصف

صُور الإمبراطور نيرون واقفاً مُرتدياً المئزر القصير الواسع المثبت به الحزام يتدلَّي من خلفه ذيل الثور دليل علي القوة والسلطان ، وهو يتقدَّم بقدمه اليمني ناحية اليسار، حاملاً علي يديه الخبز[٣١] لِيُقدِّمهُ للمعبود چحوتي الذي صُورة جالساً علي العرش ذو مسند الظهر القصير الذي يرتفع علي قاعدة عريضة وقد مُثل – چحوتي – في الهيئة الآدمية برأس طائر الأيبس يعلو رأسه قرص الشمس مُرتدياً الرداء القصير الحابك مُمسكاً بيده اليسري صولجان يديه *W3s* ، بينما تقبض يده اليمني علي رمز الحياة *ꜥnḫ* (شكل –١٣) ويُصاحب المنظر سطر من الكتابات الهيروغليفية مُهَشَّم إلي حدٍّ ما يُسَجَّل ما يلي :–



Nb-ḥꜥw[.....] *Nb-T3wy* [.....] *di.f -ꜥnḫ --Ḏḥwty- Nb--Ḫmnw- nṯr-ꜥ3.*

سيد التيجان (.....) وسيد الأرضين (.....) يُعطي الحياة ، چحوتي سيد الأشمونين الإله العظيم.

الإمبراطور هنا يُقدم الخبز الأبيض[٣٢] للمعبود چحوتي الذي يقوم بدور الكاهن الأكبر ، ويُتيح للإمبراطور أن ينتصر خلال جلسة الحساب التي تنعقد في قاعة الأعمدة [٣٣] .

يُذكر أنه مع نهاية القرن الرابع الميلادي اعتنق الإمبراطور ثيودوسيوس الأول Theodosius I[٣٤] المسيحية عام ٣٨٠ م وجعلها ديناً مُوحداً للإمبراطورية في عام ٣٩١ م وعلي أثر ذلك أَصْدَرَ مرسوماً بِبُطْلان العبادات الوثنية ، وأَمَرَ بتدمير كافة معالم الديانة الوثنية من معابد وأضرحة وتبعه في ذلك حفيده ثيودوسيوس الثاني (٤١٠ – ٤٥٠ م)[٣٥] ، وقد أثر ذلك بشكل كبير علي المعابد المصرية حيث تم تدمير عدد كبير منها، فضلاً عن تحويل البعض منها إلي كنائس[٣٦] .

وقد دُمِّر معبد نيرون بالأشمونين خلال القرن الخامس الميلادي وتم إعادة استخدام العديد من الكتل الحجرية الخاصة به في إقامة كنسية علي الطراز البازيليكي و تقع هذه الكنسية شمال المعبد بحوالي ١٠ أمتار وتم الكشف عنها عام ١٩٩١ م بمعرفة الألماني Peter Grossmann [٣٧] .

جدير بالذكر أنه أثناء أعمال الحفائر بالمنطقة المحيطة بالمعبد عام ١٩٨٢ م [٣٨] عُثر علي إناء صغير من الفخار ذو لون أحمر يحتوي علي بعض العملات الرومانية ، التي يرجع تاريخها إلي عصر الإمبراطور نيرون مصنوعة من الفضة فئة التترادراخما من دار سَكَّ الإسكندرية[٣٩] وقد تنوعت العملات التي عُثِّر عليها بالمنطقة المحيطة بالمعبد ويُرَجح أن تكون هذه العملات قدَّمت كنذور للمعبد من خلال المسافرين والتجار الذين يعبروا بتجارتهم وبضائعهم عبر هرموبوليس ماجنا التي كانت محطة لجمع المكوس (الضرائب) علي النيل[٤٠] ، وربما قدَّمت هذه العملات إلي كهنة المعبد والقائمين عليه وذلك للإشراف والاعتناء بطائر الأيبس أحد الرموز المقدسة للمعبود چحوتي حيث تم العثور في المنطقة الشرقية من المعبد علي أجزاء من أكفان ومومياوات طائر الأيبس بالإضافة إلي بعض مواد التحنيط [٤١].

النتائج

يتضح من خلال الدراسة السابقة أن المعبد أُسِّسَ في عهد الإمبراطور نيرون فلم يتم العثور علي أسماء أو ألقاب لأباطرة سابقين عليه ضمن النقوش الموجودة بالمعبد ، كذلك لم يتم العثور علي أسماء أباطرة لاحقين للإمبراطور مِمَّا يَدُل أن المعبد لم يخضع لإضافات الأباطرة اللاحقين حتى تم تدميره خلال القرن الخامس الميلادي وإعادة استخدام أحجاره في إقامة كنيسة علي الطراز البازيليكي .

تميز المعبد بصِغر مساحته حيث يبلغ طوله من الشمالي إلي الجنوب حوالي ٢١ م ، وعرضه من الشرق إلي الغرب حوالي ١١ م ، كذلك يُلاحظ صِغَرِ حجم الكُتل الحجرية المستخدمة في البناء حيث يبلغ طولها ٠,٥٧ سم ، وهذا ما يتعارض مع الفكرة المصرية في إنشاء المعابد المصرية سواء في العصر الفرعوني أو العصرين اليوناني والروماني والمتمثلة في تشييد المعابد الضخمة مثل معبد أمون – رع في الأقصر ، وحتحور في دندرة وحورس بإدفو(٤٢).

يُرَّجح أن يكون السبب في ذلك أن المعبد شُيد في أواخر حكم الإمبراطور وشُيِّد في عجالة – ربما قرب حمله نيرون علي أثيوبيا – فتم إعادة استخدام الكتل الحجرية من معبد رعمسيس الثاني دون البحث والعناء في تقطيع كتل حجرية ضخمة من المحاجر ونقلها إلي موقع المعبد ، وكل ذلك سوف يستغرق وقتاً طويلاً غير متاح لدي والي مصر في تلك الفترة مما جعله يقوم بتشييد المعبد بسرعة دون أن يُرَاعي اختيار الموقع المناسب وحجم البناء وفخامته وزخرفته بما يتناسب مع مكانة الإمبراطور ومكانة المعبود چحوتي .

يتَّضح من خلال الدراسة المعمارية أن هذا البناء ضم معظم عناصر المعبد المصري من فناء مفتوح وصالة أمامية وصالة أعمدة ، وتحاط كل هذه العناصر بسُور من الطوب اللَّبِن بالإضافة إلي نقوش وزخارف تقديم القرابين ، إلا أنه جاء خالياً من أهم عنصر من عناصر المعبد ألا وهو " قدس الأقداس " أو " ناوؤس" لوضع تمثال لمعبود المعبد ، فالموقع الطبيعي لقدس الأقداس يكون في الجهة الجنوبية من البناء والمُلاحظ أن الجدار الجنوبي من صالة الأعمدة كاملً ، ولا تظهر به أية آثار لمداخل أو أبواب تُؤدي إلي قدس الأقداس مما يؤكد عدم وجوده ، ومن المعروف أن معبد نيرون مُقام علي أنقاض معبد آخر قديم لرعمسيس الثاني فقام المعماري بإغلاق المدخل المُؤدي لقدس الأقداس الخاص بمعبد رعمسيس الثاني والموجود في الناحية الجنوبية ، ومن أمام هذا المدخل أقام الجدار الجنوبي لصالة الأعمدة ثم بقية بناء معبد نيرون باتجاه الشمال (٤٣) ، ويُرِجح أن يكون السبب وراء ذلك هو السرعة في تشييد البناء ، وأن المعماري أغْفَلَ ذلك نتيجة رغبته في إنهاء البناء قبل وصول الإمبراطور .

يُلاحظ وجود انخفاض في منطقة المعبد ككُل مما جعلها منطقة لتجمع المياه الجوفية خلال العصر الحديث ، ويُرَجح أن ذلك كان يتم قديماً (فترة الفيضان) مما يوضَّح أن المهندس المعماري لم

يكن مُوفقاً في اختيار موقع إنشاء المعبد خاصَّةً أن المعابد اليونانية والرومانية كانت تقام فوق أرضية مرتفعة Podium مع العلم تَجَمُّع المياه الجوفية كان له أثر كبير في تدمير نقوش وزخارف المعبد .

يُعتقد أن يكون سبب إقامة معبد للإمبراطور نيرون في هرموبوليس ماجنا هو الموقع الإستراتيجي للمدينة علي النيل ، وأنها سوف تكون إحدى محطات الاستراحة أثناء حملته المرتقبة علي أثيوبيا ، لرؤية معالمها الأثرية ، فضلا عن أن هرموبوليس كانت محطة لجمع المكوس (الضرائب) علي البضائع الواردة إلي إقليم طيبة ، وتمتعت بمركز تجاري ممتاز خلال العصرين اليوناني والروماني ، ومنها يستطيع التزوُّد بكل احتياجاته اللازمة للحملة .

يُلاحظ من خلال بقايا الزخارف الموجودة علي أبدان أعمدة صالة الأعمدة أن الفنان قام بتصوير الأشخاص في الوضع الأمامي الجانبي (الثلاث أرباع) ، فَصَور العين في الوضع الأمامي والوجه بالوضع الجانبي والجزع في الوضع أمامي مواجهة والبطن في وضع ثلاث أرباع ، والسيقان في الوضع الجانبي في اتجاه واحد ، ولكن يُلاحظ اختلاف تصوير ملامح وجه الإمبراطور علي العمود الموجود في الجانب الشمالي الغربي من صالة الأعمدة فُصِّور مرة بملامح وجه طبيعية (شكل-٩) ، بينما جاء تصويره علي نفس العمود بملامح مُختلفة فصُور بأنف صغير أفطس وفم بارز ، يرتدي غطاء الرأس النمس يعلوه تاج مركب من الريش – ريشات تشبه ريشة الماعت – ويحمل لحية مستعارة (شكل – ١٠) ويُرَجح أن يكون العمل علي هذا العمود تم بمعرفة اثنين من الفنانين وكلا منهم صور الإمبراطور حسب تصوره الشخصي وأراد كل فنان إضفاء أسلوبه الخاص علي التصوير، ويُوضح هذا التصوير سيطرة الذوق المحلي علي المعبد ، ويدلل علي السرعة في تشييد البناء .

نَجَحَ الفنان في استخدام أسلوبي الحفر البارز والغائر في المعبد بما يتناسب مع قدر الضوء المتاح، فقد استخدم النحت الغائر في زخرفة أبدان أعمدة صالة الأعمدة حيث إنها مُعَرَّضة مباشرةً للضوء والناظر إليها لا يحتاج إلي مجهود في تفسير المناظر المصورة عليها ، بينما استخدم الحفر البارز في زخرفة جدران المعبد وهي غير معرضه إلي الضوء بالقدر الكافي لذا استخدام النحت البارز لإظهار زخارفها ونقوشها .

حَرَصَ الفنان علي تصوير الإمبراطور وهو يُقَدِّم القرابين المختلفة لأرباب المعبد فَصَوره وهو يُقدم باقات اللوتس والبردي للمعبود چحوتي ، وهذه التقدمة تَرْمُز إلي تجدُّد الشباب والحيوية ، وإلي القوة المتجددة ، وربما تَرْمُز أيضاً إلي إعادة الميلاد ، كذلك صُوِّر وهو يُقَدم القلادة الواسعة " *Wsḫ* " إلي المعبود بتاح ليضمن لنفسه الحماية والتأييد من المعبود لجعله حاكماً علي مصر والبلاد الأجنبية ، يدل كل ذلك علي السمعة الطيبة التي تمتع بها الإمبراطور في مصر، وحِرِص الفنانين علي تصويره بالهيئة الفرعونية باعتباره وريث الفراعنة .

العناصر المعمارية التي شاع استعمالها خلال العصرين اليوناني والروماني وظهرت بالمعبد .

– يتجه محور المعبد من الشمال إلي الجنوب وهو بذلك يَتَّبِع التخطيط العام للمعبد المصري خلال العصرين اليوناني والروماني ، وإن لم يكن المعماري مُوَفق في اختيار الموقع نظراً لانخفاض الموقع مما جعلها منطقة لتجمع المياه الجوفية .

– رُصِفَت أرضية المعبد باستخدام قطع من الحجر غير متساوية الأحجام وسطحها أملس ورُتِبّت في وضع أفقي بجوار بعضها ولُصقت بالمونة ، وقد شاع استخدام هذه الطريقة في المعابد خلال العصرين اليوناني والروماني .

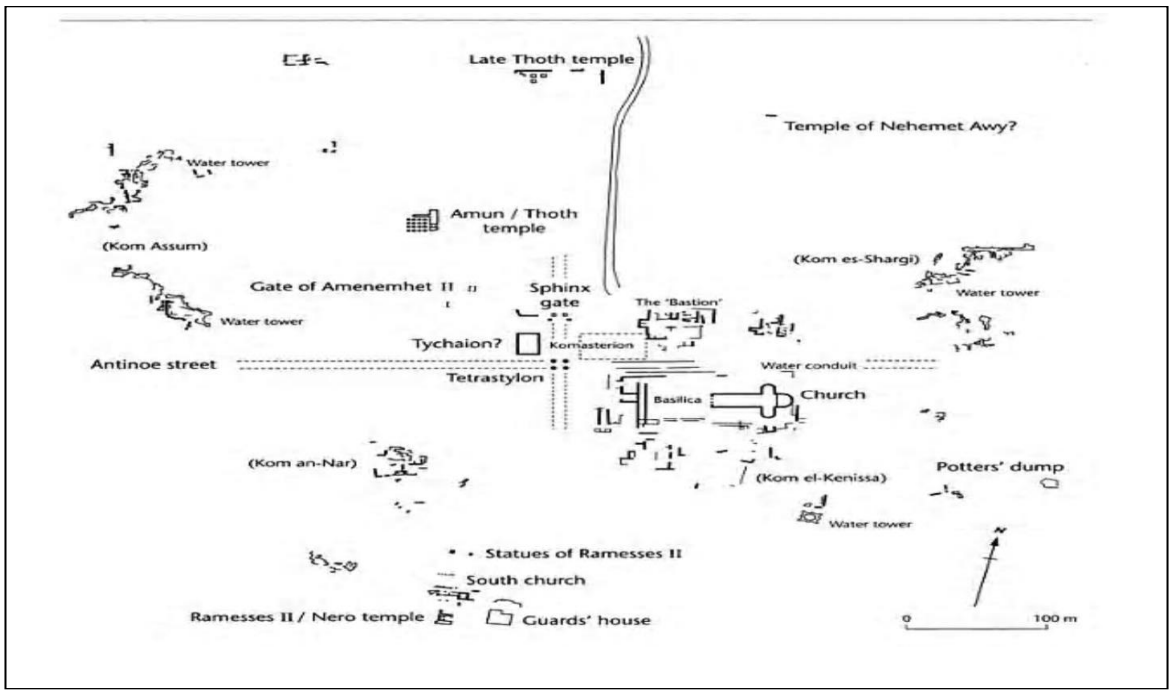
– استخدام زخرفة العناصر المركبة "  " والتي كوَّنت الدعاء الشائع الاستخدام [*ꜥnḫ Wꜥs Nb*] " كل الحياة والسلطة " ، وهي زخرفة شاع استعمالها علي مداخل بوابات المعابد المصرية خلال العصريين البطلمي والروماني مثل مدخل معبد حتحور ومعبد إيزيس بدندرة .

– ظاهرة تخصيص المعبد لأكثر من معبود فقد خُصِّص هذه المعبد للمعبود " چحوتي " وقرينته " نحمت عاوي " ويُرَجَّح أن يكون معهم المعبود " بتاح "[٤٤] ويستدل علي ذلك من خلال بقايا النقوش الموجودة علي الجدار الغربي لصالة الأعمدة .

– وجود سُور من الطوب اللبن يُحيط بالمعبد ليشكل حدود المنطقة المقدسة .

– وجود ممر يحيط بناء المعبد – بين الحائط الخارجي للمعبد والسور المحيط – ويُعد ذلك من المميزات التي اتسمت بها المعابد التي ترجع إلي العصرين اليوناني والروماني[٤٥] وقد ظهر ذلك في معبد نيرون في أكوريس (طهنا الجبل) ، ويُرَجَّح أن يكون السبب في تلك الممرات هو السماح للمتعبدين بالطواف حول المعبد إذ كان محظور عليهم دخول المعبد[٤٦].

ملحق الصور



(شكل –١) خريطة توضح المعالم الأثرية بالأشمونين

نقلا عن

Bailey (D.M), Excavation at EL-Ashmunein IV, Hermopolis Magna Building of the Roman Period , British Museum ,١٩٩١ ,Pl.١



(شكل –٢) يوضح الوضع الحالي للمعبد

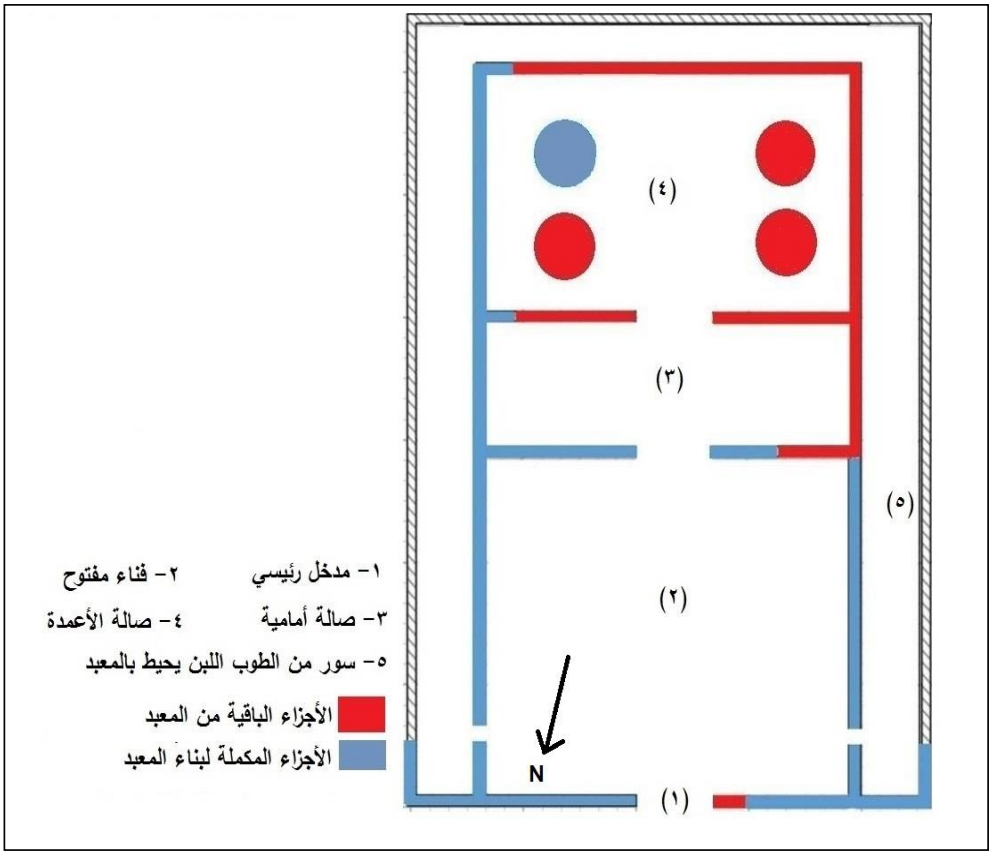
تصوير الباحث



(شكل –٣) يوضح المعبد وقد أحاطت به المياه الجوفية من كل الاتجاهات

نقلا عن

Spencer (A.J) ,Excavation at El- Ashmunein II, The Temple Area ,PI .٨٠



(شكل –٤) مسقط أفقي (افتراضي) لمعبد نيرون في هرموبوليس

عمل الباحث



(شكل –٥) يوضح موقع بعض الكتل الحجرية التي تمثل المدخل والمطمورة في أطلال السور المحيط بالمعبد

تصوير الباحث



(شكل –٦) يوضح بقايا جدران الصالة الأمامية

تصوير الباحث



(شكل –٧) بقايا منظر صغير علي الجدار الجنوبي للصالة الأمامية يمثل النصف السفلي من الإمبراطور

تصوير الباحث



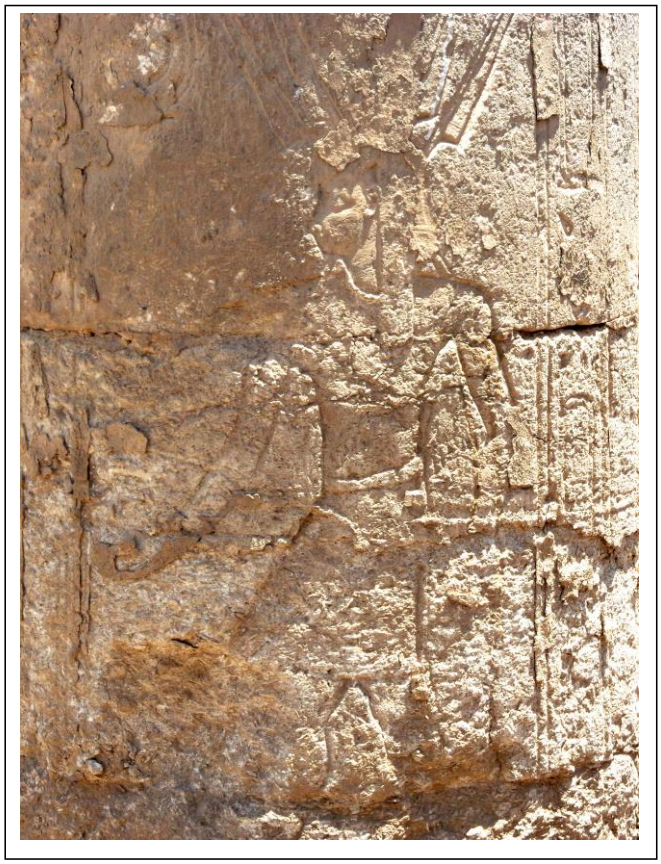
(شكل –٨) يوضح الزخارف الموجودة علي أعمدة المعبد

تصوير الباحث



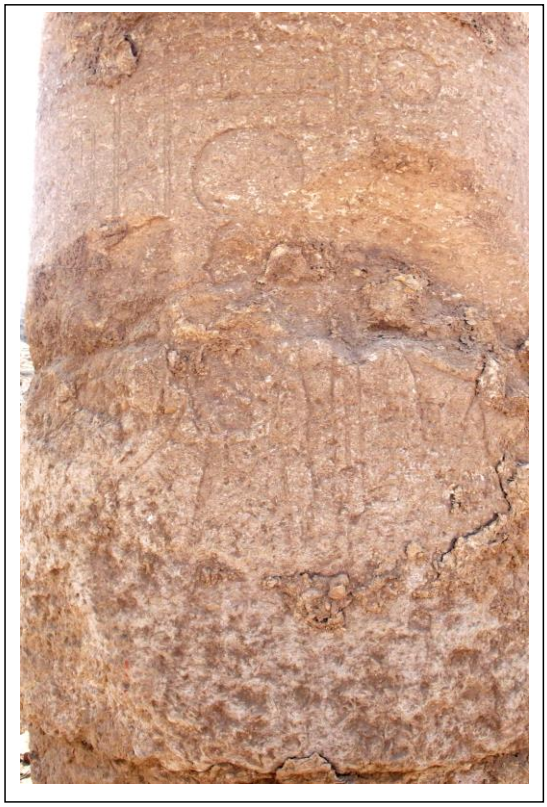
(شكل –٩) نيرون يقدم القرابين للمعبود جحوتي في هيئة طائر الآيبس

تصوير الباحث



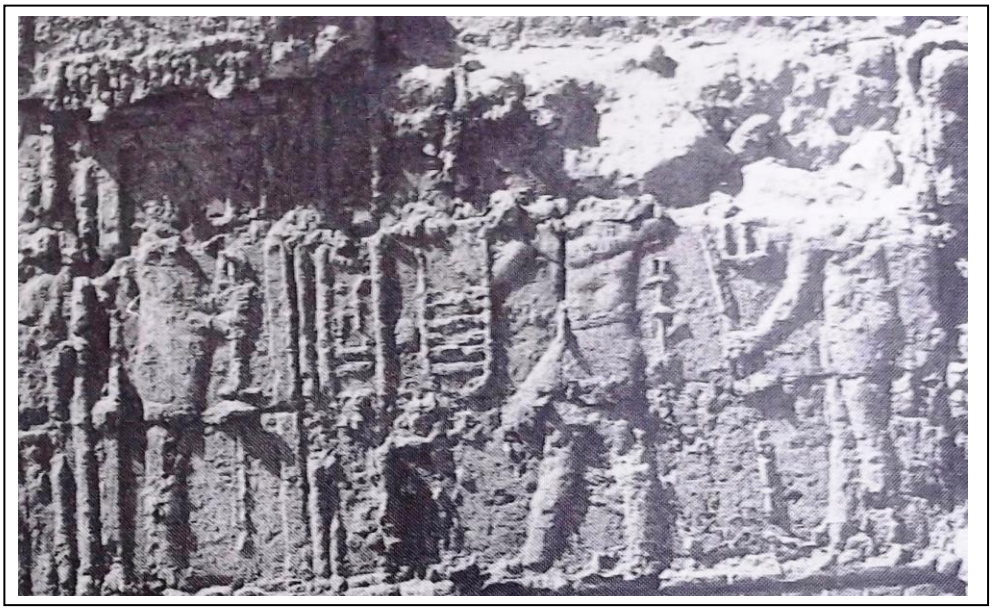
(شكل –١٠) الإمبراطور نيرون يقوم ببعض الطقوس الدينية أمام أحد الأرباب

تصوير الباحث



(شكل-١١) احدي المعبودات المصورة علي العمود الموجود في الشمال الشرقي من الصالة

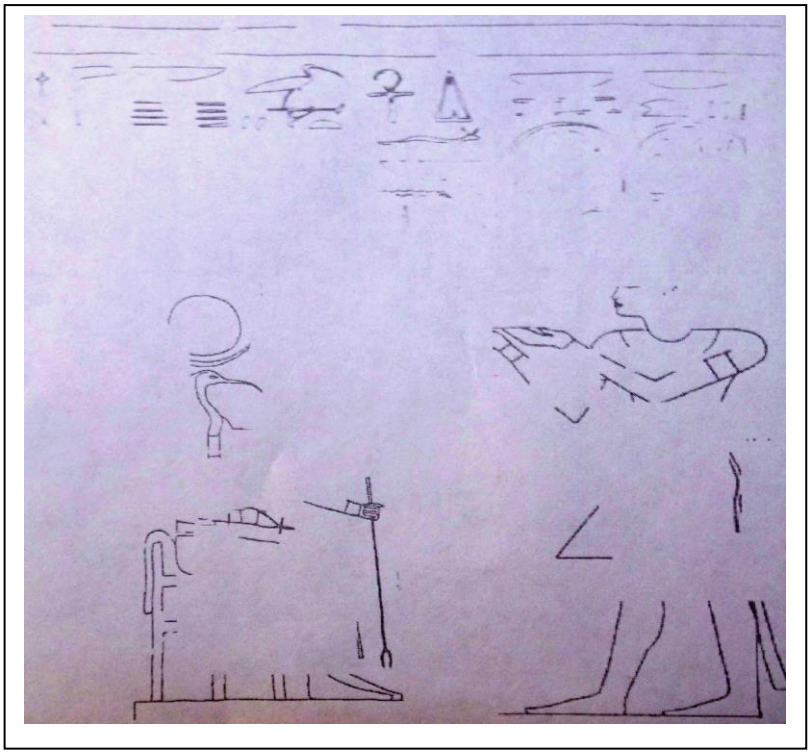
تصوير الباحث



(شكل -١٢) الإمبراطور نيرون يقدم القلادة الواسعة(*Wsḫ*) للمعبود بتاح

نقلا عن

Bailey(D.M.),Ashmunein ١٩٨٠ ,P.٢٢.



(شكل –١٣) الإمبراطور نيرون يقدم الخبز للمعبود چحوتي

نقلا عن

Bailey(D.M.),Ashmunein ١٩٨٠ ,P.٣٨

حواشي البحث:

(١) يُعد نيرون الإمبراطور الخامس في تاريخ الإمبراطورية الرومانية وآخر نسل في العائلة الجوليوكلاودية ويشير هذا الاسم إلي

الأباطرة الخمس الأوائل في تاريخ الإمبراطورية الرومانية وهم "الإمبراطور (اوكتافيوس)أوجستس، تيبيريوس ، كاليجولا ، كلاوديوس

وأخيراً الإمبراطور نيرون ، ويشير أيضاً إلي الأسرة التي ينتمون إليها حيث جمعهم مزيج من علاقة الدم والزواج والتبني ، وبدأ

حكم هذه الأسرة في ٢٧ م وأنتهي في ٦٨ م وذلك بموت آخر أفراد هذه العائلة وهو نيرون ، وتناولت المصادر القديمة تاريخ

هؤلاء الأباطرة وسيرهم وعلاقتهم بمجلس الشيوخ والسياسة الخارجية والداخلية للإمبراطورية الرومانية في فترة حكمهم . للمزيد :-

Matyszak(Ph.),The Sons of Caesar: Imperial Rome's First Dynasty, London, Thames & Hudson, ٢٠٠٦.

(٢) تقع هرموبوليس ماجنا علي الضفة الغربية للنيل علي بعد حوالي ٤٠ كم جنوب مدينة المنيا بين قناة الإبراهيمية والبحر اليوسفي ،

وتبعد حوالي ٨ كم شمال غرب مدينة ملوي, وتعدَّدت الأسماء التي أُطلقت علي المدينة وذلك نظراً لأهميتها الدينية والتاريخية عبر

العصور للمزيد يراجع :-

Haitham(T.), Khemenu(Hermopolis) and its God in the Egyptian Religious Texts until the End of the Pharaonic Period (Master Thesis un published) Faculty of Tourism & Hotels ,Minia University ,٢٠٠٢.

(٣)Bailey (D.M), Davies (W.V)& Spencer (A.J), Ashmunein .١٩٨٠ ,British Museum ,Occasional Paper .٣٧ , London ,١٩٨٢ ,P.٣

(٤) كَشف عن هذا المعبد الأستاذ الدكتور عبد المنعم ابو بكر فيما بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٥٢م ، للمزيد يرجع :-

Roeder (G.),Hermopolis.١٩٢٩-١٩٣٩,Hildesheim ,١٩٥٩,PP.٢٨-٢٩.

(٥)Spencer (A.J), Excavation at EL-Ashmunein II, The Temple Area ,British Museum ,١٩٨٩,P.٦٨.

(٦) تغريد عرفه ، العمارة الدينية في مصر الوسطي في العصرين اليوناني والروماني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة،٢٠١١ ، ص ١٥٨.

(٧)Spencer (A.J) ,The Temple Area ,P.٦٨.

(٨) أعتمد الباحث في إعادة تصميم مخطط المعبد علي الصور الفوتوغرافية التي التقطتها البعثة الإنجليزية عام ١٩٨٠م بواسطة

طائرة ورقية والتي توضح موقع بعض الكتل الحجرية التي تمثل مدخل المعبد من الناحية الشمالية ، مع محاولة تتبع أساسات

المعبد وتقدير المسافات بين الأجزاء الباقية وتطبيقها علي الأجزاء المفقودة (الباحث)

(٩) يُذكر أن الملك رعمسيس الثاني أعاد استخدام العديد من الكتل الحجرية التي أحضرها من المعابد التي أقامها الملك أخناتون في

عاصمته الجديدة بمنطقة تل العمارنة . للمزيد يراجع :-

John D(C.), Amarna Relief's from Hermopolis in American Collections, ***JAOS.*** ٨٨.٣,١٩٦٨,PP.٥٤٤-٥٤٦.

(١٠) Bailey (D.M), Davies (W.V)& Spencer (A.J), Ashmunein .١٩٨٠ ,British Museum ,Occasional Paper .٣٧ , London ,١٩٨٢,P.٤.

(١١)Bailey(G.),Ibid,P.٣.

(١٢) القياسات تمت بمعرفة الباحث

(١٣) تُعرف هذه الأحجار باسم أحجار الثلاثات ويبلغ طولها حوالي ٠,٥٧ سم واستخدمها أخناتون في تشييد المعابد بعاصمته الجديدة

"أفق أتون " وذلك لسهولة حملها ونقشها ولتقليل الوقت المستغرق في بناء المعابد هذه المعابد . للمزيد يراجع :-

أشرف محمد فتحي ، نفرتيتي وعصرها ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة المنيا ، قسم التاريخ ، ١٩٨٩ .

(١٤)Wilson(P.), A Ptolemaic Lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfou, ***OLA*** ٧٨ Leuven, ١٩٩٧, P.١٩٨

(١٥) وجدت هذه الزخارف علي مداخل بوابات معبد حتحور ومعبد إيزيس بدندرة وكذلك معبد خنوم في أسنا ، ومعبد حتحور بدير المدينة . للمزيد يراجع :- مني جاب الله ،زخارف مداخل المعابد وبوابات المناطق المقدسة في مصر خلال العصرين اليوناني

والروماني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة طنطا ، ٢٠٠٧ المرجع السابق ، ص ١١.

(١٦) علاوة " Sn " بمعني " يحيط " وهي إحدى الرموز الدينية التي سجلت علي اللوحات الجنائزية وتشير إلي الحماية الأبدية وتطور

عن هذه العلامة الشكل الهندسي للخرطوش . للمزيد يراجع :- عبد الحليم نور الدين ، اللغة المصرية القديمة ،القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٢٠ .

(١٧)Kemp (B.),Ancient Egypt Anatomy of Civilization ,Routledge ,Oxford, ٢٠٠٧,P.١٠٦-١٠٧.

(١٨)Bailey(G.),Ashmunein.١٩٨٠,P.٤.

(١٩) محمود فوزي الفطاطري ، معابد الإله سوبك في مصر خلال العصر اليوناني والروماني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة طنطا ، ١٩٩٧ ، ص ٨٩ .

(٢٠) يُذْكر أن تقدمة زهور اللوتس والبردي من التقدمات الهامة التي ترمز إلي تجدد الشباب والحيوية وإلي القوة المتجددة هذا إلي جانب دورها في إدخال البهجة والسعادة علي قلوب الآلهة بألوانها الزاهية وربما تُعرف هذه التقدمة باسم "  rnpwt " ، وتعني " الزهور اليانعة" والتي تَرْمز إلي إعادة الميلاد . للمزيد يراجع :-

محمد رجب سيد ، قاعة برحج ست نفرت D بمعبد دندرة ، " دراسة تحليلية للمناظر والنصوص ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة سوهاج ، ٢٠٠٩، ص ٤٦٤ .

(٢١) نحمت عاوي : احدي المعبودات التي ظهرت منذ الدولة الحديثة في الإقليم الخامس عشر (خمنو أو ونت) وارتبطت بالمعبود چحوتي كقرينة له ، وهي بمثابة صورة محلية من المعبودة حتحور وهو ما يتأكد من صفاتها وألقابها ، وصورت نحمت عاوي بالهيئة والتاج الحتحوري ، وقد حملت العديد من الألقاب مثل " سيدة خمنو ،

عين رع ، سيدة السماء ، سيدة الجنوب ، وعبدت بصفة أساسية في هرموبوليس ماجنا موطن عبادة المعبود چحوتي وقد أقام الإمبراطور دوميتيانوس (٨١- ٩٦ م) معبداً علي شرف المعبودة " نحمت عاوي " في شمال مدينة الأشمونين وضم المعبد مناظر لمعبودات أخري مثل المعبودة سشات ونوت للمزيد :-.

Snape(S.), A Temple of Domitian at EL-Ashmunein ,British Museum ,١٩٨٩,PP.١-٣٣.

Pierre (A.Z),Nehemet –Awai,***LÄ.IV***,١٩٨٢,P.٣٩٠.

(٢٢)Wilson(P.),Op.Cit,PP.٦٥٢,١٠١٠

(٢٣)Beckerath (J.V),), Handbuch Der Agyptischen Konigsnamen ,Von Zabern,Mains,١٩٩٩,P.٢٥٤.

٢٤() Budge(W.),The Book of The King of Egypt ,Vol.II ,London ,١٩٨٠,PP.١٦٥-١٦٧.

(٢٥) ريشة الماعت : هي الريشة التي تعرف بريشة النعام، التي كانت تضعها المعبودة ماعت علي رأسها، واستخدمت كعلامة تصويرية في نقش اسم المعبودة ماعت، ولا يزال السبب الحقيقي وراء ارتباط الماعت بريشة النعام غير واضح ، فربما كان ذلك لارتباط الريش بالطيران ، وبالتالي عالم السماء الكوني أو ربما بخفة الريشة والتي تعبر عن الصفاء والطهارة وعدم ثقل الآثام والذنوب . للمزيد يراجع :- عبد الحليم نور الدين ، الديانة المصرية القديمة ، الجزء الأول (المعبودات) ، الطبعة الثانية، القاهرة ، ٢٠١٠ ،ص ٣١٥ .

(٢٦) ترجع فكرة عمل الستائر إلى فترة مبكرة في الحضارة المصرية، فقد ورد تمثيل ستائر أو فواصل تتخلل الأعمدة في مجموعة الملك زوسر بسقارة ، ثم تطورت في عصر الدولة الحديثة ، واستخدمت كعنصر أساسي يتكون من قاعدة وبدن وقمة ذا كورنيش، وهو ما استخدم فيما بعد كطراز ثابت استمر لبقية العصور المصرية القديمة، ثم ما لبثت أن أخذ مكانه بقوة وأصبح وحدة معمارية لا تخلو منها المعابد وخاصة تلك التي ترجع إلى الفترة البطلمية والرومانية .للمزيد عن الستائر الجدارية والمعابد التي وردت بها

Wildung(D.),"Schranken, ***LÄ.V***,١٩٨٤,P٦٩١-٦٩٣.

(٢٧)Bailey(D.M.)Ashmunein ١٩٨٠,P.٢٢,Spencer(A.J),The Temple Area,PP.٦٨-٦٩.

(٢٨) ترمز القلادة الواسعة إلي تاسوع هليوبوليس الذي يمثل المعبود آتوم وأولاده ، ويذكر أن الغرض من تقدمة القلادة الواسعة هو تحقيق الحماية لمن يرتديها أو تُقَدم إليه ، وذلك لأنه يكون في حماية أعضاء التاسوع والإمبراطور عندما يُقدم القلادة الواسعة للأرباب فهو بذلك يُقدم لهم كل معاني الحماية الرمزية مثل القوة والبعث علاوة علي غرض الزينة الظاهري ، وهو بذلك يضمن لنفسه الحماية والتأييد من المعبود لجعله حاكماً علي مصر والبلاد الأجنبية ، وهذه القلادة تتكون من عدة صفوف من الخرز تتراوح من بين ٦ – ١٥ صفاً ، وتأخذ شكل نصف دائري يُوضع علي الصدر وتُثبت عن طريق شريط يُعقد من الخلف وينتهي طرفاه بشكل زهرة اللوتس ، والقلادة تُستخدم كقرابين جنائزية توضع علي المومياء أو في التابوت وكان يرتديها كُل من الرجال والنساء والأرباب والموتى علي حد سواء والإمبراطور هنا يُقدم القلادة الواسعة للمعبود بتاح بوصفه الإله الصانع الخالق وراعي

الفنانين والصُناع .للمزيد يراجع :- محمد رجب سيد ، المرجع السابق ، ص ص ١٥٨-١٦١ .

Daumas(F.), Sur trois representations de Nout a Dendara, ***ASAE ٥١***, ١٩٥١,PP.٣٨١-٣٨٢.

(٢٩)Wilson (P.),OP.Cit,P.٢٦٦.

(٣٠) المعبود بتاح: أحد أهم وأقدم المعبودات المصرية ، أسمه يعني " الباني " يُصور في شكل إنسان يرتدي رداء محبوك والقدمان متلاصقتان واليدان تخرجان من اللفائف ويقبض بهما علي الرموز الدينية الخاصة به (صولجان الواس وينتهي من أعلي بشكل عمود " چد وعلامة الحياة عنخ " وكان بتاح رباً للفنون وراعياً للحرفيين والفنانين في مصر القديمة . للمزيد يراجع :-

عبد الحليم نور الدين ، المرجع السابق ، ص ص ١٤٨- ١٥٣ .

(٣١)Bailey(D.M),Ashmunein .١٩٨٠,P.٣٨.

(٣٢) يُذكر أن للخبز أهمية كبيرة عند الآلهة العظمي ، والإمبراطور حين يُقَدَّم الخبز فهو ابن المعبود " نبري Npr ربُّ الحبوب والغلال في مصر القديمة .للمزيد يراجع :- عبد الحليم نور الدين ،المرجع السابق ، ص ص ٣٤٦-٣٥٦ .

(٣٣) سيلفي كوفيل ، قرابين الآلهة في مصر القديمة ، ترجمة سهير لطف الله ، بي إتشرو ، القاهرة ،٢٠١٠ ، ص ٥٤ .

(٣٤) ثيودوسيوس الأول (٣٧٨-٣٩٥ م) : ولد عام ٣٤٧ م ، وكان أخر إمبراطور للإمبراطورية الرومانية الموحدة ، حيث انقسمت بعد وفاته إلي قسمين (الإمبراطورية الشرقية ، الإمبراطورية الغربية) اصدر أوامره بحرق مكتبة الإسكندرية عام ٣٩١ م لاعتقاده إنها تحوي مؤلفات وأفكار فلسفية وثنية تخالف المسيحية ، وفي عام ٣٩٣ م أمر بإلغاء الألعاب الأوليمبية باعتبارها مهرجانات وثنية لا تليق بالإمبراطورية التي نبذت الوثنية واعتنقت المسيحية . للمزيد يراجع :-

Stephen (W.)& Friell (G.),Theodosius :The Empire at Bay ,Yale University Press ,١٩٩٤.

(٣٥)Coleman –Norton (P.R.),Roman State and Christian Church ,Vol.II ,London ,١٩٦٦ ,P.٧٠٥

(٣٦)Spencer (A.J), The Temple Area ,P.٧٦

(٣٧)Bailey(D.M), The South Church at el – Ashmunein: Inscribed and decorated blocks ,***MDAIK .٨٥*** ,٢٠٠٢ ,PP.٦٣-٨٤

(٣٨) سجلت هذه العملات بسجلات قيد أثار البعثة الإنجليزية تحت رقم ٤٩ .

(٣٩)Spencer(A.J),Bailey(D.M)&Burnett(A.) ,Ashmunein.١٩٨٢,British Museum ,١٩٨٣,P.٢٥.

(٤٠) زبيدة محمد عطا ، إقليم المنيا في العصر البيزنطي في ضوء أوراق البردي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ،١٩٨٢، ص ٢٤

(٤١)Spencer (A.J.),The Temple Area ,P.٦٨.

(٤٢) محمود فوزي الفطاطري ، المرجع السابق ، ص ١٩٣ .

(٤٣)Bailey (D.M),Ashmunien .١٩٨٠ ,P.٤-٥ .

(٤٤) يتقرح Roeder أن المعبد خصص للمعبود بتاح . يراجع –

Roeder(G.),Hermopolis ١٩٢٩-١٩٣٩ ,P.٢٩

(٤٥) عزت زكي قادوس ، أثار مصر في العصرين اليوناني والروماني ، الإسكندرية ،٢٠٠١ ، ص ٥٥٠

(٤٦) محمود فوزي الفطاطري ، المرجع السابق ، ص ٢٠٢ .

زخارف ونقوش معبد نيرون[١] في أكوريس (طهنا الجبل)

د/ محمد فخري عبد الجليل

مفتش بوزارة الآثار

ملخص البحث:

يتناول البحث الزخارف والنقوش الخاصة بمعبد نيرون الذي يقع في مدينة أكوريس وتحديداً بالجزء الجنوبي الغربي من المدينة الأثرية (أكوريس) والإمبراطور نيرون لم يكن صاحب اللبنة الأولي في تأسيس المعبد ، بل قام بإجراء بعض الترميمات والإضافات علي المعبد ، وهذا ما ظهر بوضوح من خلال دراسة النقوش والزخارف الموجودة بالمعبد .

الكلمات الدالة:

– معبد نيرون – أكوريس – طهنا الجبل – بقايا معابد رمسيس الثاني بمنطقة المنيا

أولاً . موقع أكوريس (طنها الجبل):

تقع أكوريس علي بعد حوالي ٢٣٠ كم جنوب القاهرة علي الضفة الشرقية للنيل ، علي بعد حوالي ١٢ كم شمال شرق مدينة المنيا[٢] ، اختلفت الأسماء التي أطلقت علي المدينة ، بما يدلل علي أهمية موقع المدينة وزيادة نشاطها عبر العصور[٣].

ثانياً . موقع المعبد:

يقع معبد نيرون في الجزء الجنوبي الغربي من مدينة أكوريس (طنها الجبل)[٤](شكل ١) وهو مُقام علي تلَّ مرتفع عن مستوي مياه نهر النيل علي أنقاض معبد قديم ، ويدلل علي ذلك الكتل الحجرية التي أُعيد استخدامها من عصر رعمسيس الثاني[٥] والتي وُجدت في صالة الأعمدة بالمعبد ، وربما يحمل هذا المعبد اسم "  *pr –Ỉmn* بر– آمون (بيت آمون) " يُستدل علي ذلك من خلال نقوش اللوحة الصخرية للملك رعمسيس الثالث والذي ذُكر فيها اسم مدينة أكوريس خلال عصر الدولة الحديثة *Pr-imn-mȝi-ḥnt* (بيت آمون – الأسد الذي في المقدمة) كإشارةٍ إلي معبد المدينة الذي خُصَّصَ للمعبود آمون( ) ، كما جاء في نقوش اللوحة الصخرية للملك اوسركون الثالث أن الملك قدَّم زيت السمسم لمعبد " آمون– رع – ماي– خنت " بالمدينة [٦].

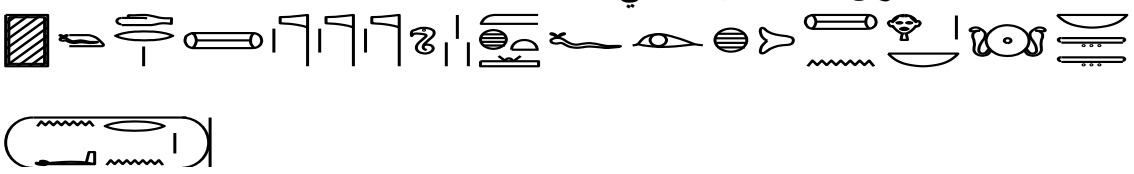
ثالثاً . وصف المعبد :

يمتد محور هذا المعبد من الشمال إلي الجنوب ويتبع بذلك التخطيط العام للمعبد المصري في العصرين البطلمي والروماني ، إلا أن هذا المعبد ذو طراز فريد ، حيث نُحِتَ نصفه الخلفي في الصخر الذي هو عبارة عن قدس الأقداس وعدد من الحجرات ، في حين شُيِّدت صالة الأعمدة والفناء الأمامي من الأحجار أمام الصخرة العالية ، ويصل إلي المعبد من خلال

طريق صاعد يبلغ طوله من الشمال إلي الجنوب حوالي ٢٠ م وعرضه من الشرق إلي الغرب حوالي٦,٧٠ م تقريباً يؤدي هذا الطريق إلي فناء مفتوح يمتد من الشمال إلي الجنوب بطول حوالي١٠م ومن الشرق إلي الغرب بعرض حوالي ٣٠ م تقريباً ، وقد رُصفت أرضية الطريق الصاعد والفناء المفتوح بِقِطَع من الحجر[٧] غير متساوية الأحجام وسطحها أملس ، ومُرتَّبة في وضع أفقي بجوار بعضها ، وقد تم لصقها بالمونة ، وهي نفس طريقة الرصف التي كانت تستخدم خلال العصرين اليوناني والروماني والتي عُرفت باسم " أشلر Ashler "[٨] وتظهر بقايا الدُّعامات Pedestal علي جانبي الفناء المفتوح والطريق الصاعد والتي صممت لتحمل التماثيل الخاصة بآلهة المعبد[٩] .

رابعاً . زخارف ونقوش مدخل صالة الأعمدة :

يتوسط الفناء المفتوح مدخل ضخم يؤدي إلي صالة الأعمدة ،مزخرف من الجانبين بحلية الخيزران[١٠] ، ويصعب تحديد ارتفاع هذا المدخل نظراً لتهدُّم أجزاء منه ، وزُين كتفي المدخل بنقوش ملونة بالنحت الغائر يظهر عليها حالياً آثار تدمير وطمس شديد ، وما تبقي منها علي الجانب الشرقي يُصور الإمبراطور نيرون واقفاً " فاقد الرأس " متجهاً ناحية الداخل يمسك بيده اليمني تقدمه أو شيء ما لكنه مهشم وما تبقي من النص المصاحب لا يوضِّح ماهية التقدمة ويمسك بيده اليسري الصولجان *Sḫm* مع عصي صغيرة ، وهو يرتدي المئزر القصير مثبت به الحزام ، ويصاحب المنظر بقايا لنقش هيروغليفي بأسمائه وألقابه[١١](شكل ٢ أ ، ب) وتسجل بقايا النقوش ما يلي :-



Prỉ dr mr nṯrw rmṯ m ḫt .f ỉr ḫr mr n ḥr nb nsw bỉty nb t3wy Nerun

الخارج بقوة ومعه أشياءه , محبوب الآلهة والبشر , محبوب الكل ملك مصر العليا والسفلى سيد الأرضيين – نيرون[١٢]

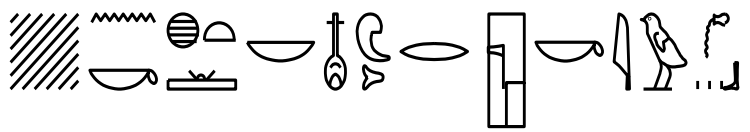
"خلف الإمبراطور"



(S3)ˁnḫ w3s ḥ3.f nb mỉ rˁ ḏt

(كل) الحماية والحياة والسلطان خلفه مثل رع للأبد .

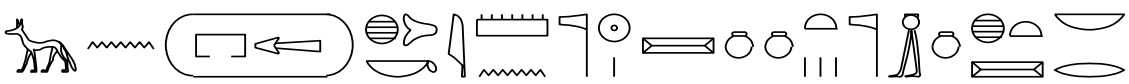
" الإمبراطور "

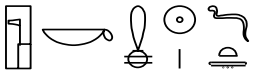


(di.i)n.k ḫt nb nfr r Ḥwt.k iwʿb

(قدمت) لك كل شيء جميل إلى معبدك الطاهر .

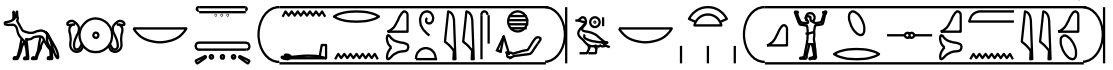
يلي ذلك من أسفل منظراً يُصور معبود النيل[١٣] والفيضان" حعبي "[١٤] *Ḥʿpy* يعلو رأسه تاج من زهور البردي " كرمز لمصر السفلي " وجاء تصويره راكعاً ينظر ناحية الداخل وأمامه مائدة قرابين ، ويوجد من أمامه وخلفه بقايا نقوش هيروغليفية[١٥] تسجل ما يلي :-





S3 n (pr ʿ3), ḫr.k imn-rʿ mr,nṯr rʿ mr(y),nw nṯrw,in(n.k)ḫt mr nb r Ḥwt.k mi rʿ ḏt.

ابن البيت العظيم أمامك آمون رع محبوب الإله رع ومحبوب الآلهة , لقد أحضرت (لك) كل شي تحبه إلى معبدك مثل رع للأبد.



š3 rʿ nb t3wy Nerun-kluts-kisirs ḫw , š3 rʿ nb ḫʿw kisirs – kermenikes

ابن الشمس سيد الأرضيين " نيرون كلاوديوس الحامي " ، ابن الشمس سيد الإشراق " قيصر جرمانيكوس[١٦] "



ḫr .k imn rʿ nswt

*nṯrw, nṯr ʿ3 m bʿḥ*في حضرتك آمون رع

ملك الآلهة , الإله العظيم في الفيضان .

زُيّن الجانب الغربي من المدخل بنفس المنظر الموجود علي الجانب الشرقي ، لكنه دُمر[١٧] ، وما تبقي منه يوضح النصف السفلي من الإمبراطور نيرون ، واستدل علي ذلك من خلال بقايا الخراطيش المصاحبة للإمبراطور ، ويليه من أسفل منظراً يُصور معبود النيل والفيضان " حعبي " ويعلو رأسه تاج من زهور اللوتس " كرمز لمصر العليا وجاء تصويره مماثلاً لتصويره علي الجانب الشرقي ومن أمامه وخلفه بقايا نقوش هيروغليفية[١٨] تسجل ما يلي :-



Nb t3wy – Nerun-kluts-kisirs ḫw - S3 nṯr kisirs –kermenikes

سيد الأرضين نيرون – كلاوديوس , ابن الإله قيصر – جرمانيكوس



nb bʿḥ n niwt(.....)

(.....) سيد مدينة الفيضان[١٩]

العتب العلوي لهذا المدخل مُهَشَّم وملقي علي الأرض[٢٠] ، وزُين هذا العتب من الخارج والداخل بمناظر تمثل الإمبراطور نيرون يقدم القرابين للمعبودات المصرية ، فيوجد من الخارج تمثيل للإمبراطور واقفاً أمام المعبود سوبك (شكل ٣)

وصف المنظر :

المنظر يمثل من أقصي اليمين الإمبراطور نيرون واقفاً يعلو رأسه تاج مركب علي هيئة قرون[٢١] يرتدي المئزر القصير الواسع ومثبت به الحزام ، يتقدم بقدمه اليمني ناحية اليسار، يحمل بيده اليسري علامة الحكم المذبة " ◆ *nḫḫw* " بينما يقدم بيده اليمني باقات من زهور اللوتس والبردي يتقدمه مباشرةً تصوير أخر للإمبراطور[٢٢] وهو يتسلَّم رمز الحياة والقوة المتمثل في علامة عنخ[٢٣] " *ʿnḫ* " والصولجان" *W3S* "[٢٤] من المعبود سوبك الذي صُور جالساً علي العرش ذو مسند الظهر القصير الذي يرتفع فوق قاعدة عريضة وصور – سوبك – في الهيئة الآدمية برأس التمساح مرتدياً فوق رأسه غطاء الرأس " النمس " ينسدل في شريطين علي صدره ، يمسك بيده اليمني الصولجان " واس " بينما تقبض يده اليسري علي رمز الحياة " *ʿnḫ* " ، وخلفه نجد تمثيل آخر للمعبود سوبك في الهيئة الحيوانية برأس الصقر حورس رابطاً علي ناؤوس " ربما يتدلي ذيله من الخلف بارتفاع الناؤوس " يعلو رأسه تاج عبارة عن قرص كبير للشمس ، ويُصاحب المنظر مجموعة من بقايا الأسطر الكتابية تُسجل ما يلي :

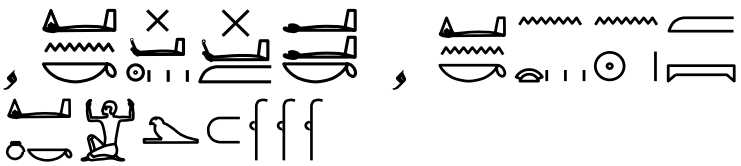
" حديث الإمبراطور "



.....*šwty nṯr nb nṯrw*.....

..... صاحب الريشتين سيد الآلهة[٢٥].....

"حديث سوبك "



ḏi n.k ḥḥ m rnbwt , ḏi(.i) n.k nḫt m ʿwy.k, ḏi(.i)n.k n ḫʿw n rʿ m pt

أمنحك ملايين السنين ، أمنحك القوة (الطاقة) في يديك ، أمنحك التيجان مثل رع في السماء[٢٦].

العتب العلوي الداخلي :

زُين العتب العلوي الداخلي بمنظر يمثل الإمبراطور يقوم بتقديم صناديق النسيج الأربعة والتي تعرف باسم "صناديق المريت[٢٧] *Mrt*  للمعبود تحوت والمعبودة إيزيس (شكل –٤) حيث صُور في المنتصف الإمبراطور نيرون واقفاً ينظر ناحية اليسار يعلوه رأسه تاج (مشوه) يرتدي المئزر القصير الواسع ومثبت به الحزام يتدلَّي من خلفه ذيل الثور دليل القوة والسلطان، يرفع يديه اليسري للخلف ممسكاً بصولجان[٢٨] بينما تشير" ترتكز" يده اليمني علي صناديق النسيج الأربعة " صناديق المريت " وأمام الإمبراطور يجلس المعبود چحوتي الذي صور علي العرش ذو مسند الظهر القصير الذي يرتفع فوق قاعدة عريضة ، وقد مُثل چحوتي في الهيئة الآدمية برأس طائر الأيبس ويحمل فوق رأسه تاج الآتف ويرتدي الرداء القصير الحابك ، يمسك بيده اليسري الصولجان *W3S* بينما تقبض يده اليمني علي رمز الحياة "  *ˁnḫ* " ، خلفه نجد المعبودة إيزيس – يستدل علي ذلك من خلال بقايا نقش يعلو رأسها – وهي تجلس أيضا علي عرش ذو مسند ظهر قصير فوق قاعدة عريضة مرتفعة ويبدو أنها ترتدي فوق رأسها قلنسوة الرخمة[٢٩] – حيث تظهر رأس الطائر فقط والجزء الخلفي من رأس إيزيس مُشَّوهُ – تمسك بيدها اليسري الصولجان  *W3ḏ* بينما تقبض بيدها اليمني علي رمز الحياة  *ˁnḫ* ، يصاحب المنظر بقايا أسطر كتابية تسجل ما يلي :-

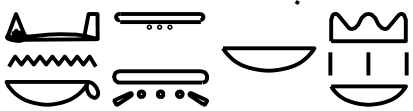
"خلف الإمبراطور"



S3…….ˁnḫ wꜣs nb ḥꜣ .f mi rˁ ḏt

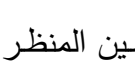
كل الحماية ……والحياة والسلطة خلفه مثل رع للأبد

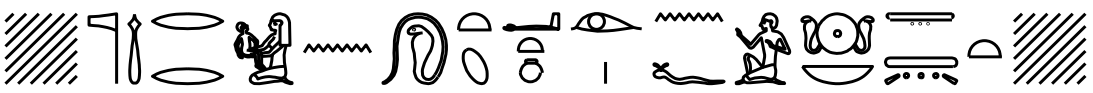
"حديث سوبك "



ḏi(.i) n .k tꜣwy nb ḫꜣswt nb

أمنحك الأرضين[٣٠] وكل البلاد الأجنبية[٣١] .

صُورت من أقصي يمين المنظر المعبودة رننوت[٣٢] "  *Rnnt* " يُستدل علي ذلك من خلال النص المصاحب لها ، جاء تصويرها وهي تجلس علي عرش ذو مسند ظهر قصير فوق قاعدة عريضة مرتفعة ، وترتدي فوق رأسها قلنسوة الرخمة ، تمسك بيدها اليسري الصولجان  *W3ḏ* بينما تُشير بيدها اليمني قابضة علي رمز الحياة  *ˁnḫ* ، خلفها أسطر كتابية تُسجِّل ما يلي[٣٣] :-



.....nṯr ᶜ3 Rnnt .,ir n.f .i nsw bity nb t3wy

[تحيا] رننوت الإلهة العظيمة (التي) اعتنت بى وجعلتني (مثل) رع سيد الأرضين[٣٤]



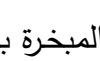
.....ḏt Wisr ḥnt imntt nṯr ᶜ3 nb mr Mr-nfrt ...

[يحيا] للأبد الإله أوزير سيد الغربيين[٣٥] , الإله العظيم , سيد مدينه مر – نفرت[٣٦]

يُستدل من خلال الترجمة السابقة أن يكون الجزء المفقود من المنظر يصور المعبود أوزير يجلس علي العرش ذو مسند الظهر القصير الذي يرتفع علي قاعدة عريضة وذلك إلي جوار المعبودة رننوت ، وأمامهم يقف الإمبراطور يُؤدي أحد الطقوس الدينية لهم .

يُؤدي المدخل إلي صالة مستطيلة الشكل بدون سقف حالياً ، شُيدت من كُتل غير متساوية من الحجر الجيري تأخذ شكل المستطيل[٣٧] ، يُلاحظ أن بعض هذه الكتل تحمل بقايا خراطيش للملك رعمسيس الثاني حيث أُعيد استخدامها في بناء هذه الصالة التي تبلغ مساحتها حوالي ٢٠ م من الشرق إلي الغرب ، حوالي ١١,٥٠ م من الشمال إلي الجنوب تقريباً[٣٨].

خامساً .زخارف ونقوش مدخل الحجرات الداخلية:

يتوسَّط الحائط الجنوبي لصالة الأعمدة مدخل بعرض ١,٨٥ م تقريباً يُؤدي إلي الحجرات الداخلية للمعبد والتي نُحتت في الصخر[٣٩]– وقد خلت تماماً من النقوش – وقد زُيِّن كتفا هذا المدخل بنقش بارز تظهر عليه حالياً آثار تدمير وطمس شديد ، فقد صُور علي الكتف الأيسر للمدخل منظر يُمثل زيارة الإمبراطور للمعبد ، حيث صُور الإمبراطور مُرتدياً المئزر القصير ، مُتقدِّماً بقدمه اليسري تجاه الإله الذي يقف أمامه ، ولا تظهر منه حالياً إلا يده اليسري قابضاً بها علي الصولجان ، بينما توضِّح بقايا النقش علي الكتف الأيمن صُورة الإله والتي تظهر منه فقط يده اليسري حيث يمسك بصولجان ، وأمامه تمثيل للإمبراطور يقوم بطقس حرق البخور[٤٠] حيث صُور الإمبراطور واقفاً يرتدي المئزر القصير ، يحمل بيده اليسري المبخرة التي تأخذ شكل رأس صقر تنتهي بذراع – تسمي هذه المبخرة باسم " ذراع حورس  *n-Ḥr*-ᶜ[٤١] بينما يرفع الإمبراطور يده اليمني ليضيف حَبَّات البخور إلي المبخرة ليزداد عبقه حول الإلهة [٤٢] (شكل –٥) .

جدير بالذكر أن هذا المعبد ظل مزدهراً وتُؤدي فيه الطقوس والشعائر الدينية حتى أوائل القرن الثالث الميلادي[٤٣].

الدارسة التحليلية

- **يتضح من خلال دراسة النقوش** أن الإمبراطور نيرون لم يكون صاحب اللَّبِنَة الأولي في تأسيس المعبد بل قام بإجراء بعض الترميمات والإضافات علي المعبد ، وقام بها ولاة مصر في فترة حكمه (٥٤- ٦٨ م) خاصةً أن الإمبراطور لم يزور مصر ، وقام الولاة بإضافة خراطيش الإمبراطور علي الواجهة الخارجية للمعبد (مدخل صالة الأعمدة والعتب العلوي لهذا المدخل)

- **يُلاحظ** وجود تناسق فني في جميع المناظر علي العتب العلوي للمدخل، فقد صَوَّر الفنان الأشخاص في الوضع الأمامي الجانبي (والثلاث أرباع) في يُسرٍ وجمال، فَصَور العين في الوضع الأمامي والوجه بالوضع الجانبي والجزع في الوضع الأمامي مواجهاً ، والبطن في وضع ثلاث أرباع، والسيقان في الوضع الجانبي في اتجاه واحد . وإذا امتدت إحدى الذراعين أو الساقين تكون هذه الذراع أو الساق الأبعد للرائي هي الممتدة للأمام والعكس صحيح(٤٤).

- **يَّتضح** من خلال دراسة بقايا النقوش والكتابات الموجودة علي العتب العلوي لمدخل صالة الأعمدة ورود بقايا لنقوش بأسماء بعض المدن القديمة فجاء النقش  (٤٥) " سيد البحيرة أو سيد الفيوم " (أعلي صورة المعبود سوبك برأس حورس شكل -٣) ويدل ذلك علي بروز عبادة سوبك في إقليم الفيوم ، وأن المدينة من المراكز الهامة لعبادة سوبك منذ عصر الدولة القديمة ، وعرفت باسم " شدت *šdt* (٤٦)، بينما عُرِفت باسم " بحيرة سوبك " في عصر الدولة الوسطي واستمر خلال العصرين اليوناني والروماني . ويُعد هذا النقش دليل قاطع علي ارتباط عبادة المعبود التمساح " سوبك " بالمعبود ذو رأس الصقر "حورس " وخاصة في مدينة الفيوم(٤٧) ، وربما يوضَّح النقش العلاقة بين المدينتين (الفيوم و أكوريس) وأنهما من مراكز عبادة المعبود سوبك ، أيضاً وَرَدَ ذِكر مدينة "  خمنو(٤٨) " الأشمونين (أعلي صورة المعبود چحوتي شكل-٤) ويدل ذلك علي الترابط الوثيق بين المعبود چحوتي وبين مدينة خمنو التي تُعد من أهم مراكز عبادة .

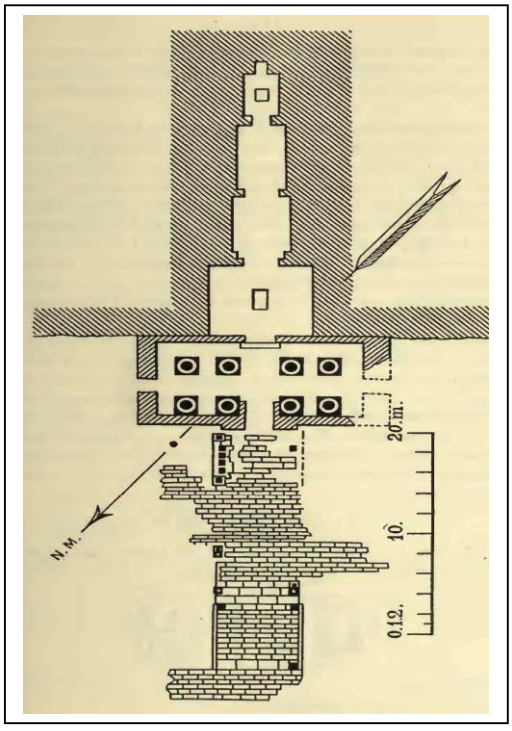
- **جاءت** جدران الحجرات الداخلية للمعبد خالية من النقوش والزخارف وربما يرجع ذلك إلي ضعف الحالة الاقتصادية التي كانت عليها البلاد خلال تلك الفترة مما أثَّر علي موارد الأقاليم المصرية والتي تحوَّلت لخدمة روما ، وربما يرجع ذلك إلي ضعف الفن الإقليمي في تلك الفترة (٤٩) .

- **يُـرجَّح** أن الفنان أشار إلي فكرة الولادة الإلهية للإمبراطور من خلال النص المصاحب للمعبودة " رننوت "علي العتب العلوي الداخلي (شكل -٤) جاء فيه " [تحيا] رننوت الإلهة العظيمة(التي) اعتنت بي وجعلتني (مثل) رع سيد لأرضين " ، وربما في ذلك إشارة إلي وجود

ثالوث بالمعبد يجمع بين الزوجة ممثلة في المعبودة "رننوت" والزوج ممثل في المعبود "سوبك " والابن وهو الإمبراطور نيرون ، وربما استعاض بذلك عن إقامة بيت للولادة بالمنطقة .

- **يُلاحظ** أن الفنان قد جمع بين الشكل الآدمي والحيواني في تصوير المعبودات علي المعبد ، يري "إرمان" أن السبب وراء الجمع بين الشكل الآدمي والحيواني للرمز للأرباب ليقوم المعبود بالتعبير عن صفات يتعذَّر أن تصدر عن الحيوان كالحب، الكراهية، الحماية والعطاء(٥٠) .

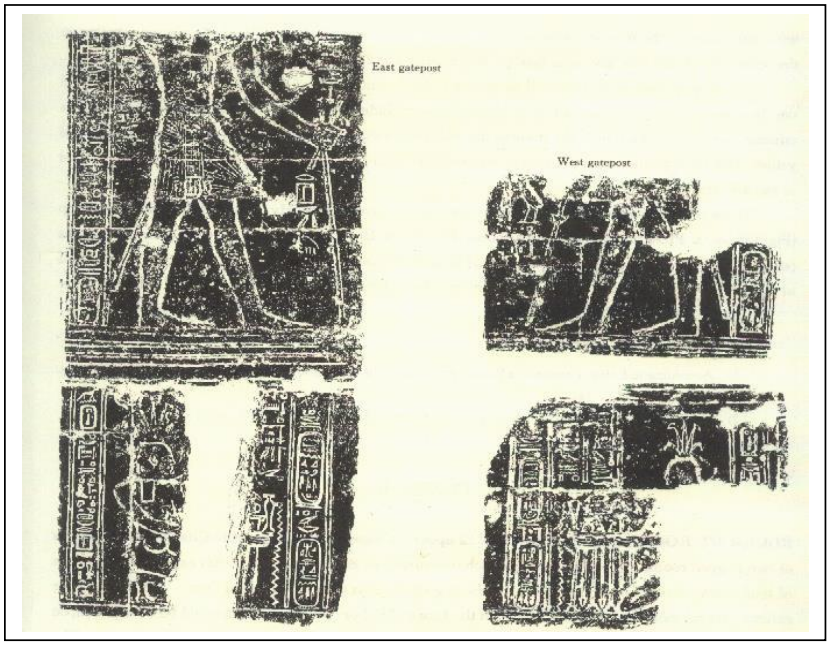
ملحق الصور:



(شكل -١) مسقط أفقي لمعبد نيرون

نقلا عن

Lefebvre (G.)& Barry (L.), ***ASAE* . ٦**,Fig.١



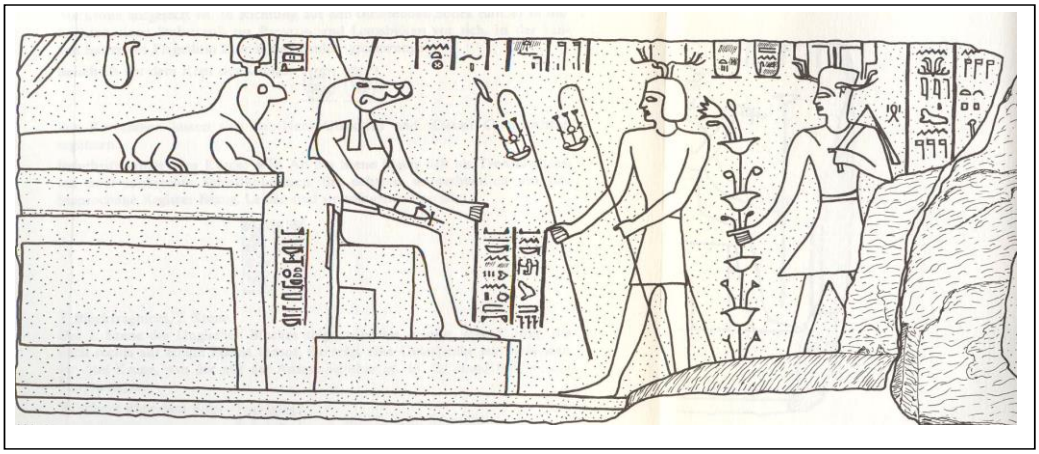
(شكل ٢ أ) رسم تخطيطي يوضح نقوش وزخارف مدخل صالة الأعمدة

نقلا عن : kawanishi (H.),Op.Cit,Fig.١٧



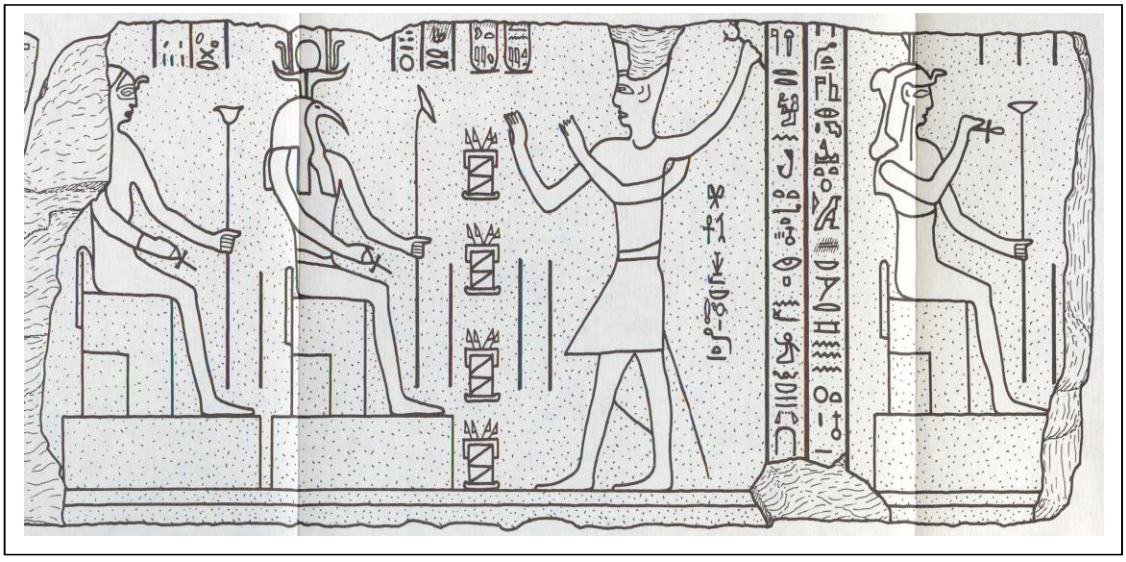
(شكل ٢ ب) مدخل صالة الأعمدة

(تصوير الباحث)



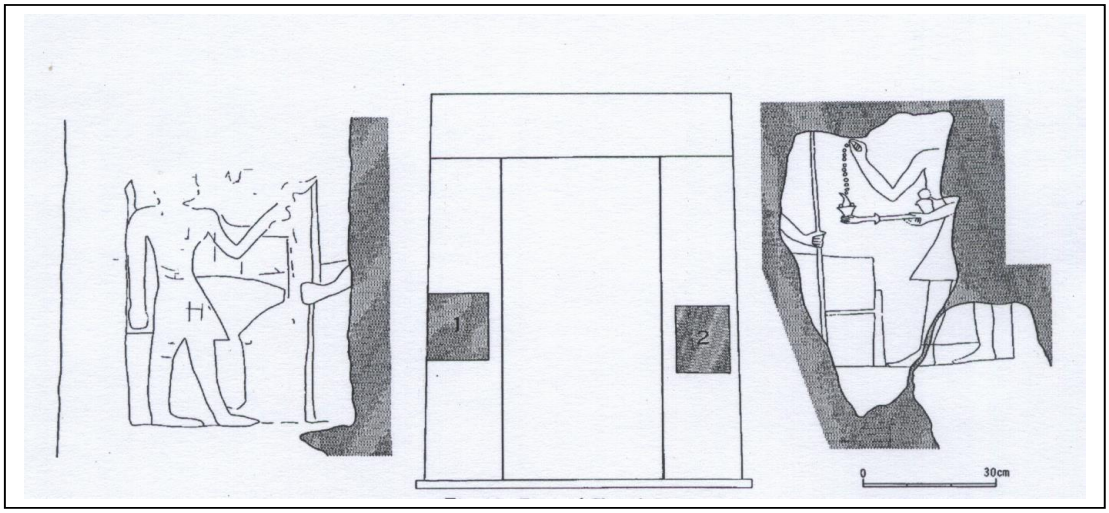
(شكل –٣) رسم تخطيطي يوضح الإمبراطور نيرون يقدم القرابين للمعبود سوبك

نقلا عن :Kessler (D.),Op.Cit,P.٣٦٠



(شكل –٤) رسم تخطيطي يوضح الإمبراطور نيرون يقدم قرابين صناديق المريت

نقلا عن :Kessler (D.),Op.Cit ,Fig .٢٢



(شكل – ٥) بقايا النقوش الموجودة علي مدخل الحجرات الداخلية للمعبد

نقلا عن : kawanishi (H.),Op.Cit ,Fig.١٣

حواشي البحث:

(١) عرف هذا المعبد في تقرير البعثة اليابانية التي تعمل بالمدينة باسم " المعبد الغربي " ويعود ذلك إلي العثور بعض الكتل الحجرية بالمنطقة وقد حملت أسماء أباطرة من القرنين الأول والثاني الميلادي مثل الإمبراطور كاليجولا ، والإمبراطور ماركوس أوريليوس (١٦١—١٨١ م) إلا أن المعبد عرف باسم " معبد نيرون " من خلال الخراطيش الموجودة علي مدخل صالة الأعمدة وكان هذا المعبد مطموراً أسفل المباني والمنازل القبطية ، وتم الكشف عن الأجزاء الخارجية للمعبد في بدايات القرن العشرين بمعرفة العالم الفرنسي " جوستاف" لوڤيفر" عام ١٩٠٣ .

kawanishi (H.), Akoris, Report of The Excavation at Akoris in Middle Egypt ,١٩٨١-١٩٩٢, Tsukuba ,Kyoto,١٩٩٣,PP.١١,٣٤

(٢)Kessler (D.),Historische Topographie der Region Zwischen Mallawi und Samaiut ,Wiesbaden ,١٩٨١,P.٢٥٣.

(٣) عُرِفت المنطقة خلال عصر الدولة القديمة باسم "  R–int بمعني فم الوادي ، وخلال عصر الدولة الوسطي

اسم  Mr–nfrt وتعني القناة الجميلة، وجاء اسمها في عصر الدولة الحديثة باسم  Pr–imn–mAi–xnt ويعني منزل أمون – الأسد الذي في المقدمة ،وخلال العصرين اليوناني والروماني ، تنوعَّت الأسماء التي أطلقت علي المدينة خلال تلك الفترة ، فقد ذُكرت في بردية Reinach باسم " Τήνις " كأحد المدن التابعة للإقليم الهرموبوليتي ، بينما ذكرها سترابون باسم " Τανις " ويبدو أن الأسمين أُشتقا من الاسم الفرعوني " TA–dhnt "(٣) ، وخلال نفس الفترة عرفت باسم " Ακορις أو Αχωρις أكوريس " وجاء ذِكرها في النص اليوناني الموجود في الجزء الجنوبي من المنطقة والذي يعود إلي عصر بطليموس الخامس . للمزيد يراجع :–

السيد جابر ، أضواء علي طهنا الجبل (أكوريس) في ضوء الاكتشافات والنقوش الأثرية ، مؤتمر الأثريين العرب الرابع عشر، ليبيا ، طرابلس ، ٢٠١٠ ، ص ٢.

Gundlach (R.), Tehne (Akoris) in: ***LÄ VI*** ,١٩٨٦,P.٣٠٤.

Kessler (D.),Historische Topographie der Region Zwischen Mallawi und Samaiut ,Wiesbaden ,١٩٨١,P.٢٥٣

Lefebvre (G.)& Barry (L.), Rapport sur Les Fouilles Executées Á Tehnéh En ١٩٠٣-١٩٠٤ ,***ASAE.*** ٦ ,١٩٠٥,P.١٥٤.

(٤)Arnold (D.), Temples of The Last Pharaohs, Oxford University Press, ١٩٩٩ ,P.٢٦٥.

(٥) تغريد عرفه ، العمارة الدينية في مصر الوسطي في العصرين اليوناني والروماني ، مكتبة مدبولي ، ٢٠١١ ، ص ١٩١

(٦) السيد جابر ، المرجع السابق ، ص ٣

(٧) Wreszinski (W.),Bericht über die Photographische Expedition von Kairo bis Wadi Halfa ,Max Niemeyer Verlag ,١٩٢٧,PP.٢٨-٢٩.

(٨) طريقة أشلر :- هي احدي طرق البناء القديمة المستخدمة في إقامة الجدران والحوائط ، وتتم من خلال تقطيع الأحجار بالشكل المستطيل المنتظم الزوايا ، وتصقل حوافها وأسطحها الخارجية ، وتُرص إلي جوار بعضها البعض لإقامة الجدار ، وتحتاج هذه الطريقة إلي أسلوب في وصل الكتل إلي جوار بعضها ويتم ذلك باستخدام المونة أو باستخدام المشابك المعدنية . للمزيد :-
مني حجاج ، العمارة الهلينية ، الإسكندرية ، ١٩٩٧ ، ص ٣٢ .

(٩)Zayed(A.), The Antiquities of El- Minia ,Cairo ,١٩٦٠ ,P.٧١.

(١٠) حلية الخيزرانة : الأصول المعمارية الأولي لحلية الخيرزانة ترجع إلي حزم سعف النخيل المتداخلة معاً علي شكل أربطة تمتد علي أطراف الأكواخ والمباني لحمايتها من التآكل ، وعوامل التعرية ، وعندما قام الفنان بتنفيذ وتقليد هذه الحلية في الحجر حرص على تصوير شكل الأربطة المتداخلة من خلال رسومات وخطوط مائلة ومستعرضة ورأسية ، وتحولت في المباني الحجرية إلي عنصر زخرفي، واستخدمت كإطار خارجي للعديد من المنشآت المعمارية ٠للمزيد يراجع :- إسكندر بدوى، *تاريخ العمارة المصرية القديمة*، ج ١، ترجمة: محمود عبد الرازق، صلاح الدين رمضان، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٨٢

(١١) Lefebvre (G.)& Barry (L.), Op.Cit ,P.١٤٦
(١٢)Beckerath(J.V), Handbuch Der Agyptischen Konigsnamen ,Von Zabern,Mains ,١٩٩٩,P.٢٥٤.
)(١٣Zayed(A.),Op.Cit,P.٧١.

(١٤) حعبي : هو رب الفيضان والحالة المتحركة للنهر ، ظهر في النصوص القديمة بالتهجئة " ¡apy " وفي حالات قليلة " حبيpy¡ " حتى لا يختلط الأمر بالمعبود " حابي " (أحد أبناء حورس الأربعة) وعرف " حعبي " كسيد الفيضان وكرب أزلي وعادة ما يمثل في هيئة رجل ببطن ممتلئة يرتدي حزاماً أو جلد الفهد ، وله شعر طويل متدل ، وثدي أنثوي وغالباً ما يصور وعلي رأسه باقة من نبات البردي ، ويعبد " حعبي " في الأماكن التي يكون فيها فيضان النيل عنيفاً مثل منطقة جبل السلسلة وبخلاف ذلك قُدس في العديد من المعابد الكبري خارج أماكن عبادته الرئيسية . للمزيد :-
عبد الحليم نور الدين ، الديانة المصرية القديمة ، ص ص٢١٢- ٢١٦.

(١٥)Lefebvre (G.)& Barry(L.),Op.Cit,P.١٤٥.
(١٦)Beckerath (J.V),Op.Cit,P.٢٥٤.
(١٧)Zayed (A.) ,Op.Cit ,P.٧١.
(١٨)Lefebvre(G.)&Barry(L.),Op.Cit,P.١٤٦.

(١٩) تشير العبارة إلي احدي مدن مصر العليا المرتبطة بالفيضان ، ونظراً للارتباط بين المعبود " سوبك " وفيضان النيل والذي ظهر في النقوش والرسوم منذ أقدم العصور ، وحيث أن منطقة " أكوريس أو طهنا الجبل من المناطق التي عُبد بها المعبود سوبك فيرجح الباحث أن التكملة المقترحة للعبارة هي " Sbk nb baH n niwt " سوبك سيد مدينة الفيضان " أو" Sbk ra nb baH n niwt "سوبك – رع سيد مدينة الفيضان (الباحث) .

(٢٠) تم تسجيل نقوش وزخارف هذا العتب بمعرفة Kessler (D.) و Barry (L.)& Lefebvre (G.) ويصعب حالياً التحقق من هذه الزخارف والنقوش نظراً لفقدها حالياً.

(٢١) يُرجح أن يكون هذا التاج هو تاج " الأتف " الذي أرتبط بالمعبود أوزير ، ويتكون من التاج الأبيض الخاص بمصر العليا يحيطه من الجانبين تاج الريشة الخاص بمصر السفلي مع وضع قرص الشمس بين قرني

البقرة . للمزيد يرجع :- عنايات محمد أحمد ، تيجان الأباطرة الرومان المصورة علي المعابد المصرية خلال العصر الروماني ، مجلة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٩٥ ، ص ص٢٠-٢٢

(٢٢) ذكر Porter & Moss ، (.A) Zayed أن هذا التصوير يمثل " كاهن " وهو ما لا يتفق معه الباحث حيث أن العلاقة بينالملك" والمعبود علاقة مباشرة ولا تحتاج إلي وسيط .

(٢٣) سيد كريم، *لغز الحضارة المصرية*، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٤٢

Wilson,(P.) , A Ptolemaic Lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfou, **OLA** ٧٨, Leuven, ١٩٩٧, P.١٥٦

(٢٤) صولجان واس : يُمثل عصا الراعي أو العضو التناسلي للثور، ويعتقد أن الجزء السفلي منه يمثل رجلي حيوان، والجزء الأوسط يمثل الجسد وربما رقبة طويلة لزراف أو ما شابه، أما الرأس فهي لكلب أو ثعلب أو ربما لحيوان المعبود ست يرمز للقوة والسلطة والسيطرة والسعادة وقد أمسكته الآلهة منذ عصور مبكرة ، ثم أصبح فيما بعد يظهر في أيدي الملوك، والأفراد العاديين ، وأستمر كذلك في العصرين اليوناني الروماني ، وارتبط بالآلهة الذكور دون الإناث .للمزيد :-

Karl Martin (G.),WAs- Zepter, ***LÄ VI***,١٩٨٦,PP.١١٥٢-١١٥٤.

(٢٥) ربما إشارة إلي المعبود سوبك ، الذي صور بالمنظر ويعلو رأسه ريشتين ، وقد جاء وصف سوبك في متون الأهرام منذ عصر الملك أوناس باسم " سوبك ذو الريشة الخضراء والوجه اليقظ والرأس المنتصب . للمزيد :- محمود فوزي الفطاطري ، المرجع السابق ، ص ٥ .

(٢٦)Kessler (D.), Op.Cit,PP.٢٦٠-٢٦١.

(٢٧) ترمز هذه الصناديق إلي البعث والخلود وهي عبارة عن أربعة صناديق تمثل الجهات الأصلية التي جابتها المعبودة إيزيس لتجمع أجزاء وأشلاء المعبود أوزير وتحوي هذه الصناديق قطع نسيج ملونه باللون الأبيض والأحمر والأحمر الفاتح والأحمر القاتم .للمزيد

يراجع :-سيلفي كوفيل ، قرابين الآلهة في مصر القديمة ، ترجمة ، سهير لطف الله ، بي إتشرو ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص ١٦٩ .

(٢٨) يبدو أن الفنان هنا لم يكن لديه دراية كافية بالطقوس المتبعة عند تقديم هذه القرابين ، فحاول إحداث تصحيح للمنظر فقام برسم يد ثالثة للإمبراطور تناسب منظر التعبد ، حيث يتضح من خلال مجموعة من اللوحات التي تصور هذه الطقوس التي بدأت منذ عهد الأسرة الحادية عشرة وحتى العصر الروماني أن طقوس تقديم قرابين المريت لم تتغير ، فالملك يرفع إحدى ذراعية للخلف ممسكا بصولجان القوة بينما ترتكز يده الثانية علي الصناديق الأربعة التي تثير في الذاكرة مصير أوزيريس ويؤدي الملك واجبه " ويتمم مراسم دفن من أتي من نسله ويجمع الرفات المبعثرة . للمزيد يراجع :- سيلفي كوفيل ، المرجع نفسه ، ص ١٦٩ .

(٢٩) طائر الرخمة : يعد أحد الطيور الكاسرة المعروفة في مصر القديمة ، وقد أختلف العلماء في تصنيف هذا الطائر ، فوصف بأنه من فصيلة العقبان ، وصنفه آخرون بأنه من فصيلة النسور ، بينما صنفه العامة علي انه من فصيلة الدجاج وذلك لاستقامة منقاره وأُعتبر الطائر أحد أقدم الآلهة في جنوبي مصر القديمة " نخبيت " والتي كانت تعتبر حامية الفرعون، الملكيون ومصر، وكانت تظهر دوما بجناحيها الممتدان دلالة على الحماية وقد ارتبط مع المعبودة وأدجت كوبرا الدلتا لحماية أسماء الملك وتيجانه ويمنحانه النصر . للمزيد :- محمد عبد القادر محمد ، الديانة في مصر الفرعونية ، الإسكندرية ، ١٩٨٤ ، ص ص ٢٥١-٢٥٢.

(٣٠) يقصد بها التعبير حكم مصر العليا والسفلي (الباحث) .

(٣١) ربما يقصد بهذا التعبير الحكم والسيطرة علي الإمبراطورية الرومانية (الباحث).

(٣٢) رننوت (الحية المرضعة) : هي ربة الحصاد في مصر القديمة وتظهر علي شكل حية أو أنثي برأس الكوبرا يعلو رأسها قرنان وقرص الشمس وريشتان ، عبدت كمعبودة حامية للغذاء والحصاد ووصفت بأنها المربية المقدسة وقدست خلال الدولة القديمة كحارسة وحامية للملك في حياته وبعد موته . للمزيد يراجع :- عبد الحليم نور الدين ، المرجع السابق ، ص ٢٥٨- ٢٦١ .

(٣٣)Kessler (D.),Op.Cit,P.٢٦٠.

(٣٤)Lefebvre (G.)&Barry (L.),Op.Cit,P.١٤٨.

(٣٥) سيد الغربيين أو إمام الغربيين يقصد بها الموتى . للمزيد :- Griffiths(J.G.),"Osiris "***LÄ.IV***,١٩٨٢ , PP.٦٢٣-٦٣١.

(٣٦) مر – نفرت (القناة الجميلة) هو الاسم الذي أطلق علي مدينة أكوريس (طهنا الجبل) خلال عصر الدولة الوسطي .

(٣٧)Kawanishi (H.),Op.Cit,P.٢٢.
(٣٨)Lefebvre (G.)& Barry (L.),Op.Cit ,P.١٤٤.
(٣٩)Lefebvre (G.)& Barry (L.),Op.Cit,P.١٤٤.
(٤٠)Kawanishi (H.),Op.Cit,P.٢٠
(٤١)Wilson (P.), Op.Cit,P.١٣١.

(٤٢) يُعد طقس حرق البخور من الطقوس الهامة التي كانت تتم ضمن شعائر الخدمة في المعابد المصرية القديمة ، واعتقد المصري القديم أن العبادة لا يمكن أن تكتمل بدون حرق البخور لان رائحته تطهر وتقدس المكان لذا أطلقوا عليه اسم " صانع القداسة واعتبروا البخور هو " عرق الإله " ، وتقدر عدد اللوحات التي تمثل التطهير بالبخور بحوالي ثلاثمائة لوحة تنتشر في المعابد المصرية الخاصة بالفترة اليونانية والرومانية . للمزيد يراجع :-

محمد رجب سيد ، قاعة برحج ست نفرت D بمعبد دندرة ، " دراسة تحليلية للمناظر والنصوص ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة سوهاج ، ٢٠٠٩ ، ص ٢٩٤-٢٩٦ ، سيلفي كوفيل ، المرجع السابق ، ص ٢٥-٢٧ .

(٤٣) Kawanishi (H.) ,Op.Cit,P.٣٢٦-٣٢٩.

(٤٤) عزت زكي قادوس، تاريخ عام الفنون، الإسكندرية، ٢٠٠١، ص ٢٥-٢٦ .

(٤٥) Kessler(D.),Op.Cit,P.٢٦٠.

(٤٦) حسن محي الدين السعدي ، حكام الأقاليم في مصر الفرعونية ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ، ص ٥٨ .

(٤٧) اقترن اسم مدينة " شدت " في عصر الدولة الوسطي بالمعبود " حورس " إلي جانب " سوبك " حيث ورد اسم هذين المعبودين بمنطقة الفيوم تحت اسم " سوبك سيد شدت وحورس القاطن في شدت " . للمزيد يراجع :- محمود فوزي الفطاطري ، المرجع السابق، ص ٩

(٤٨) Kessler (H.),Op.Cit,P.٢٦١.

(٤٩) محمود فوزي الفطاطري ، المرجع السابق ، ص ١٩٧ .

(٥٠) أدولف إرمان، ديانة مصر القديمة ، ترجمة . عبد المنعم أبو بكر ، محمد أنور شكري ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧، ص١٠.

أبرز صور الصراع بين السكندريين والأباطرة الرومان

د/ أميرة قاسم الحدينى

مدرس بقسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

ملخص البحث:

عانى الشعب السكندري في عهد الحكم الروماني لمصر من ظلم وانتقاص لحقوقهم بداية منذ عهد الإمبراطور أغسطس والذي أصدر قراره بحرمانهم من المجلس التشريعي (البولي) والذي يمارس السكندريون من خلاله حقوقهم السياسية، واستمر السكندريون بعد أغسطس في المطالبة بحقوقهم وكانوا في البداية يلجأون إلى الالتزام بالسلمية . وهو ما حدث في عهد الأباطرة كاليجولا وكلاوديوس وفسبسيانوس . ولكن استمر الصراع بينهم وبين الأباطرة الرومان وتطور حتى وصل إلى استخدام السلاح ضد السلطة الرومانية والتعاون مع أي طرف يمكنهم من التخلص من هذا الحكم، وعلى الرغم من أنهم فشلوا في كثير من الأحيان في الحصول على حقوقهم إلا أنهم لم يستسلموا وظلوا يقاوموا هذا الحكم حتى النهاية.

الكلمات الدالة:

السكندريين– الأباطرة الرومان– اكتافيوس– الثورة السكندرية– أوريلليانوس.

مقدمة:

بعد سقوط دولة البطالمة في مصر، وهزيمة الملكة كليوباترا، وحليفها القائد الروماني أنطونيوس في موقعة أكتيوم البحرية على يد القائد الروماني أكتافيوس؛ والذي فتح مصر وحصل على لقب أغسطس ليصبح إمبراطورًا على الإمبراطورية الرومانية في الفترة من ٣١ ق.م إلى ١٤م، حينها أصبحت مصر ولاية تابعة للإمبراطورية الرومانية، وقامت فها العديد من الثورات التي كان الشعب المصري سواء في الدلتا أو في الصعيد يحاول من خلالها التعبير عن رفضه لسيطرة الحكم الروماني على مصر؛ وكانت تلك الثورات يتم قمعها بالقوة، وفي كثير من الأحيان كانت تلك الثورات مسلحة. شهدت الإسكندرية على وجه الخصوص الكثير من الصدامات والصراعات بين السكندريين والإدارة الرومانية (الحكم الروماني)، وحاول السكندريون التعبير بأكثر من طريقة في الحصول على حقوقهم في ظل الحكم الروماني للبلاد؛ في بداية الأمر كانت المواجهات بين السكندريين والرومان في صورة ثورات (مواجهات) سلمية يطالبون فيها بحقوقهم التي أهدرها (حرمهم منها) بعض الأباطرة، وذلك منذ بداية عهد الإمبراطور أغسطس حتى تطورت هذه الثورات (المواجهات) إلى الثورات المسلحة وهي الطريقة التي لجأ إليها السكندريون للحصول على حقوقهم من الأباطرة الرومان. وسوف أقدم في هذا البحث عرضًا لأبرز صور الصراع بين

السكندريين، وبعض الأباطرة الرومان، والتي توضح تطور الصراع بين السكندريين والحكم الروماني من المواجهة السلمية إلى المواجهة (الحرب) المسلحة. وينقسم موضوع البحث إلى محورين:

- **المحور الأول:** وسوف أعرض فيه لأبرز المواقف السلمية التي حاول السكندريون من خلالها المطالبة بحقوقهم وتعرضهم لبعض الأباطرة في سبيل الحصول على تلك الحقوق.
- **المحور الثاني:** وسوف استعرض فيه أبرز المواقف التي لجأ فيها السكندريون إلى المواجهة المسلحة مع الإدارة الرومانية (الأباطرة الرومان).

وسوف أبدأ بالحديث عن المحور الأول: أبرز المواقف السلمية التي حاول السكندريون من خلالها المطالبة بحقوقهم، وتعرضهم لبعض الأباطرة الرومان في سبيل الحصول على تلك الحقوق:

كان السكندريون منذ عهد الدولة البطلمية يحصلون على الكثير من الامتيازات ويتمتعون بكثير من الحقوق التي كان يمنحها لهم الملوك البطالمة كمواطنين سكندريين، ولكن بعد سقوط دولة البطالمة وفتح مصر على يد القائد الروماني أكتافيوس[١]، والذي حصل على لقب أغسطس[٢] وأصبح إمبراطورًا على الإمبراطورية الرومانية في الفترة من ٣١ ق.م إلى ١٤م، وبعدما أصبحت مصر ولاية تابعة للإمبراطورية الرومانية نجد أن الغضب عم جميع أرجاء مصر، وقامت الثورات التي يظهر من خلالها المصريون غضبهم من النظام الذي وضعه الإمبراطور أغسطس والضرائب التي فرضها عليهم، وكانت الإسكندرية والشعب السكندري على وجه الخصوص تعاني من كثير من المشكلات بسبب النظام الذي وضعه الإمبراطور أغسطس لحكم مصر[٣]، وخاصة أوامره التي أصدرها في حق الشعب السكندري بحرمانه من مجلس البولى[٤] (الشورى)، والذي كان يمارس السكندريون من خلاله حقوقهم السياسة، ويناقشون الكثير من القوانين والقضايا التي تخص شأنهم العام، وما كان لهذا القرار من أثر سيئ على السكندريين وبداية للعداء الذي استمر وتزايد على الحكم الروماني وما تم ترجمته في صورة مواجهات أو ثورات سلمية لجأ إليها السكندريون للمطالبة بإعادة حقوقهم التي حُرموا منها. وهو ما ورد ذكره عند المؤرخ ديون كاسيوس[٥] والذي وصف قرار أغسطس بحرمان السكندريين من مجلس البولي قائلاً إن الإمبراطور أغسطس: "أمر السكندريين أن يدبروا شئون مدينتهم دون مجلس تشريعي (البولي)، فقد كان يعرف مدى جنوحهم للثورة"[٦]. ومن هنا يمكن أن نستنتج أن طبيعة الشعب السكندري الساخر والثائر هي التي كانت سببًا في حرمانهم من كثير من حقوقهم من جانب الإمبراطور أغسطس، وذلك خوفًا منهم ومن ردود أفعالهم تجاه سياسته (النظام الذي وضعه) لحكم مصر. وليس هذا فحسب هو الذي أغضب السكندريون من الإمبراطور أغسطس، ولكن هناك مثالاً آخر لبعض المواقف (الأمور) التي تصرف فيها الإمبراطور أغسطس بطريقة أغضبت منه

السكندريين؛ فعلى سبيل المثال أنه (أغسطس) عندما رأى جثمان الإسكندر ولمسه بالفعل، عند ذلك قيل أن جزء من الأنف قد كسرت، وهنا قال تعليقًا عن الإسكندر أثار غضب السكندريين منه، فقد قال: "كنت أتمنى أن أرى ملكًا وليس جثة"(٧).

"βασιλέα άλλ΄οὐ νεκροὺς ἰδειν ἐπεθύμησα "

وهناك مثالاً آخر، عندما لم يحضر لرؤية تمثال العجل أبيس موضحًا "أنه اعتاد على عبادة الآلهة وليس الماشية"(٨).

"λεγων θεούς ἀλλ΄ουχὶ βοὺς προσκνειν εἰθίσθαι"

وهو أمر لم يغضب له السكندريون فحسب بل أغضب المصريون كلهم. كان لهذه الأمور التي قام بها الإمبراطور أغسطس أثر كبير في نفوس السكندريين، فهو من ناحية حرمهم من حق من حقوقهم وهو المجلس البولي، ومن جانب آخر سخر من آلهتهم ذلك الغضب الذي ترجمه السكندريون في صورة ثورة خرج فيها الشعب السكندري في ثورة سلمية عام ٢٩ ق.م(٩) بالاشتراك مع المصريين من شرق الدلتا وطيبة بأعلى الصعيد ضد الإمبراطور أغسطس، والتي عبّر فيها السكندريون عن استيائهم مما أقره الإمبراطور أغسطس وفرضه عليهم وعبر المصريون كذلك عن استيائهم من الضرائب التي فرضها الإمبراطور أغسطس عليهم. وكان ذلك في عهد أول والي روماني يعينه الإمبراطور أغسطس على مصر وهو كورنيليوس جاللوس، والذي استطاع إخماد الثورة في شيء من السرعة والعنف، وكان هذا أول صدام بين السكندريين مع الحكم الروماني وهو ما أشعرهم وأشعر المصريون جميعًا بأن الحاكم الجديد يختلف عن الملوك المتأخرين من البطالمة وأنه لن يضعف أمام ثوراتهم(١٠). كان هذا عن الموقف الذي تعرض فيه السكندريون لأول مواجهة بينهم وبين الحكم الروماني والتي حاول من خلاله أن يستخدموا الطريقة السلمية في الحصول على حق من حقوقهم حرمهم منه الإمبراطور أغسطس. وسوف أنتقل إلى موقف ثاني (صورة أخرى) من المواقف التي تعرض فيها السكندريون للحكم الروماني، والتي طالبوا فيها بحق آخر من حقوقهم وكان ذلك في عهد الإمبراطور كاليجولا(١١). وهو المواطنة السكندرية ومطالبتهم (السكندريون) بأن تقتصر عليهم، وعدم حصول اليهود عليها وقد بدأت جذور الخلاف بين السكندريين واليهود منذ دخول الرومان لمصر وذلك عندما نظروا (الرومان) إلى اليهود في مصر على أنهم جالية أجنبية يمكن أن يكسبوها في صفهم فهي تختلف عن المصريين أصحاب البلاد الأصليين، وكذلك من اليونانيين الذين أكسبهم الفتح المقدوني والسلطان البطلمي حقًا وقوة تشعرهم بانتمائهم إلى البلاد. وعلى هذا كانت معاملة الرومان لليهود معاملة فيها الكثير من المحاباة، وقد بدأ الإمبراطور أغسطس هذه السياسة وذلك بأن أقر جميع حقوق اليهود وامتيازاتهم، ومن بينها مجلس الشيوخ الخاص بهم والمسمى جيروزيا(١٢) (gerousia)، في حين أنه حرم السكندريين وسلبهم مجلسهم التشريعي (البولي)، وهو ما جعل السكندريون يضيقوا بهذا

النظام الحاكم (الروماني) إلا أن اليهود لم يقنعوا بما حصلوا عليه من مميزات منذ عصر أغسطس وحاولوا أن يزيدوا من هذه المميزات فادعوا لأنفسهم مواطنة الإسكندرية[١٣]، وبدأوا في التردد على جمنازيوم المدينة ويقحموا أنفسهم في مبارياته، وهو ما جعل هناك خلافًا عنيفًا ينشأ بين السكندريين واليهود حول مواطنة الإسكندرية والتي هي حق من حقوق السكندريين ويحاول اليهود اغتصاب هذا الحق منهم[١٤]. وهنا بدأ السكندريون يضيقون بموقف اليهود ومساندة الرومان لهم فبدوا يحاولون الدفاع عن حقهم في مواطنة الإسكندرية بطريقة فيها سخرية وذلك عن طريق أنهم في عهد الإمبراطور كاليجولا[١٥]، نشب صراع مسلح بين اليهود والسكندريين فيما عرف بفتنة عام ٣٨م وكان والي مصر في هذا الوقت يسمى فلاكوس؛ وذلك عندما مر بالإسكندرية الملك اليهودي أجريبا، والذي كان قد نصبه الإمبراطور كاليجولا صديقه ملكًا على إمارة إيتوريا[١٦]، وهنا انتهز السكندريون الفرصة للانتقام لأنفسهم من اليهود، فأطلقوا ألسنتهم بالسخرية على الملك أجريبا، والذي عندما عرفوا أنه كان صديقًا للإمبراطور كاليجولا بدأوا يقدموا أسبابًا كثيرة يبرروا بها سلوكهم ضد الملك اليهودي ومنها إعراض اليهود عن عبادة الإمبراطور[١٧] ورفضهم إقامة التماثيل له في دور عبادتهم[١٨]؛ وهو ما جعل السكندريون يقتحمون دور عبادة اليهود محاولين إقامة تماثيل للإمبراطور بها وهو ما استطاعوا من خلاله إحراج الوالي فلاكوس واستمالته إلى جانبهم (السكندريين)[١٩] . وربما يكون فلاكوس اتفق مع السكندريين لأنه كان يعتقد أنه ليس هناك حماية له في روما ولذلك ساعدهم .[٢٠]. وهو ما أدى إلى دخول جنود الحامية الرومانية بمعاونة السكندريين إلى الحي اليهودي وسلبه ونهبه وتدميره، وعندما وصل الخبر إلى الإمبراطور عن طريق صديقه أجريبا أمر بإرسال قوة عسكرية إلى الإسكندرية ليلاً وألقت القبض على فلاكوس[٢١] وإرساله إلى روما حيث حوكم ونفي ثم قتل في منفاه. وهنا استعد السكندريون (واليهود)[٢٢] بوفدا عنهم . كل على حدة . وإرساله للإمبراطور لمطالبته بحقهم في المواطنة السكندرية . بالنسبة للسكندريين . وتبرئة ساحتهم من التهم الموجهة إليهم؛ ولكن الإمبراطور كاليجولا كان منشغلاً بشئون الإمبراطورية ولم يقابل الوفدين السكندري أو اليهودي وبذلك لم تحل مشكلة السكندريين في عهد الإمبراطور كاليجولا. وهنا نجد للمرة الثانية يستخدم السكندريون الطريقة السلمية في مواجهة الإمبراطور الروماني، والمطالبة بحق من حقوقهم إلا أن هذه البعثة لم تؤتِ ثمارها لأن الإمبراطور انشغل عنها ببعض شئونه الخاصة[٢٣]. ولم يتوقف السكندريون أو يكلوا عن المطالبة السلمية بحقوقهم من الإدارة الرومانية ممثلة في شخص الإمبراطور، حيث استمر النزاع بينهم وبين اليهود حول حقهم (السكندريين)، في أن تقتصر المواطنة السكندرية عليهم، وعدم أحقية اليهود فيها فانتهزوا فرصة تولي إمبراطور جديد العرش وهو الإمبراطور كلاوديوس[٢٤]، وأرسلوا بعثة أخرى لتهنئته بالحكم وعرض قضيتهم عليه . وكذلك اليهود فعلوا الشيء ذاته . وهو ما يمكن اعتباره الموقف الثالث الذي قام فيه السكندريون

باستخدام الطرق السلمية في مواجهة الدولة الرومانية للحصول على حق من حقوقهم .. وقد قام الإمبراطور كلاوديوس بالرد عليهم (السكندريين) في رسالة موجهة لهم[٢٥]، يقوم من خلالها بالرد على مطالب السكندريين[٢٦] . وهو ما يهمنا في هذه الدراسة . من ناحية ويوضح من ناحية أخرى بعض ما كان يعاني منه السكندريون، وما كانوا يسعون إليه من حقوق. وتنقسم رسالة الإمبراطور كلاوديوس إلى ثلاثة أقسام رئيسية: القسم الأول، يرد فيه على ما رفعه إليه السكندريون من آيات التمجيد والولاء، والقسم الثاني يرد فيه على مطالب السكندريين، أما الثالث فهو خاص بمسألة اليهود في الإسكندرية[٢٧]، وسوف أتناول القسمين الأول والثاني من هذه الرسالة. أما عن القسم الأول من الرسالة والذي يظهر فيه رد الإمبراطور كلاوديوس بالقبول على بعض مقترحات السكندريين وذلك فيما يخص اقتراحاتهم بتكريم الإمبراطور وتمجيده، وذلك عن طريق الاحتفال بعيد ميلاده، وإقامة تماثيل له ولأفراد أسرته في أنحاء مختلفة من مصر. بجانب إطلاق اسمه على إحدى قبائل مدينة الإسكندرية، وهنا يمكن أن نستنتج من ذلك أنه على الرغم من الصدام الذي تعرض له السكندريون في مطالبتهم بحقوقهم من الأباطرة السابقين أمثال أغسطس وكاليجولا لم يستطيعوا أن يحصلوا فيه على حقهم باستخدام الطرق السلمية إلا أنهم استمروا في عهد الإمبراطور كلاوديوس بالتزامهم السلمية في عرض مطالبهم، والمطالبة بحقوقهم ليس هذا فحسب بل لجأوا أيضًا إلى تملق الإمبراطور . على غير عادتهم . وعلى الرغم من موقفهم المعروف والمعادي للحكم الروماني منذ بدايته في مصر . والوصول إلى أقصى درجات السلمية في عرض مطالبهم والتقديم لها. ويستكمل الإمبراطور كلاوديوس رده على اقتراحات السكندريين بتكريمه وتمجيده حيث أنه رفض اقتراحهم بتعيين كاهن خاص لعبادته وإقامة معبد خاص لذلك وهو ما يوضح إلى أي مدى كانت شخصية الإمبراطور كلاوديوس تتسم بالاتزان والتعقل حتى أنه لم يضعف أمام هذا التملق والمديح السكندري. وينتقل كلاوديوس في القسم الثاني والأهم من رسالته التي وجهها للسكندريين إلى أمور أكثر أهمية وهي تتعلق بنظم مدينة الإسكندرية[٢٨]، والتي تتمثل بحق السكندريين في أن تقتصر المواطنة السكندرية عليهم وذلك لما كانت لهذه المواطنة ومَنْ يحصل عليها من امتيازات كثيرة تتمثل في الإعفاء من ضريبة الرأس بجانب أنها كانت بوابة للحصول على المواطنة الرومانية؛ كذلك لما كان لأصحاب هذه المواطنة من مركز أدبي ممتاز يتمتعون به. وهو ما جعل الكثير من فئات السكان . مثل اليهود . يسعون لإقحام أنفسهم ضمن مواطني الإسكندرية دون وجه حق[٢٩]. وقد كان رد كلاوديوس على هذا المطلب السكندري بتثبيت المواطنة وامتيازاتها على كل المواطنين في عهده باستثناء من كان من نسل جارية؛ كذلك وافق الإمبراطور على مطلب آخر من مطالب السكندريين وهو أن يكون اختيار كاهن المعبد الإمبراطوري في المدينة يتم بطريق الاقتراع وأن يكون مدة تولي الوظائف المدنية ثلاث سنوات[٣٠]. وفي نهاية الجزء الثاني من هذه الرسالة يقوم الإمبراطور بالرد على

مطلب وحق هام وأساسي بالنسبة للسكندريين طالما سعوا للحصول عليه منذ عهد الإمبراطور أغسطس وهو عودة المجلس التشريعي للمدينة[٣١]. وهنا نجد الإمبراطور كلاوديوس يلتزم الحرص والحذر في رده على السكندريين فيما يخص هذا المطلب، وخاصة انه قد سبق ورفض الإمبراطور أغسطس مطلبهم هنا بعد أن سلبهم هذا الحق. كما أن كلاوديوس التزم بعدم تغير كل ما صدر عن أغسطس من نظم وتشريعات وعلى هذا كان رد كلاوديوس على هذا المطلب ردًا دبلوماسيًا بأنه سوف يتصل بوالي مصر ليبحث له الأمر[٣٢]، وهو ما يمكن أن يفهم منه ضمنيًا تأجيل النظر في هذا المطلب إلى أجل غير مسمى. أما عن الموقف العدائي من السكندريين لليهود فقد أصدر الإمبراطور كلاوديوس أوامره للسكندريين بألا يقوموا بإزعاج اليهود الذين يعيشون في الإسكندرية لفترة طويلة من الزمن وأن يسمحوا لهم بممارسة شعائرهم الدينية[٣٣]. وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على اهتمام الإمبراطور كلاوديوس باليهود[٣٤] وقضيتهم وهو ما ظهر في تحذيره للسكندريين من التصدي لهم، وهو ما يمكن فهمه على أنه لم يستجب لكل مطالب السكندريين فيما يخص فض النزاع بينهم وبين اليهود. مما سبق يمكن أن نستنتج أن رد الإمبراطور كلاوديوس على مطالب السكندريين فيما يخص حقوقهم والتي طالبوه بالحصول عليها وهي المواطنة السكندرية والمجلس التشريعي فإنه وافق على المطلب الأول وأجل النظر في الطلب الثاني . وهو ما يمكن اعتباره ضمنيًا على أنه رفض . إن هذا الرد يتعلق بمدى تأثير هذه الطلبات والحقوق للسكندريين على عرش الإمبراطور فالأمر الأول وهو ما يتعلق بالمواطنة السكندرية وافقهم عليه لأنه لن يمس عرشه بضرر، أما الطلب (الحق) الثاني وهو عودة المجلس التشريعي والذي يستطيع السكندريون من خلاله مناقشة وممارسة حقوقهم السياسية فإنه نظرًا لمعرفة تاريخ السكندريين في الثورات وطبيعة هذا الشعب الساخرة والثائرة، فإن عودة هذا المجلس لهم ربما يكون فيه تهديدًا بعدم الاستقرار في مصر وقيام الثورات ضد الإمبراطور، وربما كان الإمبراطور أغسطس فيما اتخذه من قرار سابق بحرمانهم (السكندريين) من المجلس التشريعي[٣٥] سببًا واضحًا لأنه كان على علم بطبيعة الشعب السكندري، وكان حريصًا على بناء الإمبراطورية الرومانية وأمنها واستقرارها، كما أنه كان حريصًا على أن تظل مصر ولاية تابعة للإمبراطورية وعدم خروجها عن هذه السيطرة (قبضتها). وعلى الرغم من عدم وصول السكندريين إلى تحقيق كل مطالبهم والوصول إلى كل حقوقهم التي طالبوا بها الإمبراطور كلاوديوس إلا أنهم استمروا في دفاعهم عن قضيتهم بطريقة سلمية فقد استعانوا بالأدب السياسي في جهادهم ضد الحكم الروماني والممثل في الحكام الرومان الذين كانوا في فترة نهاية القرن ٢م[٣٦]. وهو ما تمثل في مجموعة من البرديات المعروفة باسم أعمال الشهداء الوثنيين أو أعمال السكندريين[٣٧]. ويمثل هذا النوع من الأدب زعماء الإسكندرية وهم يحاكمون ويستشهدون دفاعًا عن مدينتهم مظهرين في ذلك ألوانًا من الجرأة والبطولة وهو ما يظهرهم أمام الجميع في مرتبة

الشهداء من أصحاب المبادئ، وهناك على سبيل المثال نجد بردية يظهر فيها اثنين من زعماء الإسكندرية وهما إزيدور ولامبسون وهما يقدمان للمحاكمة أمام الإمبراطور كلاوديوس في روما وكان الطرف الآخر في هذه القضية هو الملك اليهودي أجريبا[٣٨]، وذلك لاتهامهم بالإساءة لأجريبا صديق الإمبراطور، وهو ما نتج عنه أن كل من إزيدور ولامبسون لقيا حتفيهما نتيجة لهذه المحاكمة[٣٩]. ولكن المهم في هذه المحاكمة وغيرها من المحاكمات الأخرى التي ظهرت في الأدب السياسي السكندري هي أنها تصور مدى الصراع (السلمي) الذي خاضه السكندريون ضد الحكم الروماني في سبيل الحصول على حقوقهم. ويستمر الصراع السكندري في مواجهة الدولة الرومانية ومطالبة السكندريين بحقوقهم وهناك موقف رابع (آخر) من المواقف التي واجه فيها السكندريون الحكم الروماني، وهذه المرة في عهد الإمبراطور فسبسيانوس[٤٠]، ذلك الذي كان قائدًا للحامية الرومانية في سوريا، وأعلن نفسه في عام ٦٩م إمبراطورًا، ولم يدعم مركزه إلا عندما أعلن والي مصر مناصرته له وأخذ يمين الولاء من الحامية الرومانية في مصر[٤١]، وقبل أن يذهب فسبسيانوس إلى روما حضر إلى مصر لأخذ البيعة بنفسه، وهنا يأتي الدور الذي قام به السكندريون تجاهه حيث استقبلوه استقبالاً كبيرًا فهم أول من نادوا به إمبراطورًا[٤٢]، وعاملوه معاملة الإله حتى يقال أنه ظهرت له بعض المعجزات فأبرأ ضريرًا، ورد ذا عاهة سليمًا[٤٣]، وظل السكندريون فرحين بالإمبراطور الجديد حتى بدأ الوجه الحقيقي له في الظهور فسرعان ما تبين لهم أنه شخصية لا تعرف سوى البحث عن مصالحها، ولا تهتم سوى بالأموال التي تجمعها لخزائن الدولة. فقد قام بتحصيل (جمع) مبالغ ضخمة من السكندريين بطرق مختلفة متغاضيًا عن مصدرها، فقد كان يقوم بتحصيلها على كل شيء سواء كان دنيوي أو مقدس حتى أنه قام بتحصيل ضرائب كانت مهملة، وزاد الكثير على الضرائب التي كانت معتادة، بل وفرض ضرائب أخرى جديدة[٤٤]، وهو ما ظهر في أحد المواقف التي قام فيها الإمبراطور بنفسه بمطالبته أحد الأفراد بمبلغ ستة أوبل وهو مبلغ بسيط، فقد كان متشددًا للغاية في جمع الضرائب من المواطنين وهنا أطلق عليه السكندريون ألسنتهم بالسخرية وأطلقوا عليه لقب (أبو ستة أوبل)[٤٥] "ἓξ ὀβολοὺς , προσαιτεις"، وما كان للإمبراطور إلا ان انتقم منهم على فعلتهم وفرض على جميع مواطني الإسكندرية ضريبة رأس بهذا المبلغ البسيط (ستة أوبل) بل وطالب بمعاقبتهم على ذلك الفعل. وهنا نجد أن السكندريين تأثروا بشدة مما فعله الإمبراطور فسبسيانوس معهم بعد أن أظهروا له حفاوة الاستقبال وهو ما يمثل الجانب السلمي والمبادرة بالسلام معه . على الرغم مما كان يعانوه من الأباطرة السابقين من ظلم لهم في مطالبتهم بحقوقهم . إلا أن الإمبراطور تعمّد فرض هذه الضريبة عليهم والتي لم تؤثر فيهم ماديًا لأنها كانت مبلغًا زهيدًا بقدر ما تركت أثرًا نفسيًا بالغًا عليهم وعلى مكانتهم، فقد كان الجميع يعلم أن المواطنة السكندرية . والتي حارب السكندريون لجعلها قاصرة عليهم . تعفي أصحابها من ضريبة الرأس وكانوا يعتزون بهذا الامتياز

إلا أنها ظلت حتى قام تيتوس ابن الإمبراطور بمخاطبة والده فسبسيانوس لإلغاء هذه الضريبة من السكندريين وألغيت[٤٦]. مما سبق يتضح مدى المعاناة التي قضاها السكندريون في ظل الحكم الروماني من مطالبة بحقوقهم التي حرمهم منها هذا النظام، وأنهم كانوا على الرغم من طبيعة شخصيتهم الثائرة والساخرة يلتزمون في البداية الطرق السلمية في المطالبة بحقوقهم، ومواجهة الأباطرة سلميًا حتى تطور هذا الصراع وهذه المواجهة إلى المسلحة وهو ما ظهر مع بعض الأباطرة مثل الإمبراطور أوريلليانوس (٢٧٠م) ودقلديانوس (٢٨٤م) حيث لجأ السكندريون إلى رفع السلاح في وجه الحكم الروماني واستخدام العنف، وهو ما ظهر في الفترة من أواخر القرن ٢م والقرن ٣م، حيث وصلت حدة هذا الصراع المسلح لدرجة أن وقف الأباطرة بشخصهم ليتصدون له. وسوف أبدأ حديثي في المحور الثاني من هذا البحث والذي أتناول الحديث فيه عن أبرز المواقف التي استخدم فيها السكندريون السلاح في وجه الحكم الروماني (الأباطرة) للمطالبة بحقوقهم وسأبدأ فيها:

أ- بالحديث عن الثورة السكندرية في عهد الإمبراطور أوريلليانوس:

كانت مصر في فترة حكم الإمبراطور أوريلليانوس تربطها علاقات تجارية قوية بينها وبين مدينة تدمر (بالميرا) وهي مدينة تجارية صغيرة تقع في الصحراء الفاصلة بين سوريا ودولة بابل[٤٧]، وكانت ملكتها زينوبيا[٤٨] ملكة طموحة؛ حيث اتفقت مع أحد الزعماء السكندريين ويُدعى تيماجينيس، وأرسلت له جيشًا في مصر عام ٢٦٩[٤٩]، واحتلت مصر، وقد ساعدها الشعب السكندري في السيطرة على مصر، وذلك رغبة منه في التخلص من الحكم الروماني، ولكن سرعان ما سقطت مصر في أيدي الرومان من جديد عام ٢٧١م، فبعد أن انتصر أوريلليانوس على تدمر واستولى عليها، وأخذ زينوبيا ملكتها أسيرة في موكب نصره إلى روما[٥٠]. فعلى الرغم من هذا الانتصار إلا أن قيادة هذه الولايات الشرقية لم يدم طويلاً، فسرعان ما قامت ثورة في كل من تدمر والإسكندرية عام ٢٧٢م، وكان قائد الثورة في الإسكندرية أحد كبار تجارها ويدعي فيرموس[٥١] (وهو يوناني من سليوقية) [٥٢]، والذي يقال أنه جمع ثروة طائلة من تجارة البردي والصمغ العربي، وكان يعمل بالوفاق والتنسيق ليس فقط مع بالميرا وإنما أيضًا مع بلاد النوبة، حيث كان يرتبط بهم بعلاقات من خلال التجارة النهرية في قلب أفريقيا، واستطاع أن يكون جيشًا من ماله الخاص[٥٣]. هذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على مدى الثراء الذي يتمتع به تجار الإسكندرية من ناحية ومن ناحية أخرى يوضح مدى الكراهية التي وصلت عند السكندريين تجاه الحكم الروماني لدرجة أن تاجر يفكر في أن يكون بثروته جيشًا ليتصدى به للحكم الروماني بدلاً من أن يستغل ثروته في أمور أخرى تخدم تجارته. وهو ما يدل على وصول الصراع بين السكندريين والحكم الروماني إلى أقصى ذروته (درجاته). كما أن قيام تاجر مثل فيرموس بثورة بالإسكندرية يوحي بأنه كان على علاقة قوية مع ثوار تدمر أيضًا. أمام هاتين

الثورتين اللتين قامتا في كل من الإسكندرية وتدمر في آن واحد، فإننا نجد أن الإمبراطور أوريلليانوس لم يتخذ أي أجراء بالنسبة لمصر، حيث اتجه إلى تدمر أولاً[٥٤]، وقضى على الثورة هناك؛ وليس هذا فحسب بل سحق هذا التمرد نهائيًا، ثم توجه إلى الإسكندرية وانتصر على فيرموس، وحاصر الثوار في حي البروخيون، حتى اضطروا إلى التسليم، ولكن بعد أن دمر الحي تمامًا، والذي كان مركزًا لأهم مباني المدينة[٥٥]، كما قام بتدمير أسوار المدينة. وقد وردت إشارات عند يوسيبيوس في كتابه عن تاريخ الكنيسة يذكر فيها المواقف التي حدثت أثناء حصار حي البروخيون بالإسكندرية من قبل الإمبراطور أوريلليانوس وجنوده، وهنا يروي يوسيبيوس عن الأسقف أناطول[٥٦] وأعماله الجليلة التي قام بها أثناء هذا الحصار ومساعداته التي قدمها للشعب السكندري[٥٧]. وهنا يذكر يوسيبيوس مثالاً على هذه الأعمال قائلاً: "عندما نفذ الخبز من المحاصرين حتى أصبح احتمال العدو من الخارج أيسر من احتمال المجاعة، أما هو فإذ كان موجود أمدهم بالخبز بالكيفية التالية. لما كان الجزء الآخر من المدينة متحالفًا مع الجيش الروماني، وبالتالى لم يكن تحت الحصار، فقد أرسل أناطول إلى يوسيبيوس (لأنه كان لايزال هناك قبل نقله إلى سوريا وكان من بين غير المحاصرين، كما كان يتمتع بسمعة طيبة، وصيت عظيم وصل حتى إلى القائد الرومانى). وأعلمه بمن كانوا يهلكون في الحصار بسبب المجاعة، ولما علم هذا رجا القائد الروماني لكي يعفوا عن الهاربين من العدو. وهذه أعظم منّه ممكنة، وإذ أجيب طلبه أبلغ الأمر إلى أناطول وحالما وصلته الرسالة أبلغ الأمر إلى مجلس الأعيان بالإسكندرية، واقترح في بداية الأمر أن يعقد الجميع صلحًا مع الرومانيين، ولكنه إذ أدرك أن هذه النصيحة أغضبتهم (يقصد السكندريين) . وهذا يدل على إلى أي مدى وصل الغضب والكراهية من السكندريين تجاه السلطة الرومانية . قال "ولكنني لا أعتقد أنكم تقاومونني إن قدمت النصيحة أن تخرجوا من المدينة الأشخاص الذين يصبح تسميتهم "كمالة عدد" والذين ليس لنا من ورائهم أقل نفع بأي حال من الأحوال؛ كالنساء المتقدمات في السن، والأطفال، والشيوخ، فيذهبون أينما أرادوا لأنه لماذا نبقى بلا مبرر أولئك الذين لابد أن يموتوا سريعًا، ولماذا نهلك بالجوع العجزة والمشوهي الأجساد في الوقت الذي يجب أن نوفر الطعام فقط للرجال والشباب، ونوزع الخبز الضروري لمن يحتاج الأمر إليهم لحماية المدينة؟"[٥٨]. بأمثال هذه الحجج أقنع المجتمعين . وإذ وقف أولاً أعطى صوته بأن كل الجماعة رجالاً أو سيدات، الذين لا يحتاج لهم الأمر في الجيش يجب أن يغادروا المدينة، لأنهم إن بقوا واستمروا فيها بلا مبرر، لن يبقى لهم أي أمل في النجاة، بل لابد أن يهلكوا من المجاعة. وإذا وافق كل الباقين في مجلس الأعيان على هذا أنقذ كل المحاصرين تقريبًا. وهكذا خرجت هذه الفئات وسائر سكان المدينة حيث تخفوا في زى ملابس السيدات وخرجوا من الأبواب ليلاً وهربوا إلى محلة الرومانيين، وهناك استقبلهم يوسيبيوس، وكانت قد وهنت قواهم بسبب الحصار الطويل. مما سبق يمكن أن نستنتج أن

السكندريين قد تحملوا الحصار وعذابه عن أن يستسلموا للرومان، فقد سبق وأن استعملوا الطرق السلمية ولكنها لم تكن تجدي نفعًا مع السلطة الرومانية، حتى وصل الصراع إلى رفع السلاح في وجهها (السلطة الرومانية)، وعلى الرغم من عدم انتصار (السكندريين) إلا أنهم لم يستسلموا . كعادتهم . وبحثوا عن أي طريقة أخرى لنجاتهم من الحصار الروماني بدلاً من الاستسلام له.

ب- الثورة السكندرية في عهد الإمبراطور دقلديانوس:

وهناك صورة أخرى من صور الصراع السكندري المسلح ضد الحكم الروماني، وهو ما حدث في عهد الإمبراطور دقلديانوس، حيث ظهر خطرًا كبيرًا في مصر؛ وذلك عندما استطاع أحد القادة الرومان وهو دوميتيانوس ومساعده أخيليوس[٥٩] من الثورة ضد الإمبراطور الجديد دقلديانوس، فقد انتهز أخيليوس فرصة الارتباكات التي سادت الإمبراطورية الرومانية واستقل بمصر[٦٠]، وأعلن نفسه إمبراطورًا في الإسكندرية. وتمثل هذه الثورة بالنسبة لدقلديانوس خطرًا حقيقيًا؛ لأنها تهدف إلى إيجاد إمبراطور جديد أولاً، وأنها تتخذ مصر مركزًا لها ثانيًا، وفي ذلك تهديد صريح يمنع إرسال القمح إلى روما. والدليل على خطورة هذه الثورة أن دقلديانوس حضر بشخصه في الحال إلى الإسكندرية وقمع الثورة بعد حصار المدينة مدة ثمانية أشهر[٦١]، حيث فتحها عنوة، واستولى عليها فأحرق ودمر أجزاء كثيرة منها. ويبدو أن الحالة في المدينة كانت سيئة جدًا حتى أن الإمبراطور أمر بتوزيع جزء من القمح الذي كان يتم جبايته من دافعي الضرائب من المصريين والمقرر إرساله إلى روما على فقراء المدينة في الإسكندرية، وقام الأباطرة من بعده بالإبقاء على هذا الامتياز الذي منحه لها دقلديانوس[٦٢]. ومن المحتمل أن أهالي الإسكندرية أظهروا سعادتهم بهذه المنحة من الإمبراطور بأن أقاموا له ذلك العامود الضخم المعروف باسم عامود بومبي، ولايزال موجودًا بالمدينة[٦٣].

الخاتمة:

منذ فتح مصر على يد القائد الروماني أكتافيوس والذي لُقب بأغسطس عقب موقعة أكتيوم البحرية ٣١ق.م، وبات السكندريون يعانون مما وقع عليهم من ظلم وانتقاص في حقوقهم من هذا النظام الجديد، فكانت البداية منذ عهد الإمبراطور أغسطس والذي أصدر قراره بحرمان السكندريين من المجلس التشريعي (البولي) والذي يمارسون من خلاله حقوقهم السياسية ثم توالت معاناة الشعب السكندري في فقدان حقوقه وهو ما حدث من خلال مطالبة اليهود بمشاركة السكندريين في مواطنتهم السكندرية وهو ما يمثل الفتنة التي اشتعلت بين السكندريين واليهود في عهد الإمبراطور كاليجولا واستمرت في عهد الإمبراطور كلاوديوس وفي البداية وطوال هذه الفترة كان السكندريون يلتزمون بالسلمية في المطالبة بحقوقهم من النظام الحاكم (الدولة الرومانية)، وهو ما ظهر من خلال الأدب السياسي والذي عرف بأعمال الشهداء الوثنيين أو أعمال الشهداء السكندريين، ولكن استمر الصراع بين السكندريين والسلطة الرومانية وتطور حتى وصل إلى لجوء السكندريين إلى استخدام السلاح ضد السلطة الرومانية والتعاون مع أي طرف يمكنهم (السكندريين) من التخلص من هذه السلطة، وهو ما اتضح في عهد الإمبراطور أوريلليانوس والإمبراطور دقلديانوس، وعلى الرغم من أنهم (السكندريين) في كثير من الأحيان كانوا يفشلون في الحصول على حقوقهم من السلطة الرومانية إلا أنهم لم يستسلموا لهم بل ظلوا يقاوموا هذا الحكم حتى النهاية.

حواشي البحث:

(١) عن موقعة أكتيوم البحرية التي انتصر فيها أكتافيوس القائد الروماني على كليوباترا وأنطونيوس وفتح مصر. راجع: عبد اللطيف أحمد على؛ مصر والإمبراطورية الرومانية في ضوء الأوراق البردية، دار النهضة العربية، ١٩٧٢، ص ٣٢، ٣٦.

(٢) وحول لقب أغسطس الذي حصل عليه القائد أكتافيوس، راجع: سيد أحمد على الناصري، تاريخ الإمبراطورية الرومانية السياسي والحضاري، دار النهضة العربية، ١٩٧٥، ص ٢٧، ٢٨.

(٣) رفض الإمبراطور أغسطس أن يصبح المصريون أعضاء في مجلس السيناتو في روما. راجع:

Dio Cassius, Roman History (L.C.L.), vol. ٦, Book LI, Paragraph ١٧.

(٤)Robert, W. Smith, The Art of Rhetoric in Alexandria, its theory and practice in the Ancient World, The Hague, Netherlands, ٢٠١٢, p. ٢١.

(٥) عاش ديون كاسيوس في النصف الثاني من القرن ٢م وبداية القرن ٣م وتدرج في سلك الوظائف الرومانية حتى تولى منصب القنصلية وكتب تاريخًا لروما استمده من المصادر المعاصرة القديمة. راجع: مصطفى العبادي، الإمبراطورية الرومانية (النظام الإمبراطوري ومصر الرومانية)، دار المعرفة الجامعية، ٢٠١١م، ص ١١١.

(٦) راجع: Dio Cassius, op. cit., vol. ٦, Book LI, parag. ١٧.

(٧) راجع: Dio Cassius, op. cit., vol. ٦. LI. ١٧.

وعن زيارة الإمبراطور أغسطس للإسكندرية راجع: سيد أحمد على الناصري، المرجع نفسه؛ ص ١٩؛ عبد اللطيف أحمد على، المرجع نفسه، ص ٢٩.

(٨) راجع: Dio Cassius, ٦. LI. ١٧.

(٩) راجع: مصطفى العبادي، تاريخ الإمبراطورية الرومانية، ص ١٢١.

(١٠) مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٢١.

(١١) حول سبب الخلاف بين السكندريين واليهود في عهد الإمبراطور كاليجولا راجع:

Sandra Gambetti, The Alexandrians Riots of ٣٨. C. E. and the Persecution of the Jews: A historical Reconstruction, Leiden, Boston, ٢٠٠٩, pp. ٢١٣- ٢١٦.

(١٢) Robert Smith, op. cit., p. ٢١.

(١٣) مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٢٥.

(١٤) حول الخلاف بين السكندريين واليهود على مواطنة المدينة راجع: سيد الناصري، نفسه، ص ص ١٢٢، ١٢٣.

(١٥) مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٢٦؛

J. B. Bury, A history of the Roman Empire ٢٧ B. C. to ١٨٠ A.D., Merkoba Press, ٢٠١٧, no. page.

(١٦) وهي إمارة صغيرة (شمال شرق يهوذا (فلسطين))، راجع: مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٢٦؛ سيد الناصري، نفسه، ص ١٢١؛

Barbara Levick, Claudius, Routledge, London, ٢٠٠١, p. ١٨٤.

(١٧) وعن موقف الإمبراطور كاليجولا من اليهود راجع: Sandra Gambetti, op. cit., p. ٢٤٦.

(١٨) راجع: J. B. Bury, op. cit., no. page; Barbara Levick, op. cit., p. ١٨٤.

(١٩) راجع: Musurillo, H. A., The Acts of the Pagan Martyrs, or Acta Alexandrinorum, Oxford, ١٩٥٤, No. II;

مأخوذ (عن) مصطفى العبادي، المرجع نفسه، ص ١٢٦؛ راجع أيضًا:

Sandra Gambetti, op. cit., p. ١٤١.

(٢٠) Sandra Gambetti, op. cit., p. ١٣٨; Stephen, P., Kershaw, A brief history of the Roman Empire Rise and Fall, London, ٢٠١٣, no page; Philo, Flaccum, ١٦-٢٢.

(٢١) Sam Wilkinson, Caligula, Routledge, London and New York, ٢٠٠٥, pp. ٥١, ٨٤.

(٢٢) وكان الوفد اليهودي بزعامة فيلون والوفد السكندري بزعامة إيزيدور وأبيون. راجع:

Sam Wilkinson, op. cit., p. ٥١, ٨٤.

(٢٣) وذهب أيضًا وفدًا من اليهود لمقابلة الإمبراطور كاليجولا وهو ما وردت الإشارة عنه في كتاب "سفارة إلى جايوس" للفيلسوف العبري فيلون والذي كان رئيسًا للوفد اليهودي حينذاك. راجع:

Filon, in Flaccum, ed by Legatio ad Gaiusm;

راجع أيضًا: مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٢٧؛

Michael Grant, The Climax of Rome, The final achievements of the Ancient World, AD. ١٦١- ٣٣٧, Weidenfeld, London, ١٩٩٣, p. ١٧٥.

(٢٤) وعن الإمبراطور كلاوديوس راجع:

Scramuzza, V. M., The Emperor Claudius, Harvard Univ. Press, ١٩٤٠, p. ٦٢.

(٢٥) وقد عثر على بردية يونانية تحتوي على الرد الكامل لكلاوديوس وهو عبارة عن رسالة موجهة للسكندريين. راجع:

Walter Ewing Crum & Harold Idris Bell, The Jews and Christians in Egypt, Jewish Troubles in Alexandria and Athanasian Controversy, Oxford Univ. Press, ١٩٢٤, pp. ٥, ٢٢, ٢٧; Robert, W. Smith, op. cit., p. ٧٩.

(٢٦) قام الإمبراطور كلاوديوس من خلال رسالته التي وجهها للسكندريين بإعطائهم الأهمية الكاملة وعاملهم معاملة رسمية، وذلك في الجزئين الأول والثاني من رسالته. راجع:

Sandra Gambetti, op. cit., pp. ٢٢٠- ٢٢١.

راجع أيضًا: Barbara Levick, op. cit., p. (عن) Acta Alexandrinorum, II, ١٤-٧٢. ٨٩.

(٢٧) لم يرضَ خطاب الإمبراطور كلاوديوس الذي أرسله للإسكندرية اليهود، والذي خاطب فيه السكندريين بدرجة أكبر وبشكل رسمي عن موقف اليهود من خطاب كلاوديوس راجع:

Musurillo, H. A., The Acts of the Pagan Martyrs (Acta Alexandrinorum), Oxford, ١٩٥٤, ١٨-٢٦, ١١٧-٤٠ (عن) Sam Wilkinson, op. cit., p. ٥٩.

(٢٨) والمقصود من ذلك هو الحقوق السياسية راجع: Sandra Gambetti, op. cit., p. ٢٤٩.

(٢٩) مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٢٩.

(٣٠) مصطفى العبادي، نفسه، ص ص ١٢٩– ١٣٠.

(٣١) Sandra Gambetti, op. cit., p. ٢٤٩.؛ عبد اللطيف أحمد على، المرجع نفسه، ص ١٠٦.

(٣٢) راجع: Barbara Levick, op. cit., p. ١٨٣.

(٣٣) Acta Alex., II. ٧٢- ٨٢. (عن) Sandra Gambetti, op. cit., pp. ٢٢١- ٢٢٢.

(٣٤) وعلى الرغم من ذلك فقد اتهم كلاوديوس بأنه استمع لجانب واحد فقط وهو السكندري ضد الجانب اليهودي واتهم بمحاباته للسكندريين على حساب اليهود، ولكنه استمع لكلا الجانبين. راجع:
Barbara Levick, op. cit., p. ١١٨.

(٣٥) Barbara Levick, op. cit., p. ٨١.

(٣٦) Ibid., p. ١٨٤.

(٣٧) ونظرًا لتعثر الوصول إلى هذه البرديات فإننى استعنت بما ورد ذكره في كتاب د. مصطفى العبادي، الإمبراطورية الرومانية، وكذلك ما ورد من استشهاد بهذه البرديات في المراجع الأخرى. راجع: مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٣١.

(٣٨) راجع: Musurillo, acts of the Pagan Martyrs (acta Alexandrinorum), no. IV, acta Isidor; (عن) مصطفى العبادى، نفسه، ص ١٣١.

(٣٩) وقد حاول كل من أزيدور ولامبسون أثناء محاكمتهما إظهار حماية الوالي فلاكوس لليهود، وذلك بتوصية من الإمبراطور كاليجولا للوالي بأن يغض الطرف عن يهود الإسكندرية . وهو ما فيه شك من الموقف الحقيقي للوالي تجاه الطرفين المتنازعين (السكندريين واليهود) .. راجع:
Sam Wilkinson, op. cit., p. ٥١.

(٤٠) مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٣٤.

(٤١) عن ما قام به فسبسيانوس للتخلص من فيتيللوس والاستيلاء على عرش الإمبراطورية راجع: مصطفى العبنادي، نفسه، ص ١٣٤؛ J. B. Bury, op. cit., no. page؛ سيد الناصري، نفسه، ص ١٦٠.

(٤٢) J. B. Bury, op. cit., no. page; ؛Dion Cassius, Roman History, vol. ٨, LXV, ٨.

(٤٣) Dion Cassius, op. cit., ٨. LXV. ٨.

(٤٤) Ibid., ٨. LXV. ٨.

(٤٥) Ibid., ٨. LXV. ٨.

(٤٦) Dion Cassius, op. cit., ٨. LXV. ٨.

(٤٧) مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٥٤؛ سيد الناصري، نفسه، ص ٣٠٠.

(٤٨) ادعت الملكة زينوبيا ملكة تدمر أنها تنخرط من سلالة الملكة كليوباترا ملكة مصر وأن مدينة الإسكندرية هي المدينة الأم بالنسبة للأسرة المالكة في تدمر. راجع: سيد الناصري، نفسه، ص ٣٠١.

(٤٩) مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٥٥؛ سيد الناصري، نفسه، ص ٣٠٩.

(٥٠) راجع: Cary, M. and Scullard, H., A history of Rome, London, ٣rd ed., ١٩٧٩, p. ٥١٤;
محمد السيد عبد الغني، تاريخ مصر تحت حكم الرومان، دار المعرفة لجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ٨٧.

(٥١) Historia Augusta, Firmus؛ محمد السيد عبد الغني، نفسه، ص ٨٧.

(٥٢) Cary, M. & Scullard, H., op. cit., p. ٥١٤.

(٥٣) مصطفى العبادي، نفسه، ص ١٥٥؛

Raoul MC Laughlin, Rome and the Distant East Trade Routes to the Ancient Lands of Arabia, Continuum, London and New York, ٢٠١٠, p. ١٣٨.

(٥٤) Raoul MC Laughlin, op. cit., p. ١٣٨.

(٥٥) Jouguet, P., L'Egypte Greco-Romaine de la Conquéte d'Alexandre à Diocletien dans Précis d'L'Histoire d'Egypte, Tome I, Le Caire, ١٩٣٢, p. ٤٠٤;

راجع أيضًا: سيد الناصري، نفسه، ص ٣١٠.

(٥٦) أناطول هو سكندري المولد، وكان من أقدر العلماء في الفلسفة اليونانية، كالرياضة والهندسة والفلك والمنطق، وقد ترك الإسكندرية بعد انتهاء حصارها. راجع: يوسيبيوس القيصري، تاريخ الكنيسة، مكتبة المحبة، ترجمة القمص مرقس داود، ط ٣، ١٩٩٨، ص ٣٤٢.

(٥٧) وعن المساعدات التي قدمها الأسقف أناطول للشعب السكندري المحاصر. راجع:

Eusibius, Historia Ecclesiastica, VII. ٣٢.

(٥٨) يوسيبيوس القيصري، نفسه، ص ٣٤٢.

(٥٩) عن دوميتيانوس ومساعده أخيليوس. راجع: Seston, W., Diocletian, ١٩٤٦, pp. ١٣٧ ff;

راجع أيضًا: Cary, M. & Scullard, H., op. cit., p. ٥١٨.

(٦٠) منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، مكتبة المحبة، ص ١٧٧.

(٦١) وعن حصار دقلديانوس لمدينة الإسكندرية راجع:

Bill Leadbetter, Galerius and the will of Diocletian, Routledge, ٢٠١١, no page.

(٦٢) محمد مرسي الشيخ، تاريخ مصر البيزنطية، ١٩٩٨، ص ١٤٧.

(٦٣) هو عمود كورنثى من الجرانيت الوردي أقيم في الإسكندرية للإمبراطور دقلديانوس وكان تمثاله الضخم مقامًا على قمته. راجع: محمد كمال صدقي، معجم المصطلحات الأثرية، جامعة الملك سعود، ١٩٨٨، عمود بومبي؛ راجع أيضًا: أحمد عثمان، حضارة مصر القبطية، القاهرة، ٢٠١١، عمود بومبي؛ إسلام قطب، موسوعة الشروق، دار الشروق، ١٩٩٤، عمود بومبي، ص ص ٢٠٦-٢٠٧؛ الموسوعة الحرة، ويكيبيديا، عمود السوارى.

نقاط مضيئة في حياة الإمبراطورة ثيودورا
(دراسة تاريخية من خلال كتاب بروكوبيوس "التاريخ السرى")

د/ أميرة قاسم الحدينى

مدرس بقسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

ملخص البحث:

كانت الإمبراطورة ثيودورا من أهم الشخصيات النسائية التي عرفها التاريخ والتي استطاعت أن تصل إلى عرش الإمبراطورية بعد أن كانت فتاة بسيطة، وكان لها . بعد زواجها بجستنيان واعتلائها عرش الإمبراطورية . دورًا كبيرًا على الجانب السياسي وكذلك الاجتماعي، وهو ما قامت به من خلال سن قوانين من شأنها حماية المرأة والطفل، وهي أعمال تحسب لها كنقاط مضيئة في حياتها، واهتم العديد من المؤرخين سواء المعاصرين أو غير المعاصرين بشخصية ثيودورا، ومدى تأثيرها في توجيه سياسة الإمبراطورية، وكان بروكوبيوس من أشهر المؤرخين الذين كتبوا عنها، ومن أهم أعماله كتابه التاريخ السري، وهو العمل الذي سوف أقوم من خلاله بتسليط الضوء على النقاط المضيئة في حياة ثيودورا.

الكلمات الدالة:

الإمبراطورة ثيودورا– كتاب بروكوبيوس– العصر الوسيط– الإمبراطور جستنيان.

مقدمة:

شهد التاريخ في العصر القديم ظهور شخصيات نسائية تحكّمت (سيطرت) على مجرى الأحداث السياسية؛ وذلك من خلال سيطرتها على نظام الحكم. وهناك أمثلة على ذلك نذكر منها الملكة البطلمية كليوباترا التي حكمت مصر، واستطاعت أن توجه سياسة الدولة أثناء فترة حكمها. وقد استمر دور المرأة وتأثيرها على مجرى أحداث التاريخ في العصر الوسيط، وذلك بظهور شخصية تعد من أقوى الشخصيات النسائية التي ظهرت في هذه الفترة (العصر الوسيط) وهي المرأة أو الزوجة أو الإمبراطورة أو القديسة ثيودورا، والتي كانت في مرحلة من مراحل حياتها تمثل مرحلة خاصة لها تأثير في أحداث هذه الفترة خاصة وأن ثيودورا عاشت في وقت شعر فيه الناس بأن أيدي الآلهة هي التي تحرك حياتهم وتتحكم فيها حتى أنهم آمنوا بأن الآلهة يمكنها أن تمنح شخصًا معينًا عنايتها وتساعده. كما كانت ثيودورا[١] تعتبر عاملاً قويًا ومؤثرًا للتغيير في عهد الإمبراطور جستنيان وكان الجميع يعلم بدورها الذي قامت به لمساعدة جستنيان في الاحتفاظ بعرشه حتى الذين لا يحبونها. وعلى هذا فإن كل مرحلة من مراحل حياة ثيودورا كان لها تأثيرها الخاص في أحداث هذه الفترة سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو حتى الدينية. كتب

العديد من المؤرخين سواء المعاصرين لهذه الفترة أو غير المعاصرين عن شخصية هذه الإمبراطورة ومدى تأثيرها (دورها) في توجيه سياسة الإمبراطورية المتأخرة (البيزنطية) في القرن ٦م وكان بروكوبيوس من أشهر المؤرخين الذين كتبوا عن ثيودورا، وكان سكرتيرًا ومستشار القائد بليزاريوس والذي كتب عن هذه الفترة كتابه عن الحروب التي حدثت في عهده (بليزاريوس) وعهد ثيودورا كما كتب كتابه المباني والذي تضمن فيه الحديث عن المشروعات الكبرى التي أقامها الإمبراطور جستنيان، كما كتب أيضًا كتابه "التاريخ السري"[٢] والذي سجل فيه حياة جستنيان وثيودورا وأعمالهما ومساوئ حكمهما، وهو العمل الذي لم يتم نشره في حياته. هذا العمل الذي سوف أقوم من خلاله بإظهار النقاط المضيئة التي كانت في حياة الإمبراطورة ثيودورا . على الرغم من أن هذا العمل تناول فيه بروكوبيوس الجوانب السيئة في حياة ثيودورا . والتي أثبتت من خلالها أنها شخصية قوية ودورها القوى الذي لعبته في الناحية السياسية وذلك من خلال إنقاذ عرش زوجها جستنيان أو الناحية الاجتماعية وذلك من خلال القوانين التي سنتها لحماية المرأة والطفل . ويدور موضوع هذا البحث حول عدة محاور:

أولاً: إشارة بروكوبيوس إلى المراحل الأولى من حياة ثيودورا وزواجها من الإمبراطور جستنيان وما تطلبه ذلك من تغيير في قوانين الإمبراطورية.

ثانيًا: إنقاذ ثيودورا لعرش جستنيان (ثورة النصر) وهو دور سياسي.

ثالثًا: تحكم ثيودورا في شئون الإمبراطورية وقوانينها وهو ما نتج عنه قوانين سنتها من أجل حماية حقوق المرأة والطفل.

وسوف أبدأ بالحديث عن المحور الأول وهو:

أولاً: إشارة بروكوبيوس إلى (المراحل الأولى) من حياة ثيودورا من حيث (أصلها- تربيتها- شخصيتها)، حتى وصلت إلى الزواج من الإمبراطور جستنيان:

بدأ بروكوبيوس حديثه عن ثيودورا في عمله "التاريخ السري" بالإشارة إلى أصلها وتربيتها . ربما كان يريد من خلال هذا الوصف الصريح الذي سوف أشير إليه أن يوضح السبب في كل المواقف التي سوف تصدر عن ثيودورا فيما بعد كإمبراطورة. ويبدأ بروكوبيوس حديثه عنها (ثيودورا) بقوله: "كان هناك رجل يدعى أكاكيوس "Acacuis"[٣] في بيزنطة وكان يعمل حارسًا لحيوانات السيرك[٤] منتميًا إلى حزب الخضر . حيث تأثرت ثيودورا في هذه الفترة بالناحية السياسية وذلك بظهور حزبي الزرق والخضر . ويحمل لقب حارس الدببة[٥]، ومات هذا الرجل في الوقت الذي كان فيه الإمبراطور أناستاسيوس جالسًا على عرش الإمبراطورية تاركًا ثلاث بنات وهى "كوميتو وثيودورا وأنستاسيا"[٦]. وكانت كبراهن لم تكمل عامها السابع بعد حتى تزوجت الأم (أم الثلاث فتيات) من رجل آخر يدعى أستيريوس Asterius ليساعدها في إدارة المنزل والعناية بالحيوانات،..."[٧]. وعندما كبُرت الفتيات وضعتهم أمهم على خشبة المسرح فورًا

حيث كان مظهرهم جذابًا جدًا . لم يكونوا كلهم هكذا في وقت واحد . وعلى أية حال، كان يبدو لها أن كل واحدة منهن ناضجة بدرجة كافية لهذه الوظيفة[٨]. ويستكمل بروكوبيوس وصفة لما كان عليه حال الفتيات الثلاث ومن بينهن ثيودورا بعد وفاة والدهن حيث يقول: "وكانت الكبرى كوميتو" قد أصبحت فعلاً واحدة من أشهر العاهرات في ذلك الوقت و"ثيودورا" التي جاءت بعد ذلك كان ترتدي قميصًا صغيرًا ذا أكمام قصيرة وهو ملبس الخادمات، واعتادت أن تساعد أختها بطرق مختلفة متتبعة إياها في كل مكان حاملة فوق أكتافها دائمًا المقعد الذي اعتادت أن تجلس عليه أختها في الاجتماعات العامة"[٩]. ويواصل بروكوبيوس الحديث عن ثيودورا حيث يتحدث عن الأعمال الشاذة التي كانت تقوم بها منذ نعومة أظافرها فيقول: "وفي هذا الوقت كانت ثيودورا لاتزال غير ناضجة بدرجة تسمح لها أن تقوم بممارسة الجنس كامرأة، ولكنها كانت تتصرف كعاهرة شاذة لإرضاء الزبائن من أدنى الأنواع بما فيهم الخدم الذين كانوا يصاحبون أسيادهم إلى المسرح، وكانوا ينتهزون الفرصة لتسلية أنفسهم بهذه الطريقة البذيئة[١٠]، واستمرت ثيودورا هكذا مدة لا بأس بها في بيت للدعارة[١١] مستخدمة جسدها في هذه الأعمال والممارسات الشاذة وغير الطبيعية وبمجرد أن كبرت انضمت إلى النساء على المسرح. وسريعًا ما أصبحت غانية من النوع الذي أسماه أسلافنا "حثالة الجيش"[١٢]؛ وذلك لأنها لم تكن عازفة فلوت أو عازفة قيثارة وحتى لم تكن مدربة للانضمام إلى جوقة الراقصين، بل كانت تبيع جاذبيتها لأى شخص،....."[١٣]. استمر بروكوبيوس بتعداده للمارسات الشاذة والصفات الوضيعة التي كانت تتسم بها ثيودورا في هذه الفترة من حياتها[١٤]. ويمكن أن نستنتج من هذا الوصف الدقيق والمفّصل والمطوّل والقاسي في معظم الوقت مدى ما يكنه بروكوبيوس من شعور بالكراهية تجاه ثيودورا، حيث أنه يقدمها في أبشع تصوير عن الفجور والخلاعة، واستخدام جسدها بكل بشاعة حتى أنه وصفها بأنها نذير شؤم لأي شخص محترم فيقول عنها: "بالنسبة لهؤلاء. ويقصد بهم الأشخاص المحترمين الذين لا يحبون الخلاعة والفجور. الذين كانوا يرونها في الساعات الأولى من النهار يعتبرونها نذير شؤم"[١٥].

"ήν γὰρ τοις ορωσιν ἄλλως τεκαὶ ἀρχομένης ημέρας βλάσφημος οἰωνός".

كما يمتد وصف بروكوبيوس لبشاعة سلوك ثيودورا إلى الحديث عن معاملتها لزميلاتها فيقول: "أما بالنسبة لزميلاتها الممثلات فقد اعتادت أن تثور عليهن في جنون كالعاصفة لأنها كانت تحقد عليهن جدًا"[١٦]. ويستطرد بروكوبيوس عن بدايات ثيودورا فيذكر أنها سافرت إلى الإسكندرية بعد أن ضاقت بها سُبل العيش في بيزنطة، وذلك بحثًا عن ما يمكنّها من الحصول على ضروريات الحياة، ثم قامت برحلة حول الشرق كله[١٧] عادت بعدها إلى بيزنطة، وفي كل مدينة تسافر إليها كانت تمتهن نفس المهنة اللا أخلاقية. وهكذا كان مولد ونشأة ثيودورا مثار حديث عام بين الشوارع وبين الناس من كل الأنواع، وعندما عادت إلى بيزنطة كان ينتظرها

جستنيان (الذي كان في هذا الوقت قد وصل إلى مرتبة عضو مجلس شيوخ) وعاش معها في البداية متخذها عشيقة له ورقّاها إلى رتبة النبلاء، وهو ما مكنها (ثيودورا) من امتلاك نفوذ هائل وثروة كبيرة[١٨]. وهنا يذكر الكاتب والمؤرخ روبرت براونينج (Robert Browning) رأيه الشخصيى في شخصية ثيودورا حيث يصفها قائلاً: "إن الطبيعة منحتها القوة والخبرة أو الذاكرة القوية والموهبة والقدرة على الظهور العام، والثقة بالنفس . وهو ما استطاعت أن تستغله بصورة قوية . بجانب أنها كانت لا تخشى أحد ما جعلها تصل إلى هذا المركز القوي، وتصبح إمبراطورة على عرش الإمبراطورية[١٩]. كان جستنيان يتصور أن أمتع ما في العالم أن ينفق كل أمواله على عاطفته، وعندما ساعدته ثيودورا على فعل ذلك جلب هذا على الناس فقرًا . من وجهة نظر بروكوبيوس في وصفه لما جلبه عشق جستنيان ومعرفته بثيودورا على الإمبراطورية . أكثر بكثير من ذي قبل ليس فقط في العاصمة بل في كل جزء من أجزاء الإمبراطورية[٢٠]. ويذكر بروكوبيوس أنه كان هناك عدة عقبات أمام زواج جستنيان بثيودورا؛ أولها أن الإمبراطورة يوفيميا (Euphemia) زوجة الإمبراطور جستين[٢١] . والتي اتسمت شخصيتها بأنها كانت لا تحب كل ما هو غير صحيح وكريه . على الرغم من افتقارها للثقافة، وجهلها التام بشئون الدولة، وعلى الرغم أيضًا من أنها لم تعارض جستنيان في أي من أعماله إلا أنها عارضته في موقفه من ثيودورا ورغبته في الزواج منها. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد كانت هناك عقبة ثانية وقفت في وجه جستنيان وزواجه بثيودورا وهو أنه كان يعتبر من المستحيل على رجل وصل إلى مرتبة عضو مجلس الشيوخ أن يجعل عاهرة زوجة له؛ وذلك لأن قوانين الإمبراطورية آنذاك كانت تمنع هذا الأمر منذ البداية[٢٢]. ولكن بعد وقت لاحق ماتت الإمبراطورة، وكان الإمبراطور جستين[٢٣] في شيخوخته وعجزه لدرجة أنه أصبح مثارًا للسخرية من رعيته ومعّرضًا للاحتقار الشديد من قبل الجميع بسبب جهله بالأمور التي تحدث في الإمبراطورية من ناحية وتجاهله لأمور أخرى في شئون الإمبراطورية من ناحية أخرى. وعلى الجانب الآخر كان الجميع يخشى جستنيان ويتوددون إليه بكل الجهد لأنه كان دائمًا ما يثير المشاكل ويسبب قلقًا عامًا وفوضى في الإمبراطورية. ولكن جستنيان اختار اللحظة المناسبة لتدبير خطبته من ثيودورا . على الرغم من كل العقبات التي كانت أمامه لمنع حدوث هذا الزواج إلا أن جستنيان أرغم الإمبراطور جستين أن يلغي القانون الذي يمنع زواج أعضاء مجلس الشيوخ من عاهرات ويصدر قانونًا آخر جديد[٢٤] يسمح بذلك؛ ومنذ هذه اللحظة عاش مع ثيودورا كزوجة شرعية له[٢٥]، ليس هذا فحسب بل فتح المجال أمام الآخرين أن يخطبوا عاهرات[٢٦]. وهكذا يظهر بروكوبيوس كيف أصبحت ثيودورا زوجة للإمبراطور جستنيان على الرغم من كل العقبات التي كانت تقف أمام هذا الزواج وشرعيته، وما تطلبه ذلك من تغير لقوانين[٢٧] الإمبراطورية التي كانت تمنع حدوث ذلك وإصدار أخرى بدلاً منها تسمح بذلك[٢٨]. وبعدها اعتلى جستنيان العرش الإمبراطوري بضربة واحدة

شجاعة ملفقًا عذرًا يخفى به تناوله الجرئ للحدث، وأعلن إمبراطورًا للرومان بالمشاركة مع خاله (جستين) الذي أرغمه الخوف على التصويت على هذه الطريقة بأريستقراطية تامة[٢٩]. وبذلك مارس جستنيان وثيودورا سلطاتهم الإمبراطورية قبل عيد الفصح[٣٠] بثلاثة أيام، وبعد أيام قليلة مات جستين بأسباب طبيعية بعد أن حكم تسع سنوات، وأصبح جستنيان وثيودورا أصحاب الملك الوحيدين[٣١]. ويصف بروكوبيوس كيف استطاعت ثيودورا أن تصل إلى عرش الإمبراطورية[٣٢] بزواجها من جستنيان[٣٣] فيقول: "وهكذا حدث أن ثيودورا التي ولدت ونشأت وتعلمت كما وصف سابقًا قد اعتلت العرش الإمبراطوري رغم كل المصاعب"[٣٤]. ولم يكتف بروكوبيوس بتعبيره في الجملة السابقة عن استيائه لوصول ثيودورا إلى العرش، والأسلوب والطريقة التي وصلت بها إلى غرضها؛ ولكنه سجّل أيضًا اندهاشه واستيائه من رد فعل كل من أعضاء مجلس الشيوخ، ورجال الدين، والشعب، والجيش، وعدم اعتراض أي من هؤلاء على اعتلاء مثل هذه الشخصية عرش الإمبراطورية، وذلك بزواجها من جستنيان. حيث يعبر بروكوبيوس عن استيائه بقوله: "ومن المؤسف أن نقول إنه ما من عضو واحد من أعضاء مجلس الشيوخ كان يرى الدولة وهي تُدار بالعار وقد أعطى لنفسه الحق أن يعترض أو يعارض مثل هذه الأعمال، بل إنهم كانوا يجثون جميعًا أمامها (ثيودورا) كما لو كانت إلهة"[٣٥].

"Καίπερ αὐτὴν άπαντες ἰσα θεω προσκυνήσοντες "

ويستكمل حديثه قائلاً: "كما لم يُبد قسيسًا واحدًا امتعاضه عندما يطلقون عليها لقب "السيدة"[٣٦]. ويواصل بروكوبيوس باستياء وصفه لموقف الشعب نفسه من ثيودورا قائلاً: "أما الشعب الذي كان قد شاهد عروضها السابقة في المسرح فقد فكر على الفور بأنه من الأنسب أن يتبعوا (يسلموا) الواقع، ولم يستاء أي جندي من استدعائه لمواجهة الخطر على أرض المعركة لصالح ثيودورا"[٣٧]. هكذا أصبح الجميع خاضعون تحت سيطرة ثيودورا . من وجهة نظر بروكوبيوس . كما لو كان هذا الوضع قدرًا محتومًا عليهم، وعلى هذا فإنه لم يستطع أحد أن يمنعها من التحكم في شئون الدولة. كان هذا عن المحور الأول من هذه الدراسة والتي تناولت فيه حديث بروكوبيوس عن حياة ثيودورا الأولى حتى وصلت إلى عرش الإمبراطورية بزواجها من جستنيان وسوف انتقل إلى المحور الثاني والذي يشير فيه بروكوبيوس عن الدور القوى الذي قامت به ثيودورا في إنقاذ عرش الإمبراطور جستنيان أثناء ثورة النصر وهو دورًا سياسيًا قويًا.

المحور الثاني: الدور الذي قامت به ثيودورا لإنقاذ عرش جستنيان (ثورة النصر):

كان لثيودورا دورًا كبيرً وقويًا[٣٨] في كل التغييرات التي حدثت في عهد الإمبراطور جستنيان، وكان الجميع يعلم بهذا الدور، حتى الذين لا يحبون شخصيتها[٣٩]، ومنهم بروكوبيوس والذي تحدث في هذه النقطة عن ما فعلته ثيودورا وجستنيان في الإمبراطورية قائلاً: "سوف أقدم صورة لشخصية هذه المرأة وما فعلته هي وزوجها سويًا لأنه لم يحدث أن فعل أي منهما شيئًا منفصلاً

عن الآخر[٤٠]، وحتى نهاية حكمهما المشترك، ولمدة طويلة كان الاعتقاد أنهما كانا مختلفين تمامًا في أفكارهما واهتماماتهما ولكن عُرف فيما بعد أن هذا الاعتقاد الخاطئ قد كوناه عامدين للتأكد من ان الشعب سوف لا ينحي مشاكله جانبًا ويثور ضدهما[٤١]. وكانت هذه هي الخطة التي اتبعها ثيودورا وجستنيان للسيطرة على الشعب، وقد ظهر ذلك في كل الأمور حتى فيما يتعلق بالخلافات الدينية[٤٢]. كانت هذه أول خطوة في تنفيذ خطتهما في تقسيم الشعب، ويمكن أن نستنتج من ذلك الطريقة التي اتبعتها ثيودورا في التحكم في توجيه سياسة الإمبراطورية. ثم كانت الخطوة الثانية والتي قاما فيها بالإبقاء على الأحزاب في نزاع[٤٣]، وذلك بأن تظاهرت ثيودورا من ناحية بانها تدعم بكل قوتها حزب الزرق[٤٤]، وأنها تمدهم بكل السلطة المطلقة ضد الحزب المضاد لهم، فقد منتحتهم التصريح بطريقة غير قانونية (شرعية) لارتكاب جرائمهم وأعمالهم الثورية والعنيفة . وهذا يدل على خرق ثيودورا لقوانين الإمبراطورية القائمة آنذاك، وذلك لكي تصل إلى غايتها في تقسيم الشعب . كما كان جستنيان يتظاهر هو الآخر بأنه على العكس من زوجته وموقفها السياسى في تدعيمها لحزب الزرق وذلك لإحداث انقسام بين الأحزاب السياسية. وبهذه الطريقة سلب كل منهما معظم ثروات الخصمين المتنافسين[٤٥]. كل ذلك بتدبير من ثيودورا لضمان السيطرة على الشعب بكل أحزابه وطوائفه، وهذا إن دلّ على شئ فإنما يدل على أن شخصية ثيودورا ليست بالشخصية السهلة في التعامل معها، فقد رأى بروكوبيوس فيها أنها كان لديها عقل وإرادة ثابتة[٤٦]. فعلى الرغم من النقد الذي قدمه بروكوبيوس لشخصية ثيودورا من خلال كتابه التاريخ السري إلا أنه كان يرى فيها الشخصية القوية الذكية الطموحة ذات الرأي الثابت والقوى، كما قال عنها أيضًا ناقدًا لها أنها كانت تعتمد على رأيها فقط ولا تستشير أحد"[٤٧]. كما استمر بروكوبيوس في توجيه النقد لبعض الجوانب في شخصية ثيودورا قائلاً أنه "لم يستطع أحد أن يتدخل في أمورها، أو أن ينقذ الضحية من أيديها ومن غضبها، حتى أنه لم ير أحدًا أبدًا ثيودورا تتسامح مع شخص أهانها حتى إذا مات هذا الشخص فقد كانت تنتقم من ابنه..." [٤٨]. هنا يظهر بوضوح رأي بروكوبيوس في شخصية ثيودورا فهو كان يرى فيها بعض الجوانب المضيئة وهي الشخصية القوية والذكية والطموحة وذات الرأي الثابت والإصرار على مواقفها ورأيها حتى وإن كان يجانبها . في كثير من الأحيان . الصواب. ويستكمل بروكوبيوس حديثه عن الخطة التي استطاعت ثيودورا من خلالها السيطرة على الإمبراطورية فيذكر أن أحوال الإمبراطورية بعد اعتلاء جستنيان العرش . والتي كان لثيودورا دورًا بارزًا فيما وصلت إليه الإمبراطورية في عهد جستنيان . فيقول: "عمت الفوضى في جميع أرجاء الإمبراطورية وأبيحت الأمور التي يمنعها القانون واختفت التقاليد التي كانت سائدة في الإمبراطورية...." [٤٩]. وهذا إن دل على شئ فإنما يدل على عدم اهتمام كل من ثيودورا وجستنيان بالقوانين التي كانت تحكم الإمبراطورية واستخدامها للوصول بها إلى مصالحهم

الشخصية دون الاهتمام بتحقيق العدالة وخاصة من جانب ثيودورا والتي يصفها بروكوبيوس "بأنها كانت في منتهى القسوة والصعوبة"(٥٠).

"θεοδώρας δὲ τω χαλεπω καὶ λίαν δυσκόλω "

فهي كانت دائمًا تتهم كذبًا أي شخص يرفض العمل لصالحها والانصياع لأوامرها"(٥١).

وهكذا . كما يشير بروكوبيوس . كانت الطريقة التي تقوم ثيودورا من خلالها بتوجيه سياسة الإمبراطورية وإدارة شئونها فيها التحكم في الإمبراطور جستنيان نفسه والسيطرة عليه. ولم تكتف ثيودورا بما فعلته في الإمبراطورية من أجل الوصول إلى أغراضها بل سعت إلى تنفيذ الخطوة الثالثة من خطتها لاستكمال السيطرة على الإمبراطورية ورجال الدولة حيث اتفقت مع جستنيان على نهب أموال أعضاء مجلس السيناتو وأثرياء بيزنطة(٥٢). وفي هذا الصدد يقدم بروكوبيوس أمثلة فعلى سبيل المثال يذكر زينو (Zeno)(٥٣) حفيد الإمبراطور أنثيميوس إمبراطور الغرب، والذي تم إرساله كحاكم على مصر، حيث حمل كل ثروته على ظهر سفينة واستعد للإبحار، بالإضافة إلى كمية كبيرة من الفضة والأواني الذهبية والأحجار الكريمة وغيرها من الأشياء الأخرى. وهنا قام كل من ثيودورا وجستنيان بدفع رشوة لبعض الرجال الموثوق بولائهم ليقوموا بنقل هذه الأشياء الثمينة وإشعال النيران في السفينة، وأشاعوا أن النيران شبت تلقائيًا في السفينة وأن الحمولة قد فقدت بالكامل(٥٤). وبعد هذه الحادثة توفى زينو واستولى ثيودورا وجستنيان على أملاكه كورثة شرعيين له بموجب وصية بهذا المضمون(٥٥). وهناك العديد من الأمثلة التي قدمها بروكوبيوس والتي يوضح من خلالها السياسة التي اتبعها ثيودورا وجستنيان في الاستيلاء على أموال كبار رجال الدولة في بيزنطة(٥٦). من كل ما سبق يقدم بروكوبيوس في النهاية رأيه بصورة مباشرة في شخصية ثيودورا . والتي من وجهة نظره كانت هي الدافع وراء ما كان يفعله جستنيان . ومعها جستنيان والذي تأثر كثيرًا بشخصيتها وتم توجيهه في كثير من الامور بناءًا على رغباتها حيث يقول: "ونظرًا لكل هذا فإن مثلي مثل بقية زملائي من المعاصرين لم نشعر مرة واحدة أن هذين الاثنين كانا من البشر بل كانا من الشياطين المتعطشين(٥٧) للدماء والذين يسميهم الشعراء "لعنه الله"(٥٨). ولكن على الرغم من تأثير ثيودورا الواضح على شخصية الإمبراطور جستنيان وتحكمها في شئون الإمبراطورية إلا أنها كانت لها في بعض الأحيان مواقف إيجابية . وهي تمثل نقطة مضيئة في حياتها . تظهر من خلالها ثيودورا الزوجة المخلصة، فقد كانت دائمًا ما تنصح جستنيان في كل مجال من مجالات الحكم وكانت تمده بالثبات الذي كان ينقصه . وهو ما كان يراه بروكوبيوس في شخصيتها . حيث وصف بروكوبيوس جستنيان أنه كان متقلب، بينما كانت ثيودورا ثابتة لا تلين، لقد كان يدين لها بالكثير . خصوصًا في أيام تمرد أحزاب النيقا(٥٩) المروعة، وهو ما عُرف بثورة النصر(٦٠) وذلك الموقف الذي لعبت فيه ثيودورا دورًا سياسيًا كبيرًا في توجيه مجرى الأحداث، وهو ما سجلّه لها التاريخ كموقف إيجابي

استطاعت ثيودورا من خلاله إنقاذ عرش جستنيان وما يمكن أن نسميه نقطة مضيئة في حياتها. ذلك الموقف الذي تعرضت له الإمبراطورية في بداية عام ٥٣٢م[٦١]، عندما قام حزب الزرق وحزب الخضر وبعض المهاجرون من العاصمة واتخذ الثوار شعارًا لهم وهو كلمه (Nike) (النصر)[٦٢]. وبدأوا ثورة كبرى أحرقوا فيها الكثير من المباني العامة واكتسحوا المدينة مطالبين بعزل يوحنا الكبادوكي وزير مالية جستنيان آنذاك والذي كان سببًا في فرض الضرائب الباهظة والتي أثارت غضب المواطنين[٦٣]. وهنا بدأ جستنيان يستعد للهرب . وذلك وفقًا لما نصحه به مستشاريه[٦٤] . لولا تدخل ثيودورا ونصيحتها له بالبقاء وعدم الهروب كما بثت روح الثقة في حرس الإمبراطور للتصدي للثوار وكان لها خطابًا شهيرًا أمام المجلس الاستشاري للإمبراطور[٦٥]، وقالت[٦٦]: "ما من إنسان يأتي إلى هذه الدنيا إلا ومصيره الموت في النهاية، ومن يمارس السلطة لا يطيق الحياة في المنفى، فإذا أردت أن تنجو بنفسك أيها الإمبراطور فليس ثمة ما يمنعك من ذلك، وهاك البحر والسفن والأموال. تريث قليلاً، وسل نفسك، ألا تندم على فرارك، ووصولك إلى ملاذ آمن فتود أن لو كنت آثرت الموت على النجاة بالهزيمة، أما أنا فباقية هنا والحلة الملكية الأرجوانية هي عندى أجمل الأكفان؟"[٦٧]. وقد رأى بروكوبيوس في هذا الحديث الكثير من الشجاعة وهو ما لم يكن من سمات نساء الطبقات الراقية في هذا الوقت [٦٨]. وهنا نجد أن موقف ثيودورا في هذه الظروف أثار الكثير من التعليقات من الكتاب والمؤرخين المحدثين أيضًا، وهنا يذكر أحد الكتاب المعاصرين وهو (Bury) تعليقًا على خطأ ثيودورا في هذا الموقف بأن من خلال هذه الكلمات البسيطة والمؤثرة نجد أن هذا الحديث لثيودورا كان له من قوة التأثير على جستنيان وإنقاذ عرشه في هذا الموقف الصعب، وهو ما ترتب عليه تحرك القوات بقيادة بليزاريوس للقضاء على هذه الثورة[٦٩]، كما يذكر الكاتب إدوارد جيبون وبروكوبيوس نفسه رأيهما في شخصية ثيودورا في هذا الموقف فهي شخصية جريئة ومؤثرة وكانت مستعدة لأن تجازف بأي شيء من أجل الحفاظ على الإمبراطورية[٧٠]. من كل ما سبق يظهر موقف ثيودورا الواضح والذي لعبت فيه دور الزوجة المخلصة التي تدافع عن زوجها، بكل ثبات وقوة وهو ما يمثل موقف إيجابي ونقطة مضيئة أخرى في حياتها. وهو ما دار حوله المحور الثاني من هذا البحث وسوف أنتقل إلى المحور الثالث والأخير وهو:

المحور الثالث: سيطرة ثيودورا على قوانين الدولة لصالحها وسن قوانين لحماية حقوق المرأة والطفل في المجتمع:

وفي هذه النقطة يوضح بروكوبيوس قوة الشخصية التي تتمتع بها ثيودورا والتي لم تستطع من خلالها السيطرة على الإمبراطور جستنيان فحسب بل قامت بالسيطرة على شئون الإمبراطورية كلها والقائمين عليها من رجال في الحكومة وفي القانون وغيره، حيث ذكر بروكوبيوس عن قوة شخصية (ثيودورا) بأنه "لم يستطع أي شخص الاقتراب من الإمبراطورة حتى لو كان من كبار

الموظفين إلا إذا أنفق الكثير من الوقت والجهد حتى يصل إليها[٧١]. ويستكمل بروكوبيوس حديثه فيقول أنهم . رجال الدولة . كانوا ينتظرونها في حجرة صغيرة مقابلة لحجرتها لأوقات طويلة، ولم يستطع أحدهم أن يتغيب عن مقابلتها ولا أن يرفع رأسه حتى ليأخذ دورًا قبل غيره، ولم يستطع أحد أن يقول أو يفعل أي شيئ حتى تسمح له بذلك[٧٢]. وبهذه الشخصية كانت ثيودورا تمتلك القدرة والحق في تنظيم أي شيء في الدولة بحكمها هي[٧٣]، فقد كانت تتحكم في اختيار من يضعوا أيديهم على كل من الموظفين وكبار الكهنة حيث كانت تحقق وتراقب بشده وتعاقب كل مَنْ لم يحترم أوامرها وتعليماتها[٧٤]، ويضيف بروكوبيوس إلى ذلك بأنه حتى إذا أسند الإمبراطور أي مهمة لشخص بدون رضاها (رغبتها) فإن هذا الشخص سوف يتعرض لعقابها الشديد[٧٥]. فقد كانت تعاقب أي شخص . حتى إذا كان من البيت الحاكم . يهنيها بتحويل أملاكه كلها للمال العام وتنزل به أشد العقاب[٧٦]. وعلى هذا فإن من وجهة نظر بروكوبيوس . كل ما تعرضت له الدولة الرومانية من مشكلات كان بسبب حكم جستنيان وشخصيته التي تم السيطرة عليها من ثيودورا[٧٧]. ويضيف بروكوبيوس على ما سبق في حديثه عن شخصية ثيودورا بأنها لم تكتف بالتحكم في رجال الدولة، وتقوم بتنظيم شئون الدولة فحسب بل إنها أيضًا كانت تتحكم (تسيطر) على القوانين[٧٨] التي في الدولة لصالح أغراضها، وذلك عن طريق محكمة تم تشكيلها بقضاة من طرف ثيودورا وهذه المحكمة تقوم بنقض القوانين القائمة في الدولة وكان حكم هؤلاء القضاة على هذه القوانين لصالح أغراضها (ثيودورا)[٧٩]. وبذلك فإن ثيودورا . كما يوضح بروكوبيوس . عندما تريد أن تفعل أي شيء فإنه لا يوجد مانع قانوني أو حتى أي قوة يمكن أن تمنعها حتى لو توسلت لها المدينة بأكملها فإن لا شيء يستطيع أن يقف أمامها[٨٠]. ويستطرد بروكوبيوس في حديثه عن سيطرة ثيودورا على القوانين في الدولة الرومانية بأنها قد ابتدعت طقوسًا (قواعد) جديدة للطريقة التي يجب أن يؤدى بها أعضاء السيناتوس التحية عند دخولهم على الإمبراطور وزوجته . على الرغم من أن ذلك الطقس ليس من شأنها ولا يحق لها التدخل فيه . إلا أن ثيودورا اشترطت . وهذا بمثابة قانون تم سنّه من أجلها . أن كل مَنْ يدخل من أعضاء السيناتو في حضرة الإمبراطور وزوجته لابد أن ينبطح على الأرض . وكان هذا ينطبق على السفراء من الفرس والبرابرة . وهو تقليد (قانون) لم يحدث من قبل في تاريخ الإمبراطورية[٨١]. وهو ما يمكن أن نستنتج منه أن ثيودورا كانت تتحكم في سن القوانين في الدولة لما يناسب أغراضها وعلى الرغم من ما ذكره بروكوبيوس عن تحكم ثيودورا في قوانين الدولة وسن قوانين أخرى لصالحها ولخدمة أغراضها الشخصية إلا أنها قامت كذلك بسن بعض القوانين التي تحمي بها المرأة والطفل في المجتمع والتي تمكن المرأة من الحصول على حقوقها . فقد كانت ثيودورا تؤمن بحقوق المرأة[٨٢] . كما كان لثيودورا دورًا كبيرًا ومؤثرًا في مجموعة القوانين التي أصدرها جستنيان والتي من شأنها تحسين الأوضاع والحقوق القانونية للمرأة[٨٣] وهو ما

يمكن أن يمثل نقطة أخرى مضيئة في حياة ثيودورا؛ فقد حاولت ثيودورا الحد من جرائم المجتمع والتي كانت منتشرة في هذه الفترة حيث كان المجتمع في بيزنطة يعاني من الكثير من المشاكل الاجتماعية في ظل عدم احترام القوانين وتطبيقها التطبيق الصحيح من ناحية وتغيير البعض الآخر لصالح الإمبراطورة وخدمة أغراضها الشخصية من ناحية أخرى. وعلى الرغم من ذلك نجد أنه يُحسب لها أنها حاولت الحد من جرائم المجتمع وذلك بتدبير عقوبات لمرتكبيها، كما أنها قامت بسن بعض القوانين(٨٤) التي حاولت من خلالها حماية المرأة من شرور المجتمع، وخاصة العاهرات اللاتي يشوهن صورة المجتمع في بيزنطة بما يقمن به من أعمال منافية للآداب والسلوك الاجتماعي الصحيح، فقد عملت على إعادة تأهيلهن ليصبحن نساء صالحات في المجتمع وضمان عدم عودتهم لممارسة تلك الأعمال (الجرائم) اللاأخلاقية في حق المجتمع مرة أخرى، وعملت على سن قوانين تحمي تلك النساء(٨٥) أيضًا وأطفالهن من المجتمع وذلك لما كانت تعانيه تلك النساء من نظرة سيئة لهن من المجتمع. وفي هذا الشأن اهتمت ثيودورا بتدبير عقوبات لمرتكبي الجرائم في حق المجتمع؛ فعلى سبيل المثال العاهرات حيث كانت خطة ثيودورا لتنظيف ساحة بيزنطة من تلك الممارسات اللاأخلاقية أنها أمرت بجمع الخمسمائة عاهرة اللاتي كن يمارسن هذه التجارة في الساحة العامة (السوق) وأرسلتهن إلى إصلاحية أو دير للتوبة، كما أطلق عليه " τω καλ ουμένω μετανοια "، وهو يقع على الجانب الآخر من البوغاز .كما منحتهم بعض الملابس الجديدة والهدايا(٨٦) . ففي هذا المكان الجديد سوف تضطر تلك النساء . كما اعتقدت ثيودورا . إلى اتخاذ أسلوب جديد في الحياة إلا أن البعض منهن هربوا من هذا التحوّل غير المرغوب فيه(٨٧). وبجانب ذلك عملت ثيودورا جاهدة على سن قانون لحماية تلك العاهرات وضمان عدم تعرضهن للأذى على يد أزواجهن . إذا كانت هناك متزوجات بينهن . وفي هذا الشأن يذكر بروكوبيوس أن المرأة التي تمارس مثل هذه الممارسات اللا أخلاقية فإن شخصيتها تصبح فاسدة لأن تلك السيدات ترتكب الخطيئة في حق أزواجهن بحرية تامة وذلك لأنهن كن تطمئنن بأنهن عندما ترتكبن تلك الأعمال فإنهن لن تتعرضن للأذى أو الخطر(٨٨). فمن كانت من هؤلاء تمارس فعلاً لا أخلاقيًا وهي متزوجة سرعان ما تذهب للإمبراطورة وتعكس الوضع وذلك بتوجيه اللوم أو الذنب ضد زوجها، وعلى هذا يتم سحب الزوج أمام المحكمة على الرغم من عدم وجود أي اتهامات ضدهم(٨٩). ولم تكتف ثيودورا بسحب هؤلاء الأزواج أمام المحكمة فحسب بل كذلك وقعت عليهم العقوبات. وهنا يذكر بروكوبيوس بأنه كان هؤلاء الأزواج يعاقبون بدفع ضعف مبلغ مهر زوجاتهم على الرغم من عدم إثبات أي اتهام ضدهم وغالبًا ما كانوا يذهبون للسجن(٩٠). ولم تهتم ثيودورا بالعاهرات فقط بل كذلك اهتمت بالمرأة التي توفى زوجها (الأرملة)(٩١) وهنا يذكر بروكوبيوس مثالاً على ذلك لفتاتين من بيزنطة وهما اختين ينتميان ليس فقط إلى نسل القناصل ولكن يمتد نسبهم إلى السيناتو، وقد كانت هاتين الفتاتين

متزوجتين وتوفيت أزواجهم وأصبحتا أرملتين، وهنا قامت ثيودورا على الفور باختيار رجلين لم يكونا على نفس المستوى الاجتماعي للسيدتين وقامت بالتوفيق بينهما وبين السيدتين . على عكس رغبة السيدتين . والتي اتهمتهما بأنهما تعيشان حياة غير عفيفة(٩٢).

" ἐπικαλουσα μὴ σωφρόνως βἰουν "

. فقد كانت ثيودورا ترغب في توفير حياة كريمة لهاتين الفتاتين . وهو ما يمكن أن تستنتج منه أن ثيودورا كانت تخشى من النساء الأرامل بعد وفاة أزواجهم حتى لا يمارسن الأعمال اللاأخلاقية ولذلك كانت تقوم (ثيودورا) باختيار أزواج لهن، وهو ما ظهر من خلال هذا المثال. وهو ما يوضحه بروكوبيوس بإشارته أن ما فعلته ثيودورا بزواج هاتين الأرملتين فإنه بذلك بالنسبة لها (ثيودورا) لم يبق هناك مكان . في بيزنطة . غير نقى أو طاهر(٩٣). على الرغم من ما ظهر في هذا المثال من تعسف وسيطرة من ثيودورا وذلك من خلال أنها اختارت ونفذت رغبتها في زواج هاتين الأرملتين الأختين من زوجين لم يكونا من نفس مستواهم الاجتماعي إلا أنه يحسب لها أنها كانت تحاول أن تحميهما من نظرة المجتمع لهما على أنهما أرملتين، وخوفًا منهما عليهما من ممارسة أعمال لا أخلاقية فهي كانت تحاول وتعمل جاهدة لتحسين وحماية صورة المرأة الأرملة والمرأة عمومًا في المجتمع. وهو ما يُحسب لها كنقطة إيجابية مضيئة في حياتها على الرغم من سعيها لتحقيق ذلك بشكل فيه من السيطرة والتحكم ما يوضح شخصيتها (ثيودورا) كشخصية حاكمة ومتسلطة وذلك من خلال عدم الاهتمام بالقوانين أو رجال الدولة أو غير ذلك من أمور أخرى قد تقف عقبة في طريق تنفيذ رغباتها فقد كان كل ما يهمها هو حماية النساء ومساعدتهن في الابتعاد عن الخطيئة(٩٤).

ولم تكتف ثيودورا بحماية العاهرات والنساء الأرامل فحسب بل ما قدمته ثيودورا من أجل خدمة النساء كثير فيقول بروكوبيوس في هذا الصدد أن ثيودورا قامت "بتعديل (تنظيم) كل الزيجات بالسلطة التي يمكن وصفها بسلطة الجدة"(٩٥).

" τοὺς γάμους ἀπαντας τηθεία ἐξουσία τινὶ δίωκειτο "

وهو ما انعكس بالسلب . من وجهة نظر بروكوبيوس . حيث يقول إن لأول مرة نجد أن الرجال والنساء أقلعوا عن التطلع إلى الزواج لأن الرجال اكتشفوا أنهم يكون لديهم زوجة لا ليسعدوا بها، ولكن لأن هذه هي إرادة ثيودورا(٩٦). مما سبق نستنتج أن بروكوبيوس أراد أن يوضح أن ثيودورا لم تكتف فقط بتعديل قوانين الزواج (العرفي) بل أنها كانت أيضًا تقوم بالتوفيق بين الأزواج حسب إرادتها الشخصية وهذا . من وجهة نظر بروكوبيوس . ما جعل الرجال يُحجموا عن الزواج وذلك رفضًا منهم لتدخل ثيودورا في اختياراتهم، أي أن ثيودورا كانت تتحكم في قوانين الزواج وتنظيم قواعدها، وهو ما يمثل تسلط من ثيودورا . من وجهة نظر بروكوبيوس . ولكن ربما يكون هناك تفسير لذلك من ناحية (زاوية) أخرى وهي أن ثيودورا كانت تحاول جاهدة أن تقضي على

الفساد الأخلاقي الذي كان منتشرًا في المجتمع في بيزنطة في ذلك الوقت بدرجة كبيرة وهو ما نتج عنه تفشي الكثير من المشكلات الاجتماعية والأخلاقية، وانعكس بدوره على نواحي أخرى في الدولة ولهذا حاولت جاهدة على تخليص الدولة من كل هذه السلوكيات اللاأخلاقية حتى وإن كان ذلك بتغيير وإلغاء قوانين وسن قوانين أخرى . على حسب رغبتها الشخصية[٩٧] . وممارسة ذلك بنوع من الشدة والتسلط لضمان تحقيق رغبتها الشخصية دون الوقوف على قانون أو وضع اعتبار لرجال الدولة. إنما هي كانت تحاول أن تحقق ما تراه في صالح المرأة . من وجهة نظرها . وهو ما سوف ينعكس بدوره على المجتمع كله فإذا صلُحت المرأة صلُح حال المجتمع كله بطبيعة الحال؛ فالمرأة لم يتوقف دورها على أنها مجرد مواطنة بل لها دور آخر فهي أم وهو ما كانت تنظر إليه ثيودورا والتي حاولت حماية حقوق الطفل كما عملت على حماية حقوق المرأة. وهنا يذكر بروكوبيوس رأيه في ثيودورا كأم فيقول أنها "مهما كان وصفها كزوجة فهي لم تكن أمًا لائقة على الإطلاق فهي كانت تحمل بأطفال من رجال قبل زواجها بالإمبراطور جستنيان ولكنها كانت تمارس الإجهاض بصفة مستمرة، إلا أنها فشلت ذات مرة في عمل حساباتها في الوقت المناسب . في التخلص من الطفل (الحمل) . فولدت ابنًا (اسمه يوحنا) (Ἰωάννης) من أحد عشاقها الذي اعترف بالطفل ابنًا له، ولأنه كان يعرف جيدًا شراسة وتهاون هذه الأم الشابة (ثيودورا) فقد حمله إلى حيث الأمان في البلاد العربية[٩٨]. وبعد وفاة الأب غامر الصبي في الرجوع إلى بيزنطة وعندما علمت هي بذلك ورأته فإنه لم يره أحد بعدها على الاطلاق . مما يعني أنها ربما تكون تخلصت منه .. على الرغم مما ذكره بروكوبيوس عن ثيودورا ووصفه لها بأنها لم تكن أمًا صالحة لكنها حاولت حماية أبناء العاهرات من المساوئ التي يمكن أن يتعرضوا لها بسبب أنهم أبناء عاهرات، حيث كان القوّاديين يشترونهم ويتحكمون بهم، ولكي لا يحدث ذلك فقد تم إصدار قانون . وهي سابقة في تاريخ القانون الروماني . في عهد ثيودورا عام ٥٢٩م ينص على تحرير أبناء العاهرات من القواديين الذين اشتروهم[٩٩]، حيث كانت ثيودورا تعامل ابن العاهرة على أنه ابن (من نسل) المجتمع[١٠٠]. ربما يمكن أن نستنتج من ذلك أنه كان محاولة منها لإصلاح ما فشلت هي في تحقيقه مع أبنائها؛ وهو ما يمكن أن يكون محاولة إيجابية تحسب لها كنقطة مضيئة أخرى في سجل أعمالها. من كل ما سبق يظهر الدور الإصلاحي الاجتماعي الذي قامت به ثيودورا على نحو ضمن لها مكانة بارزة في ذلك العصر وأكد أهمية دورها في الإمبراطورية جنبًا إلى جنب مع جستنيان.

الخاتمة:

مما سبق يتضح ملامح شخصية ثيودورا تلك الفتاة الصغيرة البسيطة التي بدأت حياتها في السيرك ثم استطاعت بطموحها الزائد أن تصل إلى عرش الإمبراطورية عن طريق التحكم والسيطرة على شخصية الإمبراطور جستنيان(١٠١) وتحقيق أغراضها ومصالحها الشخصية دون الاهتمام بالقوانين أو رجال الدولة؛ وربما لم يكن السبب في هذه السيطرة التي اتسمت بها ثيودورا إلى قوة شخصيتها فحسب، بل كان هناك سببًا آخر . من وجهة نظر بروكوبيوس . استطاعت ثيودورا من خلاله السيطرة على جستنيان والتحكم فيه، حيث يذكر بروكوبيوس في هذا الشأن أن "ثيودورا كانت منذ طفولتها تصاحب السحرة والعرّافين وتهتم بهذه الأمور (السحر)، وكانت تلك الأمور السحرية هي التي توّجه حياتها، فهي كانت تقوى إيمانها بهذه الأمور وتضع ثقتها فيها طوال حياتها"(١٠٢). ويستطرد بروكوبيوس في هذه النقطة فيقول: "إنه يقال إن الطريقة التي استعملتها ثيودورا لتجعل جستنيان سهل الانقياد والسيطرة عليه إنما هي ليست بمحايلته ولكن كانت تستعمل معه طريقة الإجبار بالأرواح الشريرة(١٠٣).

" òσον τη ἐκ των δαιμονίων ἀνάγκη "

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يذكر بروكوبيوس أن جستنيان نفسه كان سهل الانقياد للسحرة، وبذلك كان من السهل على ثيودورا السيطرة عليه بهذه الطريقة(١٠٤). وكذلك كانت ثيودورا تحب الساحر بيتر " τὸν πέτρον " الذي كان خبيرًا بهذه الأمور السحرية(١٠٥). هكذا يوضح بروكوبيوس أن ثيودورا لم تعتمد فقط على شخصيتها في السيطرة على الإمبراطور والتحكم في شئون الإمبراطورية وقوانينها من خلاله بل كانت هناك وسيلة أخرى وهي أكثر فاعلية . من وجهة نظر بروكوبيوس . هي التي جعلت لثيودورا تلك السيطرة على جستنيان وهو استعمال السحر، وهو ما ظل تأثيره مستمرًا عليه (جستنيان) طوال فترة حياتها (ثيودورا). واستمر هذا التأثير على شخصية الإمبراطور حتى أنه بعد وفاتها(١٠٦) لم يعد يهتم بشئون الإمبراطوريه ولم يعطى عناية لأمورها، فقد كانت ثيودورا هي المسيطرة والموجهة له ولسياسات الإمبراطورية(١٠٧). حتى أنه لم يتزوج مرة ثانية ربما لأنه لم يجد أخرى مناسبة لأن تأخذ مكانة ثيودورا(١٠٨). وفي النهاية على الرغم من رأي بروكوبيوس الصريح والواضح في شخصية ثيودورا . وإن كان فيه الكثير من الهجوم على شخصيتها . والذي ورد عنده في عمله التاريخ السري والذي تناول فيه بالتفصيل حياة ثيودورا منذ أن كانت طفلة، ثم شابة، وإشاراته الواضحة عن ممارساتها اللا أخلاقية ثم وصولاً إلى زواجها بجستنيان والذي خالفت بهذا الزواج القوانين والأعراف التي كانت سائدة في الإمبراطورية آنذاك واستكمالاً قام بروكوبيوس بإظهار ثيودورا الإمبراطورة والزوجة المسيطرة والمتحكمة في كافة شئون الإمبراطورية والتي دائماً كانت تسعى لتحقيق أغراضها الشخصية وطموحاتها دون الوقوف على قانون أو احترام رجال الدولة أو القانون أو حتى الكهنة. إلا أنه

من بين تلك السطور يكتب بروكوبيوس عن بعض الأعمال التي قامت بها ثيودورا والتي لم يكن . من وجهة نظره . يرى فيها سوى سيطرة ثيودورا وتحكمها في المجتمع البيزنطي. ويذكر بعض الأعمال التي يمكن أن تحسب لثيودورا كأعمال إيجابية ونقاط مضيئة في حياتها، فهي عند زواجها بجستنيان يذكر بروكوبيوس أنها أنقذت عرش الإمبراطور عند قيام ثورة الأحزاب والتي عُرفت بثورة النصر[١٠٩] بعد أن أوشك العرش على الانهيار وهمّ الإمبراطور بالهرب إلا أنها وقفت ثابتة وأنقذت العرش والإمبراطور واستطاعت أن تقضي على الثورة وهو دور سياسي إيجابي يُحسب لها كنقطة إيجابية، فهي وقفت بجانب الإمبراطور كزوجة[١١٠] مخلصة تحمي عرش زوجها من الانهيار[١١١]. ثم على الجانب الاجتماعي فقد أشار بروكوبيوس إلى ما قامت به ثيودورا من سن قوانين من شأنها حماية المرأة العاهرة أو الأرملة أو الأطفال وإن كان في هذه القوانين ما يخالف القوانين العامة للإمبراطورية إلا أنها يمكن أن تُحسب لها هذه الأعمال كأعمال إيجابية فهي ربما أرادت بسن تلك القوانين التي تحمى العاهرات . اللاتي يمارسن هذه الأعمال بحثًا عن الطعام[١١٢] . وتمنعهن من العودة لممارسة تلك الأعمال اللا أخلاقية أن تحمي المجتمع البيزنطي كله مما كان يشوبه من ممارسات وأعمال مشينة من ناحية ومن ناحية أخرى أرادت أن تحمي المرأة من أن تقوم بمثل هذه الأعمال وهو ما يشوّه صورتها وصورة المجتمع كله ويؤثر على دورها كأم فيما بعد في المجتمع فمثل أولئك النساء لا تصلح لأن تكون أمهات المستقبل، ولذلك حاولت حمايتهن وحماية أطفالهن كذلك بوضع قانون لحماية أطفال العاهرات من القوّاديين الذين يشترونهم ويمكن أن يكون هناك سبب آخر خفي وهو أنها (ثيودورا) ربما تكون أرادت أن تكفر عن حياتها السابقة، وما ارتكبته من أخطاء في حق المجتمع وذلك عندما كانت تمارس الأعمال اللا أخلاقية هي وأختيها، وهو ما انعكس بدوره على عدم قيامها بدورها كأم وتربية طفلها الذي أنجبته قبل الزواج بجستنيان. أي أن تلك القوانين التي سنتها ثيودورا والتي حاولت بها حماية المرأة والطفل تحسب لها كنقطة إيجابية في حياتها. وفي النهاية فإننا يمكن أن نخلص مما سبق أن شخصية ثيودورا قد جمعت من الفضائل التي تحملها تعاليم الدين المسيحي، وهي أنها كانت كزوجة مخلصة لزوجها . كذلك كانت تُحسن للفقراء والمحتاجين، وهو ما يجعل من تلك الأعمال نقاط مضيئة في حياتها . فهي تستحق أن توضع في مصاف الأبطال.

حواشي البحث:

(١) راجع: Nicole, D., Biographical Dictionary of the Empire, London, ١٩٩١, p. ١٢٠; James Allan Evans, Procopius, New York, ١٩٧٢, p. ١٢٨.

(٢) كان كتاب بروكوبيوس التاريخ السري يسخر فيه من الإمبراطور جستنيان وزوجته ثيودورا وحتى من بليزاريوس قائده وزوجته. راجع:

Warren Tread gold, The Early Byzantine Historians, Palgrave Macmillan Published, ٢٠١٠, p. ٢٧٧.

(٣)James Allan Evans, The Empress Theodora: Partner of Justinian, University of Texas Press, ٢٠٠٢, p. ١٣.

(٤) ولدت ثيودورا عام ٤٩٥م وكانت هي الطفلة الوسطى التي تصغر أختها كوميتو ببضع سنوات وتكبر أناستاسيا بعام أو عامين. راجع:

David Potter, Theodora Actress, Empress, Saint, Oxford University Press, ٢٠١٥, pp. ٨-١٠.

راجع أيضًا:

Robert Browning, Justinian and Theodora, Thames and Hudson Ltd., London, ١٩٨٧, p. ٣٨.

(٥)Dionysios Stathakopoulos, A short history of the Byzantine Empire, IB Tauris, London, New York, ٢٠١٤, p. ٥٠; David Patter, op. cit., p. ١١.

(٦)Procopius, The Anecdota, with and English Trans by, H. B. Dewing, London, ١٩٦٩, (L. C. L.), IX-٣.

(٧)Procopius, op. cit., IX. ٥.

(٨)Ibid., IX, ٨.

(٩)Ibid., IX, ٩.

(١٠)Robert Browning, op. cit., p. ٣٨; Ibid., IX, ١٠.

(١١) ورد عن يوحنا السريانى، وهو من أحد المصادر التي تحدثت عن حياة ثيودورا الأولى حيث عرف الكثير عن تفاصيل حياتها الأولى.

(١٢)Procopius, op. cit., IX. ١١.

(١٣)Warren Treadgold, op. cit., p. ١٧٨; Ibid., IX, ١١, ٢٠-٢٢.

(١٤) وعن الممارسات الشاذة التي كانت تمارسها ثيودورا راجع:

Procopius, op. cit., IX, ١٠-٢٥.

(١٥)Ibid., IX. ٢٥-٢٦.

(١٦)Ibid., IX. ٢٦.

(١٧) Ibid., IX. ٢٧. عن حياة ثيودورا وسفرها إلى الإسكندرية وغيرها من المدن الأخرى راجع:

Robert, Browning, op. cit., p. ٤٠.

(١٨)Robert Browning, op. cit., p. ٤١; Procopius, op. cit., IX. ٣٠.

(١٩) راجع: James Allan Evans, op. cit., Introduction, p. XV; Robert Browning, op. cit., p. ٤١.

(٢٠)Procopius, op. cit., IX. ٣٢, ٣٣.

(٢١)Ibid., IX, ٤٧; Dionysios Stathakopoulos, op. cit., p. ٥٠; Robert Browning, op. cit., p. ٤١.

(٢٢)Warren Treadgold, op. cit., p. ٢٠٧.

(٢٣) شارك جستنيان الإمبراطور جستين على عرش الإمبراطورية لمدة (٤) أشهر قبل وفاته (جستين).

Procopius, op. cit., IX. Note (١).

(٢٤)Dionysios Stathakopoulos, op. cit., p. ٥٠; Ibid., IX. ٥١.

(٢٥)Warren Treadgold, op. cit., p. ١٧٩.

(٢٦) يبدو أن هذا القانون كان قد صدر بوجه خاص من أجل ثيودورا حيث أنه لم يحدث في تاريخ روما أن حصلت امرأة على هذا التشريف. راجع: Robert Browning, op. cit., p. ٤١.

(٢٧) عن القوانين التي صدرت في عهد الإمبراطور جستنيان راجع: إسمت غنيم، إمبراطورية جستنيان، جدة، ١٩٩٧، ص ص ٧١– ٧٧؛ السيد الباز العريني، تاريخ أوروبا في العصور الوسطى، بيروت، ١٩٦٨، ص ١٣٩.

(٢٨) وعن المحاولات التي قام بها جستنيان لإصدار قوانين جديدة راجع: محمد مرسي الشيخ، تاريخ مصر البيزنطية، ١٩٩٨؛ ص ٩.

(٢٩)Procopius, op. cit., IX. ٥٢.

(٣٠)Ibid., IX. ٥٣.

(٣١)Ibid., IX. ٥٤.

(٣٢)Bury, J. B., A history of the Later Roman Empire (from Arcadius to Irene) (٣٩٥ AD. To ٨٠٠ A.D), vol. I, Cambridge University Press, ١st ed. ١٨٨٩, The Digital ed., ٢٠١٥, p. ٣٣٧; James Allan Evans, op. cit., p. XV.

(٣٣) كانت ثيودورا أصغر من جستنيان بحوالي (١٥) عام.

Robert Browning, op. cit., p. ٣٨.

(٣٤)Dionysios Stathakopoulos, op. cit., p. ٥١; Procopius, op. cit., X. ١.

(٣٥)Ibid., X. ٦.

(٣٦)Ibid., X. ٧.

(٣٧)Procopius, op. cit., X. ٩.

(٣٨) كانت الإمبراطورة ثيودورا في أول خمس سنوات من اعتلائها عرش الإمبراطورية تختلف عن باقي فترة حكمها للإمبراطورية، وذلك لأنها كانت تركز فيها على الشئون الداخلية حيث هددت الكثير من الظروف عرشها وعرش زوجها مثل ثورة النصر والطاعون الذي أصاب القسطنطينية. راجع: David Potter, op. cit., p. ١٢٣.

وعن رأي بروكوبيوس في الطاعون الذي أصاب القسطنطينية وأسبابه. راجع:

Procopius, Wars, II. ٢٢. ١-٣٤; II. ٢٣. ١٦; Warren Treadgold, op. cit., p. ٢٢٥.

(٣٩)David Potter, op. cit., p. ٢.

(٤٠)Procopius, op. cit., X. ١٣.

(٤١)Warren Treadgold, op. cit., p. ٢٠٧.

(٤٢)Dionysios Stathokopouls, op. cit., p. ٦٢; Procopius, op. cit., X. ١٤.

وقد كانت ثيودورا تعتنق مذهب الطبيعة الواحدة أو المذهب المونوفيزيتي وتساند أصحابه وتدريجيًا صار جستنيان نفسه على نفس مذهبها. راجع: عمر كمال توفيق، تاريخ الدولة البيزنطية، الإسكندرية، ١٩٩٥، ص ٩٠؛ جوزيف نسيم يوسف، تاريخ الدولة البيزنطية، (٢٨٤– ١٤٥٣م)، الإسكندرية، ١٩٩٨، ص ٧٧؛ القس جون لوريمر، تاريخ الكنيسة، ج ٣، بدون تاريخ، ص ٢٤٥.

(٤٣)Procopius, op. cit., X. ١٥- ١٦.

(٤٤) هناك العديد من الإشارات إلى أن ثيودورا كانت تدعم أيضًا الموحدين. راجع:

Dionysios Stathokopouls, op. cit., p. ٦١.

(٤٥)Procopius, op. cit., X. ١٩-٢٠.

(٤٦)Jenni, Irving, Theodora: A true Heroine? Published on Ancient History Encyclopedia, ١٧th September, ٢٠١٣, Article ٦٠٣; Warren Treadgold, op. cit., p. ٢١٢.

(٤٧)Procopius, op. cit., XV. ٢.

(٤٨)Ibid., XV. ١-٤.

(٤٩)Procopius, op. cit., XI. ١-٢. (٥٠)Procopius, op. cit., XV. ١٧- ١٨.

(٥١)Ibid., XV. ٢٠.

(٥٢)Ibid., XI. ٤٠-٤١.

(٥٣)Ibid., XII. ١-٤.

(٥٤)Ibid., XII. ١-٤.

(٥٥)Ibid., XII. ٤.

(٥٦) عن هذه الأمثلة راجع: Ibid., XII. ٥-٨.

(٥٧) راجع: Procopius, History of Wars, I. ٢٤. ٣٣-٣٧; Bury, J. B., op. cit., p. ٣٦١.

(٥٨)Robert Browning, op. cit., p. ٧٢; Procopius, Secret History, op. cit., XII. ١٤.

(٥٩)Procopius, op. cit., Introduction, p. XIV.

(٦٠) حول ثورة النصر راجع: Procopius, History of Wars, I. ٢٤, ٣٣-٣٧.

راجع أيضًا: Dionysios Stathokopoulos, op. cit., pp. ٥١- ٥٢, ٥٤.

وعن ما قام به جستنيان وثيودورا بعد الثورة من مصادرة أملاك أعضاء مجلس السيناتو، وأصحاب الثروات راجع:

Procopius, Secret History, XII. ١٢, XIX. ١٢.

(٦١)Bury, J. B., op. cit., p. ٣٣٩; Dionysios Stathokopoulos, op. cit., p. ٥٤; Barker, J., Justinian and the Later Roman Empire, Wisconson, ١٩٦٦, pp. ٨٢- ٩١;

نعيم فرج، تاريخ بيزنطة السياسي، دمشق، ٢٠٠٤، ص ١٢٧؛ رأفت عبد الحميد، بيزنطة بين الفكر والدين والسياسة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ص ١٩٩– ٢٤٩.

(٦٢)James Allan Evans, The power Game in Byzantium: Antonina and the Empress Theodora, Continuum International Publishing Group, ٢٠١١, p. ٧٥.

(٦٣)Robert Browning, op. cit., pp. ٥٠, ٧٠.

(٦٤) عندما اشتعلت الثورة وبدأت تصل ذروتها إلى القصر الإمبراطوري طلب جستنيان مشورة وزرائه وهنا نصحه يوحنا الكبادوكي بالهروب إلى مدينة (هيراكليا) ووافقه الرأي قائده بليزاريوس. راجع:

Bury, J. B., op. cit., p. ٣٤٤; Robert Browning, op. cit., p. ٧٢.

(٦٥) كان الخطاب الذي قالته ثيودورا أمام المجلس الاستشاري للإمبراطور أثناء ثورة النصر هو الموقف الوحيد الذي تحدثت فيه ثيودورا في تاريخ الحروب على الرغم من ظهورها في بعض المناسبات الأخرى. راجع:

Leonora Neville, Strong Woman and their husbands in Byzantine History An article in the Byzantine World, edited by Paul Stephenson, Routledge, London and New York, ٢٠١٢, p. ٧٣;

راجع أيضًا:

Brubaker, L., "The Age of Justinian: Gender and Society", in: M. Moas (ed.), The Cambridge Companion to the Age of Justinian, Cambridge, ٢٠٠٥, p. ٤٢٩; James Allan Evans, The Power Game in Byzantium, pp. ٩, ٧٠.

(٦٦) وهنا يذكر بروكوبيوس أن ثيودورا بدأت حديثها باعتذار، كما يوضح أن هذا الخطاب غير المتوقع قد فاجأ المجلس وذلك لما حمله من معاني للشجاعة وحث عن الحرب لا الهروب. راجع:

Procopius, Wars, I. ٢٤-٢٥; Leonora, Neville, op. cit., p. ٧٣; Procopius, Buildings (De aelificiis), (ed. And trans.) H. B. Dewing and G. Dawney, Cambridge, M. A. and London, ١٩٤٠, I. ٢٣٢, Book I. ٢٤. ٣٣- ٣٤; Greatrex, Geoffrey, "The Nika Riot: A Reappraised", Journal of Hellenic Studies", ١١٧ (١٩٩٧), pp. ٦٠- ٨٦.

(٦٧) Procopius, Wars, chap. ٣٠. ؛ راجع أيضًا: Robert Browning, op. cit., p. ٧٢; Bury, B., op. cit., p. ٣٤٤;

نعيم فرج، المرجع نفسه، ص ١٢٧.

(٦٨) كان موقف ثيودورا وظهورها والانطباع الذي أعطته للحاضرين عن شخصيتها القوية وشجاعتها التي تشير كيف وإلى أي مدى يتصرف الرجال مثل النساء، حيث كان بداية حديثها فيه إحراج لكل المحيطين بها في المجلس، وذلك عندما اتسم خطابها بالشجاعة والقوة التي كان يجب أن يتصف بها الرجال. راجع:

Brubaker, op. cit., p. ٤٣٠; Lenora Neville, op. cit., p. ٧٣; Clark, E., "Ideology, History and The Construction of "Woman in Late Ancient Christianity", ١٩٩٤, p. ١٦٦.

وعن تعليق الكاتب Brubaker عن موقف ثيودورا الجرئ في خطابها والذي سجله بروكوبيوس راجع:

Brubaker, op. cit., p. ٤٣٠.

راجع أيضًا:

Evans, J. A. S., "The Nika Rebellion and the Empress Theodora", Byzantine, ١٩٨٤, pp. ٣٨١-٣٨٢; Diodorus Siculus, ١٤. ٨. ٥; Kaldellis, A., Procopius of Caesarea: Thyranny, History and Philosophy at the end of Antiquity, Philadelphia, ٢٠٠٤, pp. ٣٦- ٣٨.

(٦٩) راجع: Bury, J. B., op. cit., p. ٣٤٥.

(٧٠) راجع: Ibid., p. ٣٥٦.

وعن شهادة يوحنا الليدي عن شخصية ثيودورا راجع أيضًا: Ibid., p. ٣٥٧.

(٧١) Procopius, op. cit., XV. ١٣؛ كان أعداء الإمبراطورة ثيودورا يخافون منها . وكانوا على حق في ذلك بسبب قوة شخصيتها، راجع: David Stone Potter, op. cit., p. ٢٠٣.

(٧٢) Procopius, op. cit., XV, ١٤- ١٦.

(٧٣)Ibid., XVII. ٢٧.

(٧٤)Ibid., XVII, ٢٧.

(٧٥)Procopius, op. cit., XV. ١٠.

(٧٦)Procopius, op. cit., XV. ٢٢-٢٣.

(٧٧)Ibid., XV. ١٧-١٨.

(٧٨) حدث ارتباك في القوانين التي تحكم الدولة، منذ تولي جستنيان العرش، ولم يبق شيئًا ثابتًا ومستقرًا سواء في القوانين أو الشكل المنظم للحكومة. راجع: Procopius, op. cit., VII. ٧;

Jenni, Irving, op. cit., article ٦٠٣.

(٧٩) Procopius, op. cit., XV. ٢١.، كانت لشخصية ثيودورا تأثير كبير . وهو ما يراه الكثير من المؤرخين على الإمبراطور جستنيان فهي كانت تستطيع إقناعه بتغيير القوانين لصالح أغراضها الشخصية كما كانت تسيطر على كافة أمور الإمبراطورية. راجع: Jenni, Irving, op. cit., article ٦٠٣.

(٨٠)Procopius, op. cit., XVI. ٢٢.

(٨١)Ibid., XXX. ٢١- ٢٥.

(٨٢) كان الوضع القانوني للمرأة في المجتمع في هذه الفترة يتحسّن ببطء لكن بقوة، راجع:

James Allan Evans, The Empress Theodora, Partner of Justinian, p. ٣٨; Jenni, Irving, A true Doctrine? Article ٦٠٣.

(٨٣)James Allan Evans, op. cit., p. ٣٧.

(٨٤) قامت ثيودورا بعمل إصلاحات اجتماعية عملت من خلالها على مواجهة ظاهرة الدعارة التي انتشرت في أنحاء العاصمة البيزنطية. راجع: Oxford Dictionary of Byzantium, vol. III, p. ١٧٤١.

(٨٥) كانت هذه القوانين تحرم استغلال الفتيات القاصرات في أعمال الدعارة. راجع:

Oxford Dictionary of Byzantium, vol. III, p. ١٧٤١; Procopius, op. cit., XVII. ٥-٦.

(٨٦) قدم بروكوبيوس انطباعًا ساخرًا على جهود ثيودورا مع هؤلاء النساء اللاتي تمارسن الدعارة فيذكر أن بعض الفتيات لم تعجبهن تلك الحياة فانتحرن بإلقاء أنفسهن من فوق أسوار الدير. راجع:

James Allan Evans, The Power Game in Byzantium, p. ٩٣.

(٨٧)Procopius, op. cit., XVII. ٥.

راجع أيضًا: James Allan Evans, Theodora The Empress, p. ٣٢.

(٨٨)Procopius, op. cit., XVII. ٢٤.

(٨٩)Ibid., XVII. ٢٤- ٢٥. ؛Warren Treadgold, op. cit., p. ٢٠٧.

(٩٠)Procopius, op. cit., XVII. ٢٥.

(٩١) شملت الحقوق التي أصدرها قسطنطين وجستنيان فيما بعد بأن الأرملة يمكن أن تكون حارسة على أطفالها وقد امتدت حقوق المرأة في الاعتراف بملكية المرأة فيما يخص المهور والهدايا. راجع:

James, Allan Evans, op. cit., p. ١١١.

(٩٢)Procopius, op. cit., XVII. ٧-٩.

(٩٣)Ibid., XVII. ١٠-١١.

(٩٤) كانت ثيودورا كذلك تساعد النساء اللاتي تحيا حياة طاهرة، وكذلك النساء اللاتي أكرهن على حياة الخلاعة (الفجور) هذا بجانب النساء اللاتي كن يمارسن حياة الخلاعة والفجور حيث يوضح بروكوبيوس هنا أن من طبيعة ثيودورا مساعدة النساء البائسات. راجع: James Allan Evans, Theodora the Empress, p. ٣٢.

(٩٥)Procopius, op. cit., XVII. ٢٨.

(٩٦)Ibid., XVII. ٢٨.

(٩٧)Jenni, Irving, Theodora, A true Heroine ? Article ٦٠٣.

(٩٨)Procopius, op. cit., XVII. ١٦- ١٨.

(٩٩)David Stone Potter, op. cit., p. ٥٥.

(١٠٠)Ibid., p. ١٣٨.

(١٠١)Jenni Irving, Theodora, A true Heroine? Article ٦٠٣; David Stone Potter, op. cit., p. ١٢٣.

(١٠٢) Procopius, op. cit., XXII. ٢٧.

(١٠٣) Ibid., XII. ٢٨- ٢٩ ؛ كان بروكوبيوس كسائر المسيحيين في عصره يؤمن بالشياطين وأنهم كانوا يستطيعون أن يظهروا في أشكال آدمية. وهكذا إذا كان ثيودورا وجستنيان شياطين . من وجهة نظر بروكوبيوس . فإنه يعتقد أن بيتر بارسيميس (Peter Parsymes) الساحر قد استخدم الشياطين للتحكم في

ثيودورا ضد إرادتها، كما كانت ثيودورا تستخدم السحر للتحكم في جستنيان ضد إرادته، حيث كانت ثيودورا تفضل شخصية الساحر بارسيميس لأنها تجده أداة مفيدة لها. راجع:
Warren Treadgold, op. cit., p. ٢١٠.

وقد كان بروكوبيوس على علم واسع بما قاله السيد المسيح عن الشياطين. راجع أيضًا:
St. Matthew, ١٢. ٢٤- ٢٩; St. Luke. ١١. ١٥-٢٢; St. Mark. ٣. ٢٢-٢٧.

(١٠٤) Procopius, op. cit., XII. ٣٢. ؛ هناك طريقة أخرى كانت تتحكم بها ثيودورا في الإمبراطور جستنيان حيث كان لديها شبكة خاصة من العملاء لمساعدتها، والبعض منهم كان ممن لهم صلة بها منذ أن كانت تعمل بالمسرح، وهم كان مرحبًا بهم في القصر الإمبراطوري. راجع:
James Allan Evans, The Power game in Byzantium, p. XIV;
راجع أيضًا: Warren Treadgold, op. cit., p. ٢٠٧.

(١٠٥)Procopius, op. cit., XII. ٣٢.

(١٠٦) توفيت ثيودورا عام ٥٤٨م متأثرة بمرض السرطان وكانت أول شخص يدفن في كنيسة (آياصوفيا). راجع:
Dionysios Stathokpoulos, op. cit., p. ٦٥; Evans, The Empress Theodora Partner of Justinian, pp. ١٣-١١٩; Nicole, A Biographical Dictionary, p. ١٢٠.

(١٠٧) Procopius, op. cit., V. ٢٣.

(١٠٨) وهنا يوضح الكاتب Robert Browning أنه لم يصف أي أحد من المؤرخين في هذه الفترة رد فعل جستنيان على وفاة ثيودورا. راجع: Robert Rowning, op. cit., p. ١٢٩.

(١٠٩)James, Allan Evans, The power game in Byzantium, pp. ٧٠, ١٨٠.

(١١٠)James Allan Evans, Theodora The Empress, p. ٤٨.

(١١١)James Allan Evans, op. cit., introduction, p. XV.

(١١٢)James Allan Evans, op. cit., p. ٣١.

أعلام المدرسة الرواقية: ما بين حياتهم الفلسفية وتصويرهم في الفنين الهيلينستي والروماني

د/ ماسة أسامة رؤوف
مدرس الفلسفة اليونانية بقسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية كلية الآداب–جامعة الإسكندرية

د/ فتحية جابر إبراهيم
أستاذ مساعد الآثار اليونانية والرومانية كلية الآداب–جامعة الإسكندرية

ملخص البحث:

تُعد الرواقية واحدة من أكبر المدارس الفلسفية التي ظهرت في العصر الهيلينستى، واستمرت لعدة قرون تمارس تأثيراً واسعاً على كافة المدارس المنافسة لها. كانت الرواقية تهدف إلى تقديم سياسة عملية لتنظيم حياة الفرد العادي وتقديم منهج للحياة يصلح لكافة البشر، كما كانت تهدف إلى تحقيق الطمأنينة αταραξια والسعادة ευδαιμονια للمواطنين. وقد كانت الرواقية ترتكز في المقام الأول على الأخلاق، حيث قدمت هذه المدرسة العديد من المبادئ الأخلاقية الصارمة التي لعبت دوراً محورياً في انتشار الرواقية كرد فعل محافظ على شيوع الإبيقورية بين العامة والجماهير العريضة. لقد مرت المدرسة الرواقية بمراحل زمنية ثلاث حيث امتدت الرواقية الأولى من (٣٠٠ إلى ٢٠٤ق.م) وأبرز أعلامها هو زينون من كيتيوم Zeno of Citium، ثم جاء بعده كليانتيس من أسوسCleanthes of Assos، وتبعهما خريسبوس من سولىChrysippus of Soli . أما الرواقية الوسطى فلقد امتدت من (٢٠٤ إلى ١٢٩ ق.م) ومن أهم أعلامها بانيتيوس من رودسPanetius of Rohdes و بوسيدونيوس Poseidonius of Apameiaمن أباميا. أما الرواقية المتأخرة فأشهر أعلامها السياسى والأديب المعروف سينيكا Seneca(٤٢ ق.م إلى ٦٥م)، وتنتهي بالإمبراطور ماركوس أوريليوسMarcus Aurelius (١٢١ – ١٨٠م).

وعلى الرغم من تعدد فلاسفة الرواقية إلا أننا لا نجدهم قد صوروا جميعاً في الفن، فقد صور أهم أعلامها. ويهدف البحث إلي الربط ما بين حياة هؤلاء الأعلام كفلاسفة ومبادئهم الفلسفية وما بين صورهم الشخصية فى الفن وخاصة فن النحت وهل انعكست حياتهم على صورهم الشخصية أم لا؟!.

الكلمات الدالة:

رواقية–هليلينستى–روماني– كيتيوم.

أسباب اختيار الرواقية

يجدر بنا في البداية أن نشير إلى أسباب إختيار الرواقية دون غيرها من مدارس العصر الهيلنستى–قبل أن نعرض لأهم أعلام الرواقية ممن صوروا في الفن لمعرفة إلى أي مدى نجح الفنان في نقل الصورة الحقيقية لهؤلاء الفلاسفة وذلك بما يتسق مع مذاهبهم ومواقفهم الفلسفية– حيث يقوم هذا البحث على الفلسفة الرواقية نظراً لما لهذه المدرسة من أهمية كبرى وذلك في كل من العالمين اليوناني والروماني، ولأنها امتدت لفترات زمنية طويلة، و لدورها فى نشر أفكار فلسفية هامة كانت الأخلاق والبعد عن اللذات من أهم أهدافها ، فلقد كانت فلسفة بسيطة تساعد الإنسان كي يكون أكثر سعادة وأكثر إيجابية في مجتمعه.

وعلى الرغم من أنها ترجع إلى بلاد اليونان القديمة، إلا أنها وجدت جمهور لها حتى القرن الواحد والعشرين، فهناك العديد ممن يسعون لممارسة مبادئها بنشاط حيث توجد مجموعات تتواصل عبر شبكات الإنترنت تقوم بعمل ما يُسمى "بالأسبوع الرواقى" ينافس فيه المشاركين بعضهم البعض للعيش على الطريقة الرواقية لمدة أسبوع[١]. فنحن كثيراً ما نطبق العديد من مبادئ الفلسفة الرواقية–التي أرساها مؤسسو هذه المدرسة في القرن الثالث ق.م– في حياتنا اليومية، فضلاً عن إحيائها وذلك فيما يُعرف باسم "الرواقية الجديدة" Neostoicism والتي كانت تقوم على محاولة التوفيق بين معتقدات ومبادئ كل من الرواقية والمسيحية. ولقد كان لها تأثير كبير على الحضارات اللاحقة، فهى أول من اقترح فكرة المواطنة العالمية[٢]. وهى لم تكن مجرد مدرسة فلسفية بل كانت بمثابة عقيدة أو دين حيث كانت تعاليمها تتشابه كثيراً مع تعاليم المسيحية مما يؤكد على أهمية هذه المدرسة التي اقتبست منها المسيحية العديد من مبادئها[٣].

الظروف التاريخية لظهور الرواقية

ظهرت المدرسة الرواقية – وسائر مدارس العصر الهيلينستى – عندما ظهر ملوك مقدونيا كقوة جديدة في بلاد اليونان والإنتصارات الكبرى التي حققوها مما كان له أكبر الأثر في اضمحلال دولة المدينة والتي كانت مميزة لبلاد اليونان قبل الإسكندر الأكبر. وبعد وفاته عام ٣٢٣ ق.م وتكوين الممالك الهيلينيستية يبدأ عصر جديد ليحل محل العصر الهيلينى القديم ويمتد حتى ٣١ ق.م، وهو تاريخ تحول مركز الثقل وحكم العالم فيه إلي الإمبراطورية الرومانية[٤]. وتلاقت شعوب مختلفة ثقافة وفكراً مما أدى إلى تغيير الكثير من الأفكار الفلسفية فلم يعد التمييز الحاد بين اليونانيين والبرابرة تمييزاً يتماشي مع العصر الجديد، ولم يعد الإغريق هم الأجدر بحكم البرابرة أو كافة الشعوب كما ذكر أرسطو، كما لم يعد مقبولاً تميز الإغريق عن غيرهم من الشعوب[٥].لقد انفتح الغرب على الشرق واندمجا معاً،ولقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى ظهور فلسفة جديدة تتناسب مع تلك الظروف، فالفرد الذي كان لا يمكن تصوره بمعزل عن دولة المدينة أصبح يتعين عليه الآن أن يشترك ويندمج في عالم أكبر، وهو ما أدى إلي ظهور فكرة المواطنة

العالمية *Cosmopolitanism*، ولذلك ركزت المدارس الفلسفية في العصر الهيلينستي اهتماماتها على الفرد. ومن هنا ظهرت تيارات فلسفية جديدة اختلفت في مناهجها، لكنها تتفق على امداد صاحبها بالخير το αγαθον ولكن بأساليب وأفكار مختلفة.تميزت كذلك تلك المدارس بمنهج خاص يختلف عن فلسفة أفلاطون وأرسطو، لأنها لم يكن أمامها الوقت الكافي الذي يسمح لها بالتنظير والتحليل على نسق أفلاطون وأرسطو. بل كان هدفها وضع مناهج عاجلة تكفل تحقيق الطمأنينة η αταραξια والسعادة η ευδαιμονια للمواطن، مما أدى إلى ظهور بعض الأفكار العملية بصورة أكبر[٦].

أعلام المدرسة الرواقية

ازدهرت تلك المدرسة منذ حوالي٣٠١ ق.م وحتى القرن الثالث الميلادى. ولقد كانت الرواقية تهدف – شأنها شأن سائر مدارس العصر الهيللينستى– إلى الوصول للسعادة ευδαιμονια وذلك عن طريق تقبل الأوضاع الراهنة كما هي مع عدم السماح للذة أن تسيطر علينا مع عدم الخوف من الألم. أسس زينون من كيتيوم المدرسة الرواقية في القرن الثالث ق.م، ومرت بثلاث مراحل. امتدت المرحلة الأولى في الفترة من ٣٠٠ – ٢٠٤ق.م ومن أهم أعلامها زينون من كيتيومZeno of Citium، كليانتيس Cleanthes ، خريسبوس Chryssipus، ديوجينيس البابلى Diogenes of Babylon وأنتيباتير من تارسوس Antipater of Tarsus. والمرحلة الوسطى استمرت من ٢٠٤ – ١٢٩ق.م ومن أهم أعلامها بانيتيوسPanetius وبوسيدونيوس Poseidonius . أما الرواقية المتأخرة وهى المقصود بها الرواقية في العصر الرومانى ومن أهم أعلامها موسونيوس روفوس Musonius Rufus ، سينيكا Seneca ، ابكتيتوسEpictetus وماركوس أوريليوس Marcus Aurelius ، ولم يتبق من أعمال هؤلاء سوى النصوص الرومانية لأعلام الرواقية المتأخرة[٧].ومنذ أن تأسست الرواقية كانت تعاليمها شعبية ومنتشرة في الإمبراطورية الرومانية ، ثم شهدت الرواقية بعد ذلك تراجعاً بعد أن أصبحت المسيحية ديناً للدولة في القرن الرابع الميلادي. و بعد عدة قرون تم إحياؤها بما يسمى الرواقية الجديدة وفى العصر الحديث باسم الرواقية الحديثة modern stoicism[٨].

سميت هذه المدرسة بالرواقية نسبة إلى الرواق στοα[٩]حيث اختار زينون أن يدرس فلسفته في مكان عام مثل الرواق[١٠]. ومن أهم الجوانب الأساسية للرواقية تحسين أخلاق الفرد، وتقوم فلسفتها على الفضيلة التي اعتبرتها تكمن في إرادة الفرد التي تتفق مع الطبيعة[١١] وتحرره من مشاعر الغضب والحقد والغيرة، وتجعله ينظر إلى العبيد على أنهم متساويين مع الرجال الآخرين، فهم جميعاً من نسل الطبيعة. لقد أصبحت الرواقية الفلسفة الأكثر شعبية بين علية القوم في العالم الهيلينستى والامبراطورية الرومانية لدرجة أن جميع خلفاء الإسكندر تقريبا اعترفوا بأنهم رواقيين[١٢].

وعلى الرغم من وجود الكثير من الفلاسفة الرواقيين من مراحل مختلفة إلا أن تركيزنا سوف يقتصر على أولئك الذين صوروا منهم في الفن، ففي المرحلة الأولى سوف يكون تركيزنا على زينون المؤسس وكليانتيسو خريسيبوس،لمعرفة إلى أي مدى تنعكس فلسفتهم على تصويرهم في الفن.وفي المرحلة الوسطى ظهرت بورتيريهات بانيتيو سوبو سيدونيوس (تلميذ بانيتيوس الشهير الذى خلفه على رئاسة الرواقية) ولقد كان أهم ما يميز هذه المرحلة التوفيق بين الرواقية والأكاديمية، وسوف نلاحظ في هذه المرحلة بداية الاختلاف في التصوير الفني عن المرحلة الأولى حيث يسود هنا الاتجاه الكلاسيكي في التصوير، وذلك بما يتفق مع اتجاه الرواقية في هذه المرحلة حيث أنها كانت تتجه إلى الانتقائية وأضفت على الرواقية الطابع الكلاسيكي حيث أنها مزجت بين تعاليم الرواقية وتعاليم أفلاطون، وهو أهم ما يميز الرواقية في هذه المرحلة. وفي المرحلة المتأخرة في العصر الرومانى، ومن أهم أعلام هذه المرحلة الذين ظهروا في الفن سينيكا ٤ – ٦٥ موماركوس أوريليوس ١٢١–١٨٠م،ولقد كانت الرواقية في هذه الفترة في روما في القرن الأول ق.م تمثل دوراً سياسياً حيث أنها كانت تمثل معسكر السناتو في مواجهة الإبيقورية التي كانت تمثل معسكر الشعبيين وأنصار يوليوس قيصر Julius Caesar . وجديرُ بالذكر أنه لم يتبق عملاً فلسفياً كاملاً لأي فيلسوف رواقى من المرحلة الأولى والثانية، وما تبقى فقط هي النصوص الرومانية لفلاسفة الرواقية المتأخرة[١٣].

زينون من كيتيوم

فيلسوف هيللينستى عاش في الفترة من (٣٣٤– ٢٦٢ق.م). وهو مؤسس المدرسة الرواقية في أثينا.هو زينون ابن منيسياس Mnaseas ولد فى كيتيوم Citium في قبرص ، وربما كان ينحدر من أصل فينيقى .يخبرنا تيموثيوس Thimotheus of Athens – بحسب رواية ديوجنيس اللائرسيDiogenes Larertius وذلك في كتابه "عن سير حياة أشهر الفلاسفة"[١٤]–أنه كان ذو رقبة منحنيةνενευκὼς τράχηλοV ، كما يخبرنا الفيلسوف الرواقى "أبوللونيوس Apollonius of Tyre أن زينون كان نحيلاً، طويل القامة، ذا بشرة داكنة في إشارة إلى أن شخصاً ما قد يطلق عليه "مصرياً Αιγυπτιαν"،كما كان زينون صاحب ساقين بدينتين،مترهلتين وضعيفتينἀσθενήςἀπαγὴςκαὶ [١٥]. وكان زينون يوصف دائماً بأنه هزيل وضعيف، يعيش حياة زاهدة[١٦]فالطعام الذي كان يأكله ليس بحاجة إلى نار حتى يتم إعداده كما كان يرتدى عباءة هزيلة. ويؤكد الشاعر فيلمون ذلك حينما قال عنه أنه يعلم الناس كيف يكون الجوع πεινην διδασκει وربما تشير هذه الجملة على اعتراض زينون على الفلسفة الابيقورية التي كانت موجودة من قبله والتي كانت تبيح اللذات[١٧]وربما يكون في ذلك إشارة إلى تأثره بتعاليم المدرسة الكلبية التى كانت تقوم على الزهد المفرط.

بدأ زينون التدريس في الرواق في أجورا أثينا المعروفة باسم "الرواق المطلى" Στοὰ Ποικίλη عام ٣٠١ق.م، وكان يطلق على أتباع زينون ومريديه "الزينونيين" οι Ζηνωνειοι نسبة إليه ، بعد ذلك عرفوا باسم "الرواقيين أو رجال الرواق οι Στωικοι . لقد كان الأثينيون يبجلون زينون ويكنون له احتراماً شديداً والدليل على ذلك انهم أعطوا له مفاتيح المدينة وتوجوه بتاج ذهبى وصنعوا له تمثالاً من البرونز، وذلك بسبب فضيلته وزهده كما بُنى له مقبرة في كيراميكوس Keramaicus على نفقة الشعب[١٨]. ولقد كان أهل وطنه الذين كانوا يقدرونه أيضاً يعتبرون هذا التمثال شرفاً لمدينتهم[١٩]. ومن بين تلاميذ زينون أيضاً أرستون من خيوس Aristo of Chios وكليانتيس الذى خلف زينون على رئاسة المدرسة الرواقية في أثينا[٢٠].ومما يُقال عن زينون أيضاً أنه قد رفض الحصول على المواطنة الأثينية عندما عُرضت عليه خوفاً من أن يظهر غير مخلص لوطنه[٢١]. ولقد كتب زينون في العديد من المجالات الفلسفية حيث كتب في المنطق[٢٢]، وعن الطبيعة التي كانت من وجهة نظر زينون هي الإله[٢٣]، وفى مجال الأخلاق كان زينون يهدف –شأنه شأن سائر المدارس الهيلينستية– للوصول إلى الخير الأوحد[٢٤].

والآن لنتعرف على صور زينون في الفن وكيف عبر الفنان عن صورة هذا الفيلسوف الشخصية، يذكر بليني أنه في حملة كاتو Cato لقبرص باع كل التماثيل التي كانت هناك ماعدا ذلك الخاص بزينون نظرا لما كان له كفيلسوف من قيمة. وقد أقيمت تماثيل له في أثينا وقبرص وكل الباقي نسخ من الأصل الهيلينيستي.ويظهر زينون في العديد من الأعمال الفنية التي تنوعت ما بين الرؤوس والهيرم والترا كوتا، ويُظهر الفن بعضاً من ملامح هذا الفيلسوف الشخصية التي ذكرتها المصادر السابقة، وقد تأكدت صوره الشخصية من خلال ظهور اسمه منقوشاً باليونانية (صور ١[٢٥]–٢[٢٦])حيث يظهر في كليهما وجه الفيلسوف بشكل شبه مربع مائل للاستطالة، ذا تسريحة شعر بسيطة بشكل خصلات منحوتة نحتاً ضحلا أو سطحيا ممشطاً للأمام. تعبير الوجه يميل إلى الدهشة وهو ما أدى إلى وجود تجاعيد قليلة على الجبهة بين الحاجبين المقضبين. الأذن طويلة وعريضة، الأنف طويل ومدبب،والعينان مصورتان بدون تحديد الحدقة. ذو شارب سميك يكاد يغطى الجزء العلوي من الشفاه، اللحية طويلة والشعر على شكل خصلات ناعمة غير مجعدة في طبقتين يعلو بعضهما البعض،والطبقة العلوية على شكل خصلات قصيرة، والسفلية على شكل خصلات أطول. بينما في صورة–٢ تظهر العينان مصورتان بالحدقة التي ربما كانت مُطعمة. ذو شارب كثيف لكن تظهر من خلاله الشفتان بوضوح. اللحية طويلة والشعر بشكل خصلات طويلة والطبقة السفلية على شكل خصلات أقصر عن المثال الأول.

يظهر زينون في عمل فني أخر من الرخام يرجع للعصر الروماني في متحف كوبنهاجن (صورة ٣)[٢٧]حيث تظهر بعض الاختلافات من حيث عدم وجود ملابس، وتسريحة الشعر أبسط

، ولكن بنفس الطريقة ويبدو من الوضع الجانبي للتمثال وجود فتحات ربما تشير إلى وضع البرونز المنصهر أو المعدن لتثبيته في مكان ما.

بينما يظهر زينون في ميدالية من الترا كوتا (صورة ٤)[٢٨]عثر عليها في الأجورا الأثينية وقد عُرفت أنها لزينون عن طريق الربط بين مكان العثور على الميدالية في الأجورا وماكتب عن اقامة تمثال في القرن الثالث قبل الميلاد للرواقي الشهير زينون ذى الأصل السامي. وعن طريق مقارنتها مع الرأس البرونزي والرخامي من نابولي(صور ١-٢) نجدها تتفق مع ملامحه الشخصية التي ذكرها ديوجينيس، كما تتفق ملامحه مع ملامح زينون خاصة من حيث الأنف البارز والشفاه وكذلك الذقن واللحية وكذلك تسريحة شعر الرأس.

ومما سبق يمكننا أن نستدل من تصوير زينون في الفن عدة أشياء فاللحية على سبيل المثال تشير إلى الرزانة والحكمة φρόνησιςالتي تدعو إليها الفلسفة الرواقية فهى عندهم من أسمى الفضائل والحكيم عنده هو الذى يتمتع بحرية الإرادة وهو الذى يملك زمام السيطرة على نفسه و يتمتع بالوقار والثبات في مواجهة المحن والشدائد [٢٩]. كذلك يمكننا أن نستدل من تسريحة الشعر البسيطة أنه قد يكون في ذلك إنعكاس لأحد المبادئ الرواقية التي تدعو إلى البساطة ألا وهو العيش وفقاً للطبيعة أي الحياة وفقاًللفضيلة[٣٠] ὁμολογουμένως τῇ φύσει ζῆν, ὅπερ ἐστὶ κατ᾽ ἀρετὴν ⟨ἀκτο ، وقد يكون في ذلك أيضاً إشارة إلى الحياة الزاهدة التي كان يعيشها زينون والتي كان متأثراً فيها بالمذهب الكلبى، والتي تتضح من خلال فلسفته التي كان يدعو فيها الناس كيف يكون الجوع – كما ذكرنا – ومن طعامه الذى كان يتمثل في رغيف عيش واحد وتين مجفف وشرابه الماء [٣١]. كذلك نلاحظ من خلال نظرة العين مدى التعبير الحزين لمفكر عميق ومؤسس لمبادئ فلسفية جديدة في المجتمع تدعو الناس إلى تحمل الألم حيث أن الألم ليس شراً non esse malum dolorem[٣٢] وربما يرجع هذا التعبير الحزين إلى قلق هذا الفيلسوف حول مدى تقبل المجتمع لفلسفته الجديدة التي تدعو الناس إلى تحمل الألم وذلك في مقابل فلسفة ابيقور التي تدعو إلى اللذة. أما عن الوصف الفني الذى يشير إلى وجود تجاعيد قليلة على الجبهة بين الحاجبين المقضبين فهو يتفق مع وصف زينون في المصادر التي تشير إليه دائماً على أنه جاد وصارم وجبينه مجعد ومقضب دائماً، ولقد اتفق علماء الآثار المحدثين الذين اهتموا بصور وبورتريهات زينون على أنها تظهر شخصية حادة لفيلسوف يصعب فهمه ويتضح ذلك من (صورة ٤) والتي تشير إلى صرامة التفكير، فالانقباض القوى لعضلات الحاجبين ربما يحمل دلالات إيجابية فهى تدل على تفكير عميق وقوى. أما الأنف المدبب وملامح الوجه فقد تدل على طاقة إيجابية هائلة . وتشير الصورة في مجملها إلى فيلسوف قوى ومفكر أصيل ذو طاقة هائلة وتفكير صارم،

ويمكننا أن نرد هذا التفسير إلى زينون نفسه الذى كان يصر على ضرورة بذل الجهد المضنى في إدراك وتقييم الانطباعات الحسية [٣٣]

كليانتيس ٣٣٠-٢٣٠ق.م

فيلسوف رواقى ولد في أسوس Assos في طروادة حوالى عام ٣٠٠ ق.م[٣٤]. كان تلميذاً لزينون وهو يُعد المؤسس الثانى الذى خلف زينون على رئاسة المدرسة الرواقية في أثينا. كان كليانتيس في الأصل ملاكماً حيث كان يشير إليه معلمه زينون "هرقل الثانى" Ἡρακλῆςδεύτερος ، ثم اتجه بعد ذلك إلى الفلسفة عندما جاء إلى أثينا واستمع في البداية إلى محاضرات كراتيسCrates الكلبى ثم استمع بعد ذلك إلى محاضرات زينون، وقيل أنه قد كتب محاضرات زينون على قشور المحار وعظام الثيران وذلك نظراً لنقص المال لشراء الورق[٣٥]. ولكي يساعد نفسه كان يعمل طوال الليل ناقلاً للمياه إلى الحدائق،ومن هنا اتخذ لقب جامع المياه Φρεάντλη. ولقد كان لقدرة كليانتيس على التحمل أو ربما لبطئه ما جعل تلاميذه يطلقون عليه لقب "الحمار"ὄνος وهو الاسم الذي قيل أنه قد أفرحه، لأنه يعني أن ظهره أصبح قويا بما فيه الكفاية لتحمل ما وضعه عليه زينون[٣٦].ويُقال أن اسهامات كليانتيس في المدرسة الرواقية كانت أكثر تميزاً وأصالة من أي فيلسوف رواقى آخر[٣٧].ومن أهم ما وصل إلينا من كتابات كليانتيس أنشودته إلى زيوس والتي كان يبتهل بها إلى زيوس وهى تمثل أطول نص من نصوص الرواقية، ولقد كان يهدف منها إلى تحقيق المثال الرواقى عن الفضيلة وهو العيش وفقاً للقانون العام κοινος νομος. توفى كليانتيس عام ٢٣٠ ق.م عن عمر يناهز ٩٩ عاماً وذلك بسبب اصابته بقرحة خطيرة أجبرته على الصيام لمدة يومين كاملين[٣٨]. ويخبرنا سمبليكوسSimplicus في القرن السادس الميلادى أن تمثال كليانتيس كان لايزال موجوداً ومرئياً في أسوس Assos والذى أقامه مجلس الشيوخ الرومانى[٣٩]. لقد كتب ما يقرب من خمسين عملاً، لم يبق منها سوى بعض الشذرات التى حافظ عليها كُتاب مثل ديوجينيس، ستوبايوس، شيشرون، سينيكا وبلوتارخ. كتب في الطبيعة والمنطق والأخلاق[٤٠].

أما عن صوره في الفن فلقد ذكرت المصادر أنه كان هناك تمثال له في أسوس ولكن لم تذكر تفاصيله، ويعتقد أن أصل التمثال كان من البرونز ثم أقيمت العديد من النسخ من الرخام مع اختلافات طفيفة بينها،وقد ظهرت له ثلاثة تماثيل ترجع إلى العصر الهيلينستى (صور ٥-٧)[٤١] محفوظة فى المتحف البريطانى والمتروبوليتان والفاتيكان. تمثال المتحف البريطاني من البرونز[٤٢] ويبدو مجوفاً من الداخل، وذلك واضح من وجود جزء مكسور على كتفه الأيسر، التمثال جالس على مقعد مربع ويرتدي عباءة فقط ملفوفة حول الجسم كله ما عدا الكتف، وجزء من الصدر والذراع الأيمن عاريين، ويمتد هذا الذراع إلى أعلى ويثنيه الفيلسوف باتجاه وجهه واضعا يده المُغلقة باتجاه خده الأيمن كدعامة أو مسند له، اليد اليسرى مغطاة تماماً بالعباءة

ويبدو أنه يمسك بها العباءة الملفوفة حول جسده من الداخل. يرتدي في قدميه صندل ويضع قدمه اليمنى أعلى اليسرى. الرأس يبدو أنه ينظر باتجاه اليسار، تسريحة الشعر في شكل خصلات شبه كثيفة ممشطة للأمام، توجد تجاعيد قليلة على الجبهة، الأنف قصير، العينان ضيقتان ويبدو الجفن العلوى منهما منتفخ قليلاً، الشفتان رفيعتان والفم صغير، توجد بقايا أثار لشارب ولحية خفيفة جدا ومسطحة. بالنسبة لنسخة الميتروبوليتان (صورة ٦) فهي بنفس الشكل والملامح ماعدا الذراع الأيمن فهو مفقود. أما نسخة الفاتيكان (صورة ٧)فتوجد بها اختلافات في وضع اليد اليمني حيث أنها هنا مفتوحة وإصبع السبابة موضوع على الخد الأيمن بالإضافة إلى خصلات الشعر التي تبدو بشكل خصلات حلزونية وكذلك اللحية كثيفة وبخصلات حلزونية في طبقتين تعلو إحداهما الأخرى، وتوجد تجاعيد أكثر على الجبهة.

بينما يظهر عمل فني أخر محفوظ بمتحف نابولي (صورة ٨)[٤٣]عبارة عن تمثال نصفي عليه نقش باسم الفيلسوف ولكنه يختلف قليلاً في ملامحه عن التماثيل السابقة، وربما كان السبب في ذلك لتصويره في مرحلة عمرية متأخرة، أو لأنه من العصر الروماني، فربما صورت تماثيله المبكرة التي ترجع إلى العصر الهيلينستى فى مرحلة الشباب وصوره في العصر الرومانى كانت تمثل مرحلة الشيخوخة، حيث تكثر التجاعيد أعلى الجبهة وأصبح شعره من الأمام أخف واللحية كثيفة والشفاه غليظة والملابس الرومانية المعتادة.ويعتبر العثور على العديد من النسخ لنفس التمثال لهذا الفيلسوف وهو ما يشير في حد ذاته إلى كونه شخصاً مشهوراً، ويتميز طراز التمثال بنفس الملابس والجلسة المميزة للفلاسفة والمفكرين. ويمكننا أن نلاحظ من جلسة الشخص أنه يناسب كليانتيس الرياضي، على الرغم من انه لا يمكن الاعتقاد بانه يشبه هيراكليس أو ملاكم لأنه لا يوجد بعضلات جسمه المترهل ما يشير الى ذلك.

ومن الوصف السابق لصور كليانتيس يتضح أن الفنان الذى قام بنحت هذه التماثيل ربما يكون على دراية بالفكر الفلسفى لهذا الفيلسوف فقد تتفق بعض الإيماءات التي صورها الفنان في هذه الصور مع فكر هذا الفيلسوف وذلك مثل وضع اليد المغلقة باتجاه خده الأيمن كداعمة أو مسند له وكذلك نظرة العين المتجهمة فقد يشير ذلك إلى الميل الرواقي نحو الصبر على الآلام وتحمل أعباء الحياة وكوارثها و كان كليانتيس يتمتع بالقدرة على التحمل بدليل اللقب الذى اطلقه عليه تلاميذه –كما سبق أن ذكرنا – وهو لقب "الحمار". كذلك يمكننا أن نستدل من وضع اليد المفتوحة وإصبع السبابة الموضوع على الخد الأيمن على استغراق هذا الفيلسوف في التفكير حيث كان يُقال عنه أن كان يفرك أصابعه معاً بعصبية أثناء عملية التفكير[٤٤].

خريسبوس (٢٧٩-٢٠٦ق.م)

هو خريسبوس ابن أبوللونيوس من تارسوس Tarsusانحدر من سولىSoli، في كيليكيا Cilicia[٤٥]. لقد كان خريسبوس ذا قامة ضعيفة كما يتضح من تمثاله الموجود في

كيراميكوس[٤٦]الذى أقامه له ابن أخيه تكريماً له[٤٧]،والذى يقع خلف تمثال الفروسية وربما كان ذلك هو السبب الذى جعل كارنياديس يطلق عليه "الحصان المخفى"Κρύψιππον، وقبل أن يصبح خريسبوس تلميذاً لكليانتيس كان يعمل كعداء المسافات الطويلة[٤٨]. وعندما كان شاباً فقد ثروته الكبيرة التي ورثها حيث صودرت إلى خزانة الملك[٤٩]، ولم يُذكر اسم هذا الملك وذلك لأن كيليكيا كانت في هذه الفترة موضع نزاع بين بطلميوس الثانى فيلادلفوس وأنطيوخوس الأول[٥٠].

انتقل خريسبوس بعد ذلك إلى أثينا وأصبح تلميذاً لكليانتيس[٥١].وعندما توفى كليانتيس حوالي عام ٢٣٠ ق.م أصبح خريسبوس هو الرئيس الثالث للرواقية.كان خريسبوس كاتباً يتميز بالإسهاب في الجدل لذلك أخذ يوسع في المذاهب الأساسية لزينون مؤسس المذهب وكان يضيف التغيير الذي يرى أنه ضرورياً، وربما كان هذا هو السبب الذى جعل خريسبوس يتخذ لقب "المؤسس الثانى للرواقية"[٥٢]. ويُقال إنه نادراً ما كان يذهب دون أن يكتب ٥٠٠ سطراً يومياً، وأنه ألف أكثر من ٧٠٥ عملاً[٥٣].

توفى خريسبوس عن عمر يناهز ٧٣ عاماً تقريباً. ولقد كان لديوجينيس روايتين مختلفتين عن وفاته[٥٤] الأولى أنه قد توفى بسبب حدوث دوخة ناتجة عن حالة من السكر بسبب تجرع خمر مركز في أحد الولائم. أما الثانية أنه توفى بسبب نوبة من الضحك عندما كان يراقب حماراً يأكل بعض التين ويصرخ قائلاً: *"أعطنى مشروب من النبيذ النقى لغسل التين"*.أما عن مؤلفات خريسبوس المكتوبة فهي كثيرة ومتنوعة للغاية خاصة التي ألفها في مجال المنطق والأخلاق، ولقد ألف خريسبوس في جميع فروع الفلسفة المختلفة ما يزيد عن ١٦٣ كتاب لم يتبق منهم غير بعض الشذرات المقتبسة في أعمال بعض المؤلفين مثل شيشرون، سينيكا، جالينوس، وبلوتارخوس وغيرهم[٥٥].باختصار كان خريسبوس هو الذى جعل النظام الرواقى على ما كان عليه حيث قيل عنه "*لو لم يكن خريسبوس، ما كان هناك رواق* εἰ μὴ γὰρ ἦν Χρύσιππος, οὐκ ἂν ἦν στοά"[٥٦].

أما عن صوره في الفن فقد ظهرت العديد من الأعمال الفنية التي تصوره ومن أهمها التمثال النصفي بمتحف نابولي(صورة ٩)[٥٧]الذي يوجد عليه نقش باسمه ويظهر فيه الفيلسوف مصوراً ببقايا العباءة الملقاة على الكتفين والصدر والرقبة عاريين. ملامح الوجه له وهو في سن كبير حيث تظهر التجاعيد على الوجنتين والخدود وحول العين، العين بدون تحديد للحدقة، وهو ذو شارب كثيف حيث يغطى الشفاه العلوية، اللحية قصيرة مكونة من ثلاث طبقات من الشعر القصير غير المجعد، ذو أذن صغيرة وأنف قصير بارز. تبدو تجاعيد على الجبهة عددها ثلاثة، ذو رأس أصلع من الأمام ويبدو الشعر في النصف السفلى من الرأس. ويظهر في نسخة أخرى من العصر الروماني بالمتحف البريطاني(صورة ١٠)[٥٨]تصوره بنفس الملامح مع الاختلاف فقط في وجود الشارب غير الكثيف حيث تظهر الشفتان بوضوح. نسخة أخرى رومانية بمتحف

فلورنسا بنفس الملامح (صورة ١١)[٥٩] وتختلف فقط من حيث تصوير جزء صغير من الصدر دون تصوير أي بقايا للملابس، وتبدو التجاعيد على الجبهة وعددها ثلاثة ولكن نحتها مسطح عن الأمثلة السابقة. وفي هيرم له بمتحف الكابيتول(صورة١٢)[٦٠] يظهر بنفس الملامح مع تصوير بقايا للملابس التي تبدو واضحة على الكتف الأيسر ومنسدلة على الصدر و ذات ثنايات سميكة ومنحوتة بعمق، وجزء آخر يظهر على الكتف الأيمن فقط بشكل مسطح. ويوجد جزء عميق في الجانب الأيمن ربما لتثبيت جذع التمثال في مكان ما أو وضع البرونز المنصهر لتركيب الرأس مع الصدر.

ومن أهم الأعمال الفنية التي تذكر لخريسبوس التمثال (صورة-١٣) والذي يجلس فيه الفيلسوف على مقعد من نوع الديفروس διφρος[٦١] ذو أرجل تظهر فى الوضع الجانبي، يرتدي خريسبوس عباءة يلفها حول جسده بيده اليسرى التي تمسك بها من الداخل وتمر العباءة من فوق الكتف الأيمن ولكن تترك جزءاً كبيراً من الصدر والذراع عاريين ، ويبدو كما لو أنه يقوم بالعد على أصابع يده اليمنى الموضوعة على رجله اليمنى. العباءة قصيرة حيث يظهر جزء من رجليه وقدميه ويرتدي صندلاً وتتقدم رجله اليمنى قليلا للأمام عن اليسرى التي تبدو وكأنها مرفوعة قليلا عن الأرض. تميل رأسه قليلا باتجاه اليمين وملامح الوجه تعبر عن سن كبير حيث تظهر التجاعيد على الوجنتين والخدود وحول العين، وهو ذو شارب كثيف قليلا يكاد يغطى الشفاه العليا. اللحية قصيرة، وذو رأس أصلع من الأمام مثل صوره السابقة. وقد علمنا من قبل أن شيشرون قد ذكر وجود تمثال لخريسبوس في الكيراميكوس ماداً يده، وقد ذكر كذلك بوزانياس تمثالاً لخريسبوس من سولوي في الجمنازيوم ليس بعيدا عن مكان السوق، و يذكر كذلك بليني أنه قد أقيم له تمثال يصوره وهو يعد على أصابع يده، على أي حال التمثال الجالس بيد في وضع العد كان سمة مميزة لتماثيل الفلاسفة، وقد ظهرت في تماثيل زينون وكليانتاس كما يذكر بليني ولكننا لم نعثر عليها، ولكن يلاحظ أن التماثيل التي ذكرها شيشرون وبوزانياس لابد وأنهما كانا مختلفين لأنهما أقيما في أماكن مختلفة وأن التمثال الذي أقامه تلميذه له ربما كان نمطاً ثالثاً لأنه يقول أنه يصوره في وضع الشباب. والنسخ والتماثيل العديدة التي صنعت له في العصر الروماني يبدو أنه ليس جميعها من أصل يوناني أو هيلينستي واحد فربما كانت هناك نماذج يونانية مختلفة له وبالتالي جاءت النسخ الرومانية مختلفة[٦٢].

بالإضافة إلى الرؤس والتماثيل التي ظهر فيها خريسبوس صور كذلك على عملة(صورة ١٤)سكت في سولوي في الفترة الرومانية في ١٦٣م، حيث صور فى الوضع الجانبي باتجاه اليمين. يظهر جزء من العباءة على الكتف تاركة جزءاً من الصدر والرقبة عاريين مثل الأعمال المنحوتة. الوجه يبدو أنه يرتفع قليلا لأعلى.الرأس أصلع من الأمام مع وجود صفوف الشعر القصير عند مؤخرة الرأس، و الذقن ذا لحية قصيرة، والأنف قصير و بارز مثل الأعمال

المنحوتة. حول الصورة يوجد النقش ΠΟΜΠΗΙΟ ΠΟΛΕΙΤΩΝ الذي ربما يعني احتفالات المدن والتي تدل على أنه ربما تم سكها لتخليد ذكرى احتفالات معينة بالمدينة.وكانت تلك العملات هي الأساس كذلك في تعريف صور خريسبوس. حيثظهرت في سولوي عملات برونزية يظهر عليها اثنتان من الصور المختلفة على الوجه،ولأن أراتوس Aratos وخريسبوس كانا من أشهر الشخصيات الهامة والبارزة لتلك المدينة، فانه من الطبيعي الاعتقاد بان تلك الصور تمثلهما. ولكن عدم وجود نقش يميزهما جعل من العسير التمييز بينهما. ففي البداية كان الدارسون يعتقدون أن الرجل ذا اللحية الطويلة خريسبوس والآخر ذا اللحية القصيرة برأس مرفوعة وكأنه ينظر للنجوم ربما كإشارة إلي كونه عالماً للفلك هو أراتوس.لكن ظهر التساؤل عندما اكتشف جذع فاقد الرأس منقوش عليه اسم خريسبوس والباقي من الجذع يشير إلي كون الرأس المفقودة كانت بلحية قصيرة وليست طويلة حيث لا يوجد لها أثر على الصدر، وأن الصور الكثيرة التي عثر عليها بلحية قصيرة تشير إلي الشخصية الأشهر خريسبوس، بينما لم يعثر سوى على رأس واحدة فقط بلحية طويلة ولذلك يعتقد أنها لأراتوس[٦٣].

ومن أوصاف صور وتماثيل خريسبوس السابقة يمكن القول أن مفهوم التفكير الحاد والعمل الشاق قد اتخذ دلالات استثنائية كما يتضح من ملامح الوجه التي تعكس تعبيرات متكررة تنم عن كثرة المجهود العقلى. والسمة الغالبة لمعظم هذه الصور هي التركيز على ملامح الشيخوخة حيث تظهر التجاعيد على الوجنتين والخدود وحول العين، وفى (صورة ١٣) على سبيل المثال نلاحظ أن أرجله التي تظهر في الوضع الجانبي إشارة إلى ضعف قدميه التي يحاول أن يجرها ، كما أنه يحاول أن يسحب العباءة حول كتفه العاري وذلك حتى تقيه من البرد. وقد يكون في ذلك إشارات إلى الرواقي الصلب الذى على الرغم من وصوله إلى مرحلة الشيخوخة إلا أنه لا يحتاج إلى أي شيء كما أنه يرفض كل وسائل الراحة والتي تتمثل هنا في جلوسه على مقعد بدون ظهر من نوع الديفروس . ولكن مع هذا الضعف والجسم الهزيل – والذى يتضح من الصدر الغائر– تكمن روحاً مشاكسة لا تقهر وهى الروح التي يتمتع بها خريسبوس. ولقد كان الفنان يهدف من ذلك أن يظهر إلى أي مدى تستطيع الروح أن تنتصر على ضعف الجسد[٦٤] . وقد ينم ذلك عن مبدأ رواقى ألا وهو أن ازدراء الجسد هو الحرية بعينها فعلى الإنسان أن يعرف عن طريق الفلسفة أنه لم يخلق لكى يكون جسماً لأنه يعتبر أن هذا الجسم ليس سوى أغلالاً تقيد الحرية[٦٥].

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أن اللحية كانت سمة مميزة في تصوير الفلاسفة فإلى جانب أنها تشير إلى الرزانة والحكمة، كان الفلاسفة الرواقيون يعتبرونها جزء من قانون الطبيعة، فالطبيعة هي التي أدت إلى نمو الشعر في الذقن وإزالة هذه اللحية – وفقاً للفلاسفة – تشير إلى رفض القانون الطبيعي للأشياء حيث تتعارض مع مبدأ الرواقيين في العيش وفقاً للطبيعة. ولقد

كانوا يعتقدون أن الرجل الذي يزيل لحيته يعطى لنفسه مظهراً ناعماً يبعد عن الرجولة. ولقد أكد خريسبوس نفسه على أهمية هذه اللحية وذلك في عمله "عن الجمال واللذة" وربما كان الفنان على دراية بذلك لهذا السبب فقد حرص على تصوير فلاسفة هذه المرحلة باللحية حتى لا يتعارض تصويرهم مع تعاليمهم. ولقد بلغ أهمية هذه اللحية في القرن الثالث إلى درجة أن الشخص قد يستطيع أن يدرك المدرسة الفلسفية التي ينتمى إليها الفيلسوف وطريقة تفكيره وذلك من وضع لحيته وطريقة تسريحة شعره. لذلك نجد اللحية في تصوير الرواقيين تكون قصيرة دائماً وغير ممشطة وربما يرجع السبب في ذلك إلى رفض الرواقية أي وسيلة للعناية بالجسم الذى كان يزدريه فقد يلهى ذلك عن عملية التفكير [٦٦].

الرواقية الوسطى (٢٠٤-١٢٩ق.م)

ننتقل الآن إلى أهم أعلام الرواقية الوسطى وهم : بانيتيوس Panetius، وبوسيدونيوس Poseidonius تلميذه الشهير الذى خلفه على رئاسة الرواقية. ولقد كان أهم ما يميز هذه المرحلة التوفيق بين الرواقية والأكاديمية.

بانيتيوس (١٨٥-١٠٩ق.م) :

فيلسوف رواقى نشأ في رودس، ولد حوالى عام ١٨٥-١٨٠ق.م وذلك في أسرة شهيرة في رودس[٦٧]وتوفى في ١٠٩ ق.م[٦٨]. كان تلميذاً لديوجينيس البابلى Diogenes of Babylon وأنتيباتير من تارسوس في أثينا وذلك قبل أن يذهب إلى روما التي بذل فيها جهوداً كبيرة لكى يقدم التعاليم الرواقية لهذه المدينة. وبعد موت سكيبيو Scipio حوالى عام ١٢٩ ق.م، عاد بانيتيوس إلى المدرسة الرواقية في أثينا حيث كان يمثل آخر علم لها في أثينا بلا منازع. ولقد اصطحب سكيبيو كل من بانيتيوس وبوليبيوسفي الحملة الرومانية التي رأسها سكيبيو لمواجهة ملوكودويلات الشرق الهيلينستى حوالى عام ١٣٩-١٣٨ق.م[٦٩]. عاد بانيتيوس مع سكيبيو إلى روما، حيث بذل هناك مجهوداً كبيراً لكى يقدم مذاهب الرواقية والفلسفة اليونانية إلى روما. وعلى هذا النحو يمكن أن نعتبر بانيتيوس حلقة الوصل الأولى بين الرواقية والرومان فهو أول من نقل الرواقية إلى العالم الرومانى[٧٠].ويروى عنه شيشرون[٧١] أنه كان رئيساً للمدرسة الرواقية، وأنه كان الأكثر ثقلاً بين الرواقيين gravissimoStoicorum [٧٢]،ولقد منحه الأثينيون حق المواطنة، ولكنه رفضها[٧٣].

بدأت الرواقية مع بانيتيوس تتجه نحو الانتقائية، حيث أنه قدم في فلسفته عنصراً أفلاطونياً هاماً، كما حاول التوفيق بين الرواقية والأفلاطونية. ولهذا السبب أعطى الطبيعة المكان الأول في فلسفته وليس المنطق[٧٤]كما رفض فكرة الكهانة η μαντικη التي أكد على وجوها خريسبوس وأنتيباتير وديوجينيس في المرحلة الأولى من الرواقية[٧٥].

أما عن صوره في الفن فكما رأينا فقد كانت لبانيتيوس أفكار مغايرة عن سابقيه عن الطبيعة والكون والعمل الفني الوحيد المرجح له هو رأس مع جزء صغير عاري من الكتفين والصدر(صورة ١٥) ملامح الوجه توضح رجلاً في سن متوسط، بعض ملامحه تشبه الفيلسوف خريسبوس ولكن توجد بعض الإختلافات، منها نظرة العين غير المحددة الحدقة وكأنه ينظر لأعلى وكأن بها ابتسامة بسيطة، ولذلك يبدو الحاجبان غير مقتضبين، و اللحية قصيرة جدا بخصلات شعر صغيرة غير كثيفة وربما يرجع السبب في تصوير اللحية على هذا النحو إلى المرحلة العمرية لهذا الفيلسوف فهو في سن متوسط. كما يبدو أنه أصلع الرأس من الأمام مع وجود بقايا للشعر في مؤخرة الرأس. أي يظهر هنا بداية الاختلاف في التصوير الفني عن أعلام المرحلة الأولى[٧٦].ويمكننا أن نستدل على هذا الاختلاف من الاتجاه الكلاسيكي الذى كان غالباً هنا على التصوير الفني وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن هذه المرحلة التي ينتمى إليها بانيتيوس كانت تتميز بالانتقائية حيث أنه قد قدم في فلسفته عنصراً أفلاطونياً وذلك عندما تخلى عن فكرة الاحتراق العام التي كانت تنادى به الرواقية واتفق مع أفلاطون على فكرة أبدية العالم [٧٧]. وربما يرجع أيضاً الاختلاف في تصوير فلاسفة هذه المرحلة من الرواقية عن الفلاسفة الأوائل إلى التغيير الذى أحدثه بانيتيوس في بعض الآراء الفلسفية التي ارتبطت بالرواقيين الأوائل وربما كان الفنان على دراية بهذا التغيير الذى أحدثه بانيتيوس في المبادئ الفلسفية لهذه المدرسة لذلك فإنه لم يصوره على النحو الذى صُور به فلاسفة المرحلة الأولى.

بوسيدونيوس(١٣٥-٥١ق.م)

ولد في مدينة أباميا Apameia في سوريا وعاش في الفترة من ١٣٥ حتى ٥١ ق.م[٧٨]. هو فيلسوف رواقى وهو أيضاً سياسى وعالم فلك وجغرافى ومؤرخ ومعلم. كان بوسيدونيوس متعدد جوانب الثقافة، ويوجد عمله الهائل حتى الآن في شذرات، ومعظم معلوماتنا عن حياته نستمدها من بعض الكتاب مثل سترابون وسينيكا. كان يلقب بالرياضى Αθλητης، وقد ولد في أسرة يونانية[٧٩]وأكمل تعليمه في أثينا، حيث كان هناك تلميذاً لبانيتيوس الذى كان رئيساً للمدرسة الرواقية وشارك في مناقشات ساخنة مع فلاسفة رواقيين آخرين. ويمكننا أن نتعرف على هذه النزاعات مع الرواقيين من كتاب جالينوس عن تعاليم أفلاطون وأبقراط. ولقد تخلى بوسيدونيوس عن تعاليم الرواقية وتحول إلى اتجاهات فلسفية أخرى أهمها إتجاهات أفلاطون وأرسطو بصفة رئيسية. ولقد استقر بوسيدونيوس في رودس حوالى عام ٩٥ ق.م – وهى دولة بحرية كانت مشهورة بالبحث العلمى–واشترك فى العمل السياسىεπολιτευετοلهذه المدينة، وبحسب شيشرون لم يرجع مرة ثانية للعيش في أباميا[٨٠].

كما عمل سفيراً في روما في حوالي عام ٨٦ ق.م، وذلك في فترة حكم كل من ماريوسMarius وسلاSulla . ولقد كان بوسيدونيوس– شأنه شأن مثقفي اليونان الآخرين–

يفضل روما، فهى بمثابة قوة ثابتة في ظل عالم ملئ بالإضطرابات. ولقد كانت علاقاته وصلاته بالطبقة الرومانية الحاكمة هامة لبحثه العلمي. وفى حوالى عام ١٠٠ أو ٩٥ ق.م أصبح رئيساً للمدرسة الرواقية وتوفى عن عمر يناهز ٨٥ عاماً. لقد تميز بوسيدونيوس بأن له ميولاً جغرافية،ومن أهم أعماله في هذا المجال "عن المحيط" Περι Ωκεανου. ولكن كانت الفلسفة بالنسبة له هي العلم والفن الرئيسى، أما العلوم الأخرى فهى تابعة للفلسفة[٨١].وعلى الرغم من أنه كان رواقياً صارماً، إلا أنه كان مثل فلاسفة الرواقية الوسطى فيلسوفا انتقائيا، وذلك لأنه مزج بين تعاليم الرواقية وتعاليم أفلاطون[٨٢].

في صور بوسيدونيوس نجد أنها تجمع بين الاتجاه الشرقى والهيلينستى، كما نجد أيضاً الاتجاه الكلاسيكي الهادئ مثل صور بانيتيوس. إنها النقطة الفاصلة في تلك المرحلة لرجل رأي أن مسؤليته الأولي أن يجمع بين التراث الكلاسيكي لليونان ويمرره للعالم الروماني. وقد عثر على رأسين له،أحدهما الخاص بمتحف نابولي (صورة ١٦)[٨٣]وعليه نقش باسمه، وهو نسخة من أصل برونزي يرجع إلى ٧٠-٨٠ ق.م. وربما كان هذا جزءاً من تمثال مكتمل حيث تتضح بقايا الخيتون السفلي، وتتضح حدوده عند الرقبة ويعلوه العباءة التي تتضح ثناياها الكثيفة على الكتف الأيسر. ملامح الوجه تصوره وهو في سن متوسط حيث لا توجد تجاعيد فوق الجبهة كثيرة وانما خطوط غير عميقة عددها ثلاثة مع وجد خطين بجانب العينين غير المحدد بها حدقة العين، ويبدو أنه يرفع رأسه لينظر إلى الأمام بنظرة معتدلة، الأنف طويل وبارز والأذن متوسطة الحجم والجبهة عريضة. اللحية والشارب خفيفان جدا كأنهما حزوز. والشعر يغطي كل الرأس،وهو ممشط للأمام في شكل خصلات ناعمة قصيرة غير كثيفة.

أما الرأس الآخرى (صورة ١٧)[٨٤]، فنتيجة للعثور عليه برودس ولتشابه ملامحه مع بوسيدونيوس فقد تم تعريفه على أنه لبوسيدونيوس حيث يصور الرأس مع جزء صغير من الرقبة، وملامح الوجه تظهر تشابهاً مع الفيلسوف بوسيدونيوس من حيث تفاصيل الشعر واللحية القصيرة جدا التي تكاد تكون منعدمة، وملامح الوجه التي يبدو عليها الارتياح النفسي والهدوء. ولكن ربما تمثله وهو في مرحلة عمرية مختلفة. ونجد أنه لم يعد يتبقي شيء في صور بوسيدونيوس للطابع المفكر العميق وإنما ملامح هادئة وجادة تعبيراً عن كونه مدرساً أو مُعلماً قانعاً وراضياً بطريقته وأبحاثه والتي يتعرف عليها تلاميذه والمجتمع، فهو رجل معروف جيدا بقيمته للمجتمع ولم يعد هناك مجال أو إهتمام بالتغيير، حيث كانت أفكار الرواقية قد استقرت وعرفت جيدا. ولقد جعلته كتاباته ومحاضراته باحثاً مشهوراً في جميع أنحاء العالم اليوناني والروماني، كما أسس مدرسة في رودس.

الرواقية المتأخرة (أواخر القرن الأول ق.م –القرن الثالث الميلادي)

والمقصود بها الرواقية في العصر الرومانى، ومن أهم أعلام هذه المرحلة الذين صوروا في الفن سينيكا، والإمبراطور ماركوس أوريليوس، ولقد كان أهم ما يميزها هو التركيز على الأخلاق حيث كانت من أبرز الجوانب الفلسفية في هذه المرحلة. ولقد كانت الرواقية في هذه الفترة في روما – في القرن الأول ق.م –تمثل دوراً سياسياً حيث أنها كانت تمثل معسكر السناتو في مواجهة الإبيقورية التي كانت تمثل معسكر الشعبيين وأنصار يوليوس قيصر،كما كان لها تأثير كبير على الحياة السياسية والاجتماعية في روما[٨٥].

سينيكا (٤ق.م- ٦٥م)

هو لوكيوس أنايوس سينيكا المعروف بسينيكا الأصغر، كان من أشهر فلاسفة الرواقية في مرحلتها المتأخرة ، كما كان سياسياً و كاتباً درامياً معروفاً بأهم أعماله في هذا المجال وهما ميديا Medea وثيستيس Thestes[٨٦]. ولد سينيكا في قرطبة في هسيبانيا –وازدهر في روما حيث تدرب هناك على الخطابة والفلسفة – في أسرة ثرية حيث كان الابن الثانى لهذه الأسرة[٨٧]. وعندما وعندما مرض ذهب إلى مصر لكى يتعافى عند عمته التي كانت متزوجة من جايوس جاليريوس Gaius Galeriusالوالى، ثم عاد إلى روما حوالى عام ٣١م. وفى عام ٥٠ م أصبح برايتوراً وتزوج من إمرأة ثرية تدعى بومبيا باولينا Pompeia Paulina.ويشير تاكيتوس Tacitus وديوكاسيوس Dio Cassius إلى أن الفترة المبكرة من حكم نيرون والتي كان يستمع فيها إلى سينيكا وبوروس–قائد الحرس البرايتوري– كانت فترة تتميز بالازدهار ومع ذلك تشير المصادر إلى أنه مع مرور الوقت فقد سينيكا وبوروس نفوذهما على الإمبراطور.و يروى تاكيتوس أن سينيكا قد كتب تقارير غير صادقة عن نيرون إلى مجلس السناتو[٨٨].وبعد وفاة بوروس عام ٦٢ م أصبح سينيكا موضع انتقاد من قبل تاكيتوس الذى وصفه بأنه من أكثر مستشارى نيرون سيئ السمعة، فضلاً عن أنه وجهت إليه عدة اتهامات منها أنه يملك ثروة مفرطة وممتلكات ضخمة[٨٩].وفى عام ٦٥ م قُبض على سينيكا بتهمة تورطه في مؤامرة بيسو Piso لقتل نيرون، ونفى بسبب تواطئه المزعوم في المؤامرة، ومع ذلك تشير بعض المصادر إلى أنه ربما يكون بريئاً. وعلى الرغم من أنه من غير المحتمل أن يكون سينيكا قد اشترك في هذه المؤامرة إلا أن نيرون قد أمره بأن يقتل نفسه. فاتبع سينيكا التقليد عن طريق قطع عدة أوردة لكي ينزف حتى الموت، ولقد حاولت زوجته أن تشاركه نفس المصير. تشمل الأعمال المنسوبة إلى سينيكا عشرات من الرسائل أو المقالات الفلسفية التي تبلغ حوالى ١٢٤رسالة حافلة بمبادئ الفلسفة الرواقية وهى تكاد تكون المصدر الأول لهذه الفلسفة[٩٠].

من أهم الأعمال الفنية التي تصور سينيكا الفيلسوف هيرم مزدوج له وللفيلسوف سقراط(صورة ١٨أ وب)[٩١]،وربما جمع الفنان بين سينيكا وسقراط في هيرم واحد له رأسين لكى

يشير إلى تشابه فكر كل منهما. توجد أجزاء مرممة من الأنف وجزء من العين اليسرى والحاجب. تظهر بقايا للعباءة على الكتف الأيسر واسمه منقوش باللاتينية على الصدر. وهو ذو رقبة سميكة وبها تجاعيد، وذو عينين واسعتين محددة الحدقة وإنسان العين، مع وجود تجاعيد قليلة حولهم. الأنف قصير قليلاً وأفطس، مع وجود تجاعيد على الجبهة. صور بدون لحية تماماً والفم صغير والأذن متوسطة الحجم. التعبير الكلى يشير إلى رجل اجتماعي حيث تظهر عليه علامات الثراء في تصويره بديناً ويظهر ذلك على الرقبة وباقي جسمه.بالنسبة للرأس فهو أصلع من الأمام مع وجود قليل من خصلات الشعر القصيرة في مؤخرة الرأس.وهذا التمثال المزدوج يحمل مضامين وإشارات فلسفية، فكل منهما ينتمي إلى مرحلة تاريخية تختلف عن الآخر ورغم ذلك قام الفنان بتصويرهما في تمثال واحد. ويشير ذلك الجمع بين كل سقراط وسينيكا إلى تشابه طريقة إعدام كل منهما حيثواجه سقراط وسينيكانفس الموقف بشجاعة، وربما كان الأمر يتعلق بحقيقة أن كلاهما قد أجبر على الموت حيث يُذكرنا مشهد اعدام سقراط بانتحار سينيكا في العصر الرومانى حيث أمره الامبراطور نيرون أن يقتل نفسه نظراً لتورطه فى مؤامرة بيسو [٩٢]. وفضلاً عن ذلك كان سينيكا – شأنه شأن كافة فلاسفة مدارس العصر الهيلينستى – يعتبر سقراط أباً روحياً له كما كان يرى فيه النموذج للحياة الفلسفية حيث كان يقول دائماً *"إذا كنت تريد نموذجاً، اتخذ سقراط هذا النموذج"* ، كما كان سينيكا يرى أن سقراط مثالاً أو نموذجاً للبطل الرواقى، حيث كان مشهد إعدامه يقدم درساً للرواقيين باعتبار أنه من الممكن أن يكون الألم وسوء الحظ خيراً لنا[٩٣] ، وهو ما أصبح فيما بعد مبدأً رواقياً هاماً حيث كانت الرواقية تعبر أن الألم ο πονος ليس شراً.كذلك كان سينيكا يعتبر أن الخير يكمن في مواجهة الألام والموت بشجاعة [٩٤]وهو هنا يتأسى أيضاً بسقراط الذى كان يرى أن الموت خير αγαθον فهو يعتبر رائد هذه الفكرة قبل الرواقيين والابيقوريين في العصر الهيلينستى .

يظهر كذلك سينيكا على بقايا تابوت روماني(صورة ١٩)[٩٥]جالساً فى الوضعية الكلاسيكية لجلسة المفكرين والفلاسفة بالعصا بين يديه وقدميه، وبنفس ملامح الوجه السابقة والرأس الأصلع من الأمام مع وجود خصلات شعر قصيرة في مؤخرة الرأس. يوجد أمامه فتيات يرتدين الخيتون القصير، ويوجد مذبح صغير، و يمكننا التعرف على أبوللو يمسك القيثارة وفتاة تقف أمامه.وربما نستدل من تصوير الفنان لهذا الفيلسوف على تابوت رومانى إشارة إلى أنه كان يفضل الخلود وسينيكا بحكم انتمائه إلى المدرسة الرواقية كان يؤمن– شأنه شأن فلاسفة الرواقيين – بأن النفس خالدة فلقد أنه كان يرى أن البدن يمثل عبء pondus على النفس حيث أنه يستعبدها حتى تأتى الفلسفة وتبث القوة في هذه النفس وذلك عن طريق التأمل في العالم فعندما تصعد هذه النفس في السماء تتحرر من عبودية البدن وتجدد حياتها مرة ثانية في السماء [٩٦]. كذلك نستدل

من تصوير الفنان لهذا الفيلسوف جالساً على كرسى على هذا النحو أنه رجل ذو مكانة مرموقة لأنه يرتدى عباءة مستطيلة فكل ذلك من سمات تصوير الفلاسفة.

ماركوس أوريليوس (١٢١ – ١٨٠م) :

يُعد الإمبراطور ماركوس أوريليوس أنطونينوس أوغسطس واحداً من أهم فلاسفة الرواقية في المرحلة الأخيرة، فعند انضمامه لها انتشرت وتوسعت مبادئها على نطاق كبير حتى يمكن القول أن حلم أفلاطون لفكرة الحاكم الفيلسوف قد أصبحت حقيقة واقعة. ولقد حكم في البداية مع الإمبراطور لوكيوس فيروسLucius Verus حيث كان مساعداً له وذلك في الفترة من ١٦١م وحتى وفاة لوكيوس عام ١٦٩م. ولقد كان ماركوس أوريليوس يُعد واحداً من أفضل خمس أباطرة وذلك مع نيرفا، تراجان، هادريانو أنطونينوس بيوس[٩٧].

كان عمله الذى يحمل العنون *إلى نفسى* " والذى أصُطلح على ترجمته بالتأملات، أو الأفكارMeditationes ، يُعد واحداً من أهم مصادر فهمنا للفلسفة الرواقية القديمة، ولقد اعتبره العديد من الشراح واحداً من أهم وأعظم الأعمال الفلسفية[٩٨].

نشأت أسرة ماركوس أوريليوس في مدينة صغيرة جنوب شرق قرطبة، ولقد احتلت هذه الأسرة مكانة بارزة في أواخر القرن الأول الميلادى[٩٩]. أما والد ماركوس وهو"ماركوس أنيوس فيروس الثالث "Marcus Annius VerusIII فكان زوجاًلدوميتيا لوكيلا Domitia Lucilla[١٠٠].وكان لهما طفلان ماركوس أوريليوس وأنيا كورنيفيكيا فاوستينا Annia Cornificia Faustina[١٠١]. وربما توفى والدهما عام ١٢٤م عندما كان ماركوس يبلغ من العمر ثلاث سنوات. وعلى الرغم من أنه لم يكد يعرفه، إلا أنه قد كتب في عمله "التأملات" أنه قد تعلم التواضع والرجولة من ذكرياته عن والده ومن سمعة هذا الرجل بعد وفاته[١٠٢]. كانت والدته تتبع العادات الأرستقراطية السائدة، ربما لم تمض وقتاً طويلاً مع ابنها، وعلى الرغم من ذلك ينسب ماركوس أوريليوس إليها الفضل في تعليمه الورع والبساطة وكيفية تجنب الطرق التي يتبعها الأغنياء[١٠٣].ولقد كان يدين إلى جده لتعليمه حسن الخلق وتجنب تقلب المزاج[١٠٤].

وكان لأحد معلمى ماركوس وهو ديوجنيتوس Diognetus – معلم الرسم والفيلسوف الرواقى –تأثير خاص عليه حيث أنه قد عرفه بطرق الحياة الفلسفية، وفى أبريل عام ١٣٢ م – وبناء على طلب ديوجنيتيس– اتخذ ماركوس لباس وعادات الفيلسوف، فلقد كان يدرس في حين كان يرتدى العباءة اليونانية. ولقد أصبح ماركوس رواقياً في وقت مبكر عندما كان يبلغ ١١ عاماً و ظل تابعاً مخلصاً للرواقية بقية حياته[١٠٥].وفي عام ١٦١م منحه مجلس السناتو اسم أوغسطس وتم انتخابه رسمياً ليكون الكاهن الأعظم Pontifex Maximus. لقد رفض ماركوس هذا المنصب في البداية ، نظراً لأنه كان يُفضل الحياة الفلسفية لذلك لم يكن هذا المنصب جذاباً بالنسبة له. غير أن إتباعه للمبادئ الرواقية جعل اختياره واضحاً بحيث أصبح هذا

المنصب من واجبه فكان عليه أن يفضل السمو الأخلاقى على المنفعة وذلك بحسب مبادئ الفلسفة الرواقية[١٠٦].

لقد كان الإمبراطور ماركوس أوريليوس يُلقب الملك الفيلسوف[١٠٧]، واستمر هذا اللقب حتى بعد وفاته في١٧ مارس عام ١٨٠ في مدينة فيندوبونا (فيينا حديثاً)[١٠٨]،ولقد كتب عنه المؤرخ هيروديانHerodian [١٠٩]أنه كان واسع المعرفة كما كان على دراية بالمذاهب الفلسفية فضلاً عن أنه كان يتمتع بشخصية لامعة وأسلوب يميل إلى الإعتدال والحكمة.ولقد كان ماركوس أوريليوس لا يعتبر نفسه إمبراطوراً لروما، ولا مواطناً رومانياً بل مواطناً للعالم بأسره، ويمثل ذلك فكرة المواطنة العالميةcosmopolitanismبالمعنى الحقيقي أو العيش في عالم واحد يعمه الخير ويسوده الإخاء لا فرق فيه بين انسان وآخر، وهو المبدأ الذي كانت الفلسفة الرواقية تنادى به منذ بدايتها وأكد عليه ماركوس أوريليوس ولكنه لم يحدد العالم كمدينة للبشر والآلهة على السواء كما فعل الرواقيون بل حدده كمدينة للبشر وحدهم وهذا ما جعله يتميز عن الرواقيين فيما يتعلق بالمواطنة العالمية[١١٠]وعلى الرغم من الصعوبات التي كان يواجها،كان فقط لا يزال قادرا على الحفاظ على سيطرته على انفعالاته وذلك لكى يحكم بطريقة منظمة وعادلة وبطبيعة الحال لكى يغرس في نفسه فضيلة خاصة به ألا وهى الحكمة التي هى من أسمى الفضائل عند الرواقيين فالحكيم الرواقى هو الذى يملك السيطرة على إرادته وانفعالاته في عزم واصرار[١١١].

كان للإمبراطور ماركوس أوريليوس العديد من الأعمال الفنية المتنوعة ولكننا سوف نقتصر فقط على عرض بعض النماذج التي تشير إلى كونه حاكما فيلسوفاً مثل العمل الفني (صورة ٢٠)[١١٢]وهي رأس للإمبراطور مع وجود جزء من الكتفين عليه بقايا العباءة وحول الرقبة. ملامح الوجه توضحه بشكل هادئ ومتزن يميل إلى الحزن، وهو ذو لحية بخصلات شعر حلزونية قصيرة غير كثيفة في طبقتين من الخصلات، و ذو فم صغير، ويغطي الشارب الشفاه العلوية. الأنف متوسط الحجم وعريض. الأعين لوزية ومحدد بها حدقة وإنسان العين ذو نظرة عميقة لأعلى. أعلى الجبهة خطان على الجبين. تسريحة الشعر في شكل خصلات حلزونية كثيفة متراجعة للخلف. وفي عمل فني آخر(صورة ٢١)[١١٣]عبارة عن تمثال نصفي للإمبراطور بنفس ملامح الوجه وتسريحة الشعر والعينين ولكن يرتدي فيه الإمبراطور الملابس العسكرية المكونة من التونيك العسكري يعلوه العباءة العسكرية المثبتة على الكتف الأيمن بمشبك مستدير الشكل. وفي نموذج فني ثالث (صورة ٢٢)[١١٤]يظهر فيه الإمبراطور بنفس الهيئة التي تجمع بين شخصيته وملامحه كفيلسوف ذو طابع ونظرة تأملية وشخصيته كقائد عسكري وحاكم لتلك الإمبراطورية. ونلاحظ فنياً فكرة العودة مرة اخرى إلى اللحية الكثيفة والشعر الكثيف،أي نرى من ملامحه مرحلة العودة للفلاسفة الأوائل مؤسسي الرواقية من خلال ملامحه واللحية ولكن بسمات الفن وتسريحات الشعر المميزة لعصره.

وهنا يمكن ملاحظة أن الفنان قد عاد إلى طريقة التصوير الإغريقية للفلاسفة سواء في اللحية أو الشعر أو العباءة . ولقد عاد هنا إلى تصوير اللحية مرة ثانية إشارة إلى الفلاسفة بعد أن كانت قد اختفت من معظم صور العصر الرومانى الخاصة بهم فاللحية تشير دائماً إلى صور الفلاسفة اليونان [١١٥]، ولقد كانت اللحية هي أهم ما يميز الصور في عصر هادريان المحب للهيللينية.لقد صور الامبراطور ماركوس أوريليوس هنا بتسريحة شعر حلزونية ولحية بخصلات شعر حلزونية ويُعد ذلك اختلافاً عن التصوير المعتاد لفلاسفة الرواقية في العصر الرومانى فمعظم صورهم السابقة كانت بدون لحية وذو شعر مستقيم وقصير ولكن على الرغم من ذلك صور الامبراطور ماركوس أوريليوس هنا بملامح تختلف عنهم وربما يرجع السبب في ذلك أن الفنان الذى قام بنحت صور وتماثيل هذا الامبراطور كان يرغب في الجمع بين الملامح الكلاسيكية – حيث أنه كان مفكراً وفيلسوفاً يتبع الكلاسيكية اليونانية – وبين كونه امبراطوراً أو محارباً حيث كانت صورته العسكرية تجمع بين ملامح الفيلسوف وملامح القائد العسكري. كذلك نلاحظ أيضاً أن الفنان قد صور هذا الامبراطور مرتدياً العباءة مرة وهى فكرة رومانية ومرة أخرة بدون عباءة وهى فكرة هيلينستية فهو إذن يجمع بين العنصر الهيلينستى والرومانى ، على الرغم من أن ملامح الوجه تنم عن فيلسوف إلا أن تصويره بالعباءة العسكرية تشير إلى التزامه بالواجب الأخلاقي في دفاعه عن الدولة ذلك الواجب το καθηκονالذى كانت تحث عليه الرواقية – بحسب شيشرون في عمله "عن الواجبات" De Officis– التي كانت تعتبر السمو الأخلاقى Honestas أنه الخير الأسمى Summum Bonum بل أيضاً الخير الأوحد Solum Bonum[١١٦] والتي كانت أيضاً تدعو إلى ضرورة الاشتراك في الحياة السياسية والعمل العام .ويمكننا أيضاً أن نستدل من نظرة العين العميقة إلى أعلى على نظرة تأملية تتفق مع فكر هذا الفيلسوف الذى كتب عملاً بعنوان "التأملات".

الخاتمة

مما سبق عرضه رأينا كم كان رواد تلك المدرسة متعددين ومن مناطق مختلفة من العالم الهيلينستي وامتد تأثيرهم في المجتمع لفترات تاريخية طويلة، ولكن على الرغم من تعددهم إلا أننا لم نجد أن جميعهم قد صور في الفن، فقد صور أهم أعلامهم وهم زينون من كيتيوم، خريسيبوس، كليناتيس، بانتيوس، بوسيدونيوس، سينيكا، والفيلسوف والإمبراطور ماركوس أوريليوس. وهم لم يصوروا جميعا في اعمال فنية عديدة أو متنوعة، فقد شاع تصوير البعض دون الآخرين مثل الأعمال المتعددة لزينون المؤسس الأول للمدرسة، وخريسبوس الذى يعتبر المؤسس الثاني للمدرسة على الرغم من أنه قد أتى بعد كليانتيس. وربما يرجع السبب فى تصوير البعض منهم دون البعض الآخر إلى مدى اهتمام المجتمع وتأثير الفيلسوف ذاته وأفكاره في مجتمعه. أما ما تلاهما من فلاسفة خاصة من بداية المرحلة الوسطى فقد كانت الأفكار الرواقية قد عُرفت واستقرت في الأذهان وبالتالي لم يبذل أعلام تلك المرحلة وما بعدها العناء الشديد لنشر أفكارها ونلاحظ ذلك فنيا من خلال رؤية مدى التعبير الحزين المفكر العميق لفلاسفة المرحلة الأولى والذي يدل على المعاناة في نشر تلك المبادئ الفلسفية الجديدة في المجتمع، هذا العناء بدء يقل مع فلاسفة المرحلة الوسطى وهو ما انعكس فنياً حيث بدءت تظهر ابتسامة خفيفة وقورة على وجه الفيلسوف.واختفت في تلك المرحلة اللحية التي كانت تميز الفيلسوف والمفكر والتي بدءت بالتقصير في الرواقية الوسطى ثم اختفت في صور سينيكا الذي كان على الرغم من كونه ثريا ورجل سياسة ودولة، ينادي في أفكاره الفلسفية بأن الرضا يتحقق من خلال العيش وفقاً للطبيعة.وتعود اللحية مرة أخرى مع الإمبراطور والفيلسوف ماركوس أوريليوس والذي مثلت فترة حكمه مع حكم هادريان من قبله مرحلة العودة للتقاليد الكلاسيكية فكان من الطبيعي عودة اللحية مرة أخرى.

ومن هذا المنطلق للمدارس الفلسفية فانه يبدو أن الاختلاف في الصور الشخصية طبقا للمدرسة كان طبيعيا في القرن الثالث ق.م وكان يعبر عنه بتعبيرات متسمة بالمحافظة على التقاليد القديمة التي اختفت تدريجيا، لتسمح بظهور تعبيرات عامة للتأمل. وهي نفس النظرة التي تبناها العديد من المواطنين من نفس الفترة لصورهم الشخصية. ولكن على الرغم من هذه الظروف التي تغيرت، فان الفيلسوف ظل شخصاً ذا أهمية وسلطة في نهاية العصر الهيلينستي. استقرت سمعته الآن على دوره كمفسر للاتجاه الكلاسيكي القديم، ودور المفسر يرتبط كذلك بالمعلم والمستشار.

إن صورة القارئ أو الشخص الذي يصور وهو يقرأ أو يمسك لفافة بردي كانت جزءاً كذلك من تصوير المفكرين في بداية العصر الهيلينستي. ولكن في ذلك الوقت كانت القراءة واحدة من الإمكانات الكثيرة للتعبير عن شكل معين للنشاط الفكري. ومنذ ذلك الوقت لم يعد هناك احتمال

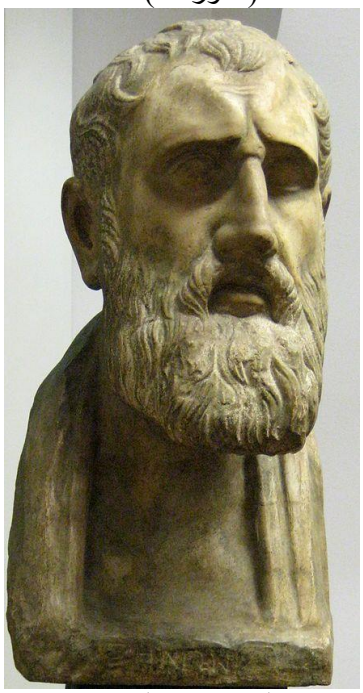
أن نتصور مفكراً لايكاد يصور إلا وهو يمسك كتاباً في يده أو جالساً، فأصبح تصوير الشعراء أو الأدباء والفلاسفة والمفكرين عموماً بهذا الشكل تقليد لأمجاد من سبقوهم من المفكرين العظام. لقد تحول أفلاطون وسوفوكليس وكذلك هوميروس الأعمى في صور تلك الفترة إلي قراء يمسكون لفافة البردي للقراءة وهم جالسين،ولقد أصبحت تلك الصورة من أهم مميزات المفكرين والمثقفين في الفن الروماني[١١٧].

لقد كان معروفاً أن الإغريق لم يألفوا مسألة تأليه البشر، وقد اعتادوا عليها فقط بعد دخول الإسكندر الأكبر مصر والانفتاح على الشرق، وظهر ذلك من خلال تأليه الملوك البطالمة وغيرهم من ملوك الممالك الهيلينستية حيث أقيمت المعابد والتماثيل لهم. وبالتالي أصبح معتاداً لدى الإغريق إقامة تماثيل للشخصيات الهامة والمؤثرة في مجتمعها ومن ثم أصبحت العودة إلى تصوير شخصيات هامة من العصر الكلاسيكي في العصر الهيلينستي ومن بعده الروماني أمراً معتاداً من حيث تصوير أهم الشعراء والمفكرين مثل هوميروس وهسيودوس وشعراء المسرح التراجيدي والكوميدي والعديد من الفلاسفة وكانت صورهم الشخصية توضع في بعض الأماكن العامة لتخليد ذكراهم ومنهم من اقيمت له عبادة خاصة به مثل هوميروس وغيره.

وبالنسبة لفلاسفة الرواقية الذين كانوا ينادون في كثير من الأحيان بعدم الخوف من الآلهة، فليست هناك دلائل قاطعة على وجود عبادة خاصة بهم او إقامة معابد لهم، وربما كان تصوير الفنان لبعضهم يعود كما سبق وأشرنا إلى تخليد ذكراهم نظراً لتأثيرهم القوي في المجتمع في تلك الفترة، وترجع إعادة تصويرهم في العصر الروماني لامتداد وانتشار أفكارهم الفلسفية لفترات زمنية طويلة، ولا نكاد نبالغ اذا ما قلنا وحتى وقتنا الحالي فى العصر الحديث فكما ذكرنا من قبل وجود ما يسمى بالأسبوع الرواقى على صفحات الانترنت الآن، وربما صور البعض من فلاسفة الرواقية أثناء حياتهم وهو ما يشير إلى نوع من التبجيل والاحترام والتقدير وتخليد الذكرى وليس نوعاً من التأليه. كذلك كان اليونانيون يعتقدون بأن التماثيل مثل تماثيل الآلهة سوف تتحدث اليهم وتملى عليهم النصائح، وربما كان اقامتهم تماثيل للفلاسفة كذلك يأتي من الاعتقاد بأنهم سوف يظلون في حياة تلاميذهم ينصحونهم ويستشيرونهم[١١٨].

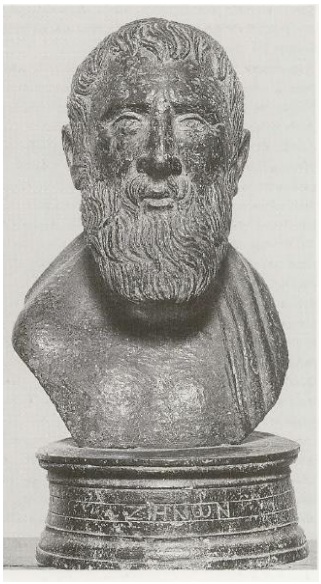
كتالوج الصور

(صورة-١)



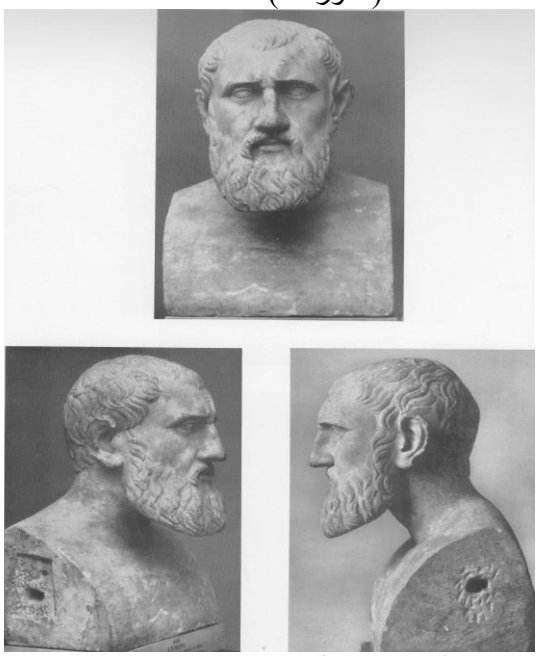
تمثال نصفي لزينون من الرخام بمتحف نابولي
/https://www.ancient.eu/Zeno_of_Citium, ١٥-١١-٢٠١٧.

(صورة-٢)



تمثال نصفي لزينون من البرونز بمتحف نابولي
K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken dichter*, ١٠٨, no.٢, ٢٠٩

(صورة-٣)



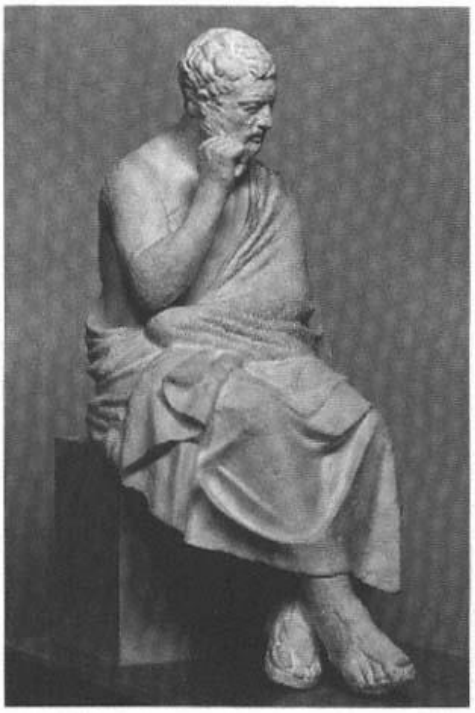
هيرم لزينون من الرخام بمتحف كوبنهاجن
http://agora.ascsa.net/id/agora/image
١٨٨, no.٨, pl. ١٠٩٢-١٠٩٤

(صورة-٤)



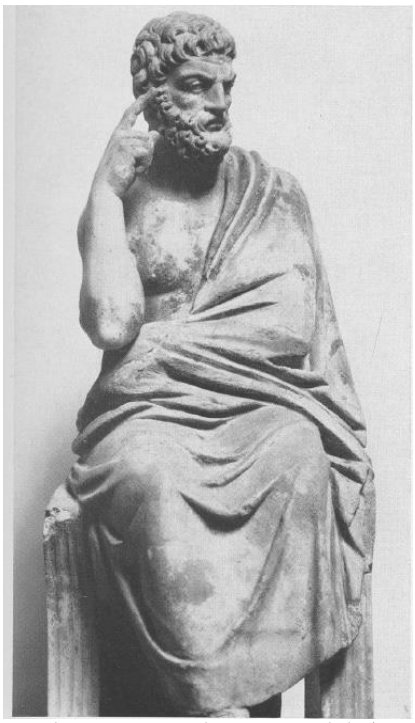
ميدالية من التراكوتا لزينون بمتحف الأجورا بأثينا
G. Richter, *Portraits of the Greeks*,
٢٠١٧-١١-٢١

(صورة-٥)



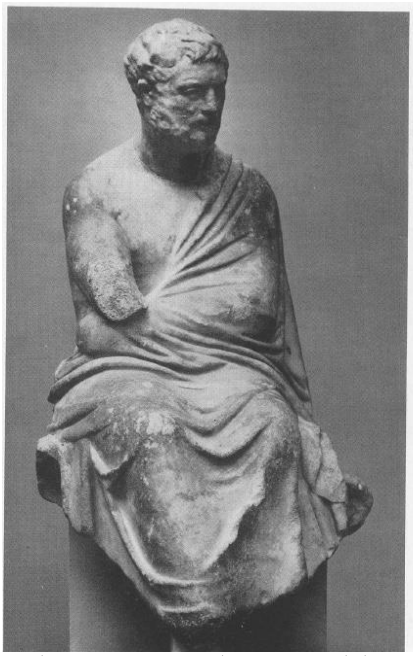
تمثال لكليانتيس من الرخام بالمتحف البريطاني
P. Zanker, Mask of Socrates, fig. ٥٨b.

(صورة-٦)



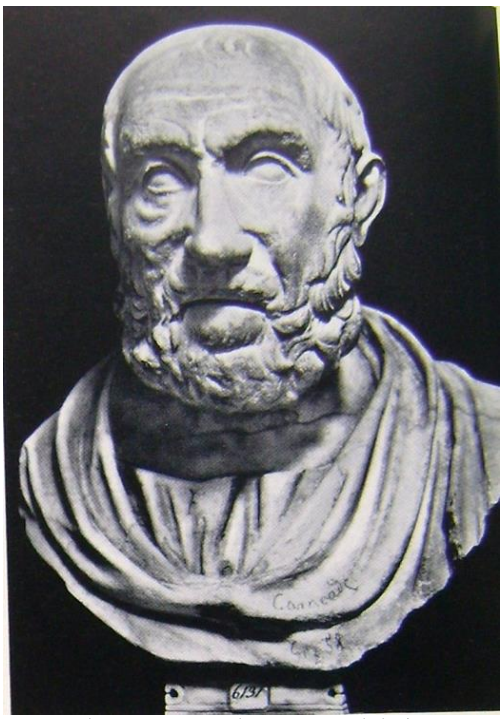
تمثال لكليانتيس من الرخام بمتحف المتروبوليتان
G. Richter, Greek Portraits, Figs. ١١٠٧.

(صورة-٧)



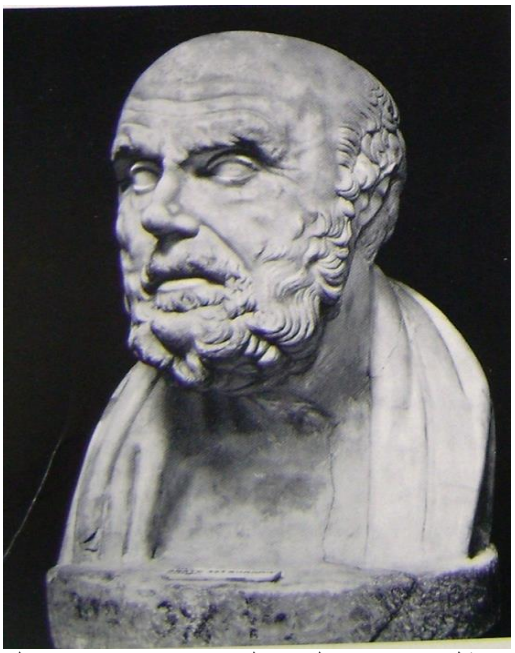
تمثال نصفي لكليانتيس من الرخام بمتحف نابولي
G. Richter, Greek Portraits, Figs.١١٠٨.

(صورة-٨)



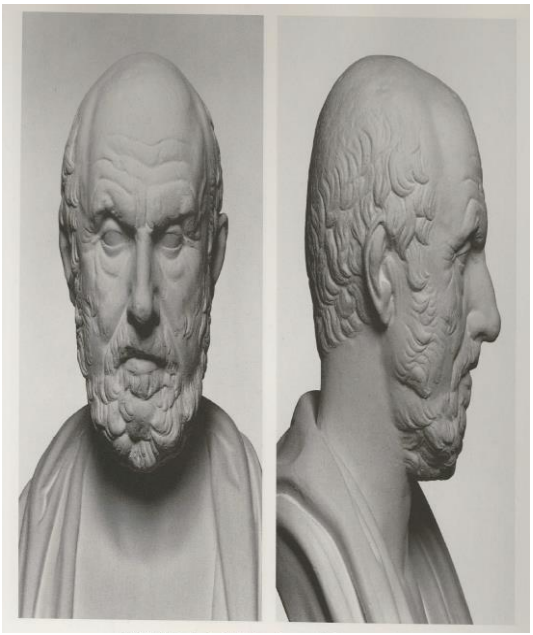
تمثال لكليانتيس من الرخام بمتحف الفاتيكان
T. Lorenz, *Galerien von griechischen philosophen*, Tafel II, no.٢

(صورة-٩)



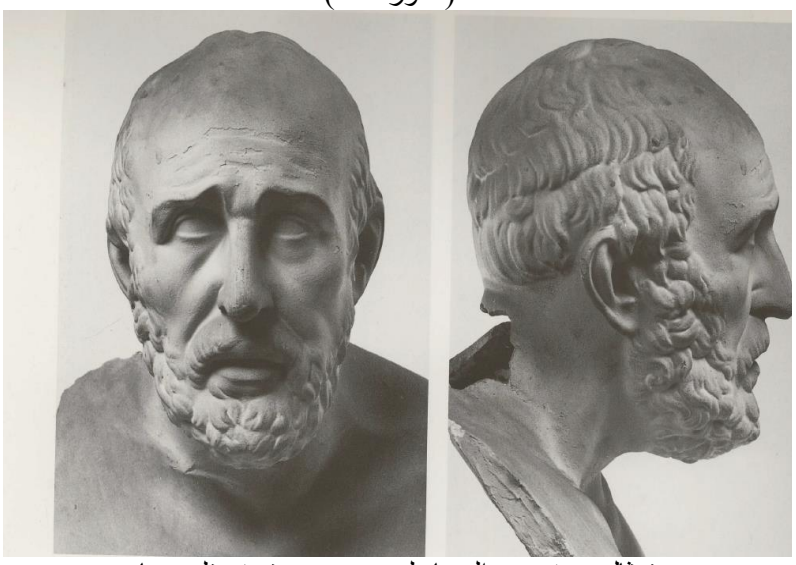
تمثال نصفي من الرخام لخريسبوس بمتحف نابولي
G. Richter, *Portraits of the Greeks*, II, figs. ١١١٥-١١١٧

(صورة-١٠)



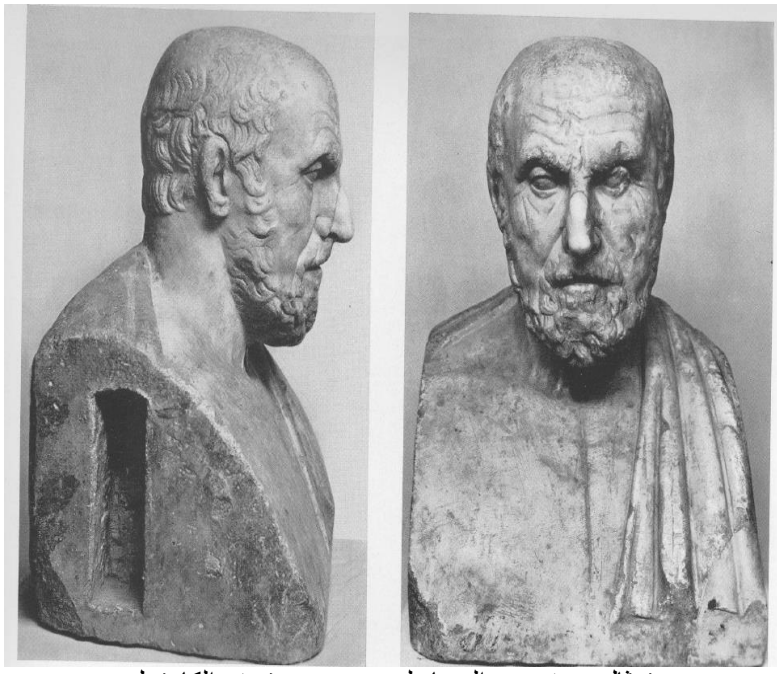
تمثال نصفي من الرخام لخريسبوس بالمتحف البريطاني
von den Hoff, *Philosophen Portraits des fruh und Hochhellenismus*, abb. ٨٧-٨٨

(صورة-١١)



تمثال نصفي من الرخام لخريسبوس بمتحف فلورنسا
Von den Hoff, *Philosophen Portraits des fruh und Hochhellenismus*, abb. ٩١-٩٢

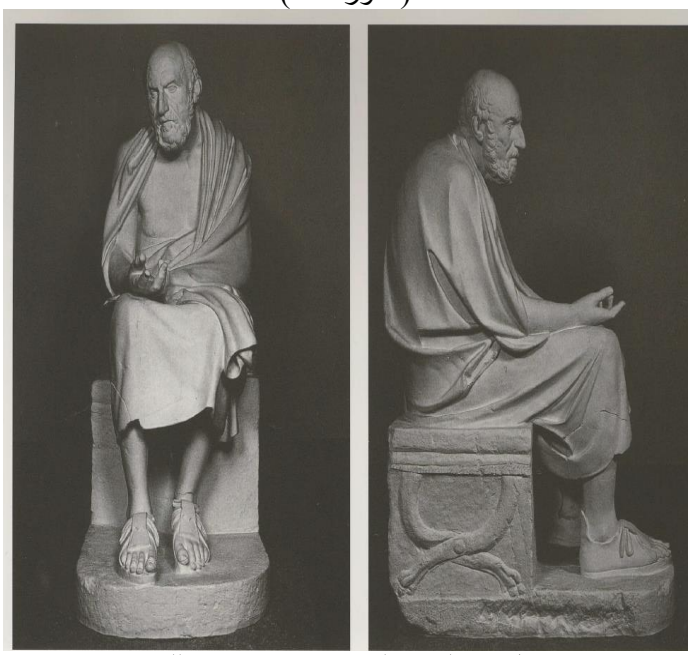
(صورة-١٢)



تمثال نصفي من الرخام لخريسبوس بمتحف الكابيتول

G. Richter, *Portraits of the Greeks*, ١٩١-١٩٢, Figs. ١١١١-١١١٢

(صورة-١٣)



تمثال من الرخام لخريسبوس بمتحف اللوفر

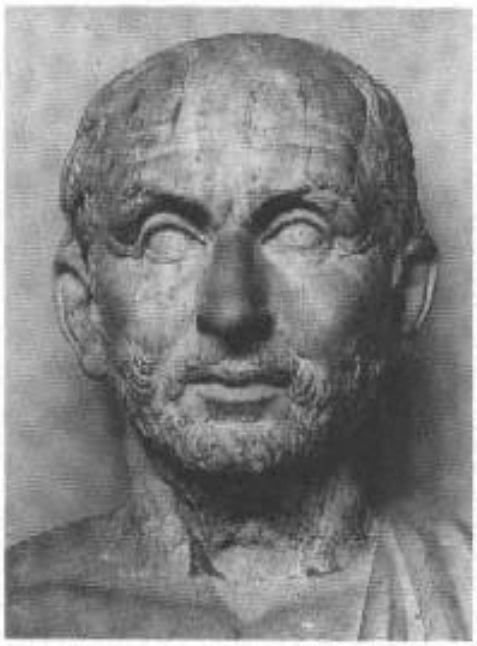
von den Hoff, *Philosophen Portraits des fruh und Hochhellenismus*, ٩٦-٩٧, abb. ٩٥-٩٦

(صورة-١٤)

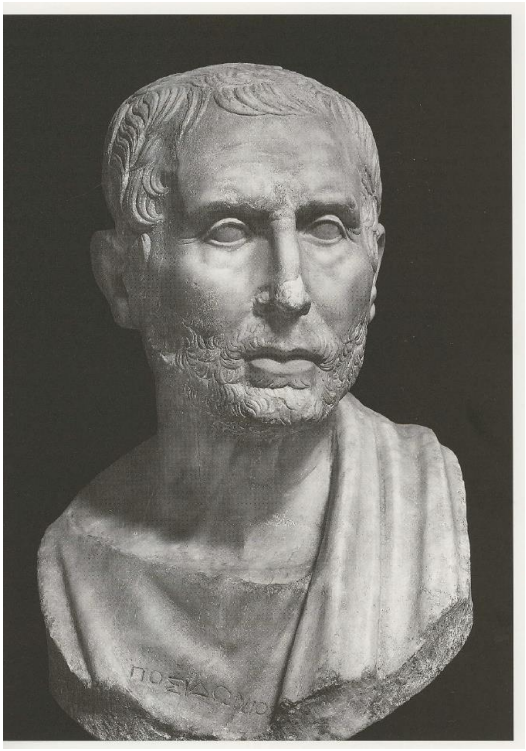


عملة لخريسبوس من سولوي في كيليكيا
G. Richter, *Portraits of the Greeks*, fig. ١١٤٧

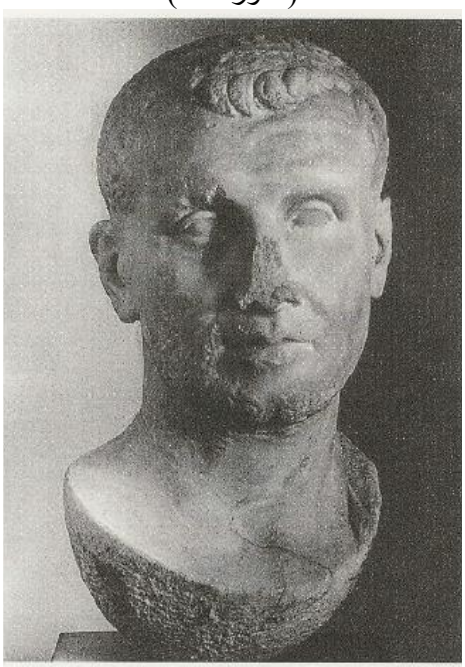
(صورة-١٥)



تمثال نصفي من الرخام لبانتيوس بمتحف الفاتيكان
P. Zanker, *Mask of Socrates*, ١٨٥, fig. ٩٧
(صورة-١٦)



تمثال نصفي من الرخام لبوسيدونيوس بمتحف نابولي
P. Zanker, *Mask of Socrates*, fig. ٩٨
(صورة-١٧)



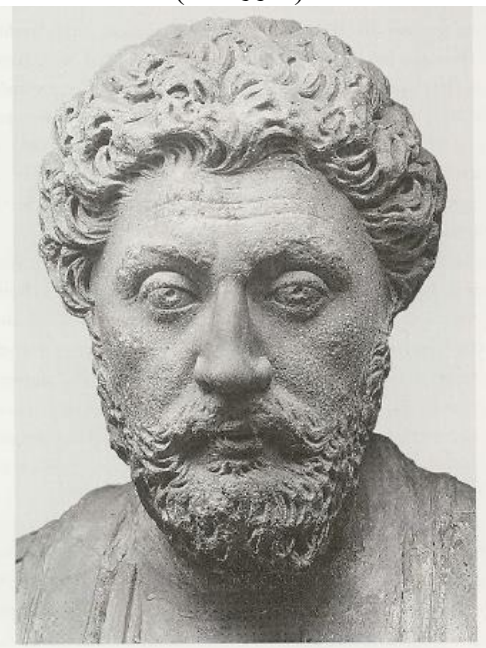
تمثال نصفي من الرخام لبوسيدونيوس بمتحف رودوس
K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken dichter,* abb.٢٠٢
(صورة-١٨ أ - ب)



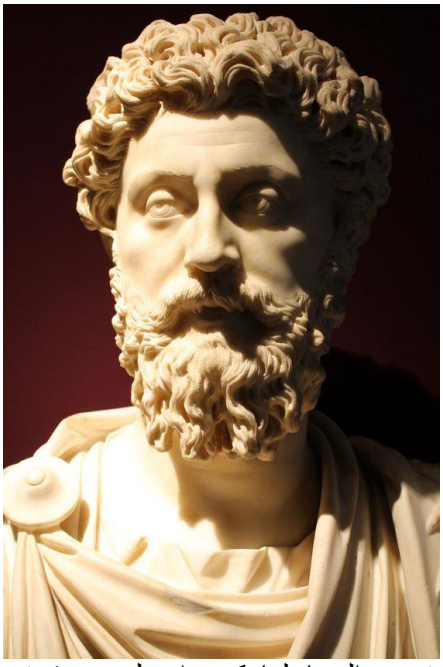
الهيرم المزدوج لسينيكا وسقراط بمتحف برجامة ببرلين
http://bigthink.com/cue-the-future/read-stoicism, ٢٢-١١-٢٠١٧
(صورة-١٩)



تابوت روماني يصور سينيكا بمتحف باسل
K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken dichter,* abb. ٢٤٣
(صورة-٢٠)



تمثال نصفي من الرخام لماركوس اوريليوس بالمتحف الوطني بروما
K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken dichter,* abb. ٢٠٨
(صورة-٢١)



تمثال نصفي من الرخام لماركوس اوريليوس بمتحف الكابيتول
P. Zanker, Roman Portraits, Fig. ٢٥
(صورة-٢٢)



تمثال نصفي من الرخام لماركوس اوريليوس
https://jorules.wordpress.com/٢٠١٣/٠٩/٣٠/stoicism-the-warrior-philosophy-٢, ٢٢-١١-٢٠١٧

حواشي البحث:

١. Adam Kelly, Stoicism: Introduction to the Stoic way of living ,p.٤, September ١, ٢٠١٧;
٢. Dale Kingsley, Stoicism: A Beginner's Guide to History& Philosophy of Stoicisim, p. ١-٢, ٢٠١٦.
٣. Ralf Stob, 'Stoicism and Christanity', the Classical Journal, Vol. ٣٠, No. ٤(Jan., ١٩٣٥), ٢١٧-٢١٨.
٤. Marcia, L.Colish, The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages: Stoicism in Classical Latin Literature, (E.J.Brill, Leiden, New York, ١٩٩٠), ٧.
٥. Aristotle, Politics, ١٢٥٢ b٨
٦. مجدى كيلانى، المدارس الفلسفية في العصر الهيللينستى،(الإسكندرية، ٢٠١٦)، ٧.
٧. J. Sellars, Stoicism, (Berkeley: University of California Press, ٢٠٠٦) ٣٢
٨. E. Pollard, Worlds Together, Worlds Apart concise, vol.١. (New York: W.W. Norton & Company, Inc., ٢٠١٥), ٢٠٤.
٩. L. Becker, A History of Western Ethics, (New York: Routledge,٢٠٠٣), ٢٧
١٠. Diogenes Laertius, VII, ٥
١١. B. Russell, A History of Western Philosophy, (London, ١٩٤٥) ٢٥٤, ٢٦٤
١٢. Gilbert Murray, The Stoic Philosophy: In Bertrand Russell, (١٩٤٦), ٢٥.
١٣. A. A. Long, Hellenistic Philosophy, (١٩٨٦) ١١٥.
١٤. Diogenes Laertius, VII,١, R.D.Hicks, Harvard University press, ١٩٢٥.
١٥. C.D.Yonge, Keith Seddon,C,D, A Summary of Stoic Philosophy: Zeno of Citium in Diogenes Laertius Book Seven, (Keith Seddon, ٢٠٠٧), ٢١.
١٦. Diogenes Laertius, VII, ١, ٢٦-٢٧
١٧. Diogenes Laertius, VII, ٢٧
١٨. C.D.Yonge, Keith Seddon,C,D, A Summary of Stoic Philosophy, ٢٧.
١٩. Pliny, N. H., XXXIV, ٩٢; C.D.Yonge, Keith Seddon,C,D, A Summary of Stoic Philosophy,٢٥.
٢٠. Pliny, N. H., VII, ٣٧.
٢١. Plutarch, de Stoicor. repugn, ١٠٣٤; comp. Diogenes Laërtius , ١٢
٢٢. Cicero, Academica, II. ٢٠. Idem, de Finibus, IV. ٤; Sextus Empiricus, adv. Math. VII. ٢٥٣. Cicero, Academica, II. ٦, ٢٤; Idem, Academica, I. ١١
٢٣. Diogenes Laertius, ١٤٨, ١٥٦; Sextus Empiricus, adv. Math. IX. ١٠٤, ١٠١; Cicero, De Natura Deorum, II. ٢٢,٨, III, ١٤;Tusculanae Quaestiones, I, ٩; Diogenes Laertius, ١٣٦-١٤٢.
٢٤. Cicero, Academica, I, ١٠, ١٦. ٢, De Finibus, III, ٦. ٨, ١٤, ٢١, IV, ٩; Tusculanae Quaestiones, IV, ١٥; Diogenes Laertius , ١٠٠, ١٠٢-١٢٧; ١٣; Sextus Empiricus, adv. Math. VII. ٤٢٢.
٢٥. مصنوع من الرخام، ارتفاعه ٤٤سم ومحفوظ بالمتحف الوطني بنابولي Inv. ٦١٢٨ ويؤرخ بأواخر العصر الأوغسطي.
K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Render und Denker, (Basel, ١٩٩٧) ١٠٨, no. ٤, ٢٠٩; G. Richter, The Portraits of the Greeks, Vol. II, (London, ١٩٦٥), ١٨٧-١٨٨, no. ١, pl. ١٠٨٩; R. Von Den Hoff, Philosophen portraits des fruh und Hochhellenismus, (Germany, ١٩٩٤), abb. ٧٥-٧٧, ٨٩; T Lorenz, Galerien von griechischen Philosophen und Dichter Bildnissn bei den Romern, ١٩٦٢, ٨, n. III, ٤, taf. ٢; R. R. R. Smith, Hellenistic Sculpture, ١٩٩١, ٣٦, abb.
٣٢.;https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zeno_of_Citium_-_Museo_archeologico_nazionale_di_Napoli.jpg, ١٦-١١-٢٠١٧.
٢٦. مصنوع من البرونز، الارتفاع بالقاعدة ١٧,٥سم، الرأس فقط ٩سم، اكتشفت في فيلا بسوني Pisoni في هيركلانيوم، محفوظ بالمتحف الوطني بنابولي Inv. ٥٤٦٨-
K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, ١٠٨, no.٢, ٢٠٩; Richter, The Portraits of the Greeks, ١٨٧-١٨٨, no.٢, pl. ١٠٨٦-١٠٨٨.
٢٧. مصنوع من الرخام، ارتفاعه ٤٧سم الرأس فقط ٢٩,٥سم، حصل عليها من مجموعة Countyszkiewicz في روما عام ١٨٨٨م، ومحفوظة بمتحف NyCarlsberg Glyptothek في كوبنهاجن Inv. ٦٠٦ وترجع إلى عصر نيرون
F. Johansen, Catalogue Greek Portraits Nycarlsberg Glyptotek, (١٩٩٢), ١١٢, no. ٤٥ ; Von Den Hoff, Philosophen Portraits des fruh und Hochhellenismus, abb. ٧٨-٨٠,٩٠; Richter, Portraits of the Greeks, ١٨٨, no.٨, pl. ١٠٩٢-١٠٩٤.
٢٨. مصنوعة من التراكوتا، قطرها ٧٠سم، كشفت في أثينا، محفوظة بمتحف الأجورا بأثينا Inv. P. ٢٢٣٥١- وتعود إلى ٢٠٠م لأصل هيللينستي يرجع لحوالي ٢٨٠ ق.م.
Schfold, Die Bildnisse der antiken Dichter, abb. ١٠٧, ٢٠٩; Hesperia, ٢٢, ١٩٥٣, ٥٦, Pl. ١٧C; http://agora.ascsa.net/research?v=list&q=Inv.+P.+٢٢٣٥١, ٢١-١١-٢٠١٧.
٢٩. Seneca , Epistuale Morales, XXC, ٤, XX, ٥
٣٠. Diogenes Laertius, VII, ٨٧
٣١. Diogenes Laertius, VII, ٢٧

٣٢. Cicero, De Finibus Bonorum et Malorum, III, ٢٩
٣٣. P. Zanker, The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity, p.٩٣-٩٦, University of California, ١٩٩٥.
٣٤. Diogenes Laertius, VII, ٥,١٦٨-١٧٦
٣٥. Diogenes Laertius, VII,١٧٤
٣٦. Diogenes Laertius, VII,١٧٠
٣٧. A.C. Pearson, M. A., The Fragments of Zeno and Cleanthes with introduction and explanatory notes, (London, ١٨٩١) ٣٧.
٣٨. Diogenes Laertius, VII, ١٧٦; Simplicius, Commentary on the Enchiridion of Epictetus.
٣٩. Pearson, The Fragments of Zeno and Cleanthes, ٣٨
٤٠. Davidson, William Leslie, The Stoic Creed, ٢٨, ١٤٨.
٤١. التمثالان الأخران من الرخام وأحدهما محفوظ بمتحف نيويورك والثالث بمتحف الفاتيكان ويوجد منه العديد من النسخ الأخرى فاقدة الرأس، التمثال الأول من البرونز-الثاني والثالث نسخ من الرخام بالإضافة إلى العديد من النسخ الأخرى فاقد الرأس.

K. Schefold, Die Bildnisse der antiken dichter, ١٤٦, no. ٢, ٢١٣; abb. ١٢٦, ٢٣٣-٢٣٥; Richter, Portraits of the Greeks, ١٨٨-١٩٠, No. ١, Fig. ١١٠٦-١١٠٨, No. ٨, pl. ١٠٩٢-١٠٩٤; Von Den Hoff, Philosophen portraits des fruh und hochhellenismus, abb. ١٩٦-١٩٧; P. Zanker, The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity, (California, ١٩٩٦), Fig.٥٨ a-b.

٤٢. محفوظ بالمتحف الوطني Inv ٦١٣٧

T. Lorenz, Galerien von griechischen philosophen, Tafel II, no.٢
٤٣. T. Lorenz, Galerien von griechischen philosophen, Tafel II, no. ٤.
٤٤. P. Zanker, The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity, p.٩٧
٤٥. Gould, Josiah, The Philosophy of Chrysippus, ,(١٩٧٠), ٧; Diogenes Laertius, VII,١٧٩
٤٦. Diogenes Laertius, VII, ١٨٢
٤٧. Diogenes Laertius, VII, ١٨٣
٤٨. Diogenes Laertius, VII, ١٧٩
٤٩. Diogenes Laertius, VII, ١٨١
٥٠. Green Peter, Alexander to Actium: the Historical Evolution of the Hellenistic Age, (١٩٩٣), ٦٣٩.
٥١. Diogenes Laertius, VII, ١٧٩
٥٢. Dorandi Tiziano, 'Chronology': Keimpe Algra, and others, The Cambridge History of Hellenistic Philosophy, (Cambridge University Press ١٩٩٩), ٤٠.
٥٣. Diogenes Laertius, VII, ١٨٠-١٨١
٥٤. Diogenes Laertius, VII, ١٨٤-١٨٥
٥٥. Jonathan Ree& J. O. Urmson, 'Chrysippus': The Concise Encyclopedia of Western Philosophy, (٢٠٠٥), ٧٣-٧٤, ٣٩٨.
٥٦. Diogenes Laertius, VII, ١٨٣
٥٧. مصنوع من الرخام ومحفوظ بالمتحف الوطني بنابولي Inv. ٦١٢٧

Von den Hoff, Philosophen Portraits des fruh und Hochhellenismus, abb. ٨٤-٨٦; T. Lorenz, Galerien von griechischen Philosophen und Dichter, Tafel II, no. ٣, Richter, Portraits of the Greeks, II, ١٩٢, no. ٨, ١١١٥-١١١٧, Zanker, The Mask of Socrates, fig ٥٥; A. Stewart, Greek Sculpture, (١٩٩٠), ٢١٩.

٥٨. مصنوع من الرخام وارتفاع الرأس ٢٥,٥سمواكتشفت في فيلا ماركوس فاروس ألبانوس بإيطاليا، محفوظ بالمتحف البريطاني Inv. ١٨٣٦ويؤرخ بعصر تيبريوس أو العصر اليوليوكلاودي.

Collection of Ancient Marbles in the British Museum, II, ١٨١٥, Taf. ٢٠; Richter, Portraits of the Greeks, II, ١٩٢, no. ١٠, ١١٣٩-١٤١; von den Hoff, Philosophen Portraits des fruh und Hochhellenismus, abb. ٨٧-٨٨

٥٩. مصنوع من الرخام وارتفاع الرأس ٢٤ سم، محفوظ بمتحف فلورنسا Uffizien Inv. ٣٩٤

Von den Hoff, *Philosophen Portraits des fruh und Hochhellenismus*, abb. ٩١-٩٢

٦٠. مصنوع من الرخام وارتفاع الرأس ٢٥,٥ سم الإرتفاع الكلى ٤٧,٣سم،محفوظ بمتحف الكابيتول No. ٢٧

Richter, *Portraits of the Greeks*, ١٩١-١٩٢, Figs. ١١١١-١١١٢; Zanker, *Mask of Socrates*, fig ٦٠.

٦١. وهي المقاعد بدون ظهر، وهي من أبسط أنواع المقاعد وأرخصها التي تتكون من قاعدة دون ظهر أو مساند للأيدي وترتكز هذه القاعدة على أربعة قوائم ويوضع عليها في كثير من الأحيان وسادة.

Liddell and Scott's, S. V., διφρος

٦٢. مصنوع من الرخام وارتفاع التمثال بالقاعدة ١٢٠سم، محفوظ بمتحف اللوفر بباريس MA ٨٠ ويؤرخ بحوالي٢٠٩ ق.م

T. Lorenz, Bildnisse griechischer Philosophen ihre Funktion und Interpretabilitat, in: Perspektiven der philosophie, band. ٢٣, (١٩٩٧), ٤١٥-٤٢٥; T. Lorenz, Galerien von griechischen, taf. II; K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, ٢١١, ١٢٤, no. ٣;von den Hoff, Philosophen Portraits des fruh und Hochhellenismus, ٩٦-٩٧, abb. ٩٥-٩٦; Zanker, Mask of Socrates, Fig. ٥٤ a–b; Richter, Greek Portraits, I, ٤٠, fig. ٢٤; M. Bieber, Sculpture of Hellenistic Age, (Columbia university ١٩٦٨), ٦٩, fig. ٢٣٨.

٦٣. مصنوع من البرونزو اكتشفت في سولوي في كيليكيا وتؤرخ بحوالي ١٦٣-١٦٤م

K. Schefold, Die Bildnisse der antiken dichter, ١٧٣, no. ٢٧, abb. ٢٩٩, ٤١٨-٤١٩; Richter, Portraits of the Greeks, fig. ١١٤٧; Richter, Greek Portraits II, The Various Classes of Greek Portraits: to what Extent were they Faithful Likeness?, ١٩٥٩, ١٦-١٧, Plate III, no. ٩.

٦٤. P. Zanker, The Mask of Socrates: The Image of the Intellectal in Antiquity, p. ٩٧

٦٥. Seneca, Epistulae Morales, LXV,٢٢

٦٦. P. Zanker, The Mask of Socrates: The Image of the Intellectal in Antiquity, p. ١٠٨-١١١

٦٧. Strabo, XIV, ٢. ١٣; Suda, Panaitios.

٦٨. Dorandi Tiziano, 'Chronology', ٤١-٤٢.

٦٩. Cicero de Re Publica VI. ١١, A. E. Astin, Classical Philology ٥٤ (١٩٥٩), ٢٢١-٢٧, and Scipio Aemilianus (Ox., ١٩٦٧), ١٢٧, ١٣٨, ١٧٧.

٧٠. Cicero, De Finibus, IV, ٩-٢٣

٧١. Cicero, Academica, II,١٠٧

٧٢. Cicero, De Oficiis, II, ٥١

٧٣. Dorandi Tiziano, 'Chronology', ٤١-٤٢.

٧٤. Diogenes Laertius, VII, ٤١

٧٥. ٧٥Cicero, De Divinatione, I,. ٣, II, ٤٢, ٤٧, Academica, II. ٣٣, comp. Epiphanius, adv. Haeres. II, ٩

٧٦. مصنوع من الرخام وهو نسخة رومانية بمتحف الفاتيكان ويؤرخ بحوالي ١٠٩ ق.م

P. Zanker, The Mask of Socrates, ١٨٥, fig. ٩٧

٧٧. Philo, De Aeternitate Mundi, ٧٦

٧٨. Magill, Frank Northen; Aves, Alison, Dictionary of World Biography. Taylor & Francis, (١٩٩٨), ٩٠٤–٩١٠

٧٩. S. George, 'The Unity and Diversity of the Mediterranean World', Osiris. ٢(١٩٣٦) ٤٠٦–٤٦٣

٨٠. Cicero , Tusclanae Disputationes, ٢a .I, ٢٧-٢٨, ٢b,٣

٨١. Diogenes Laertius, VII, ٣٩-٤٠; Sextus Empiricus, Against the Professors, ٧,١٩

٨٢. Cicero, On Divination, II, ٤٢

٨٣. مصنوع من الرخام وارتفاعه ٤٤ سم وكشف في رودوس ومحفوظ بالمتحف الوطنى بنابولي Inv. ٦١٤٢ وهي نسخة من بداية العصر الأوغسطي

T. Lorenz, Galerien von griechischenPhilosophen, Tafel II, no. ٤; K. Schefold,Die Bildnisse der antiken Dichter, ٢٢٣ abb. ٢٠١; Zanker, Mask of Socrates, fig. ٩٨.

٨٤. مصنوع من الرخام وارتفاعه ٢٦ سم اكتشف في رودوس ومحفوظ بمتحف رودوس ويؤرخ بحوالي ١٠٠ق.م

K. Schefold, Die Bildnisse der antiken dichter, ٣٢٤-٣٢٥, abb.٢٠٢.

٨٥. مجدي كيلاني، المدارس الفلسفية في العصر الهيلينستي، ١٥٠-١٥١.

٨٦. Matthew Bunson, A Dictionary of the Roman Empire, (Oxford University Press, ١٩٩١), ٣٨٢; John Fitch, Seneca: City (Oxford University Press, ٢٠٠٨), ٣٢.

٨٧. The epistles of Lucius Annæus Seneca Vol., I, p. I; Michelle Ballif, Michael G. Moran (eds.), Classical Rhetorics and Rhetoricians: Critical Studies and Sources) ,Greenwood Publishing Group, ٢٠٠٥), ٣٤٣(

٨٨. Lucius Annaeus Seneca, Moses Hadas (translator), The Stoic Philosophy of Seneca, (Canada, ١٩٨٦), ٧.

٨٩. Tacitus, The Annuals of Imperial Rome, (Penguin Books, ١٩٦٤), ٣٢٦.

٩٠. O. Brockett, History of the Theatre, ٩th edit., (Allyn and Bacon, ٢٠٠٣), ٥٠

٩١. مصنوع من الرخام، الإرتفاع ٢٨سم، اكتشفت في فيلا ماتتي Acquired in ١٨٧٨. Found at the Villa Mattei (Rome) in ١٨١٣. Inv. SK٣٩١، محفوظة بمتحف برجامة في برلين، تؤرخ بحوالي ٢٠٠م.

K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, ٣٧٥-٣٧٧, abb. ٢٤٤; http://bigthink.com/cue-the-future/read-stoicism, ٢٢-١١-٢٠١٧.

٩٢. A., Elizabeth; B., Shadi; N., Martha C. (٢٠١٢), "Seneca and his World", in K., Robert A.; N., Martha C., Seneca: Anger, Mercy, Revenge, p.IX, University of Chicago Press,٢٠١٢

٩٣. E. Wilson, The Death of Socrates, ١٢٩, Harvard University Press, ٢٠٠٧

٩٤. Seneca, Epistulae Morales , LXVII, ١٥

٩٥. ٩٥مصنوع من الرخام، الارتفاع ٨٥ سم، محفوظ بمتحف باسل In Basel Museum ، ويؤرخ بحوالي ٦٠ م.

K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, ٣٧٤-٣٧٥, abb. ٢٤٣

٩٦. Seneca , Epistulae Morales, LXV, ١٦-١٧

٩٧. John P. McKay and others,A History of World Societies, (٧th ed.), (Boston: Houghton Mifflin Company, ٢٠٠٧), ٥-٦.

٩٨. Desmond Collins, Background to Archaeology: Britain in Its European Setting, (Cambridge University Press Archive, ١٩ July ١٩٧٣), ٥٨.

٩٩. Anthony R. Birley, Marcus Aurelius: A Biography, (New York: Routledge, ١٩٦٦), ٢٨; Frank McLynn, Marcus Aurelius: Warrior, Philosopher, Emperor, (London: Bodley Head, ٢٠٠٩), ١٤.

١٠٠. Anthony R. Birley, Marcus Aurelius, ١٤.

١٠١. Anthony R. Birley, Marcus Aurelius, ٣١, ٤٤.

١٠٢. Meditations ١,١, qtd.and tr, Anthony R. Birley, Marcus Aurelius, ٣١.

١٠٣. Anthony R. Birley, Marcus Aurelius, ٣٥.

١٠٤. Meditations ١,١, qtd.and tr, Anthony R. Birley, Marcus Aurelius, ٣٥.

١٠٥. Anthony R. Birley, Marcus Aurelius, ٢٠-٢٢.

١٠٦. Anthony R. Birley, Marcus Aurelius, ١١٦.

١٠٧. Dio Cassius, Roman History, ٧١,١,١; James Francis, Subversive Virtue: Asceticism and Authority in the Second-Century Pagan World (University Park: Pennsylvania State University Press, ١٩٩٥), ٢١ n. ١

١٠٨. Fred S. Kleiner, A History of Roman Art, (Cengage Learning ١٢ October, ٢٠١٦) ٢٣٠.

١٠٩. Herodian, Ab Excessu Divi Marci ١,٢,٤

١١٠. M.Grahn-Wilder,"Gender and Stoic Cosmopolitanism"p.٢٧٧Gender and Sexuality in Stoic Philosophy,springer٢٠١٨, pp. ٢٧٧٢٨٥.

١١١. Dio Cassius, Roman History, ٧٢. ٣٦

١١٢. مصنوع من الرخام، الارتفاع ٣٥سم، محفوظ بالمتحف الوطنى بروما Inv ٦٣٨، ويؤرخ بحوالي ١٧٥ م

K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, ٣٣٠-٣٣١, abb. ٢٠٨

١١٣. مصنوع من الرخام، محفوظ بمتحف الكابيتول، صالة الآباطرة inv.٤٤٨

P. Zanker, Roman Portraits: Sculptures in Stone and Bronze, (New York, ٢٠١٦), ٦٠-٦٢, Fig. ٢٥

١١٤. https://jorules.wordpress.com/٢٠١٣/٠٩/٣٠/stoicism-the-warrior-philosophy-٢, ٢٢-١١-٢٠١٧.

١١٥. M.Van Ackeren, A Companion to Marcus Aurelius,p. ٣٠١, Wiley-Blackwell, ٢٠١٢

١١٦. Seneca , Epistulae Morales, LXXI, ٤, Cicero, De Officis, III, ٣٥

١١٧. Bernard Frischer, The Sculpted Word: Epicureanism and Philosophical Recruitment in Ancient Greece, (London, Nov. ١٩٨٢), ١٧.

١١٨. Bernard Frischer, The Sculpted Word, ١١٥-١١٧.

باب من الخشب محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة (دراسة أثرية فنية مقارنة)

د/ أيمن مصطفى إدريس محمد

مدرس بقسم الآثار الإسلامية

كلية الآثار – جامعة الفيوم

ملخص البحث:

لا يخفى علينا مدى أهمية الأدوات ذات النمط المعماري (الثابت)، والتي لا يمكن الاستغناء عن أي منها؛ نظرا لدورها الجوهري، في العمائر التي توجد فيها، ومن أهم هذه الأدوات: الأبواب.

وتتناول هذه الدراسة نموذجا من نماذج التحف الخشبية، ذات النمط المعماري، وهو باب، مصنوع من الخشب النقي (العزيزي)، محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، وهذه الباب الخشبي لم ينشر من قبل، وسوف يتم نشره ودراسته، لأول مرة. وتتضمن الدراسة مقدمة مبسطة؛ عن الأدوات ذات النمط المعماري، وتعريف الباب، ثم دراسة وصفية؛ تتضمن البيانات الرئيسة، ووصفا شاملا لهذا الباب، ثم دراسة تحليلية؛ تتضمن مناقشة لعلاقة التصميم الفني بالتصميم المعماري، وبمكان استخدام هذا الباب، وكذلك شرحا للكتابات، المنفذة على هذا الباب: من حيث الشكل، والمضمون، كما تسلط الضوء على الزخارف النباتية والهندسية؛ بالشرح، والتأصيل. ومن خلال المقارنة بأدلة متنوعة: أثرية، وحضارية، وتاريخية؛ سيتم تأريخ هذا الباب، وتحديد مكان صناعته. ومما يزيد من أهمية هذه الدراسة: أنها تتضمن مثالا هاما لتوافق التصميم، والكتابات؛ في تحديد نوعية المكان، الذي كان هذا الباب الخشبي موجودا ومستخدما فيه، كما أن الكتابات المنفذة على هذا الباب، تتضمن اقتباسا من حديث نبوي شريف، يحض على «الحياء»، وهذه الكتابات، بصيغتها الواردة على هذا الباب، تعد من النماذج النادرة، على التحف التطبيقية الإسلامية، لاسيما في مصر، وهذا مما يجعل دراسة هذا الباب الخشبي، ذات أهمية؛ في مجال دراسة الفنون التطبيقية الإسلامية، بوجه عام، والنقوش الأثرية الإسلامية، بوجه خاص.

الكلمات الدالة:

باب – خشب – استخدام – تصميم – كتابات – زخارف – صناعة – نجارة – خصوصية.

مقدمة:

لقد عنى المسلمون بالصناعات الخشبية؛ سواء لتزويد العمائر بما يلزمها، من الأبواب، والنوافذ، والأسقف[١]؛ أو لتأثيثها بالتحف الخشبية: من كراسي، وصناديق، وغيرها[٢].

ولقد ازدهر فن النجارة[٣] وزخرفة الأخشاب، والعاج، والعظم، في مصر، على مدى فتراتها التاريخية، وأسهم النجارون والنقاشون، بنصيب كبير، إلى جانب غيرهم؛ من الفنانين، وأصحاب الحرف الأخرى؛

في إثراء العمائر المصرية، وتزويدها بقطع الأثاث المناسبة الأنيقة[٤]، التي تكشف عن روح العصر، ومدى ما بلغته الحياة؛ من التقدم، والرخاء[٥].

ولا شك أن الأدوات ذات النمط المعماري، أو الثابت[٦] من أهم الأدوات ارتباطا بالعمائر، ولا يمكن الاستغناء عنها؛ نظرا لأهميتها، وطبيعة وظيفتها. وتعد الأبواب أحد أنواع الأدوات ذات النمط المعماري، ومن أهمها. ولا شك أن الباب يعد من العناصر الرئيسة، في العمارة العربية الإسلامية؛ وذلك لأهميته المتمثلة في الأداء الوظيفي؛ من حيث توفيره لعامل العزل، ما بين داخل المبنى وخارجه[٧].

وتعتبر عناصر الاتصال والحركة من العناصر الهامة، في المبنى؛ إذ أنها تربط أجزاءه، بعضها ببعض، كما أنها تصل المبنى بما يحيط به؛ من شوارع، وحارات، وأزقة، أو ما يلحق بها من وحدات، في الجهة المقابلة[٨]. وتعتبر فتحات الأبواب من أهم عناصر الاتصال والحركة[٩].

ومن المعلوم أن احتكاك الإنسان المباشر، بالعمارة الداخلية، يبدأ بفتحة المدخل، وأغلب هذه الفتحات تحوي أبوابا[١٠].

والباب[١١]: بمعنى المدخل، أو الطاق؛ الذي يدخل منه، وأيضا، بمعنى ما يغلق به ذلك المدخل؛ من درف خشب وغيره[١٢]. ويُعرّف الباب بأنه ساتر؛ غالبا من الخشب، أو المعدن، أو الزجاج، أو مجموعة من المواد، تركب؛ حتى يمكن أن يفتح، أو ينزلق، أو يدور، أو يطبق؛ وذلك لإغلاق فتحة إلى مبنى أو غرفة[١٣]. كما يعرف بأنه هو المدخل في سور مدينة، أو واجهة مسجد، أو قصر، أو جدار بيت، أو بين الغرف[١٤]. وفي المصطلح الأثري المعماري، يعرف الباب (الخارجي، أو الداخلي، الرئيسي، أو الفرعي) بأنه: الفتحة القائمة في سور المدينة، أو الحصن، أو الخان، أو في واجهة المسجد، والمدرسة، والمنبر، والقصر، والبيت، والربع، والوكالة، وغير ذلك؛ مما يغلق عليه مصراع، أو مصراعان، أو أكثر[١٥].

ونستخلص، مما سبق، أن "الباب"، اصطلاحيا، يطلق على معنيين، وهما:

الأول: الفتحات التي يتم الدخول منها، إلى مكان معين؛ سواء اشتملت على مصاريع، أو لم تشتمل.

الثاني: ما يستخدم في إغلاق الفتحات؛ من سواتر، تصنع من مواد متنوعة، لاسيما الأخشاب.

وللباب وظائف هامة، يستخدم فيها، ومنها: تأمين المنشآت، والسكان، والأمتعة، وإعطاء قدر من الخصوصية، واستبدال هواء المبنى بهواء نقي، والعمل على تجديده، بصفة مستمرة، وهو مصدر رئيس للضوء، وخاصة بالطوابق الأرضية، وإدخال الإضاءة الصناعية، إلى داخل الأجزاء المختلفة، والوقاية من عوامل الجو، كالحرارة الشديدة، أو الهواء شديد البرودة[١٦].

ولقد برع المسلمون في عمل الأبواب الخشبية والمعدنية، وتفننوا في تزيينها؛ فقد استخدمت شرائط نحاسية، مفرغة بزخارف نباتية، وهندسية؛ كما استخدمت التغطية بالرقائق النحاسية، أو الفضية، أو الذهبية المكفتة، وكانت أيضا للبوابات مطارق، وقد صنعت من النحاس، أو البرونز[١٧].

وفيما يلي، سوف أقوم بدراسة باب، مصنوع من الخشب النقي (العزيزي)، محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة:

الدراسة الوصفية:

أولا: البيانات الأساسية: بيانات هذا الباب كما يلي:

أ- النوع: باب.

ب- الاستخدام: وظائف استخدامية؛ تتمثل في: تحقيق الحماية والتأمين، للمنشآت، والسكان، والأمتعة، وإعطاء قدر من الخصوصية، المساعدة في الإضاءة، والتهوية، والوقاية من عوامل الجو(١٨)، كما يؤدي وظيفة جمالية، من خلال زخارفه؛ التي يظهر الاهتمام بها، بشكل واضح.

جـ- مكان وجوده: المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة (تابع للجمعية الجغرافية المصرية)؛ وتحديدا، في قاعة القاهرة (عادات وتقاليد).

د- رقم السجل: قيد التسجيل.

هـ- كيفية الحصول عليه: عن طريق الإهداء.

و- مصدره: غير معلوم(١٩).

ز- **مادة الصناعة:** صنع هذا الباب من الخشب(٢٠)؛ وتحديدا، الخشب النقي (العزيزي)(٢١).

حـ- الطرق الصناعية والزخرفية: النقر واللسان، والتجميع والتعشيق، والحفر البارز، والتطعيم.

ط- حالة التحفة: جيدة جدا، مع فقد بسيط، في بعض الأجزاء؛ وخاصة الجزء السفلي، وفي بعض الزخارف.

ي- الأبعاد: أبعاد هذا الباب كما يلي: الارتفاع: ١,٨٨ م، العرض: ٨٩ سم، السمك (التخانة) من الجهات الأربعة: ٥ سم، عرض القائم الأيمن: ٦,٢ سم، عرض القائم الأيسر: ٦,٢ سم، ارتفاع العارضة العلوية: ٨,٥ سم، ارتفاع العارضة الوسطى (في الجزء العلوي): ٨,٥ سم، ارتفاع العارضة الوسطى (في الجزء السفلي): ٨,٥ سم، ارتفاع العارضة السفلية: ٨,٥ سم.

ك- التاريخ: تقول معلومات المتحف أن هذا الباب يرجع إلى العصر المملوكي؛ (وللباحث رأي آخر في هذا الموضوع)(٢٢).

ل- مكان الصناعة: غير محدد(٢٣).

م- المراجع: تنشر هذه التحفة لأول مرة.

ثانيا: الوصف: يتكون هيكل(٢٤) هذا الباب الخشبي من قائمين رأسيين، وعوارض (رؤوس أفقية)، وصواري (قوائم وسطى)، وحشوات. وفيما يلي، وصف لأجزاء هيكل الباب المذكورة:

أ- **القائمان الرأسيان**(٢٥): ويطلق على هذين القائمين (الإسطامات)(٢٦)، أو (العظم)(٢٧). ويوجد هذا القائمان الرأسيان في جانبي هذا الباب؛ حيث يمتد أحدهما، بكامله، من أعلى الباب لأسفله، في الناحية اليمنى، والآخر في الناحية اليسرى، ويظهر على القائم الأيسر، في مستوى أعلى قليلا من منتصفه،

بعض الخدوش، وآثار، وبقايا المسامير؛ حيث يبدو أنه كان يوجد في هذا الجزء، بعض المكملات، كالمطرقة[٢٨]، أو المقبض[٢٩]، أو المزلاج[٣٠]، وأي من هذه الأشياء مفقود الآن. ويقوم هذان القائمان الرأسيان –بشكل رئيس– بحمل كامل ثقل الباب، بما في ذلك العوارض، والصواري، والحشوات. وهذا القائمان خاليان من الزخرفة (لوحات أرقام ١– ٧)، (شكل رقم ٢).

ب– العوارض: أو (الرؤوس)[٣١]، يشتمل هذا الباب على أربع عوارض أفقية، تم تحميلها على القائمين الرأسيين، وتتصل بهما، بواسطة طريقة النقر واللسان[٣٢]. وهذه العوارض يمكن وصفها كما يلي:

١– **العارضة العلوية:** ويطلق عليها (راس فوقاني)[٣٣]، وهي عبارة عن لوح خشبي، يوجد في أعلى الباب. وتمتد هذه العارضة بين القائمين الرأسيين، وتتصل بهما، من اليمين واليسار؛ حيث تتصل، من جهة اليمين، بالقائم الأيمن، بواسطة طريقة النقر واللسان، وتتصل من جهة اليسار، بالقائم الأيسر، بنفس الطريقة.

٢– **العارضتان الوسطيان:** إحداهما (في أسفل الجزء العلوي، أعلى المنطقة الوسطى)، من هذا الباب، والأخرى (في أعلى الجزء السفلي، أسفل المنطقة الوسطى)، وتتصل كل منهما بالقائمين الرأسيين بنفس الطريقة السابقة.

٣– **العارضة السفلية:** يطلق عليها (راس تحتاني)[٣٤]، وتوجد في أسفل الباب، وتتشابه مع العوارض السابقة، في طريقة اتصالها بالقائمين. وهذه العوارض الأربعة خالية من الزخرفة، وتتخلل هذه العوارض الحشواتُ المجمعة لوحات أرقام ١– ١١)، (شكل رقم ٢).

وتساعد هذه العوارض في تشكيل تصميم الباب، وفي تقويته وتدعيمه، كما تقوم بحمل الحشوات المتنوعة، وتفصل الحشوات عن بعضها، وتساعد على اندماجها، وعدم تساقطها[٣٥].

جـ– الصواري: أو (القوائم الوسطى) [٣٦]، يشتمل هذا الباب على أربع صواري (قوائم وسطى)؛ اثنتان بين كل عارضتين؛ حيث يوجد في الجزء العلوي، من هذا الباب، صاريتان بين العارضتين (العلوية، والوسطى التي تجاورها)، وتفصل هاتان الصاريتان بين الحشوات الثلاثة، في هذا الجزء من الباب. ويوجد في الجزء السفلي، من هذا الباب، صاريتان بين العارضتين (السفلية، والوسطى التي تجاورها)، وتفصل هاتان الصاريتان بين الحشوات الثلاثة، في هذا الجزء من الباب.

وقد تم تثبيت هذه الصواري (القوائم الوسطى)، في العوارض الأفقية الأربعة، بطريقة النقر واللسان؛ حيث نفذ اللسان، في كل صارية منها، مرتين: مرة من أعلى، ومرة من أسفل، ونفذ النقر في العوارض الأفقية؛ بحيث يدخل كل لسان منها، في نقرة من النقر الموجودة في هذه العوارض.

وتساعد هذه الصواري في تدعيم العوارض، وتفصل بين الحشوات الزخرفية للباب، وتضفي قيمة جمالية؛ من خلال التنوع في التصميم الهندسي للباب، بإضفاء مزيد من التقسيمات الهندسية، لهذا التصميم (لوحات أرقام ١– ٣، ٨– ١١)، (شكل رقم ٢).

د- الحشوات: يشتمل هذا الباب على مجموعة من الحشوات المزخرفة[٣٧]، تنقسم هذه الحشوات إلى ثلاثة في الجزء العلوي، ومجموعة من الحشوات المجمعة، في الجزء الأوسط، وثلاثة في الجزء السفلي، من هذا الباب، ويمكن وصف هذه الحشوات كما يلي:

١- **حشوات الجزء العلوي:** عبارة عن ثلاث حشوات مستطيلة (لوحات أرقام ٢، ٦- ٩)، (الشكلان رقما ١، ٢). الحشوتان الأولى (اليمنى)، والثالثة (اليسرى) متشابهتان؛ حيث يزخرف كل منهما زخارف هندسية ونباتية، منفذة بطريقة التطعيم[٣٨] بالعاج[٣٩]، وقوام الزخارف الهندسية شكل مستطيل، ينقسم في منتصفه بخطين متقاطعين، بشكل يشبه حرف X ؛ فيتكون شكلان خماسيان. ويوجد بكل شكل خماسي منهما، شكل خماسي آخر، مكون من جزء مستطيل، ينتهي بخطين، يلتقيان في زاوية حادة، ويوجد بكل منهما زخارف نباتية، قوامها شكل ثمرة فاكهة، تشبه شكل ثمرة التفاح، بجوارها مجموعة من الأشكال النباتية المتداخلة والمتقاطعة، محورة عن الطبيعة، منها ما يشبه شكل المروحة النخيلية متعددة الفصوص، في هيئة تميل إلى الاستطالة؛ بحيث تشبة شكل الورقة النباتية المدببة، ويوجد بداخل محيط هذه المروحة النخيلية شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص الفص الأوسط مدبب، ويميل إلى الاستطالة، ويتصل بهذه الورقة النباتية فرع نباتي، ينقسم بدوره إلى فرعين، يسيران باتجاه الخارج، ثم إلى الداخل مكونان شكلا بيضاويا، ينتهي بورقة نباتية ثلاثية، وفي منتصف هذا الشكل البيضاوي يوجد جزء يمثل نهاية المروحة النخيلية سابقة الذكر، ويتصل بفرع نباتي، مشقوق إلى نصفين (لوحات أرقام ٢، ٨، ٩، ١٨، ١٩)، (الشكلان رقما ٨، ٩). والحشوة الوسطى -من الحشوات الثلاثة، الموجودة في الجزء العلوي، من هذا الباب- مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، بواسطة إطار خارجي، وخطين رأسيين؛ وأكبر هذه الأجزاء هو الجزء الأوسط، ويشتمل كل من الجزءين الأيمن، والأيسر على فرع نباتي، يخرج منه شكل فرع صغير ملتوي (محلاق)، وينتهي هذا الفرع بنصف مروحة نخيلية، وهذان الفرعان النباتيان، في الجزءين الأيمن، والأيسر، في وضع متناظر. أما الجزء الأوسط، من الأجزاء الثلاثة، التي تشملها الحشوة الوسطى، في الجزء العلوي، من هذا الباب، فيشتمل على كتابة منفذة بالحفر البارز[٤٠]، بالخط الكوفي المورق، ونص هذه الكتابة: **«بسم الله الرحمن الرحيم»** (لوحات أرقام ٨، ٩، ١٢- ١٤)، (أشكال أرقام ٣ أ، ٤، ٥).

٢- **حشوات الجزء الأوسط:** هذا الجزء هو أكبر الأجزاء، ويشغل معظم مساحة الباب، ويشتمل هذا الجزء على حشوات مجمعة، منفذة بطريقة التجميع والتعشيق[٤١]، بهيئة زخارف هندسية ونباتية؛ حيث توجد الزخرفة المعروفة باسم "مسدس سروة"، وهي عبارة عن أشكال سداسية متجاورة، يخرج من مركز كل شكل سداسي منها مجموعة من الخطوط، عددها ستة، يقطع كل خط منها أحد أضلاع هذا الشكل السداسي من المنتصف، ويتكون من ذلك ستة من أشكال اللوزات (المعروفة في الأطباق النجمية)، وهي رباعية الأضلاع، وتشتمل كل لوزة منها على شكل لوزة آخرى، منفذة بالتطعيم بالعاج، وبداخلها زخارف نباتية محورة، قوامها ورقة نباتية تشبه ورقة الأكانتس، يجاورها فرعان نباتيان، يقتربان من بعضهما؛

حتى يتجمعان، وينتهي كل منهما، من جانبه، بشكل حلزوني (محلاق)، ويخرج، من نقطة التقائهما، شكل ورقة نباتية مدببة تشبه، شكل شجرة السرو (لوحات أرقام ١- ٥، ٢٢- ٢٥)، (أشكال أرقام ١٢- ١٩).

٣- **حشوات الجزء السفلي:** عبارة عن ثلاث حشوات مستطيلة (لوحات أرقام ١، ٣، ١٠، ١١)، (الشكلان رقما ١، ٢). الحشوتان الأولى (اليمنى)، والثالثة (اليسرى) متشابهتان؛ حيث يزخرف كل منهما زخارف هندسية ونباتية، منفذة بطريقة التطعيم بالعاج، وقوام الزخارف الهندسية شكل مستطيل، ينقسم في منتصفه بخطين متقاطعين، بشكل يشبه حرف X ؛ فيتكون شكلان خماسيان. ويوجد بكل شكل خماسي منهما، شكل خماسي آخر، مكون من جزء مستطيل، ينتهي بخطين، يلتقيان في زاوية حادة، ويوجد بكل منهما زخارف نباتية، قوامها شكل ثمرة فاكهة، تشبه شكل ثمرة التفاح، بجوارها مجموعة من الأشكال النباتية المتداخلة والمتقاطعة، محورة بشكل كبير عن الطبيعة، منها ما يشبه شكل المروحة النخيلية متعددة الفصوص، في هيئة تميل إلى الاستطالة؛ بحيث تشبة شكل الورقة النباتية المدببة، ويوجد بداخل محيط هذه المروحة النخيلية شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص، الفص الأوسط مدبب، ويميل إلى الاستطالة، ويتصل بهذه الورقة النباتية فرع نباتي، ينقسم بدوره إلى فرعين، يسيران باتجاه الخارج، ثم إلى الداخل مكونان شكلا بيضاويا ينتهي بورقة نباتية ثلاثية، وفي منتصف هذا الشكل البيضاوي يوجد جزء يمثل نهاية المروحة النخيلية سابقة الذكر، ويتصل بفرع نباتي، مشقوق إلى نصفين (لوحات أرقام ١٠، ١١، ٢٠، ٢١)، (الشكلان رقما ١٠، ١١). والحشوة الوسطى -من الحشوات الثلاثة الموجودة في الجزء السفلي، من هذا الباب- مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، بواسطة إطار خارجي، وخطين رأسيين؛ وأكبر هذه الأجزاء هو الجزء الأوسط، ويشتمل كل من الجزءين الأيمن، والأيسر على فرع نباتي، يخرج منه شكل فرع صغير ملتوي (محلاق)، وينتهي هذا الفرع بنصف مروحة نخيلية، وهذان الفرعان النباتيان، في الجزءين الأيمن، والأيسر، في وضع متناظر. أما الجزء الأوسط، من الأجزاء الثلاثة، التي تشمل عليها الحشوة الوسطى، في الجزء السفلي من هذا الباب، فيشتمل على كتابة منفذة بالحفر البارز، بالخط الكوفي المورق، ونص هذه الكتابة: **«الحيا (الحياء) من الإيمان»** (لوحات أرقام ١١، ١٥- ١٧)، (أشكال أرقام ٣ ب، ٦، ٧).

ويلاحظ، بشكل واضح، مدى التشابه بين الحشوتين الجانبيتين؛ الأولى (اليمنى)، والثالثة (اليسرى)، في الجزء العلوي، مع نظيرتهما في الجزء السفلي، من هذا الباب. كما أن الحشوتان الوسطيان، من الجزئين العلوي والسفلي، تتشابهان في طريقة التنفيذ، ونوع الخط، والزخارف النباتية، والهندسية؛ مع اختلاف النص الكتابي.

وعادة ما يشتمل مصراع الباب الخشبي على عدد من الحشوات المجمعة؛ قد تزيد، أو تقل؛ وقد تصغر، أو تكبر؛ وتزداد زخارفها، أو تنقص؛ تبعا لاعتبارات معينة، ومن هذه الاعتبارات: حجم المصراع، والذوق الفني للصانع، ورغبة صاحب الباب[٤٢]. وتعد هذه الحشوات هي أحد العناصر المكونة لمصراع

الباب[٤٣]، وتلعب دورا هاما في إكسابه القيمة الجمالية، وذلك من خلال زخرفتها، بأنواع من الزخارف: نباتية، أو هندسية، أو كتابية ...الخ. وعادة ما يكون سمك هذه الحشوات، أصغر من سمك عظم الباب[٤٤].

هـ- جوانب الباب: فيما يتعلق بجانبي هذا الباب، فالجانب الأيمن (بالنسبة للناظر إلى وجه الباب)، والذي يمثل جانب القائم الرأسي الأيمن، ويظهر فيه آثار احتكاكه بحلق الباب الذي كان مثبتا فيه. ويظهر في هذا الجانب، نهاية العوارض الأفقية الأربعة، المثبتة في القائم الأيمن، بطريقة النقر واللسان. كما يظهر في هذا الجانب، أماكن وجود المفصلات المعدنية، التي كان يثبت بها هذا الباب في الحلق، والتي هي غير موجودة الآن؛ حيث يظهر مكان واحدة منها في الثلث السفلي، من هذا الجانب، وواحدة في المنتصف، وقد حدث كسر لجزء صغير من الخشب، في جانب الباب، مكان هذه المفصلة المفقودة، والثالثة في الثلث العلوي (اللوحتان رقما ٤، ٥). والجانب الأيسر، من هذا الباب، يظهر فيه نهاية العوارض الأفقية الأربعة، التي ثبتت في القائم الأيسر، بطريقة النقر واللسان (اللوحتان رقما ٦، ٧).

ويتضح من جوانب هذا الباب، هيئة تركيبه، في موضعه، الذي كان مثبتا فيه؛ حيث أنه كان مثبتا في الحلق، عن طريق المفصلات، من ناحية اليمين (بجوار القائم الأيمن)، ويفتح ويغلق عن طريق الناحية الأخرى (بجوار القائم الأيسر). وكان هذا الباب يفتح إلى داخل الحجرة، التي كان يغلق عليها، متجها في قوس، على هيئة ربع دائرة، من اليسار إلى اليمين (بالنسبة للواقف خارج الحجرة).

و- ظهر الباب: ظهر هذا الباب، عبارة عن مجموعة من الألواح الرأسية الرقيقة المتجاورة، وتختلف من حيث قياس عرضها. وهذه الألواح تغطي وتحجب كافة مكونات التصميم الأمامي للباب (القائمان الرأسيان، والعوارض، والحشوات). وهذه الألواح الرأسية خالية من الزخرفة.

وبناء على ذلك، فإنه في حالة إغلاق هذا الباب، يكون وجهه المزخرف مطلا على الخارج (خارج الحجرة)، أما ظهره، الخالي من الزخرفة، فيكون مطلا على الداخل؛ وفي حالة فتح هذا الباب، لاسيما بشكل متكامل، يكون وجهه مكشوفا، لمن هو في داخل أو خارج الحجرة؛ أما ظهره فيكون مختفيا، بجوار الجدار، الذي يلامسه الباب، في هذه الحالة.

الدراسة التحليلية:

أولا: التصميم: سأتناول بالتحليل بعض خصائص التصميم الفني للباب، وعلاقته بالتصميم المعماري، من ناحية، وبمكان استخدامه في ضوء أبعاده، من ناحية أخرى، وذلك كما يلي:

أ- **علاقة التصميم الفني بالتصميم المعماري:** حتى يقوم الباب بوظيفته، على أكمل وجه، فلا بد أن يتوائم التصميم الفني له، مع التصميم المعماري، للمكان الذي يوجد فيه، ويمكن توضيح علاقة التصميم الفني، للباب الخشبي، بالتصميم المعماري، كما يلي:

يتم تثبيت الباب في الجدار، عن طرق الحلق، أو الصندوق[٤٥]. ويتكون الحلق من قائمين رأسيين، على جانبي فتحة المدخل، ومعبرة من أعلى، تربط بينهما[٤٦]. ويتم تثبيت الحلق في الجدار؛ وذلك بضبطه، رأسيا وأفقيا، وتثبيته بالفتحة، بواسطة الكانات، وتوطينه بخوابير[٤٧].

وتتطلب عملية تثبيت حلق الباب في الجدار، وجود الإطار، أو البر[٤٨]، أو الحاجب[٤٩]، وهو يدور حول الأبواب، على الحائط، ويصنع من الخشب، وقد تكون الإطارات بسيطة، خالية من الزخرفة؛ وقد تضم زخارف متنوعة، منفذة بأساليب عدة، وهذه الإطارات لها دور وظيفي، في تعضيد الباب، وتثبيته في مكانه؛ حيث أنها تسمر في الحائط، بمسامير حدادي كبيرة، كما أنها تسمر في قوائم الحلق ومعبرته[٥٠]، كذلك فإن الإطار يخفي خطوط التقاء حلق الباب مع الحائط[٥١]، وفي حالة زخرفة الإطار بالزخارف المتنوعة؛ فإن هذه الزخارف تضفي على الباب مسحة جمالية[٥٢].

ويكون للباب، عادةً، عتبتان[٥٣]؛ إحداهما علوية، تسمى "الساكف"[٥٤]، والأخرى سفلية، تسمى "الأسكفة"[٥٥]. ويتكون كل منهما من كتلة حجرية صلدة، أو كتلة من الخشب. وقد استعيض عن هاتين العتبتين، وبخاصة في الأبواب الداخلية؛ صغيرة الحجم، (بالحلق)[٥٦]. وهذا ما يبدو أنه كان متحققا، بالفعل، في الباب الخشبي (موضوع الدراسة).

وبعد تثبيت الحلق في الجدار، وتركيب الإطار، يتم تركيب مصراع (مصاريع) الباب، في الحلق، عن طريق المفصلات، بواقع ثلاث مفصلات، لكل مصراع[٥٧].

وقد يشتمل الباب على مصراع واحد، كما في الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، أو عدد من المصاريع؛ ويطلق على المصراع أيضا: "الدرفة"، أو "الضلفة"[٥٨]، وقد تزيد، أو تنقص؛ تبعا لاتّساع المدخل[٥٩]، أو رغبة صاحب المكان.

ب- علاقة التصميم الفني بمكان الاستخدام: سنحاول توضيح ماهية المكان، الذي كان يوجد فيه هذا الباب؛ من حيث كونه بابا رئيسا، أو غير ذلك، أو بعبارة أخرى، هل كان مستخدما في الجزء الخارجي أو الداخلي، من المبنى، وذلك من خلال أحد خصائص تصميمه، وهي الأبعاد، وذلك كما يلي:

عادة ما يرتبط النجارون ارتباطا وثيقا بالمعماريين، الذين يضعون في اعتبارهم، سلفا، عند تشييد المباني، ما يحتاج إليه المبنى، من صناعات خشبية[٦٠].

وتجدر الإشارة إلى أن عملية أخذ الأبعاد المطلوبة للمدخل تعتبر أولى خطوات صناعة الباب الخشبي، ويجب أن يتم أخذ هذه الأبعاد بدقة؛ وبناء على ذلك، يتم وضع تصور لتصميم هيكل الباب الخشبي[٦١]؛ حيث لا بد أن تتوافق أبعاد الباب الخشبي، بمكوناته، مع المدخل، الذي سيتم تثبيته فيه؛ ويتم ذلك بأن تكون أبعاد الباب الخشبي، هي نفس أبعاد فتحة مدخل المكان (طولا وعرضا).

ومن المنطقي أن تختلف الأبواب الداخلية، عن الأبواب الخارجية، من العديد من النواحي؛ كالحجم، والمتانة ...الخ؛ حيث أن ذلك يتعلق بوظيفتها؛ من حيث أن الأبواب الخارجية تحقق عامل التأمين، والحماية، أكثر من الأبواب الداخلية[٦٢].

ويلاحظ في الباب الخشبي (موضوع الدراسة) بساطة التصميم؛ رغم ثراء التصميم الزخرفي (لوحات أرقام ١- ٣). وبنظرة فاحصة، إلى أبعاد هذا الباب[٦٣]، نجد أن حجمه يعتبر ليس كبيرا (لوحة رقم ١)، (شكل رقم ١). وسنقوم بمقارنة أبعاد هذا الباب الخشبي، بأبعاد بعض الأبواب الخارجية والداخلية، في نماذج من العمائر السكنية[٦٤]، في العصرين المملوكي والعثماني، وذلك كما يلي:

من العصر المملوكي، نقارن بالنماذج التالية:

أ- منزل السلطان إينال[٦٥]، (٨٥٥- ٨٦٠هـ/ ١٤٥١- ١٤٥٦م): باب مدخل المقعد: الارتفاع: ٠٠, ٢م، العرض: ٢٦, ١م. باب بالطرف الغربي، للجدار الشمالي الغربي لغرفة مستطيلة، يتوصل إليها من باب الدخول: الارتفاع: ٠٠, ٢م، العرض: ٨٣ سم. باب بالطرف الجنوبي، للجدار الجنوبي الشرقي، لنفس الغرفة المستطيلة: الارتفاع: ٩٠, ١م، العرض: ٨٦ سم[٦٦].

ب- منزل قايتباي[٦٧]، (٨٩٠هـ/ ١٤٨٥م): باب الدخول للمقعد: الارتفاع: ٥٨, ٢م، العرض: ٢٠, ١م. باب على يسار الصاعد إلى المقعد: الارتفاع: ٥٣, ٢م، العرض: ٢٠, ١م. باب بالزاوية الجنوبية للضلع الجنوبي الغربي من المقعد، يؤدي إلى ملحقات المقعد: الارتفاع: ١٨, ٢ م، العرض: ٩٣ سم[٦٨].

جـ- قصر الأمير ماماي السيفي[٦٩]،(٩٠١هـ/ ١٤٩٦م): باب الدخول الرئيسي: العرض: ٢٠, ٣ م، باب في الجهة الجنوبية الغربية: الارتفاع: ٣٥, ٢ م، العرض: ١٨, ٢ م. باب مدخل المقعد: الارتفاع: ٠٠, ٣ م، العرض: ٧٦, ١ م. بابان يفتحان على بسطة واسعة: الباب الأيمن: الارتفاع: ٣٣, ٢ م، العرض: ١٨, ١ م، الباب الأيسر: الارتفاع: ٩٧, ٢ م، العرض: ٥٥, ١م[٧٠].

ومن العصر العثماني، نقارن بالنماذج التالية:

أ- منزل المعلم عبد القادر الحداد، المعروف بمنزل آمنة بنت سالم، (٩٤٧هـ/ ١٥٤٠م)[٧١]: باب بالزاوية الجنوبية للجدار الجنوبي الغربي لدهليز المدخل المنكسر: الارتفاع: ١٣, ٢م، العرض: ١١, ١م. باب الدخول للمقعد؛ في الطرف الجنوبي للجدار الجنوبي الغربي للمقعد: الارتفاع: ٤٣, ٢م، العرض: ٠٨, ١م. باب بالطرف الشمالي للجدار الشمالي الشرقي من المقعد يؤدي إلى القاعة الكبرى في الدور الأول: الارتفاع: ١٦, ٢ م، العرض: ٠١, ١ م. باب بالضلع الحنوبي الشرقي على ارتفاع ٢٠ سم من أرضية المقعد، يتوصل منه إلى مبيت أو حجرة مستطيلة: الارتفاع: ٢٥, ٢م، العرض: ٩٦ سم. باب بالطرف الشمالي، للجدار الشمالي الشرقي من المبيت أو الحجرة المستطيلة، يفضي إلى ردهة مستطيلة تؤدي عبر باب إلى مساحة مستطيلة كان يتوسطها قاعدة مرحاض: الارتفاع: ١٤, ٢م، العرض: ٦٧ سم[٧٢].

ب- منزل الحاج محمد سالم بن جلمام الجزار المعروف بمنزل الكريدلية، (١٠٤١هـ/ ١٦٣١م)[٧٣]: باب بالواجهة الجنوبية الغربية، يؤدي إلى حاصل: الارتفاع: ٩٠, ١ م، العرض: ١٠, ١ م، باب الدخول للمقعد: الارتفاع: ٢٠, ٢ م، العرض: ٩٩ سم. باب يؤدي إلى داخل المقعد: الارتفاع: ١٠, ٢ م،

العرض: ١١, ١ م. باب يؤدي إلى الإيوان الجنوبي الغربي، من القاعة الرئيسية: الارتفاع: ٩٠, ١ م، العرض: ١١, ١ م[٧٤].

جـ- منزل جمال الدين الذهبي، (١٠٤٧هـ/ ١٦٣٧م)[٧٥]: في القسم الأسفل من الواجهة الغربية للفناء الكبير: باب يفضي إلى حاصل: الارتفاع: ٠٠, ٢م، العرض: ٠٥, ١م. باب يفضي إلى سلم الحرملك: الارتفاع: ٢٥, ٢م، العرض: ٠٠, ١م. باب يفضي إلى الإسطبل وطاحونة المنزل: الارتفاع: ٣٥, ٢م، العرض: ١٥, ١م. باب يؤدي إلى الدورقاعة، بالقاعة السفلية: الارتفاع: ١٠, ٢م، العرض: ٩٥ سم. باب بحجر مدخل المقعد: الارتفاع: ٣٠, ٢م، العرض: ٠٠, ١م. باب الدخول إلى المقعد: الارتفاع: ١٥, ٢، العرض: ٨٦ سم. باب بالركن الجنوبي من الضلع الغربي من المقعد، وهو الذي يؤدي من بير السلم إلى المقعد: الارتفاع: ١٠, ٢م، العرض: ١٠, ١م. باب بالركن الغربي، من الضلع الجنوبي، من الحجرة الباردة، من الحمام: الارتفاع: ٧٠, ١م، العرض: ٧٥سم. بابان في الجدار الجنوبي الغربي من المقعد، على جانبي السدلة، التي تشرف على المقعد، أبعادهما: الارتفاع: ٨٣, ١م، العرض: ٩٦ سم. باب بوسط الضلع الجنوبي الشرقي من المقعد يفضي إلى ساحة مستطيلة، تستخدم كممر، يوصل إلى القاعة الرئيسية، أو تقوم بوظيفة الحجرة الدافئة، في حالة استخدام الحمام، الواقع بين المقعد والقاعة: الارتفاع: ٠٣, ٢م، العرض: ٨٠ سم. باب بالركن الشرقي، من الضلع الجنوبي يؤدي إلى ممر مستطيل يتقدم الحجرة الساخنة: الارتفاع: ٨٠, ١م، العرض: ٦٧ سم. باب بالضلع الغربي، من حجرة متسعة أو خزانة مستطيلة، يفتح على ممر خلف الحمام، ويؤدي هذا الممر إلى المقعد: الارتفاع: ٤٠, ٢م، العرض: ٧٥ سم. باب بالضلع الغربي من بير السلم، يصل بينه وبين الممر المستخدم كحجرة دافئة في الحمام: الارتفاع: ٩٠, ١م، العرض: ٦٨ سم. باب في الركن الجنوبي الغربي للدورقاعة، يفتح على القاعة العلوية: الارتفاع: ١٠, ٢م، العرض: ٨٥ سم. فتحة باب بالركن الشرقي، من الضلع الجنوبي، من دورقاعة الرواق الثاني للحرملك، تفضي من بير السلم إلى هذه الدورقاعة: الارتفاع: ٩٠, ١م، العرض: ٨٠ سم[٧٦].

د- منزل عبد الوهاب الطبلاوي المعروف بمنزل السحيمي، (١٠٥٨- ١٢١١هـ/ ١٦٤٨- ١٧٩٦م)[٧٧]: باب بالزاوية الجنوبية للضلع الجنوبي الشرقي، يؤدي للمقعد: الارتفاع: ٨٠, ١ م، العرض: ٨٥ سم. بابان يفتحان على جانبي السدلة، الموجودة بالضلع الجنوبي الغربي للمقعد: الأول، في الزاوية الجنوبية، والثاني، في الزاوية الغربية: الارتفاع: ٦٦, ١ م، العرض: ٧٧ سم[٧٨].

ومن خلال مقارنة الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بأبعاد بعض الأبواب، في هذه النماذج، من العمائر السكنية، يتضح لنا الآتي:

- عادة ما تكون الأبواب الرئيسة الخارجية، في المبنى، كأبواب المداخل الرئيسة، هي الأكبر، من حيث الأبعاد.

– تتميز بعض الأبواب، في داخل المباني، بكبر حجمها، كما الأبواب التي تفتح على المقاعد، وقاعات الاستقبال، وبعض الملحقات (كالإسطبلات، والطواحين).

– بعض الأبواب المؤدية من الوحدات الرئيسة، كالمقاعد وقاعات الاستقبال؛ إلى الممرات الداخلية، والأدوار العليا تتميز بصغر الحجم.

– أصغر الأبواب، من حيث الأبعاد، عادة ما تكون في الأماكن شديدة الخصوصية، مثل: الأبواب المؤدية إلى المراحيض، وأماكن المبيت، وخاصة إذا ما قورنت بنظائرها الموجودة في الأجزاء الأخرى من نفس المبنى.

– يلاحظ أن أبعاد هذا الباب الخشبي[٧٩] تعتبر صغيرة، وتتشابه مع أبعاد العديد من نماذج الأبواب المذكورة، التي توجد في أماكن شديدة الخصوصية، كما في بعض نماذج الأبواب في منزل جمال الدين الذهبي، ١٠٤٧هـ/ ١٦٣٧م[٨٠]. ولعل ذلك يفسر أن هذا الباب كان مستخدما في إحدى الحجرات أو القاعات، التي توجد في أماكن شديدة الخصوصية، كحجرات المعيشة، أو النوم.

ولعل دراسة نقوش هذا الباب، وتحليلها شكلا ومضمونا، قد يؤكد أو ينفي ذلك، وهو ما سنقوم به في العنوان التالي:

ثانيا: الكتابات: سنقوم بدراسة وتحليل الكتابات المنفذة على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، من حيث الشكل والمضمون، وذلك كما يلي:

أ- الكتابات من حيث الشكل: بوجه عام، فقد نظم الفنان الكتابات داخل حشوتين مستطيلتين؛ واحدة في الجزء العلوي، وأخرى في الجزء السفلي، وتنتظم الكتابات، في كل حشوة منهما، في سطر واحد. تشتمل الحشوة الأولى، الموجودة بالجزء العلوي من الباب، على النص التالي: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»، (لوحات أرقام ١٢– ١٤)، (أشكال أرقام ٣ أ، ٤، ٥)، وتشتمل الحشوة الثانية، الموجودة بالجزء السفلي من الباب، على النص التالي: «**الحيا من الإيمان**»، (لوحات أرقام ١٥– ١٧)، (أشكال أرقام ٣ ب، ٦، ٧). وفيما يتعلق بوجود الكتابات، على الأبواب الخشبية، وبوجه خاص، داخل حشوات، فنجد أن غالبية الأبواب الخشبية، التي وصلتنا، من العصور الإسلامية المبكرة، لا تشتمل على كتابات، وإنما تشتمل على أنواع أخرى من الزخارف، كالزخارف النباتية، والهندسية، ومن ذلك: باب من الخشب، وجد في مدينة تكريت، يرجع إلى بداية العصر العباسي، محفوظ بمتحف بناكي بأثينا[٨١]، وأيضا، باب من الخشب، من مدينة سامراء، يرجع إلى العصر العباسي، القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[٨٢]. ومن أقدم الأبواب الخشبية التي وصلتنا، واشتملت –ضمن زخارفها– على كتابات: باب من الخشب، باسم الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، من العصر الفاطمي، يرجع إلى عام ٤٠٠هـ/ ١٠١٠م، كان فى الجامع الأزهر، وهو الآن محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، حيث نفذت الكتابات داخل حشوتين؛ كل حشوة منهما توجد بالجزء العلوي، من أحد مصراعي الباب[٨٣]. ومن العصر الأيوبي، نجد الكتابات على الباب الداخلي، بضريح الإمام الشافعي، وهو من

الخشب، ويرجع إلى عام ٦٠٨هـ/ ١٢١١م، حيث نفذت الكتابات داخل أربع حشوات، بواقع حشوتين لكل مصراع؛ إحداهما علوية، والأخرى سفلية(٨٤). وفي العصر المملوكي، اتجه الفنان، في غالبية الأحيان، إلى جعل الكتابات في الجزء الذي يعلو الباب الخشبي، وليس على ضلفتي الباب، ومن ذلك: باب بالطرف الشرقي بالناحية الشمالية الشرقية، على الدورقاع، بمدرسة الأمير جوهر القنقبائي بالأزهر(٨٥)، قبل سنة ٨٤٤هـ/ ١٤٤٠م(٨٦)، ومنها أيضا: أحد أبواب الدورقاعة، بالطرف الغربي بالناحية الجنوبية الغربية، بمدرسة السلطان قايتباي(٨٧)، بجبانة المماليك (٨٧٧- ٨٧٩هـ/ ١٤٧٢-١٤٧٤م)(٨٨). ومن العصر العثماني: نجد بعض الأبواب الخشبية، تشتمل على كتابات، منفذة داخل حشوات، في الجزء العلوي منها، كما في الباب الفاصل بين بيت الصلاة والحرم، في مسجد سارية الجبل، ٩٣٥هـ؛ حيث نفذت الكتابات في حشوتين علويتين، واحدة بكل مصراع(٨٩).

وفيما يتعلق بنوع الخط، الذي نفذت به الكتابات، على هذا الباب، فهو الخط الكوفي المورق، (لوحات أرقام ١٢- ١٧)، (أشكال أرقام ٤- ٧). والخط الكوفي المورق هو هذا النوع من الخط الكوفي، الذي تلحقه زخارف الأوراق (أوراق الشجر)؛ حيث تنبعث من حروفه القائمة، وحروفه المستلقية، وبالأخص الحروف الأخيرة منها، سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال، وأنصاف مراوح نخيلية(٩٠). وقد بدأ التوريق يظهر بحروف الخط الكوفي بعد مستهل القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وشاع انتشاره في أواخر القرنين الثالث والرابع الهجريين(٩١). ومن أمثلته في مصر: على شاهد قبر، من الرخام، باسم زينب ابنة عثمان، بتاريخ ٢١٨هـ/ ٨٣٣م، محفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن(٩٢)، وعلى بعض القطع من نسيج الفيوم، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(٩٣). ويعتبر التوريق الفاطمى غاية ما بلغته هذه الظاهرة، في مصر؛ من النمو، والتطور، والارتقاء(٩٤).

وبالنسبة للكتابات الكوفية المورقة، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، فيمكن توضيح كيفية رسم، وتنسيق الحروف والكلمات، داخل الحشوتين، كما يلي:

بالنسبة للحشوة الأولى، التي تتضمن النص التالي: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»، فقد تم رسم، وتنسيق الحروف والكلمات، داخلها، كما يلي:

بسم: يبدأ حرف «الباء» المبتدأة، من أعلى، بزلف، في أعلى مستويات اللوحة الكتابية، حيث تأخذ هامة هذا الحرف شكلا مثلثا، ثم ينزل رأس الباء إلى أسفل بشكل مستقيم؛ بحيث يصل إلى أسفل صلب السطر، وقد شكل الجزء الأوسط من حرف «الباء» بشكل مدبب من أسفل، ثم يرتفع الجزء الأيسر من هذا الحرف، ليتصل بصلب السطر، وقد وضعت نقطة حرف «الباء» إلى اليسار قليلا من أسفل هذا الحرف.

أما عن حرف «السين»، فتبدا السنة الأولى منه من فوق مستوى صلب السطرأ، وتزداد في الاتساع كلما اتجهنا نحو الأعلى، لينتهي بجزء على هيئة نصف ورقة نباتية ثلاثية، والخط الأيمن من هذه السنة مستقيم حتى نهايته من أسفل؛ بينما الخط الأيسر، من هذه السنة، مقوس ويتجه إلى اليسار كلما اتجهنا

لأعلى. السنة الثانية، تأخذ هيئة منحنية؛ بحيث تميل إلى اليسار كلما اتجهنا لأعلى، وهي أقل ارتفاعا من السنة الأولى. السنة الثالثة، وهي أقل ارتفاعا من السنة الثانية، وتتشابه معها في الشكل. وقد سعى الفنان لتحقيق قيمة جمالية في تشكيل حرف السين، من خلال تشكيله بهيئة تأخذ شكلا مائلا إلى اليسار، كما أكسب أسنانه حركة، من خلال تصميمها بشكل رشيق، يظهر فيه مرونة. ويمتد حرف «السين» إلى اليسار، إلى أن يتصل بدائرة حرف «الميم» المتطرفة، وهي تأخذ شكل دائرة مكتملة، تتصل بذيل الحرف. ويخرج من أعلى دائرة حرف «الميم» فرع نباتي ينتهي بنصف مروحة نخيلية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية، أعلى حرف «السين»، ودائرة حرف «الميم». كما شُغلت المساحة الخالية، أسفل حرف «السين»، ودائرة حرف «الميم» بما يشبه إحدى علامات تشكيل وتزيين الحروف، وكأنه أراد أن يكتب العلامة التي على شكل حرف «السين»، لكنها مختلفة في النقش، عن هذه العلامة (لوحات أرقام ١٢– ١٤)، (الشكلان رقما ٤، ٥).

الله: يبدأ الجزء العلوي «الزلف»، من حرف «الألف»، من لفظ الجلالة، بهيئة مثلثة الشكل، ثم ينزل امتداد الحرف إلى أسفل، بشكل مستقيم، ثم ينتهي من أسفل بهيئة نصف ورقة نباتية ثلاثية، وذلك فوق امتداد ذيل حرف «الميم» من كلمة «بسم». يجاور حرف «الألف» حرف «اللام»، وقد شكل زلف حرف «اللام» من أعلى بهيئة على شكل مثلث، يتعاكس شكلها مع اتجاه زلف حرف «الألف»؛ حيث ينعكس اتجاه الشكل المثلث، من أعلى؛ ويتدلى امتداد حرف «اللام» إلى أسفل بشكل ملحوظ، إلى مستوى أسفل مستوى صلب السطر، وقد شكل الجزء الممتد من حرف «اللام» بشكل مدبب، أسفل مستوى صلب السطر، ويتصل بحرف «اللام» الثاني من لفظ الجلالة، ويصعد امتداد حرف «اللام» الثاني من لفظ الجلالة إلى أعلى، وينحني الجزء العلوي منه نحو اليسار؛ لكي يبتعد قليلا عن نهاية حرف «اللام» الأول من لفظ الجلالة، وينتهي حرف «اللام» الثاني من لفظ الجلالة بزلف بهيئة قريبة من شكل المثلث. وفي أعلى الثلث السفلي من حرف «اللام» الثاني من لفظ الجلالة، يمتد حرف «اللام»، إلى جهة اليسار، بمستوى صلب السطر، ليتصل بحرف «الهاء» من لفظ الجلالة، ويلاحظ أن الفنان لم ينفذ دائرة «الهاء» المربوطة، والحلية (الجزء العلوي) من حرف «الهاء»، تنتهي بهيئة تشبه شكل نصف الورقة النباتية الثلاثية. ويخرج من بدن الحرف المجاور، من جهة اليسار، فرع نباتي ينتهي، بورقة نباتية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية أعلى حرف «الهاء»، من لفظ الجلالة. كما شُغلت المساحة الخالية أسفل حرف «الهاء»، من لفظ الجلالة، بزخرفة عبارة فرع نباتي، ينتهي بنصف مروحة نخيلية (لوحات أرقام ١٢– ١٤)، (الشكلان رقما ٤، ٥).

الرحمن: يبدأ زلف حرف «الألف» من كلمة «الرحمن» على شكل مثلث، ويتجه إلى أسفل مستقيما، إلى أسفل مستوى صلب السر؛ حيث ينتهي، من أسفل، بشكل مثلث، مع فارق اتجاه الشكل المثلث في الأعلى والأسفل. يجاوره حرف «اللام» من كلمة «الرحمن»، وهو يبدأ بزلف على شكل مثلث؛ بحيث ينعكس اتجاه الشكل المثلث، الذي يعلو حرف «اللام» من كلمة «الرحمن» مع الشكل المثلث، الذي

يعلو حرف «الألف» من نفس الكلمة، ويمتد حرف «اللام» إلى أسفل مستقيما، إلى ما يقارب الثلث السفلي من حرف «الألف» من كلمة «الرحمن»، ثم يتجه إلى اليسار في مستوى صلب السطر، ليتصل بحرف «الراء» من كلمة «الرحمن». ويبدأ حرف «الراء» المتصلة، من كلمة «الرحمن»، من فوق مستوى صلب السطر، بشكل مثلث، إلى أن يتصل بصلب السطر، ثم الذيل وهو ينحني إلى أسفل، ناحية اليسار، وينتهي بشكل مدبب. وقد شُغلت المساحة الخالية، أسفل حرف «اللام» من كلمة «الرحمن» بزخرفة نباتية، عبارة عن فرع نباتي، ينتهي بنصف مروحة نخيلية. ونفذ حرف «الحاء» بشكل متماوج، يبدأ من أعلى، بجزء عريض، ثم تقل تخانته كلما اتجهنا لأسفل، إلى أن يصل مستوى صلب السطر؛ حيث يمتد نحو اليسار إلى أن يتصل بدائرة حرف «الميم» المتوسطة، من نفس الكلمة، والتي تأخذ شكلا دائريا، ثم يمتد حرف «الميم» إلى اليسار، بمستوى صلب السطر، ليتصل بحرف «النون» المتطرف، والذي يبدأ من فوق مستوى صلب السطر، برأس يأخذ يهيئة مثلثة، ثم ينزل ذيل الحرف أسفل مستوى صلب السطر منحنيا ناحية اليسار، ثم يمتد إلى أعلى قليلا نحو اليسار، لينتهي بجزء على هيئة مثلثة. وقد وُضعت نقطة حرف «النون» فوق الجزء الممتد إلى أعلى قليلا نحو اليسار من ذيل هذا الحرف (اللوحتان رقما ١٢، ١٣)، (الشكلان رقما ٤، ٥).

الرحيم: يبدأ زلف حرف «الألف» من كلمة «الرحيم» بهيئة مثلثة، ويتجه امتداد الحرف إلى أسفل مستقيما، في جزء صغير منه، ثم يبدأ في الاتساع كلما اتجهنا إلى أسفل، إلى أن ينتهي من أسفل بهيئة قريبة من المثلث، مع اختلاف اتجاه الشكل المثلث، في الأعلى والأسفل، وينتهي حرف الألف من أسفل عند مستوى صلب السطر. يجاوره حرف «اللام» من كلمة «الرحيم»، وهو يبدأ من أعلى بشكل مثلث؛ بحيث ينعكس اتجاه الشكل المثلث الذي يعلو حرف «اللام» من كلمة «الرحيم» مع الشكل المثلث الذي يعلو حرف «الألف» من نفس الكلمة، ويمتد حرف «اللام» من كلمة «الرحيم» إلى أسفل مستقيما حتى مستوى صلب السطر، ثم يتجه إلى اليسار، ليتصل بحرف «الراء» من كلمة «الرحيم»، ويبدأ رأس حرف «الراء» من فوق مستوى صلب السطر، بشكل مثلث، أن يتصل بصلب السطر، ثم الذيل، وهو ينحني إلى أسفل ناحية اليسار، وينتهي بشكل مدبب. وقد نفذت الحروف الثلاثة الأخيرة من كلمة «الرحيم»، وهي: «الحاء»، و «الياء»، و «الميم»؛ في الجزء العلوي، من الزاوية اليسرى، للوحة الكتابية، مختلفا بذلك عن الجزء السابق من النقش الكتابي. وقد نفذ حرف «الحاء» من كلمة «الرحيم» فوق مستوى امتداد حرف «الحاء» من كلمة «الرحمن»، ودائرة حرف «الميم» من نفس الكلمة، ويأخذ حرف «الحاء» من كلمة «الرحيم» شكلا منحنيا، نحو اليمين كلما اتجهنا إلى أسفل، تم يمتد منه نحو اليسار؛ حيث يسير مستقيما، ثم يهبط إلى أسفل، وينحني متجها إلى أعلى، إلى أن يتصل بسنة حرف «الياء» المتوسطة من كلمة «الرحيم»، وتبدا هذه السنة من أعلى بهيئة تشبه شكل نصف الورقة النباتية، ثم يمتد حرف «الياء» إلى اليسار، ليجاور الجزء المستقيم من حرف «الألف» من كلمة «الرحيم»، ويغيب امتداد حرف «الياء» في المساحة الفاصلة بين حرفي «الألف»، و «اللام» من كلمة

«الرحيم»، ثم يعود هذا الامتداد مرة أخرى، ملتصقا بحرف «اللام» من كلمة «الرحيم»، في النصف العلوي منه، ومتجها قليلا إلى اليسار، ليتصل بدائرة حرف «الميم» المتطرفة، والتي تقع فوق الجزء العلوي من حرف «الراء» من كلمة «الرحيم»، وتتصل دائرة حرف «الميم» بالذيل، الذي ينحني إلى أسفل نحو اليسار، وينتهي بجزء مدبب، مائل إلى أعلى نحو اليسار، وفوق ذيل حرف «الراء» نقش الفنان نقطتي حرف «الياء» من كلمة «الرحيم». ويلاحظ أن الفنان قد استغل هذه الحروف الثلاثة ببراعة، وقد نقشها في الأعلى موائما بينهما وبين الحروف التي تجاورها أو توجد بأسفلها، وقد وائم بين تصميم نهايات الحروف المتشابهة، كحرفي «الحاء» من كلمة «الرحمن»، و «الحاء» من كلمة «الرحيم»، كما استطاع أن ينسق هذه الحروف الثلاثة، بشكل جيد، في المساحة التي نقشت فيها (اللوحتان رقما ١٢، ١٣)، (الشكلان رقما ٤، ٥).

وبالنسبة للحشوة الثانية: التي تتضمن النص التالي: «**الحيا من الإيمان**»، فقد تم رسم، وتنسيق الحروف والكلمات، داخلها، كما يلي:

الحيا: يبدأ زلف حرف «الألف» الأول من كلمة «الحيا» بهيئة مثلثة، ثم ينزل امتداد الحرف إلى أسفل بشكل قريب من الاستقامة، ثم ينتهي من أسفل بهيئة مثلثة، مع اختلاف اتجاه الشكل المثلث، في الأعلى والأسفل. يجاوره حرف «اللام» من كلمة «الحيا»، وهو يبدأ من أعلى بشكل مثلث؛ بحيث ينعكس اتجاه الشكل المثلث الذي يعلو حرف «اللام» من كلمة «الحيا» مع الشكل المثلث الذي يعلو حرف «الألف» من نفس الكلمة. يمتد حرف «اللام» من كلمة «الحيا» إلى أسفل مستقيما، إلى مستوى يعادل النصف الثاني من حرف «الألف» من كلمة «الحيا»، ثم يتجه إلى اليسار في مستوى مختلف (أعلى) عن مستوى صلب السطر، ليتصل بحرف «الحاء»، وقد نفذ حرف «الحاء» بشكل متماوج، ويبدأ من أعلى بجزء عريض، ثم تقل تخانته، كلما اتجهنا لأسفل، إلى أن يصل إلى مستوى صلب السطر؛ حيث يمتد نحو اليسار، إلى أن يتصل بسنة حرف «الياء». ويبدأ الجزء العلوي من حرف «الياء» من كلمة «الحيا» بهيئة تأخذ شكل المثلث، إلى أن يصل إلى مستوى صلب السطر، ويتجه إلى الأسفل، ثم ينحني متجها إلى أعلى، ليصل إلى مستوى صلب السطر، مرة أخرى، ويمتد إلى اليسار، ليتصل بحرف «الألف» الثاني من كلمة «الحيا»، وقد نقش الفنان نقطتي حرف «الياء» من كلمة «الحيا» أسفل امتداد هذا الحرف، وقد فقدت النقطة الثانية، من نقطتي هذا الحرف. ويبدأ حرف «الألف» الثاني من كلمة «الحيا» من أعلى بشكل قريب من شكل المثلث، ويتجه إلى أسفل مستقيما، ليصل إلى أسفل مستوى صلب السطر، إلى أن ينتهي من أسفل بهيئة نصف ورقة نباتية ثلاثية. ويخرج من بدن حرف «الألف» الثاني من كلمة «الحيا»، فرع نباتي، ينبثق منه جزء منحني (محلاق)، وساق نباتية، تنتهي بورقة نباتية ثلاثية، وينتهي هذا الفرع بنصف مروحة نخيلية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية، أعلى امتدا حرف «الحاء»، وحرف «الياء»، من نفس الكلمة (اللوحتان رقما ١٥، ١٦)، (الشكلان رقما ٦، ٧).

من: يبدأ حرف «الميم»، المبتدئ، برأس دائرية، ثم يمتد نحو اليسار، في مستوى صلب السطر، ليتصل بحرف «النون» المتطرف، من نفس الكلمة، وحرف «النون» يتكون من رأس تم تشكيله على هيئة نصف مروحة نخيلية، ويتصل بجزء منحنٍ، ويرتفع هذا الجزء، في انسيابية، إلى أعلى متجها نحو اليمين، ثم إلى اليسار، وينتهي عند أعلى مستوى من النقش بجزء عريض، يشبه شكل نهاية حرف «الحاء» من كلمة «الحيا». وبجوار حرف «النون» من كلمة «من»، من جهة اليمين، يوجد فرع نباتي، يخرج منه ساق نباتية صغيرة، وينتهي هذا الفرع بورقة نباتية ثلاثية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية، أعلى حرف «الميم» من نفس الكلمة. وبين نهاية حرف «النون» من كلمة «من»، ونهاية الحرف المجاور له، من جهة اليسار، يبدأ فرع نباتي، ينتهي بنصف مروحة نخيلية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية، بين هذين الحرفين (لوحات أرقام ١٥– ١٧)، (الشكلان رقما ٦، ٧).

الإيمان: يبدأ زلف حرف «الألف» الأول من كلمة «الإيمان» بهيئة قريبة من شكل المثلث، ثم يمتد هذا الحرف إلى أسفل بشكل مستقيم، إلى مستوى منخفض عن مستوى صلب السطر، وينتهي من أسفل بهيئة قريبة من شكل المثلث، مع اختلاف اتجاه الشكل المثلث في الأعلى والأسفل. بالنسبة لحرف «اللام والألف» من نفس الكلمة، فقد شكل من تقاطع والتفاف هذين الحرفين؛ ويبدءان من أعلى متجاورين، ويميلان للاتجاه إلى الخارج من الجزء العلوي، ثم ينزلان إلى أسفل بشكل مستقيم، ويتجهان من أسفل إلى الداخل، في مستوى منخفض عن مستوى صلب السطر، ويتقاطعان مكونان شكلا قريبا من شكل الورقة النباتية الثلاثية. ويبدأ حرف «الياء» من كلمة «الإيمان» من أعلى بهيئة مثلثة، ويضيق كلما اتجهنا للأسفل، ويمتد إلى أسفل مستوى صلب السطر، وينحني متجها إلى اليسار، ثم إلى أعلى، ثم يمتد إلى اليسار مرة أخرى، في مستوى صلب السطر، ليتصل بدائرة حرف «الميم»، ويمتد حرف «الميم» قليلا إلى اليسار، ليتصل بحرف «الألف» الثاني من كلمة «الإيمان»، وزلف حرف «الألف» الثاني من كلمة «الإيمان» على شكل مثلث، ويمتد هذا الحرف باستقامة إلى أسفل، في مستوى أدنى من مستوى صلب السطر، لينتهي بهيئة نصف ورقة نباتية ثلاثية. وقد وضعت نقطتا حرف «الياء» من كلمة «الإيمان» متجاورتان، أسفل دائرة حرف «الميم» من نفس الكلمة، ويوجد فقد بسيط، في الجزء العلوي، من النقطة الثانية، من هاتين النقطتين. ويخرج من بدن حرف «الألف» الثاني من كلمة «الإيمان»، فرع نباتي، يخرج منه ساق نباتية صغيرة، وينتهي بورقة نباتية ثلاثية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية، أعلى حرفي «الياء»، و «الميم» من نفس الكلمة. أما عن حرف «النون» المتطرف، فقد سعى الفنان لإكسابه مظهرا جماليا؛ حيث شكل رأسه على شكل نصف مروحة نخيلية، ويمتد ذيل حرف «النون» منحنيا إلى أسفل نحو اليسار، ثم إلى أعلى لينتهي بجزء مائل إلى أسفل نحو اليسار. ويخرج من حرف «الألف» الثاني من كلمة «الإيمان»، فرع نباتي، ينتهي بورقة نباتية ثلاثية، وكان هناك جزء متصل بذلك الجزء، من هذه الزخرفة، ولكنه مفقود الآن، وتشغل هذه

الزخرفة المساحة الخالية أعلى حرف «النون» من نفس الكلمة (لوحات أرقام ١٥– ١٧)، (الشكلان رقما ٦، ٧).

ويلاحظ بوجه عام أن الفنان قد حرص على إخراج هذين النقشين في أبهى صورة، وأجمل شكل، وحرص على تحقيق الثراء الزخرفي، في حروف الخط الكوفي المورق؛ سواء كان ذلك في طريقة تشكيل الحروف، أو عن طريق الزخارف النباتية، التي تنبثق من الحروف؛ والمكونة من الفروع، والأوراق النباتية، وأنصافها، وأنصاف المراوح النخيلية، ويمكن توضيح ذلك من خلال النقاط التالية:

– تشكيل نهايات بعض الحروف، من أعلى بهيئة مثلثة، وتنسيق كل نهايتين منهما، بطريقة متعاكسة، وهو ما نراه في حرفي «الألف»، و «اللام»، في أكثر من موضع؛ مما أدى إلى ترابط شكل الحرفين، وكأنهما وحدة واحدة، كما في: حرفي «الألف»، و «اللام»، في كل من كلمات: «الله»، «الرحيم»، «الرحمن»، «الحيا»، «الإيمان».

– يظهر الطابع الجمالي، في بعض الحروف، من خلال الانحناء أو التدبيب، وذلك في مستوى أسفل صلب السطر، كما في كل من: حرف «الباء» من كلمة «بسم»، وحرف «اللام» من كلمة «الله»، وحرف «الحاء» من كلمة «الرحيم»، وحرف «الياء» من كلمة «الحيا»، وحرف «الياء» من كلمة «الإيمان».

– تظهر الرشاقة والانسيابية، في تشكيل بعض أجزاء الحروف، بتشكيلها بهيئة منحنية ومتماوجة، كما في كل من: حرف «الحاء» من كلمة «الرحمن»، وحرف «الحاء» من كلمة «الحيا»، وحرف «النون» من كلمة «من».

– تشكيل نهاية بعض الحروف، من أسفل، بهيئة نصف ورقة نباتية ثلاثية، كما في كل من: حرف «الألف» من كلمة «الله»، وحرف «الألف» الثاني من كلمة «الحيا»، وحرف «الألف» الثاني من كلمة «الإيمان».

– تشكيل رأس بعض الحروف على هيئة نصف مروحة نخيلية؛ مما أكسبها طابعا زخرفيا واضحا، كما في كل من: حرف «النون» من كلمة «من»، وحرف «النون» من كلمة «الإيمان».

ننتقل إلى الاهتمام بالإعجام: ويعرف الإعجام[٩٥] أنه: إزالة الإبهام عن الحروف المتشابهة بالرسم، بوضع علامة لمنع الالتباس، أو بمعنى آخر: وضع النقاط على الحروف للتفريق بينها، فعبارة الحرف المعجم تعني: الحرف المنقط[٩٦].

وفيما يتعلق بالإعجام، في الكتابات الكوفية، المنفذة على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، فمن حيث وجود الإعجام، من عدمه، فقد نفذ الفنان نقط بعض الحروف، ولم ينفذ البعض الآخر، وتفصيل ذلك كما يلي:

– في الحشوة العلوية، والتي تتضمن كتابة نصها: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»، يلاحظ أن نقاط الحروف –وعددها أربع نقاط– مكتملة، ولم يهمل الفنان أيا منها، وهي: نقطة لحرف «الباء» من كلمة «بسم»،

ونقطة لحرف «النون» من كلمة «الرحمن»، ونقطتان لحرف «الياء» من كلمة «الرحيم»[٩٧] (لوحات أرقام ١٢– ١٤)، (الشكلان رقما ٤، ٥).

– في الحشوة السفلية، والتي تتضمن كتابة نصها: «**الحيا من الإيمان**»، فقد نفذ الفنان بعضها ولم ينفذ البعض الآخر؛ ففي كلمة «الحيا»، نفذ الفنان نقطتي حرف «الياء»، ولكن فقدت النقطة اليسرى. وفي كلمة «من»، لم ينفذ نقطة حرف «النون». وفي كلمة «الإيمان»، نفذ نقطتي حرف «الياء»؛ بينما لم ينفذ نقطة حرف «النون» من نفس الكلمة (لوحات أرقام ١٥– ١٧)، (الشكلان رقما ٦، ٧).

أما عن شكل هذه النقاط، في كتابات هذا الباب الخشبي، فقد اتخذت النقاط الموجودة في حروف كتابات الحشوتين العلوية، والسفلية؛ الشكل الدائري (لوحات أرقام ١٢– ١٧)، (أشكال أرقام ٤– ٧).

ب– الكتابات من حيث المضمون: بداية، تندرج كافة كتابات الباب الخشبي (موضوع الدراسة) ضمن الكتابات الدينية، وفيما يتعلق بالكتابات الدينية: فهي الكتابات التي تشتمل –في مضمونها– على معنى ديني معين، وتبرز هذه الكتابات، أو توضح جانبا معينا من الجوانب الدينية المتنوعة، مثل: التعريف بالمعبود (الله سبحانه وتعالى)، وتوحيده، والتعريف بالفرائض، والحث على عبادة الله تعالى، وطاعته، والوعظ، وذكر الثواب والعقاب، وذكر مناقب الصالحين، وغيرها. ومن أنواعها: الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، العبارات الدينية المتنوعة.

وقد تضمنت الكتابات المنفذة في الحشوة الأولى، (الموجودة في الجزء العلوي من الباب الخشبي) البسملة، بصيغة: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»، (اللوحتان رقما ١٢، ١٣)، (الشكلان رقما ٤، ٥). وقد جاء في تفسير[٩٨] {بسم الله الرحمن الرحيم}: «{بِسْمِ اللَّهِ} أي: أبتدئ بكل اسم لله تعالى، لأن لفظ {اسم} مفرد مضاف، فيعم جميع الأسماء [الحسنى]. {اللَّهِ} هو المألوه المعبود، المستحق لإفراده بالعبادة، لما اتصف به من صفات الألوهية وهي صفات الكمال. {الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ} اسمان دالان على أنه تعالى ذو الرحمة الواسعة العظيمة التي وسعت كل شيء، وعمت كل حي، وكتبها للمتقين المتبعين لأنبيائه ورسله، فهؤلاء لهم الرحمة المطلقة، ومن عداهم فلهم نصيب منها»[٩٩].

وكانت قريش تكتب في أوّل كتبها «باسمك اللهمّ» فكان أوّل ما كتبها أهل مكة وجاء الإسلام والأمر على ذلك، ثم أصبحت في الإسلام «بسم الله الرحمن الرحيم»[١٠٠].

وقد انتشر تسجيل البسملة؛ على العمائر[١٠١]، وشواهد القبور[١٠٢]، والمسكوكات[١٠٣]، والتحف التطبيقية[١٠٤].

وفيما يتعلق بعلاقة البسملة بوظيفة هذا الباب، فالمأثور عن النبي، صلى الله عليه وسلم، أن كان يذكر الله تعالى في جميع أحيانه، وكان يفتتح بالبسملة كل أموره[١٠٥]. ومما يسن عن النبي، صلى الله عليه وسلم: التسمية عند غلق الأبواب، وتغطية الآنية؛ فعن جابر، رضي الله عنه، عن النبي، صلى الله عليه وسلم، قال: «إذا استجنح الليل، أو قال: جنح الليل، فكفوا صبيانكم، فإن الشياطين تنتشر حينئذ، فإذا

ذهب ساعة من العشاء فخلوهم، وأغلق بابك واذكر اسم الله، وأطفئ مصباحك واذكر اسم الله، وأوك سقاءك واذكر اسم الله، وخمر إناءك واذكر اسم الله، ولو تعرض عليه شيئا»[١٠٦].

ومما يستفاد من هذا الحديث الشريف: استحباب ذكر الله تعالى، عند غلق الباب، بالليل. ولعل لك يجعلنا نستنبط أن تسجيل البسملة، على هذا الباب، يقصد به التبرك، والاستعانة بالله من خلال ذكره تعالى، واللجوء إليه.

وبالنسبة لتسجيل البسملة، على التحف التطبيقية الإسلامية، في مصر، فنجدها مسجلة على الكثير من النماذج: سواء بصيغة: «**بسم الله**»، أو بصيغة: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»، وغالبا ما تأتي مع كتابات أخرى. ومن نماذج الأبواب التي سجلت عليها البسملة كاملة، بصيغة: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»: في الحشوة اليمنى، من حشوات الباب الفاصل بين بيت الصلاة والحرم، في مسجد سارية الجبل، ٩٣٥هـ؛ حيث سجلت مع كتابات أخرى[١٠٧]. ومن نماذج تسجيل البسملة، على التحف الخشبية الأخرى: على اللوحة التأسيسية لمحراب من الخشب، من الجامع الأزهر، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٠٨]، وعلى تابوت من الخشب (خشب الساج الهندي)، موجود فى ضريح الإمام الشافعي، من العصر الأيوبي، مؤرخ بعام ٥٧٤هـ/ ١١٧٨م)[١٠٩]، وعلى صندوق مصحف، (لحفظ القرآن الكريم فى مجلد واحد)، من الخشب المدهون بالألوان والتذهيب، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، مصدره مدرسة الغوري بحي الغورية، من العصر المملوكي الجركسي، (عصر السلطان قانصوه الغوري)[١١٠]، وعلى شباك، من الخشب، بمسجد سارية الجبل، ٩٣٥هـ؛ حيث سجلت مع كتابات أخرى، في الحشوة اليمنى، من حشوات الشباك، الذى على يسار الداخل لمسجد سارية الجبل، ٩٣٥هـ، ويطل على الحرم[١١١]. ومن نماذجها على التحف غير الخشبية: على قطعة من شاش أسود، من العصر الفاطمي، من عصر الخليفة الحاكم بأمر الله، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١١٢]، وعلى غطاء مبخرة، من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة، من العصر المملوكي، (حوالى القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي)[١١٣]، وعلى طاسة خضة من النحاس الأحمر، مؤرخة بسنة ٩٥٩هـ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١١٤].

وقد تضمنت الكتابات في الحشوة الثانية، الموجودة بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، اقتباسا من حديث نبوي شريف، بصيغة: «**الحيا من الإيمان**». (اللوحتان رقما ١٥، ١٦)، (الشكلان رقما ٦، ٧). وفيما يتعلق بالأحاديث النبوية الشريفة، فالحديث لغة: ضد القديم[١١٥]، واصطلاحا: هو ما أضيف إلى النبي، صلى الله عليه وسلم؛ من قول، أو فعل، أو تقرير، أو وصف[١١٦]. وهناك نماذج من الأحاديث النبوية الشريفة، مسجلة على التحف التطبيقية الإسلامية، فى مصر، في عصور متنوعة، وإن كانت النماذج الواصلة إلينا منها، حتى نهاية العصر المملوكي، قليلة جدا[١١٧]. وقد تكون هذه النماذج أحاديث نبوية كاملة، أو أجزاء من هذه الأحاديث، أو اقتباسات منها، ومن نماذج هذه الأحاديث النبوية الشريفة: على باب خشبي، من المدرسة الصالحية، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، اقتباس من

حديث شريف، نصه: «الأعمال بالنيات»، وعلى نفس الباب، حديث شريف، نصه: «الندم توبة»، وعلى نفس الباب، اقتباس من حديث شريف، نصه: «الحرب خدعة»[١١٨]. وفي سبيل الأمير شيخو العمري، بالحطابة، ٧٥٥هـ/ ١٣٥٤م، يوجد بإحدى الدخلات، الموجودة بحنية المدخل، لوحة تأسيسية، من الحجر، ومن كتابات هذه اللوحة: «بسم الله الرحمن الرحيم قال رسول الله صلى الله عليه وسلم في كل ذات كبد حراء أجر وسئل صلى الله عليه وسلم أي الأعمال أفضل قال سقي الماء...»[١١٩]. وقد كثر تسجيل الأحاديث النبوية الشريفة، أو أجزاء منها، على التحف التطبيقية الإسلامية فى مصر، في العصر العثماني، ومن ذلك: على دولاب أو صندوق، خاص بحفظ الأوراق (وراقة)، من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، من العصر العثماني، (١١٨٥- ١١٨٧هـ)، محفوظة بمتحف قصر المنيل؛ حيث سجل على الوجه الأمامي منها، جزء من حديث شريف، نصه: «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل ...»[١٢٠]، وعلى صندوق، من النحاس المكفت بالفضة، من العصر العثماني، الربع الأخير من القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، محفوظ بمتحف بيت الكريتلية؛ حيث سجل على ظهر الصندوق، جزء من حديث شريف، نصه: «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل ...»[١٢١].

وفيما يتعلق بشرح اقتباس: «**الحيا من الإيمان**»، فهناك العديد من الأحاديث النبوية الشريفة، التي تحض على الحياء، سواء التي تم منها الاقتباس، الموجود على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، أو غيرها، ومن هذه الأحاديث النبوية الشريفة: عن سالم بن عبد الله، عن أبيه، أن رسول الله، صلى الله عليه وسلم مر على رجل من الأنصار، وهو يعظ أخاه في الحياء، فقال رسول الله، صلى الله عليه وسلم: «دعه فإن الحياء من الإيمان»[١٢٢]. وعن أبي هريرة، رضي الله عنه، عن النبي، صلى الله عليه وسلم، قال «الإيمان بضع وستون شعبة، والحياء شعبة من الإيمان»[١٢٣]. وعن أبي مسعود البدري، قال: قال النبي، صلى الله عليه وسلم: «إن مما أدرك الناس من كلام النبوة الأولى: إذا لم تَسْتَحْيِ فاصنع ما شئت»[١٢٤]. وعن أبي عبد الله بن أبي عتبة قال سمعت أبا سعيد، يقول: «كان النبي صلى الله عليه وسلم أشد حياء من العذراء في خدرها»[١٢٥].

ويتضح من ذكر هذه الأحاديث النبوية الشريفة، أن نص النقش الكتابي، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة) يمثل اقتباسا[١٢٦]، من الحديث النبوي الشريف، الذي رواه سالم بن عبد الله، عن أبيه؛ حيث يتشابه نص النقش الكتابي، المسجل على هذا الباب، بشكل كبير، مع الجزء الأخير من نص هذا الحديث.

وفي شرح معنى الحياء، يقول ابن حجر، في الفتح: «والحياء هو بالمد وهو في اللغة تغير وانكسار يعتري الإنسان من خوف ما يعاب به وقد يطلق على مجرد ترك الشيء بسبب والترك إنما هو من لوازمه»[١٢٧]. وحقيقة الحياء: خلق يبعث على ترك القبيح، ويمنع من التقصير في حق ذي الحق، ونحو هذا[١٢٨]. وقال ابن القيم، في مدارج السالكين: «والحياء من الحياة، ومنه الحيا للمطر، لكنه مقصور، وعلى حسب حياة القلب يكون فيه قوة خلق الحياء، وقلة الحياء من موت القلب والروح، فكلما

كان القلب أحيى كان الحياء أتم»[١٢٩]. وقال الراغب: «الحياء انقباض النفس عن القبيح وهو من خصائص الإنسان ليرتدع عن ارتكاب كل ما يشتهي فلا يكون كالبهيمة»، وقال غيره: «هو انقباض النفس؛ خشية ارتكاب ما يكره»[١٣٠].

فالحياء، بمعناه الشرعي، مطلوب، وقد حث عليه النبي، صلى الله عليه وسلم، ورغب فيه، لأنه باعث على أفعال الخير، ومانع من المعاصي، ويحول بين المرء والقبائح، ويمنعه مما يعاب به ويذم، فإذا كان هذا أثره؛ فلا شك أنه خلق محمود، لا ينتج إلا خيرا، فالذي يهم بفعل فاحشة، فيمنعه حياؤه من اجتراحها، أو يعتدي عليه سفيه، فيمنعه حياؤه من مقابلة السيئة بالسيئة، أو يسأله سائل، فيمنعه حياؤه من حرمانه، أو يضمه مجلس، فيمسك الحياء بلسانه عن الكلام، والخوض فيما لا يعنيه، فالذي يكون للحياء في نفسه هذه الآثار الحسنة، فهو ذو خلق محمود[١٣١]. قال الفضيل بن عياض: «خمس من علامات الشقوة: القسوة في القلب، وجمود العين، وقلة الحياء، والرغبة في الدنيا، وطول الأمل»[١٣٢].

ومما سبق يتضح أن الحياء خلق من الأخلاق الكريمة، ينأى بصاحبه عن الوقوع في ما لا يصح له، من الخصال الذميمة، والأخلاق المنحرفة؛ سواء كان ذلك قولا، أو فعلا.

وبعد مطالعة بعض الأحاديث النبوية الشريفة، التي تحض على الحياء؛ سواء التي منها الاقتباس الموجود على الباب الخشبي (موضوع الدراسة) أو غيرها، وشرح معنى هذا الاقتباس، نأتي إلى توضيح علاقة ذلك الاقتباس بوظيفة الباب، وبالمكان الذي كان ذلك الباب موجودا فيه.

ففيما يتعلق بعلاقة اقتباس: «**الحيا من الإيمان**» بوظيفة هذا الباب، فمن خلال شرح هذا الاقتباس، يتبين –في معناه– الحض على الحياء، والدعوة إلى التحلي به؛ وأن الحياء يجعل صاحبه يتجنب الوقوع فيما لا يحل له، أو ما لا يليق به؛ من القول السيء، أو الفعل السيء. وإذا نظرنا إلى وظيفة الباب، سنجد أن من أهم وظائف الباب: تحقيق الخصوصية، والانعزال عن الآخرين، وخاصة من غير المحارم.

ويمكن القول أن هذا الاقتباس يرتبط بوظيفة الباب، من حيث الدعوة إلى التحلي بخلق الحياء، الذي ينأى بصاحبه عن الأفعال السيئة، ومنها: الاطلاع على ما لا يحل للإنسان من المحرمات، ومن ذلك النظرات المحرمة إلى من أو ما هو بداخل المكان الذي يستخدم فيه الباب، أو التنصت عليهم، ولا شك أن البعد عن هذه الأفعال المشينة هو أحد مظاهر تحقق هذه الخصوصية، وذلك الانعزال.

وكأن هذه الكتابات قد قامت بوظيفة هامة؛ وهي المساهمة، بشكل معنوي، في أداء وظيفة الباب المادية. ولعل ذلك يدعونا إلى القول بأن هذا الباب يتضمن كتابات هامة، تدعو إلى التحلي بمكارم الأخلاق؛ والتي تتمثل هنا في خلق «الحياء».

وفيما يتعلق بذكر «الحياء»، في النقوش الكتابية، على التحف التطبيقية الإسلامية، في مصر، فهناك نموذج، من نماذج التحف التطبيقية الإسلامية، في مصر، قد ذكر الحياء، ضمن كتاباته، وهذا النموذج عبارة عن مشط لتسريح الشعر، من الخشب، يرجع إلى العصر المملوكي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، عليه الكتابات التالية: «**وما دعانى الهوا لمعصيته/ إلا نهانى الحيا والكرم**»[١٣٣].

وتجدر الإشارة إلى أن معنى هذه الكتابات أن الهوا (أي: هوا النفس) إذا دعاني، وزين لي المعصية، وحبب لى الوقوع فيها؛ فسرعان ما يجنبني حيائي وكرمي أن أقع فى هذه المعصية، وهذا يشتمل على علاقة، بطريق غير مباشر، بوظيفة التحفة؛ فتسريح الشعر –الذي هو وظيفة هذا المشط– عبارة عن وسيلة من وسائل تجميل الإنسان، بوجه عام، والمرأة، بوجه خاص، وقد يدعو الجمال الإنسان إلى الوقوع فى المعصية، إذا كان ذلك فى غير ما أحل الله تعالى، كالتباهي غير المحمود، والتكبر، أو التبرج (للمرأة) ...الخ، وهذا ما تضمنه معنى النص الكتابي على هذا المشط.

ولعل تفسير وشرح هذه الكتابات، الموجودة على هذا المشط الخشبي، وتوضيح علاقتها بوظيفته، يؤكد، بشكل أو بآخر، ما ذكرناه عن علاقة النص الكتابي، المسجل على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بوظيفته.

وتشير دراسة علاقة اقتباس: «الحيا من الإيمان»، بوظيفة هذا الباب، إلى أن هذا الباب قد استخدم في مكان ما، يتطلب التحلي بخلق «الحياء». ولإن كان الحياء مطلوبا في كل مكان، وفي كل حين؛ فهو سمت المسلم في كل أحواله؛ إلأ أن الحياء يكون مطلوبا، بشكل أكبر، إذا تواجد الإنسان، لسبب أو لآخر، في مكان أكثر خصوصية، مثل: أماكن المعيشة، والمبيت ...الخ.

ويجدر بنا أن نناقش مضمون النقش الكتابي، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، والذي يمثل اقتباسا من الحديث النبوي الشريف، وعلاقته بمكان وجود واستخدام هذا الباب، وذلك في إطار عرض مفهوم "الخصوصية"، بالدار الإسلامية، في مصر.

لقد أثرت ظاهرة الخصوصية تأثيرا واضحا، في الحياة الاجتماعية؛ وبالتالي في التكوينات المعمارية المختلفة[١٣٤].

ورغم أن الإسلام قد جاء دينا مجددا، على كافة الصعد بعامة؛ فقد حافظ على الجوهر الشرقي في الحياة الاجتماعية، بل صار أكثر تشديدا على ضرورة الفصل بين النساء، من أفراد الأسرة المسلمة، وبين الغرباء من الرجال، بل بين الإناث والذكور من نفس العائلة، بعد اجتياز سن الطفولة، وهذا ما انعكس أيضا على شكل عمارة البيت الإسلامي؛ حيث صارت الفكرة الأساسية، التي حرص عليها الناس، في هندسة بيوتهم، عندئذ، هي عدم تمكين أي فرد بالخارج، أن يري شيئا من داخل المنزل[١٣٥].

وقد حددت التعاليم الإسلامية نظام الحياة الأسرية، بما يحفظ الحرمات والعرض؛ فأخذ طابعها بمرور الزمن سلوكا عاما، حرص عليه السكان حرصا شديدا، وأصدر الفقهاء أحكامهم التي تدعم الخصوصية, وطبقها القضاة، ولم يتسامحوا في كشف حرمات المنازل؛ بالنظر من أبوابها، أو أثناء المرور في الشارع، أو بجرحها من خلال الاطلاع على المنازل المجاورة من الأسطح والكوى التي تكشف بيوت الآخرين[١٣٦].

وكان من أهم ما يؤكد مدى الحرص على الخصوصية[١٣٧]، بداخل المنزل: وجود الممرات البديلة، التي تسمح بحركة أهل المنزل وانتقالهم بين جنباته، دون الحاجة إلى استخدام الممرات، التي تضطر المار

فيها إلى المرور على المقاعد [١٣٨]، والقاعات [١٣٩]، التي ربما تكون مشغولة بضيوف غرباء[١٤٠]، ومن أمثلة المنازل، التي توضح ذلك: منزل جمال الدين الذهبي في القاهرة[١٤١].

وكذلك صممت قاعات الاستقبال في المنازل، تصميما خاصا؛ حيث وضعت غالبا في الطابق الرئيس، بعيدا عن غرف المعيشة والنوم، التي توضع في الطوابق العليا، وخطط بعضها، ولا سيما قاعات المنازل المملوكية والعثمانية –التي كثيرا ما أقيمت بها حفلات السمر والطرب– بطريقة تمكن النساء من مشاهدة تلك الحفلات دون أن يراهن أحد، وذلك عن طريق وضع مجالس للسيدات، على جانبي القطاع العلوي للقاعة، من خارجها، ولما كانت القاعة ترتفع غالبا بارتفاع طابقين؛ فإن القطاع العلوي للقاعة يكون في مستوى الطابق المخصص للنساء، وتكون هذه المقاعد من ملحقاته مطلة على القاعة، من خلال مطلات لها ستائر خشبية، تمكن النساء من رؤية من بالقاعة، دون أن يراهن أحد ممن بالقاعة[١٤٢].

وتبلور هذا الاتجاه في تخطيط المنزل؛ حتى أصبح المنزل في العصر العثماني يشتمل على قسم مخصص للرجال واستقبالاتهم ويضم القاعات، والمجالس، والمقاعد المخصصة لذلك بمرافقها، وهو ما أطلق عليه (السلاملك) [١٤٣]، وقسم آخر يشتمل عل غرف المعيشة وقاعات النوم ومرافقها، أطلق عليه (الحرملك)[١٤٤] نسبة إلى الحريم. والقسم الثاني وزعت غرفاته بين أجنحة متكاملة، كوحدات مستقلة، ووزعت قاعات النوم توزيعا خاصا، يكفل الخصوصية، بين أفراد الأسرة الواحدة، وامتد ذلك إلى تحديد مواضع الحمامات، والمراحيض، وغيرها من المرافق، وتناسب توزيع غرف المعيشة مع مرافقها، كالمطبخ[١٤٥].

ومن خلال مقارنة مضمون النقش الكتابي، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بما تم ذكره عن مفهوم الخصوصية، في الدار الإسلامية، في مصر، يتضح أن هناك توافقا، بين مغزى هذا النص ومفهوم الخصوصية، من عدة نواحي، ومن أهمها:

– يأتي تسجيل هذا النقش، بما يحمله من معنى راق، يحض على الحياء؛ كصدى واضح، للاهتمام بمفهوم الخصوصية والحرص عليها، في الدار الإسلامية.

– يتوافق مضمون هذا النقش الكتابي، مع تعاليم الإسلام، التي تحافظ على الحرمات، بوجه عام، وتحافظ على تحقيق الخصوصية، بوجه خاص، وذلك في التحذير من ارتكاب قبائح الأعمال، في مكان وجود هذا الباب، ومنها: كشف الحرمات، كالنظر من هذا الباب، أو الاستماع لما يدور بداخل المكان، المثبت عليه هذا الباب ...الخ.

– يستدل من مقارنة مضمون النقش الكتابي، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بما تم ذكره عن مفهوم الخصوصية، بما لا يحمل مجالا للشك، أن هذا الباب كان في مكان يتحتم فيه تحقيق الخصوصية، كغرف المعيشة، أو النوم.

ولعل هذا ينقلنا إلى نقطة هامة، تجب الإشارة إليها، وهي ارتباط هذا النقش الكتابي، بموضع هذا الباب، في إطار الرؤية البصرية. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الباب الخشبي، بصفته أحد أنواع الأدوات ذات النمط المعماري أو الثابت(١٤٦)، يرتبط الباب بالمكان الذي صنع من أجله، ويؤدي وظيفته في هذا المكان، دون غيره، ولا يصح نقله من هذا المكان؛ وبالتالي فإن مشاهدة النص الكتابي بالعين لا تتحقق إلا لمن يتواجد في هذا المكان، من الأشخاص. ولعل هذا بدوره يحتم علينا تحديد الجمهور، الذي كتبت له هذه النقوش، وموضع تواجده عند رؤيتها.

في البداية، نقول أن الضيوف (الغرباء)، كان استقبالهم يتم في الأماكن المخصصة لذلك(١٤٧)، كالقاعة، والمقعد، والتختبوش(١٤٨)، ولم يكن لهم الحق في الدخول إلى تلك الأماكن، ذات الخصوصية.

أما بالنسبة لمن كان يتواجدون أو يحق لهم التواجد في هذه الأماكن، شديدة الخصوصية فهم: رب الأسرة، والزوجة، أو الزوجات (من ٢– ٤ زوجات)، والأطفال، وبعض الأقارب، والإماء، (الخليلات)، والخادمات، والخدم (من الرجال التابعين)(١٤٩).

ولعل ذلك يكشف بشكل واضح أن الجمهور المقصود به النقش الكتابي الذي يحض على التحلي بالحياء هو بعض هؤلاء المتواجدين في هذه الأماكن شديدة الخصوصية؛ لاسيما من لا يحق له مشاهدة أو استماع بعض خصوصيات غيره، ممن يتواجدون في هذه الأماكن؛ ويزداد الأمر بالقصد؛ ممن يحق عليه مضمون النقش، كلما ابتعدت صلة القرابة عن رب الأسرة وزوجاته؛ فالخادمات تندرجن تحت هذا التوجيه أكثر من الإماء، والخادم (الرجل)، يندرج تحت هذا التوجيه أكثر من الخادمة... الخ. كما يتضح أن الأمر هنا لا يتعلق بالضيوف (الغرباء)؛ حيث أنه ليس لهم الحق في الدخول إلى هذه الأماكن، شديدة الخصوصية، ومنها المكان الذي كان فيه الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، وكان هذا هو المعتاد. رغم أن هذا لا يمنع أنه في حالة وجود استثناء ما، كشخص تسلل لسبب أو لآخر، ممن لا يحق لهم الدخول إلى هذا المكان، فيدخل ضمن من يشملهم مضمون هذا النص، وحدوث مثل ذلك ليس بالأمر المعتاد.

وقد توافق مضمون النقوش الكتابية، المنفذة على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، مع ما ذكرناه سابقا، عند دراسة علاقة حجم هذا الباب، بمكان تواجده، حيث أن هذا وذاك يؤكدان أن هذا الباب كان مستخدما في مكان شديد الخصوصية، كحجرة، أو غرفة، أو قاعة، ضمن أماكن المعيشة، أو المبيت، والتي يتواجد فيها النساء.

ثالثا: الزخارف: اعتمد التصميم الزخرفي، لهذا الباب الخشبي، بشكل عام، على حشوات مستطيلة، في الأعلى، والأسفل، تشتمل على زخارف متنوعة؛ كتابية، وهندسية، ونباتية؛ ويتوسط الباب منطقة مزخرفة، تشغل غالبية مساحة الباب، تشتمل هذه المنطقة على زخارف هندسية، تمثل الموضوع الرئيس فيها، مع زخارف أخرى أقل شأنا، وهي زخارف نباتية (لوحات أرقام ١– ٣)، (أشكال أرقام ١، ٢، ٣ أ، ب). ونجد التصميم الزخرفي الذي يعتمد على حشوات في الأعلى، والأسفل (مزخرفة أو خالية من

الزخرفة)، مع منطقة وسطى، تشتمل على زخارف، موجودا على العديد من نماذج التحف الخشبية، في مصر، فنراه على نماذج من التحف الخشبية، في العصر المملوكي، ومنها: باب قبة جامع المؤيد شيخ (٨١٨- ٨٢٤هـ/ ١٤١٥- ١٤٢١م)؛ حيث يشتمل كل مصراع من مصراعيه على حشوتين، إحداهما علوية والأخرى سفلية، تشتمل كل حشوة على زخارف هندسية، ومنطقة وسطى، تشتمل على زخارف هندسية[١٥٠]. وانتشر ذلك التصميم في العصر العثماني، ونراه على الأبواب، ومنها: باب خشبي، من جامع الملكة صفية (١٠١٩هـ/ ١٦١٠م)؛ حيث نفذ في كل مصراع من مصراعي الباب، حشوتان في الأعلى، وحشوتان في الأسفل، ونفذت زخارف هندسية في المنطقة الوسطى[١٥١]، ونجد على باب مسجد يوسف أغا الحين (١٠٣٥هـ/ ١٦٢٥م)، بكل مصراع من مصراعي الباب، حشوتان علويتان، وحشوتان سفليتان، وهذه الحشوات خالية من الزخرفة، وبين هذه الحشوات، في المنطقة الوسطى، زخارف هندسية[١٥٢] (اللوحتان رقما ٢٦، ٢٧)، ومنها: باب الدخول إلى مقعد منزل الشبشيري، من القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي[١٥٣]؛ حيث نفذ في مصراع هذا الباب، ثلاث حشوات في الأعلى، وثلاث حشوات في الأسفل، ونفذت زخارف هندسية، في المنطقة الوسطى، ومنها: باب خشبي، بواجهة سبيل إبراهيم بك المناسترلي (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م)، حيث نفذ في مصراع هذا الباب، ثلاث حشوات في الأعلى، وثلاث حشوات في الأسفل، ونفذت زخارف هندسية، في المنطقة الوسطى (اللوحتان رقما ٣٢، ٣٣)، ومنها الباب الخشبي بسبيل بشير أغا دار السعادة (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)؛ حيث يتكون من مصراع واحد، يشتمل على ثلاثة حشوات علوية، وثلاثة سفلية، جميعها خالية من الزخرفة، وبين هذه الحشوات في المنطقة الوسطى زخارف هندسية[١٥٤]، (اللوحتان رقما ٣٤، ٣٥)، وكذلك باب خشبي، من مدرسة السلطان محمود (١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م)؛ حيث نفذ في مصراع الباب، ثلاث حشوات في الأعلى، وثلاث حشوات في الأسفل، ونفذت زخارف هندسية، في المنطقة الوسطى[١٥٥]، كما أن نوعية الزخارف الهندسية، المنفذة في المنطقة الوسطى، من باب مدرسة السلطان محمود، هي نفس الزخارف الهندسية، في نظيرتها، في الباب الخشبي (موضوع الدراسة)[١٥٦]؛ ولهذا يعد هذا الباب من أكثر نماذج التحف الخشبية، بوجه عام، والأبواب بوجه خاص، من حيث التشابه مع تصميم الباب الخشبي (موضوع الدراسة).

وفيما يتعلق بأنواع الزخارف المنفذة على هذا الباب، فقد تنوعت ما بين النباتية والهندسية، إضافة للزخارف الكتابية، التي سبق الحديث عنها[١٥٧]. والملاحظ، بوجه عام، أن الغلبة في هذا التصميم الزخرفي، والنوع الرئيس هو الزخارف الهندسية، وذلك نظرا لاستخدام طريقة التجميع والتعشيق، التي تعتبر الزخارف الهندسية أنسب أنواع الزخارف، لتنفيذها بهذه الطريقة[١٥٨] (لوحات أرقام ١- ٣، ٢٢- ٢٥).

ويمكن شرح، وتأصيل الزخارف الهندسية، والنباتية، المنفذة على هذا الباب، كما يلي:

فيما يتعلق بالزخارف الهندسية على هذا الباب، التي تمثل الموضوع الرئيس، والتي نفذت على الجزء الأوسط من الباب، فحيث أن هذا التصميم السداسي "زخرفة مسدس سروة" من النمط المتوالد؛ فيتحتم علينا أن نقوم بتحليل هذه الزخارف الهندسية، في إطار تكوينها الهندسي.

وبداية، تقوم الأشكال الهندسية على شبكة واضحة الخطوط[١٥٩]. وقد اعتمد الفنان المسلم على الشبكيات الهندسية البسيطة، كالشبكية المربعة، والمثلثة والمسدسة، والشبكيات المركبة من عدة شبكيات، في آن واحد، في تكوين العلاقات القائمة بين الأشكال، واتبع نظاماً وأساساً هندسياً خاص به، في تحقيق مفرداته الهندسية، التي نتج عنها الكثير من التصميمات الهندسية المبتكرة، وهذه الشبكيات حققت للفنان المسلم النظام العام، في تصميماته الهندسية، باستخدام المفردات الهندسية مفردة، واستخدامه أكثر من مفردة هندسية، في التصميم[١٦٠].

وتنقسم الشبكات الهندسية إلى وحدات متكررة، في اطراد منتظم، وهي طريقة أثبتت نجاعتها، في تحديد عدد الوحدات المكررة، في المساحة المراد زخرفتها، ويتم ذلك عن طريق تقسيم المساحة إلى مربعات أو مسدسات، متشابهة في الحجم، يرسم داخل كل وحدة شكل هندسي، يؤخذ على أنه أساس الشبكة التي سيبنى عليها مخطط تلك الوحدة، وترتبط كل وحدة، من كل الجهات، مع وحدات أخرى متماثلة؛ لتؤلف الشكل الإجمالي لتلك المساحة. وقد ساعدت هذه الطريقة في عملية تكبير وتصغير المخططات الزخرفية بسهولة، وذلك على أساس العلاقة النسبية بين الأشكال الهندسية[١٦١].

وقد اعتمد الفنان، في تصميم الوحدات الهندسية الرئيسة، في الباب (موضوع الدراسة)، على الشبكية السداسية، وهي تتكون من رسم المسدس، وذلك برسم دائرة وتقسيم محيطها إلى ستة أقسام، وبتوصيل نقاط التقسيم، ينتج الشكل السداسي المنتظم الأضلاع والزوايا. ويمكن رسمه أيضا عن طريق رسم ثلاثة أقطار متساوية متقاطعة في الدائرة، وبتوصيل نقاط التماس بين الأقطار ومحيط الدائرة، ينتج الشكل السداسي المنتظم الأضلاع والزوايا. وبتكرار الشكل السداسي تنتج الشبكية السداسية، كما يمكن تحقيق الشبكية السداسية عن طريق الشبكية المثلثة[١٦٢] (شكل رقم ٢٠).

والشكل المسدس، من الأشكال التي يمكن تكبيرها وتصغيرها، حسب المساحة بسهولة، كما يسهل توزيعها، وإضافة الخطوط المستقيمة والمتعرجة، في أشكال لا حصر لها. وحسب الفنان أن يوضح الشبكة الأساسية لخطوطه؛ حتى يصبح حرا في التحرك، في حدودها[١٦٣].

ويلاحظ من خلال التكوين الهندسي، لزخارف الباب الخشبي، التي تشغل العنصر الرئيس والمساحة الأكبر، وهي زخرفة (مسدس سروة)، ما يلي:

– بني التصميم الهندسي على الشبكية السداسية، تتجاور فيها الأشكال السداسية، وتم تقسيم كل شكل سداسي فيها، من الداخل، بستة أضلاع، إلى مناطق متشابهة.

– العنصر الزخرفي الرئيس هنا من النوع المتوالد[١٦٤]؛ حيث نتج من تكراره عناصر أخرى متنوعة، فتكرار الشكل السداسي، الذي تم تقسيم أضلاعه، بواسطة أضلاع مركزية، نتج عنه أشكال هندسية

متوعة، الأشكال، والأحجام، مثل: الأشكال السداسية المتداخلة، المثلثات المتساوية الأضلاع، والمعينات، والخطوط المتوازية الأفقية والمائلة، والأشكال متوازية الأضلاع.

– حقق التصميم الزخرفي الغرض منه في تحقيق قيمة جمالية؛ قائمة بشكل أساسي على تنوع الأشكال الهندسية، وتكرارها المتوالد.

وفيما يتعلق بزخرفة (مسدس سروة)، التي تزخرف الجزء الأوسط، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، من الناحية الفنية (لوحات أرقام ٢٢– ٢٤)، (أشكال أرقام ١٢– ١٥)، فزخرفة "مسدس سروة" عبارة عن وحدة هندسية، مكونة من أشكال سداسية الأضلاع، المتكررة بالتوالي، كل شكل منها مقسم إلى ستة أقسام، بواسطة سدايب؛ تتجه كل واحدة منها من وسط هذا الشكل السداسي إلى منتصف كل ضلع من أضلاعه[١٦٥]، أو قد يكون الشكل الهندسي السداسي الأضلاع بداخله شكل آخر مثله، ولكنه أصغر منه، وتمثل بمنتصفه وردة[١٦٦]. ويلاحظ أن كل قسم يتكون من شكل رباعي الأضلاع، يشبه –مع الفارق– قمة شجرة السرو[١٦٧]؛ ولذلك أطلق عليها أهل الصنعة اسم "مسدس سروة"، وعند تنفيذ نصف هذه الوحدة الهندسية، يطلق عليها "نصف مسدس سروة"، وهذا المصطلح يتداوله أهل المهنة المتخصصون في أشغال النجارة العربية[١٦٨].

وقد انتشر استخدام هذه الزخرفة، في مصر، في العصر العثماني، بشكل ملفت للنظر. وزينت الأشغال الخشبية العثمانية بالقاهرة، بهذه الزخرفة[١٦٩]. فنراها منفذة على أشغال الخشب في العمائر الدينية، على نماذج من الأبواب، والمنابر، ودكك المقرئين، كما نشاهدها على العديد من أشغال الخشب، في العمائر الخيرية، والعمائر السكنية، في ذلك العصر.

ونرى هذه الزخرفة، على أشغال الخشب، في نماذج من العمائر الدينية، على الأبواب؛ كما في أحد الأبواب الخارجية (الباب الرئيس)، بمسجد يوسف أغا الحين، (١٠٣٥هـ/ ١٦٢٥م)، بطريقة التجميع، حيث زخرفت بها المنطقة الوسطى، التي تشغل غالبية زخرفة الباب، الذي يتكون من مصراعين[١٧٠]، (اللوحتان رقما ٢٦، ٢٧)، وعلى باب خشبي، بجامع الملكة صفية (١٠١٩هـ/ ١٦١٠م)؛ حيث نفذت هذه الزخرفة في المنطقة الوسطى[١٧١]. ونراها على المنابر؛ حيث نفذت في زخرفة ريشة منبر جامع البرديني (١٠٢٥– ١٠٣٨ هـ/ ١٦١٦ – ١٦٢٩م)[١٧٢]، (اللوحتان رقما ٢٨، ٢٩)، وعلى باب المقدم، في منبر مسجد صرغتمش، (١١١٨هـ/ ١٧٠٦م)، (اللوحتان رقما ٣٠، ٣١)، وباب المقدم، في منبر مسجد الكردي، (١١٤٥هـ/ ١٧٣٢م)، وفي زخرفة ريشة المنبر، في مسجد حسن باشا طاهر، (١٢٢٤هـ/ ١٨٠٩م)[١٧٣]، وعلى ريشة منبر مسجد عبد القادر جوربجي ميرزا (١١٧١هـ/ ١٧٥٨م)، بشارع الميدان، بالإسكندرية[١٧٤]. ونراها على دكك المقرئين، كما في ظهر دكة المقرئ، بمسجد ألتى برمق، (١١٢٣هـ/ ١٧١٩م)[١٧٥].

كما نرى هذه الزخرفة، على أشغال الخشب، في نماذج من العمائر الخيرية، بالقاهرة، كالأسبلة؛ فنجدها على باب خشبي، بواجهة منزل وسبيل شاهين أحمد أغا، بشارع الداودية (مختار باشا)، (١٠٨٦هـ/

١٦٧٥م)؛ حيث نفذت هذه الزخرفة في المنطقة الوسطى[١٧٦]، وعلى باب خشبي، بسبيل بشير أغا دار السعادة (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)؛ حيث نفذت هذه الزخرفة في المنطقة الوسطى[١٧٧]، (اللوحتان رقما ٣٤، ٣٥)، وعلى باب خشبي، من مدرسة السلطان محمود (١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م)؛ حيث نفذت هذه الزخرفة في المنطقة الوسطى[١٧٨].

ونرى هذه الزخرفة، على أشغال الخشب، في نماذج من العمائر السكنية، بالقاهرة؛ فنجدها ضمن زخرفة المنطقة الوسطى، من باب الدخول إلى مقعد منزل الشبشيري، من القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي[١٧٩]، وعلى باب خشبي، بفتح على الحجرة البحرية، ببيت السحيمي (١٠٥٨- ١٢١١هـ/ ١٢١١هـ/ ١٦٤٨- ١٧٩٦م)؛ حيث نفذت هذه الزخرفة في المنطقة الوسطى من هذا الباب[١٨٠]، وفي زخرفة باب الدخول الرئيسي، بمنزل مصطفى جعفر، بالقاهرة (١١٢٥هـ/ ١٧١٣م)[١٨١]، ونجدها ببابين، في الضلع الشرقي، لفناء منزل زينب خاتون (١١٢٥هـ/ ١٧١٣م)[١٨٢].

ولعل نماذج المقارنة، لزخرفة مسدسة سروة، تفيد بانتشار هذه الزخرفة، بشكل كبير، في العصر العثماني، لاسيما في فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي. كما يتشابه الكثير من نماذج الأبواب الخشبية، التي اشتملت على هذه الزخرفة، مع الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، من حيث تنفيذ هذه الزخرفة، في المنطقة الوسطى، من كل باب منها.

وأقدم الأمثلة، التي تمثل هذه الزخرفة، بوضوح، زخارف تابوت الإمام الشافعي، المؤرخ ٥٧٤هـ[١٨٣]؛ ولكن نفذ بين هذه الأشكال السداسية شكل ثماني الأضلاع[١٨٤]. ومن النماذج التي نفذت عليها هذه الوحدة الزخرفية، خارج مصر، في زخرفة المنطقة التي تعلو باب الروضة بمنبر علاء الدين، بقونية، ٥٥٠هـ، وذلك بطريقة التفريغ[١٨٥]، وفي زخرفة درابزين منبر جامع تشكين باشا (Taskin Pasa Camii)، بقرية دامسه (Damse)، بأورجب، في تركيا، والذي يرجع للقرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، ثم في زخرفة المنطقة السفلى، بمصراعي باب الدخول الرئيسي، لدار الإمارة، بقونية (٨٦٢ هـ- ١٤٤١م)[١٨٦]. ولم يقتصر تنفيذ هذه الوحدة الهندسية على الخشب فحسب؛ بل وعلى الجص أيضا: ومن أمثلة ذلك: في زخرفة الساتر الخارجي، لجامع محمد شلبي، بازنيك، ١٤٤٢م[١٨٧].

وقد تم إحاطة الزخارف النباتية في الحشوات الخارجية (اليمنى، واليسرى)، في الجزءين العلوي، والسفلي، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بإطارات، كل منها عبارة عن شكل مستطيل، ينقسم، في منتصفه، بخطين متقاطعين، بشكل يشبه حرف X ؛ فيتكون شكلان خماسيان، بكل شكل خماسي منهما، شكل خماسي آخر، مكون من جزء مستطيل، ينتهي بخطين، يلتقيان في زاوية حادة (لوحات أرقام ١٨- ٢١)، (أشكال أرقام ٨- ١١). وهذا التصميم قد وجد ما يشابهه، بشكل أو بآخر، على نماذج من أشغال الخشب، في مصر، في العصر العثماني؛ فقد وجدت الإطارات التي تأخذ الشكل المستطيل، الذي ينقسم، في منتصفه، بخطين متقاطعين، بشكل يشبه حرف X ؛ فيتكون شكلان خماسيان، منفذة بأشكال زجزاجية، على بعض الحشوات المستطيلة، بالباب المؤدي لداخل مسجد داود

باشا، ٩٥٥هـ/ ١٥٤٨م[١٨٨]. كما وجدت إطارات، بشكل أكثر تعقيدا، من التي توجد في حشوات الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، كما في الحشوات الموجودة في أعلى وأسفل باب خشبي، بفتح على الحجرة البحرية، ببيت السحيمي (١٠٥٨- ١٢١١هـ/ ١٦٤٨- ١٧٩٦م)[١٨٩].

كما يحيط بالزخارف النباتية، المنفذة على الحشوات الرباعية الشكل، والتي توجد داخل شكل مسدس سروة، في الجزء الأوسط، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، إطارات، كل منها عبارة عن إطار رباعي الأضلاع، يأخذ نفس شكل الحشوة الخشبية المنفذ عليها (لوحات أرقام ٢٢- ٢٥)، (أشكال أرقام ١٤- ١٩). ونشاهد إطارات رباعية، على شكل اللوزة، المعروفة في الطبق النجمي، تحيط بزخارف نباتية، على الحشوات الرباعية، الموجودة داخل شكل مسدس سروة، الذي يعد أقدم الأمثلة، التي تمثل هذه الزخرفة، بوضوح، على تابوت الإمام الشافعي، المؤرخ ٥٧٤هـ[١٩٠]. كما نشاهد إطارات رباعية الأضلاع، تحيط بالزخارف النباتية، التي تزخرف حشوات رباعية، مشابهة لتلك الموجودة على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، وذلك على منبر، موجود بخانقاة السلطان الأشرف برسباي، بالقرافة الشرقية، (٨٣٥هـ/ ١٤٣٢م)، وهو منقول من جامع الغمري، الذي أنشأ في عام (٨٤٣هـ/ ١٤٣٩م)[١٩١]، كما نشاهدها، على بالباب المؤدي لداخل مسجد داود باشا، ٩٥٥هـ/ ١٥٤٨م[١٩٢].

أما عن الزخارف النباتية، والتي تأتي هنا في الأهمية، بعد الزخارف الهندسية، فيزخرف كل جزء، من الجزءين الأيمن، والأيسر، من الحشوتين الوسطيين، في الجزءين العلوي، والسفلي، من هذا الباب، زخرفة نباتية، عبارة عن فرع نباتي، ينبثق منه شكل فرع صغير ملتوي (محلاق)، وينتهي هذا الفرع بنصف مروحة نخيلية، وهذان الفرعان النباتيان في وضع متناظر (اللوحتان رقما ١٢، ١٥)، (الشكلان رقما ٤، ٦). وقد استخدم الفنان هذه الزخرفة، على يمين ويسار الكتابات، كمظهر من مظاهر تزيين وتجميل المكان حول هذه الكتابات، ذات الصبغة الدينية. وتتشابه هذه الزخرفة، إلى حد ما، مع زخارف الخط الكوفي المورق، الذي نفذت به الكتابات؛ حيث يخرج من الحروف أفرع نباتية، تنبثق منها أنصاف مراوح نخيلية. وبالنسبة لزخرفة الفروع النباتية، التي ينبثق منها محاليق، وتنتهي بأنصاف مراوح نخيلية، فهي من الزخارف التي كثر تنفيذها، على العديد من التحف التطبيقية الإسلامية، في مصر، ومن ذلك: نراها، ضمن الزخارف النباتية، على جانب من القناطر (لسواعد)، حول فتحة باب الحجاب، على مزملة، بالدهليز، بعد دركاة المدخل الرئيسي، بمدرسة الأمير عبد الغني الفخري، بشارع بورسعيد، (٨٢١هـ/ ١٤١٨م)[١٩٣]. كما نشاهدها على التحف غير الخشبية، ومن ذلك: على طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من مصر، العصر الفاطمي (٣٥٨- ٥٦٧هـ/ ٩٦٩- ١١٦١م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٩٤]، على دورق من البلور الصخري، من صناعة مصر، العصر الفاطمي، القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[١٩٥].

وتتضمن الزخارف النباتية المنفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوات الأربعة؛ اليمنى، واليسري، في الجزأين العلوي والسفلي، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، أفرع نباتية متقاطعة (لوحات أرقام ١٨-

٢١)، (أشكال أرقام ٨- ١١)، ومن النماذج التي نجد فيها أفرع نباتية متقاطعة، بطريقة مشابهة لنظيرتها المنفذة على هذا الباب: المحراب الجصي الفاطمي، الموجود بالجامع الطولوني، الذي أقامه الوزير الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالي، من عصر الخليفة المستنصر بالله، حوالي سنة ٤٨٧هـ/ ١٠٩٤م؛ حيث توجد هذه الزخرفة إلى جوار أعمدة المحراب من الخارج[١٩٦]، كما نرى ما يشبهها، ضمن الزخارف النباتية، على نعال البراطيم الخشبية، بسقف الإيوان الشمالي الغربي، بمسجد محمود الكردي، بشارع الخيامية، (٧٩٧هـ/ ١٣٩٥م)[١٩٧]، ونرى زخارف مشابهة لها، على بعض البراطيم الخشبية، بسقف دكة المبلغ، بمدرسة السلطان الغوري، (٩٠٩- ٩١٠هـ/ ١٥٠٤- ١٥٠٥م)[١٩٨].

كما تتضمن الزخرفة النباتية المنفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوات الأربعة؛ اليمنى، واليسري، في الجزأين العلوي والسفلي، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، فرعا نباتيا، ينقسم إلى قسمين متناظرين (لوحات أرقام ١٨- ٢١)، (أشكال أرقام ٨- ١١)، ونشاهد أمثلة لهذه الزخرفة، تتشابه معها، بشكل كبير، كما في زخارف السلسبيل الموجود بسبيل سليمان بك الخربوطلي (١٠٤٧هـ/ ١٦٣٧م)[١٩٩]؛ حيث نرى ورقة نباتية ثلاثية، تتصل بفرع نباتي، منقسم إلى قسمين[٢٠٠].

ويظهر في الزخارف النباتية المنفذة على الحشوات الأربعة؛ اليمنى، واليسري، في الجزأين العلوي والسفلي، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، (لوحات أرقام ١٨- ٢١)، (أشكال أرقام ٨- ١١)، أن بها مسحة من تأثير طرازي الباروك[٢٠١]، والروكوكو[٢٠٢]، وذلك في كونها تتميز بكبر حجم الفروع النباتية، وكذلك الانحناءات، والتعرجات، والتي تتميز بها الزخارف المتأثرة بهذا الطراز. وتجدر الإشارة إلى أنه منذ القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، تأثر الفن الإسلامي، بصفة عامة، بطراز الباروك، ثم الروكوكو الأوروبي، ودخلت عليه، منهما، عناصر جديدة، جعلته يفقد مميزاته[٢٠٣].

وقد زخرفت الحشوات الرباعية، التي تأخذ شكل اللوزات المعروفة في الطبق النجمي، والتي توجد داخل شكل مسدس سروة، في الجزء الأوسط، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بزخارف نباتية، تشتمل على فروع ، وأوراق نباتية، موجودة داخل إطارات (لوحات أرقام ٢٣- ٢٥)، (أشكال أرقام ١٥- ١٩)، ونشاهد زخارف نباتية، داخل إطار رباعي، على شكل اللوزة، المعروفة في الطبق النجمي، تزخرف الحشوات الرباعية، الموجودة داخل شكل مسدس سروة، الذي يعد أقدم الأمثلة، التي تمثل هذه الزخرفة، بوضوح، على تابوت الإمام الشافعي، المؤرخ ٥٧٤هـ[٢٠٤]، كما نشاهد زخارف نباتية، تشتمل على فروع متداخلة، وأوراق نباتية ثلاثية، موجودة داخل إطارات، وهي تزخرف حشوات رباعية، على هيئة تشبه شكل اللوزة، المعروفة في الطبق النجمي، وذلك على منبر، موجود بخانقاة السلطان الأشرف برسباي، بالقرافة الشرقية، (٨٣٥هـ/ ١٤٣٢م)، وهو منقول من جامع الغمري، الذي أنشأ في عام (٨٤٣هـ/ ١٤٣٩م)[٢٠٥]، كما نرى الزخارف النباتية، ذاخل إطارات، وهي تزخرف حشوات رباعية، وذلك على ريشة المنبر، في مسجد الشيخ مطهر، (١١٥٧هـ/ ١٧٤٤م) [٢٠٦].

رابعا: التأريخ وتحديد مكان الصناعة: لا يتشتمل هذا الباب الخشبي –ضمن كتاباته– على عبارات تسجيلية، تبين تاريخ، أو مكان صناعته؛ وسنحاول تحديد ذلك، من خلال مجموعة من الدلائل، والقرائن. وسنبدأ بمحاولة التأريخ:

أ– **التأريخ:** من خلال دراسة بعض الأدلة والقرائن؛ يمكن نسبة هذا الباب الخشبي إلى العصر العثماني؛ وتحديدا بالقرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، وذلك استنادا إلى الأدلة التالية؛ مجتمعة:

– من خلال دراسة التصميم الفني للباب الخشبي (موضوع الدراسة)، نجد أن تصميم هذا الباب، يتشابه، بشكل كبير، مع التصميم الفني، للعديد من الأبواب الخشبية، في العصر العثماني، في فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي؛ من حيث وجود ثلاث حشوات علوية، وثلاث حشوات سفلية، وجزء أوسط، مزخرف بزخارف هندسية، منفذة بطريقة التجميع والتعشيق، كما في باب خشبي، بواجهة سبيل إبراهيم بك المناسترلي (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م)، (اللوحتان رقما ٣٢، ٣٣)، وباب خشبي، بسبيل بشير أغا دار السعادة (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)، (اللوحتان رقما ٣٤، ٣٥)، وباب خشبي، من مدرسة السلطان محمود (١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م) (٢٠٧).

– تمت زخرفة المنطقة الوسطى، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بزخرفة مسدس سروة، التي كان لها انتشار واسع، بشكل ملفت للنظر، على أشغال الخشب، في عمائر العصر العثماني، في مصر، لاسيما في فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي؛ سواء في العمائر الدينية، كالمنابر، كما في باب المقدم، في منبر مسجد صرغتمش، (١١١٨هـ/ ١٧٠٦م)، (اللوحتان رقما ٣٠، ٣١)، وباب المقدم، في منبر مسجد الكردي، (١١٤٥هـ/ ١٧٣٢م)، ودكك المقرئين، كما في ظهر دكة المقرئ، بمسجد ألتى برمق، (١١٢٣هـ/ ١٧١٩م)؛ أو في العمائر الخيرية، كالأسبلة، كما في باب خشبي بسبيل بشير أغا دار السعادة (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)، (اللوحتان رقما ٣٤، ٣٥)؛ أو في العمائر السكنية، كباب خشبي بمنزل السحيمي (١٠٥٨– ١٢١١هـ/ ١٦٤٨– ١٧٩٦م)، وباب خشبي بمنزل مصطفى جعفر، بالقاهرة (١١٢٥هـ/ ١٧١٣م)، وباب خشبي بمنزل زينب خاتون (١١٢٥هـ/ ١٧١٣م) (٢٠٨).

– وجود بعض مظاهر تأثير طرازي الباروك والروكوكو، في الزخارف النباتية، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)؛ لاسيما في زخارف الحشوات الأربعة؛ اليمنى، واليسري، في الجزأين العلوي، والسفلي، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، وذلك بشكل بسيط، ومختلط بالعناصر النباتية العثمانية (لوحات أرقام ١٨– ٢١)، وقد كان ذلك من خواص فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، والتي لم يكن تأثير هذين الطرازين قد تغلغل في عمائرها بشكل كبير، كما في سبيلي السلطان محمود ١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م، والسلطان مصطفى ١١٧٢هـ/ ١٧٥٨م؛ بعكس ما نراه من شدة تأثيرهما في فترة محمد علي باشا، وأسرته، كما في سبيل محمد علي بالعقادين، (١٢٣٦هـ/ ١٨٢٠م)، وسبيل محمد علي بالنحاسين، (١٢٤٤هـ/ ١٨٢٨م)(٢٠٩).

ب- مكان الصناعة: من خلال تأريخ هذا الباب الخشبي، بفترة العصر العثماني؛ وتحديدا بالقرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، وبالاستناد إلى بعض الأدلة والقرائن الأخرى؛ فيمكن نسبته إلى صناعة مصر، وذلك للأسباب التالية:

- ذاعت شهرة مصر وتفوقها، في صناعة النجارة، منذ أقدم العصور، وتجدر الإشارة إلى أن الطرق الصناعية، والزخرفية المستخدمة في صناعته وزخرفة هذا الباب كان بعضها مألوفا في مصر، منذ عصور سابقة، وبعضها يرجع إلى ما قبل دخول الإسلام إلى مصر. كما أن حرفة النجارة، في العصر العثماني بمصر، قد لعبت دورا هاما، في العمائر المتنوعة، كالمساجد، والمنازل، والأسبلة، التي اتسمت بطابع مميز، في تلك الفترة. ويؤكد ذلك أن كثيرا من العمائر، التي شيدت في العهد العثماني، بمدينة القاهرة، لم تخل من أعمال النجارة الدقيقة[٢١٠]. وكان هناك إضافات جديدة، في الشكل العام للمشغولات الخشبية، بتلك الفترة؛ سواء كانت ذات صفة معمارية، كالأبواب، والشبابيك، ودكك المبلغين، والدواليب الحائطية؛ أو منقولة، كالمنابر، ودكك المقرئين[٢١١]. أي أنه ليس هناك أسباب واضحة، تدعو إلى استيراد مثل هذا الباب، من خارج مصر.

- لم يكن استيراد الأبواب الخشبية أمرا معتادا -رغم وجوده بشكل قليل- كما أن هذا الباب لم يكن بابا رئيسا، على مدخل رئيس؛ وإنما يعد بابا داخليا، ويتميز ببساطة التصميم؛ ومن السهل إنتاجه بمصر؛ كما هو الحال في العديد من الأبواب الخشبية الأخرى، التي تم إنتاجها بمصر.

- لا يشتمل هذا الباب الخشبي -ضمن كتاباته- على كتابات فارسية (مذهبية)، أو تركية؛ بحيث يمكن نسبته إلى إيران، أو تركيا، على سبيل المثال، إضافة إلى عدم وجود كتابات تنسبه -بشكل مباشر- إلى أي بلد آخر؛ بل إن الكتابات المنفذة عليه، قد تم تنفيذها بالخط الكوفي المورق، ومن الجدير بالذكر أن هذا الخط قد تطور في مصر، وازدهر بها.

- اشتمل هذا الباب الخشبي على زخارف (لوحات أرقام ١- ٣، ١٨- ٢١)، (أشكال أرقام ٨- ١١)، يكثُر تنفيذها على نماذج من المنتجات التطبيقية الإسلامية، المصنوعة في مصر، في عصور إسلامية متعددة، لا سيما في العصر العثماني، وبوجه أكثر تحديدا، في فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي[٢١٢]، مثل الزخرفة الرئيسة، على هذا الباب الخشبي، وهي زخرفة مسدس سروة[٢١٣] (لوحات أرقام ٢٢- ٢٤)، (أشكال أرقام ١٢- ١٥).

نتائج الدراسة:

من خلال دراسة هذا الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، تم استنباط النتائج التالية:

– تَظهَر دراسة العلاقة بين التقنية، والتصميم الفني، والوظيفة، في هذا الباب الخشبي؛ من خلال استخدام طريقة النقر واللسان، لتشكيل الأجزاء الرئيسة من الباب (القوائم الرأسية، والعوارض، والصواري، والحشوات)، واستخدام طرق: التجميع والتعشيق، والحفر، والتطعيم؛ لتنفيذ الزخارف، لإكساب هذا الباب قيمة جمالية.

– من خلال دراسة التصميم الفني لهذا الباب، وعلاقته بكل من الوظيفة، والتصميم المعماري، اتضح اشتمال هذا التصميم على مجموعة من القيم الوظيفية الهامة، في كل جزء من أجزاءه، وفي علاقة كل جزء منها بالأجزاء الأخرى، وذلك بما يتناسب، ويتوافق مع التصميم المعماري، للمكان الذي استخدم فيه هذا الباب.

– تُظهِر مقارنة تصميم هذا الباب؛ من حيث الأبعاد، بغيره من أبعاد بعض الأبواب الأخرى، في نماذج العمائر السكنية الباقية، في مصر، في العصرين المملوكي والعثماني، أن هذا الباب يعتبر من الأبواب الصغيرة نسبيا، وتتشابه أبعاده، بشكل كبير، مع أبعاد العديد من نماذج الأبواب، التي توجد في أماكن شديدة الخصوصية مثل: الأبواب المؤدية إلى المراحيض، وأماكن المعيشة، والمبيت.

– حرص الفنان على الجانب الجمالي، بشكل واضح، في تنفيذ الكتابات، على هذا الباب الخشبي، ويظهر ذلك جليا من خلال التفنن في أشكال الحروف، كما يظهر الثراء الزخرفي، في الزخارف النباتية، المنبثقة من حروف الخط الكوفي المورق، وتنسيقها، وتوزيعها؛ بشكل يملأ الفراغات بين الحروف، دون أن تطغى عليها.

– من حيث إعجام الحروف، في النقوش الكتابية، على هذا الباب، فقد نفذ الفنان بعضها، وترك البعض الآخر؛ حيث نفذ النقاط في كتابات الحشوة العلوية، بينما لم ينفذ بعض النقاط، في كتابات الحشوة السفلية، والتزم في تنفيذه نقاط الحروف، بشكل النقاط الدائرية.

– تبين الدراسة وجود اقتباس من الأحاديث النبوية الشريفة، يدعو إلى الحياء، منفذا على بعض النماذج، من التحف التطبيقية الإسلامية في مصر، كما في الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، ونص هذا الاقتباس هو: «**الحيا من الإيمان**»، وهو من الكتابات النادرة التسجيل، على التحف التطبيقية الإسلامية، في مصر.

– تشير دراسة نقش: «**الحيا من الإيمان**»، المنفذ على هذا الباب الخشبي، من حيث المضمون أنه، بما يحمله من معنى راق، يأتي كصدى واضح، للاهتمام بمفهوم الخصوصية، والحرص عليها، في الدار الإسلامية، في مصر.

– يتوافق مضمون هذا النقش الكتابي، مع تعاليم الإسلام، في الحفاظ على الحرمات، لاسيما في تحقيق الخصوصية، وذلك من ناحية التحذير من فعل ما يتنافي مع الحياء؛ من قبيح الأعمال، في مكان وجود

هذا الباب، ومنها: كشف الحرمات، كالنظر من هذا الباب، أو الاستماع لما يدور بداخل المكان، المثبت عليه هذا الباب ...الخ.

– يمكن القول أن هذا الباب الخشبي يتضمن، بين كتاباته، نصا هاما، يدعو إلى التحلي بمكارم الأخلاق؛ والتي تتمثل هنا في خلق «الحياء»، وذلك في نقش «**الحيا من الإيمان**».

– أكدت دراسة نقش: «**الحيا من الإيمان**»، المنفذ على هذا الباب الخشبي، من حيث المضمون، أن هذا الباب كان مستخدما في مكان شديد الخصوصية، كغرف المعيشة، أو النوم، والتي تتواجد فيها النساء.

– يظهر في هذا الباب الخشبي تناسق التصميم الزخرفي، والتوافق بين أنواع الزخارف وبعضها، كما يظهر الغلبة للزخارف الهندسية، وذلك بسبب استخدام طريقة التجميع والتعشيق، التي يتناسب معها هذا النوع من الزخارف، أكثر من غيره، من الأنواع الأخرى.

– تمثل الأبواب، ومنها الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، نوعًا هامًا من أنواع الفنون التطبيقية، التي يوازن فيها الفنان بين الجانبين الوظيفي، والجمالي، وهذا –بلا شك– أحد أهم سمات الفنون التطبيقية، بوجه عام، والفنون التطبيقية الإسلامية، بوجه خاص.

– توافق تصميم هذا الباب الخشبي؛ من حيث الأبعاد، مع مضمون النقوش الكتابية، المنفذة عليه، في إثبات أنه لم يكن مستخدما في مدخل رئيس؛ بل كان مستخدما في داخل المبنى؛ وتحديدا في مدخل أحد الأماكن شديدة الخصوصية.

– من خلال الدراسة المقارنة؛ ببعض الأدلة الأثرية المتنوعة، والحضارية، والتاريخية، وكذلك الكتابات (من حيث الشكل، والمضمون)، والزخارف؛ أمكن تأريخ هذا الباب الخشبي، بالعصر العثماني؛ وتحديدا بالقرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي.

– من خلال الدراسة المقارنة، أمكن استنتاج أن هذا الباب الخشبي قد تمت صناعته في مصر.

<u>التوصيات:</u>

من خلال هذه الدراسة، ونتائجها، ونظر لما يشتمل عليه هذا الباب الخشبي من قيم فنية، وحضارية، وتاريخية هامة، وحيث أنه وقت هذه الدراسة، كان يرتكز مباشرة على الأرض، مستندا إلى الجدار؛ مما يعرضه للتلف، وكان يحتاج إلى بعض الترميمات اللازمة؛ يوصي الباحث بما يلي:

أولا: إعادة كتابة بطاقة تعريف، تتضمن تصحيح التاريخ، الذي يؤرخ به المتحف هذا الباب (العصر المملوكي)، بالتاريخ الذي توصل إليه الباحث، في هذه الدراسة، وهو: (العصر العثماني؛ وتحديدا، فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي)[٢١٤].

ثانيا: إجراء بعض الترميمات اللازمة، لهذا الباب الخشبي.

ثالثا: إعادة عرض هذا الباب، بالأسلوب الصحيح؛ وفقا لقواعد العرض المتحفي، بما يضمن الحفاظ عليه.

اللوحات والأشكال التوضيحية

أولا: اللوحات:



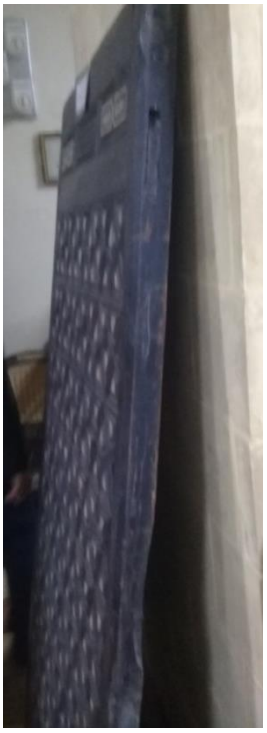
(لوحة رقم ١): باب من الخشب النقي (العزيزي)، ومطعم بالعاج، من صناعة مصر، العصر العثماني، القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (ينشر لأول مرة).



(لوحة رقم ٢): منظر آخر، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٣): منظر آخر، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٤): منظر جانبي (الجانب الأيمن)، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٥): منظر جانبي آخر (الجانب الأيمن)، من الباب الخشبي ، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٦): منظر جانبي (الجانب الأيسر)، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٧): منظر جانبي آخر (الجانب الأيسر)، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٨): منظر لحشوات الجزء العلوي، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٩): منظر أكثر تفصيلا، لحشوات الجزء العلوي، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة



(لوحة رقم ١٠): منظر من حشوات الجزء السفلي، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ١١): منظر أكثر تفصيلا، لحشوات الجزء السفلي، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ١٢): كتابات بالخط الكوفي المورق، وزخارف نباتية، بالحشوة الوسطى، بالجزء العلوي، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ١٣): كتابات بالخط الكوفي المورق، نصها «بسم الله الرحمن الرحيم»، بالحشوة الوسطى، بالجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



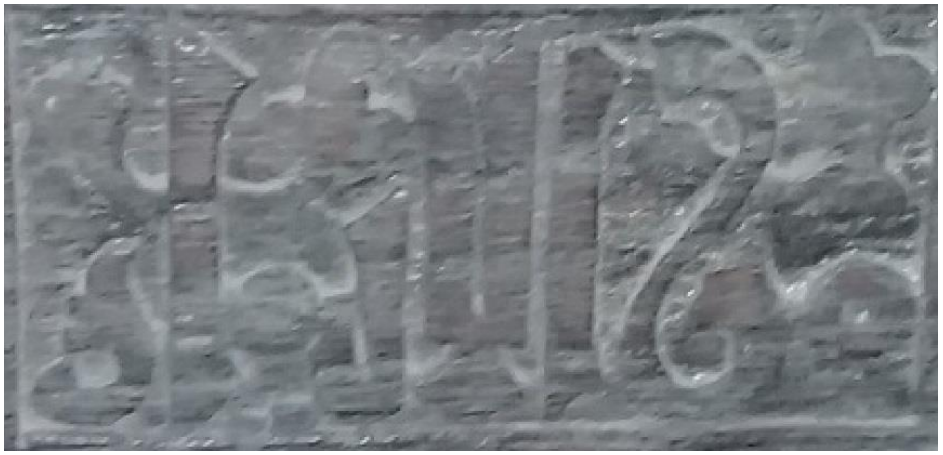
(لوحة رقم ١٤): جزء أكثر تفصيلا، لبعض الكتابات، بالخط الكوفي المورق، في الشكل السابق.



(لوحة رقم ١٥): كتابات بالخط الكوفي المورق، وزخارف نباتية، بالحشوة الوسطى، بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ١٦): كتابات بالخط الكوفي المورق، نصها «الحيا من الإيمان»، بالحشوة الوسطى، بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ١٧): جزء أكثر تفصيلا، لبعض الكتابات، بالخط الكوفي المورق، في الشكل السابق.



(لوحة رقم ١٨): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليمنى، من الجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



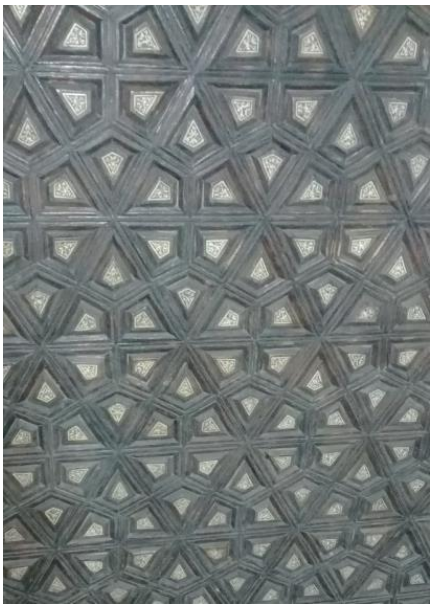
(لوحة رقم ١٩): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليسرى، من الجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢٠): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليمنى، من الجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢١): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليسرى، من الجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢٢): بعض زخارف الجزء الأوسط، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢٣): منظر أكثر تفصيلا، من زخارف الجزء الأوسط، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢٤): منظر أكثر تفصيلا، يبين زخرفة مسدس سروة، وزخارف هندسية ونباتية، ضمن زخارف الجزء الأوسط، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



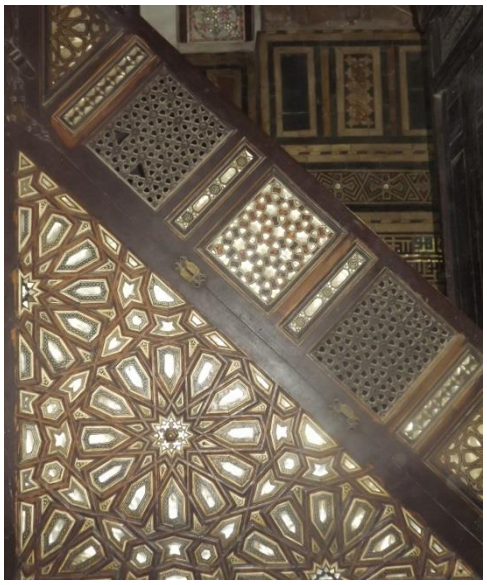
(لوحة رقم ٢٥): منظر أكثر تفصيلا، يبين جزء من زخرفة مسدس سروة، وزخارف هندسية ونباتية، ضمن زخارف الجزء الأوسط، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



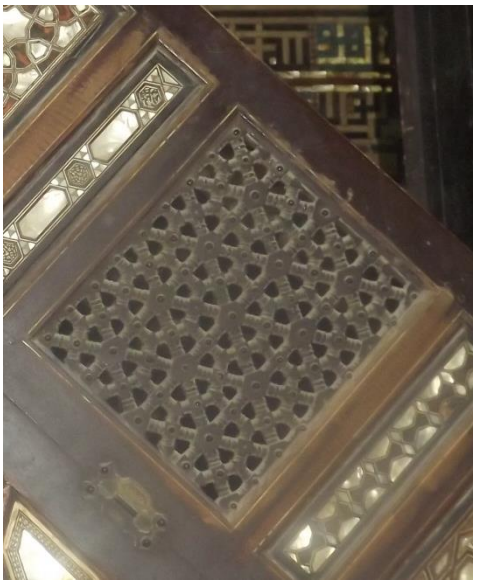
(لوحة رقم ٢٦): زخرفة باب خارجي، بمسجد يوسف أغا الحين، (١٠٣٥هـ/ ١٦٢٥م)، بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢٧): تفصيل من زخرفة الباب الخارجي، بمسجد يوسف أغا الحين، (١٠٣٥هـ/ ١٦٢٥م)، بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢٨): زخرفة المنبر، بمسجد البرديني (١٠٢٥- ١٠٣٨ هـ/ ١٦١٦ - ١٦٢٩م)، بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢٩): تفصيل من زخرفة المنبر، بمسجد البرديني (١٠٢٥- ١٠٣٨ هـ/ ١٦١٦ - ١٦٢٩م)، بالقاهرة.



(لوحة رقم ٣٠): زخرفة باب المقدم بمنبر، مسجد صرغتمش، (١١١٨هـ/ ١٧٠٦م)، بالقاهرة.



(لوحة رقم ٣١): تفصيل من زخرفة باب المقدم بمنبر مسجد صرغتمش، (١١١٨هـ/ ١٧٠٦م)، بالقاهرة.



(لوحة رقم ٣٢): زخرفة باب خشبي، بواجهة سبيل إبراهيم بك المناسترلي، (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م)، بالقاهرة.



(لوحة رقم ٣٣): تفصيل من زخرفة باب خشبي، بواجهة سبيل إبراهيم بك المناسترلي، (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م)، بالقاهرة.

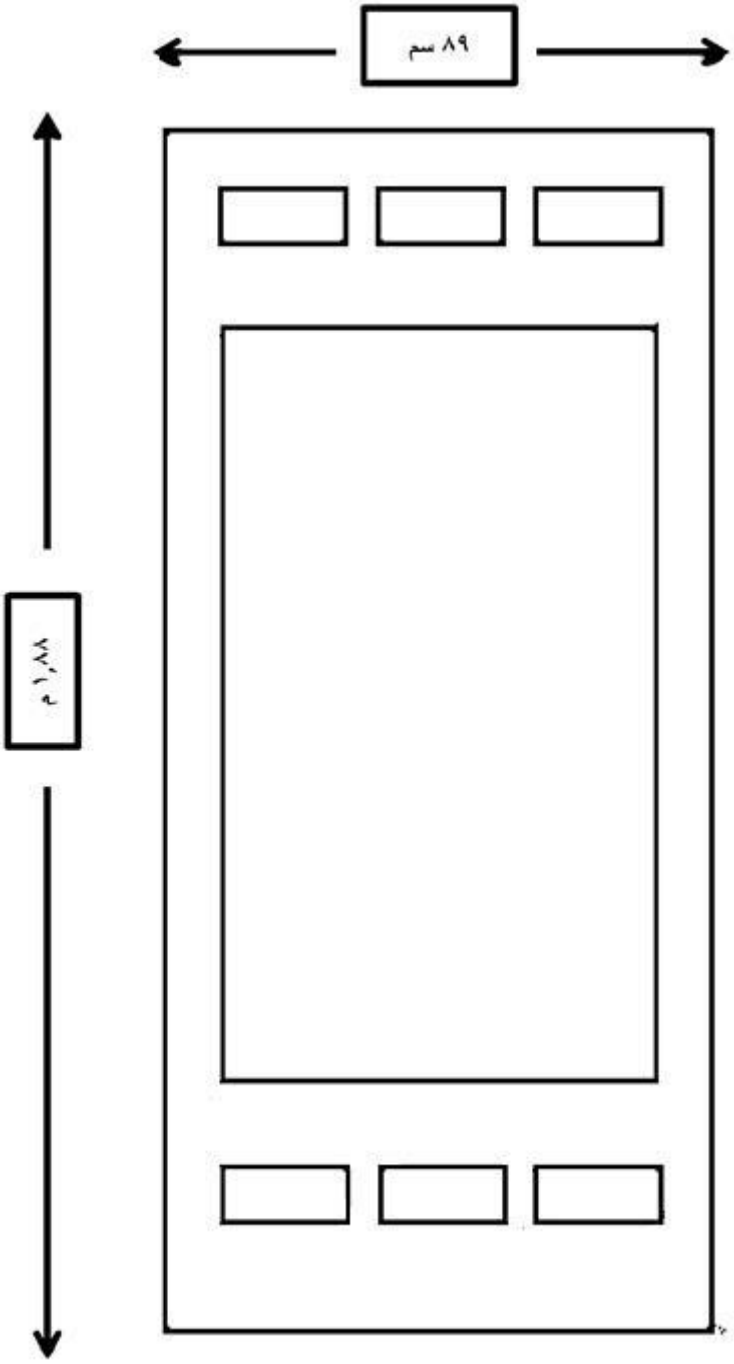


(لوحة رقم ٣٤): زخرفة باب خشبي، بواجهة سبيل بشير أغا دار السعادة، (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)، بالقاهرة.

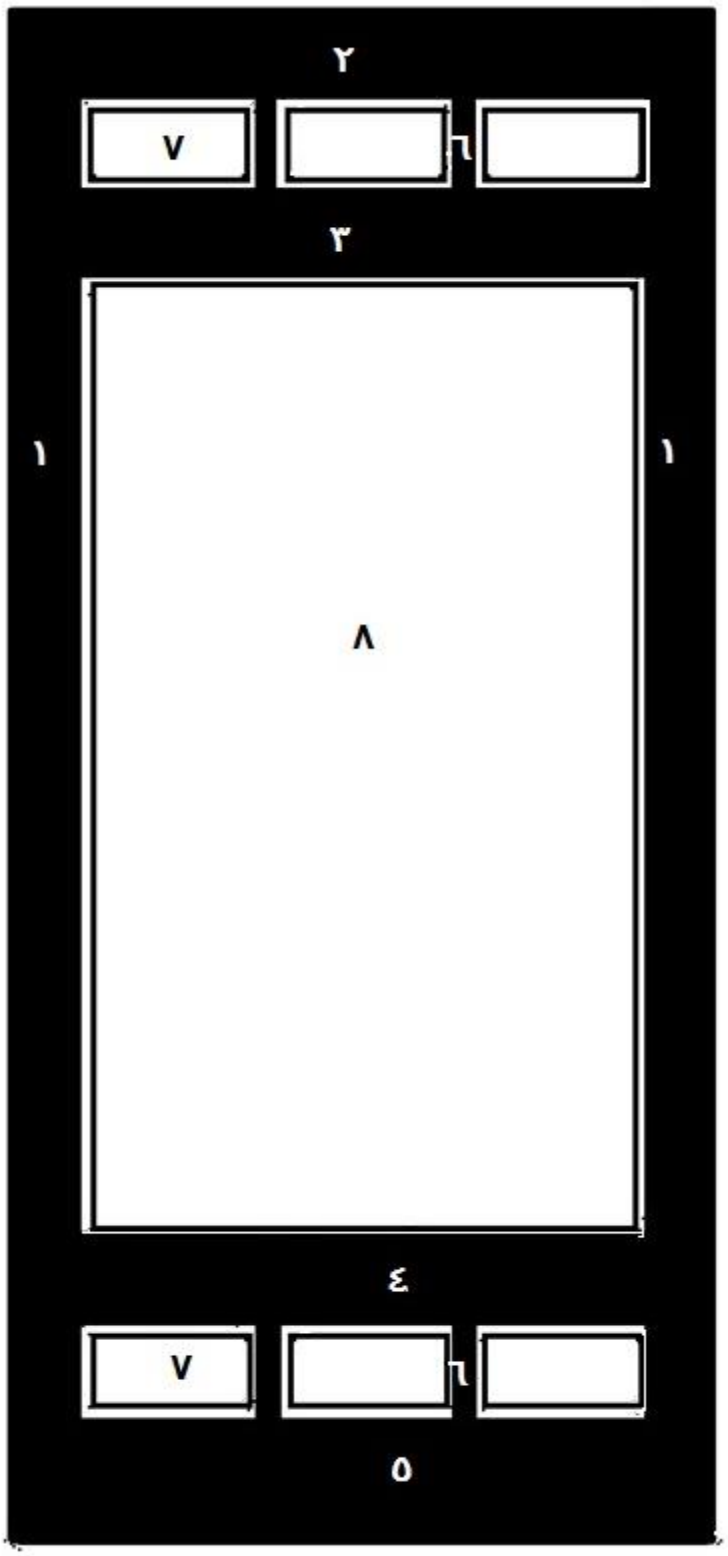


(لوحة رقم ٣٥): تفصيل من زخرفة باب خشبي، بواجهة سبيل بشير أغا دار السعادة، (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)، بالقاهرة.

ثانيا: الأشكال التوضيحية

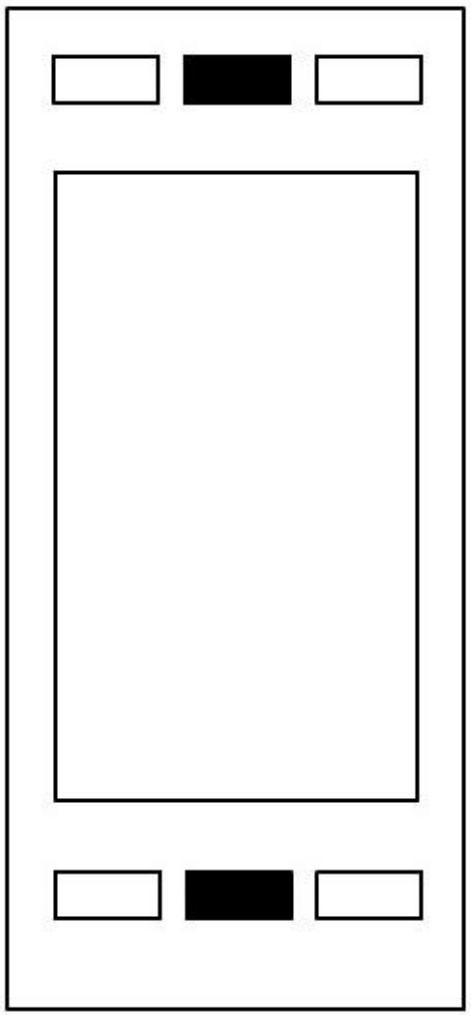


(شكل رقم ١): باب من الخشب النقي (العزيزي)، من صناعة مصر، العصر العثماني، القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، ينشر لأول مرة، (من عمل الباحث).



الرقم	الجزء
١	قائم رأسي (أيمن)
٢	عارضة علوية
٣	عارضة وسطى
٤	عارضة وسطى
٥	عارضة وسطى
٦	قوائم وسطى
٧	حشوات
٨	منطقة وسطى

(شكل رقم ٢): أجزاء الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).





(أ): كتابات الحشوة الوسطى (المظللة بالأسود)، بالجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(ب): كتابات الحشوة الوسطى (المظللة بالأسود)، بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل رقم ٣ أ، ب): موقع الكتابات، بالجزءين الأعلى والأسفل، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ٤): كتابات بالخط الكوفي المورق، وزخارف نباتية، بالحشوة الوسطى، بالجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ٥): كتابات بالخط الكوفي المورق، نصها «بسم الله الرحمن الرحيم»، بالحشوة الوسطى، بالجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ٦): كتابات بالخط الكوفي المورق، وزخارف نباتية، بالحشوة الوسطى، بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



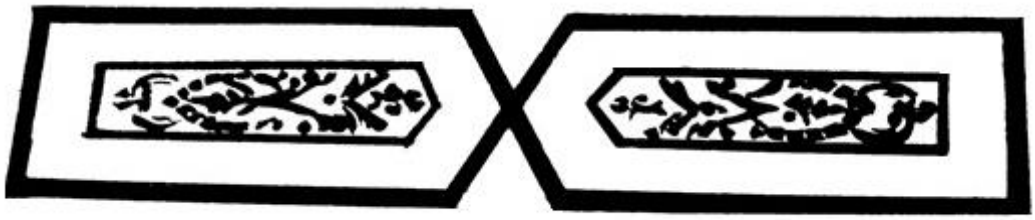
(شكل رقم ٧): كتابات بالخط الكوفي المورق، نصها «الحيا من الإيمان»، بالحشوة الوسطى، بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ٨): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليمنى، من الجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



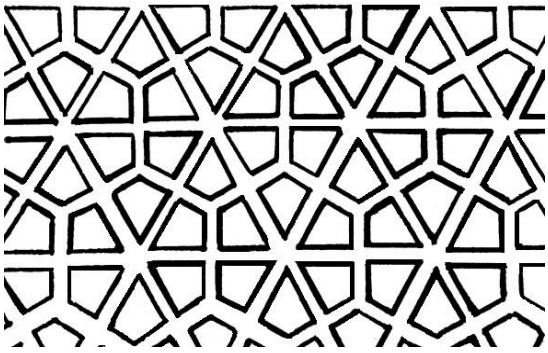
(شكل رقم ٩): تفصيل من زخارف الشكل السابق، (من عمل الباحث).



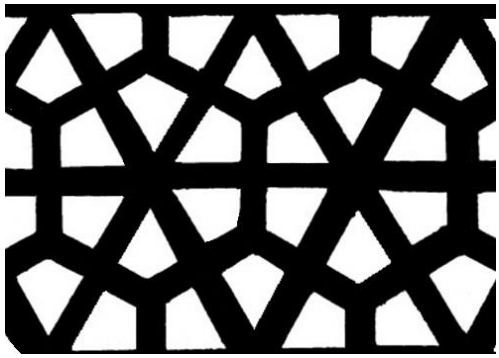
(شكل رقم ١٠): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليسرى، من الجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



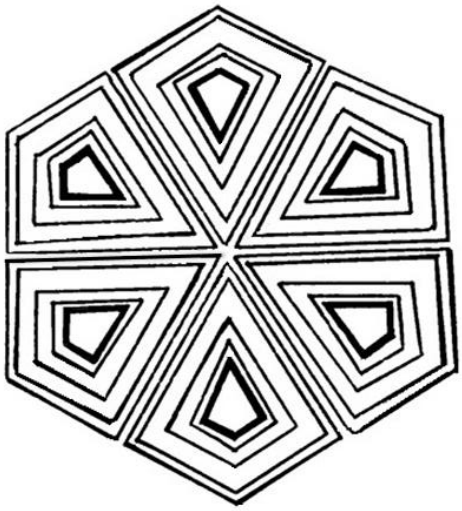
(شكل رقم ١١): تفصيل من زخارف الشكل السابق، (من عمل الباحث).



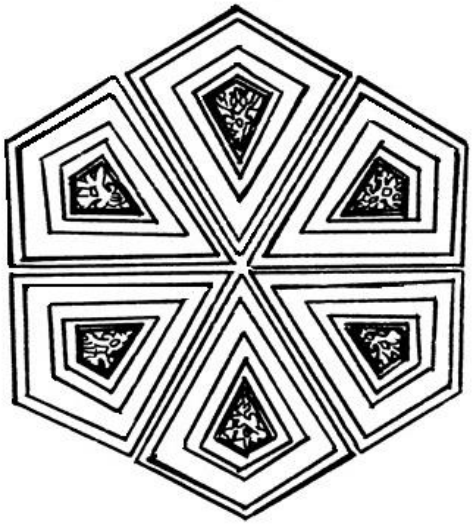
(شكل رقم ١٢): زخارف هندسية، من زخرفة مسدس سروة، منفذة بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



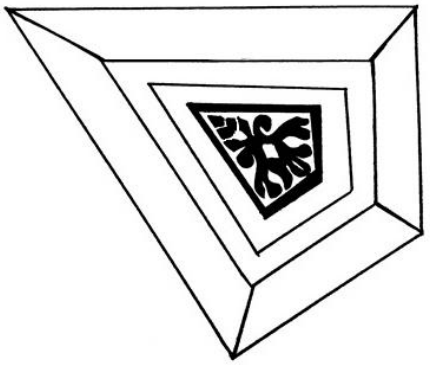
(شكل رقم ١٣): منظر أكثر توضيحا، من زخرفة مسدس سروة، المنفذة بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



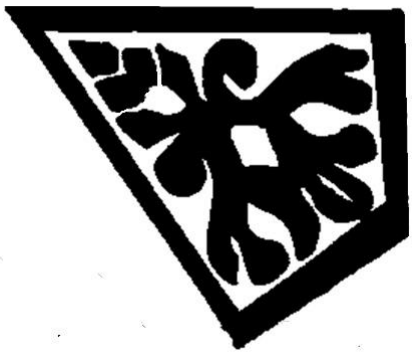
(شكل رقم ١٤): منظر لإحدى وحدات زخرفة مسدس سروة، المنفذة بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ١٥): منظر مفصل لإحدى وحدات زخرفة مسدس سروة، المنفذة بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



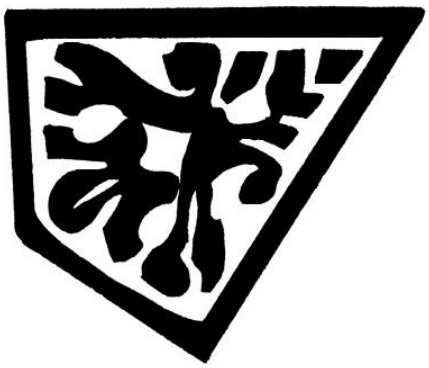
(شكل رقم ١٦): منظر لبعض الزخارف الهندسية والنباتية، المنفذة بطريقتي التجميع والتعشيق، والتطعيم، بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



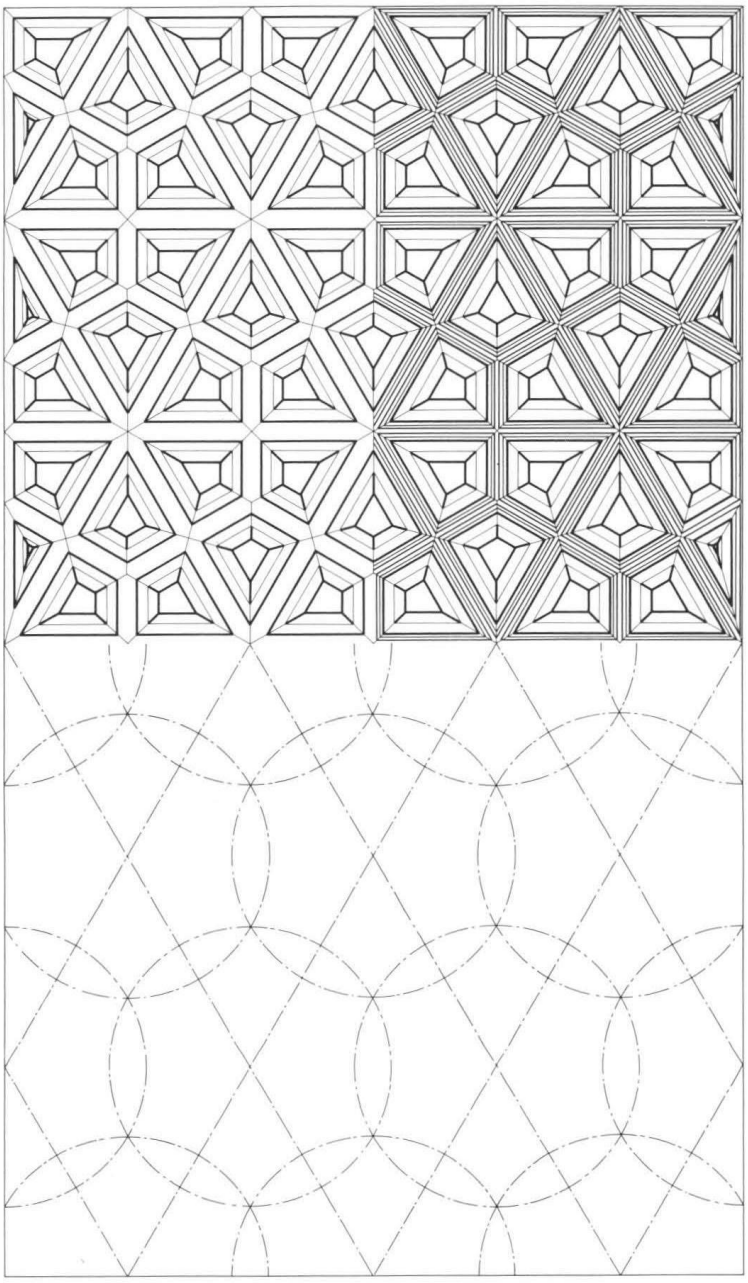
(شكل رقم ١٧): منظر للزخارف الهندسية والنباتية، المنفذة بطريقة التطعيم، في الشكل السابق، بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ١٨): زخارف هندسية ونباتية، منفذة بطريقة التطعيم، بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ١٩): زخارف هندسية ونباتية، منفذة بطريقة التطعيم، بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ٢٠): التحليل الهندسي لزخرفة مسدس سروة، عن:
Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire (du Xiveau Xviiiesiècle), Le Caire, III Partie, ١٩٧٥- ٧٩; pl. LXXXIV.

حواشي البحث:

(١) Briggs (M.), Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine, Oxford, ١٩٢٤, pp. ٢٠٣- ٢٠٤.

(٢) حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٢٧٦.

(٣) النجارة: هي معالجة قطع الأخشاب، ونجرها، ونشرها، وخرطها، ونحتها، وحفرها، وتركيبها مع بعضها؛ بطرق مخصوصة، وأقيسة مضبوطة، ونسب محفوظة، انظر: فايزة محمود عبد الخالق الوكيل، أثاث المصحف في مصر في عصر المماليك، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٦١.

(٤) Lane-Poole (S.), the Art of the Saracens in Egypt, Librairie Byblos, London, ١٨٨٦, p. ١٢٤.

(٥) اشتهرت مصر، قبل الإسلام، بفن النجارة، والحفر في الخشب، والعاج، وصناعة قطع الأثاث، والتحف، من هاتين المادتين، فضلا عن شهرتها بصناعة السفن، انظر: عبد الرءوف على يوسف، الخشب والعاج، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٣٥٤، ٣٦٩.

(٦) الأدوات ذات النمط المعماري أو ذات النمط الثابت: هي تلك الأدوات المرتبطة بالعمائر، والتي لا يمكن الاستغناء عن أي منها، ولا يصح نقلها من العمائر القائمة؛ لأنها تقوم بدور جوهري وأساسي، في تلك العمائر، ومن هذه الأدوات: الأبواب، الشبابيك، والأسقف، والقباب، والمشربيات... وغيرها، للمزيد، انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١٦٤؛ حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، ص ٢٧٦؛ أحمد عبد الرازق أحمد مصطفى، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٧٥؛ نبيل على يوسف، أشغال المعادن ذات النمط الثابت فى أهم آثار القاهرة الإسلامية، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٢٢.

(٧) صلاح الدين محسن زاير، الأبواب الخشبية في الدور التراثية قيمة فنية وصورة حضارية، مجلة الآداب، كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد ٩٩، ص ٤٢٧.

(٨) انظر: محمد عبد الستار عثمان، نظرية الوظيفية بالعمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٥م، ص ٣٨٥.

(٩) محمد عبد الستار عثمان، نظرية الوظيفية، ص ٣٨٩.

(١٠) محمد أشرف عبد العزيز الخطاط، تطور الباب في مصر على مر العصور، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٨٣م، ص أ.

(١١) جاء في لسان العرب: "والبابُ معروف، والفِعْلُ منه التَّبْوِيبُ، والجمعُ أَبْوابٌ وبِيبانٌ"، ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي ت ٧١١هـ/ ١٣١١م)، لسان العرب، ١٥ جزء، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، (د.ت)، مادة (شرق)، جـ ١، ص ٢٢٣؛ وفي قطر المحيط: "الباب، في الأصل، المدخل، ثم سمي به ما يتوصل به إلى شيء، ويطلق أيضا على الغلق، والجمع أبواب وبيبان وأبوبة"، بطرس البستاني، قطر المحيط، جزءان، بيروت، ١٨٦٩م، جـ ١، ص ١٥٢؛ وجاء في المعجم الوسيط: "الباب مدخل البيت، وما يُسَدُّ به المدخل، من خشب ونحوه"، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٧٥.

(١٢) محمد محمد أمين، وليلى علي إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٠م، ص ١٨.

(١٣) محمد الخطاط، تطور الباب، ص أ.

(١٤) يحيى وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، الكتاب الأول، مداخل وبوابات- أبواب- شبابيك- خرط خشبي، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٣٩.

(١٥) عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٣.

(١٦) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب بعمائر القاهرة الدينية في العصر المملوكي الجركسي (٧٨٤- ٩٢٣هـ/ ١٣٨٢- ١٥١٧م)، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٧م، جـ ١، ص ٢٥٥.

(١٧) عاصم رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص٢٣.

(١٨) انظر الوظائف المتعددة للباب، ضمن مقدمة هذه الدراسة.

(١٩) تتضمن هذه الدراسة محاولة تحديد نوع المكان، الذي كان يستخدم فيه هذا الباب، انظر: "ب- علاقة التصميم الفني بمكان الاستخدام"، ضمن "أولا: التصميم"، و "ب- الكتابات من حيث المضمون"، ضمن "ثانيا: الكتابات"، و "ب- مكان الصناعة"، ضمن "رابعا: التأريخ وتحديد مكان الصناعة"، من الدراسة التحليلية، في هذه الدراسة.

(٢٠) الخشب: مادة ليفية، صلدة، مضغوطة، تؤخذ من الأشجار، واستعمالها الأساسي في نجارة العمارة، والأثاث. والأخشاب هي العامل الأساسي للصناعات الخشبية، عن الخشب، انظر: جوريس (ف. روسو)، تكنولوجيا تشغيل الخشب: لطلبة المدارس الصناعية: الصف الأول، ترجمة: حمدي حرب، سيد عبدالمعطي، مراجعة :عبد الله مفتاح، قسم الترجمة والنشر للتعليم الفني، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٦٤م، ص ١٢؛ هيرت (وارنر)، اشغال النجارة العامة، ترجمة عبد المنعم عاكف، مطابع الأهرام التجارية, القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٦؛ مصطفى أحمد، خامات الديكور، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨١م، ص ٨٢

Briggs (M.), Muhammadan Architecture, pp. ٢٠٣-٢٠٤.

(٢١) الخشب النقي (العزيزي)، هو خشب متين، يستعمل فيما يراد منه المتانة والشدة، من المصنوعات الخشبية. ويتميز هذا النوع بلونه الأصفر الفاتح، وبأليافه القوية. وهو من الأخشاب القابلة للصقل. وهذا النوع من الأخشاب الواردة إلى مصر، ويرد من البلاد الباردة، وبلاد بحر البلطيق، وآسيا الصغرى. ويستعمل في الأشغال الخشبية المتنوعة، كالأبواب، والشبابيك، والمنابر، ودكك المقرئين، ودكك المبلغين، والمشربيات، انظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٨٥؛ نعمت محمد أبو بكر، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والتركي دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦م، ص١٤؛ فايزة الوكيل، أثاث المصحف، ص ٧١.

(٢٢) تتضمن هذه الدراسة تأريخ هذا الباب، انظر: "أ- التأريخ"، ضمن "رابعا: التأريخ وتحديد مكان الصناعة"، في هذه الدراسة.

(٢٣) تتضمن هذه الدراسة تحديد مكان صناعة هذا الباب، انظر: "ب- مكان الصناعة"، ضمن "رابعا: التأريخ وتحديد مكان الصناعة"، في هذه الدراسة.

(٢٤) بالنسبة لطريقة إعداد هيكل الباب، فيتم أخذ القياسات المطلوبة، للمكان الذي سيتم تثبيت الباب فيه (المدخل)، ثم وضع التصميم المطلوب، للباب الخشبي، وتصور الزخارف؛ حيث يتم وضع التصميم المطلوب، لشكل الباب الخشبي؛ من حيث التكوين العام، وشكل هيكل الباب، كما يتم وضع تصور للزخارف، المطلوب

تنفيذها، على هذا الباب، وبناء على ذلك، يتم قطع الألواح الخشبية، من الخشب، المراد استخدامه، بالمقاسات المطلوبة، ثم تثبت هذة الألواح الخشبية، مع بعضها، بطريقة النقر واللسان، انظر: صلاح الدين زاير، الأبواب الخشبية، ص ٤٣١.

(٢٥) Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire (du Xiveau Xviiiesiècle), Le Caire, III Partie, ١٩٧٥- ٧٩; part I, p. ٣٤٢;

محمود أحمد درويش، أشغال الخشب، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص ١١.

(٢٦) محمود درويش، أشغال الخشب، ص ١١.

(٢٧) عظم: يطلق على القوائم الخشبية، المكونة لهيكل الأشغال الخشبية، الممثلة في المنابر، ودكك المقرئين، ودكك المبلغين، والأبواب، والشبابيك، وغيرها؛ وهذا المصطلح المهني يتداوله أهل الصنعة المتخصصون في هذا المجال، انظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٣٠١.

(٢٨) مطرقة الباب: هي أداة صغيرة، من المعدن، تثبت بالباب من الخارج، بحيث يمكن تحريكها، والطرق بها على قاعدة معدنية؛ لإحداث صوت يسمعه من بداخل المنزل، فيفتح للطارق إذا أراد ذلك. وتلعب مطرقة الباب دورا هاما في آداب دخول البيوت، التي عنى الإسلام بإقرارها، حسن الباشا، مطرقة الباب، كتاب القاهرة، ص ٦١٢.

(٢٩) المقبض: هو ما يتم الإمساك به، كمقبض الباب، أو السكين، أو السيف، انظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، جـ ٢، ص ١٦٥٠؛ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٧١١؛ للمزيد عن مقابض الأبواب، انظر: أحمد وحيد مصطفى على صالح، الوظيفية وعلاقتها بالشكل فى تصميم المقابض المعدنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٧٨م، ص ٣٩– ٤٨.

(٣٠) عرفت أنواع كثيرة من هذه المزاليج، أو الأقفال الخشبية، ومنها: القفل اللطش، وقفل على شكل حرف (H)، وقفل يتكون من قطعة خشبية صغيرة (عصفورة)، وترباس خشبي، أو ضبة خشبية، انظر:

Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ٣٤٣;

أحمد وحيد مصطفى، الوظيفية، ص ٣٧– ٣٩؛ رفعت موسى محمد، الوكالات والبيوت الإسلامية في مصر العثمانية، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٢٢٠؛ محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٧١.

(٣١) Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, p. ٣٤٢;

محمود درويش، أشغال الخشب، ص ١١؛ يحيى وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، جـ ١، ص ٩٣.

(٣٢) وهي طريقة صناعية، تطلق عند تعشيق الحشوات ببعضها البعض؛ حيث توجد دخلة غائرة، دائرية الشكل، في إحدى الحشوات المراد تنفيذها بهذه الطريقة، تعشق مع الحشوة المقابلة، التي يمتد منها قطعة خشبية، يطلق عليها لسان، ولابد أن يكون سمك اللسان وطوله متقاربا مع عمق الدخلة الغائرة واتساعها، وهذه الطريقة مماثلة لفكرة طريقة "المفحار والعرموس"، انظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٣٠٧.

(٣٣) Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, p. ٣٤٢.

(٣٤) Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, p. ٣٤٢.

(٣٥) ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ٧٠.

(٣٦) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٢.

(٣٧) بعد أن يتم وضع تصور للزخارف، المطلوب تنفيذها، على الباب الخشبي، قد تنفذ هذه الزخارف على الألواح الخشبية، أو أجزاء منها، بعد قطعها بالمقاسات المطلوبة، سواء كان ذلك قبل توصيلها، مع بعضها، أو بعد توصيلها، بطريقة النقر واللسان، وقد يتم تنفيذ الزخارف على الحشوات الخشبية، ثم يتم تثبيتها في مكانها بالباب، بين القوائم، والعوارض، والصواري، انظر: صلاح الدين زاير، الأبواب الخشبية، ص ٤٣١.

(٣٨) التطعيم: هو زخرفة الخشب بمادة أثمن، كالعاج، أو العظم، أو الصدف، أو الخشب النفيس. وتتم هذه الطريقة عن طريق تحضير قطع صغيرة، مسطحة، مصقولة؛ من العظم، أو العاج، أو الصدف، أو مادة ما، من مواد التطعيم؛ بأشكال فنية معينة، وحفر الأجزاء المراد تطعيمها في الخشب، ثم تثبيت هذه القطع الصغيرة، في الأجزاء المحفورة، على السطوح الخشبية؛ لتشكيل الزخرفة المطلوبة عليها، انظر: جمال محرز، زخرفة الأخشاب في الفن المصري الإسلامي، مجلة رسالة الإسلام، العدد الأول، السنة الثانية، يناير، ١٩٥٠م، ص ٩٣؛ محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي، ص ١٤٨؛ حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، ص ٢٧٧؛ عبد الرءوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٥٦؛ معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٥٤.

(٣٩) استُخدم العاج بأسلوبين: أحدهما في تطعيم التحف الخشبية، والآخر في صناعة أدوات، وأواني، وأشياء متنوعة الاستخدام، ويتميز العاج بقابليته الحسنة للنقش، والحفر، وتتمثل طريقة الحصول على العاج في صيد الفيلة، التي مازالت تعيش في أماكن شتى، على سطح الأرض، وهناك أيضاً حيوان الماموث (Mammoth)، الذي انقرض الآن، وهناك حيوان آخر شبيه بالفيل، ولكنه ذو ناب واحد أمامي، يطلق عليه اسم "المستودون" (Mastodon)، إضافة إلى أنياب جاموس البحر، وقد كانت مصر تستورد العاج من السودان، والهند، انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٥م، ص ١٥٠؛ نفس المؤلف، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ١٥٩؛ لوكاس (ألفريد)، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٦٢؛ حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، ص ٢٨٠– ٢٨٢؛ السيد عبد العزيز سالم، تحف العاج الأندلسية في العصر الإسلامي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٦م، ص ٥، ٨؛ عبد الرءوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٥؛ أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، ص ٧٨؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ١٨٨؛ محمد محمد أمين، وليلى على إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص ٧٩؛ علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (فى العصرين الأموى والعباسى)، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٨٧؛ ممدوح رمضان محمود أحمد، أعمال العاج والعظم فى مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٥، وحاشية رقم١ من نفس الصفحة؛

Herz (M.), Catalogue of the National Museum of Arab Art, London, ١٨٩٦, pp. ٥٠- ٥٤; Lane-Poole (S.), the Art of the Saracens, pp. ١٧١, ١٧٥- ١٧٩, figs. ٧٠ &٧١; Contadini (A.), Islamic Ivory Chess Pieces, Draughtsmen and Dice, Islamic Art in the Ashmolean Museum, Part One, J.Allan Ed., Oxford Studies in Islamic Art X, Oxford, ١٩٥٥, ١١١-١٥٤; Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ٥٦.

(٤٠) الحفر، في المصطلح الأثري الفني، هو ضرب من الزينة، تنقش فيه الرسومات والزخارف، على أسطح خامات الخشب، والعاج، والزجاج، والمعدن، والحجر، والجص، ونحوها. ويستخدم الحفر، بأنواعه المختلفة،

عادة، في إظهار التشكيلات الزخرفية على الخشب. وبالنسبة للحفر البارز، فتكون زخارفة بارزة عن السطح، بنسب مختلفة؛ حيث يتم حفر وإزالة الأرضية، الموجودة حول الزخارف، بزاوية قائمة؛ مما يجعل هذه الزخارف تظهر بارزة، وتكون الأرضية، المنفذ عليها الزخارف، متساوية، والناظر إلى هذه الزخارف يخيل له أنها ملصوقة على الأرضية، انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ١٦٥؛ عبد المنعم المليجي النقيب: مجمع البدائع في الفنون والصنائع، جزءان، مدرسة الصنائع الخديوية، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٨٩٤م، ص ٧٩؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٩٩؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٨٢– ٨٣؛ ناصر الحارثي، أعمال الخشب المعمارية في الحجاز في العصر العثماني، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، ١٩٨٦م، ص ٣٣؛ عبد الله زاهر عطية الثقفي، الصناعات الخشبية المعمارية بمدينة جدة في العصر العثماني ٩٢٣– ١٣٣٥هـ/ ١٥١٧– ١٩١٦م، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، ٢٠٠١م، ص ٢٧.

(٤١) طريقة التجميع والتعشيق: يتم تنفيذ هذه الطريقة عن طريق استخدام قطع صغيرة، أو حشوات من الخشب، تجمع مع بعضها، على السطح الخشبي المراد زخرفته، وتعشق معا، داخل إطارات أو سدائب، مكونة أشكالا هندسية متنوعة، من أهمها: الأطباق النجمية. وهذه الطريقة تتطلب وقتا كبيرا، ودقة فائقة، في الصنعة؛ فعمل مصراع باب مثلا، يتألف من آلاف الحشوات الصغيرة المجمعة والمعشقة، يتطلب صبرا كبيرا؛ ذلك لأن كل حشوة يجب أن يتم صنعها بدقة، وبطريقة تلائم شكل الحشوة الأخرى. ومن المعتقد أن هذه الطريقة ابتكار إسلامي. وأقدم النماذج المنفذة بهذه الطريقة، من العصر الإسلامي، ترجع إلى القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي؛ حيث استخدمت بالمنبر المسجل عليه اسم الخليفة المستنصر بالله الفاطمي ووزيره بدر الجمالي (٤٨٤هـ)، والذي عمل لمشهد الحسين بعسقلان، ثم نقله صلاح الدين الأيوبي إلى حرم الخليل، بالقدس، وأقدم نماذجها، في مصر، ترجع إلى العصر الفاطمي؛ حيث استخدمت بمحراب السيدة نفيسة، ويرجع إلى عهد الخليفة الحافظ لدين الله (٥٤١هـ)، ومحراب السيدة رقية، ويرجع إلى سنة (٥٤٩– ٥٥٥هـ). وقد حظيت هذه الطريقة بالتطوير، والدقة، والجمال؛ على مر العصور، انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي، ص ١٤٨– ١٤٩؛ زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، (د.ت)، شكل رقم ٣٥٣؛ حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، ص ٢٧٦– ٢٧٧؛؛ عبد الرءوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٠– ٣٦٢؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٠٤– ١٠٥؛ ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ٥٨– ٥٩.

(٤٢) عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ١٨٨؛ عبد الله الثقفي، الصناعات الخشبية، ص ٣٥.

(٤٣) علياء كامل عبد الناصر، الأخشاب في واجهات العمارة الإسلامية "دراسة تحليلية" مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ٢٠١٠م، ص ٨٤.

(٤٤) يحيى وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، جـ١، ص ٩٣.

(٤٥) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية عربي إنكليزي فرنسي، جروس برس، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣.

(٤٦) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٠.

(٤٧) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣؛ محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٠.

(٤٨) تطلق الوثائق كلمة "برور"؛ ومفردها "بر"، على الإطارات الخشبية، التي تحيط بالباب أو الشباك، وقد توجد عليها زخارف نباتية أو هندسية، فيرد "برور دق أويمة"، انظر: محمد محمد أمين، وليلى على إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص ٢١.

(٤٩) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣.

(٥٠) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٦.

(٥١) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣؛ عبد الله الثقفي، الصناعات الخشبية، ص ٣٦.

(٥٢) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٦.

(٥٣) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣.

(٥٤) جاء في المعجم الوسيط: الساكف: أعلى الباب، الذي يدور فيه صائره، والجمع سواكف. والساكف هو العتبة العلوية للباب، وهي تفصل بين مصراع أو مصرعي الباب ومنوره، وكان يعمل بها ثقب، أو تجويف، عند إلتقائها مع الحائط، يتفق وشكل محاور ضلف الأبواب. وقد جهزت الأعتاب العليا للأبواب بأطراف بارزة قليلا، كانت تولج بداخل جداري فتحة المدخل، وينقش عليها أحيانا كتابات ذات مضمون معين؛ (دينية، أو تسجيلية، أو دعائية، أو غيرها)، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٤٣٩؛ عبد الله الثقفي، الصناعات الخشبية، ص ٣٦؛ محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٠.

(٥٥) جاء في المعجم الوسيط: الأسكفه: عتبة الباب، ومن العين: جفنها الأسفل. والعتبة السفلية يكون طولها باتساع فتحة الباب، وعرضها بحدود الإطار الخشبي الثلاثي الأجزاء، وتشكل معه الجزء السفلي الرابع، وتثبيتها بالأرض يعطي الباب مزيدا من القوة، ويمنع تسرب الماء، أو دخول الغبار، والحشرات، أو غير ذلك إلى الداخل، وكانت العتبة السفلية تجهز بتجويف ضحل (عقب)، عند التقائها مع الحائط، ومجرى؛ يستخدم لتوجيه محاور ضلف الأبواب إلى العقب، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٤٣٩؛ عبد الله الثقفي، الصناعات الخشبية، ص ٣٦؛ محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٠.

(٥٦) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٠- ٢٦١.

(٥٧) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦١.

(٥٨) الدرفة أو الضلفة: هي إحدى مصراعي الباب، أو الشباك، وهما كلمتان عاميتان، أفصح منهما الصفق (بتشديد الصاد وفتحها وسكون الفاء)، والمصراع، وقد يكون للباب درفة واحدة، أو درفتان. وقد ورد هذه المصطلح في وثائق العصر المملوكي -بذات المعنى- إما للدلالة على الباب الخشبي، ذي المصراعين، الذي يغلق على الدار، أو الحانوت، أو الوكالة، أو غيرها، وإما للدلالة على أغطية الشبابيك، والنوافذ؛ فقيل "باب مربع بدرفة واحدة"، "درفات خشب"، "درفات شبابيك"، ونحو ذلك، انظر: محمد محمد أمين، وليلى على إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص ٤٧؛ عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ١٨٧، ٣٨٨؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ١٠٥.

(٥٩) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣.

(٦٠) عبد الله الثقفي، الصناعات الخشبية، ص ٣٤.

(٦١) انظر: صلاح الدين زاير، الأبواب الخشبية، ص ٤٣١.

(٦٢) Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ٣٣٢;

علياء كامل عبد الناصر، الأخشاب في واجهات العمارة الإسلامية، ص ٨٠.

(٦٣) أبعاد هذا الباب كما يلي: الارتفاع: ١,٨٨ م، العرض: ٨٩ سم، السمك (التخانة): ٥ سم.

(٦٤) ولعل سبب التركيز على العمائر السكنية، دون غيرها من أنواع العمائر الأخرى، سيتضح عند دراسة ومناقشة مضمون الكتابات المسجلة على هذا الباب، انظر الكتابات من حيث المضمون، ضمن الكتابات والزخارف، من هذه الدراسة.

(٦٥) أثر رقم ١٥٨.

(٦٦) غزوان مصطفى ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها في العصرين المملوكي والعثماني "دراسة أثرية حضارية"، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة ، ٢٠٠٤م، ص ٤٧– ٥٣.

(٦٧) أثر رقم ٢٢٨.

Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ٢١- ٣٣.

(٦٨) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ٦٢– ٦٦.

(٦٩) أثر رقم ٥١.

Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ١٢- ١٤.

(٧٠) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ٨٤– ٩٢.

(٧١) أثر رقم ٥٥٩، انظر: محمد مصطفى نجيب، العمارة في العصر العثماني، كتاب القاهرة، ص ٢٦٨؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٣٨.

Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ٦٨- ٧٣.

(٧٢) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ١١٣– ١١٧.

(٧٣) أثر رقم ٣٢١، انظر: محمد مصطفى نجيب، العمارة في العصر العثماني، كتاب القاهرة، ص ٢٦٨؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٣٨.

Briggs (M.), Muhammadan Architecture, p. ١٥٧; Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ٥٣- ٦٨.

(٧٤) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ١١٨– ١٢٦.

(٧٥) أثر رقم ٧٢، انظر: محمد مصطفى نجيب، العمارة في العصر العثماني، كتاب القاهرة، ص ٢٦٨؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٣٨، ٢٤٣.

Briggs (M.), Muhammadan Architecture, p. ١٥٧; Revault (J.) et Maury (B.), Raymond (A.) & Zakarya (M.), Palais et Maisons du Caire, pp. ١٤٢- ١٥١.

(٧٦) رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٣٤٣– ٣١٣؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ١٢٩– ١٣٥.

(٧٧) أثر رقم ٣٣٩، انظر: محمد مصطفى نجيب، العمارة في العصر العثماني، كتاب القاهرة، ص ٢٦٨.

Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ١٠٥- ١٠٨.

(٧٨) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ١٣٨– ١٤٥.

(٧٩) انظر أبعاد هذا الباب الخشبي، بالدراسة الوصفية.

(٨٠) انظر نماذج الأبواب المذكورة في منزل جمال الدين الذهبي.

(٨١) انظر: فريد شافعي، الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ١٤، الجزء ٢، ص ٦٨- ٧٢؛ زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٢٧٢.

(٨٢) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٣١٤.

(٨٣) انظر: زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٣٣٤؛ حسن الباشا، باب الحاكم، كتاب القاهرة، ص ٥١٤- ٥٢٠؛ محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصرين الفاطمي والأيوبي، دار الثقافة العربية، جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، القاهرة ، ٢٠٠٩م، ص ٢١٦- ٢١٧.

(٨٤) انظر: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جزءان، سلسلة ذاكرة الكتابة (١٥٩)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج ١، ص ١٢؛ سعاد ماهر محمد، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، ٥ أجزاء، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٦م، جـ ٢، ص ١٥٤؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص ١١٢- ١١٣؛ عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الزخرفية، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، جزءان، جـ ٢، مركز الكتاب للنشر، ٢٠٠٠م، ص ٥٠.

(٨٥) أثر رقم ٩٧.

(٨٦) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ١٢٩- ١٣١، لوحة رقم ١٣١.

(٨٧) أثر رقم ٩٩.

(٨٨) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ١٣٢- ١٣٤، لوحة ١٣٢- ١٣٣.

(٨٩) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٧٧، ١٨٥- ١٨٦.

(٩٠) Grohmann (A.), "The origin and early development of floriated Kūfic", Ars Orientalis, vol. ٢, ١٩٥٧, p. ١٨٣ figs. ١ and ٢;

إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ٤٥؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ٨٥٨؛ محمد حسام الدين إسماعيل، الكتابات العربية، ص ١١٠.

(٩١) حيث ظهر في المرحلة التالية لتعريض قوائم حروف الخط الكوفي، في الربع الأول من القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي؛ إذ أفسح تعريض قاماتها المجال أمام الفنان، لزخرفتها بعد ذلك بأنصاف مراوح نخيلية وأوراق نباتية متصلة بالحروف مباشرة، وقد ساعد على هذا التطوير طبيعة حروف الخط الكوفي اليابس الجاف ذي الزوايا، وقابليته للزخرفة، مايسة داود، الكتابات العربية، ص ٥٣- ٥٤.

(٩٢) Miles (G. C.), Early Islamic Tombstones from Egypt in the Museum of Fine Arts, Boston, Ars Orientalis, Vol. ٢ (١٩٥٧), pl. ١, fig. ١, p. ٢١٥.

(٩٣) مايسة داود، الكتابات العربية، ص ٥٤.

(٩٤) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ٤٥.

(٩٥) الإعجام لغة: هو إزالة استعجام الكتاب بالنقط، والاعجام في الخط: هو التنقيط، والعجم: النقط بالسواد، مثل: التاء؛ عليها نقطتان، أي: نقط الحروف المتشابهة في الرسم، لعدم وقوع اللبس في قراءتها؛ وذلك خوفاً لما يطرأ عليها من تصحيف. قال ابن جني "أعجمت الكتاب أزلت استعجامه، وكتاب معجم إذا أعجمته بالنقط، وسمي معجماً لأن شكول النقط بها عجمة لا بيان لها، كالحروف المعجمة لا بيان لها، وإن كانت أصولاً للكلام كله"، انظر: ابن منظور، لسان العرب، جـ ١٢، ص ٣٨٥؛ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٥٨٦؛

إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ٢٧٣– ١٩٦؛ يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٠٥.

(٩٦) ولا شك أن الاهتمام بالإعجام كان نتيجة لشيوع التصحيف، وكانت المصاحف مجردة من الإعجام، ومكث الناس يقرأون في مصحف عثمان بن عفان، رضي الله عنه، نيفاً وأربعين سنة، إلى أيام عبد الملك بن مروان، ثم كثر التصحيف، وخاصة في العراق؛ مما أفزع الحجاج بن يوسف، والي العراق، فطلب من كُتّابه وضع العلامات، على الحروف المشتبهة، وقيل إن أول من نقط المصاحف هو يحيى بن يعمر، وقيل بل هو نصر بن عاصم، انظر للتفصيل: يوسف ذنون، قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، مجلة المورد، المجلد ١٥، العدد ٤ (عدد خاص بالخط العربي)، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، الجمهورية العراقية، ١٩٨٦م، ص ١١– ١٢؛ يحيى الجبوري، الخط والكتابة، ص ١٠٥– ١٠٨؛ محمد حسام الدين إسماعيل عبد الفتاح، الكتابات العربية حتى القرن السادس الهجري، القاهرة، ٢٠١١م، ص ٣٧.

(٩٧) انظر توزيع النص الكتابي لهذه الحشوة.

(٩٨) انظر في تفسير {بسم الله الرحمن الرحيم}: الطبري (أبي جعفر محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي ت ٣١٠هـ/ ٩٢٣م)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات الإسلامية بدار هجر الدكتور عبد السند حسن يمامة، ٢٦ مجلد، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، مجـ١، ص ١١١– ١٣٤؛ القرطبي (أبي عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد بنِ أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي ت ٦٧١هـ/ ١٢٧٣م)، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، ٢٠ جزء (١٠ مجلدات)، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٤م، جـ١، ص ٩١– ١٠٧؛ ابن كثير (أبي الفداء عماد الدين إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي ت ٧٧٤هـ/ ١٣٧٣م)، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، ٩ أجزاء، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٨م، جـ١، ص ٣١– ٤١.

(٩٩) عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، ص ٣٩.

(١٠٠) قال إبراهيم بن محمد الشيبانيّ: ولم تزل الكتب تفتتح «باسمك اللهم»، حتّى نزل قوله تعالى: إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ، فاستفتح بها رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، وصارت سنّة بعده. وروى محمد بن سعد في طبقاته، أنّ رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، كان يكتب، كما تكتب قريش «باسمك اللهمّ» حتّى نزل عليه وَقالَ ارْكَبُوا فِيها بِسْمِ اللَّهِ مَجْراها وَمُرْساها، فكتب باسم الله، حتّى نزل قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمنَ، فكتب «بسم الله الرحمن» حتّى نزل إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ، فكتب «بسم الله الرحمن الرحيم»، انظر: القلقشندي (أبي العباس شهاب الدين أحمد بن علي بن أحمد ت ٨٢١هـ/ ١٤١٨م)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ١٥ جزء، مطبعة دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، جـ ٦، ص ٢١٠– ٢١١.

(١٠١) نجد البسملة على كافة أنواع العمائر: الدينية، والمدنية، والحربية ...الخ؛ حيث توجد على الكثير من أجزاء المباني، ومشتملاتها: كالمداخل، والجدران، والمحاريب، والنقوش التأسيسية ...الخ، وغالبا ما تكون مع كتابات أخرى: كالكتابات الدينية والتسجيلية، والدعائية، انظر: محمود عكوش، تاريخ ووصف الجامع الطولوني، مطبعة

دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٢٧م، ص ٢٢- ٢٤، لوحة رقم ٢؛ إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ١٩٠- ١٩٦؛ أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها، جـ ١، ص ٤١- ٥٧؛ سعاد ماهر، مساجد مصر، جـ ١، ٣١٤- ٣٢٤؛ جـ ٣، ص ١٣١- ١٣٨، جـ ٤، ص ٣٠٧- ٣٢٠؛ عبد الرحمن فهمي، قلعة الجبل، كتاب القاهرة، ص ٤٨١- ٤٨٢؛ شاهندة فهمي كريم، جوامع ومساجد أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٣٠- ٢٥٨، ٤٦٥- ٤٨٣؛ محمد حسام الدين إسماعيل، الكتابات العربية، ص ٩٨- ١٠١، ١٠٣- ١٠٦؛ غزوان مصطفى ياغي، منازل القاهرة، ص ٤٥، ٦١، ٦٧- ٧٠، ٩٣- ٩٤؛

Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ١٠٧

(١٠٢) كان من المعتاد أن تكتب البسملة على شواهد القبور؛ بصيغة: «بسم الله الرحمن الرحيم»، ثم آية قرآنية كريمة، أو بعض الآيات القرآنية الكريمة، أو قد يكتب بعض العبارات المتعلقة بالموت، وبعض الأدعية المتعلقة بمقام الموت والبعث والحساب والجنة والنار، وشهادة التوحيد، ثم اسم المتوفى، وموطنه، ومهنته في أغلب الأحيان، ومذهبه، وتاريخ وفاته مشتملاً على اليوم، والشهر، والسنة، تتقدمه عبارة «هذا قبر»، انظر:

Miles (G. C.), Early Islamic Tombstones, pp. ٢١٥-٢٢٦

إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ١٣٠- ١٣٧، ١٤٧- ١٥٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ١٥٨- ١٥٩؛ مايسة داود، الكتابات العربية، ص ٧٩، ١٤٤- ١٤٥، ١٤٩- ١٥٢؛ محمد حسام الدين إسماعيل، الكتابات العربية، ص ٥٤، ٦٨، ٨٤- ٨٧، ٩٢-٩٨، ١٠٦- ١٠٩؛ زهراء بنت أحمد بن عمر الزيلعي، القيم الجمالية للخط العربي والزخرفة على شواهد قبور من مقبرة المعلاة بمكة المكرمة في القرن الثالث الهجري بحث مقدم استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة ماجستير الآداب في التربية، كلية التربية، جامعة الملك سعود، ٢٠٠٨م، ص ٧.

(١٠٣) في حالة تسجيل البسملة على المسكوكات، فإنها عادة ما تكون بصيغة: «بسم الله»، أو بصيغة: «بسم الله الرحمن الرحيم»، وفي كثير من الحالات، لا تسجل البسملة على النقود، كما في نقود الدولة العثمانية، انظر: مايسة محمود داود، دراسة أثرية وفنية للسكة الفاطمية بمجموعة متحف الفن الإسلامي ١- نشأة السكة الفاطمية حتى نهاية عهد الخليفة المعز لدين الله ٢٩٧- ٣٦٥هـ (٩٠٩- ٩٧٥م)، بحث ضمن مجموعة أبحاث المجلة التاريخية المصرية، الجمعية المصرية التاريخية، القاهرة، المجلد ٣٦، ١٩٨٩م، ص ١٣٦- ١٧٦؛ عاطف منصور محمد رمضان، موسوعة النقود في العالم الإسلامي، الجزء الأول، نقود الخلافة الإسلامية (عصر الخلفاء الراشدين- الخلافة الأموية- الخلافة العباسية- الخلافة الفاطمية- الخلافة الأموية الأندلسية)، دار القاهرة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٤٨- ٥٠٧؛ أحمد السيد الصاوي، النقود المتداولة في مصر العثمانية، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ١٧- ١٣٤؛ ناصر السيد محمود النقشبندي، الدرهم الأموي المضروب على الطراز الإسلامي، دار الوثائق للدراسات والطبع والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، دمشق، ٢٠٠٦م، ص ١٥- ١١٢؛ محمد السيد البسطويسي، الكتابات العربية على النقود والتحف الفاطمية في مصر "دراسة مقارنة"، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٥٠- ٧١؛ محمد عبد الودود عبد العظيم، الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الأولى، الرياض، ٢٠٠٩م، ص ١٤٨- ١٥٠.

(١٠٤) كما سنرى في الفقرات التالية.

(١٠٥) http://www.almeshkat.net/vb/showthread.php?t=١٢٤٦٥٦

(١٠٦) البخاري (أبي عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة ت ٢٥٦هـ/ ٨٧٠م)، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه (المعروف بصحيح البخاري)، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، ٩ أجزاء، دار طوق النجاة، بيروت، ٢٠٠١م، الحديث رقم ٣٢٨٠، جـ ٤، ص ١٢٣؛ مسلم بن الحجاج (أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم بن ورد بن كوشاذ القشيري النيسابوري النيسابوري ت ٢٦١هـ/ ٨٧٥م)، المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم (المعروف بصحيح مسلم)، تحقيق: نظر محمد الفاريابي، جزءان، دار طيبة، الرياض، ٢٠٠٥م، الحديث رقم ٢٠١٢، جـ ٢، ص ٩٦٩؛ الترمذي (أبي عيسى محمد بن عيسى بن سَوْرة بن موسى بن الضحاك ت ٢٧٩هـ/ ٨٩٢م)، الجامع الكبير– سنن الترمذي، تحقيق: بشار عواد معروف، ٦ أجزاء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م، الحديث رقم ١٨١٢، جـ ٣، ص ٣٢٣؛ أبي داود (سليمان بن الأشعث بن إسحاق بن بشير بن شداد بن عمرو الأزدي السِّجِسْتاني ت ٢٧٥هـ/ ٨٨٩م)، سنن أبي داود، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ٤ أجزاء، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، الحديث رقم ٣٧٣١، جـ ٣، ص ٣٣٩؛ ابن ماجة (أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني ت ٢٧٣هـ/ ٨٨٦م)، سنن ابن ماجه، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، جزءان، دار إحياء الكتب العربية، (د.ت)، الحديث رقم ٣٤١٠، جـ ٢، ص ١١٢٩.

(١٠٧) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٧٧.

(١٠٨) رقم السجل للمحراب ٤٢١، ورقم السجل للوحة التأسيسية ٤٢٢، انظر: زكي حسن، كنوز الفاطميين، ص ٢١٩؛ محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصرين الفاطمي والأيوبي، ص ٢١٤؛ محمد البسطويسي، الكتابات العربية، ص ١٧١.

(١٠٩) انظر: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ١٠٨؛ نفس المؤلف، توقيعات الصناع، ص ٥٤٦؛ سعاد ماهر، مساجد مصر، جـ ٢، ص ١٥٧؛ حسني نويصر، العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٥٢؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ١١٨– ١٢١.

(١١٠) رقم السجل ٤٣٦، انظر:

Well (J. D.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, p. ١١;

فايزة الوكيل، أثاث المصحف، ص ٢١٥– ٢١٨.

(١١١) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٧٧.

(١١٢) رقم السجل ١٦م، زكي حسن، كنوز الفاطميين، ص ١٢٣.

(١١٣) رقم السجل ١٥٠٧٤، انظر: نادية علي حسن أبو شال، المبخرة في مصر الإسلامية دراسة حضارية وأثرية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٥٣– ١٥٦.

(١١٤) رقم السجل ٣٢١٣، انظر:

Wiet (G.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, pl. LXIII.

ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٨٣، لوحة رقم ٤٧؛ محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢٩٩– ٣٠٠، لوحة رقم ٦٩– ٧٣.

(١١٥) موسى إبراهيم الإبراهيم، بحوث منهجية في علوم القرآن الكريم، سلسلة دراسات إسلامية منهجية هادفة (٢)، دار عمار، الطبعة الثانية، عمان، الأردن، ١٩٩٦م، ص ٢١.

(١١٦) محمد بن صالح العثيمين، مصطلح الحديث، سلسلة مؤلفات فضيلة الشيخ محمد بن صالح العثيمين (٤٨)، دار ابن الجوزي، ٢٠٠٤م، ص ٩؛ عبد الرازق علي إبراهيم موسى، المحرر الوجيز في عد آي الكتاب العزيز، مكتبة المعارف، الطبعة الأولى، الرياض، ١٩٨٨م، ص ٢١.

(١١٧) لاحظت القلة الشديدة لهذه النماذج، من الأحاديث النبوية الشريفة، المسجلة على التحف التطبيقية الإسلامية في مصر، في الفترة منذ بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي (٢١ – ٩٢٣هـ/ ٦٤١ – ١٥١٧م)؛ سواء كانت أحاديث نبوية كاملة، أو أجزاء، أو اقتباسات منها، وذلك فى ضوء ما استطعت الوصول إليه ودراسته، من نماذج التحف التطبيقية الإسلامية.

(١١٨) عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ١١٥.

(١١٩) عاصم محمد رزق، أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة، مكتبة مدبولي ، ٥ أجزاء، القاهرة، ٢٠٠٣م، الجزء الثاني، القسم الثاني، ص ١٠٤٨– ١٠٤٩.

(١٢٠) رقم السجل ١٠٠، محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن، لوحة رقم ٥٩– ٦١، شكل رقم ٣٨، ص ٤٤– ٤٦، ٢٠٧، ٢٩١– ٢٩٢.

(١٢١) رقم السجل ٢٢٤٥، محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن، لوحة رقم ٦٣– ٦٦، ص ٢٠٧، ٢٩٥– ٢٩٦.

(١٢٢) البخاري، صحيح البخاري، الحديث رقم ٢٤، جـ ١، ص ١٤؛ مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، الحديث رقم ٣٦، جـ ١، ص ٣٨.

(١٢٣) البخاري، صحيح البخاري، الحديث رقم ٩، جـ ١، ص ١١؛ مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، الحديث رقم ٣٥، جـ ١، ص ٣٨.

(١٢٤) البخاري، صحيح البخاري، الحديث رقم ٦١٢٠، جـ ٨، ص ٢٩.

(١٢٥) ابن حنبل (أبي عبد الله أحمد بن محمد الشيباني الذهلي ت ٢٤١هـ/ ٨٥٥م)، مسند الإمام أحمد، مؤسسة قرطبة، ٦ أجزاء، القاهرة، (د.ت)، الحديث رقم ١١٨٩٢، جـ ٣، ص ٩٢؛ البخاري، صحيح البخاري، الحديث رقم ٦١١٩، جـ ٨، ص ٢٩؛ مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، الحديث رقم ٢٣٢٠، جـ ٢، ص ١٠٩٥– ١٠٩٦؛ ابن ماجة، سنن ابن ماجه، الحديث رقم ٤١٨٠، جـ ٢، ص ١٣٩٩؛ البيهقي (أبي بكر أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخسروجردي الخراساني ت ٤٥٨هـ/ ١٠٦٦م)، السنن الكبرى، ١٠ أجزاء، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م، الحديث رقم ٢٠٧٨٦، جـ ١٠، ص٣٢٣.

(١٢٦) الاقتباس: هو تضمين الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، ولا ينبه عليه للعلم به، انظر: الحلبي (شهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان ت ٧٢٥هـ/ ١٣٢٥م)، حسن التوسل الى صناعة الترسل، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٢٢٣– ٢٢٥.

(١٢٧) العسقلاني (شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد بن حجر الشافعي ت ٨٥٢هـ/ ١٤٤٩م)، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، محمد فؤاد عبد الباقي، ١٣ جزء، دار المعرفة، بيروت، ١٩٦٠م، جـ ١، ص ٥٢.

(١٢٨) النووي (أبو زكريا محيي الدين يحيى بن شرف ت ٦٧٦هـ/ ١٢٧٧م)، المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج، ١٨ جزء (في ٩ مجلدات)، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٣م، جـ ٢، ص ٦؛ ابن قيم الجوزية (محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد شمس الدين ت ٧٥١ هـ/ ١٢٩٢م)، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تحقيق: محمد المعتصم بالله البغدادي، جزءان، دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٩٦م، جـ ٢، ص ٢٤٩؛ العسقلاني، فتح الباري، جـ ١، ص ٧٤.

(١٢٩) ابن القيم، مدارج السالكين، جـ ٢، ص ٢٤٨– ٢٤٩.

(١٣٠) العسقلاني، فتح الباري، جـ ١، ص ٧٤.

(١٣١) وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الموسوعة الفقهية الكويتية، ٤٥ جزء، الأجزاء ١ – ٢٣، الطبعة الثانية، دار السلاسل، الكويت، الأجزاء ٢٤ – ٣٨، الطبعة الأولى، مطابع دار الصفوة، مصر، الأجزاء ٣٩ – ٤٥، الطبعة الثانية، طبع وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، ج ١٨، ص ٢٦١.

(١٣٢) ابن القيم، مدارج السالكين، جـ ٢، ص ٢٤٩.

(١٣٣) رقم السجل ٣٨٨٣، أحمد عبد الرازق أحمد مصطفى، المرأة فى مصر المملوكية، سلسلة تاريخ المصريين ١٤٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص ١٦٠، وحاشية رقم ٣٥٣ في نفس الصفحة.

(١٣٤) محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، سلسلة عالم المعرفة (١٢٨)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٨م، ص ٢٩٦.

(١٣٥) Lane-Poole (S.), the Art of the Saracens, p. ٧٨;

سعيد عبد الفتاح عاشور، المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٢٦؛ غزوان مصطفى ياغي، منازل القاهرة، ص ١٩.

(١٣٦) محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٢٩٦.

(١٣٧) مظاهر الحرص على تحقيق الخصوصية، وتأثيرها على عمارة المنزل الإسلامي كثيرة ومتنوعة، وقد قام السيد الأستاذ الدكتور/ محمد عبد الستار عثمان، بشرحها مفصلة، في كتابه "المدينة الإسلامية"، انظر للتفصيل: محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٢٩٦– ٣٠٥. وسوف نقتصر هنا على ذكر بعض هذه المظاهر، التي تتعلق، بشكل مباشر، بموضوع دراستنا.

(١٣٨) المقعد: اسم مكان من الفعل الثلاثي قعد، وهو ما يجلس عليه، ويكون مرتفعا عن الأرض، والجمع مقاعد، وعادة ما كان يوجد المقعد بالدور الأول من المبنى، ويتكون من قنطرتين أو ثلاثة أو أربعة، أو خمسة قناطر محمولة على أعمدة، وتشرف على صحن المنزل بدرابزين من خشب الخرط، وتفرش بالبلاط الكدان، وتسقف ببراطيم خشبية، وعادة ما يوجد المقعد في الجهة الجنوبية من المنزل، ويتجه إلى الشمال لاستقبال الهواء المنعش أو الرياح الشمالية، التي تهب في فصل الصيف الحار، وعادة ما يجاور ويكون عموديا على القاعة الرئيسة، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٧٤٩؛ محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣١١؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٢٨؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، ص ٢٣٩– ٢٤٠؛ Abouseif (B. D.), Islamic Architecture in Cairo an Introduction, Leiden, New York, E.J. Brill, ١٩٨٩, p. ٣٧.

(١٣٩) القاعة: هي أهم جزء في المنزل، وهي مخصصة لاستقبال الضيوف، وقد توجد في الدور الأرضي أو الأول، وتتكون القاعة من دورقاعة وسطى وإيوانين، وعادة ما تطل أحد الإيوانات على الشارع، بمشربية من خشب الخرط للتهوية، وتفرش الدورقاعة بالرخام، أو يوجد وسطها نافورة، يجري إليها الماء؛ لتلطيف الجو، وقت

الصيف، ولإضافة منظر جميل خلاب، وراحة للجالسين بالإيوانات، ويسقفها شخشيخة للتهوية والإضاءة، وتؤزر بعض القاعات بالرخام الجميل، ذي الزخارف المتنوعة، وعادة ما يوجد ببعض الإيوانات ملاقف أو باذاهنج للتهوية، وعادة ما يوجد بأحد الإيوانات الممرق والأغاني؛ ليساعد النساء على رؤية ما يدور في القاعة، دون أن يراهن أحد، من الجالسين بالقاعة، انظر: محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣١١؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٣١– ٢٣٤؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، حاشية رقم ١، ص ٢٠؛
Abouseif (B. D.), Islamic Architecture in Cairo, p. ٣٥.

(١٤٠) رغم حض الإسلام على إكرام الضيوف، وحسن استقبالهم؛ إلا أن ذلك لا يعني السماح لهم باختراق خصوصية البيت وحرمته المقدسة؛ بل خصص البيت الإسلامي، لاستقبال الضيوف الغرباء وإكرامهم، أماكن خاصة، جعل الوصول إليها سهلا ميسورا ومباشرا، من الفناء المتوسط، دون المرور بأجزاء الدار الداخلية، كما زودت أماكن الاستقبال بملحقات ومنافع خاصة، لخدمة الزائرين، انظر: غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، حاشية رقم ١، ص ٩.

(١٤١) انظر:

محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٥؛ عن تخطيط هذا المنزل، انظر: محمد مصطفى نجيب، العمارة في العصر العثماني، كتاب القاهرة، ص ٢٦٨؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٣٨، ٢٤٣.
Briggs (M.), Muhammadan Architecture, p. ١٥٧; Revault (J.) et Maury (B.), Raymond (A.) & Zakarya (M.), Palais et Maisons du Caire, pp. ١٤٢- ١٥١.

(١٤٢) محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٦.

(١٤٣) السلاملك: مصطلح يطلق على المراسم التي تجري أثناء توجه السلطان إلى المسجد، ويطلق كذلك على قسم الرجال والاستقبال، من المنازل، في العصر العثماني، انظر: محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٧؛ سهيل صابان، المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ٢٠٠٠م، ص ١٣٤؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، ص ١٩.

(١٤٤) الحرملك: هو القسم الخاص بالأسرة، والحياة اليومية، ويشتمل على غرف المعيشة، وقاعات النوم، ومرافقها، وهو الذي تتواجد فيه النساء، عادة، انظر: محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٧؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، ص ١٩.

(١٤٥) محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٦– ٣٠٧.

(١٤٦) يعتبر الباب أهم أنواع الأدوات ذات النمط المعماري أو ذات النمط الثابت؛ حيث أنه لا يمكن الاستغناء عنه، ولا يصح نقله من مكانه، في العمائر القائمة؛ لأنه يقوم بدور جوهري وأساسي، في تلك العمائر، انظر المزيد عن الأدوات ذات النمط المعماري، أو الثابت، ضمن "المقدمة"، من هذه الدراسة.

(١٤٧) كان هناك اهتمام كبير، بوحدات الاستقبال، في المنزل الإسلامي، ويكفي أن نجد في كثير من منازل القاهرة، في العصر العثماني، أكثر من وحدة استقبال، كالقاعة، والمقعد، والتختبوش؛ منها ما هو مكشوف، يطل على فناء المنزل، بما فيه من فسقية وزروع، على مستوى الفناء، كالتختبوش، أو على مستوى أعلى، كالمقعد، ويستخدم لنوعية معينة من الضيوف، في أوقاف محددة، ومنها ما هو مستقل مغلق، كالقاعة، التي تتسع لنوعية أخرى من الضيوف، في مناسبات وأوقات معينة. ويعكس هذا الاهتمام، بوحدات الاستقبال، أهمية المنزل؛ كملتقى، ومركز استقبال رئيس للضيوف، انظر: محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٦.

(١٤٨) التختبوش: كلمة من مقطعين: الأول (تخت)، وهي كلمة فارسية، معناها العرش، أو السرير، أو كل ما ارتفع عن الأرض للجلوس أو النوم، والثاني (بوش). ويطلق التختبوش على مساحة مستطيلة، تشرف على فناء المنزل بكامل اتساعها، وسقفه محمول على عمود، في المنتصف، وترتفع أرضيته عن أرضية الفناء، بمقدار درجة، ويدور حول جدرانه الثلاثة الباقية بأرائك من الخشب؛ لكي يجلس عليها زوار المنزل، لحين نزول صاحب المنزل، حتى يصحبهم إلى حيث المكان الذي يليق به في القاعة، أو المقعد، أو المندرة، انظر للتفصيل:
Briggs (M.), Muhammadan Architecture, p. ١٥٠; Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, p. ٩٦;
أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص ٥١- ٥٣؛ محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣١١؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٢٥- ٢٢٧؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، حاشية رقم ٣، ص ٢٠.

(١٤٩) انظر: لين (إ. و.)، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة: سهير دسوم، مكتبة مدبولي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٤٠؛ كلوت بك (أ.ب.)، لمحة عامة إلى مصر، ترجمة: محمد مسعود، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠١١م، ص ٢٠٣.

(١٥٠) حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٢٠٧- ٢١٤، جـ ٢، ص ٩٥، لوحة رقم ١٤٢.

(١٥١) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٥، شكل رقم ٢٠.

(١٥٢) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٩٠، لوحة رقم ١٠٠.

(١٥٣) غزوان ياغي، منازل القاهرة، لوحة رقم ٨٩.

(١٥٤) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٨، شكل رقم ٢٣.

(١٥٥) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٩، شكل رقم ٢٤.

(١٥٦) سيأتي توضيح ذلك، لاحقا، عند الحديث عن زخرفة "مسدس سروة".

(١٥٧) انظر "ثانيا: الكتابات"، ضمن الدراسة التحليلية، من هذه الدراسة.

(١٥٨) انظر طريقة التجميع والتعشيق، ضمن الدراسة الوصفية، من هذه الدراسة.

(١٥٩) ويلسون (إ.)، الزخارف والرسوم الإسلامية، ، ترجمة آمال مريود، دار قابس، بيروت، (د.ت)، ص ٧.

(١٦٠) عبد الرحمن علي عبد الرحمن الحارثي، دراسة وصفية للزخارف المنفذة على المشغولات الخشبية الإسلامية في العصرين العباسي والفاطمي، ، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية التربية بمكة المكرمة، جامعة أم القرى، ١٩٩٣م، ص ٧٥.

(١٦١) ويلسون (إ.)، الزخارف والرسوم الإسلامية، ص ٧- ٨.

(١٦٢) Wade (D.), Pattern in Islamic Art, Studiovistam, London, ١٩٢٠, pp. ١٢- ١٣;
أحمد محمد عبد الكريم، إنتاج تصميمات زخرفية قائمة على تحليل النظم الإيقاعية لمختارات من الفن الإسلامي الهندسي، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٥م، ص ٥٢؛ عبد الرحمن الحارثي، دراسة وصفية للزخارف، ص ٧٦.

(١٦٣) ويلسون (إ.)، الزخارف والرسوم الإسلامية، ص ٨.

(١٦٤) التكرار المتوالد: فيه تتكاثر الوحدات والعناصر الزخرفية من بعضها حتى يحدث تكافؤ ما بين الفضاء والكتلة وقد يكون هندسيا أو نباتيا أو يجمع بينهما؛ قاسم جليل مهدي، جمالية الصيرورة في الزخرفة الإسلامية، ص ٢٩٩.

(١٦٥) انظر: حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، ٤ مجلدات، أوراق شرقية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٩٩؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨، ٣٠٤.
Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pl. LXXXIV.

(١٦٦) ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ٤٤٣.

(١٦٧) انظر: حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون، ص ٩٩؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٣٠٤.

(١٦٨) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٣٠٤.

(١٦٩) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨.

(١٧٠) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٩٠، لوحة رقم ١٠٠؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨.

(١٧١) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٥، شكل رقم ٢٠.

(١٧٢) Briggs (M.), Muhammadan Architecture, fig. ٢١٤.

(١٧٣) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨.

(١٧٤) حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٣٢٧- ٣٣٠، جـ ٢، ص ١٥٥، لوحة رقم ٢٤٤.

(١٧٥) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨.

(١٧٦) محمود حامد الحسيني، الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة – ١٥١٧- ١٧٩٨م، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت)، ص ٩٧، ٤٧٥ لوحة رقم ٥٤.

(١٧٧) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٨، شكل رقم ٢٣.

(١٧٨) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٩، شكل رقم ٢٤.

(١٧٩) غزوان ياغي، منازل القاهرة، لوحة رقم ٨٩.

(١٨٠) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٩٢، لوحة رقم ١٠٤.

(١٨١) ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ١١٢- ١١٣.

(١٨٢) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ٨٢.

(١٨٣) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٣٧٦؛
Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ١٨٠.

(١٨٤) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨.

(١٨٥) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٩٩.

(١٨٦) ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ١١٢- ١١٣.

(١٨٧) ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ١١٣.

(١٨٨) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٨٧، اللوحات ٥- ٩، والأشكال ٨- ٩.

(١٨٩) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٩٢، لوحة رقم ١٠٤.

(١٩٠) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٣٧٦؛
Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ١٨٠.

(١٩١) مع تقوس خفيف، في الضلعين الأطول، من كل حشوة رباعية، ومن كل إطار، حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٢٢٥- ٢٢٨، جـ ٢، ص ١١١، لوحة رقم ١٦٧- ١٦٨.

(١٩٢) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٨٧، اللوحات ٥- ٩، والأشكال ٨- ٩.

(١٩٣) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، جـ ١، ١٧٣- ١٧٤، جـ ٢، لوحة رقم ١٧٣، شكل رقم ٧٨.

(١٩٤) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٤٧.

(١٩٥) Longhurst (M. H.), Some Crystals of the Fatimid Period, the Burlington Magazine for Connoisseurs ٤٨, No. ٢٧٦, ١٩٢٦, pl. ١A; Yeomans, the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ٩٠; زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٧٤٣.

(١٩٦) حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٣٨، جـ ٢، ص ١٧، لوحة رقم ١٦.

Burckhardt (T.), Art of Islam Language and Meaning Commemorative Edition, World Wisdom, ٢٠٠٩, p. ١٤٣, pl. ١٩٧.

(١٩٧) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، جـ ١، ص ٤، جـ ٢، لوحة رقم ٣، شكل رقم ١.

(١٩٨) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، جـ ١، ص ٧٨- ٨٤، جـ ٢، لوحة رقم ٧٨.

(١٩٩) أثر رقم ٧٠.

(٢٠٠) محمود الحسيني، الأسبلة، ص١٥٣، ٥٤٧، لوحة رقم ٤٤، شكل رقم ٥.

(٢٠١) كلمة الباروك: يقصد بها، من الناحية اللغوية، اللؤلؤة غير المهذبة في شكلها، أو بعبارة أخرى، اللؤلؤة ذات الشكل الغريب غير المألوف، ثم تغير مدلول الكلمة، فأصبحت تطلق، خلال القرن السابع عشر الميلادي، على ذلك الطراز الفني الجديد، الذي ظهر في أوربا؛ لأنه شذ في عناصره الزخرفية، عما كان مألوفا في فنون عصر النهضة الأوربية، ولأن عناصره قد ظهرت في صورة تبدو مشوهة، إذا ما قيست بالعناصر الزخرفية التي كانت ذائعة في أوربا، في ذلك العصر؛ ومن هنا جاءت تسميته بالباروك؛ تشبيها له باللؤلؤة المشوهة الشكل، الشاذة في مظهرها، عن المألوف. وقد ساد هذا الطراز في أوربا خلال الفترة (١٦٠٠- ١٧٥٠م)، ومن مميزات هذا الطراز: الإفراط الزخرفى، وحبه للخطوط المنحنية الحلزونية، والمتعرجة، التى مزج بينها وبين الأوراق النباتية والثمار، فى تكوينات زخرفية مركبة، كما يتميز بالاتصال المتبادل بين العناصر؛ حيث تخرج من بعضها البعض، بشكل لا نهائي، وقد شاع هذا الأسلوب الزخرفي في العصر العثماني، وأثر على كثير من العمائر والفنون الإسلامية، انظر للتفصيل: محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ٥٥؛ عفيف بهنسى، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باسطنبول، ١٩٨٨م، ص ١٨؛ نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٤٧؛

Freely (J.), Ahistory of Ottoman Architecture, Boston, ٢٠١٠, p. ٣٥٥.

(٢٠٢) كلمة روكوكو: مشتقة من كلمة Rocaille اللاتينية، وهي تعني أشكال محارية أو صدفية، وقد أنتشر هذا الطراز، في أوربا، منذ القرن الثامن عشر الميلادي، ويمتاز هذا الفن، كما هو الحال في فن الباروك؛ بكراهيته لاستعمال الخطوط المستقيمة، وحبه للخطوط المنحنية، والخطوط الحلزونية؛ إلا أنه يمتاز عن فن الباروك فى اتجاهه نحو الرقة والرشاقة، هذا بالإضافة إلى استخدامه للأشكال المحارية والصدفية، إلى جانب أكاليل الزهور، والخطوط الملتوية والمنحنية، والتشابكات، المحاكية لأشكال القواقع، انظر للتفصيل: محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ٥٨؛ عفيف بهنسى، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، ص٦٨؛ نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب، ص ١٩٩؛ مرفت عبد الهادي عبد اللطيف، الزجاج التركي العثماني من خلال مجموعة متاحف القاهرة دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ١٢١- ١٢٢؛ عبد المنصف سالم نجم، قصر السكاكيني، دراسة معمارية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٢٥٠.

(٢٠٣) مرفت عبد الهادي عبد اللطيف، الزجاج التركي، ص ١٢٢.

(٢٠٤) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٣٧٦؛
Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ١٨٠.

(٢٠٥) مع تقوس خفيف، في الضلعين الأطول، من هذه الحشوات، والإطارات، حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٢٢٥– ٢٢٨، جـ ٢، ص ١١١، لوحة رقم ١٦٧– ١٦٨.

(٢٠٦) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، لوحة رقم ٩٥.

(٢٠٧) انظر الجزء الخاص بالتصميم الزخرفي، ضمن "ثالثا: الزخارف"، من الدراسة التحليلية.

(٢٠٨) انظر تحليل وتأصيل زخرفة "مسدس سروة"، ضمن "ثالثا: الزخارف"، من الدراسة التحليلية.

(٢٠٩) انظر: محمود الحسيني، الأسبلة، ص ١٠٧.

(٢١٠) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ١٧١.

(٢١١) انظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٢٧.

(٢١٢) انظر: تحليل وتأصيل الزخارف، ضمن "ثالثا: الزخارف"، من الدراسة التحليلية.

(٢١٣) انظر تحليل وتأصيل زخرفة "مسدس سروة"، ضمن "ثالثا: الزخارف"، من الدراسة التحليلية.

(٢١٤) بالفعل، تواصلت مع بعض القائمين على هذا المتحف، وأكدوا لي أنه بعد اتخاذ الإجراءات والموافقات اللازمة، من الممكن أن يتم التعاون، لوضع بطاقة تعريف، لهذا الباب الخشبي، قائمة على هذه الدراسة.

تماثيل وزخرفة الأسد في مصر خلال عهد الأسرة العلوية (١٢٢٠-١٣٧٢هـ/١٨٠٥-١٩٥٢م) دراسة فنية مقارنة مع مثيلتها في إيران خلال عهد الأسرة القاجارية(١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩-١٩٢٥م)

د/ سامح فكري البنا

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية المساعد

قسم الآثار – كلية الآداب – جامعة أسيوط

ملخص البحث:

تعرض هذه الدراسة بالوصف والتحليل والمقارنة لموضوع (تماثيل وزخرفة الأسد في مصر خلال عهد الأسرة العلوية (١٢٢٠-١٣٧٢هـ/١٨٠٥-١٩٥٢م) دراسة فنية مقارنة مع مثيلتها في إيران خلال عهد الأسرة القاجارية(١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩-١٩٢٥م)، وترجع أهمية هذه الدراسة أن للأسد أكثر من دلالة ورمز يختلف باختلاف الحضارات والأماكن والعقائد والرسالات السماوية عبر العصور المختلفة ، كما ترجع الأهمية أيضاً لندرة الدراسات العلمية التي عقدت مقارنة بين ظهور تماثيل وزخرفة الأسد في مصر خلال عهد الأسرة العلوية مع مثيلتها في إيران خلال عهد الأسرة القاجارية ، كما تجيب الدراسة أيضاً على العديد من التساؤلات مثل هل كان للتاريخ الطويل لزخرفة الأسد في كلا من مصر وإيران أثراً على هذه الزخرفة في فترة الأسرتين العلوية والقاجارية بمصر وإيران على الترتيب إبان القرن ١٣هـ/١٩م والنصف الأول من القرن ١٤هـ/ ٢٠ م.

كذلك تهدف الدراسة التعريف بالأسد من خلال المعاجم العربية والإنجليزية والفارسية والعبرية ومن خلال الرسالات السماوية كمصدر ، فضلاً عن عرض الباحث لنماذج كثيرة لزخرفة وتماثيل الأسد في فترة الأسرتين المشار إليهما في كلا من مصر وإيران لإيضاح الثراء الصناعي والزخرفي ، وختم الباحث دراسته بعقد مقارنة بين الأسد المصري إبان عهد أسرة محمد علي والأسد الإيراني إبان عهد الأسرة القاجارية وذلك من حيث الاسم، والشكل والمواد الخام المستخدمة والدلالات والرموز المختلفة للأسود سواء كانت زخرفة أو تماثيل في كلا من القطرين وقسم الباحث موضوع دراسته غلى مقدمه وأربعة مباحث ، وذيل دراسته بنتائج الدراسة ، كما الحق بالدراسة خمسون لوحة ، وعشرون شكلاً منها أربعة عشر شكلاً من عمل الباحث.

الكلمات الدالة:

أسد – قسورة– أبا الهول– الكاروبيم – الفنان هورس فيرنيه Harace Vemet– كوبري أبو السباع – تمثال خشب مذهب – الأسد في أعلام الدولة القاجارية – تركيبة رخامية لناصر الدين شاه – قصر باغ نارنجستان – الفنان هنري جكمار Henri Jaquemart.

مقدمة :

يبدو أن الأسد هو الكائن الأرضي الذى حظى بكثير من الأسماء ، وهذا مرجعه أنه الكائن الأشهر لبنى آدم والكائنات الأرضية الأخرى ، مما جعل أسمائه وألقابه عادة ترتبط بسلوكياته التي تعد إلهام لكثير من الكتاب والمفكرين ، فهو الحامي والمغير ، والمهاب والظهير ، المبجل بين بني جنسه والكائن الأقوى عندما تسيطر عليه ثورة الغضب ، فهو مازال[١] رمزاً للافتراس والقوة والهيمنة والسيطرة ، وقد يشاركه غيره من الكائنات في بعض سلوكياته ، وقد يتشبه بها بني آدم تبجيلا وإقلالا.

وللأسد أكثر من دلالة ورمز قد يختلف باختلاف الحضارات والأماكن والعقائد والرسالات السماوية عبر العصور المختلفة ، وعلى الرغم من ظهور الأسد في مصر منذ العصر المصري القديم مروراً بالعصور اليونانية الرومانية وانتهاء بالعصر الإسلامي ، إلا أنه يلفت نظر الباحث ظهور الأسد كعنصر زخرفي وكتمثال بكثرة بمصر إبان حكم الأسرة العلوية ، وفي الوقت نفسه كان الأسد في إيران إبان حكم الأسرة القاجارية – المعاصرة لحكم الأسرة العلوية – لا يقل أهمية وشيوعاً عما كان عليه بمصر بل يكفى للتدليل على ذلك أن نذكر أن هذه الأسرة اتخذت من الأسد مقرونا بالشمس شعاراً لها .

والواقع أن هناك أوجه تشابه و اختلاف بين الأسد الظاهر في مصر خلال عهد الأسرة العلوية ، والأسد الظاهر في إيران خلال عهد الأسرة القاجارية، وهذه الأوجه كانت السبب والدافع الرئيس لإتمام هذا البحث إلا أنه توجد اسباب اخرى اهمها :

- معرفة تاريخ زخرفة الأسد في كلا من مصر وإيران وهل كان لهذا التاريخ أثراً في ظهورهما في فترة الأسرتين المشار إليهما بعد ذلك.
- التعريف بالأسد من خلال المعاجم المختلفة والرسالات السماوية كمصدر.
- الدلالات والرموز المختلفة التي اتخذها الأسد في كلا من مصر إبان عهد الأسرة العلوية ، وفي إيران إبان عهد الأسرة القاجارية .
- عرض أمثلة مختلفة من تماثيل ورسوم الأسد في كلا من مصر وإيران في الفترة موضوع الدراسة.
- دراسة مقارنه بين الأسد المصري إبان عهد أسرة محمد علي ، والأسد الإيراني إبان عهد الأسرة القاجارية وذلك من حيث الاسم ، والشكل والمواد الخام المستخدمة ، والدلالات والرموز المختلفة للأسود سواء كانت زخرفة أو تماثيل في كلا من القطرين.

وسوف يتناول الباحث موضوع{تماثيل وزخرفة الأسد في مصر خلال عهد الأسرة العلوية (١٢٢٠-١٣٧٢هـ/١٨٠٥-١٩٥٢م) دراسة فنية مقارنة مع مثيلتها في إيران خلال عهد الأسرة القاجارية(١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩-١٩٢٥م)}من خلال مقدمة وأربعة مباحث على النحو التالي:

المبحث الأول :التعريف بالأسد من خلال المعاجم اللغوية، ومن خلال الكتب السماوية كمصدر.

المبحث الثاني : تاريخ وتأصيل زخرفة الأسد في كلا من مصر وإيران منذ اقدم العصور وحتى بداية القرن ١٣هـ /١٩م.

المبحث الثالث: نماذج من تماثيل وزخارف الأسد في عهد الأسرة العلوية بمصر ، وفي عهد الأسرة القاجارية بإيران ومدلولاتها ورمزيتها.

المبحث الرابع: دراسة مقارنة بين الأسد المصري في عهد الأسرة العلوية ، والأسد الإيراني في عهد الأسرة القاجارية ، ويذيل البحث بالخاتمة وملحق الأشكال واللوحات .

المبحث الأول : التعريف بالأسد من خلال المعاجم اللغوية ، والرسالات السماوية كمصدر.

١-١ الأسد من خلال المعاجم اللغوية المختلفة:

الأسد من خلال المعاجم العربية من (أ س د) وزن فعل ويعد ملك الحيوانات وأقواها، وله في العربية أسماء كثيرة[٢] ، حصرها البعض في ثلاثمائة اسم أشهرها: أَبُو الحَارِث- أَبُو لِبْدَة - أُسَامَة - أَسَد- أَخْنَس- أَشْجَع - أَضْبَط - أَلْيَس- بَاسِل- بَبِر- بَسُول - بَيْهَس- جَسَّاس- حَطَّام- حَمْزَة- حَيْدَر- خَبُور- دِرْبَاس - دِرْوَاس- رَابِض - رَاهِب- زَنْبَر - سَارِي-سِيْد- سَبُع - شَدْقَم- صَيَّاد- ضَرْغَام- ضَمْضَم- عَابِس- عَبَّاس - غَضَنْفَر- فُرَافِص- قَضْقَاض- قَسْوَرَة - كُرْدُوس- كَفَّات- لَيْث - مَرْثِد- مُهْرِع- نَهِز- هَجَّام -هَصْوَرَة- هَمَّام - هَمْهَام- هَيْثَم[٣] . والأسد في الفلك أحد بروج السماء بين السرطان والعذراء، وبنو أسد هم الذين ثاروا على ملكهم أبي أمرئ القيس – الشاعر الجاهلي المعروف – وقتلوه ، وأسد الدولة وأسد الدين لقبان لعدد من الأمراء والحكام في التراث العربي والإسلامي ، وممن سموا به أسد بن خزيمه بن مدركه ،وهو جد جاهلي قديم تنسب إليه قبيلة بني أسد وكانت منازلهم في الجاهلية في شمال الجزيرة العربية[٤]

والأسد من خلال المعاجم الإنجليزية هو (Lion) وتعنى أسد أو نمر أمريكي ، كما تعنى أيضا برج الأسد ، كما تدل الكلمة على الشعار الوطني البريطاني ، وتدخل هذه الكلمة وفقا لمعجم اللغة الانجليزية في عبارات بعينها لتدل على الخطر أو العقبات مثل جملة (a lion in the path or way) ، وتعنى أيضا في جمل اخرى النصيب الأكبر مثل جملة (The lion's share) ، وتدخل أيضا كلمة (lion) على كلمات أخرى لتدل على الشجاعة أو ان الشخص جريء الفؤاد ، أو كما يقال بالترجمة الحرفية قلب الأسد مثل (lion hearted) ، كما يدخل على كلمة (lion) ثلاثة أحرف لتصبح(lionize) فعلا بمعنى يكرم أو يحتفى ، كما تعنى أنثى الأسد في معجم اللغة الانجليزية (Lioness)[٥] .

والأسد في المعاجم الفارسية يعنى (شير) ، و(شير) مادة تعنى أنثى الأسد ، و(شير نر) تعنى أسد ، أما مفردة (شير) فتعنى في المعاجم الفارسية أسد وصنبورة[٦].

والأسد في الثقافة العبرية يعنى أريه (אריה)[٧] بمعنى المفترس الذي يلقي مهابته على الكائن المراد افتراسه[٨] ، **وفي المعاجم العبرية بمعنى** أسد أو ضرغام أو ليث أو كريم الأصل ، في حين يذكر في

المعجم نفسه أن (لافيا) تعنى أنثى الأسد أو مليسه ، أو ليثه ، كذلك يذكر في المعجم نفسه أن (جهبر) تعنى أنثى الأسد أيضا[٩] ، ويلفت النظر أن كلمة جهبر كلمة مؤنثة في المعنى مذكرة في اللفظة، فربما تفيد معنى الأسد المذكر أيضا.

١-٢ الأسد من خلال الرسالات السماوية :

أما عن **الأسد في العهد القديم** فهو راصدا لسلوكيات الأسد مع استخدام اللفظ في حالة المجاز[١٠] ، مع وجوده في قصة شمشون دلالة على الحيوان ، وذكر الأسد في العهد القديم في عشرين موضع فقد ذكر في سفر التكوين[١١] ، " يَهُوذَا جَرْوُ أَسَدٍ، مِنْ فَرِيسَةٍ صَعِدْتَ يَا ابْنِي، جَثَا وَرَبَضَ كَأَسَدٍ وَكَلَبْوَةٍ. مَنْ يُنْهِضُهُ؟ " ، وكذلك ورد " يهودا هو أسد شاب "[١٢] ، ويبدو أن تسمية الأسد جاءت في الكتابات العبرية دلالة على القيادة ، فلم تتوقف الكلمة عند الأسفار المعترف بها عند اليهود بل امتدت إلى الأسفار الخارجية كسفر المكابيين[١٣]، حيث جاء " وكان كالأسد في حركاته كالشبل الزائر على الفريسة "[١٤]، وذلك دلالة على شخص يهوذا المكابي القائد اليهودي.

والأسد في العهد الجديد (الأناجيل)[١٥] ذكر في ستة مواضع , ولم يأت دلالة على المسيح إلا في موضع واحد مع وجود تسمية أخرى لكائن آخر هو الخروف[١٦] ، ويبدو أن العهد القديم كان أكثر حظا من العهد الجديد في ذكر لفظ أسد ، حيث لم يذكر اللفظ دلالة على السطوة والنفوذ إلا في فقرة واحدة ، وتتابعت الفقرات تصف الأسد كحيوان فقط ، وبصفة عامة كان يرد ذكر الأسد في القصص المسيحي في عذابات الأنبياء والقديسين وذلك بوصفه أشرس الحيوانات ، واحيانا أخرى كان يرمز به إلى الهيبة الملكية للسيد المسيح أو إلى انتصار السيد المسيح على الشر والشيطان

أما عن الأسد في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة ، فلم يرد الأسد لفظاً في القرآن الكريم وانما ورد بأحد مرادفاته وهي لفظة " **قسورة** " وذلك في الآية ٥١ من سورة المدثر حيث يذكر المولى جل شأنه في وصفه للمجرمين في جهنم قوله { فَمَا لَهُمْ عَنِ التَّذْكِرَةِ مُعْرِضِينَ (٤٩) كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ (٥٠) فَرَّتْ مِن **قَسْوَرَةٍ** (٥١) }[١٧].

أي ان الله عز وجل شبه المجرمين والعارضين عن ذكره كأنهم كائنات برية وحشية تهرب من الأسد أو فصيلته المؤنثة أشد الهرب ، وذلك في دلالة واضحة على شدة افتراس الأسد ووحشيته ، وكيف سخره المولى عز وجل في التنكيل و تعذيب المجرمين[١٨] .

كذلك ورد الأسد بأحد مرادفاته الأخرى في موضع آخر من القرآن الكريم حيث ورد لفظ " **سبع** " وذلك في الآية (٣) من سورة المائدة حيث قال المولى عز وجل **{**حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةُ وَالدَّمُ وَلَحْمُ الْخِنزِيرِ وَمَا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللَّهِ بِهِ وَالْمُنْخَنِقَةُ وَالْمَوْقُوذَةُ وَالْمُتَرَدِّيَةُ وَالنَّطِيحَةُ وَمَا أَكَلَ **السَّبُعُ** إِلَّا مَا ذَكَّيْتُمْ وَمَا ذُبِحَ عَلَى النُّصُبِ وَأَن تَسْتَقْسِمُوا بِالْأَزْلَامِ ۚ ذَٰلِكُمْ فِسْقٌ ۗ الْيَوْمَ يَئِسَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِن دِينِكُمْ فَلَا تَخْشَوْهُمْ وَاخْشَوْنِ ۚ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا ۚ فَمَنِ اضْطُرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لِّإِثْمٍ ۙ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ **}** ، والآية توضح أن الله سبحانه وتعال حرم على المؤمنين

بعض الأشياء من بينها البهيمة التي أكلها السبع ، والمقصود بالسبع هنا الأسد والنمر والذئب ونحو ذلك[١٩].

أما الأسد في **السيرة النبوية** ، فقد سمى عم الرسول صلى الله عليه وسلم حمزة بن عبد المطلب أسد الله وأسد رسوله لقول النبي صلى الله عليه وسلم " والذي نفسي بيده إنه لمكتوب في السماوات السبع إن حمزة بن عبد المطلب أسد الله وأسد رسوله"[٢٠]، وهذا يدل على الاستخدام المجازي في السنة النبوية المشرفة دلالة على الشجاعة والإقدام.

كذلك توجد عدة روايات في السيرة النبوية الشريفة ورد فيهم ذكر **الأسد** نذكر منها هنا روايتين:

الرواية الأولى : وعَنْ سَفِينَةَ قَالَ: كُنْتُ فِي الْبَحْرِ، فانكسرت سفينتي التي كنت فيها ، فَركبت لوحا من ألواحها فطرحني اللوح في أَجَمَةٍ فيها الْأَسَدُ، فَأَقْبَلَ إِلَيَّ يُرِيدُنِي، فَقُلْتُ: يا أبا الحارث ، أَنَا سَفِينَةُ مولى رسول الله – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ – فَطَأْطَأَ رَأْسَهُ وأقبل إلى فدفعني بمنكبه ...، ويروى أنه قال: فالتفت فإذا بأسد متوحش قادم عليه يريده فماذا فعل سفينة؟ لجأ سفينة إلى الله تعالى وعرف أن الله لا يضيع عباده المؤمنين، وعلم أن الكون كله ملك لله يتصرف فيه كيف يشاء، وأن الأسد وغيره مهما كان قويا فهو مخلوق من مخلوقات الله إذا أمره الله بأمر[٢١] ، حيث تعد هذه القصة من قصص كرامات صحابة رسول الله .

الرواية الثانية : جاء في السيرة ذكر الآراشي (أعرابي من آراش) الذي استوفى له الرسول صلى الله عليه وسلم دينه من أبي جهل ، حيث اختلف فيها العلماء بين أسد وفحل من الأبل له أنياب ، (ولكن الأقرب إلى الصحيح الأسد) ، فقد ورد أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يمشى في مكة فوجد رجلا يشكو ان له دين عند أبو جهل (الحكم بن هشام) ولا يلتفت إليه احد ، فتقدم منه النبي صلى الله عليه وسلم وقال له سأذهب معك لتأخذ مالك منه فتندر كفار قريش ، وذهب الرسول إلى أبو جهل وطالبه برد مال الرجل اليه ، فلم يتوان ابو جهل في رد المال إلى الرجل ، فتعجب كفار قريش ، ولما أعطى ابو جهل الرجل المال بهذه الطريقة السهلة قص عليهم الآتي ، لما جاء إلى بابي محمد صلى الله عليه وسلم وترائى أمامي فإذا أسد فاغر فاه بارزة أنيابه يريد أن يأكلني ، فلم أملك إلا أن أعطى الرجل ماله حتى لا يصيبنى أذى من هذا الأسد[٢٢].

المبحث الثاني : تاريخ وتأصيل زخرفة وتماثيل الأسد في كلا من مصر وايران منذ اقدم العصور وحتى بداية القرن ١٣هـ /١٩م.

١/٢ تاريخ وتأصيل زخرفة الاسد في مصر منذ اقدم العصور وحتى بداية القرن ١٣ هـ/١٩م.

الأسد[٢٣] بداية يندرج علميا تحت عائلة السنوريات ، وتنقسم هذه العائلة ، و التي تنتمى لفصيلة آكلة اللحوم ، إلى **ثلاث مجموعات** فرعية هي: **القطط** (و اسمها العلمي باللاتينية هو: Felis أو Felinae)، **والأسود** والنمور(والاسم العلمي لها باللاتينية هو Panthera أو Pantherinae)،

و**الفهود** (باللاتينية Acinonyx أو Acinonychinae)، و تضم المجموعة **الأولى** (Felinae) تلك الحيوانات التي تعرف بشكل عام بالقطط أو ما يمكن تسميته أصغر السنوريات حجماً، أما المجموعة **الثانية** (Pantherinae) فتتكون من الحيوانات الأكبر حجما، مثل الأسود (Panthera Leo)والنمور (Panthera pardus)،و أخيراً المجموعة **الثالثة** (Acinonychinae) فتشتمل على حيوان واحد هو الفهد الصياد (شيتا cheetah)[٢٤].

وعلى اية حال فان فصيلة الأسود والنمور (Panthera leo, Lion) هي الأكثر شهرة من عائلة السنوريات ويخلط البعض بينها وبين الفهود الصياد (شيتا –cheetah) ، وبصفة عامة فان ظهور السنوريات ولا سيما النمور والأسود في مصر ورد على هيئة معبودات حيث ذكر العالم بترى ان تأريخ أقدم الأدلة الأثرية لمعبود على هيئة سنورى يرجع لعصر " نعرمر" وذلك فوق طبعات أختام أسطوانية حيث صور على هيئة أسد راقد يعلو ظهره سارية أو أكثر أمام مقصورة على هيئة البر–ور (شكل١) ويختفي هذا المعبود ليعاود ليظهر في عصر الملك زوسر تحت مسمى غامض في عصر الدولة القديمة و تم تعريفه على كونه معبود سنورى مؤنث، وعلى الرغم من عدم وجود اسم لهذه المعبودة إلا أن البعض حاول أن يرى فيها الإلهة "ماتيت" أو "محيت" نظراً للشبه الكبير بين صورتيهما، وفي عصر الدولة القديمة فان المعبودات اللبؤات مثل سخمت و منيت اتخذن المظهر ذاته، و الذى نسميه "لبؤة فوق الحامل"، و في عصر الملك دن ظهرت معبودة سنورية أخرى هي "مافدت" و التي عرفت بكونها نمرة[٢٥].

وفضلا عن هذا الرأي في وجود فصيلة الأسود والنمور في مصر منذ عصر نعرمر يرى اخرون أن هذه الفصيلة ولا سيما الأسد (Panthera leo) عُرف تماما منذ عصر ما قبل الأسرات، وبخاصة عن طريق فن النحت (التماثيل)، و التي كانت غالبا بحجم كبير، حيث صور على هيئة أسد راقد، يلتف ذيله حول مؤخرته، ومثل تلك التماثيل ترجع لنهاية عصر نقادة الثالثة أو بداية الأسرة الأولى و فسرت دائما كتماثيل نذرية أو كحامية أو تمثيل للملك أو لمعبود ما[٢٦].

كما استخدمت تماثيل برؤوس أسود كميازيب فوق أسطح المعابد المصرية لتحول وتخفف شدة العواصف ، وبسبب هذه الرمزية إلى حد بعيد، نقشت المقاعد والعروش والآسرة في صورة أسود حامية واقفة[٢٧] ، كما هناك رأي أخر يذكر أن الأسد القابع على سقوف المعابد ليلتهم أتباع "ست" ، وأعداء الآلهة الأخرين الذين يطرقون سقوف مساكنهم في صورة عواصف ممطرة ، هذه هي فكرة نشأة الميازيب على صورة أسود التي يتساقط منها المطر من سقوف المعابد المصرية[٢٨].

كذلك تهوى الأسود سكنى فتحات الوادي حيث تخرج لتشرب وتصيد أية فريسة ، وكانت تجول إلى حدود الصحراء الواسعة حيث تولد الشمس وتموت ، وقد صور أسدان كحارسين ضاريين للأفقين – لذلك كان الفرعون يشبه نفسه بأحد الأسدين الضاريين التوأمين اللذين يحرسان الأفق ، حيث تشرق الشمس وتغيب[٢٩] ، كذلك شبه هذان الأسدان بالجبلين اللذين يحددان الحدود الشرقية والغربية ويرمزان

إلى الأمس والغد(شكل ٢) ، وبما أن رحلة الشمس أسفل الأرض تنقلها من فكي أسد الغرب إلى فكي أسد الشرق حيث تولد في الصباح من جديد ، حيث صار الأسد ذو أهمية أساسية في تجديد شباب الشمس ، ولكي ينتفع الناس أنفسهم من ذلك الموت المؤقت وهو النوم ويستيقظوا مثل الشمس زينوا فراشهم ومساند رؤوسهم بصور الأسود[٣٠] ، ويؤكد الباحث على هذا المعنى الاخير بظهور أسدين اعلى قدمي **كرسي الملك توت عنخ آمون** والمحفوظ بالمتحف المصري بالقاهرة (لوحة١).

كذلك يعتقد ان عنصر الأسد يكاد يكون قديما قدم الدنيا فتبعا لأسطورة الخليقة التي نشأت بمدينة هليوبوليس كان أول إلهين أتيا من عمل الشمس في صورة شبلين ؛ كذلك نشأت فكرة الأسد كحيوان ضار مدمر كاللهب وأنه ملك الوحوش من طبيعة الشمس النارية[٣١].

كما أنه أتخذت الإلهة سخمت[٣٢] (ربة الحرب)Sakhmet الأسد رمزاً لها ، لأنه يمثل حرارة الشمس الملتهبة عند مهاجمة الأعداء الذين تعدو على حدود مصر[٣٣] ، كما كانت ترافق الملك إلى المعركة ، وتوصف غالبا بأنها أمه ، وكانت تصور على هيئة إمرأة ذات رأس أسد[٣٤] ، والمعنى الحرفي لكلمة سخمت هي القوية ، وكان مقر عبادتها في منف حيث اعتبرت زوجة الإله بتاح ووالدة نفرتوم إله اللوتس ، ويعتقد أنها مظهر لعين رع في حالة غضبه ومهلكة أعداء الشمس[٣٥] ، كما أن الإله حورس (إله الشمس) ، اتخذ رأس الأسد رمزاً له ، باعتباره إله شمس الصباح ، وعرف باسم (حور أختي) أي حور الساكن في الأفق[٣٦] .

وكانت ميازيب المياه تنتهي فتحاتها بتماثيل رأس أسد ، وانتقلت هذه العادة إلى أوربا ، والواقع أن الصلة بين رأس الأسد وقذف الماء يذكرنا بأسطورة المعبودة (تفنوت) توأم (شو) ، حيث تذكر الأسطورة أن الإله(أتوم) خلق الإله (شو) بعطسة منه ، وخلق الإلهة (تفنوت) بتفلة منه ، وتفنوت كانت تمثل في صورة امرأة برأس أسد أو انثى الأسد[٣٧] ، وأحيانا تمثل في صورة أسدية كاملة، وكانت تشخيصا للمطر والندى والرطوبة ، ويجوز أن يكون بعض تقاليد هذه الإلهة على طول المدى قد انتقل إلى أوربا عن طريق بلاد اليونان وروما ، وهذا يفسر لنا وجود الأسد في كل نافورة عامة[٣٨].

اما عن أخر مثل نورده من أمثلة الأسد في الحضارة المصرية القديمة فهو هذا التكوين الفني والذى يتكون من جسم أسد ذو رأس آدمي ، وهو ابتكار مصري أصيل يهدف إلى الجمع بين ذكاء الإنسان الممثل في الرأس الآدمي وبين قوة الحيوان الممثل في جسم الأسد، وقد انتقل من مصر إلى بلدان آسيا وبلاد الإغريق ، وظهر الأسد ذو الرأس الآدمي في الفن العراقي القديم مصاحباً للرب ، وتشير بعض الآراء إلى أن الأسد ذا الرأس الآدمي المصاحب للرحلة المقدسة يمثل شمس الصيف الحارقة الضارة بالنباتات[٣٩].

وتذكر لنا أسطورة أخرى أن المصريين القدماء رغبوا في خلق صورة ذات تأثير لملكهم المؤله وكان يسمى بعد الموت (حور آختي) أي حور الساكن في الأفق ، فخطر ببالهم استعمال صورة الأسد ولكنها لم تفِ بما يطلبون لارتباط الأسد في عقولهم **بالشراسة والملكية** معاً ، فتفتق ذهنهم إلى صورة

أبو الهول الذي تظهر فيه رشاقة الأسد وقوته المخيفة بالإضافة إلى القوة العقلية الخلاقة ، ويعد هذا التمثال في الأساطير المصرية القديمة رمزاً **للقوة الملكية**[٤٠].

ومن ثم فقد كان المصريون ينظرون إلى أبي الهول باعتباره جسد أسد برأس حاكم ، ولأن الأسد كان مخلوقاً من مخلوقات إله الشمس ، فكان جسد الأسد من شأنه أن يضخم من دور الملك بصفته ابنا للإله رع ، كما أن قوة الأسد أيضا كانت توحي بالنفوذ القوي الذي كان الملك يتمتع به[٤١] ، وحسب الأسطورة المصرية أن أبا الهول هو إله الشمس ، وهو حامي الأهرامات ويمزق أعداء رع (شكل ٣) ، ولقد مثل فرعون نفسه بعدة أسود لكي يحمي معبده حماية أفضل، وأحيانا كان **أبو الهول** هو الإله نفسه متجسدا في صورة أسد ، كي يدافع عن بيته ، وهذا السبب في حراسة معبد الكرنك بتماثيل أبي الهول لها رؤوس كباش تقترن باسم أمون[٤٢] ، ويرجح ان فكرة الحراسة هي التي جعلت البعض يربطه **بالكاروبيم** المذكور في العهد القديم بستة وظائف تندرج تحت وظيفتين أساسيتين هما الحراسة وحمل الرب وعرشه[٤٣].

وكانت تماثيل أبو الهول المصرية ، عادة من الذكور ، وكانت الإناث قلة ، فقد اختلفت في الرأس المؤنث وما فيها من صفات الأنثى الواضحة زيادة على ذلك طلي باللون الأصفر، وظهر ذلك كثيراً في الدولة الحديثة ومنها تماثيل حتشبسوت(لوحة ٢) ، وربما كانت هذه البداية الأولى لظهور هذه الكائنات المؤنثة الشكل ، وذلك لأسباب سياسية ودينية خاصة بهذا العصر ، وكان عهد الملك امنحتب الثالث هو العصر الذهبي لأنثى أبو الهول المجنحة[٤٤] .

<u>الأسد في الفن اليوناني الروماني :</u>

ظهرت أيضا الأسود في العصور اليونانية الرومانية التي جاءت بعد الحضارة المصرية بل ودخلوا مصر وشاهدوا حضارتها وفنها وتأثروا بها ايما تأثر وظهر ذلك واضحاً جداً في فنونهم المختلفة ، ومهما يكن من أمر فان الأسد عند اليونانيين أصوله ترجع للحضارة الميكينية وهى حضارة لقبائل هندو أوروبية من الشمال جاءت في الألف الثاني ق.م واستقرت في ميكينى وبعض العلماء يعتبرون أن الميكينيين هم أصحاب الأصول الحضارية للإغريق ، ويعتبر فن النحت في الحضارة الميكينية بداية مبكرة وحقيقة لفن النحت اليوناني ، وتبدو بوابة الأسود إحدى الإبداعات الفنية الميكينية الباقية إلى الأبد وهى بوابة للمدينة يعلوها شكل جمالوني نحت بداخله اثنان من الأسود مرابطان فوق قاعدة لعمود دوري وهما يستقبلان الداخل للمدينة ، وملامح النحت هنا تبدو مميزة في إبراز عضلات الجسم للأسود وإبراز ملامح القوة وهى كناية عن مكانة وعظمة مدينة ميكينى[٤٥].

ويبدو هنا تمثال الأسد **كحارس للبوابات** تماما كما جاء في بعض دلالات ورموز الحضارة المصرية، كذلك كان الحال في كثير من بلاد الشرق منذ العصور القديمة وفى حضارات الشرق الأدنى بشكل عام[٤٦].

و نشاهد الأسود الجنائزية في العصور الكلاسيكية القديمة أيضاً، بصفتها **رموزاً لقوة الموت** منها واحد اغريقي وأخر روماني في نقش بارز وهما معروضان في متحف اللوفر ، وغيرها في نقش بسيط على نواويس فينيقية ونواويس رومانية ، وهي تشتهر بأنها **رمزاً للخلود** ، أو أنها تعبر عن الأمتلاك لقوة سحرية لتحاشي المصير السيئ ، كما أنها تلاحظ في الآثار المسيحية تارة **حارسة للمقابر** ، وتارة كدعائم للقبور في العصر الروماني[٤٧] .

وكان للأسد العديد من الرمزيات في الأساطير اليونانية ، فهو **يرمز** إلى **تصدي هرقل لأسد** نيمية المخيف الذي كان يهدد سكان طيبة فوق جبل كثيرون ، وقتله هرقل بجذع شجرة زيتون وذلك رمزاً لإنتصار الفكر الإنساني على طبيعة الحيوان ، وهناك أسطورة أخرى تذكر لنا أنه ذات مرة كان (هيبومينيس) وزوجته (اتالانتا) يمران بجانب معبد ، فأوحت إليهما أفروديت بأن يدلفا إلى المعبد كي يستريحا من مشقة السير ، ثم أوزعت إلي هيبومينيس أن يضاجع زوجته في المعبد ، وما أن فعلا حتى غضبت عليهما الإلهة إذ دنسا المحراب ، وكان جزاؤهما بأن تحولا إلى **أسدين يثيران** الرعب في قلوب الناس[٤٨] ، كما كان الأسد حيوانا مقدسا مع الإلهة (ريا) أم الآلهة فيعبر هنا عن قوة وحكمة الطبيعة[٤٩].

كذلك انتقل شكل أبو الهول من الفن المصري القديم إلي الفن اليوناني ، حيث أخذه اليونانيون من مصر القديمة عن طريق سوريا[٥٠] – وعرف عندهم باسم سفنكس – وهو اسم ماردة معروفة في الأساطير الإغريقية تتمثل في هيئة كائن نصفه العلوي امرأة والأسفل أسد[٥١] – ويري(جب) أن ما يمثل في الفن الإغريقي من صور(أبو الهول) على الآثار الجنائزية ، دائما هي علامة مميزة للدلالة على القوة التي لا تقهر، وتودي بالناس ، ويبدو من ذلك أن صور أبو الهول الحزينة إنما هي صدى حزينا للتقاليد المصرية التي تتخذ من أبي الهول حارساً يقظاً للقبر[٥٢]، لذلك نجد في أغلب الأحيان أن الإسفنكس في الفن الإغريقي ، يستخدم كرمز جنائزي ، لذلك فهو يمثل على العديد من النواويس[٥٣].

والأسد في النحت الروماني هو **رمز الشر** سواء كان تحت قدمي المسيح أو شمشون أو داود ممسكا بشدقية لقتله[٥٤] ، ورمزا أحياناً **للقوة** (شكل ٤ ، شكل ٥) ، كذلك رمز الأسد عند الرومان أيضا **بالنار**، وكانوا يمثلون مشافر الأسد علي العديد من الينابيع ، ويعتقدون في ذلك أن مرور الماء عبر المشافر كان يطهره، ويصبح نظيفا للاستعمال والتطهير[٥٥].

ونستدل مما سبق على ان معظم الافكار التي ظهرت للأسد في الفنون اليونانية الرومانية جاءت متأثرة تماما بكثير من الأفكار التي اسبغها المصريون في العصر المصري القديم على هذا الكائن، ثم جاء الفن القبطي ليسهم بدوره في المدلولات المتعددة لهذا الكائن كما سيلى ذكره.

***الأسد في الفن القبطي في مصر:** أما الأسد في **الفن القبطي** فإنه يعبر عن رمزية **إيجابية** وأخرى **سلبية** ، فالرمزية **الإيجابية** تكمن في أن الأسد يرمز إلى **قوة السيد المسيح** في تلقي المؤمنين المسيحيين من فم الأسد (أو من الخطر الذي كان يلحق بهم) ، أما الرمزية **السلبية** فقد رمز إليه

بالخصم الضار فهو بوصفه القديم كحامي وحارس للبشر من أي شرور أصبح خصما للرب لأن الرب وحده من يستطيع حماية البشر من أي خطر قد يلحق بهم وهو ما جاء ذكره في الكتاب المقدس من خلال أسطورة دانيال في جب الأسود على سبيل المثال[٥٦].

و ورد في الأساطير وكتب التاريخ إن الأشبال تولد شبه ميتة لا حراك بها ولكنها تبدأ التنفس ، ومن هنا نجد أن الأسد يصبح مرتبطا **بالقيامة** ، ويرمز به إلى المسيح إله الحياة ، واعتقد البعض خلال العصور الوسطى أن الأسد ينام وعيناه مفتوحتان ولهذا رمز به **إلى اليقظة** ، وفي حالات نادرة يرمز بالأسد بسبب صفتي التكبر والتوحش إلى أمير الظلام وهو الشيطان وذلك كما جاء في مزمور(١٣:٩) إشارة إلى انتصار المسيح على الشيطان ، كذلك يعد الأسد أحد الحيوانات الأربعة التي ظهرت في نبوة حزقيال وأيضا رمز لمرقص الرسول لأنه تكلم في إنجيله أكثر من غيره عن قيامة المسيح وهو يعبر عن الهيبة الملكية للسيد المسيح[٥٧] .

كذلك شبه بطرس في رسالته الأولى الأسد بالشيطان ، كما أصبح الأسد رمزاً للقديس جيروم وكان كثيراً ما يصور مصاحبا له فيقال أنه أزال شوكة مؤلمة من مخلب الأسد ، وبالتالي أصبح صديقه المقرب والمخلص ، كما كان مرتبطا بالقديس بولا ناسك الصحراء ، وقد ظهر القديس مرقس برأس أسد ضمن الرموز الحيوانية للمخلوقات الأربعة حول السيد المسيح ، ولذك ارتبط تصوير الأسد بالقديس مرقس[٥٨] .

وقد ظهر الأسد في كثير من نواحي الفن القبطي ، ومنها على سبيل المثال أنية من الفخار ترجع إلي القرن ٦ م تزينه شرائط رفيعة سوداء وحمراء على عنق الإناء وقاعدته ، ويظهر الأسد بعرض الإناء كأنه يثب بمخالبه ، وأسفل الأسد توجد زخارف نباتية (لوحة٣ ، لوحة ٤)[٥٩].

*<u>**الأسد في الفن الاسلامي بمصر:**</u> استخدم الأسد كعنصر زخرفي في الفن الإسلامي عموماً ، وفى مصر خصوصاً حيث تعاقب على حكمها منذ دخول الإسلام بها العديد من الاسرات الإسلامية الحاكمة أبرزها الفاطمية والإيوبية والمملوكية والعثمانية .

و يعد الأسد من أبرز صور الحيوانات المفترسة التي وردت على العاج في العصور الاسلامية ولا سيما العصر **الفاطمي** سواء منفردة تارة أو مشتركة في قتال تارة أخرى ، وقد يكون العدو أنساناً أو حيواناً أليفاً يحاول الأسد افتراسه[٦٠] ، كذلك ينسب للعصر الفاطمي أشهر التماثيل التي جاءت على شكل أسد فاغراً فاه، من ذلك تمثال من البرونز على هيئة أسد (لوحة ٥) ، واستمر استخدم الأسد كعنصر زخرفي في العصر الأيوبي .

وفي العصر **المملوكي** بمصر شاع استعمال **الأسد** وفصيلة **السنوريات** في شعاراتهم ، ويعد من أشهر الرنوك الشخصية للسلطان الظاهر بيبرس البندقداري (٦٥٨ – ٦٧٦ هـ / ١٢٦٠ – ١٢٧٧م) ، حيث وصل من عهده ما يقرب من ثمانين **سبعاً** نقشت على عمائره المختلفة التي شيدت في مصر وبلاد الشام (لوحة ٦ ، ٧)، وغالباً ما يمثل هذا الشعار حراً بلا إطار ، زاحفا من اليمين إلى اليسار

أو العكس (شكل ٦) ، وقد ينقش على هيئة زوجين متقابلين كما هو الحال على نفيس عقد شباك المدرسة الظاهرية بالقاهرة التي شيدت فيما بين سنتي (٦٦٠- ٦٦٢ هـ / ١٢٦٢- ١٢٦٣ م) ، ووجد أيضا **رنك السبع** على نقود الظاهر بيبرس وعلى نقود ابنه السعيد بركة خان (٦٧٦- ٦٧٨ هـ / ١٢٧٧ – ١٢٧٩ م) ، كما وجد على نقود سلاطين أسرة بني قلاوون وبالتحديد على نقود السلطان محمد بن قلاوون ، وظهر أيضاً على بعض نقود سلاطين المماليك الجراكسة كنقود السلطان الظاهر برقوق وابنه الناصر فرج وغيرهم ، والواقع أن كثرة رسوم السباع على العملة المملوكية دفعت البعض إلى الترجيح بأنه لم يكن دائما بمثابة رمز شخصي للسلطان بقدر ما كان علامة من علامات القوة والفروسية ، بقى أن نشير إلى أن شهاب الدين غازي بن الملك العادل أبي بكر(٦٠٨ – ٦١٧ هـ / ١٢١١ – ١٢٢١م) حاكم أورفا يعد **أول** من أتخذ **السبع** شعاراً له ، حيث يظهر منقوشا على باب حران في أورفا[٦١].

وكذلك استمر استخدامه في العصر العثماني كعنصر زخرفي زينت به التحف التطبيقية ومن ذلك طبق من الخزف التركي صناعة أزنيق ، محفوظ بمتحف الخزف بالزمالك حيث زين وسط الطبق بثلاثة أسود في وضع الحركة على أرضية نباتية (لوحة٨) .

٢/٢ تاريخ وتأصيل زخرفة الأسد فى ايران منذ اقدم العصور وحتى بداية القرن ١٣ هـ/١٩م

تأثر الفن الفارسي كثيراً بالفن الآشوري في العراق[٦٢] ، وظهر ذلك في بوابة قصر الملك الآشوري إكسركسيس حيث صور وهو يصطاد أسداً ، ونجد نفس المنظر عند الفرس ولكن مع فارق الاستخدام حيث استخدمها الفنان الفارسي كرمز للتعبير عن موضوع ديني هو انتصار الخير على الشر أو انتصار **إله الخير والنور** " أهورمزدا" على **روح الشر والظلام**" أهيرامن"، وقد رمز الفنان لإله النور بصورة الملك الذى يطعن الظلام ممثلاً في الأسد وهذا المعنى انتقل فيما بعد إلي الفن المسيحي الذي يصور مار جرجس يقتل حيواناً خرافياً[٦٣].

وعند الحديث عن رمزية الفن الإخميني فمن الراجح ان الإيرانيين هم الذين ابتدعوا النمط الجديد "**للاله الفارس**" الذى كان أحد العناصر المألوفة ، والذى تبناه الفن القبطي بمصر، وقد طور الإخمنيون هذا المفهوم للصراع بين الخير والشر ونشروه وإن يكن هذا الموضوع قد سبق ظهوره في بابل عند تصويرهم انتصار الاله مردوك **على** تعامت ، أي انتصار النظام على الفوضى ، وما من شك في ان هذه الفكرة ترجع إلي عهد سحيق[٦٤].

كذلك نجد **الأسد الحارس المجنح** بالفن الإخميني أيضاً ومنفذ بالقرميد المطلي بالمينا بقصر داريوش من القرن الخامس قبل الميلاد ، كما دل الأسد أيضا في العمارة والفن الإخميني على انتصار قوى الخير على الشر وذلك في صورة أسد يفتك بثور وحيد القرن ، وذلك بنقوش الدرج بقصر داريوش حيث نشاهد خدم وحراس وصراع بين أسد وكركدن من القرن ٦–٥ ق.م[٦٥] (لوحة٩ أ ، ب)، ومن أجمل الفنون الإخمينية المتأثرة بالتقاليد البابلية والتي يظهر بها الأسد خاتم داريوش الأسطواني الذى

يمثل الملك فوق مركبته يطارد أسداً ، كذلك ظهرت في الفن الاخميني تماثيل برونزية للأسد الراقد، ومن أجمل قطع تمثال الأسد الراقد الذى كان يستخدم **صنجة ميزان** ، وكانت الموازين على جانب كبير من الأهمية في الحياة الاقتصادية للإيرانين ، فالميزان رمز العدالة ، والملك في العقيدة الإيرانية ظل للأله ولعدالته لذا يطلق على لسان الميزان اسم الملكي والعادل[٦٦] ،كذلك توجد مشغولات ذهبية مشكلة بهيئة الأسد تنسب إلى العصر الاخميني بإيران ومحفوظة بمتحف بروكلين (لوحة ١٠).

والواقع فقد اتخذ الايرانيون غزاة الهضبة في النصف الثاني من الألف الثاني رمزاً جديداً هو الأسد الراقد بأحجام مختلفة مصنوعا من البرونز وفى احيان قليلة من الحديد ، ولعل اختيار الإيرانيين للأسد يعود إلى أن المساواة عندهم كانت تعنى العدالة التي تجسدها الملكية ، وكانت كلمة شاه الإيرانية تعنى في مبدأ الأمر الأسد والصياد والمحارب ، ويقول هيردوت إن كلمتي خشايارشا وأردشير في لغة الفرس أيامه كانتا تعنيان المحارب والمحارب الأعظم على التوالي

وفيما بعد اعطى الساسانيين[٦٧] **للأسد** كعنصر زخرفي ما لم يعطهم غيرهم فنجده قاسم مشترك في العديد من الاعمال الفنية الساسانية في إيران ، والواقع انه في أكثر من اربعمائة عام من الحكم الساساني كانت الثقافة الفارسية مهيمنة على طريق الحرير حيث انتقل أسلوبهم الفني عن طريق المواد التجارية الرئيسة والهدايا الدبلوماسية وخاصة الحرير والأعمال المعدنية التي كانت تنتج في الورش الامبراطورية ، وقد تفرقت هذه الاعمال من اليابان إلى أوربا وغيرها ، وكان الأسد في هذه الاعمال الفنية رمزاً **للملكية والسلطة ، والهيبة وحماية الأماكن المقدسة** ، وكانت زخرفة الأسد تظهر بكثرة على كل من الفضيات والحرير ، أما الأسد المقتول جراء الصيد فظهر أيضاً على هذه الاعمال الفنية[٦٨].

وكان منظر الملوك الساسانين وهم **يصطادون الأسود** من المناظر الشائعة جداً في بلاد إيران في هذه الفترة، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر طبق من الفضة عليه صورة الملك شابور الثاني وهو يصطاد الأسود ، ويظهر الملك ممتطيا صهوة جواده ، وقد ظهر أحد الأسود ساقطاً على الأرض والأخر أمام الملك ويبدو عليه الفزع (لوحة١١)[٦٩] ، ويوجد أيضاً طبق أخر من الفضة يظهر به الموضوع التصويري نفسه يزينه الملك شابور الثالث يقتل النمر أو الأسد ، ويرجع للعصر الساساني (لوحة ١٢).

أما عن **إيران بعد دخول الاسلام** فسنجد أن **الأسد** كعنصر زخرفي لم يفقد شعبيته في هذه البلاد، وظهر بأشكال وأوضاع قريبة في بعض الاحيان من التي كان يظهر بها قبل دخول الإسلام ، ولكنه أصبح عنصراً زخرفياً أكثر من كونه عنصراً رمزياً كما كان في هذه البلاد قبل الإسلام ، إلا في بعض الحالات الاستثنائية والتي كان يرمز فيها الأسد لأشخاص بعينها كما حدث على سبيل المثال لا الحصر في بلاط الدولة الصفوية.

ومن أكثر المجالات التي كان يظهر فيها الأسد كعنصر زخرفي في إيران إبان العصور الإسلامية مجال تصاوير المخطوطات حيث حفلت المخطوطات الإيرانية منذ دخول **المغول** إليها ولا سيما المخطوطات الأدبية برسوم الأسد ، ولعل ابرز الأمثلة على تصاوير الأسد ظهرت في مخطوط منافع الحيوان لابن بختيشوع المحفوظ بمكتبة مورجان بنيويورك (لوحة ١٣) ، واستمر ظهور الأسد بكثرة في تصاوير المخطوطات في **العصر التيموري** بإيران منها على سبيل المثال وليس الحصر تصويرة لأبن آوى يقود الأسد من مخطوط كليلة ودمنة والذى يرجع إلى هراةعام٨٣٣هـ/ ١٤٢٩م، ومحفوظ في قصر طوب قابي باستنابول(لوحة١٤)[٧٠].

واستمر الأسد في الظهور في تصاوير المخطوطات ولا سيما الأدبية منها في إيران في العصر الصفوي ، ولكن مع الوضع في الاعتبار أن الأسد في هذا العصر ظهر على **نمطين الأول** سار على نفس النهج السابق في العصرين المغولي و التيموري حيث ظهر الأسد كعنصر زخرفي في الحدث القصصي مثله مثل باقي الكائنات الحية الواردة في القصص المذكور بمتن المخطوط ومن أمثلة هذا النمط تصويرة بهرام كور يصطاد الأسد من مخطوط خمسة نظامي (٩٤٦-٩٤٩هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م) محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة١٥)، أما **النمط الثاني** الذى ظهر به الأسد في العصر الصفوي فكان عنصراً **رمزياً** ، وذلك كما هو معروف لان الصفويين كانوا شيعة وكان للرمزيات في بعض أعمالهم الفنية دوراً لا يستهان به ، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر تصويرة تمثل النبي الخاتم محمد صلى الله عليه وسلم على البراق ، وأمامه علي بن ابي طالب[٧١] في هيئة أسد من مخطوط فالنامة لجعفر الصادق ، وينسب إلى تبريز أو قزوين (تقريبا٩٥٧هـ/ ١٥٥٠م) (لوحة ١٦)[٧٢].

وعلى هذا لم ينقطع ظهور زخرفة الأسد أو النمر (من الفصيلة نفسها) من إيران منذ اقدم العصور وحتى العصر الصفوي، وحافظت عليه كل الحضارات التي مرت بها مع الوضع في الاعتبار اختلاف الاشكال والدلالات والرموز التي تسبغها كل حضارة على هذا الكائن.

المبحث الثالث : زخارف وتماثيل الأسد في عهد الاسرة العلوية بمصر ، وفي عهد الاسرة القاجارية بإيران ومدلولاتها ورمزيتها.

٣-١- نماذج من زخارف وتماثيل الأسد في عهد الأسرة العلوية بمصر ومدلولاتها ورمزيتها:

ان جميع الأحداث والظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية التي احاطت بمصر وشعبها منذ اواخر القرن١٢هـ/١٨م وبداية القرن ١٣هـ/١٩م خلال العصر العثماني كانت لا بد ان تؤدى إلى ظهور الأسد كتمثال وكزخرفة في عهد أسرة محمد علي الناشئة آنذاك خاصة مع ظهور شخصية متفردة ومتفهمة وذات ذكاء فطري كشخصية محمد علي باشا.

فبنظرة على التاريخ والجذور الحضارية المصرية نجد ان الأسد سواء كان شعاراً أو زخرفةً أو تمثالاً كما سبق القول ليس جديداً على مصر فقد ظهر في الحضارة المصرية القديمة منذ أقدم العصور

بدلالات ورموز متعددة دينية وسياسية وغيرها ، واستمر ظهوره في العصور اليونانية الرومانية ،وظهر في الفن القبطي ، كما استمر ظهوره في العديد من الدول الإسلامية التي تعاقبت على حكم مصر ، وإذا ما نظرنا إلى أوربا والتي بدأت حضارتها تنهض منذ القرن ١٠هـ/١٦م، واستمرت في نهضتها خلال القرنين١٢-١٣هـ/١٨-١٩م ، نجد انها اخذت من عمارة وفنون وثقافة الحضارة المصرية القديمة ، كما اخذت الكثير من الحضارة اليونانية ، كذلك لم تتوان عن الأخذ من الحضارة الإسلامية لا سيما في بعض العناصر الزخرفية.

ولا بد من التعرض هنا لأمرين **الأول** : ان أوربا اخذت من جملة ما اخذت عنصر الأسد كتمثال وزخرفة من الحضارات القديمة بل واخذته بعض الدول شعاراً لها ، الأمر **الثاني** : أن أوربا في القرنين ١٢-١٣هـ/١٨-١٩م كانت تعيد نهضتها مرة أخرى في العلوم والآداب والفنون ، وكانت النموذج ، في الوقت الذي كانت الدول الإسلامية ولا سيما الدولة العثمانية تعانى من الضعف والتخبط بعد ان توقفت عن الأخذ بالأسباب والمقومات التي بنيت عليها الحضارة الإسلامية.

ولا بد من التأكيد هنا ان بعض الدول الأوربية اخذت الأسد بمفهوم **القوة** فقط ولهذا جعلته بعض الدول شعارا لها على أعلامها ، وبعض ملوك أوربا كان يرمز لنفسه بالأسد أي أن الملك والأسد شيء واحد ، أي أن أوربا لم يظهر فيها الأسد بالمعاني والرموز المتعددة التي ظهر بها في الحضارة المصرية وانما اقتصر في أوربا على معنى أو معنيين من المعاني المتعددة التي ظهر بها في مصر منذ العصور المصرية القديمة وانتهاءً بالدول الإسلامية الحاكمة لها ، وفي أواخر عصر الدولة العثمانية وبسبب ضعفها الشديد آنذاك اخذت تتغلل فيها الحضارة الأوربية لأنها أصبحت آنذاك المثل الأعلى في العمارة والفنون وغيرها من النواحي السياسية والاجتماعية .

وكان ان بعثت فرنسا بحملة إلى مصر التي كانت تحت مظلة الدولة العثمانية، وكانت مصر تعانى آنذاك من اضطرابات بين عديد من القوى الداخلية ولا سيما بين الولاة العثمانيين وبين القوى القديمة في البلاد وهى قوة المماليك ، وفي ذلك الوقت العصيب ظهر محمد علي باشا اليوناني المولد التركي الأصل حيث بعثه السلطان العثماني مع الكتيبة الالبانية لتقاوم الحملة الفرنسية ، ويمكن القول بتعبير مجازي أن محمد علي باشا وجد نفسه بين وحوش عديدة تتصارع داخليا وخارجيا ليقضوا على الدولة العثمانية بصفة عامة ،ويقضوا على مصر بصفة خاصة ، ويجب عليه ان يروض هذه الوحوش ، ففي الخارج قوة الأوربيين ، وفى داخل مصر قوة المماليك المناوئة له ، والواقع انه نجح كثير في دحر هذه القوى وترويضها ، كما يروض امهر المدربين الوحوش المفترسة ولا سيما الأسد وأنثاه على وجه الخصوص ، ويبدو ان هذا المعنى رسخ في ذهن أسرة محمد علي وفنانو هذه الأسرة ، حيث نلاحظ أمرين:

الأول :ان الأسد يظهر بكثرة في عهد أسرة محمد علي حيث ظهر كتمثال و كمنحوتة حجرية ، كما ظهر أيضاً في بعض اللوحات الفنية ، **الثاني:** ظهور فصيلة الذكور ممثلة في الأسد أكثر من انثاه ،

ويبدو ان ذلك يرجع إلى الكيان الجسدي الاضخم والأكثر تفصيلا ، وسهولة الترويض ،وقلة الشراسة في الأسد عن أنثاه ، فضلا عن أن صورة الأسد تعطى مهابة دون أذى ، ومهما يكن من أمر فان الأسد ظهر كتمثال وكزخرفة في بعض الرسوم بشكل ملفت للنظر في العديد من الاعمال المعمارية والفنية في عهد الأسرة العلوية منذ عهد مؤسسها محمد علي باشا[٧٣] وحتى اخر حكام هذه الأسرة وهو الملك فاروق ، **وفيما يلى أبرز هذه النماذج :**

٣-١-١- نماذج من تماثيل الأسد إبان عهد الاسرة العلوية:

-**تمثالين لأسدين من الخشب المذهب رابضين على مسندي كرسي العرش** لمحمد علي (لوحة١٧)[٧٤] ، والموجود بقاعة العرش بسراي الضيافة بقصر الجوهرة بالقلعة ،حيث يوجد على كل جانب من جوانب كرسي العرش مسندان على كل مسند أسد رابض وقد بسط قدميه للأمام وهو يشير في ذلك إلى شخصية وقوة وهيمنة وسطوة محمد علي ، فهو الحاكم الذى لا يقهر ، وتدين له كل طبقات الشعب بالولاء والطاعة كالأسد الذى ينفرد بالقوة دون أحد غيره من كائنات الغابة، ويرجع تاريخ هذا الكرسي إلى بدايات النصف الثاني من القرن ١٣هـ/١٩م إبان حكم الخديوي إسماعيل ، كما أن زخارف هذا الكرسي بصفة عامة وزخارف الأسدين الرابضين المنحوتين على المسند كلاهما يحمل **التأثيرات الأوربية** التي شاع استخدامها وبشكل ملفت للانتباه في عهد إسماعيل[٧٥].

-**تماثيل الأسود أو السباع الرخامية** التي تزين **نافورة قصر الجوهرة بالقلعة**(لوحة ١٨) ، وكذلك حديقة السباع بالقصر نفسه (لوحة ١٩)[٧٦].

-**الأسود الرخامية في قصر الجزيرة**[٧٧] بالزمالك والذى شيده الخديوي إسماعيل ليستقبل فيه الضيوف البارزين الذين كان قد دعاهم إلى حضور افتتاح قناة السويس، ويمسك بعضا من هذه الأسود دروع بكل درع مونوجرام[٧٨] يرمز للخديوي إسماعيل (لوحة ٢٠ ، لوحة ٢١[٧٩] ، شكل ٧).

- **رؤوس اسود رخامية** التي تحيط بدائر قاعدة نافورة **داخل كشك الموسيقى بقصر عابدين** (لوحة ٢٢[٨٠] ، شكل ٨).

- **تمثالان لأسدان من الرخام** رابضان على فسقية حبيب السكاكيني وهما في وضع مواجهة ويتدفق الماء من أفواههما[٨١] ، ويلاحظ هنا ان الفنانين في عهد أسرة محمد علي أكثروا من استخدام تماثيل الأسود في تزيين النافورات .

-**الأسود الرخامية** الظاهرة بوسط كل نافورة ركنية **بسراي الفسقية بقصر محمد علي بشبرا** حيث يتكون التصميم الداخلي لسراي الفسقية من كتلة محورية تلتف حولها وحدات المبنى وهى عبارة عن حوض ماء كبير مبطن بالرخام المرمر الأبيض، ويتوسط الحوض نافورة كبيرة محمولة على تماثيل لتماسيح ضخمة ينبثق الماء من أفواهها وفى أركان الحوض نافورات ركنية على حافتها المطلة على الحوض أشكال كائنات بحرية، ووسط كل نافورة تمثال لأسد رابض على ارجله الخلفية وتنبثق المياه من فمه (لوحة ٢٣أ) ، ويتشابه مع تماثيل الأسود السابقة **تمثالين من الرخام** على هيئة أسد رابض

على قاعدة حجرية بجوار أحد النافورات بحدائق قصر الأمير محمد علي بن الخديوي توفيق بالمنيل(لوحة ٢٣ ب ، شكل ٩).

- **تماثيل لأربعة أسود ضخمة مشكلة من سبيكة البرونز**(لوحة ٢٤ ، شكل ١٠)، وهي تعد من أجمل أمثلة تماثيل الأسود في عهد أسرة محمد علي و بالأخص عهد الخديوي إسماعيل، وتوجد حاليا في **مقدمة ونهاية كوبرى قصر النيل**[٨٢] ، والذي يعد أول كوبري للمرور على النيل أنشأه الخديوي إسماعيل عام ١٢٨٦هـ/ ١٨٦٩م ضمن احتفالات إفتتاح قناة السويس وافتتح في ١٠ فبراير من عام١٢٨٩هـ/ ١٨٧٢م ليربط القاهرة والجزيرة التي بني عليها قصر الجزيرة[٨٣] (فندق الماريوت حاليا).

وقد عملت هذه التماثيل الأربعة في الاساس لتحرس تمثال محمد علي باشا وهو يمتطى صهوة جواده ، والذى وضع في ميدان المنشية بالإسكندرية ، وقد قام بعمل هذا التمثال والأسود المثال الفرنسي الشهير هنري الفريد جاكمار[٨٤] (Henri Alfred Jaquemart) حيث أمر بعمل هذا التمثال في ابريل سنة ١٢٨٦هـ/ ١٨٦٩م ، ونقل في مكانه الحالي بالإسكندرية سنة ١٢٨٩هـ/ ١٨٧٢م ثم تأخر سنة أخرى حتى أغسطس عام ١٢٩٠هـ/ ١٨٧٣م ، وعند افتتاح الكوبري بأسوده الأربعة انتشر بين العامة أسم **أبو السباع كتسمية شعبية** للكوبري ومنها اتسع الاسم ليطال **الخديوي اسماعيل** نفسه الذي لقبه المصريون باسم **أبو السباع** حتى صار كل من يحمل اسم إسماعيل **أبا للسباع**[٨٥].

وهذه التماثيل الأربعة من معدن البرونز ويتميز كل تمثال فيهم بالضخامة المفرطة والتي تميز التماثيل المعدنية للمثال جكمار[٨٦] ، وشكل كل أسد وهو في لحظة ترقب وتأمل حيث يتكأ على قدميه الخلفيتين ، في حين يقف وقفة اعتدال وشموخ على قدميه الاماميتين ، كما ميزه المثال بأمرين **الأول:** شعر رأسه الكثيف والذى يميز الأسد الذكر عن غيره من فصيلته ، **والثاني:** تلك النظرة التي ينظر بها والتي تنم عن شموخ واضح ، والواقع ابدع النحات هنري في الأمرين بل وفي نحته لهذه الأسود الأربعة (لوحة ٢٤ ، شكل ١٠).

-**أسود ورؤوسها منحوته بالشاذروان الرخامي بقاعة السلسبيل بمتحف قصر المنيل بالقاهرة (لوحة ٢٥)**[٨٧] ، وتعود لفترة الأمير محمد علي بن الخديوي توفيق ، ويلاحظ أن هذه الأسود مثلت وكلا منها فاغر فاهه لنثر المياه داخل الأحواض حيث كان الرومان يرمزون للنار بالأسد ، ويعتقدون ان مرور المياه عبر فاه الأسد يطهر وينقي الحياة.

-**ثلاثة تماثيل لأسود من معدن الفضة تلتف حول عمود أو حامل لطبق فاكهة من** معدن الفضة الخالصة أو (الكريستوفل - Christofle) محفوظ بمتحف قصر المنيل بالقاهرة (لوحة ٢٦)[٨٨] ، ويلاحظ أن هذه الأسود مجسمة وفي وضع الحركة ويتضح فيها تمثيل قوة العضلات ودقتها ، وقد مثلت الأسود وكل منهم فاغر فاهه ، ويلاحظ أن الأسود هنا لا تتميز بالشعر الكثيف حول الرأس فهي أما انثى الأسد أو نمر من الفصيلة نفسها.

٣-١-٢-نماذج فنية للأسد في واجهات قصور وعمائر أسرة محمد علي :

ظهر الأسد أيضا بأشكال متنوعة في فترة أسرة محمد علي بواجهات القصور وبعض العمائر بمدينة القاهرة[٨٩] ، حيث وجدت أسود منحوته بأكثر من موضع بعمائر وسط القاهرة ، مثل المتوجه لأحد العمائر التي تقع بتقاطع شارع الشيخ ريحان مع شارع يوسف الجندي بوسط مدينة القاهرة(لوحة ٢٧ أ ، شكل ١١أ) ، وأيضا الموجود بداخل دائرة بواجهة قصر السكاكيني واسفله كتابات تقرأ "حبيب السكاكيني ١٨٧٩" (لوحة ٢٧ ب)، وكذلك الأسد الموجود بقصر سراج الدين بشارعي النباتات وأحمد باشا(لوحة ٢٧ ج) ، كذلك يوجد وجه أسد رائع بعمارة عمر افندي بناصية شارعي عبد العزيز ورشدي باشا (لوحة ٢٧ د، شكل ١١ب)، كذلك وجد وجهين لأسدين أسفل كابولين بالعمارة الكائنة رقم ١٤ بشارع عدلي(لوحة ٢٨ أ [٩٠] ، وشكل ١١ج)، ووجد أيضا وجه الأسد في قصر سعيد حليم[٩١].

كما وجدت **أسود قليلة لها اجنحة** في مدينة القاهرة ابان فترة اسرة محمد علي ، من ذلك أسد مجنح منحوت بحشوة تعلو المدخل الرئيسي لواجهة عمارة خاصة بإحدى شركات التأمين الإيطالية والتي تقع بتقاطع شارع شريف مع شارع محمد مظلوم باشا(لوحة ٢٨ ب[٩٢] شكل ١٢ أ) ، كذلك ظهرت الاجنحة للأسود في أمثلة قليلة جداً في عهد الأسرة العلوية من ذلك زخرفة لأسد مرسوم على الجدران وجاء على هيئة أبو الهول المجنح بوجه أمرأه وذلك بداخل قبة الرواق الشمالي بقصر محمد علي بشبرا (لوحة ٢٨ج ، شكل ١٢ ب).

ولم يقتصر ظهور الأسود المنحوتة والمشكلة من الحجر أو الجص في **عمائر القاهرة** في فترة محمد علي، وانما ظهرت أيضا زخرفة الأسد وتماثيله على عمائر وقصور **الوجهين البحري والقبلي** ، ومن أمثلة الوجه القبلي أسد خرافي بسور قصر ٢٧ بشارع الجمهورية(لوحة ٢٩)[٩٣] بمدينة أسيوط ، وأيضا ظهر بقصور مراكز محافظة اسيوط في قصر عبد الغنى فولى بمركز ديروط تمثال لأسد رابض أعلى الاكتاف التي تكتنف فتحات الأبواب بالسور، والذى يتقدم الواجهة الشرقية للقصر ، كما وجدت زخارف لأسد بهيئة كوابيل تحمل الكورنيش الذى يعلو المستوى الثاني للواجهات الشرقية والغربية والجنوبية[٩٤] .

٣-١-٣-نموذج للأسد المرسوم في اللوحات الفنية في عهد أسرة محمد علي:

وجد الأسد مرسوماً وليس منحوتاً أو تمثالاً كالأمثلة السابقة ، واقصد بهذا المثل اللوحة التي تمثل مذبحة المماليك بالقلعة تلك الحادثة الشهيرة التي حدثت في عهد محمد علي باشا ليستتب له الحكم ، وهذه اللوحة من عمل الفنان الفرنسي الشهير هورس فيرنيه [٩٥](Horace Vernet) ، ويظهر في الجزء الأيسر من هذه اللوحة محمد علي باشا وهو يتكأ بيديه اليمنى على مسند مجلسه والذى صُور على هيئة رأس أسد بكامل تفاصيله ، وهو في ذلك يتشابه مع مسند كرسي العرش السابق الذكر والمحفوظ بقصر الجوهرة (لوحة ١٧) ، وهذه اللوحة دلالة على حرص محمد علي وأسرته ولاسيما

الخديوي اسماعيل على ظهور الأسد في شكل المنقاد والمروض من قبل الحاكم (لوحة ٣٠[٩٦] ، شكل ١٢ ج).

ومن خلال هذه الأمثلة السابقة الذكر والتي ترجع لفترات مختلفة من عهد الأسرة العلوية **نستطيع ان نخرج ببعض النتائج المهمة:**

أولا : ان تماثيل وزخرفة الأسود لم تنقطع في عهد حكام هذه الأسرة مع الوضع في الاعتبار ظهور اكثرها في عهد الخديوي اسماعيل فمعظم الأمثلة السابقة كانت من عهده لذلك لم يكن غريباً أن يطلق عليه لقب أبي السباع .

ثانيا : ان تماثيل الأسد سواء كان تمثالاً كاملاً منفرداً أو جزء منحوتاً أو جزء من تحفة تطبيقية استعمل فيها **غالبية المواد الخام المتعارف عليها** فقد ظهرت تماثيل لأسود من الرخام وهى كثيرة (لوحات ١٨ ، ١٩ ،٢٠ ،٢١ ،٢٢، ٢٣،٢٥) ، وظهرت تماثيل اخرى من معادن مختلفة لعل اهمها معدن البرونز الذي شكلت منه أسود قصر النيل (لوحة ٢٤) ، كذلك شكلت أسود من الخشب المذهب (لوحة ١٧) ، وكذلك نحتت في الحجر أو شكلت من الجص كالظاهرة في واجهات العمائر والقصور بمصر (لوحات ٢٧ ، ٢٨ أ ، ٢٨ ب).

ثالثا : ان اغلب الأمثلة الظاهرة لفصيلة الأسود والنمور كانت تظهر على هيئة الأسد المذكر والذى يتميز بشعره الكثيف حول رأسه ، وقلت الأمثلة التي يظهر فيها بصورته المؤنثة ، أو التي يرد فيها بهيئة النمر من الفصيلة نفسها ، فمن المعروف أن الأسد وأنثاه فضلا عن النمور ينتمون إلى نفس الفصيل المعروف والذى يندرج تحت عائلة السنوريات[٩٧] ، ويذكرنا ذلك الأمر بما رسخ إليه الفنان المصري في العصور المصرية القديمة لاسيما في تماثيل أبو الهول فقد كان يفضلها عادة من الذكور وكانت الاناث قلة .

رابعا : ظهرت العديد من الرموز والدلالات والاستخدامات للأسود في عصر الأسرة العلوية ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي :

*بعضها جاء مجوفا وفارغا فاه لينبثق منه المياه ، وجاء ذلك الأمر متأثراً بالطراز الأوربي المتأثر بدوره بالطراز الروماني حيث كان الرومان يرمزون للنار بالأسد ويعتقدون أن مرور المياه عبر فاه الأسد تطهر هذه المياه بناء على أن المرور بالنار ينقى الحياة.

والواقع ان هذا الأمر يفكر بالأسطورة المصرية القديمة السابق ذكرها وهى أسطورة المعبودة (تفنوت)توأم(شو) ،وكانت (تفنوت) تمثل في صورة أسدية كاملة، وكانت تشخيصا للمطر والندى والرطوبة ، وعلى هذا الاساس يرجح الباحث ان أصل خروج المياه من فم الأسد هو دلالة وفكرة مصرية قديمة انتقلت إلى اليونان والرومان ومنهما إلى أوربا ، أي أنها ليست تأثير أوربي فحسب بل يمكن القول أن أصل الفكرة مصري قديم.

* جاءت بعض تماثيل الأسود كمسند يتكأ عليه محمد علي باشا في كرسيه الخاص بالعرش ، وهو ما ظهر أيضاً في بعض الرسوم للفنانين الأوربيين ، والأسد في هذه الحالة **مروضاً**، وذلك في دلاله واضحة للانقياد للحاكم ، فاذا كان اشرس الكائنات كالأسد أو القسورة أو السبع مروضة فما بالنا بباقي الكائنات ؟

*جاءت الأسود في بعض الأمثلة زخرفية فقط وهو ما ظهر واضحا في غالبية أمثلة العمائر والقصور إبان حكم أسرة محمد علي حيث كانت زخارف الكائنات الحية ولا سيما الأسود ضمن العديد من الزخارف المتنوعة الجصية والحجرية التي ظهرت على واجهات العمائر متأثرة بالطرز الأوربية آنذاك ، وجاء بعضا من هذه التماثيل غير واقعيا كالأسود المجنحة(٢٨ب ، ٢٨ج، شكل ١٢ب) ، أو ما يعرف بالأسد الخرافي وغيرها(لوحة ٢٩).

خامسا : جاءت الرسوم الزيتية لبعض الفنانين الأوربيين واقعية وعاكسة لتفضيل أسرة محمد علي لتمثال الأسد وزخرفته بتأثير من الأوربيين من جهة ، وبتأثير من الأصول المصرية من جهة أخرى ، ويمكن رؤية ذلك بوضوح في احد لوحات الفنان الفرنسى هورس فيرنت (لوحة٣٠).

٣-٢ –زخارف وتماثيل الأسد في عهد الأسرة القاجارية بإيران ومدلولاتها ورمزيتها:

بدأت الدولة القاجارية في حكم إيران عام(١١٩٣هـ/١٧٧٩م)، وكان أهم حكامها أقا محمد خان(١١٩٣: ١٢١٢هـ/١٧٧٩م:١٧٩٧م)،وفتح علي شاه (١٢١٢: ١٢٥٠هـ/١٧٩٧: ١٨٣٤م) ،ومحمد شاه(١٢٥٠: ١٢٦٤هـ/١٨٣٤: ١٨٤٧م)، وناصر الدين شاه (١٢٦٤: ١٣١٣هـ/١٨٤٧: ١٨٩٥م)، ومظفر الدين شاه (١٣١٣: ١٣٢٤هـ/١٨٩٥ :١٩٠٦م)، ومحمد علي شاه (١٣٢٤ :١٣٢٧هـ/١٩٠٦: ١٩٠٩م)، وأحمد شاه(١٣٢٧ :١٣٤٣هـ/١٩٠٩م:١٩٢٤م)، والقاجاريون أصلا طائفة من الجنس المغولي[٩٨] بدأ ظهور أمرهم في أواخر القرن ١٢هـ/١٨م عندما كانت كل البلاد الإيرانية مشتعلة بنار الفتنة ووصل أحد أفراد قبيلة قاجار ويسمى أقا محمد خان إلى السلطة في عام(١٢٠٠هـ /١٧٨٥م) الذى استغل فترة ضعف عمر خان الزندي فتوجه إلى طهران ومعه عدد من القاجارية واستولى على شمال إيران ووسطها[٩٩].

وبصفة عامة اتخذت هذه الأسرة رمز الأسد والشمس شعارا لها ، كما اتخذت الأسد بمفرده كعنصر زخرفي على العديد من المنتجات والتحف التطبيقية ، إلا أنه وقبل الخوض في تلك الأمثلة لا بد من التأكيد على أن الأسد قد احتل مكانة خاصة في الفن الإيراني ، وذلك لما يتميز به من صفات الشجاعة والبأس والقوة ، وكان من العناصر الهامة في مناظر الصيد حيث كان من أهم الحيوانات التي كان يحرص الملوك والسلاطين على اصطيادها للدلالة على قوته وشجاعته ، وقد بلغ الاهتمام بالأسد من قبل الإيرانيين إلى حد أنه أصبح يمثل الشعار الرسمي والرمز الرسمي للأسرة القاجارية

وذلك نظراً لما يعكسه من مظاهر للقوة والسيطرة والهيمنة[١٠٠] ، وهذا الشعار عبارة عن صورة الأسد وخلفه نصف الشمس المشعة ، و يمثل هذا الشعار على العلم الوطني ، وتذكر بعض الآراء أن هذا الحيوان لم يكن زخرفة لتوطين الشمس في مجموعة أي كوكبة نجوم الأسد ، وإنما تجليا للمنجب الأشهب تحت مظهر النور[١٠١] .

والواقع ان الأسد والشمس أو ما يعرف بالفارسية (شير وخورشيد) كان شعار إيران والشكل المركزي للعلم الإيراني ما بين عامي٩٨٤-١٤٠٠هـ/ ١٥٧٦ -١٩٧٩م ، ويعود تاريخه إلى فترة ما قبل الإسلام حيث كان الدين السائد في إيران هو الديانة الزرادشتية التي تعتبر النار والشمس عناصر مقدسة ، كما يعتقد أن **أصول** هذا الشعار تعود إلى علم التنجيم في الحضارة البابلية ويرمز الشعار إلى برج الأسد في عهد الصفويين وبداية عهد القاجاريين، حيث أصبح رمز **الأسد والشمس** مختلط مع فكرة الإسلام الشيعي ، وفي هذه الفترة رسم الأسد واقفا على عمودين يمثلان الدولة والدين الإسلامي ، وإبان عهد فتح علي شاه قاجار(١٢١٢: ١٢٥٠هـ/١٧٩٧: ١٨٣٤م) ، تغير الرمز بشكل كبير حيث أضيف تاج فوق الرسم لتمثيل النظام الملكي ، و بعد ذلك تغير معنى الشعار من فترة لأخرى ،حيث **يرمز الأسد** إلى **علي بن أبي طالب** أو **النظام الملكي** أو **أبطال إيران** الذين يحمون البلاد ضد الأعداء، أما **الشمس فترمز** إلى **الملك جمشيد** أو إلى **الأمة الفارسية** بشكل عام، وفي القرن ١٤هـ/ ٢٠ م اقترح بعض الساسة والعلماء استبدال الأسد والشمس بشعار آخر مثل شعار الملوك الساسانيون ، وقد تم إزالة **الأسد والشمس** كشعار إيران في أعقاب الثورة الإيرانية عام ١٤٠٠هـ/ ١٩٧٩ م ، وحل محله شعار إيران الحديثة الذي هو عبارة عن لفظ الجلالة (الله)[١٠٢].

والواقع أن ظهور **زخرفة الأسد مع الشمس** والذى أصبح شعار للدولة القاجارية لم يكن بداية ظهوره في عصر هذه الدولة ، بل يذكر أن أقدم رسم لبرج الأسد مع كوكب الشمس وجد منحوتاً في الحجر على الدعامات الرئيسية للقنطرة الكبرى لنهر دجلة بجزيرة ابن عمر في العراق ، والتي ترجع إلى حوالى **النصف الثاني من القرن ٦هـ/١٢م** ، وتمثل كوكب الشمس في منزله النهاري مع برج الأسد حيث يظهر الأسد وفوقه قرص الشمس بأشعته المتلألئة وبداخله رسم وجه آدمي[١٠٣].

كذلك ذكر أحد الأساتذة الأجلاء أن **استخدام الأسد مقترنا بكوكب الشمس** يرجع لعهد سلاجقة الروم ، إذ كان لزوجة غياث الدين كيخسرو الثانى (٦٣٤-٦٤٤هـ/١٢٣٦-١٢٤٦م) الجورجية الأصل الأميرة رسودانا والتي عرفها السلاجقة باسم كورجي خاتون تأثير كبير وسيطرة على زوجها ، فقد كان يحبها كثيراً ، ورغب في أن يضع صورتها إلى جانب صورته على أحد جوانب عملته ، وعندما اضطرته المعارضة الشعبية للتخلي عن هذه الفكرة ، نفذ رغبته ولكن بصورة غير مباشرة ، وذلك بختم أحد أوجه العملة بصورة الشمس وهى في برج الأسد وأختار هذا الشعار ليدل به على شخصية زوجته المؤثرة كالشمس ، بينما اختار الأسد رمزاً لشخصيته[١٠٤].

وتجدر الإشارة هنا عند الحديث عن **تأصيل شعار الأسد** والشمس وربط هذا الشعار بعلم الفلك وبرج الأسد، أن نلفت النظر إلى وجود تصويرة من مخطوط مصري يعرف بكتاب المواليد نسخ في مصر ، ويرجع تاريخه فيما بين القرنين ٧- ٨ هـ/١٣ - ١٤م، وهو مستنسخ من مخطوط إيراني يعرف بكتاب المواليد لمؤلفه أبو معشر البلخي ، ويذكر ان هذا المخطوط يعد الوثيقة الأكثر تأثيراً في تطوير علم الفلك الغربي ، وعلى الرغم من نسخ وتزويق هذا المخطوط بالقاهرة إلا أنه واضح ان منفذ تصاويره فنان إيراني ، ومن بين تصاوير هذا المخطوط صورة لبرج الأسد مع الشمس[١٠٥] ، وذلك كما كتب على عنوان هذه التصويرة ويظهر بها الأسد والشمس المشعة من خلفه والتي اتخذت الوجه الآدمي ، وهو ما يشبه تماماً الشكل نفسه الظاهر على شعار الدولة القاجارية (لوحة ٣١)[١٠٦].

مما سبق نستنتج ان شعار **الأسد والشمس الظاهر منذ عصر الدولة الصفوية وطيلة عصر الدولة القاجارية كان موجوداً قبل عصر هاتين الدولتين** بهذا الشكل التصويري على الحجر والعملة فيما بين النصف الثاني من القرن ٦هـ/١٢م وحتى بداية القرن ٧هـ/١٣م ، وظهر أيضا هذا الشكل التصويري في بعض تصاوير المخطوطات بإيران بوضوح فيما بين القرنين ٧-٨هـ/١٣-١٤م على أقل تقدير.

ومهما يكن من أمر ففيما يلى العديد من الأمثلة القاجارية التي يظهر عليها الأسد بوصفه في العديد منها شعاراً لدولتهم ، وفي بعضها الآخر كان يظهر كعنصر زخرفي وليس كجزء من عناصر الشعار الملكي الخاص بالدولة القاجارية ، فضلا عن ظهوره كتمثال أحياناً.

٣-٢-١ -نماذج من زخرفة الأسد على التحف التطبيقية في العصر القاجاري:

-**زخرفة الأسد على أعلام الدولة القاجارية** ، **ان** اشهر مادة خام ظهرت عليها زخرفة الأسد بوصفه الجزء الإساسي من شعار القاجاريين هو النسيج ممثلا في **أعلام الدولة القاجارية**، حيث ظهر العلم القديم لإيران منذ عهد أغا **محمد خان قاجار** في القرن ١٢ هـ/١٨م عبارة عن أسد يقف على أقدامه الأربعة ومن ورائه يظهر قرص الشمس المشع (لوحة ٣٢ ، شكل ١٣) ، كذلك يظهر **الأسد** في **العلم السلمى** للدولة القاجارية في عهد فتح علي شاه قاجار واقفاً بثلاثة أقدام على أرضية على هيئة خط سميك ، في حين يرفع قدمه اليمنى الأمامية ويمسك بها بسيف مقوس، ويظهر خلفه أشعة الشمس فقط دون ظهور قرصها وانما أشعتها(لوحة ٣٣ ، شكل ١٤) ، كذلك يظهر **الأسد** في **العلم الحربى** للدولة القاجارية في عهد الشاه نفسه جالسا على قدميه الأربع ورأسه في وضع مواجهة ، ويظهر من خلفه قرص الشمس على هيئة آدمية حيث صور الفنان القاجاري بداخل قرص الشمس عينان وحاجبان وأنف ، وينبثق من هذا القرص أشعة الشمس على هيئة أشرطة ، وقد نفذ كلا من الأسد وقرص الشمس على أرضية ذات لون أحمر(لوحة ٣٤ ، شكل ١٥)، ونفذ الأسد وقرص الشمس نفسه على أرضية بيضاء ليمثل **العلم الدبلوماسي** الذى كانت تستعمله قوافل السفراء والمبعوثين الدبلوماسيين التابعين لفتح علي شاه قاجار (حكم ١٧٩٩: ١٨٣٤م) (لوحة ٣٥).

-**زخرفة أسد على طبق مستدير من الذهب** المزخرف بالمينا، ويرجع تاريخه إلى عامي١٢٣٣-١٢٣٤هـ/١٨١٧-١٨١٨م ، وترجع صناعته إلى طهران ، كما تنسب صناعة الطبق إلى الصانع محمد جعفر، والطبق محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، ويظهر بمنتصف هذا الطبق أسد في وضع جانبي مقترن بالشمس المشعة من خلفه ، كما يظهر بمركز الشمس وجه امرأة تنبثق منها اشعة الشمس (لوحة ٣٦ أ ، ب[١٠٧] ، شكل ١٦).

ويلاحظ هنا أن **الأسد** الظاهر أمام قرص الشمس أمرين **الأول:** ان الأسد الظاهر هو جنسا من فصيل الأسد وهو النمر حيث لم يظهر الشعر المميز لرأس الأسد ، **والأمر الثاني:** ان الأسد يرقد على أقدامه الأربعة وهو بهذه الوضعية لا يتشابه مع الأسد الظاهر في العلم القديم لعهد محمد خان قاجار(لوحة ٣٢) ، ولا الظاهر أيضا في العلم السلمى للدولة القاجارية (لوحة ٣٣) ، وانما يتشابه ويتقارب في وضعية جلوسه على أربع مع الأسد الظاهر على العلم **الحربى** والعلم **الدبلوماسي** في عهد فتح علي شاه (لوحة ٣٤ ، لوحة ٣٥).

-**زخرفة أسد على علبة من الذهب المموه بالمينا** ، ترجع إلى إيران (القرن ١٣ هـ/١٩م) ، وتأخذ العلبة شكل مثمن الاضلاع ، وقد شغل وسط غطاء العلبة دائرة مكونة من إطارين شغل داخلها شكل أسد ويقع خلفه الشمس ذات الوجه الآدمي وهو شعار الدولة القاجارية ، ومن قبلهم الدولة الصفوية ، ويرجع أصله إلى الدولة الساسانية (لوحة ٣٧ [١٠٨] ، وشكل ١٧) .

-**زخرفة أسد على طبق ذهبي مزخرف بالمينا** ، حيث ظهر على هذا الطبق شكل فريد لاقتران الشمس بالأسد، حيث ظهر عليه أسد يرقد على أقدامه الأربعة وذو وجه آدمي مشع ليمثل الوجه الآدمي في هذه الحالة الشمس (لوحة ٣٨ ، شكل ١٨)، ويلاحظ هنا **أمرين الأول** : قرب الوجه الآدمي المشع في تلك الحالة من وجه المرأة (شكل ١٨) بشكل يتشابه مع وجه البراق النبوي الظاهر في تصاوير المخطوطات القاجارية[١٠٩] ، **والأمر الثاني** : هو عدم التزام المصور بالشكل النمطي للشمس والأسد الظاهرين على اعلام الدولة القاجارية ، ويبدو استعمال خيال الفنان في تنفيذه لاقتران الشمس بالأسد بهذا الشكل الفريد .

- **زخرفة أسد على ميدالية ذهبية** مصنوعة على شكل زهرة مرصعة بالحجارة الكريمة ويتوسطها رسم لشعار أسد الشمس، وتعود هذه الميدالية لعهد فتح علي شاه قاجار في مطلع القرن ١٣هـ/١٩م(لوحة ٣٩)[١١٠] ، ويلاحظ أن الأسد يظهر بداخل دائرة تقع في منتصف هذه الميدالية، ويظهر الأسد وهو جالس على اقدامه الأربعة ويظهر وجهه في وضع مواجهة ، ويظهر قرص الشمس خلفه بهيئة آدمية حيث يظهر لهذا القرص عينان وحاجبان وأنف ، بينما تظهر الأشعة المنبثقة من هذا القرص على هيئة تشبه بتلات الأزهار .

- **زخرفة أسد على ساعة جيب مطلية بالمينا** من صناعة سويسرا ، ولها قاعدة وغطاء مزخرفين بالمينا ، وقطر الساعة ٥,٥ سم ، ومكان الحفظ مجموعة ناصر خليلي ، ويظهر على غطاء الساعة

صورة شخصية للسلطان مظفر الدين شاه(١٣١٤-١٣٢٥هـ/ ١٨٩٦-١٩٠٧م) وهو في هيئة ثلاثية الأرباع ، وعلى جسده سترة زرقاء اللون أوربية الطراز (لوحة ٤٠ أ)[١١١]، في حين يبدو على الناحية الأخرى، والتي تمثل قاعدة الساعة زخرفة أيضاً بالمينا قوامها **أسداً** رافعاً قدمه اليمنى الامامية ويستل بها سيف مقوس وخلفه تقع الشمس المشعة التي صور قرصها على هيئة آدمية[١١٢] ، وتعكس زخرفة الأسد وكل التفاصيل عن واقعية تعكس التأثيرات الأوربية الواضحة في تلك الفترة(لوحة ٤٠ ب،شكل ١٩).

٣-٢-٢-نماذج من زخرفة الأسد على واجهات القصور والعمائر في العصر القاجاري: ظهرت زخرفة الأسد مقترنا بالشمس أيضاً **على العمائر** بصفته شعاراً ملكياً للأسرة القاجارية ، من ذلك **تصوير جداري على بلاطات من الفسيفساء الخزفية** نفذت على احدى **بوابات مدينة سمنان** من القرن١٣هـ/١٩م ، وقد قسمت هذه البوابة إلى ثلاثة أقسام رأسية أوسعها أوسطها والذى يتضمن فتحة الدخول وقد توج كل قسم من الاقسام الثلاث الرأسية بعقد نصف دائري ، وقد زين كل من القسمين الجانبيين المتوجين بعقد نصف دائري من اسفل بشعار الأسرة القاجارية حيث نلمح في كل جانب أسد وخلفه الشمس المشعه على هيئة وجه آدمي، وقد تميز الأسد بالجانب الأيمن من البوابة بأنه يشهر بقدمه اليمنى الأمامية سيفا مقوساً (لوحة رقم ٤١)[١١٣].

و من بين الأمثلة المهمة التي ظهر فيها الأسد مع الشمس على العمائر **الواجهة الامامية لقصر باغ نارنجستان** ، والذى جرى بناؤه ما بين عام١٢٩٧هـ/ ١٨٧٩م وبين عام١٣٠٤هـ/ ١٨٨٦م من قبل ميرزا إبراهيم خان كبير عائلة قوام واستضاف القصر كبار الوجهاء وزعماء قبائل القشائيين في اقليم فارس (لوحة ٤٢)[١١٤].

ولم يكن الأسد يظهر فقط على التحف التطبيقية أو العمائر والقصور بوصفه مقترنا بالشمس شعارا للأسرة القاجارية ، وانما ظهر الأسد أيضا في العصر القاجاري بوصفه من العناصر الحيوانية المفضلة في الزخارف عموما في إيران على مر العصور ، ومن المجالات التي كان يظهر فيها الأسد غالباً بوصفه عنصرا زخرفياً وليس شعارا ملكياً **مجالين** المجال **الأول :التماثيل المعدنية** المستقلة أو المنحوتة على بعدين، والمجال **الثاني:** مجال **فنون الكتاب المخطوط**[١١٥].

٣-٢-٣-نماذج من تماثيل الأسد في العصر القاجاري:

فيما يخص **المجال الأول(التماثيل المعدنية)** ظهر الأسد بشكله الواقعي في **تمثالين من البرونز** متواجهين ويرتكز كلا منهما على قاعدة رخامية وذلك أمام احد الواجهات بقصر جلستان بطهران ، ويعود كلا من التمثالين إلى العصر القاجاري (لوحة ٤٣)[١١٦] ، ويلاحظ ان كل أسد فيهما واقعى في تفاصيله الجسدية والتشريحية ، كما يلاحظ تلك اللمسة الفنية التي اسبغها الفنان في تشكيل كلا منهما حيث جعل الفنان الأسد المتواجد في الجهة الشرقية يمسك بكرة بقدمة اليسرى الامامية ، في حين

جعل الأسد المتواجد في الجهة الغربية يمسك بكره بقدمة اليمنى الأمامية ، وواقعية هذا التمثال تعكس التأثيرات الأوربية القوية على إيران في تلك الفترة .

كذلك يوجد **تمثال معدني صغير لأسد** يرجع للعصر القاجاري ويرجع إلى عام١٢٨٧هـ/ ١٨٧٠م ، ومحفوظ بأحد المجموعات الخاصة(لوحة ٤٤)[١١٧]، وهو من معدن الحديد المكفت بالذهب والفضة ، والتمثال بصفة عامة صغير نسبيا مقارنة بالأسدين السابقين ، كما يلاحظ ان الفنان القائم بعمله أكثر من الجانب الزخرفي على حساب الجانب الواقعي ، وهذا يمكن ان نلمحه بشدة في ملامح وجه الأسد وابتسامته، وكذلك من طريقة رفع قدمه اليمنى الأمامية ، وأخيراً العناصر الزخرفية المتناثرة على جسده والتي تتباعد عن الواقعية بشكل كبير، ويمكن القول ان صانع هذا التمثال متأثر جدا بالحضارة والفنون الإسلامية أكثر من تأثره بالتأثيرات الأوربية الظاهرة بقوة في إيران إبان عصر الدولة القاجارية، وذلك على عكس التمثال السابق(لوحة ٤٣).

واخر مثل سندرجه هنا للأسد كعنصر زخرفي مستقل وليس كجزء من الشعار الملكي للأسرة القاجارية هو **زخرفة الأسد المنحوتة** في **التركيبة الرخامية لناصر الدين شاه** المتوفي في عام١٣١٤هـ/ ١٨٩٦م ، والمزخرفة بشتى أنواع الزخارف المتعارف عليها ورغما عن ذلك فان من الزخارف الواضحة والمتميزة من بين هذه الزخارف زخرفة رأس الأسد الفارغ فاه والموجودة أسفل قدمي الشاه المنحوت على التركيبة الرخامية (لوحة ٤٥)[١١٨].

٣-٢-٤-نماذج من زخرفة الأسد المرسومة بفنون الكتاب المخطوط في العصر القاجاري :

ظهر الأسد في فنون الكتاب المخطوط مرسوما وكان ظهوره اما **كعنصر زخرفي** ، واما جزء من **الشعار الملكي** الذى ظهر على معظم فنون القاجاريين التطبيقية ، ومن الأمثلة المهمة التي ظهر فيها الأسد كعنصر زخرفي في العصر القاجاري رسم على الورق لبعض الحيوانات احدهما أسد ينقض على حيوان اخر، وبجواره رسم اخر لشكلين مهجنيين مجنحين، وينسب هذا الرسم إلى طهران ويرجع تاريخها إلى١٢٥٦-١٢٨٧هـ/ ١٨٤٠- ١٨٧٠م ، والقائم بهذا الرسم الفنان ميرزا أكبر، وهذه الورقة محفوظة بمتحف فكتوريا و البرت بلندن(لوحة٤٦).

كذلك ظهر الأسد في بعض صور المخطوطات كشعار ملكي من ذلك ما ورد في مخطوط عن القلادات (النياشين)[١١٩] محفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم ٢١ تاريخ فارسي طلعت، ويرجع تاريخه إلى عام ١٢٧٨هـ/١٨٦٠م ، ويغطى موضوع المخطوط الفترة من ١٢٥٢-١٢٧٨هـ/١٨٣٦-١٨٦٠م وقد جُمعت مادته في عهد ناصر الدين شاه الذى خلف فتح علي شاه (المتوفى عام١٢٥٠هـ/ ١٨٣٤م) وتتخذ الرسوم الخطية الإيضاحية أشكال نجوم وفي قلب البعض منها صورة الشاه[١٢٠] ، وفي البعض الاخر نلمح الأسد المقترن بالشمس والذي يستل سيفه بقدمه اليمنى الأمامية (لوحة ٤٧)[١٢١].

ولم يقتصر ظهور الأسد في **فن التصوير** فقط إبان العصر القاجاري ، بل ظهر أيضا في أحد فنون الكتاب المهمة في ذلك العصر ألا وهو **فن التجليد** ، ومن ذلك دفة منفذة بأسلوب **اللاكيه**[١٢٢] ألا وهى **دفة المجلد الثاني** من كتاب ألف ليلة وليلة المحفوظ بمكتبة قصر كلستان ، وقد أمر بعمل هذه النسخة ناصر الدين شاه عند توليه العرش سنة ١٢٦٤هـ/١٨٤٧م وانتهت في ستة أجزاء عام ١٢٦٩هـ/١٨٥٢م ، وقد عملت الدفة بواسطة ميرزا علي الصحاف والذي أوجد بها شعار أسرة آل قاجار متمثلا في أسدين متواجهين، ولا يفرق بينهما سوى كرسي العرش الذى يبدو من الخلف كأشعة الشمس(لوحة ٤٨[١٢٣]، شكل ٢٠) ، ويلاحظ هنا ان الفنان ميرزا علي الصحاف لم يظهر الشمس بشكلها المتعارف عليه وانما اوجد أسدان متواجهان حول كرسي العرش ، أي أن الفنان لم يتقيد بظهور الشكل النمطي لشعار أسرة آل قاجار.

وواقع الأمر ان الفنان ميرزا علي الصحاف قد وضحت عليه التأثيرات الأوربية بشكل واضح ولا سيما شعار الأراضي المنخفضة (هولندا) آنذاك ، حيث كان شعار هولندا يتكون حينئذ من أسدين متواجهين بينهم درع مزخرف بأسد يستل سيفه ويعلو هذا الدرع التاج الملكي الهولندي ، ويقف كلا من الأسدين على شريط حلزوني مزخرف أزرق اللون مكتوب عليه باللون الأصفر Je Maintiendrai وتعنى " سأصون" ، وهذا الشعار كان مستخدماً منذ عام١٣٢٥هـ/ ١٩٠٧م (لوحة ٤٩ ب) ، ولكنه يختلف قليلا فقط عن الإصدار الذى اعتمد عام١٢٣١هـ/ ١٨١٥م ، فمنذ عام ١٢٣١هـ/ ١٨١٥م وحتى عام١٣٢٥هـ/ ١٩٠٧م كانت جميع الأسود ترتدى التاج الملكي وكانت الأسود في وضع المواجهة[١٢٤] (لوحة ٤٩ أ) ، أي بشكل قريب جدا من الذى استخدم وتأثر به الفنان ميرزا علي الصحاف في الجلدة المشار اليها.

ويلاحظ أن زخرفة الأسد بوصفه جزء من الشعار الملكي على وجه الخصوص ظهرت في كل فنون القاجاريين التطبيقية سواء الواردة في هذه الدراسة أو غيرها كالتحف الزجاجية[١٢٥] أو السجاد[١٢٦] ، واجمالا فقد كان ذلك الشعار بمثابة خاتم المملكة الرسمي حتى أنهم دمغوا به وثائقهم الرسمية وقوانينهم المسنونة ، وتلغرافاتهم المرسلة ، بحيث نراه مرسوما في أماكن مختلفة على وثائقهم ، وكذلك ظهر على دفوف المخطوطات ، وطوابع بريدهم (لوحة ٥٠) ، ولكن مع الأخذ في الاعتبار أن أشكال الأسد وأوضاعه وكذلك مسكه للسيف من عدمه وأختفاء الشمس أو ظهورها وغيرها من التفاصيل الدقيقة تختلف حسب المادة التي ينفذ عليها هذا الشعار ووفقا لما يريده الفنان[١٢٧] ، ويمكن من خلال أمثلة زخارف وتماثيل الأسود التي ترجع للحقبة القاجارية ان نخلص **إلى النتائج التالية :**

أولا : كثرة ظهور زخرفة الأسد في عصر الأسرة القاجارية ، بوصفه جزء أصيل من شعارهم الملكي والذى كان يتكون من الأسد الذى غالبا ما يرفع بقدمه اليمنى الامامية سيف وتأتى خلفه الشمس المشعة.

ثانيا : ان الأسد المقترن بالشمس والذى يمثل شعار الدولة القاجارية كان يختلف في شكله وفي بعض أوضاعه وفى طريقة مسكه للسيف من عدمه وفى بعض التفاصيل الدقيقة على حسب المادة التي ينفذ عليها هذا الشعار ، ووفقا لما يريده الفنان ، وكذلك الفترة الزمنية ولا سيما الفترات التي تأثرت الدولة القاجارية بموجات قوية من التأثيرات الأوربية ، وكان الأسد الذى يمثل الجزء الاساسي من شعار الدولة القاجارية أكثر انضباطا في شكله وأوضاعه في اعلام الدولة مقارنة بباقي المنتجات الفنية التي ظهرت عليها زخرفة الأسد .

ثالثا: تأثر بعض الفنانين القاجاريين بالتأثيرات الأوربية القوية في رسمهم للأسد من بينهم الفنان ميرزا علي الصحاف والذى رسم الأسد في شعار أسرة آل قاجار الواضح على احد دفوف اللاكيه الخاصة بهذا العصر بشكل متقارب من شعار هولندا ، ولكن لابد هنا من التأكيد انه اذا كان هذا الفنان أو غيره من الفنانين المعاصرين قد تأثروا بالتأثيرات الأوربية كتأثير مباشر إلا أن عنصر الأسد كان هو العنصر الزخرفي المفضل في إيران على مر عصورها[١٢٨] القديمة بل وقبل ظهوره في أوربا.

رابعا : لم يقتصر ظهور الأسد في العصر القاجاري بوصفه جزء من شعار أسرة آل قاجار ، بل ظهر أيضا بوصفه عنصر زخرفي محبب في إيران منذ اقدم العصور في المناظر التصويرية المختلفة التي تظهر على التحف التطبيقية أو التي تظهر في تصاوير المخطوطات ، والواقع أن الأسود الظاهرة في تصاوير المخطوطات في العصر القاجاري على وجه الخصوص كانت محصلة طبيعية وحلقة من حلقات ظهور هذا العنصر الزخرفي بكثرة في العصرين السابقين للعصر القاجاري في إيران ونقصد بهما العصرين التيموري و الصفوي .

خامسا:

ظهرت العديد من الرموز والدلالات والاستخدامات للأسود في عصر الأسرة القاجارية بإيران ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي :

*ظهرت غالبية الأسود في هذا العصر كجزء من شعار الدولة الرسمي والذى كان يظهر على غالبية المنتجات الفنية ، ويلاحظ في هذا الشعار اقتران الأسد بالشمس ، وقد قيل الكثير من الآراء عن رموز ودلالات الأسد والشمس معاً في تلك الفترة يمكن ان نجملها فيما يلى:

الاقتران المتلازم بين الأسد والشمس فسره البعض انه يعزى إلى أن الأسد بيت الشمس، أما عن أسباب اتخاذ الأسد رمزا للشمس فهو لون شعره الذهبي ،كما تشير أحد المواقع الإيرانية أن الأسد ظهر على شعار الدولة القاجارية مبكراً حيث ضربت عملة بذلك بمناسبة تتويج آقا محمد خان قاجار عام١٢١١هـ/ ١٧٩٦م ، وذكر عليها أسفل بطن الأسد " يا على" وأعلاه اسم الشاه آنذاك (يا محمد) ، ويرجح ان الأسد هنا كان يعبر آنذاك عن **المذهب** ، أما الشمس فاستعارة **لشاه ايران** ،وتجدر الإشارة أيضا أن رمز الأسد مع الشمس كان الشعار الاساسي للعلم الإيراني في بدايات العصر

القاجاري، ولكن وبالتدريج وبعد عصر فتح علي شاه تم المزج بين رمز الأسد والشمس مع سيف ذو الفقار (علي)[١٢٩].

وقد أكد (جاسبار درفويل) الذى خدم في الجيش الإيراني خلال عام١٢٢٧هـ/ ١٨١٢م على ظهور الأسد على العلم الإيراني في العصر القاجاري كما افاد برمزية ودلالة الأسد حيث ذكر ان اعلام الإيرانين كانت تشير إلى **درع الدولة** اي **الأسد الفاتح** ، والشمس وهى قيد الشروق في ظل عبارة السلطان بن السلطان فتح علي شاه قاجار ، وكذا اشار (لوبى دوبو) أن محمد شاه قاجار (خليفة فتح علي شاه) كان لديه علمين ، احدهما به رسم سيف على حديه ، والأخر به الأسد الجالس والشمس التي تشرق ، والأخير يعد العلم الأصلي للبلاد[١٣٠].

ويرجح الباحث أنه على الرغم من تعدد الرموز والدلالات التي تقال على الأسد بوصفه جزء اساسيا من هذا الشعار أو حتى تقال على الأسد والشمس معاً إلا أنه يمكن القول أن الأسد في هذه الأسرة آنذاك كان **طابعا قوميا متأصلا في إيران** ، والدليل على ذلك ان الأسد من اكثر الحيوانات المفضلة بها في كل الحضارات الانسانية التي مرت عليها ، وقد اسبغ على هذا الشعار والزخرفة المحببة للإيرانيين طابعاً مذهبياً إبان العصر الصفوي حيث رمزوا به إلى الإمام علي بن أبي طالب ، فما زادهم ذلك من وجهة النظرة العلمية إلا تقديراً لهذا الأسد ، وما لبث القاجاريين ان مزجوا بين رمز الأسد والشمس مع السيف المقوس والذى اضفى مكانة اخرى إلى الأسد حيث اصبح له دلالة سياسية ومذهبية في الوقت نفسه ، السياسية وتعنى الأسد الفاتح درع الدولة وحاميها ، والمذهبية تقلده لسيف الإمام علي بن أبي طالب المقوس والذى يشبه طراز سيف ذو الفقار.

سادسا :

ظهرت بعض الأسود **كعناصر زخرفية** وهى الأقل نسبياً في هذا العصر مقارنة بتلك التي تظهر في الشعار الملكي ، وأغلب الموضوعات التصويرية التي ظهرت فيها الأسود في تلك الحالة هي موضوعات نمطية ذات دلالات خاصة سبق ظهورها في إيران قبل ذلك ، ولكن الأسود في حالات قليلة لاسيما في بعض تصاوير المخطوطات دلت على معنى **مذهبي** وهو نفس المعنى الذى أسبغ على بعض الأسود في الشعار الملكي.

<u>المبحث الرابع:</u> دراسة مقارنة بين الأسد المصري في عهد الأسرة العلوية ، والأسد الإيراني في عهد الأسرة القاجارية.

<u>٤-١-الأسد من حيث الاسم في عصر الأسرة العلوية بمصر، وعصر الأسرة القاجارية بإيران:</u>

الأسد المصري في عهد أسرة محمد علي كان يعرف بالأسد وبالسبع ، ويبدو أن اللفظ الاخير قد انتشر في ذلك العصر حيث أُطلق على الخديوي اسماعيل لقب أبي السباع[١٣١] ، واطلق على العديد من المنشآت المعمارية هذا اللقب كقناطر ابى السباع ، كذلك وجد الباحث أحد المساجد التي ترجع إلى فترة خديوي مصر عباس حلمي الثاني وتقع بمنطقة باب اللوق، يعرف بمسجد (عبد الرحمن أبي

السباع) مما يدل ان هذا اللقب كان معروفاً ومحبباً عن غيره من المرادفات المتنوعة للأسد في المعاجم العربية في تلك الفترة حيث أنه لا يقتصر أطلاقه على الحكام والساسة ، وانما يمكن ان يكنى به الرجال من الطبقة المتوسطة أو فوق المتوسطة كصاحب المسجد المذكور.

اما الاسد الايراني فلا يوجد في المعجم الإيراني سوى كلمة (شير) وهي الكلمة الشائعة والتي تتردد بكثرة في المواقع والمقالات العلمية[١٣٢] ، مع العلم ان المعجم الفارسي يذكر ان (شير) تعنى انثى الاسد، و(شير نر) هي التي تعنى الأسد[١٣٣]، والواقع ان هذا الأمر ملفت للانتباه وهو استخدام لفظة مؤنثة للدلالة على أسد مذكر ، إلا أن هذا اللفظ رغما عن ذلك يتماشى في احيان كثيرة ابان العصر القاجاري، وذلك حينما يقوم الفنان برسم انثى الأسد على المنتج الفني وفى هذه الحالة فقط يتماشى الاسم السائد في إيران (شير) مع ما هو منفذ على الاثر.

***الأسد من حيث الشكل في عصر الأسرة العلوية بمصر ، وعصر الأسرة القاجارية بإيران:**

ظهر الأسد المصري في غالبية الأمثلة التي ترجع لعصر الأسرة العلوية **بشكل واقعي** ، وذلك بتأثير من الحضارة المصرية القديمة ، وبتأثير من أوربا المتأثرة بدورها بالفنون اليونانية الرومانية الغارقة في الواقعية المفرطة والتي تهتم بإبراز النسب التشريحية وادق التفاصيل لكل الكائنات ، ولعل الفنانين الأوربيين الذى شملتهم اسرة محمد علي بالرعاية دوراً كبيراً ، وليس ادل على صدق ما نذهب اليه سوى التأمل في تماثيل الأربع أسود التي تظهر في مقدمة ونهاية كوبرى قصر النيل للفنان الفرنسي هنري جكمار Henri Jaquemart (لوحة ٢٤) ، أو النظرة على اللوحة الزيتية التي تصور مذبحة المماليك للفنان الأوربي هورس فيرنيه Horace Vernet حيث يظهر بها أيضا الأسد المرسوم مفرط في الواقعية(لوحة ٣٠).

وأحيانا يظهر الأسد في بعض أمثلة هذه الأسرة على شكل وهيئة أبو الهول، وكذلك على شكل الأسد المجنح(لوحة ٢٨ب) و كذلك ظهر شكلا من الفصيل نفسه وهو أنثى الأسد أو النمر(لوحة ٢٦)، وربما يرجع قلة ظهور هذه الاشكال مقارنة بشكل الأسد الواقعي أن الأسد المجنح لم يكن متجذرا ومتأصلا في مصر كالأسد الواقعي وانما كان الأسد المجنح أكثر ظهورا في حضارات الشرق الأدنى ، أما أبا الهول فعلى الرغم من كونه شكل مصري قديم إلا أن بعض الفنانين ولا سيما الأوربيين منهم في عهد محمد علي حينما رسموا هذا العنصر رسموه برأس امرأه (لوحة ٢٨ج) وهو الأمر غير المفضل عند المصريين منذ العصر المصري القديم ولعل الاعمال الفنية القليلة لهؤلاء التي ظهر عليها الأسد بهذه الاشكال لم تلق قبولا لدى راعي الفن آنذاك مقارنة بشكل الأسد الواقعي، وهذا ما يفسر قلتها النسبية.

وكان الأسد يظهر من حيث **الشكل** في الأمثلة التي تعود لأسرة محمد علي **أما بكامل بدنه وهيئته** خاصة في أمثلة التماثيل (لوحات ١٨، ١٩، ٢٠، ٢٣) ، وأحيانا اخرى كان يظهر فقط **على هيئة رؤوس** وتعددت هذه الرؤوس بصفة خاصة في المنحوتات الحجرية والجصية التي تزخرف واجهات

عمائر هذه الفترة (لوحة ٢٧ ، لوحة ٢٨ أ) كذلك ظهرت الأسود كرأس فقط أو جزء من جسده في بعض الأعمال المرسومة من قبل الفنانين الأوربيين (لوحة ٣٠).

أما **الأسد الإيراني** من حيث الشكل في عهد الأسرة القاجارية فمال أيضا للواقعية خاصة الأسد الظاهر في شعارهم الملكي ، وترجع هذه الواقعية لتاريخ طويل في تمثيل هذا العنصر بواقعية في إيران ولا سيما الظاهرة منذ العصر المغولي وانتهاءا بالعصر الصفوي ، كما ترجع هذه الواقعية أيضاً للتأثيرات الأوربية القوية الظاهرة في عهد الأسرة القاجارية.

وعلى الرغم من هذه **الواقعية** المشار إليها إلا أنه يلاحظ عدم التزام الفنانين القاجاريين أيا كان جنسهم بالشكل الواقعي للأسد أو بأوضاعه في كل الأمثلة التي ظهر عليها ، ففي الوقت الذى نجد فيه شكل الأسد **واقعيا** لا سيما في اعلام الدولة(لوحات ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥) ونيشانيها(لوحة ٣٩) ،وساعاتها(لوحة ٤٠) وعلى بعض عمائرها(لوحة ٤١) ، وكذلك في بعض التماثيل(لوحة ٤٣) ، نجد شكل هذا الأسد أحياناً أخرى يشوبه بعض التحوير الذي يخرجه عن شكل الأسد فنجده يظهر على هيئة نمر جالس من فصيل الأسد (لوحة ٣٦) ، وكذلك يظهر جالسا وبوجه امرأه تمثل الشمس المشعة (لوحة ٣٨) وأخيرا نجده يظهر على شكل أسدين مجنحين متواجهين وبينهم درع أو ما يشبه كرسي العرش (لوحة٤٧).

ومن هنا نستطيع القول ان كلا الأسرتين العلوية في مصر والقاجارية في إيران مال فيها الفنانين أيا كان جنسهم إلى شكل الأسد الواقعي عن الاشكال الغير واقعية ، وذلك مرجعه إلى التأثيرات الأوربية الواضحة على كلا من الأسرتين آنذاك ، ولكن في الوقت الذى زادت فيه الواقعية في التماثيل وقلت في الرسوم في عهد أسرة محمد علي ، نجد ان شكل الأسد الواقعي زاد في الرسوم وقل في التماثيل نسبياً في عهد الأسرة القاجارية ، كما ظهرت اشكال وأوضاع زخرفية مختلفة للأسد في عهد الأسرة الاخيرة .

***الأسد من حيث المواد الخام المنفذ بها في عصر الاسرة العلوية بمصر وعصر الاسرة القاجارية بإيران:**

تنوعت المواد الخام المستخدمة في عمل تماثيل الأسود أو زخارف الأسود في مصر إبان عهد الأسرة العلوية سواء كان المقصود بالمواد الخام هنا تلك التي تشكل منها التماثيل أو المواد الخام التي تطبق عليها زخرفة الأسود أو تلك التي ترسم بها هذه الزخرفة ، وفيما يخص **الأسد في مصر كتمثال أو مجسم** أستخدم في عمله وتشكيله من خلال الأمثلة الواردة في الدراسة مواد خام متنوعة **كالرخام والحجر والجص والبرونز والخشب المذهب** إلا أن الأسود **الرخامية** كانت الأكثر ظهوراً في عمائر وفنون أسرة محمد علي ، كذلك ظهرت رؤوس من الأسود أو اجزاء منها في بعض نافورات تلك الفترة رخامية أيضا (لوحة ٢٢ ، لوحة ٢٣) ، وكان كلا من **الحجر والجص** من المواد الخام الأكثر ظهورا بعد الرخام في تشكيل الأسود لا سيما على واجهات عمائر تلك الفترة (لوحات ٢٧ أ ، ٢٧ ب ، ٢٧

ج ، ٢٧د ، ٢٨ أ ، ٢٨ ب) ، أما معدن **البرونز** فيمكن القول أنه كان من اجمل مواد الخام التي شكلت منها الأسود في تلك الفترة ويكفى للدلالة على ذلك الاستشهاد بالأربعة أسود الضخمة الموجودة في مقدمة كوبري قصر النيل ونهايته (لوحة ٢٤).

اما فيما يخص الأسد المصري كزخرفة مرسومة فقد استخدم الفنانين آنذاك الالوان الزيتية وذلك في تنفيذ اللوحات التي ظهر فيها الأسد داخل الموضوعات التصويرية المختلفة (لوحة ٣٠) ، كذلك استخدمت الالوان المائية فيما يعرف بطريقة الفريسكو كتلك المنفذة بقصر محمد علي بشبرا (لوحة ٢٨ ج).

اما الأسد الإيراني في عصر الأسرة القاجارية فتنوعت أيضا المواد الخام المستخدمة في تنفيذه سواء كانت **تماثيل** مستقلة أو منحوته ، أو **كزخرفة** نفذت على العديد من المواد الخام ، ولكن مع الوضع في الاعتبار ان **مجال التماثيل المجسمة** أو المنحوتة على بعدين لم يكن متنوعا في المواد الخام حيث شكلت الأسود من المعادن ولا سيما البرونز (لوحة ٤٣ ، لوحة ٤٤) وكذلك من الرخام (لوحة ٤٥) وهما الأكثر شهرة في مجال تشكيل التماثيل، أما **زخارف الأسود** في عصر الأسرة القاجارية سواء كانت جزء من الشعار الملكي أو عنصر زخرفي فقد نفذت على مواد خام متنوعة ، فقد ظهر على النسيج متمثلا في أعلام الدولة ، وظهرت على المعادن المختلفة متمثلا في العلب والأطباق والساعات والنياشين وغيرها ، كذلك نفذت زخرفة الأسد على البلاطات الخزفية لا سيما التي تغطى جدران و حوائط قصورهم (لوحة ٤١ ، لوحة ٤٢) ، وأخيراً جاء مجال فنون المخطوط المجال الأخير ليؤكد تنوع المواد الخام الذى ظهرت عليه زخرفة الأسد حيث ظهرت على الورق وعلى جلود المخطوطات (لوحات ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨)

مما سبق يتضح ان هناك **أوجه تشابه واختلاف** بين الأسد المصري والأسد الإيراني من حيث المواد الخام ، ويتضح التشابه في تنوع المواد الخام التي شُكل منها الأسد أو زُخرف عليها الأسد عموما في كلا القطرين ، أما الاختلاف فيكمن في ان الرخام كمادة خام كثر استعماله جدا في تشكيل ونحت الأسود في مصر إبان عهد أسرة محمد علي(لوحات ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) عنها في إيران إبان عهد الأسرة القاجارية (لوحة٤٥) ، أما المعادن ولا سيما البرونز فقد استعمل على قدر المساوة في كلا القطرين (لوحات ٢٤ ، ٤٣ ، ٤٤) ، أما باقي المواد الخام التي نفذت عليها زخرفة الأسد فكثرت في إيران مقارنة بالظاهرة في مصر وربما يرجع ذلك ان الأسد كان جزء من الشعار الملكي لإيرا ن الظاهر على العديد من التحف ذات المواد الخام المتنوعة ، في الوقت الذى لم يكن كذلك في مصر إبان عهد أسرة محمد علي فقد كان في هذه الأسرة عنصراً محبباً جداً ولكنه ليس شعارا لهم .

<u>*الأسد من حيث الدلالات والرموزفي عصرالأسرة العلوية بمصر وعصر الأسرة القاجارية بإيران</u>

رمز الأسد في غالبية الأمثلة التي ترجع لعصر الأسرة العلوية في مصر إلى العديد من الدلالات فحين يأتي مجوفا وفارغا فاه لينبثق منه المياه فانه في هذه الحالة يصبح **رمزا للنار** ودلالة على

تطهير المياه وذلك بتأثير من الرومان والذى تأثرت بهم أوربا ومن ثم اثرت على الأسرة العلوية ، ولكن الأصل في تلك الدلالة والرمزية الحضارة المصرية.

وأحيانا كانت الأسود في هذه الأسرة دلالة على **قوة الحاكم** ، وقد ظهر ذلك في كرسي عرش محمد علي وفى لوحة الفنان هورس فيرنيه، والأسد في هذه الحالة يبدو مروضا ويعطى انطباع على قوة الحاكم الذى يتكأ على اشرس الكائنات ، كما أن الأسود في هذه الحالة أيضا دلالة على **الهيبة** التي تتركها في نفوس الأعداء ، وأيضاً تعد أسود حارسة للحكام ، أما الدلالة الأخيرة للأسود في عهد الأسرة العلوية بمصر فكانت **دلالة زخرفية فقط** وذلك يظهر في العديد من الأسود أو رؤوسها فقط الحجرية والجصية الظاهرة على واجهات العمائر والقصور بمصر والتي جاءت تقليدا للزخارف الحجرية والجصية الظاهرة علي عمائر أوربا دون ان تحمل دلالاتها وذلك كالتماثيل المجنحة أو الأسد الخرافي وغيرها.

كذلك رمز الأسد بوصفه جزء من شعار الدولة الرسمي في غالبية الأمثلة التي ترجع لعصر الأسرة القاجارية في إيران إلى العديد من الدلالات أيضا حيث يلاحظ في هذا الشعار أقتران الأسد بالشمس ، وقد قيل ان الاقتران المتلازم بين الأسد والشمس يعزى إلى أن الأسد بيت الشمس، أما عن أسباب اتخاذ الأسد رمزاً للشمس فهو لون شعره الذهبي، ومهما يكن من أمر فان الأسد كان يعبر في ذلك العصر عن **المذهب** ، والشمس استعارة **لشاه ايران** ،وتجدر الإشارة أيضاً أن رمز الأسد مع الشمس كان الشعار الأساسي للعلم الإيراني في بدايات العصر القاجاري، ولكن وبالتدريج وبعد عصر فتح علي شاه تم المزج بين رمز الأسد والشمس مع سيف ذوالفقار.

ويمكن القول أن زخرفة الأسد في هذه الأسرة آنذاك كان طابعا قوميا متأصلا في إيران ، وقد اسبغ على هذه الزخرفة المحببة للإيرانيين طابعا مذهبيا إبان العصر الصفوي حيث رمزوا به إلى الامام علي بن أبى طالب ، فما زادهم ذلك إلا تقديرا لهذا الأسد ، وما لبث القاجاريين ان مزجوا بين رمز الأسد والشمس مع السيف المقوس والذى اضفى مكانة اخرى إلى الأسد حيث اصبح له دلالة سياسية ومذهبية في الوقت نفسه.

وأخيراً جاء الأسد أيضا في العصر القاجاري بدلالة زخرفية فقط وذلك بصفة خاصة في النماذج المرسومة لا سيما الظاهرة في تصاوير المخطوطات لاسيما انقضاض الأسد على أحد الحيوانات أو صيد الأسود من جانب الملوك ، وان كانت هذه الموضوعات أيضا بها بعض من الرمزية لا سيما ان تم ربطها بالموضوعات الساسانية قبل الاسلام من انتصار الخير على الشر ، أو قوة وسيطرة الحاكم بصيده الأسود.

وعلى هذا نجد ان الأسد قد اختلفت رموزه ودلالاته في كلا الاسرتين وقد يتفقا إلى حد ما في دلالة الأسد على **قوة الحاكم وسيطرته** وكذلك في انه احيانا يكون عنصرا زخرفيا فقط دون دلالة ، أما

الاختلاف الجوهري فيكمن في ان الأسد لم يعبر أبداً في مصر على المذهب الشيعي ، وقد تكون دلالته السياسية اكبر بكثير من أي دلالة أخرى في عصر هذه الأسرة .

الخاتمة :

توصل الباحث من خلال دراسة موضوع { تماثيل وزخرفة الأسد في مصر خلال عهد الأسرة العلوية(١٢٢٠-١٣٧٢هـ/١٨٠٥-١٩٥٢م) دراسة فنية مقارنة مع مثيلتها في إيران خلال عهد الأسرة القاجارية(١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩-١٩٢٥م) } إلى النتائج التالية :

أولا : تبين من خلال تعريف الأسد من خلال **المعاجم اللغوية** أن اللغة العربية هي أغنى لغة للتعبير عن كلمة أسد حيث وجد بالبحث في معجم اللغة العربية أن له أكثر من ثلاثمائة أسم ، كما تبين أيضاً أن بعضا من مرادفات الأسد تعبر عن صفات مادية ومعنوية أطلقت فيما بعد على بنو البشر ، كما تبين أيضاً من خلال الدراسة اللغوية أنه أحيانا نجد لفظة مرادفة شائعة على الأسد انما تعنى في الحقيقة أنثى الأسد وهو ما يوجد في المعاجم الفارسية حيث يعنى لفظ (شير) انثى الأسد في حين تعنى كلمة (شير نر) أسد ، كذلك وجد أحيانا كلمة مذكرة في اللفظة مؤنثة في المعني للتعبير عن الأسد وهو ما وجد في المعاجم العبرية حيث تعنى كلمة (جهبر) أنثى الأسد .

ثانيا : أوضح الباحث من خلال البحث عن كلمة أسد في **الرسالات السماوية كمصدر** أن الأسد كان أكثر ذكراً في **العهد القديم** حيث ذكر في **عشرين** موضع ،وكان يأتي في الكتابات العبرية دلالة على القيادة ، كذلك لم يذكر الأسد عند الأسفار المعترف بها عند اليهود بل امتد ذكره إلى الأسفار الخارجية ، أما عن الأسد في **العهد الجديد** (الأناجيل) فقد ذكر في **ستة** مواضع ولم يأت دلالة على المسيح إلا في موضع واحد ، وأتضح أن العهد القديم كان أكثر حظاً من العهد الجديد في ذكر لفظ أسد .

أما الأسد في **القرآن الكريم** فلم يرد سوى مرتين بمرادفتين هما (قسورة) و (سبع) ، ودلت (قسورة) من خلال السياق القرآني على شدة أفتراس الأسد ووحشيته و كيف سخره المولى عز وجل في تعذيب المجرمين ، كما جاء لفظ (سبع) ليدل على كل ذي ناب، ومن أهمها الأسد والنمر والذئب ، كما ورد الأسد في السيرة النبوية المكملة للقرآن الكريم حيث أطلق لقب (أسد الله) على حمزة بن عبد المطلب دلالة على الشجاعة والأقدام ، كما وردت روايات أخرى تدل على امتثال الأسد رغم قوته لأمر الله ، كما دل بعضها الاخر على الهيبة التي يتركها الأسد حينما يراه بني البشر.

ثالثا : ثبت من خلال الدراسة أن فصيلة الأسود والنمور(Lion– Panthera leo)هي أحد الفصائل الأكثر شهرة التي تندرج تحت عائلة السنوريات ، وأن هذه الفصيلة لم ينقطع ظهورها من مصر منذ العصور المصرية القديمة ، وكان لها في تلك العصور **دلالات مختلفة** فهي تحول وتخفف

من شدة العواصف ، وتدل على حراسة الأفق حيث تشرق الشمس وتغيب ، كما اتخذت الالهة سخمت ربة الحرب الأسد رمزا لها لأنه يمثل حرارة الشمس الملتهبة عند مهاجمة الاعداء، كذلك كانت ميازيب المياه تنتهي فتحاتها بتماثيل رأس أسد التي كانت تشخيصا للمطر والندى والرطوبة طبقا لاسطورة تفنوت ، أما عن شكل الأسد ذو الرأس الآدمي (أبو الهول) فهو ابتكار مصري أصيل يهدف إلى الجمع بين ذكاء الإنسان وبين قوة الحيوان الممثل في جسم الأسد، وقد انتقل من مصر إلى بلدان آسيا وبلاد الإغريق، وكانت تماثيل أبو الهول المصرية عادة من الذكور، واجمالا أكد الباحث من خلال الدراسة **أن الحضارة المصرية القديمة** كانت من **أغنى** الحضارات البشرية التي اعطت لعائلة السنوريات بصفة عامة وفصيلة الأسود والنمور بصفة خاصة كثيراً من الدلالات والرمزيات التي أخذ عنها فيما بعد العديد من حضارات العالم .

رابعا : أوضحت الدراسة ظهور الأسود في الفن **اليوناني الروماني** فالأسد عند اليونانين أصوله ترجع للحضارة الميكينية في الألف الثاني ق.م ، واكد الباحث ان فكرة الأسود الحارسة في الفن اليوناني الروماني مقتبسة من بعض دلالات ورموز الحضارة المصرية ، كما أكد الباحث من خلال الدراسة ان الأسود في الفنين اليوناني والروماني كانت رمزا لقوة الموت ، و رمزاً للخلود، كما كان للأسد العديد من الرمزيات في الأساطير اليونانية ، فهو يرمز إلى تصدي هرقل وقتله لأسد نيمية المخيف وذلك **رمزا لإنتصار الفكر الإنساني على طبيعة الحيوان**، كذلك انتقل شكل أبو الهول من الفن المصري القديم إلى الفن اليوناني عن طريق سوريا ، وعرف عندهم باسم سفنكس وهو اسم ماردة معروفة في الأساطير الإغريقية تتمثل في هيئة كائن نصفه العلوي امرأة و الأسفل أسد ، كذلك رمز الأسد عند الرومان أيضا بالنار، وكانوا يعتقدون أن مرور الماء عبر المشافر كان يطهره .

خامسا : تبين من خلال الدراسة أن **الأسد في الفن القبطي** يعبر عن رمزية إيجابية وأخرى سلبية ، فالرمزية **الإيجابية** تكمن في ان **الأسد يرمز إلى قوة السيد المسيح** في تلقي المؤمنين المسيحيين من فم الأسد ، أما الرمزية **السلبية** فقد رمز إليه **بالخصم الضار** فهو بوصفه القديم كحارس للبشر من أي شرور أصبح خصما للرب ، كذلك ارتبط الأسد **بالقيامة** ورمز به إلى المسيح الذي جعله ربه يحي الموتى، كما رمز به إلى اليقظة ، وفي حالات نادرة رمز الأسد إلى أمير الظلام وهو الشيطان ، وهنا يدل على انتصار المسيح على الشيطان ، كما ان الأسد أحد الحيوانات الأربعة التي ظهرت في نبؤة حزقيال ، وأيضا رمز لمرقص الرسول لأنه تكلم في إنجيله أكثر من غيره عن قيامة المسيح وهو يعبر عن الهيبة الملكية للسيد المسيح .

سادسا : تأكد من خلال الدراسة أن **الأسد استخدم كعنصر زخرفي في الفن الإسلامي** عموماً ،وفى مصر خصوصاً ، وكان العصر المملوكي بمصر من أوضح العصور التي ظهر بها الأسد أو النمر من الفصيلة نفسها حيث شاع ظهوره في شعاراتهم ، ويعد من أشهر الرنوك الشخصية للسلطان الظاهر بيبرس البندقداري (٦٥٨ – ٦٧٦ هـ / ١٢٦٠ – ١٢٧٧م) ، ووجد أيضا **رنك السبع** على

نقود الظاهر بيبرس وعلى نقود ابنه السعيد بركة خان (٦٧٦- ٦٧٨ هـ / ١٢٧٧ – ١٢٧٩ م) ، وظهر أيضا على بعض نقود سلاطين المماليك الجراكسة كنقود السلطان الظاهر برقوق ، ويبدو أن كثرة رسوم السباع على العملة المملوكية لم تكن دائما بمثابة رمز شخصي للسلطان بقدر ما كانت علامة من **علامات القوة والفروسية** ، كذلك استمر ظهور زخرفة الأسد في العصر العثماني.

سابعا : وضح من خلال الدراسة أن **الأسد ظهر منذ أقدم العصور في إيران** حيث تأثر الفن الفارسي بالفن الأشوري في العراق حيث صور الملك الأشوري وهو يصطاد أسداً ، وقد استخدم الفنان الفارسي هذا المنظر كرمز للتعبير عن موضع ديني الا وهو انتصار اله الخير "أهورمزدا" على روح الشر "أهيرمن " ، وأكد الباحث ان الإيرانيين هم الذين ابتدعوا النمط الجديد "للاله الفارس" ، وقد طور الاخمنيون هذا المفهوم للصراع بين الخير والشر ونشروه رغم ظهوره في بابل سابقا، كذلك نجد **الأسد الحارس المجنح** بالفن الاخميني أيضا من القرن٥ ق.م ، وأكد الباحث أن اختيار الإيرانيين للأسد يرجع ان المساواة عندهم كانت تعنى العدالة التي تجسدها الملكية ، وكانت كلمة **شاه** الإيرانية تعنى في مبدأ الأمر **الأسد والصياد والمحارب،** كذلك أوضح الباحث أن الساسانيين أعطوا **للأسد** كعنصر زخرفي ما لم يعطهم غيره فنجده قاسم مشترك في العديد من الاعمال الفنية الساسانية في إيران ، وكان الأسد في هذه الاعمال الفنية رمزا **للملكية والسلطة ، والهيبة وحماية الاماكن المقدسة** ، وكان منظر الملوك الساسانيين وهم **يصطادون الأسود** من المناظر الشائعة جداً في بلاد إيران في هذه الفترة .

ثامنا : وضح من خلال الدراسة أن الأسد **كعنصر زخرفي** في إيران بعد الاسلام لم يفقد شعبيته في هذه البلاد وظهر بأشكال وأوضاع قريبة في بعض الاحيان من التي كان يظهر بها قبل دخول الإسلام ، ولكنه اصبح عنصرا **زخرفياً** أكثر من كونه عنصراً **رمزياً** كما كان في هذه البلاد قبل الإسلام ، إلا في بعض الحالات الاستثنائية والتي كان يرمز فيها الأسد لأشخاص بعينها كما حدث على سبيل المثال لا الحصر في بلاط الدولة الصفوية ، ومن أكثر المجالات التي كان يظهر فيها **الأسد كعنصر زخرفي** في **إيران مجال تصاوير المخطوطات** حيث حفلت المخطوطات الإيرانية منذ دخول المغول وحتى العصر الصفوي برسوم الأسد ، وعلى هذا لم ينقطع ظهور زخرفة الأسد أو النمر من إيران منذ اقدم العصور، وحافظت عليه كل الحضارات التي مرت بها مع الوضع في الاعتبار اختلاف الاشكال والدلالات والرموز التي تسبغها كل حضارة على هذا الكائن.

تاسعا : ثبت من خلال الدراسة أن التماثيل وزخرفة الأسود لم تنقطع في عهد حكام أسرة محمد علي مع الوضع في الاعتبار ظهور اكثرها في عهد الخديوي إسماعيل فمعظم الأمثلة الواردة بالدراسة كانت من عهده لذلك لم يكن غريباً ان يطلق عليه لقب **ابى السباع** .

عاشرا : أكد الباحث من خلال الدراسة ان تماثيل الأسد في عهد أسرة محمد علي سواء كان تمثالاً كاملا منفردا أو جزء منحوتا أو جزء من تحفة تطبيقية استعمل فيها **غالبية المواد الخام_المتعارف**

عليها فقد ظهرت تماثيل لأسود من الرخام وهى كثيرة ، وظهرت تماثيل اخرى من معادن مختلفة اهمها معدن البرونز ، كذلك شكلت أسود من الخشب المذهب، وكذلك نحتت في الحجر وشكل بعضها من الجص كالظاهرة بكثرة في واجهات العمائر والقصور بمصر.

حادي عشر: تبين للباحث من خلال الدراسة أن أغلب الأمثلة الظاهرة لفصيلة الأسود والنمور في عهد أسرة محمد علي كانت تظهر على هيئة **الأسد المذكر**، وقلت الأمثلة التي يظهر فيها بصورته المؤنثة، أو التي يرد فيها بهيئة النمر من الفصيلة نفسها والتي تندرج تحت عائلة السنوريات ، ورجح الباحث أن ذلك الأمر يذكر بما رسخ إليه الفنان المصري في العصور المصرية القديمة لاسيما في تماثيل أبو الهول فقد كان يفضلها عادة من الذكور.

ثاني عشر : توصل الباحث من خلال الدراسة أنه قد ظهرت العديد من الرموز والدلالات والاستخدامات للأسود في عصر أسرة محمد علي ويمكن اجمالها فيما يلي :

*بعضها جاء مجوفا وفارغا فاه لينبثق منه المياه دلالة على تطهير هذه المياه ، و جاء هذا الأمر متأثر بالطراز الأوربي المتأثر بدوره بالطراز الروماني ، **ويؤكد الباحث** من خلال الدراسة ان أصل خروج المياه من فم الأسد هو دلالة وفكرة مصرية قديمة مقتبسة من (أسطورة المعبودة تفنوت التي كانت تمثل بأنثى الأسد وكانت تشخيصا للمطر والندى والرطوبة) ثم انتقلت الفكرة إلى اليونان والرومان ومنهم إلى أوربا.

* جاء بعض هذه التماثيل كمسند يتكأ عليه محمد على باشا في كرسيه الخاص بالعرش ، وهو ما ظهر أيضا في بعض الرسوم للفنانين الأوربيين ، والأسد في هذه الحالة يرمز **للانقياد للحاكم**.

* جاءت تماثيل بعض الأسود لتدل على **الأسود الحارسة** وهو ما يتضح جدا في بعض التماثيل الرخامية الموجودة بقصر الجزيرة بالزمالك ، أو حتى في التماثيل البرونزية الموجودة حاليا بمقدمة ونهاية كوبري قصر النيل ، وهذه الرمزية هي أيضا فكرة مصرية قديمة.

*جاءت الأسود في بعض الأمثلة **زخرفية فقط** وهو ما ظهر واضحا في غالبية امثلة الأسود المنحوتة أو المصبوبة على واجهات العمائر والقصور ابان حكم اسرة محمد علي حيث كانت زخارف الأسود وغيرها من الكائنات الحية ضمن العديد من الزخارف المتأثرة بالطرز الأوربية آنذاك ، وجاء بعضا من هذه التماثيل غير واقعيا كالتماثيل المجنحة ، والأسد الخرافي وغيرها.

ثالث عشر : توصل الباحث أن الرسوم الزيتية لبعض الفنانين الأوربيين في عهد أسرة محمد علي جاءت واقعية وعاكسة لتفضيل أسرة محمد علي لتمثال الأسد وزخرفته ، والواقع ان هذا الميل لزخرفة وتماثيل الأسد جاء بتأثير من الاوربيين من جهة ، وبتأثير من الأصول المصرية من جهة اخرى ، ويمكن رؤية ذلك بوضوح في احد لوحات الفنان الفرنسي (هورس فيرنت).

رابع عشر : توصل الباحث من خلال الدراسة ان زخرفة وتماثيل الأسود لم ينقطع ظهورها خلال عهد الأسرة القاجارية بإيران ، ولا سيما زخرفة الأسد حيث تعد جزء أصيل من شعارهم الملكي.

خامس عشر : تبين للباحث من خلال الأمثلة الواردة بالدراسة ، أن الأسد المقترن بالشمس والذى يمثل شعار الدولة القاجارية كان يختلف في شكله وفى بعض أوضاعه وتفاصيله الدقيقة وفقاً **للمادة الخام** التي ينفذ عليها هذا الشعار ، ووفقا لما **يريده الفنان** ، وكذلك **الفترة الزمنية** ولا سيما الفترة التي تأثرت الدولة القاجارية بموجات قوية من التأثيرات الأوربية ، وكان الأسد أكثر انضباطا في شكله وأوضاعه في اعلام الدولة مقارنة بباقي المنتجات الفنية.

سادس عشر : أكد الباحث من خلال الدراسة تأثر بعض الفنانين القاجاريين بالتأثيرات الأوربية القوية في رسمهم للأسد من بينهم الفنان ميرزا على الصحاف والذى رسم الأسد على احد دفوف اللاكيه الخاصة بهذا العصر بشكل متقارب من شعار هولندا ، وأثبت الباحث ان هذا الفنان أو غيره من الفنانين المعاصرين قد تأثروا بالتأثيرات الأوربية كتأثير مباشر، ولكن مع معرفة أن عنصر الأسد كان هو العنصر الزخرفي المفضل في إيران على مر عصورها القديمة بل وقبل ظهوره في أوربا.

سابع عشر : تبين للباحث من خلال الدراسة ان الأسد لم يقتصر ظهوره في عصر الأسرة القاجارية بوصفه جزء من شعار اسرة آل قاجار ، بل ظهر أيضا بوصفه عنصر **زخرفي** محبب في إيران منذ اقدم العصور في المناظر التصويرية المختلفة التي تظهر على التحف التطبيقية أو التي تظهر في تصاوير المخطوطات ، وتعد الأسود الظاهرة في تصاوير المخطوطات في العصر القاجاري محصلة طبيعية وحلقة من حلقات ظهور هذا العنصر الزخرفي التي ظهرت بكثرة في التصاوير الإيرانية خلال العصرين التيموري و الصفوي السابقين للعصر القاجاري .

ثامن عشر : توصل الباحث من خلال الدراسة ان لزخرفة الأسد وتماثيله في عصر الأسرة القاجارية بإيران العديد من الرموز والدلالات والاستخدامات ، مع الوضع في الاعتبار ان كثيراً من زخرفة الأسود في هذا العصر كانت تظهر كجزء من شعار الدولة الرسمي والذى كان يظهر على غالبية المنتجات الفنية ، ويلاحظ في هذا الشعار اقتران الأسد بالشمس ، وقد وردت العديد من الآراء عن رموز ودلالات الأسد والشمس في تلك الفترة يمكن ان نجملها فيما يلى:

*الاقتران المتلازم بين الأسد والشمس يعزى إلى أن الأسد بيت الشمس ، والشمس استعارة **لشاه ايران** ،وتجدر الإشارة أيضاً ان رمزا الأسد والشمس كان الشعار الاساسي للعلم الإيراني في بدايات العصر القاجاري.

* يرمز الأسد الممسك بالسيف إلي درع الدولة أي الأسد الفاتح وكانت اعلام الإيرانيين إبان فترة فتح علي شاه تشير إلى درع الدولة ، والشمس وهى قيد الشروق.

* افاد الباحث أن الأسد في شعار الأسرة القاجارية كان **طابعا قوميا متأصلا** في إيران ،حيث **اسبغ** على هذا الشعار المحبب للإيرانيين **طابعا مذهبيا** إبان العصر الصفوي حيث رمزوا به إلى الامام علي بن ابى طالب ، وما لبث القاجاريين ان مزجوا بين رمز الأسد والشمس مع السيف المقوس والذى اضفى مكانة اخرى إلى الأسد حيث أصبح له دلالة سياسية ومذهبية في الوقت نفسه ، **السياسية**

وتعنى الأسد الفاتح درع الدولة وحاميها ، والمذهبية تقلده لسيف الامام علي المقوس والذى يشبه طراز سيف ذو الفقار.

تاسع عشر :

امكن للباحث عقد مقارنة بين زخارف وتماثيل الأسد في مصر وبين مثيلتها في إيران في الفترة موضوع الدراسة من حيث المسمى والشكل والرمزية ، وتوصل انها من حيث الاسم : كان الأسد المصري في عهد اسرة محمد علي يعرف بالأسد وبالسبع ، وكان لفظ سبع منتشراً في ذلك العصر حيث اطلق على الخديوي اسماعيل لقب ابى السباع ، واطلق على العديد من المنشآت المعمارية إبان تلك الفترة ، اما الأسد الإيراني فلا يوجد في المعجم الإيراني سوى كلمة (شير) والتي تتردد بكثرة في المواقع والمقالات العلمية ، مع العلم ان المعجم الفارسي يذكر ان (شير) تعنى انثى الاسد، و(شير نر) هي التي تعنى الأسد، والواقع ان هذا الأمر ملفت للانتباه وهو استخدام لفظة مؤنثة للدلالة على أسد مذكر ، إلا أن هذا اللفظ رغما عن ذلك يتماشى في احيان كثيرة إبان العصر القاجاري، وذلك حينما يقوم الفنان برسم انثى الأسد على المنتج الفني .

اما من حيث الشكل : مال الفنانون في كلا من الاسرتين أيا كان جنسهم إلى شكل الأسد الواقعي وذلك مرجعه إلى التأثيرات الأوربية الواضحة على كلا من الاسرتين آنذاك ، ولكن في الوقت الذى كثرت فيه الواقعية في العديد من التماثيل آنذاك وقلت الأمثلة التي تعكس هذه الواقعية في الأمثلة المرسومة من عصر الأسرة العلوية ، نجد ان شكل الأسد الواقعي زاد في الرسوم وقلت أمثلته في التماثيل نسبيا في عهد الأسرة القاجارية ، بل وظهرت اشكال وأوضاع زخرفية مختلفة للأسد في عهد الأسرة الاخيرة .

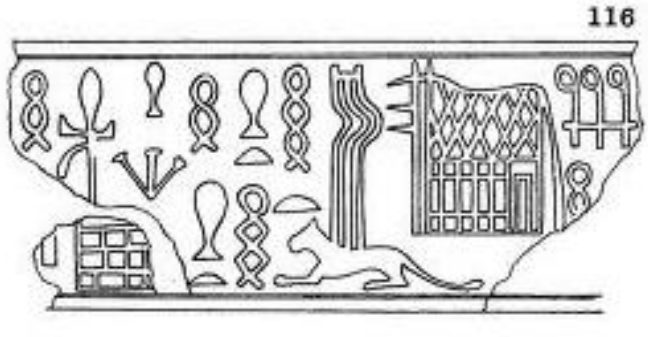
اما **من حيث المواد الخام** المستخدم في صناعة تماثيل وزخرفة الأسود فقد اتضح ان هناك أوجه تشابه واختلاف بين الأسد المصري والأسد الإيراني ، ويتضح **التشابه** في **تنوع** المواد الخام التي شُكل منها الأسد أو زُخرف عليها الأسد عموما في كلا القطرين ، أما **الاختلاف** فيكمن في ان **الرخام** كمادة خام كثر استعماله جداً في تشكيل ونحت الأسود في مصر إبان عهد أسرة محمد علي عنها في إيران إبان عهد الأسرة القاجارية ، أما المعادن ولا سيما البرونز فقد استعمل على قدر المساوة في كلا القطرين، أما باقي المواد الخام التي نفذت عليها زخرفة الأسد فكثرت في إيران مقارنة بالظاهرة في مصر وربما يرجع ذلك ان الأسد كان جزء من الشعار الملكي لإيرا ن ، في الوقت الذى لم يكن كذلك في مصر إبان عهد أسرة محمد علي فقد كان في هذه الأسرة عنصراً محبباً جداً ولكنه ليس شعاراً لهم

اما من حيث الدلالات والرموز: فقد تبين أن الأسد قد اختلفت رموزه ودلالاته في كلا الاسرتين وقد **يتفقا** إلى حد ما في دلالة الأسد على قوة الحاكم وسيطرته وكذلك في انه احيانا يكون عنصراً زخرفياً فقط دون دلالة ، اما **الاختلاف الجوهري** فيكمن في ان الأسد لم يعبر أبد في مصر على المذهب الشيعي ، وقد تكون دلالته السياسية اكبر بكثير من أي دلالة أخرى في عصر أسرة محمد علي بمصر.

عشرون :

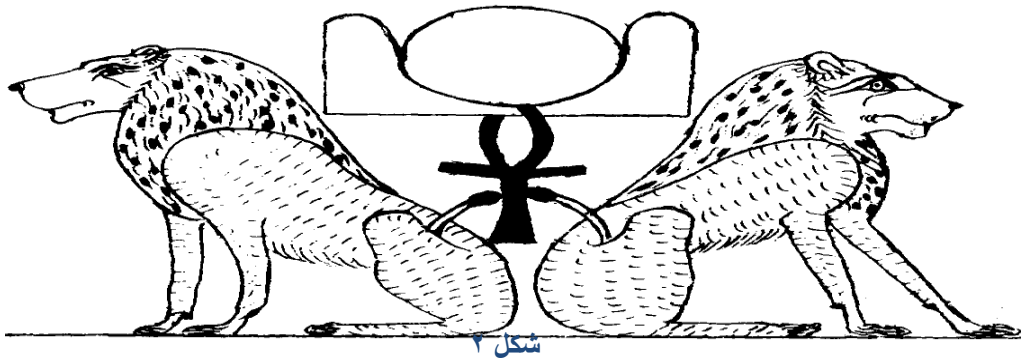
زودت الدراسة بعشرين شكلا مفرغا نشر الباحث منها **لأول مرة** أربعة عشر شكلا للأسود المصرية في عهد أسرة محمد علي ، والأسود الايرانية في عهد الأسرة القاجارية .

الأشكال واللوحات:



شكل ١

رسوم فوق اختام اسطوانية ترجع لعصر «نعرمر» ، ويظهر بها أسد راقد يعلو ظهره سارية أو أكثر عن :
Petrie, W.M.F. Royal Tombs of the Earliest Dynasties, II, London, ١٩٠١, pl. XVI.١١٦



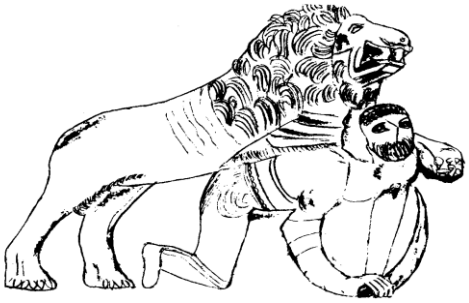
شكل ٢

اسدان شمسيان وجنائزيان – ، خشب مرسوم من عصر رمسيس، المتحف المصري بالقاهرة، فالاسدان رمزان شمسيان ممثلان للاله هورامهتى الذى هو أحد مظاهر الشمس عن :
سيرنج ، الرموز فى الفن ، ص ٩٠ .



شكل ٣

تمثال من أسود تانيس يصور الملك امنمحات الثالث بجسم أسد ووجه آدمي فقط ، وليس كل الراس آدمية ، ومركب علي الوجه القناع الملكي الملتحي وهو الآن بالمتحف المصري عن :
محمد ، الحيوانات الخرافية ، لوحة ١٦.



شكل ٤

أسد يجندل شخصا من (تراقيا) منحوت في الحجر ، فن روماني من بداية العصر الامبراطوري (متحف شالون على الصونا) أنه رمز قوة روما التى تسيطر على البربر عن :
سيرنج ، الرموز في الفن، ص ٨٩ ، لوحة ١٥.



شكل ٥

داوود على الأسد عمود روماني من البازيليك فيزلاى ، هذا الأسد هو رمز الشر وقد روض بيدى داواد العاريتين عن :
سيرنج ، الرموز في الفن ، ص ٩٩ ، لوحة ٢٠



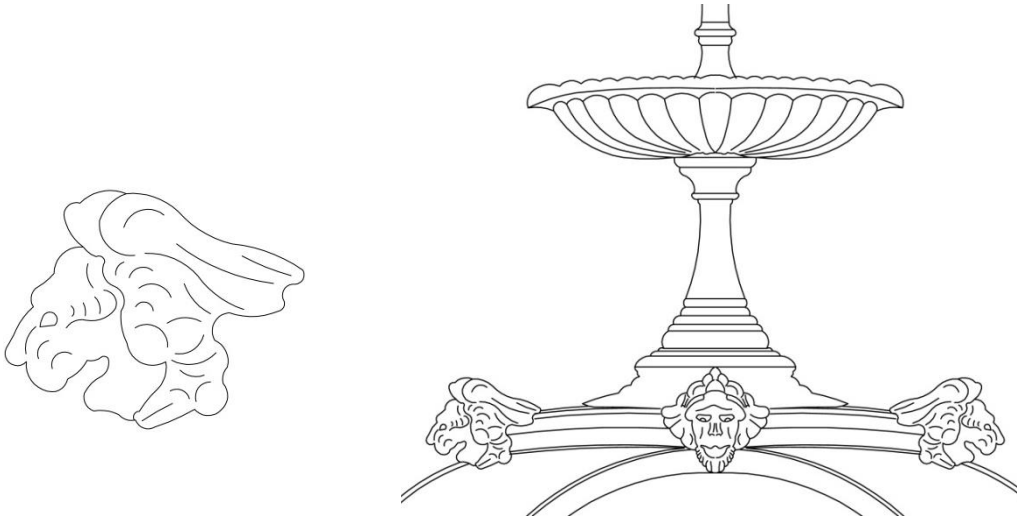
شكل ٦

رنك البير عن :
داوود (مايسة محمود) ، الرنوك الإسلامية ، مجلة الدارة، العدد الثالث ، السنة السابعة ، ١٩٨٢م ، ص ٣٦ .



شكل ٧

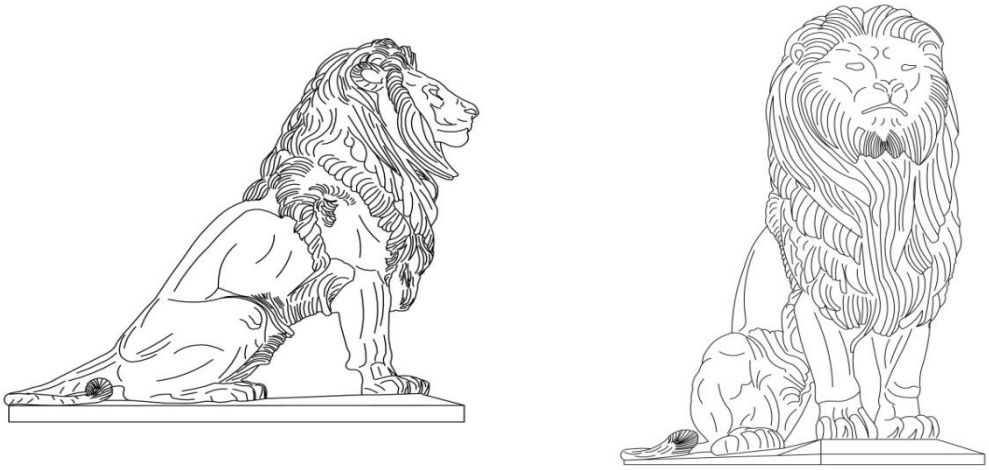
تفريغ لتمثال رخامي على هيئة اسد يمسك بقدمه اليسرى الامامية درع عليه مونوجرام عليه حرفي (IP) وهو أحد الأسود التي تتقدم قصر الجزيرة بالزمالك (لوحة ٢٠).
عمل الباحث



شكل ٨
تفريغ لرؤوس أسود بقاعدة نافورة رخامية داخل كشك الموسيقى بقصر عابدين (لوحة ٢٢).
عمل الباحث



شكل ٩
تفريغ لأسد رابض ، يوجد حاليا بجوار نافورة رخامية بأحد حدائق قصر الامير محمد علي بالمنيل (لوحة ٢٣ ب)
عمل الباحث



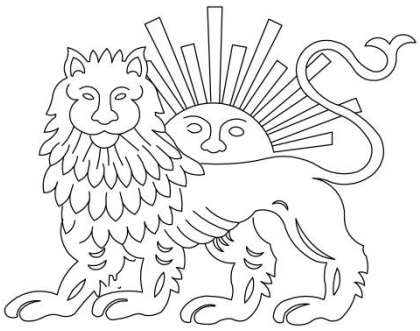
شكل ١٠
تفريغ لاحد أسود كوبرى قصر النيل في وضع المواجهة ، وفى وضع جانبي (لوحة ٢٤)
عمل الباحث



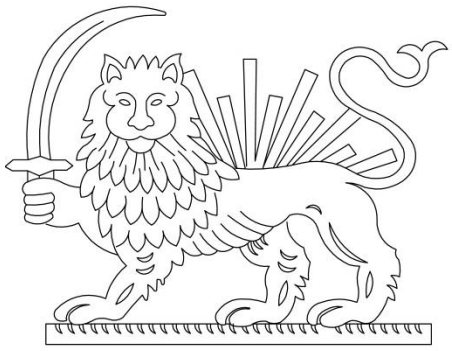
شكل ١١
أ-تفريغ لزخرفة اسد تظهر بالجزء المتوج لأحد العمائر الواقعة بتقاطع الشيخ ريحان مع شارع يوسف الجندي بوسط مدينة القاهرة (لوحة ٢٧ أ)
ب- تفريغ لزخرفة وجه أسد يعلو أحد الأكتاف بعمارة عمر أفندي بوسط القاهرة تقاطع شارع عبد العزيز مع شارع رشدي (لوحة ٢٧ د).
ج-تفريغ لزخرفة أسد أسفل كابولي بأحد عمائر وسط القاهرة «١٤ شارع عدلي»، (لوحة ٢٨أ)
عمل الباحث



شكل ١٢
أ- تفريغ لزخرفة أسد مجنح منحوت بحشوة تعلو المدخل الرئيسي لواجهة العمارة الخاصة بأحد شركات التأمين الإيطالية والتي تقع بتقاطع شارع شريف مع شارع محمد مظلوم باشا (لوحة ٢٨ ب)
ب- تفريغ لزخرفة أبو الهول مجنح بوجه امرأة بقبة الرواق الشمالي بقصر محمد علي بشبرا (لوحة ٢٨ ج)
ج- تفريغ لزخرفة وجه أسد وقدمه اليمنى الامامية من لوحة للفنان الفرنسي (هورس فيرنيه – Horace Vernet) وموضوع هذه اللوحة حادثة مذبحة المماليك (لوحة ٣٠)
عمل الباحث



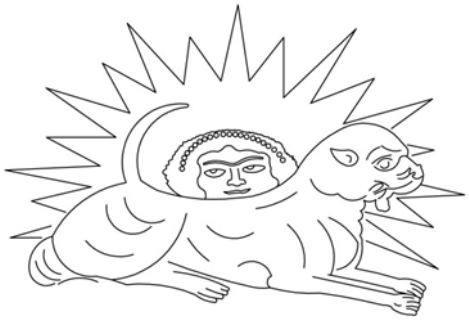
شكل ١٣
تفريغ للعلم القديم لإيران منذ عهد محمد خان قاجار في القرن ١٢هـ/١٨ م ، (لوحة ٣٢)
عمل الباحث



شكل ١٤
تفريغ للعلم السلمى للدولة القاجارية في عهد فتح على شاه قاجار ، (لوحة ٣٣)
عمل الباحث



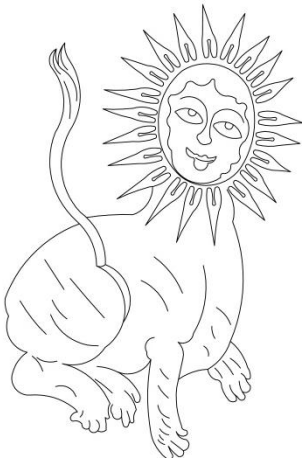
شكل ١٥
تفريغ للعلم الحربى للدولة القاجارية فى عهد فتح على شاه قاجار ، (لوحة ٣٤)
عمل الباحث



شكل ١٦
تفريغ للاسد مع الشمس الظاهر على احد الاطباق الذهبية المزخرفة بالمينا من العصر القاجارى ، ومحفوظة بمتحف فكتوريا والبرت ، (لوحة ٣٦)
عمل الباحث



شكل ١٧
تفريغ للأسد مع الشمس الظاهر على علبة من الذهب المموه بالمينا من القرن ١٣هـ/١٩م العصر القاجاري ، ومحفوظة بمتحف فكتوريا والبرت ، (لوحة ٣٧)
عمل الباحث



شكل١٨
تفريغ لزخرفة الاسد ذو الوجه الآدمي الذى يمثل الشمس المشعة منفذ على طبق من الذهب المزخرف بالمينا ، ويرجع للقرن ١٣هـ/١٩م (لوحة ٣٨)
عمل الباحث



شكل ١٩
تفريغ لزخرفة الاسد المزين لغطاء ساعة جيب من عهد السلطان مظفر الدين شاه (١٨٩٦-١٩٠٧م) (لوحة ٤٠)
عمل الباحث



شكل ٢٠
تفريغ للأسدين الموجودين على الدفة العليا من الخارج للمجلد الثانى من مخطوط الف ليلة وليلة من العصر القاجارى ، منفذة باسلوب اللاكيه ، ومحفوظ بمكتبة قصر جلستان بطهران(لوحة ٤٨)
عمل الباحث



لوحة ١
كرسي الملك توت عنخ أمون رقم السجل (٦٢٠٢٨) ، محفوظ بالمتحف المصري ، الكرسي من الخشب المطلي بالذهب ، ومرصع باحجار نصف كريمة عن :
عبد الرازق واخرون ، تحف مختارة ، لوحة رقم ٢٧ ، ص ٤٨ .



لوحة ٢
تمثال لحتشبسوت على هيئة أبو الهول عن :
Aldred (Cyril),New Kingdome art in ancient Egypt, London ١٩٥١,fig ٢٢



لوحة ٣
انية فخارية مزينة في الشريط العلوي برسم أسد وفى الشريط السفلى بعض الزخارف النباتية
عن : بهى الدين (دعاء محمد)، الرمزية ودلالتها في الفن القبطي ، لوحة ١٣٧.



لوحة ٤
افريز من الحجر يوضح مطاردة الأسود لغزالة من الفيوم ، ويرجع للقرن السادس /السابع الميلادي. عن : بهى الدين (دعاء محمد)، الرمزية ودلالتها في الفن القبطي ، لوحة ٥٢



لوحة ٥

تمثال لأسد من البرونز ينسب إلى العصر الفاطمي عن :
عبد الرازق (أحمد) واخرون ، تحف مختارة من متاحف مصر الأثرية ، جامعة عين شمس ، القاهرة ٢٠١١م ، لوحة ٩١.



لوحة ٦

جزء من اناء من الخزف المملوكي المرسوم تحت الطلاء مزينة برسم لأنثى الأسد ،
عن : البيومي (عبد الخالق على عبد عبد الخالق)، التاثيرات المختلفة على الخزف الاسلامي في العصر المملوكي ، ماجستير ،كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠٠٢م ، ص ٤٢٢.



لوحة ٧

كسرة من الفخار المملوكي مزينة برنك الأسد (سجل رقم ٨/٣٨٥٤)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .



لوحة ٨

طبق من الخزف التركي صناعة أزنيق (رودس) ، محفوظ بمتحف الخزف بالزمالك ، عن :موسى (رمضان شعبان) ، تأثير الأساطير القديمة وزخارفها ، لوحة ٩٥.





لوحة ٩أ ، ب

لوحة ٩أ : أسد خرافي مجنح بقصر داريوش ، قرميد مطلي بالمينا (آجر مزجج) من القرن ٥ ق.م ، الفن الإخميني

لوحة ٩ب : قصر داريوش ، نقوش الدرج ، الصراع بين الأسد (رمز القوة والحق والنور)، والكركدن أو الثور (رمز الأعداء والظلام).

عن : عكاشة (ثروت) ، الفن الفارسي القديم ، لوحة ٨٩، لوحة ١١٥



لوحة ١٠

مشغولات ذهبية مشكلة بهيئة الأسد من العصر الاخميني (رقم السجل ٧٠,١٤٢,١١) ، إيران ، محفوظة بمتحف بروكلين .



لوحة ١١

طبق من الفضة مصور عليه الملك شابور الثاني وهو يصطاد الأسود.

عن :

Feltham(Heleanor),Lions, Silks and Silver: The Influence of Sasanian Persia(sino-platonic papers),department of East Asian Language and Civilization s ,University of Pennsylvania,Philadelphia,Number٢٠٦,Augut,٢٠١٠,figure١.

عبد الغنى (العربي صبرى) ، التأثيرات الساسانية فى الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامى حتى نهاية القرن الخامس عشر الهجرى ، ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ،٢٠٠٠م ، لوحة ٧ .



لوحة ١٢

طبق من الفضة (رقم السجل ٤٢-s)يزخرفه الملك شابور الثالث يقتل النمر (من فصيلة الأسد)

، متحف الهرميتاج . عن: موقع متحف الهرميتاج :

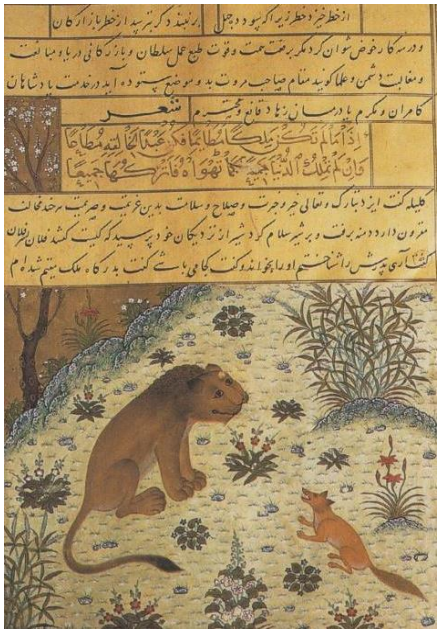
https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/woa-search/#search=Sassanid٪٢٥٢٠art&meta_authoring_template=WOA



لوحة ١٣

صور لأسود من مخطوط منافع الحيوان لابن بختيشوع – مكتبة مورجان بنيويورك - المدرسة المغولية . عن:

http://www.themorgan.org/collection/treasures-of-islamic-manuscript-painting/٢١



لوحة ١٤

ابن اوى يقود الأسد من مخطوط كليلة ودمنة – هراة ١٤٢٩م ، محفوظ بمتحف قصر طوب قابي باستنابول -المدرسة التيمورية. عن :

Grabar(Oleg),The Mosque,(Islam art and architecture)edited by Hattstein (Markus)&Delius(Peter),pl. in p. ٥١



لوحة ١٥

تصويرة تمثل بهرام كور يصطاد الأسد من مخطوط خمسة نظامي (٩٤٦-٩٤٩هـ/ ١٥٣٩-١٥٤٣م محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن-المدرسة الصفوية

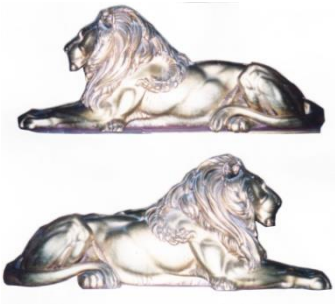


لوحة ١٦

صورة لمعراج النبى محمد صلى الله عليه وسلم ، ويظهر امامه أسد من مخطوط فالنامه لجعفر الصادق وينسب الى تبريز او قزوين (تقريبا ١٥٥٠م) المدرسة الصفوية عن:

الينا (سامح فكرى) ، البراق في ضوء مدارس التصوير الإسلامي ، لوحة ١٧





لوحة ١٧ أ ، ب ، ج.
تمثال للأسد من الخشب المذهب على هيئة مسند كرسي العرش لمحمد علي بقاعة العرش بسراي الضيافة بقصر الجوهرة بقلعة صلاح الدين بالقاهرة عن :
الفرماوي(عصام) ، كرسي عرش محمد علي ، لوحات ١، ٢، ٣.



لوحة ١٨
أسود رخامية تزين نافورة ـ قصر الجوهرة بقلعة الجبل بالقاهرة



لوحة ١٩
تماثيل رخامية بحديقة سباع قصر الجوهرة بقلعة الجبل
عن: عبد المقصود (محمد عبد الفتاح محمد)، منحوتات الكائنات الحية ، لوحة ٢١٩



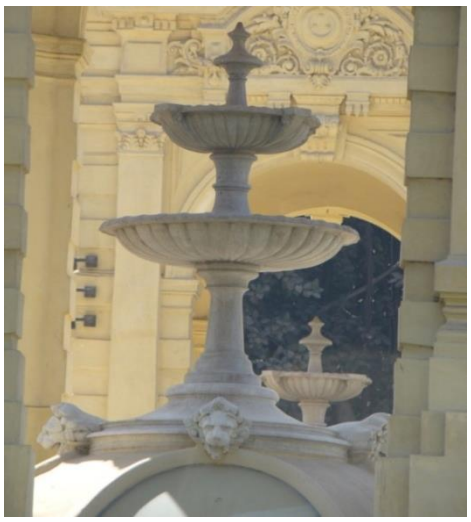
لوحة ٢٠
تمثال رخامي على هيئة اسد يمسك بيده اليسرى درع عليه مونوجرام عليهما حرفي (IP) وهو أحد الأسود التي تتقدم قصر الجزيرة بالزمالك .
عن: عبد المقصود (محمد عبد الفتاح محمد) ، منحوتات الكائنات الحية ، لوحة ٢١٦.



لوحة ٢١

تماثيل رخامية على هيئة اسود او سباع تحمل دروع نقش بها الشعار الملكى وحرفى (IP) بقصر الجزيرة بالزمالك .

عن : عبد المقصود (محمد عبد الفتاح محمد) ، منحوتات الكائنات الحية ، لوحة ٢٢٣



لوحة ٢٢

نافورة رخامية داخل كشك الموسيقى بقصر عابدين تزين قاعدتها رووس أسود .

عن: عبد المقصود (محمد عبد الفتاح محمد)، منحوتات الكائنات الحية ، لوحة ٢٢٠



أ

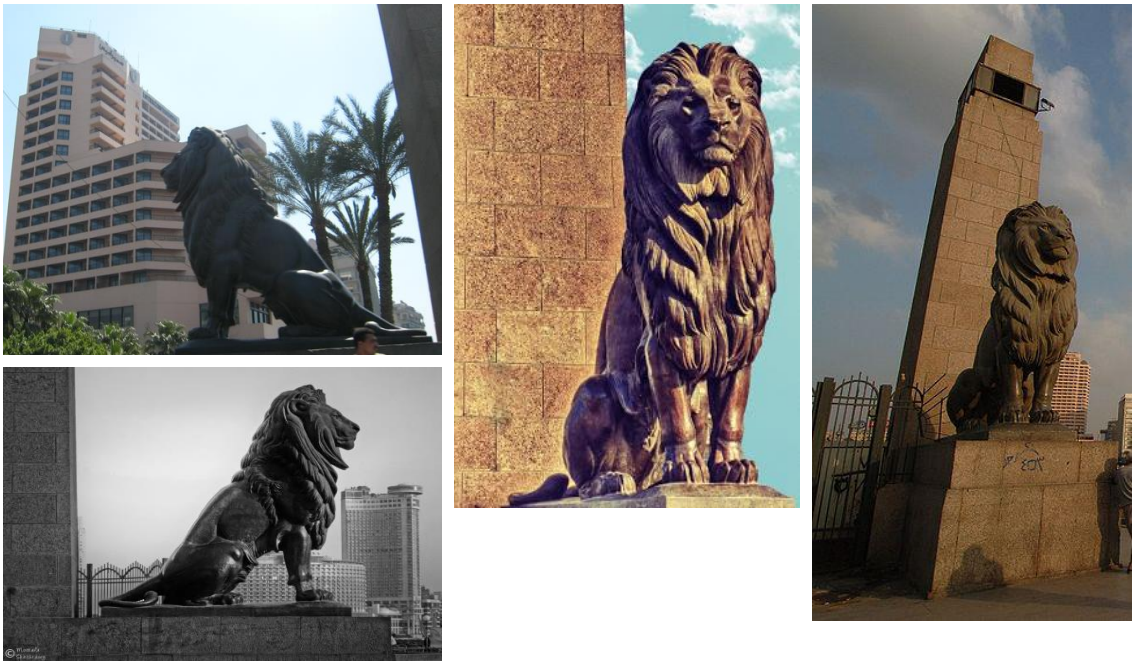


ب

لوحة ٢٣

أ-تفصيل لأحد الأسود الرخامية الرابضة بوسط النوافير الرخامية بقاعة الفسقية بقصر محمد علي بشبرا.

ب-تمثالين من الرخام بجوار أحد الفوارت الرخامية بقصر الأمير محمد علي بن الخديوى توفيق بالمنيل.



لوحة ٢٤

تماثيل لأربعة أسود من معدن البرونز من عمل المثال الفرنسي هنري الفريد جاكمار وهى توجد حاليا بمقدمة ونهاية كوبرى قصر النيل بالقرب من ميدان التحرير.



لوحة ٢٥

أسود ورؤس أسود على شاذرون رخامي في قاعة السلسبيل بمتحف قصر المنيل بالقاهرة .

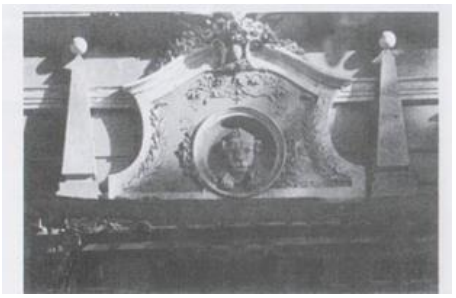
عن :عبد العال(ساره رجب السيد) التأثيرات الفنية الأوربية على الفنون الإسلامية العثمانية، لوحة ٤١ أ.



لوحة ٢٦

طبق فاكهة من معدن الكريستوفل محمولة على ثلاثة تماثيل من الاسود المجسمة في وضع الحركة ، محفوظة بمتحف قصر المنيل .

عن : عبد العال(ساره رجب السيد) التأثيرات الفنية الأوربية على الفنون الإسلامية العثمانية، لوحة ١٤ .






لوحة ٢٧

أ- زخرفة اسد تظهر بالجزء المتوج لاحد العمائر الواقعة بتقاطع الشيخ ريحان مع شارع يوسف الجندي
ب-اسد بحلية معمارية بقصر السكاكيني ١٨٩٧م ، وكتب أسفل الأسد «حبيب السكاكيني ١٨٩٧م»
ج-أسد يعلو أحد الاكتاف المعمارية بقصر سراج الدين بجاردن سيتى.
د-وجه أسد يعلو أحد الأكتاف بعمارة عمر أفندي بوسط القاهرة تقاطع شارع عبد العزيز مع شارع رشدي عن:
Myntti (Cynthia), Paris along the nile,Architecture in cairo from the Belle Epoque,the American University in Cairo Press,٢٠٠٣.pls in p. ١١١





لوحة ٢٨

أ-أسدين أسفل كابولين باحد عمائر وسط القاهرة «١٤ شارع عدلى»
ب- أسد مجنح منحوت بحشوة تعلو المدخل الرئيسي لواجهة العمارة الخاصة بأحد شركات التأمين الإيطالية والتى تقع بتقاطع شارع شريف مع شارع محمد مظلوم باشا. عن :
Myntti (Cynthia), Paris along the nile,.pls in p. ١١٠
ج- أبو الهول مجنح بوجه امرأة فى وضع تقابل بقبة الرواق الشمالى بقصر محمد علي بشبرا عن :
موسى (رمضان شعبان على) ، تأثير الأساطير القديمة ، لوحة ١١٩ .



لوحة ٢٩

اسد خرافي في جزء من البوابة المعدنية بسور قصر ٢٧ (القومسيون الطبي) بشارع الجمهورية بمدينة أسيوط من عصر عباس حلمي الثاني .

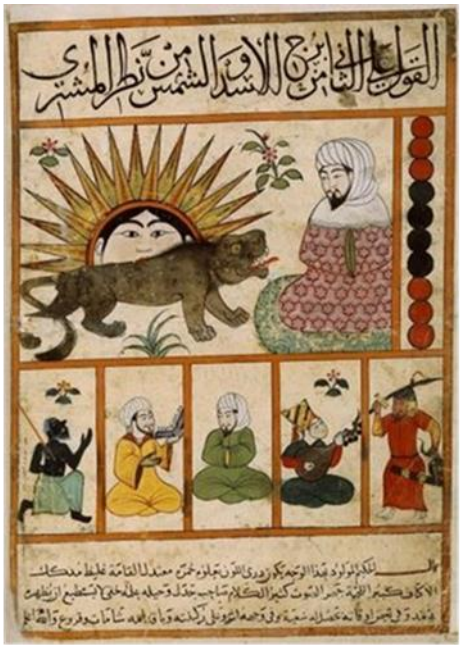
عن :البنا (سامح فكري) ،العناصر المعمارية والزخرفية في عهد الأسرة العلوية ، لوحة ٨ ج .



لوحة ٣٠

لوحة من عمل الفنان (هورس فيرنيه –Horace Vernet) توضح مذبحة المماليك بالقلعة،ويظهر محمد علي وهو يتكأ على مسند على هيئة رأس أسد . عن :

Dobrowolska(Agnieszka)&Fahmy(Khaled),Muhammad Ali Pasha and His Sabil,The American University in Cairo press ٢٠٠٤,pl in p.٤٦.



لوحة ٣١

نسخة من مخطوط كتاب المواليد – نسخ في مصر بين القرنين ١٣، ١٤م، على الارجح من عمل فنان فارسى ، ويظهر في التصويرة برج الأسد واقترانه بالشمس عن :

http://bibliodyssey.blogspot.com.eg/٢٠٠٦/١٢/persian-zodiac.html



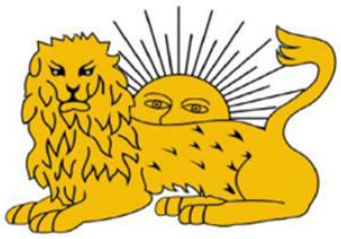
لوحة ٣٢
العلم القديم لإيران منذ عهد أغا محمد خان قاجار في القرن الثامن عشر
عن : موسوعة صور تاريخ حضرة الباب (السيد على محمد الملقب بحضرة الباب) ، ج١ ، ٢٠١٦م ، ص ٩٣



لوحة ٣٣
العلم السلمى للدولة القاجارية في عهد فتح على شاه قاجار
عن : موسوعة صور تاريخ حضرة الباب ، ص ٩٤



لوحة ٣٤
العلم الحربي للدولة القاجارية في عهد فتح علي شاه قاجار عن:
صور تاريخ حضرة الباب ، ج١، ص٩٤



لوحة ٣٥
العلم الأبيض الذي يحمل شعار أسد الشمس ، وهو العلم الدبلوماسي الذي كانت تستعمله قوافل السفراء والمبعوثين الدبلوماسيين لفتح علي شاه قاجار (١٧٩٩-١٨٣٤م عن :
صور تاريخ حضرة الباب ، ج١ ، ص ٩٧.





لوحة ٣٦أ ،ب

طبق مستدير من الذهب المزخرف بالمينا ، ويظهر بمنتصف الطبق زخرفة الاسد المقترن بالشمس محفوظ بمتحف فكتوريا والبرت- رقم السجل ١٩٤٩ -٩٧m – ايران – العصر القاجارى

Niewohner(Elke),Decorative Arts,(Islam art and architecture)edited by Hattstein(Markus)&Delius(Peter),pl.in p.٥٢٨.



لوحة ٣٧

علبة من الذهب المموه بالمينا ، ايران القرن ١٣هـ/١٩م ، ويظهر على منتصف غطاء العلبة الاسد مقترن بالشمس شعار القاجاريين . عن :

Rachel Hasson, Later Islamic Jewellery

عطا الله (نسرين على أحمد) ، التحف المعدنية ، لوحة ٧٩



لوحة ٣٨

أسد ذو وجه آدمي مشع ،وقد نفذ على طبق من الذهب بأسلوب المينا ، ويرجع للقرن ١٣هـ/١٩م

عطا الله (نسرين على أحمد) ، التحف المعدنية ، لوحة ٢٩،



لوحة ٣٩

ميدالية ذهبية مصنوعة في شكل زهرة مرصعة بالحجارة الكريمة ويتوسطها رسم لشعار أسد الشمس ، وتعود لعهد فتح علي شاه قاجار في مطلع القرن التاسع عشر الميلادي .

عن : صور تاريخ حضرة الباب ، ج١ ، ص ١٢٠.



لوحة ٤٠

ساعة جيب مزخرف قاعدتها وغطائها بصورة شخصية للسلطان مظفر الدين شاه (١٨٩٦-١٩٠٧م) ، وعلى القاعدة شعار الدولة القاجارية الاسد والشمس المشعة . نقلا عن :

Stephen (Vernoit),Occidentalism ,Islamic art in the ١٩th century (Nasser d. Khalili collection of Islamic art , ٣١ march ٢٠٠٥.

محمود(ايهاب) ، صور السلاطين والامراء ورجال الدولة في المدرسة القاجارية "دراسة أثرية فنية"، ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ٢٠١١م ، ص ٦٠ ، ٦١.، لوحة ٦٤.



لوحة ٤١
تصوير جدارى على بلاطات من الفسيفساء الخزفية نفذت على احدى بوابات مدينة سمنان من القرن ١٣هـ/١٩م، ويظهر اعلى القسمين الراسين الجانبيين من البوابة الاسد والشمس شعار الاسرة القاجارية.
ياسين (ايمان محمد العابد) ، التأثيرات الأوربية على الفنون الإسلامية الايرانية خلال العصر القاجارى ، ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠٠٨م ، لوحة ٨٥.



لوحة ٤٢
الواجهة الامامية التي تعرف باسم واجهة أسد الشمس لقصر باغ نارنجستان وتحمل شعار الدولة القاجارية عن : موسوعة صور تاريخ حضرة الباب ، ج١ ، ص ٤٨.





لوحة٤٣

تمثال لأسد من البرونز بقصر جلستان بطهران ، يرجع للعصر القاجارى ، عن :

http://www.gettyimages.com/photos/qajarpalace?excludenudity=true&sort=mostpopular&mediatype=photography&phrase=qajar٪٢٠palace



لوحة٤٤

أ-تمثال لأسد من المعدن البرونز المطلى بالذهب من العصر القاجارى عن :

https://www.pinterest.com/pin/١٦٢٣٤٠٧٦١٥٣٨٤٢٥٥٦٠/



لوحة ٤٦

رسم على الورق لبعض الكائنات الحية احدهما أسد ينقض على حيوان ، والمنظر الاخر لشكلين مجنحين طهران – ايران ، ١٨٤٠- ١٨٧٠م ، من عمل الفنان ميرزا اكبر ، رقم السجل AI.٨٢٨٩/٢

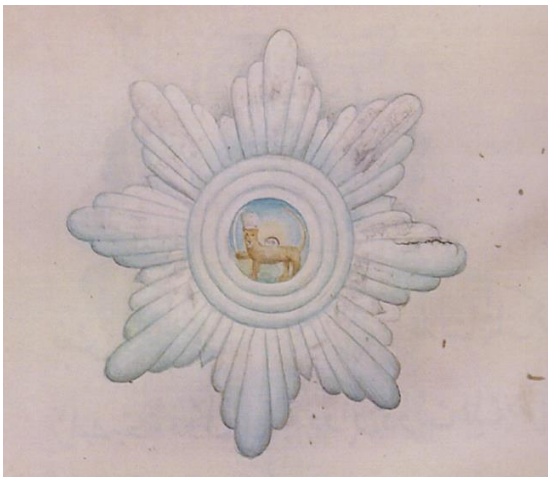
عن : موقع متحف فكتوريا والبرت بلندن.



لوحة ٤٥

زخارف متنوعة على التركيبة الرخامية لناصر الدين شاه ويظهر أسفل قدميه رأس أسد فاغر فاه عن :

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Naser_alDin_Shah%٢٧s_tomb_stone#/media/File:Khalvate_karimkhani_(٤).JPG



لوحة ٤٧

صورة من مخطوطة في القلادات أو النياشين ، محفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم ١٢ تاريخ فارسي طلعت ، تاريخ المخطوط ١٢٧٨هـ/١٨٦٠م ، ويظهر بوسط القلادة الاسد والشمس شعار الدولة القاجارية ، عن :

رزق (ليلى جلال) ، بركات (هبة نايل) واخرون ، روائع المخطوطات الفارسية المصورة بدار الكتب المصرية ، لوحة ص ١٩٢.



لوحة ٤٨

الدفة العليا من الخارج للمجلد الثاني من مخطوط الف ليلة وليلة من العصر القاجارى ، منفذة باسلوب اللاكيه ومحفوظ بمكتبة قصر جلستان بطهران ، ويظهر على الدفة الأسد شعار الدولة القاجارية عن :

سمسار(محمد حسن) ، كاخ كلستان (كنجينة كتب ونفائس خطى) ، لوحة ١٦٢ ص ٢٣٥

البنا (سامح فكرى) ، فن التجليد في العصر القاجارى ، لوحة ٣٩ .





لوحة ٤٩

أ -الشعار الملكى للاراضى المنخفضة (هولندا) من عام ١٨١٥ وحتى عام ١٩٠٧م
ب- الشعار الملكى الحالى والذى اعتمد من عام ١٩٠٧م عن الموقع الاليكتروني:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٨٪B٤٪D٨٪B٩٪D٨٪A٧٪D٨٪B١_%D٩٪٨٧%D٩٪٨٨٪D٩٪٨٤٪



لوحة ٥٠

طابع بريد من عصر ناصر الدين شاه قاجار ويظهر عليه صورة شخصية للشاه واسفله الشعار الملكى للاسرة القاجارية ، والطابع يرجع تحديدا لعام ١٨٨٠م . عن الموقع الاليكتروني:
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Naser_alDin_Shah_Qajar#/media/File:Iran_١٨٨٠_Sc٤٦.jpg

حواشي البحث:

[١] مازال الأسد كرمز يستعمل في شعار الهند الرسمي والمغرب وسريلانكا وشعار براغ والدنمارك وفنلنده ، وكذلك يبرز في الشعارات البلغارية منذ القرن ٧هـ/١٣م ، وموجود في الرموز الالمانية منذ الف عام ، وكلمة أسد أدخلت في أسماء بعض القواد والأبطال كألقاب تعبر عن القوة والعظمة ففي القرون الوسطى لقب ريكادوس ملك الانجليز " قلب الأسد" والأفارقة لقبوا ملكهم "الملك الأسد" والصينيون قالوا في إمبراطورهم هو " أسد آسيا ".

قانصو (أكرم) ، التصوير الشعبي العربي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٥م ، ص ٨٧، ٨٨.

[٢] بدوي (السعيد محمد) وأخرون ، معجم أسماء العرب ، جامعة السلطان قابوس ، الطبعة الأولى ، مكتبة لبنان، المطابع العالمية ، مسقط ،سلطنة عمان ،١٩٩١م ، ص ٧٢.

[٣] https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٩%٨٢%D٨%A٧%D٨%A٦%

يذكر الدميرى أن كثرة الأسماء تدل على شرف المسمي ، وللأسد منزلة شريفة بين الحيوانات فهو الملك المهاب لقوته وشجاعته وشراسته لذلك يضرب به المثل في القوة والبسالة وشدة الإقدام ويعمر كثيراً وعلامة كبره سقوط أسنانه .

الدميري(كمال الدين) ، حياة الحيوان الكبري ، ج١ ، مكتبة مصطفى الالباني الحلبي ، القاهرة ١٩٩٦م ، ص ٣.

[٤] بدوي (السعيد محمد) وأخرون ، معجم أسماء العرب ، ص ٧٢ ، ٧٣.

[٥] Baalbaki(Munir),Al-Mawarid a modern English – Arabic dictionary,Dar El-Ilm Lil – Malayen,Beirut ,Lebanon ١٩٧٣,p.٥٣٣.

[٦] دهخدا (على أكبر) ، لغت نامه ، زير نظر معين(محمد) ، مؤسسة انتشارات ، ج١٦ ، تهران ١٣٧٧هـ

[٧] وللأسد في العبرية ستة أسماء عرف بها داخل أسفار العهد القديم ، وهي : ١- " أري " (قضاه ١٤ : ٥) ، " أريه " (قضاه ١٤ : ٨ و ٩) وهما من أصل واحد للدلالة على أسد مكتمل النمو . ٢- " كفير " للدلالة على شبل الأسد (قضاه ١٤ : ٥ ، مزامير ٣٥ : ١٧ ، ١٠٤ : ٢١ ... الخ) . ٣- " شحل " للدلالة على الأسد المزمجر (أيوب ٤ : ١٠ ، ١٠ : ١٦ ، هوشع ٥ : ١٤) . ٤- " ليش " وهي كلمة " ليث " العربية (أيوب ٤ : ١١ ، أم ٣٠ : ٣ ، إشعيا ٣٠ : ٦) ومنها اشتقت كلمة " لشم " (قضاه ١٩ : ٤٧) " ولايش " (١ صموئيل أول ٢٥ : ٤٤ ، ٢ صموئيل ثاني ٣ : ١٥) .

https://www.linga.org/youtharticles-youth/MjM٤OQ

أتوجه في هذا الموضع بمزيد من الشكر والتقدير إلى الأخ والزميل الفاضل الدكتور /عمار الديروطى استاذ اللغة العبرية المساعد بقسم اللغات الشرقية ، كلية الآداب ، جامعة أسيوط ، وذلك لمساعدته لي في ترجمة بعض الفقرات العبرية من بعض المعاجم والمراجع العبرية التي تتعلق بموضوع الدراسة .

[٨] ספר השנה למדעי היהדות והרוח של אוניברסיטת בר־אילן. הוצאת האוניברסיטה בר־ : בר־אילן, אילן ١٩٧٦ כרך 13" עמ . 28

[٩] سجيف (ديفيد) قاموس عبري عربي ، دار شوكن للنشر ، أورشليم وتل ابيب ، المجلد الأول ، ١٩٩٠م ، ص ١٢١ ، ص ٧٩٤.

[١٠] استخدمت كلمة " أسد " مجازياً حيث يذكر الأسد في الكتاب المقدس لقوته (قض ١٤ : ١٨) وشجاعته (٢ صم ١٧ : ١٠) ووحشيته (مز ٧ : ٢) ، كما يذكر الأسد في النبوات عن الألف السنة مع الدب والذئب والنمر ، وكيف أنها جميعها ستعيش في سلام مع الخروف والجدي والعجل والصبي الصغير (مز ٩١ : ١٣ ، إش ١١ : ٦ – ٨ ، ٦٥ : ٢٥) . كما يذكر زئير الأسد أو زمجرته (أي ٤ : ١٠ ، مز ١٠٤ : ٢١ ، إش ٣١ : ٤ ، إرميا ٥١ : ٣٨ ، حز ٢٢ : ٢٥ ، هو ١١ : ١٠) ، ويشبه يهوذا بجرو أسد (تك ٤٩ : ٩) وكذلك يشبه دان بشبل أسد (تث ٣٣ : ٢٢) . ويقال عن بعض رجال داود إن " وجوههم كوجوه الأسود " (١ أخ ١٢ : ٨) ، كما يصف داود عدوه بأنه " مثل الأسد الشره للافتراس " (مز ١٧ : ١٢) كما يوصف حنق الملك بأنه " كزمجرة الأسد " (أم ١٩ : ١٢) ، ويقول الرب في غضبه "

لأني لأفرايم كالأســـــد ، ولبيت يهوذا كشبل الأسد " (هو ٥ : ١٤) . ويشبه إبليس بأنه " أسد زائر يجول ملتمساً من يبتلعه هو " (١ بط ٥ : ٨) ، ويرد ذكر الأسد كثيراً في اللغة المجازية في أسفار حزقيال ودانيآل والرؤيا ، كما استخدمت صور الأسود في تزيين هيكل سليمان وعرشه (١ مل ٧ : ٢٩ و ٣٦ ، ١٠ : ١٩) ، وتكاد أغلب الإشارات إلى الأسد في الكتاب المقدس أن تكون مجازية ، ولكن هناك قصص واقعية عن الأسود ، فهناك الأسد الذي قتله شمشون (قض ١٤ : ٥) والذي قتله داود (١ صم ١٧ : ٣٤) والذي قتله بناياهـو (٢ صم ٢٣ : ٢٠) ، والأسد الذي قتل النبي الذي جاء من يهوذا (١ مل ١٣ : ٢٤) ، والأسد الذي قتل أحد بني الأنبياء (١ مل ٢٠ : ٣٦) ، والسباع التي أرسلها الرب على مستوطـــني السامرة (٢ مل ١٧ : ٢٥) ، والأسود التي طرح دانيآل في الجب الذي كانت فيه (دانيآل ٦ : ١٦) . والكلمة المستخدمة في جميع هذه المواضع هي " أري أو أريه وتفخر اللغة العربية باحتوائها على عشرات الأسماء للأسد ، وأغلب هذه الأسماء – في حقيقتها – نعوت تستخدم للدلالة على الأسد في مختلف حالاته ، وأشهر الأسماء العربية هي " سبع " "و أسد " " وليث " " ولبوة " ، والكلمتان الأخيرتان لهما نظيراهما في العبرية ، وتعدد أسماء الأسد في العربية وفي العبرية أيضاً تترك المجال واسعاً لبلاغة التعبير حسب مقتضى الحال .

https://www.linga.org/youtharticles-youth/MjM٤OQ

[11] פרק « ספר בראשית . גּוּר אַרְיֵה יְהוּדָה מִטֶּרֶף בְּנִי עָלִיתָ כָּרַע רָבַץ כְּאַרְיֵה וּכְלָבִיא מִי יְקִימֶנּוּ) תנ"ך פסוק ט « מט

[12] سفر التكوين الإصحاح ٤٩ الفقرة ٩ يَهُوذَا جَرْوُ أَسَدٍ، مِنْ فَرِيسَةٍ صَعِدْتَ يَا ابْنِي، جَثَا وَرَبَضَ كَأَسَدٍ وَكَلَبْوَةٍ. مَنْ يُنْهِضُهُ؟

سيرنج (فيليب) ، الرموز في الفن – لأديان –الحياة ، ترجمة عباس (عبد الهادي) ، دار دمشق ، الطبعة الأولى ، سوريا ١٩٩٢م ، ص ٨٦.

[13] سفر المكابيين : يعد من الأسفار الخارجية التي تسمى أيضا بأسفار الحشموئنيم وهي أربعة أسفار تتعلق بحركة تمرد اليهود على الدولة في عصر هورقانوس ، وكُتب في القرن الثاني قبل الميلاد.

45 . עמ" . ١٩٩٦ מתיה קם . ישראל והעמים: דרך סיפור יעקב ועשיו . מטח.תל אביב

[14] المكابيين أول إصحاح ٣ فقرة ٤

[15] رسالة بولس الرسول الثانية إلى تيموثاوس ٤: ١٧

وَلكِنَّ الرَّبَّ وَقَفَ مَعِي وَقَوَّانِي، لِكَيْ تُتَمَّ بِي الْكِرَازَةُ، وَيَسْمَعَ جَمِيعُ الأُمَمِ، فَأُنْقِذْتُ مِنْ فَمِ الأَسَدِ.

– رسالة بطرس الرسول الأولى ٥: ٨

اُصْحُوا وَاسْهَرُوا. لأَنَّ إِبْلِيسَ خَصْمَكُمْ كَأَسَدٍ زَائِرٍ، يَجُولُ مُلْتَمِسًا مَنْ يَبْتَلِعُهُ هُوَ.

– سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي ٤: ٧

وَالْحَيَوَانُ الأَوَّلُ شِبْهُ أَسَدٍ، وَالْحَيَوَانُ الثَّانِي شِبْهُ عِجْل، وَالْحَيَوَانُ الثَّالِثُ لَهُ وَجْهٌ مِثْلُ وَجْهِ إِنْسَانٍ، وَالْحَيَوَانُ الرَّابِعُ شِبْهُ نَسْرٍ طَائِرٍ.

–سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي ٥: ٥

فَقَالَ لِي وَاحِدٌ مِنَ الشُّيُوخِ: «لاَ تَبْكِ. هُوَذَا قَدْ غَلَبَ الأَسَدُ الَّذِي مِنْ سِبْطِ يَهُوذَا، أَصْلُ دَاوُدَ، لِيَفْتَحَ السِّفْرَ وَيَفُكَّ خُتُومَهُ السَّبْعَةَ».

–سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي ١٠: ٣

وَصَرَخَ بِصَوْتٍ عَظِيمٍ كَمَا يُزَمْجِرُ الأَسَدُ. وَبَعْدَ مَا صَرَخَ تَكَلَّمَتِ الرُّعُودُ السَّبْعَةُ بِأَصْوَاتِهَا.

–سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي ١٣: ٢

وَالْوَحْشُ الَّذِي رَأَيْتُهُ كَانَ شِبْهَ نَمِرٍ، وَقَوَائِمُهُ كَقَوَائِمِ دُبٍّ، وَفَمُهُ كَفَمِ أَسَدٍ. وَأَعْطَاهُ التِّنِّينُ قُدْرَتَهُ وَعَرْشَهُ وَسُلْطَانًا عَظِيمًا.

[١٦] سفر رؤيا يوحنا الإصحاح الخمس عشر الفقرة الثالثة (وَهُمْ يُرَتِّلُونَ تَرْنِيمَةَ مُوسَى عَبْدِ اللهِ، وَتَرْنِيمَةَ الْخَرُوفِ قَائِلِينَ: «عَظِيمَةٌ وَعَجِيبَةٌ هِيَ أَعْمَالُكَ أَيُّهَا الرَّبُّ الإِلهُ الْقَادِرُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ! عَادِلَةٌ وَحَقٌّ هِيَ طُرُقُكَ يَا مَلِكَ الْقِدِّيسِينَ!)

[١٧] قرآن كريم ، سورة المدثر ، آيات ارقام ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١.

[١٨] فرت من قسورة: أي فرت من مطارديها من أسد أو صائد ، وأجمع جمهور اللغويين على أن القسورة : الأسد ، فغولة من القسر والغلبة وروى عن ذلك عن ابن عباس كما روى عنه غير ذلك ، وفى تشبيههم بالحمر مذمة ظاهرة وتهجين بين لحالهم وشهادة عليهم بالبله وقلة العقل. راجع : مجموعة من العلماء بإشراف مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر ، التفسير الوسيط ، مجمع البحوث ، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ، الطبعة الأولى ١٩٧٣م ، ١٠ مجلدات ، ج١٠ ، ص١٦٧٣: ص١٦٧٥.

وذكر الطبرى في تفسيره " وفيما حدثكم به محمد بن خالد بن خداش الازدي ، قال : حدثنا سلم ابن قتيبه ، قال :حدثنا حماد بن سلمه عن على بن زيد ، عن يوسف بن مهران ، عن ابن عباس رضى الله عنهما أنه سأل عن قوله : { فرت من قسورة } سورة المدثر ٥١ قال : هو بالعربية الأسد ، وبالفارسية شار ، وبالنبطية أريا ، وبالحبشية قسورة ، وقال في موضع اخر من هذا الكتاب انه أختلف أهل التأويل في معنى القسورة فقال بعضهم : هم الرماة.

أبو جعفر الطبري(محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملى) ، جامع البيان في تأويل القرآن ، تحقيق شاكر(أحمد محمد) ، مؤسسة الرسالة ، الطبعة الأولى ، ٢٤ جزء ، ٢٠٠٠م ، ج١ ، ص ١٤ ، كذلك انظر ج٢٤ ، ص ٣٩ .

[١٩] راجع : نخبة من العلماء ، القرآن الكريم وبهامشه التفسير الميسر ، تقديم التركي (عبدالله بن عبد المحسن) ، دار الاسلام للنشر و التوزيع ، ٢٠١٢م .

[٢٠] الكتاني(محمد) ، نظام الحكومة النبوية: المسمى التراتيب الإدارية . دار الأرقم بن ابي الأرقم – بيروت / لبنان. ٢٠١٦ص ٢٤٨

[٢١] حسن (سليم أحمد) ، من بساتين الإسلام . دار المنهل . عمان . ٢٠١٢ . ص ٢١

[٢٢] العبدلي(ابن مقصد) . مواجهة الظالمين . دار جلوبال . تركيا . ٢٠١٠ . ص ٢٩

[٢٣] الأسد Lion, Panthera leo : حيوان مفترس كبير الجسم ، ومن الفصيلة السنورية في رتبة الضواري التي تتميز أنواعها بأنياب قاطعة ومخالب حادة ، يفترس الأسد الغزلان وحمر الوحش ونحوها من اللبائن الكبيرة ، لكنه يتحاشى الانسان نهارا ولا يهاجمه بعد أن يهرم وتضعف قوته ، وإذا افترسه مرة تعود بعدها افتراس البشر ، يستوطن الأسد أفريقيا والهند ، وكان موجودا في العراق حتى أوائل هذا القرن . العزبي (عزيز العلى) ، الحيوان في تراثنا بين الحقيقة والأسطورة ، بغداد ، دار الآفاق العربية ،١٩٨٧م ، الطبعة الأولى ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

[٢٤] **El. Castel**, 'Panthers, leopards and cheetahs. Notes on identification', *TdE* ١ (٢٠٠٢),pp. ١٧-٢٨.

[٢٥] Petrie, W.M.F. *Royal Tombs of the Earliest Dynasties,* II, London, ١٩٠١, pl. XVI.١١٦

[٢٦] للمزيد عن هذا الحيوان في فن النحت فى عصور ما قبل الأسرات و العصر الثنى، راجع الأعمال التالية:

Schweitzer, Löwe und Sphinx im Alten Ägypten; De Wit, Le rôle et le sens du lion dans l'Égypte ancienne; Patch, Dawn of Egyptian Art, passim; Bernand, «Le culte du lion en Basse Égypte d'après les documents grecs,» ٦٣-٩٤; Bartos(Ilinca), «Les divinités felines,» EAO Supplement ٣, ٢٠١٥.p. ١

وعن المعبودة ماتيت راجع :عبد الحميد (عبدالله عبد الرزاق)، المعبودة "ماتيت" ودورها فى العقيدة المصرية القديمة ، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب ، العدد السابع عشر ، القاهرة ٢٠١٦م ، ص ١: ٣٨ .

[٢٧] ولكنسون (ريتشارد) ، دليل الفن المصرى القديم ، ترجمة شكرى (حسن حسين) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠١٠م ، ص ٦٨.

[٢٨] بوزنر (جورج) ، معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة سلامة (أمين) ، مراجعة ، توفيق (سيد) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م ، ص ٢٨ ، ٢٩.

[٢٩] الفرماوي (عصام عادل مرسي) ، كرسي عرش محمد علي باشا ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد الثامن والخمسون ، جامعة المنيا، اكتوبر ٢٠٠٥م ، ص ٩٠٦.

[٣٠] بوزنر (جورج) ، معجم الحضارة المصرية القديمة ، ص ٢٨ ، ٢٩.

[٣١] بوزنر (جورج) معجم الحضارة المصرية القديمة ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

[٣٢] سخمت معبودة مصرية قديمة كانت تصور في شكل انثى للأسد وغالبا ما كانت تصور على هيئة أله للحرب في مصر القديمة للاستزادة انظر:

Show(Ian),&Nicholoson(Paul),The British Museum Dictionary of Ancient Egypt , American University press ,Cairo ١٩٩٥,pp. ٢٥٧.

[٣٣] *Bleiberg (Edward) ,, Arts Humanities Through The Eras (Ancient Egypt ٢٦٧٥-٣٣٢b.c.e), united states of America, ٢٠٠٥, p ٢٢٥.*

[٣٤] سيرنج (فيليب)، الرموز فى الفن، ص ٩١

[٣٥] بوزنر(جورج) ، معجم الحضارة المصرية ، ص ١٨٩.

[٣٦] لوكر (مانفرد) ، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ترجمة رمضان (صلاح الدين)، مراجعة ماهر (محمود) ، مكتبة مدبولى ، ص ٤٤.

[٣٧] اورد المترجم في النص الأصلي لهذا المرجع الذى اعتمد عليه الباحث لفظة "لبؤه " بدلا من لفظ "انثى الأسد" التي ذكرها الباحث في المتن ، والواقع ان الباحث فضل اطلاق لفظ " انثى الأسد" بدلا من " لبؤه" لأمور سبق شرحها في المبحث الأول من هذا البحث والمتعلق بالاشتقاق اللغوي لهذه اللفظة ، والتي لا يجب من وجهة نظر الباحث ان نرددها في اللسان العربي .

[٣٨] حسن (سليم) ، أبو الهول تاريخه في ضوء الكشوف الحديثة ، ترجمة ، سالم (جمال الدين) ، مراجعة بدوى (أحمد محمد) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩م ، ص ٧٦.

[٣٩] محمد (مروة محمود محمد) ، الحيوانات الخرافية في مصر والشرق الأدنى القديم (مصر ، العراق ، إيران) منذ دهور ما قبل التاريخ وحنى نهاية الدولة الحديثة ، ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة أسيوط ٢٠١٢ م ، ص ٢٧٥ ، ٢٧٦ .

[٤٠] موسى (رمضان شعبان) ، تأثير الاساطير القديمة وزخارفها ، ماجستير، كلية الآداب ،جامعة اسيوط ٢٠١٤م، ص ١٤١.

[٤١] هارت (جورج) ، الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة حسانين (هالة) ، نهضة مصر ٢٠٠٧م ، ص ١١.

[٤٢] كامل (مجدى) ، أشهر الأساطير في التاريخ ، دار الكتاب العربي ، د.ت ، ص ٥٧ .

[٤٣] الكاروبيم في العبرية جمع " كروب" وهي طائفة من المخلوقات ليست ملائكة لأنها ليست لها وظيفة الملائكة المنوطة بحمل رسائل الرب ووردت وصيتها في (سفر الخروج ٢٥ : ١٨-٢٢) ، وقد صنع موسى الكاروبيم كما أمر الرب (الخروج ٣٧: ٧-٩) ، ووردت مواصفات الكاروبيم التى قام سليمان بصنعها في الهيكل في (سفر الاخبار الثاني ٣: ١٠-١٣) : " وكان الرب يكلم موسى من فوق الغطاء الذى على تابوت العهد من بين الكاروبيم اللذين يظللان تابوت العهد ولذلك سمى الرب الجالس بين الكاروبيم (يوشيف هكروبيم) (صموئيل الأول ٤: ٤ ، صموئيل الثاني ٦ : ١٢ وأخبار الأيام ١٣ : ٦) ،وكلمة " كروب " ليست عبرية خالصة بل أكدية ، أخذت من "كاريبو" ، وهو اسم علم على طائفة خاصة من الكائنات الجنية التي كانت تحرس معابد بابل وقصورها ومن معاني مادة "كرب" الأكدية " صلى –بارك" فكأن هذه الكائنات تصلى للإله في المعبد أو تبارك الملك في القصر ، وللكاروبيم **وظائف ستة** في العهد القديم تندرج تحت وظيفتين أساسيتين هما

الحراسة وحمل الرب أو عرشه ، وكان للحراسة أوجه كثيرة من بينها حراسة تابوت العهد فتابوت العهد يظله تمثالا "كروبيم" من ذهب أيام موسى ومن خشب زيتون مغشى بالذهب في هيكل سليمان ، ولكل كروب من هذين الكروبين وجه واحد وجناحان ، وكان مقام الرب فوق غطاء التابوت فهو يتكلم من فوق الغطاء من بين الكروبيم اللذين يظلان التابوت ، فالكروبان هنا ليسا مطية للرب ولكنهما حارسان للتابوت، ومن بين هذه الأوجه أيضاً حراسة الهيكل عامة فالكروبيم هما رمز لحراسة الهيكل عامة حين تنسج صورها على الستائر والحجاب في خيمة موسى وحين تحفر صورها على هيكل سليمان ، أو على هيكل أورشليم في رؤيا حزقيال ، وصور الكروبيم المحفورة على هيكل أورشليم في رؤيا حزقيال تجعل لكل كروب وجهين وجه إنسان من ناحية ووجه شبل من الناحية الاخرى ووظيفتهما حراسة شجرة الحياة وحمل الرب أو عرشه ، ويصور الإصحاحان الأول والعاشر من سفر حزقيال الرب وهو جالس على عرش تحمله أربعة "كروبيم : لكل منهما أربعة أوجه : وجه إنسان ووجه أسد ووجه ثور ووجه نسر ولكل منهما أربعة أجنحة تحتها أيدى إنسان ..، والكربيون في الرواية الإسلامية هم سادة الملائكة :جبرائيل وميكائيل وإسرافيل وهم لا يسأمون العبادة صابرون عليها .

الشامي (رشاد عبد الله) ، الرموز الدينية في اليهودية ، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية ، العدد ١١ ، مركز الدراسات الشرقية ، جامعة القاهرة ٢٠٠٠م ، ص ١٤٢: ١٤٧.

ويرجح الباحث ان صفات الكاروبيم المادية والروحية الجامعة لصفات الآدمية والكائنات الاخرى كالأسد والنسر وغيرهما فضلا عن وظائفهم ولا سيما الحراسة هي التي جعلت هناك ربط عند الكثير بين الكاروبيم وابي الهول في الحضارة المصرية القديمة.

للمزيد راجع: – الشامي (رشاد عبد الله) ، الرموز الدينية في اليهودية ، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية ، ص ١٤٢: ١٤٧.

رمضان (حسين مصطفى حسين) ، شاروبيم أبو الهول في الفن الإسلامي ، الندوة العلمية الأولى للاتحاد العام للآثاريين العرب ، المجلس العربي للدراسات العليا والبحث العلمي ، القاهرة ١٩٩٩م ، ص ٤٠٥ : ص ٤٥١.

[٤٤] محمد (مروة محمود محمد)، الحيوانات الخرافية في مصر والشرق الأدنى ، ص ٢٣٢ ، ٢٣٣.

[٤٥] قادوس (عزت زكى) ، تاريخ عام الفنون ، الإسكندرية ، ٢٠٠٩م ، ص ١٢٩ : ١٧٢ .

[٤٦] وفي كثير من بلاد الشرق ، ومنذ العصور القديمة ، يشتهر الأسد بأنه له دور واق وحام ، وبهذا المعنى يحيط أسدان منحوتان بالتقابل باب القصور والمعابد ، وكانت السلطة السحرية لهذه الأسود تمنع من دخول قوى الشر سواء أكانت بشرية أم ألهيه إلى المعبد أو القصر. سيرنج (فيليب) ، الرموز في الفن ، ص ٩٣ .

وفي حضارات الشرق الأدنى القديم كان الأسد رمز عشتار ومصور على بوابة بابل ، وفي البوذية التقليدية يعتبر الأسد إحدى أقوى الرموز الدينية البوذية التقليدية ، ويرتبط مع قوة الأسد بالملك والسلطة ، حتى أصبح كأحد رموز بوذا ويشار أحيانا إلى تعاليم بوذا (بزئير الأسد) دلالة على فاعليتها وقوتها ، ثم انتقلت عادة استعمال الأسود كحارسة للأبواب إلى الغرب فيما بعد واستمرت عبر كل العصور. العلى (بلال موسى) ، قصة الرمز الديني ، (د.ت)، ص ١٣٤.

ثم انتقلت عادة استعمال الأسود كحارسة للأبواب إلى الغرب فيما بعد ، واستمرت عبر كل العصور .

[٤٧] سيرنج ، الرموز في الفن ، ص ٩٢

[٤٨] موسى (رمضان شعبان)، تأثير الاساطير القديمة وزخارفها ، ص ٩٨.

[٤٩] بهى الدين (دعاء محمد) ، الرمزية ودلالتها في الفن القبطي ، ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية ٢٠٠٩م ، ص ١٦٦.

[٥٠] بوزنر ، معجم الحضارة المصرية القديمة ، ص ٩ .

[٥١] نعمة (حسن) ، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ١٩٩٤م ، ص ١٢٩.

[٥٢] حسن (سليم) ، موسوعة مصر القديمة ، ج٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٢٦ .

[٥٣] سيرنج ، الرموز في الفن ، ص ٢٣٣.

[٥٤] سيرنج ، الرموز في الفن ، ص٩٧، ٩٨.

[٥٥] سيرنج ، الرموز في الفن ، ص ٩٣.

[٥٦] بهى الدين (دعاء محمد)، الرمزية ودلالتها في الفن القبطي ، ص ١٦٦، ١٦٧.

النبي دانيال Daniel ، أحد الأنبياء الأربعة الرئيسين في العهد القديم ، من أهل القرن السادس قبل الميلاد ، والثلاثة الآخرون هم أشعيا وأرميا وحزقيال ، وكان النبي دانيال أسيراً، وورد في أحد اسفار العهد القديم قصته ، حيث تم أسره ، ولكن نبوخذ نصر قربه منه ، غير أن الواشين أوقعوا بينهما ، فألقى به نبوخذ نصر معه أسدين في مكان واحد ، ولكن الله أنقذه منهما.

إمام (إمام عبد الفتاح) ، معجم ديانات وأساطير العالم ، ثلاثة أجزاء ، مكتبة مدبولي ١٩٩٥م ، ج١ ، ص ٢١٦.

الفرماوي (عصام عادل) ، كرسي عرش محمد علي باشا "دراسة أثرية فنية " بحث ضمن كتاب(عمارة وفنون عصر أسرة محمد علي "دراسات وبحوث ") لعدة مؤلفين ، الطبعة الأولى ، دار الحكمة ، القاهرة ٢٠١٥م ، حاشية ٧ ص ٢٢٦.

[٥٧] ورد في المزمور في الفقرات من ٩: ١٣ أن الأسد يرمز إلى الشيطان ، وإلى انتصار المسيح عليه.

فيرجستون (جورج) الرموز المسيحية ودلالتها ، ترجمة نجيب(يعقوب جرجس) ،معهد الدراسات القبطية ١٩٦٤م ، ص ١٨ ، ١٩.

[٥٨] بهى الدين (دعاء محمد)، الرمزية ودلالتها في الفن القبطي ، ص ١٦٨.

[٥٩] بهى الدين (دعاء محمد)، الرمزية ودلالتها في الفن القبطي ، لوحة ١٣٧.

[٦٠] حسين (محمود إبراهيم) ، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، د.ت ، ص ٢٠٦، ٢٠٧.

[٦١] احمد (أحمد عبد الرازق) ، الرنوك الإسلامية ، دار الحريري للطباعة ٢٠٠١م ، ص ٧٧: ٨٠ .

[٦٢] مرت على بلاد العراق أو بلاد ما بين النهرين حضارات عديدة ، كان من ابرزها حضارة سومر وأكد ، وأشور ، وبابل ، وعند اعطاء نبذة عن **الفن الآشوري** فانه يمكن القول ان **النحت الآشوري كان في البداية يحاكى الفن السومري** ثم استقل عنه تماماً وانقلبت الآداب الدينية إلى آداب بطولية تظهر بطولات الملوك ، ومن أروع الأمثلة في النحت الآشوري مجموعة من الأسود والثيران المجنحة ذات رأس إنساني تمثل الإله نمرود ، وفى لوحة جلجامش البطل الأسطوري الذى اشتهر بقوته وبحمايته للحيوانات الضعيفة يمثل واقفاً يحمل أسداً صغيراً ، واستمر تصوير الأسد في نقوش نينيوى بل تبدو أكثر اكتمالا حيث تبدو فيها روعة تصوير الأسود والخيول مما يرفع هذه النقوش إلى أعلى مستويات الفن الراقي المعبر.

قادوس (عزت زكى حامد) ، تاريخ عام الفنون ، الإسكندرية ، ٢٠٠٩ ، ص ٧٨ : ٨٣.

[٦٣] قادوس (عزت زكى حامد) ، تاريخ عام الفنون ، ص ١١١.

[٦٤] عكاشة (ثروت) ، الفن الفارسي القديم ، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة التاسعة ٢٠١٢م ، ص ١٢٠ .

[٦٥] عكاشة (ثروت) ، الفن الفارسي القديم ، ص ١٢٩ ، ١٣٧، لوحة ٨٩ ، لوحة ١١٥.

[٦٦] عكاشة (ثروت)،الفن الفارسي القديم ، ص ١٤٣ ، ١٤٥ ، لوحة ١٧٦ ، لوحة ١٨٦.

[٦٧] تأسست الإمبراطورية الساسانية (٢٢٤–٦٣٧ م) من قبل أردشير الأول، الذي ادعى النسب من الحكام الأخمينيين القدماء في بلاد فارس، وبدعم شعبي، قاد حركة من أجل استعادة الحكم الإيراني بعد عدة قرون من الحكم اليوناني وحكم البارثيين ، وفي ظل أرد شير وخليفته شا بور الأول، توسعت الإمبراطورية الساسانية لتشمل معظم آسيا الوسطى ومناطق

الشمال الهند، ومناطق اخرى ، وتزامنت صعود إيران الساسانية مع فترة من الانقسام الصيني حيث سقطت سلالة هان في عام ٢٢٠ ميلادي أعقبه انقسامات سياسية، وغزوات من الشمال، وهجرات جماعية إلى الجنوب، وانقسامات دينية وثقافية استمرت ٣٥٠ سنة حتى استعاد سوي للوحدة (٥٨١-٦١٧) تحت حكم سلالة تانغ التوسعية (٦١٨-٩٠٦). ونفس الانقسامات والصراعات الداخلية كانت أيضا إلى حد كبير في الإمبراطورية الرومانية، حتى ظهور الإمبراطورية الرومانية الشرقية (بيزنطة) كقوة رئيسية تحت حكم جوستنيان (حكم ٥٢٧-٥٦٥).

Feltham(Heleanor),Lions,Silks and Silver: The Influence of Sasanian Persia(sino-platonic papers),department of East Asian Language and Civilizations ,University of Pennsylvania ٢٠١٠,pp.٢-٣ Augut, ,USA,Number٢٠٦, ,Philadelphia

[٦٨] Feltham(Heleanor),Lions, Silks and Silver: The Influence of Sasanian Persia,p.٤

[٦٩] عبد الغنى(العربى صبرى) ، التأثيرات الساسانية في الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامي حتى نهاية القرن العاشر الهجري ، ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠٠٠م ، لوحة ٧.

[٧٠] Grabar(Oleg),The Mosque,(Islam art and architecture)edited by Hattstein (Markus)&Delius(Peter),The American University in Cairo Press٢٠٠٧,pl. in p. ٥١

[٧١] هو أبو الحسن علي بن أبي طالب الهاشمي القرشي (١٣ – ٤٠ هـ/ ٥٩٩-٦٦١م) ابن عم محمد بن عبد الله نبي الإسلام وصهره ، من آل بيته وكافله حين توفى والديه وجده وأحد أصحابه ، هو رابع الخلفاء الراشدين عند السنة وأحد العشرة المبشرين بالجنة ، وأول الأئمة عند الشيعة ، ولد في مكة وأمه فاطمة بنت أسد الهاشمية أسلم قبل الهجرة النبوية ، أول من أسلم من الصبيان ، شارك علي في كل غزوات الرسول عدا غزوة تبوك ، وعرف بشدته وبراعته في القتال فكان عاملا مهما في نصر المسلمين في مختلف المعارك وابرزها غزوة الخندق ومعركة خيبر ، تعد مكانة علي بن أبى طالب وعلاقته بأصحاب الرسول موضع خلاف تاريخي وعقائدي بين الفرق الاسلامية المختلفة فيرى بعضهم أن الله اختاره وصيا وإماما وخليفة للمسلمين ، وأن محمدا قد أعلن ذلك في خطبة الغدير ، لذا اعتبروا أن اختيار أبى بكر لخلافة المسلمين كان مخالفا لتعاليم النبي محمد ، كما يرون أن علاقة بعض الصحابة به كانت متوترة ، وعلى العكس من ذلك ينكر بعضهم حدوث مثل هذا التنصيب ، ويرون أن علاقة أصحاب الرسول به كانت جيدة ومستقرة ، ويعد اختلاف الاعتقاد حول علي بن ابى طالب هو السبب الأصلي للنزاع بين السنة والشيعة على مدى العصور، وتذكر بعض المصادر أن فاطمة والدة علي بن أبي طالب أرادت أن تسميه **أسداً** أو **حيدرة** تيمنا بأبيها ، بينما أراد أبو طالب أن يسميه زيداً ، لكن النبي محمد صلى الله عليه وسلم سماه عليا ، ومن ألقابه أيضا أمير المؤمنين حيث تعده بعض الروايات الشيعية أول من لقب بأمير المؤمنين بينما تشير الروايات السنية أن عمر بن الخطاب أول من تسمى بأمير المؤمنين ، كما تلقب ولى الله ، والمرتضى وشهيد المحراب وغيرها.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٨%B٩%D٩%٨٤%D٩%٨A_%D٨%A٨%D٩%٨٦_%D٨%A٣%D٨%A٨%D٩%٨A_%D٨%B٧%D٨%A٧%D٩%٨٤%D٨%A٨#cite_note-

[٧٢] البنا (سامح فكرى) ، البراق في ضوء نماذج من مدارس التصوير الإسلامي " دراسة فنية مقارنة" ،كتاب مؤتمر الاتحاد العام للآثاريين العرب الثامن عشر، نوفمبر ٢٠١٥م ، ص ١٠٤٠ ، لوحة ١٧ .

Christiane (Jacqueline) ,When Nubuwat Encounters Valayat: Safavid Paintings of The prophet Mohammad s Miraj,C١٥٠٠-٥٠ PL.٣ p.٧٤.

[٧٣] عن تاريخ أسرة محمد علي راجع :

– عارف(محمد) ، عبر البشر في القرن الثالث عشر ، مخطوط باللغة التركية ومترجم إلى العربية ، محفوظ بدار الوثائق القومية ، محفظة ١٤٩ ، جـ١ ، ص ٥ : ٨ .

– قادن (شيوه كار) : بلادي– إحياء مصر – محمد على باشا ، ترجمة مراد(إيميل) ، مطبعة المعارف ، القاهرة ، ١٩٤٣م ، ص ١٩ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ١٨٢ ، ١٨٣ .

– الرافعي(عبد الرحمن) : عصر إسماعيل ، جـ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١م ،ص ١٥ : ٢٧ ، ص ٢٩ ٧١:

Tamraz (Nihal) ; Nineteenth Century Cairene Houses and Palaces, The American University in cairo press,١٩٩٤, P.١٥

– فريد(محمد)، تاريخ الدولة العلية العثمانية ، مطبعة التقدم ، الطبعة الثالثة ١٣٣٠هـ ، ص ٣١٥.

– حلمي الثاني (عباس)، عهدي (مذكرات عباس حلمي الثاني خديوي مصر الأخير ١٨٩٢–١٩١٤) ، ترجمة يحيى (جلال) ،مراجعة عبيد (إسحاق) تقديم مصطفى (أحمد عبد الرحيم) ، طبعة أولى ، دار الشروق ١٩٩٣م ، ص ٢٠١ : ص ٢١٨ .

– زند(عزيز) ، القول الحقيق في رثاء وتاريخ الخديوي المغفور له محمد باشا توفيق ، مطبعة المحروسة ، ١٨٩٢م ، ص ١٦ ، ١٧ : ٦٢

[٧٤] هذا الكرسي هو كرسي عرش محمد علي باشا ، وهو من خشب الأبنوس المذهب بطبقة من الذهب عيار ٢٣ ، والكرسي هدية من إيطاليا حيث كان للجالية الإيطالية دور كبير في انتشار طراز عصر النهضة الإيطالي في مصر خلال القرن ١٣هـ/١٩م ، وقام بهذا الدور العديد من الفنانين والمعماريين الإيطاليين مثل ماتاتيا ، وبتروفوشكاني ، وسكالا ، وماتشيني ، وساعد على وجودهم في مصر الخديوي إسماعيل الذى استعان بهم في المجالات والنواحي الفنية راجع :

الفرماوي (عصام) ، كرسي عرش محمد علي باشا "دراسة أثرية فنية" ، حاشية ١ ، ص ٢٢٢ ، كذلك انظر لوحات ١، ٢، ٣.

نجم(عبد المنصف سالم) ، قصر السكاكيني ، دراسة معمارية فنية ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٦م ، ص ١٧ ، ١٨.

عبد الحفيظ (محمد علي) ، دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرن الثامن عشر والتاسع عشر الميلادي، دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠٠٠م ، ص ٦٠ ، ٦١ .

[٧٥] الفرماوي(عصام عادل) ، كرسي عرش محمد علي ، ص ٢٢٢ ، ٢٤٠.

[٧٦] عبد المقصود(محمد عبد الفتاح) ، منحوتات الكائنات الحية في مدينة القاهرة والوجه البحري في عصر أسرة محمد علي(١٨٠٥–١٩٥٢م) ، ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة حلوان ، لوحة ٢١٩.

[٧٧] قصر الجزيرة كان واحداً من القصور الملكية المصرية لأسرة محمد علي ، ويقع القصر في حي الزمالك في الجزيرة على نهر النيل غرب وسط القاهرة ، وقد انشئه الخديوي اسماعيل لاستضافة كبار الشخصيات الدولية الزائرة خلال افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ م ، وعلى رأسهم الامبراطورة أوجيني والتي اختارها لتكون ضيفة شرف الاحتفال ، بيع لبول درانت باشا والقائد أوبليت عام ١٨٨٩ م ، وبعد أن كان قصر الجزيرة مقر ضيافة حفل إفتتاح قناة السويس ما لبث ان اصبح عام ١٨٧٠ م لقصر ضيافة الخديوي ، ثم من ممتلكات صندوق الدين عام ١٨٧٩ ، ثم اصبح عام ١٨٩٧م فندق قصر الجزيرة ، ثم أصبح منزل خاص بأسرة حبيب لطف الله عام ١٩١٩م ، ثم اصبح فندق عمر الخيام عام ١٩٦١م ، واخيرا فندق ماريوت عام ١٩٨٥م ، وقد كلف الخديوي إسماعيل المهندس المعماري الالماني (يوليوس فرانز) ومن خلال التعاون مع المهندس الشهير (دى كوريل ديل روسو) الذى كان قد صمم قصر عابدين ، وقام يوليوس فرانز بتصميم وتشييد قصر الجزيرة الذى يبلغ طوله ١٧٤مترا ، واستغرقت عملية تشييد القصر ٥ سنوات حيث تم الانتهاء من تشييده في العام ١٨٦٨م ، وقد امر الخديوي بان يتم تزينه على غرار طراز زينة مقر اقامة اوجينى في قصر تويورى مع اضفاء طابع اسلامي على النمط المعماري من خلال استخدام تصاميم مصنوعة من الرخام ، اما الديكورات والحلي الداخلية فقد أمر الخديوي اسماعيل باستيرادها من باريس ، وقد قام مهندس التصاميم الداخلية الالمانى الشهير (كارل ويلهلم فون ديبيتش) في ورشته ببرلين بتصميم وتجميع الزخارف الداخلية الخاصة بالقصر ، وهى الزخارف التي حرص من خلالها على أن يراعى التناغم والانسجام بين كل العناصر الداخلية بما في ذلك الاثاث والستائر والسجاد وحتى النقوش على الجدران، ويضم القصر ، الذي شهد ومازال احتفالات اجتماعية مذهلة ، لوحات وتماثيل باهظة الثمن ، أنجزها أشهر النحاتين

والرسامين الأوروبيين ، واستوحى القصر رسومه من الطراز الشرقي ومن الفن الإسلامي ، وتتناغم التصاميم الداخلية بين أقمشة وأثاث ومشغولات من مدارس فرنسية وألمانية وإيطالية .

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D8%B5%D8%B

راجع ايضا موقع الملك فاروق الأول (١٩٣٦م : ١٩٥٢م)، من إعداد عمرو ابو سيف

http://www.faroukmisr.net/aljazeera_palace.htm

فرج (ماجد محمد على) ، كوبري قصر النيل (مجلة مصر المحروسة إطلالة على ذاكرة الوطن) ، مكس جروب للطباعة والنشر ج١ ، القاهرة ٢٠٠٠م ، ص ١: ٤

[٧٨٧٨] المونوجرام Mono-Gram : كلمة إنجليزية من مقطعين الأول Mono وهي بادئة تعني واحد ، أو مفرد أو أحادي ، والثانية : لاحقة معناها شيء مرسوم أو مكتوب ، والكلمة اصطلاحا تعنى علامة أو رمز ، ترمز إلى شخص ما ، وتتألف من أول حرف من أسمه ، ومرقم على نحو متشابك ، ويعد عنصر المونوجرام من أهم العناصر الكتابية الزخرفية ذات الأحرف اللاتينية ، التي تأثر بها بعض الفنانين خلال القرن التاسع عشر ، وأضافوها على التحف التطبيقية ، وكان ذلك نتيجة للتأثيرات الأوربية على فنون وعمائر ذلك القرن ،ويرجع البعض أصول هذا العنصر في هذه الفترة إلى الأدب والفن الإغريقي ، وقد التقط الفن المسيحي والقبطي هذه الفكرة وطبقها على فنونه، وقد سارت الفنون الأوروبية على خطى الفن الإغريقي والمسيحي فاتخذت من المونوجرام عنصرا فنيا طبقته على فنونها ، ومن ثم تأثرت فنون القرن التاسع عشر الميلادي في مصر بهذا العنصر ، وذلك لسيادة الكثير من التأثيرات الأوربية على فنون هذا العصر في مصر ، ومن بين العمائر في مصر خلال القرن التاسع عشر الميلادي التي نفذ عليها المونوجرام واجهة القصر العالي الذي أنشأه الخديوي إسماعيل والذي تم نقله إلى مقابر المماليك (الذي يعرف حاليا بحوش الوقاد) ، وقوام زخرفة المونوجرام KI وتعني Khedew Ismael كما نفذ المونوجرام على قصر السكاكيني بشكلين مختلفين ، أولهما HPS وتعني Habib Pasha Skakiny وثانيهما HS ، وتعنى Habib Skakiny .

نجم (عبد المنصف سالم)، الطرز المعمارية والفنية لبعض مساكن الأمراء والباشوات في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر ، دراسة مقارنة ، دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠٠٠م ، شكل ١٤ ،نجم (عبد المنصف سالم) ، قصر السكاكيني ،شكل ٢١ ، شكل ٦٣.

الفرماوي (عصام عادل) ، كرسي عرش محمد علي باشا ، ص ٢٣٣، ٢٣٤ ، ٢٣٥

البعلبكي (منير) ، قاموس المورد ،(إنجليزي – عربي) ، دار العلم للملايين ، ط ١٩ ، ١٩٨٥م ، ص ٣٩٧ ، ٥٨٨.

[٧٩] عبد المقصود(محمد عبد الفتاح محمد) ، منحوتات الكائنات الحية ، لوحة ٢١٦ ، لوحة ٢٢٣.

[٨٠] عبد المقصود(محمد عبد الفتاح محمد) ، منحوتات الكائنات الحية ، لوحة ٢٢٠.

[٨١] موسى (رمضان شعبان على) ، تأثير الاساطير القديمة وزخارفها ، ص ١٠٠ .

[٨٢] لما كان العام ١٨٦٩ م ،والخديوي إسماعيل في فورة حماسته لتخطيط عاصمة حديثة على غرار مدن أوروبا ، قرر بناء سراي الجزيرة (الزمالك حاليا)، ولربطها بالضفة الأخرى من النيل حيث عابدين مقر الحكم مروراً بميدان الإسماعيلية (التحرير الآن)، أمر الخديوي ببناء جسر على النهر يعبره البشر والدواب، وتمر من تحته المراكب الشراعية المحملة بالبضائع في طريق من الصعيد للدلتا والعكس، وأسند الخديوي المنبهر بجمال باريس أعمال البناء إلى شركة "**فيف– ليل**" الفرنسية، وبلغت تكلفة المشروع نحو مليوني و٧٥٠ ألف فرنك فرنسي أو ما يعادل ١٠٨ آلاف جنيه مصر آنذاك، و سمى الجسر بكوبرى قصر النيل نسبة إلى "قصر النيل" الذى شيده محمد علي لابنته زينب على الضفة الأخرى من النهر، و استغرق البناء قرابة ثلاث سنوات وبلغ طول الكوبرى ٤٠٦ أمتار وعرضه عشرة أمتار ونصف، كان الكوبرى مكونًا من ٨ أجزاء، منها جزء متحرك من ناحية ميدان الإسماعيلية طوله ٦٤ متراً، لعبور المراكب والسفن الشراعية الصغيرة يتم فتحه يدويا من خلال تروس ، ووضعت تماثيل هائلة على بداية ونهاية الجسر، حيث كلف الخديوي إسماعيل شريف باشا ناظر

الداخلية في أبريل عام ١٨٧١ م ، بالاتصال بالخواجة جاكمار لعمل أربعة تماثيل لأسود أفريقية ، وخصص لها مبلغا قيمته ١٩٨ ألف فرنك ، وتم تصنيع التماثيل من البرونز في فرنسا، ونقلت إلى الإسكندرية ومنها إلى موضعها الحالي على مداخل الكوبرى ، وفي منتصف عشرينيات القرن الماضي، ومع ظهور السيارات لم يعد كوبرى قصر النيل ببنائه القديم قادرًا على استيعاب حركة العربات الجديدة.، فأمر الملك فؤاد بإعادة بنائه مرة أخرى وتوسعته واختيرت شركة "**درمان لونج**"، وهى شركة إنجليزية شهيرة قامت ببناء جسر سيدنى في نفس الفترة تقريباً، لتنفيذ المشروع عام ١٩٣١ م ، فقامت بمضاعفة عرض الكوبرى إلى عشرين متراً بتكلفة بلغت حوالى ٢٩٢ ألف جنيه آنذاك، وانتهى العمل به عام ١٩٣٣، وأطلق عليه بعد التجديد اسم كوبرى الخديوي إسماعيل تخليداً لذكرى والد الملك فؤاد الأول الذى قام بافتتاح الكوبرى بنفسه ، ولم يستمر الاسم طويلا فقامت ثورة يوليو ١٩٥٢ وعاد الكوبرى إلى اسمه القديم.(كوبرى قصر النيل).

غنيم (عبدالله) ، كوبري قصر النيل (أبو السباع العابر للأزمان) ، مقالة بجريدة اليكترونية بعنوان منطقتي ، بتاريخ يناير ٢٠١٧م عن:

http://mantiqti.cairolive.com/%D٨%A٧%D٩%٨٤%D٨%AA%D٩%٨٢%D٨%A٧%D٨%B

[٨٣] فرج (ماجد محمد على) ، كوبري قصر النيل ، ص ٢.

[٨٤] هنري الفريد جاكمار (١٨٢٤-١٨٩٦م) ولد في باريس بفرنسا في ٢٤ فبراير عام ١٨٢٤م ودرس التصوير والنحث في كلية الفنون وعرضت اعماله في صالون باريس من عام ١٨٤٧م حتى عام ١٨٧٩م ، وقد سافر جاكمار إلى مصر وتركيا مستوحياً اساليبا فنية من نبع الثقافة الاسلامية لكلا الدولتين وقد سافر إلى الاسكندرية بمصر لعمل تمثال محمد علي ، ولكنه اكتسب سمعته كمثال للعديد من الأعمال بفرنسا وقد وثقت حياته في العديد من الكتب.

...http://www.bronze-gallery.com/sculptors/artist.cfm?sculptorID=٢٨

ومن أعماله الرائعة في مصر تمثال سليمان باشا في عام ١٨٧٤ م وتمثال محمد لاظوغلي بيه في عام ١٨٧٥م ووثقت هذه الاعمال بواسطة Pierre Kjellberg في كتابه المعروف باسم اعمال البرونز في القرن التاسع عشر الميلادي والذى نشر في عام ١٩٩٤م .

http://english.ahram.org.eg/NewsContent/٥/٣٤/٧١٤٤/Arts--Culture/Folk/Street-Smart-If-lions-could-speak.aspx

البنا (سامح فكرى) ، تمثال محمد علي بمدينة قولة باليونان "دراسة آثارية فنية مقارنة" ، كتاب المؤتمر الرابع عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب ، أكتوبر ٢٠١١م ، ص ٨١٠ : ٨٢٠ ،حاشية ٨٧.

[٨٥] راجع : فرج (ماجد محمد على) ، كوبري قصر النيل ، ص ٢

-غنيم (عبدالله) ، كوبري قصر النيل (أبو السباع العابر للأزمان) ، مقالة بجريدة اليكترونية بعنوان منطقتي ، بتاريخ يناير ٢٠١٧م عن:

http://mantiqti.cairolive.com/%D٨%A٧%D٩%٨٤%D٨%AA%D٩%٨٢%D٨%A٧%D٨%B

-بدراوي (طارق) ، كوبري قصر النيل ، مقالة بجريدة اليكترونية بعنوان صوت مصر الحرة ، بتاريخ ١٦ ابريل ٢٠١٦م عن :

http://www.sotegyfree.net/١٢٨٣٠٤

[٨٦] يلاحظ كبر حجم تمثال الحصان الخاص بالتمثال المعدني لمحمد علي باشا الموجود في ميدان المنشية بمدينة الاسكندرية ، وهو أيضاً من عمل المثال هنري الفريد جكمار . للأستزادة راجع : البنا (سامح فكري) ، تمثال محمد علي بمدينة قولة باليونان ، ص ٨١٠ : ٨٢٠.

[٨٧] عبد العال (ساره رجب السيد) ،التأثيرات الفنية الأوربية على الفنون الإسلامية العثمانية من القرن (١١-١٣هـ/ ١٧-١٩م) "دراسة أثرية فنية " ، ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة كفر الشيخ ، لوحة ٤١ أ .

[٨٨] عبد العال (ساره رجب السيد) ، التأثيرات الفنية الأوربية على الفنون الإسلامية العثمانية ، لوحة ١٤.

[٨٩] صبحى(ابراهيم) ، فن النحت على عمائر القاهرة منذ سنة ١٨٧٥م وحتى سنة ١٩٣٠م ، ص ٤٥ ، لوحة٤أ ، ٦ج .

[٩٠] Myntti (Cynthia), Paris along the nile,Architecture in cairo from the Belle Epoque,the American University in Cairo Press,٢٠٠٣.pls in p. ١١١

[٩١] تجدر الإشارة ان عقود الفاكهة الظاهرة في الواجهة الشمالية لقصر سعيد حليم بالقاهرة وجد بأسفلها قناع يمثل الأسد ، ومن المعروف ان قصر سعيد حليم يجمع بين طرازي النهضة والباروك.

نجم (عبد المنصف سالم) ، قصور الأمراء والباشوات في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر(دراسة للطرز المعمارية والفنية) ،مكتبة زهراء الشرق ٢٠٠٢م ، ص ١١٤ : ١١٧.

[٩٢] Myntti (Cynthia), Paris along the nile,.pls in p. ١١٠

[٩٣] البنا (سامح فكرى) العناصر المعمارية والزخرفية في عهد الأسرة العلوية في ضوء نماذج من واجهات قصور وعمائر مدينة أسيوط ، كتاب المؤتمر الخامس عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب ، وجدة ، المملكة المغربية ،أكتوبر ٢٠١٢م ،لوحة ٨ج .

[٩٤] حامد (رباب عبد التواب فهمي) ، القصور الباقية بمراكز أسيوط في القرن ١٣هـ/١٩م وحتى نهاية النصف الأول من القرن (١٤هـ/٢٠م) "دراسة آثارية معمارية " ، رسالة ماجستير ، قسم الآثار ، كلية الآداب ، جامعة أسيوط ٢٠١٧م، ص ١٣٠ .

[٩٥] ايميل جان هوارس فيرنيه Emile Jean-Horace هو رسام معارك وصور شخصية ومستشرق فرنسي ولد في يوم ٣٠ يونيو من عام ١٢٠٤هـ/ ١٧٨٩م في باريس أثناء إندلاع الثورة الفرنسية ، وهو حفيد الرسام الفرنسي كلود فيرنيه وإبن كارل فرنيه حيث تعلم الرسم منه ، وأشتهر بلوحاته عن الحروب النابليونية لفرنسا بعد أن أصبح جندي ، ثم إنضم مع الملك لويس فيليب الأول أثناء الحملة الجزائرية ورسم هناك عدة معارك للجيش الفرنسي وخالط سكان الجزائر آنذاك وتوفى فيرنيه فى يوم ١٧ يناير من عام ١٢٨٠هـ/ ١٨٦٣م في باريس.

https://ar.wikipedia.org/wiki/هوراس_فيرنيه#cite_note-٥

[٩٦] Dobrowolska (Agnieszka) & Fahmy(Khaled), Muhammad Ali Pasha and His Sabil,The American University in Cairo press ٢٠٠٤,pl in p.٤٦.

[٩٧] للاستزادة انظر :

El. Castel, 'Panthers, leopards and cheetahs. Notes on identification', *TdE* ١ (٢٠٠٢),pp. ١٧-٢٨.

[٩٨] وردت أراء أن القاجارية عشيرة تركية الأصل ،شيعية المذهب، تقطن شمال اذربيجان ومازندران، قدمت مساعدات قيمه للصفويين مكنتهم من فرض سيطرتهم على أذربيجان أولا ثم على كل إيران في القرنين ١٠ -١١هـ/ ١٦-١٧م . أحمد (كمال مظهر)، دراسات في تاريخ إيران الحديث والمعاصر ، بغداد ١٩٥٨ ، ص ٢٣. عن تاريخ القاجاريين أنظر أيضاً :

اقبال (عباس)، تاريخ إيران من بداية الدولة الطاهرية وحتى نهاية الأسرة القاجارية (٢٠٥هـ/٨٢٠م –١٣٤٣هـ/١٩٢٥م) ، نقله عن الفارسية وقدم له وعلق عليه منصور(علاء الدين)، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٩م ، ص ٧٤٦ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ .

Sykes (J), A history of Persia, Reed book ٢٠٠٦,pp.٢٨٦-٢٩٣.

[٩٩] اقبال (عباس)، تاريخ إيران بعد الاسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية ، ص ٧٤١ : ٨٥٥ .

[١٠٠] عطا الله (نسرين على أحمد محمد) ، التحف المعدنية الإيرانية في العصر القاجاري ، ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠١٢م ، ص ١٩٥.

[١٠١] سيرنج (فيليب) ، الرموز في الفن ، ص ٩١.

[١٠٢] https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٨٪

_Kindermann, H. "Al-Asad", Encyclopedia of Islam, ١, Leiden, the Netherlandsو١٩٨٦ E.J.Brill, pp. ٦٨١–٣.

Shahbazi, Shapur A. "Flags (of Persia)", in E. Yarshater et al., (٢٠٠١), Encyclopaedia Iranica, /http://www.iranica.com

[١٠٣]ظهر أيضا رسم الأسد وخلفه قرص الشمس على هيئة آدمية في أحد مدارس سمرقند الشهيرة ، وذلك على البلاطات الخزفية التي تكسو واجهة المدخل الرئيسي للمدرسة . راجع : إبراهيم (ميادة إبراهيم عطية) ، أحكام النجوم ورموزها الفنية في التصوير الإسلامي ، ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠١٠م ، ص ١١.

[١٠٤] خليفة (ربيع حامد)،الفنون الإسلامية في العصر العثماني ،الطبعة الأولى ، زهراء الشرق ،القاهرة ٢٠٠١م ، حاشية ١٥٦، ص ٧٨.

[١٠٥] كانت الغلبة لظهور برج الأسد مقترنا بكوكب الشمس في صور المخطوطات من غير كتاب الصوفي مثل نسخة من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني ٨٤٤هـ/١٤٤٠م وأمثلة كثيرة من التحف التطبيقية والمسكوكات . للاستزادة :

–إبراهيم (إيهاب أحمد) ، دراسة أثرية فنية لتصاوير كتاب ترجمة صور الكواكب للصوفي بدار الكتب المصرية سجل رقم ٩ –م ميقات فارسي ، دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ١٩٩٨م ، ص ١١٢ ، ١١٣.

– خليفة (ربيع حامد) ، الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٧٨ .

[١٠٦] http://bibliodyssey.blogspot.com.eg/٢٠٠٦/١٢/persian-zodiac.html

[١٠٧] Niewohner(Elke),Decorative Arts,(Islam art and architecture)edited by Hattstein (Markus) &Delius (Peter),pl.in p.٥٢٨.

[١٠٨] عطا الله (نسرين على أحمد) ، التحف المعدنية ، ص ١١٠ ، لوحة ٧٩.

[١٠٩] ظهر البراق النبوي في تصاوير المخطوطات القاجارية بسمات فنية خاصة تميزه عن باقي مدارس التصوير الذى ظهر فيها هذا المخلوق ، ومن بين تلك المميزات الذى ظهر بها هذا المخلوق في هذه المدرسة الفنية وجه آدمي لامرأة بعنق طويل وبذيل على هيئة طاووس فضلاً عن الأجنحة وغيرها من السمات الفنية التي اصبغها المصور القاجاري عن غيره من مصوري العصور السابقة في إيران ، ويبدو أن المدرسة القاجارية كانت أكثر المدارس تأثرا ببعض الأوصاف التي قيلت على البراق والتي اشتق بعضها من السيرة ، واشتق بعضها من المخطوطات الأدبية الإيرانية والتي كان شعرائها يغالون في صفات هذا المخلوق، وأخيراً كان لبعض الحالات المذهبية الاستثنائية فضلا عن خيال المصور والمتأثر بكل ما سبق اصباغ الصفات الاخيرة على هذا المخلوق الرباني ، ومهما يكن من أمر كانت المدرسة القاجارية في التصوير من أكثر المدارس تأثراً بتلك الأوصاف التي كانت مألوفة ومتعارف عليها في وصف البراق وكانت تظهر وجهه دائما بوجه أمرأه . راجع :

البنا (سامح فكري) ، البراق في ضوء نماذج من مدارس التصوير الإسلامي ، لوحة ١٨ ، لوحة ١٩ ، كذلك انظر ص ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ .

الفرماوي (عصام) ، أضواء جديدة للتصاوير الرمزية التي تمثل نبي ورسول الاسلام محمد صلى الله عليه وسلم في ضوء مجموعة منتقاه من تصاوير المخطوطات الدينية والتاريخية عند المسلمين "دراسة فنية حضارية " ، لوحة ٢١ .

حسين (أحمد) ، البراق النبوي ، من موقع مؤسسة الحوار المتمدن الاليكترونية ، محور دراسات وابحاث في التاريخ والتراث واللغة ٢٠٠٧م ، من موقع مؤسسة محور :

http;//www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=١١٢٢٨٠

[١١٠] موسوعة صور تاريخ حضرة الباب (السيد على محمد الملقب بحضرة الباب) ، ج١ ، ٢٠١٦م ، ص ١٢٠.

[١١١] محمود (إيهاب أحمد حسن) ، صور السلاطين والامراء ورجال الدولة في المدرسة القاجارية "دراسة أثرية فنية" ، ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ٢٠١١م ، ص ٦٠ ، ٦١ ، لوحة ٦٤ .

Stephen (Vernoit),Occidentalism ,Islamic art in the ١٩th century (Nasser d. Khalili collection of Islamic art) , London, ٢٠٠٥.

[١١٢] تجدر الاشارة ان زخرفة الأسد والشمس ، وكذلك الصورة الشخصية الواردة على غطاء وقاعدة هذه الساعة ورد ما يشبهها على بعض عملات هذا الشاه ، حيث ورد أنه في عهد ناصر الدين شاه الذي اعتلى العرش في عام ١٢٦٥هـ/١٨٤٨م وصلنا عملة تضرب على هيئة قطع من الفضة فئة تومان واحد ، ومن الذهب فئة ٢٥ تومان ، ومن الواضح ان العملات الذهبية من الفئة الأخيرة كانت تضرب في المناسبات الخاصة لتوزع كنقود تذكارية ومنها ما كان يمنح لكبار أعيان البلاد ومنها ما كانت تسمح للموظفين الكبار بشرائه ، ونجد في مركز وجه هذه العملة الذهبية التذكارية صورة نصفية للشاه القاجاري ناصر الدين وقد وضع غطاء رأس مرتفعا ويتقلد أوسمته وتتطابق ملامح هذا النقش مع الملامح الشخصية لهذا الشاه التي سجلها بريشته الفنان محمد الحسين قاجار في لوحة زيتية مؤرخة بعام ١٢٦٥هـ/١٨٤٩م ، وتحيط بصورة ناصر الدين على وجه القطعة زخرفة من اوراق نباتية تدور حول الهامش بإتقان ، أما الظهر فبهامشه زخرفة نباتية تنتهى من اعلى برسم التاج الملكي ومن أسفل بشعار الدولة القاجارية وهو عبارة عن قرص شمس مشع امامه أسد يحمل سيفا في يده اليمنى ، وبمركز الظهر كتابة تقرأ من أسفل إلى أعلي السلطان الأعظم والخاقان الافخم ناصر الدين شاه قاجار.

الصاوي (أحمد) ، الأشرفي و التومان أهم عملات الصفويين والقاجاريين ، مقالة بجريدة الاتحاد الامارتية ، ٥ أكتوبر ٢٠٠٧م ، نقلا عن موقع :

http://www.alittihad.ae/details.php?id=١٤٣٤١٤&y=٢٠٠٧&article=full

[١١٣] ياسين (إيمان محمد العابد) ، التأثيرات الأوربية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري (١١٩٣-١٣٤٣هـ /١٧٧٩-١٩٢٥م)، ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٨م ، لوحة ٨٥.

[١١٤] موسوعة صور تاريخ حضرة الباب (السيد على محمد الملقب بحضرة الباب) ج١ ، ٢٠١٦م ، ص ٤٨.

[١١٥] تجدر الإشارة أن زخرفة الأسد ظهرت في مجال فنون الكتاب المخطوط في أمثلة قليلة بوصفها جزء من الشعار الملكي للأسرة القاجارية ، وهو ما سوف توضحه الدراسة لا حقا .

[١١٦] http://www.gettyimages.com/photos/qajarpalace?excludenudity=true&sort=mostpopular&mediatype=photography&phrase=qajar%٢٠palace

[١١٧] https://www.pinterest.com/pin/١٦٢٣٤٠٧٦١٥٣٨٤٢٥٥٦٠/

[١١٨] راجع هذه اللوحة في الموقع التالي:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Naser_alDin_Shah%٢٧s_tomb_stone#/media/File:Khalvate_karimkhani

[١١٩] كانت ميداليات الاستحقاق أو النياشين توجد بكثرة في العصر القاجاري لا سيما في عهد ناصر الدين شاه ، حيث يبدو أن هذا الشاه كان مولعا بتقليد عادات البلاط في الممالك الأوربية ولذا نراه يكثر من إصدار ميداليات الاستحقاق وهو تقليد أوربي يعادل عادات الشرقيين في اسباغ حلل وخلع التشريف ، وقد بلغ وزن احدى ميداليات الاستحقاق التي اصدرها ناصر الدين حوالي ١٤,٣٢ جرام وبوجهها رسم شعار الدولة الأسد والسيف وقرص الشمس تحيط به زخرفة نباتية ، أما الظهر فبهامشه عبارات فارسية وبمركز اسم السلطان ناصر الدين شاه قاجار مع تاريخ سك الميدالية وهو عام ١٣٠٠هـ .
الصاوي (أحمد) ، الأشرفي والتومان أهم عملات الصفويين والقاجاريين ، مقالة بجريدة الاتحاد الامارتية ، ٥ أكتوبر ٢٠٠٧م ، نقلا عن موقع :

http://www.alittihad.ae/details.php?id=١٤٣٤١٤&y=٢٠٠٧&article=full

كذلك ظهرت صورا شخصية لناصر الدين في قلادة كانت تخص محمد شاه قاجار ، ومما لا شك فيه أن تلك الفكرة في حد ذاتها أوربية الأصل بالإضافة إلى أن رمز الشمس والأسد والتي صممت على هيئة قلادة كان يرتديها ملوك قاجار بدء منذ عام سنة ١٨٠٧م هي أيضا أوربية ، بالرغم من كونها شعار " أسرة قاجار " إلا أن فكرة تصميمها على شكل قلادة تعد عنصراً أوربياً .

محمود(إيهاب أحمد حسن) ، صور السلاطين والامراء ورجال الدولة في المدرسة القاجارية ، ص١٩٧ .

Smis (Eleanor),Persian painting and its sources, Yale university press٢٠٠٢,p.٨٢.

ومما سبق يتضح أن النياشين أو القلادات كانت منتشرة في ذلك العصر لذلك لم يكن غريبا ان تكتب مخطوطات ورسائل عن هذه النياشين وتزود بالصور الإيضاحية.

[١٢٠] رزق(ليلى جلال) ، بركات (هبة) واخرون ، روائع المخطوطات الفارسية المصورة بدار الكتب المصرية ، دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٨م، ص ١٩٣.

[١٢١] رزق(ليلى جلال) ، بركات (هبة) واخرون ، روائع المخطوطات الفارسية المصورة بدار الكتب المصرية ، اللوحة ص ١٩٢.

[١٢٢] **أسلوب اللاكيه** : طريقة الصناعية تبدأ من الدفة التي أراد الفنان أن يجعلها صالحة للرسم عليها بالألوان وطلائها بطبقات من مادة اللاكيه لذا كان يجب على الفنان ايجاد طبقة رقيقة كانت تعمل عادة من الورق المضغوط بطبقة رقيقة من المعجون أو ما يعرف باسم Papier mache وهو مصطلح فرنسي يعني عجينة الورق ، ثم تغطى هذه الدفوف المكونة من عجينة الورق بطبقة لاكيه شفاف أو بلا لون ، ثم يتم الرسم على هذه الطبقة بالألوان المائية وعندما تجف تغطي بطبقات أخرى من اللاكيه الشفاف ليثبت الرسم ويحميه،

وقد اجمعت العديد من آراء الباحثين والعلماء أن هذه الطريقة الصناعية قد ظهرت خلال القرن ٩هـ/١٥م ، في نهاية العصر التيموري ، ويذكر الأستاذ (دانكن هالدين) أن أسلوب اللاكيه كان له شعبية عظيمة في القرنين ١٠ ، ١١هـ /١٦ ، ١٧ م في كل من تبريز وأصفهان ، وأستمر له دورا مهما في الحياة الثقافية في العصر القاجاري.

راجع : البنا (سامح فكري) ، فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة ، كتاب مؤتمر الملتقى الدولي الثاني للفنون التشكيلية (حوار جنوب جنوب)، كلية التربية النوعية ، جامعة أسيوط ، نوفمبر ٢٠١٠م ، ص ٣١: ٥٠.

Gratzl (Emil),BookCovers,(Asurvey of Persian art from prehistoric times to the present)Vollum III Chapter ٥١ .London ١٩٣٩. pp. ١٩٢٦-١٩٢٧

راجع أيضاً مقالة للأستاذ دانكن هالدين بعنوان Bookbinding تقلا عن موقع :

http://www.iranica.com/newsite/index.isc?Article=http://www.iranica.com/newsite/articles/v٤f٤/v٤f٤a٠٢٠.html

[١٢٣] سمسار(محمد حسن) ، كاخ كلستان (كنجينة كتب ونفائس خطى)،تهران ١٣٧٩هـ ، لوحة ١٦٢، ص ٢٣٥.

[١٢٤] https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٨%B٤%D٨%B٩%D٨%A٧%D٨%B١_%D٩%٨٧%D٩%٨٨%D٩%٨٤%

الشعار الملكي المشار اليه في المتن والذى يخص الأراضي المنخفضة (هولندا) اعتمد من قبل الملك الأول لمملكة الأراضي المنخفضة فيليم الأول عندما أصبح ملكا بعد مؤتمر فيينا عام ١٨١٥م ، وكملك فقد اعتمد شعار النبالة الذى يجمع بين عناصر من عائلة أورانى – ناساو شعار عائلته وعناصر من جمهورية هولندا السابقة التي كانت موجودة منذ ١٥٨١ وحتى ١٧٩٥م ، فمن شعار عائلته استخدم مستطيل ازرق اللون وبه مستطيلات صغيرة صفراء وأسد أصفر من ناساو (الدرع الأزرق ، المستطيلات الصفراء ، الأسد) والشعار je maintiendrai تمثل شعار اسرة أورانى حيث أنه دخول حيز الاسرة مع امارة اورانى باسم je maintiendrai Chalons (سأصون شالون) ، وقد وجدت هذه العناصر ايضا على شعار الملك وليام الثالث الذى كان أيضا ملك انجلترا (١٦٨٩-١٧٠٢م) فقد أخذ من الشعار السابق لبرلمان لجمهورية المقاطعات المتحدة الاسد مع الاكليل والسيف والسهام ، السهام ترمز إلى المقاطعات السبع التي شكلت الجمهورية ، والسيف يمثل العزم على الدفاع عن حريتهم ، والاكليل يرمز لسيادتها ، وقد استبدل وليام الاكليل بالتاج الملكي ، وفى عام ١٩٠٧ عادت الملكة فيلهلمينا إلى الاكليل المفتوح .

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٨%B٤%D٨%B٩%D٨%A٧%D٨%B١_%D٩%٨٧%D٩%٨٨%D٩%٨٤%

[١٢٥] راجع : نور (حسن) ، تحف زجاجية وبللورية من عصر الأسرة القاجارية ، ص ٢٤ ، ٢٥ ، لوحة ١٣ ، شكل ٩

[١٢٦] يمثل القرن التاسع عشر الميلادي مرحلة البعث لفن صناعة البسط والسجاجيد الايرانية حيث نهضة صناعة البسط في إيران لقيام عدد كبير من الشركات الاوربية بالإشراف على صناعة وتجارة البسط والسجاد نظرا لكونها سلعا رائجة في الاسواق الاوربية وتهافت الاوربيون على اقتنائها ، واخذت الشركات العالمية تنشئ لها مكاتب داخل ايران مثل مكتب مانشستر للتجارة في سلطان أباد والتي تولت استيراد القطن ، وطبيعي أن اعظم السجاجيد ما كان يصنع منها للملوك وكبار الامراء الذين كثيرا ما كانوا يطلبون اعلام المصورين والرسامين حتى يقوموا بأعداد الرسوم التي تزين السجاجيد الفاخرة وعلى سبيل المثال السجادة التي تحتوى على شعار أسرة قاجار وهو عبارة عن رسم الأسد والشمس وهى من الحرير الخالص ، وقد انتجت في منتصف القرن التاسع عشر وفى نهايته ، واصبحت رسوم الصور الشخصية عنصرا هاما من عناصر زخرفة السجاجيد الايرانية.

محمود (إيهاب)، صور السلاطين والامراء ورجال الدولة في المدرسة القاجارية ، ص ١٥١ ، نقلا عن :

Milanesi(E), The carpet, London &NewYork,١٩٩٩.p.٩٧.

[١٢٧] البنا (سامح فكرى) ، فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة ، ص ٣٢ : ٦٠

[١٢٨] ذكر أحد الأساتذة الاجلاء ما يؤكد ما ذكر في المتن من كون الأسد يمثل عنصر مفضلا ومتأصلا في إيران على مر العصور حيث ذكر أن شعار آل قاجار هو رمز النصر الفارسي، فالأسد والسيف رمز القوة والبطش ، ورسمهما متأصل وقديم في فنون فارس العريقة ، والشمس كذلك كانت معبودهم قبل الإسلام فرسوم الأسد موجودة بكثرة في الفن الإخميني والساساني، وذكر الفردوسي في الشاهنامة أن قرص الشمس كان مرسوما مع الأسد على راية الجيش الإيراني عندما سرد قصة سهراب ورستم ، ثم ظهر رسمه في بعض التصاوير الإيرانية بالمخطوطات، وفى دائرة الأبراج الفلكية في العصور التاريخية المختلفة .

نور (حسن محمد) ، تحف زجاجية وبللورية من عصر الأسرة القاجارية ، ص ٢٤ ، ٢٥ ، لوحة ١٣ ، شكل ٩

[١٢٩] تم نقل هذه المعلومات من خلال احد المواقع الايرانية العلمية من على الشبكة الدولية ، ويعرف هذا الموقع باسم (الجواهر الفارسية)، وكل ما يرد بهذا الموقع مكتوب باللغة الفارسية ، وقد استعنت في ترجمة ما ورد في هذا الموقع بأحد السادة المتخصصين الاجلاء الا وهو الدكتور حسين صوفي مدرس اللغة الفارسية بقسم اللغات الشرقية بكلية الآداب جامعة اسيوط ، وأود في هذا الموضع ان اعبر عن شكري وامتناني لمساعدته لي في ترجمة كل ما ورد بهذا الموقع ومتعلق بموضوع دراستي . راجع رابط الموقع:

http://www.copyright@.parsjawahr.com

[١٣٠] http://www.copyright@.parsjawahr.com

[١٣١] راجع المبحث الثالث من هذه الدراسة والمتعلقة بأمثلة زخارف وتماثيل الأسد ولا سيما المتعلقة بتماثيل الأسود الأربعة الخاصة بكوبري قصر النيل.

[١٣٢] راجع على سبيل المثال لا الحصر موقع الجواهر الفارسية ، وهذا هو رابط الموقع:

http://www.copyright@.parsjawahr.com

[١٣٣] دهخدا (على أكبر) ، لغت نامه ، زير نظر معين(محمد) ، مؤسسة انتشارات ، ج١٦ ، تهران ١٣٧٧هـ

كنيسة السيدة العذراء للمرسلين الكومبونيان في أسوان
دراسة أثرية تحليلية مقارنة

د/ فادية عطية مصطفى
مدرس بكلية الأثار
قسم الأثار الإسلامية بجامعة أسوان

ملخص البحث:

يتناول البحث عمل دراسة توثيقية وصفية تحليلية لأول مرة لنموذج من كنائس الجاليات الأجنبية بأسوان للمرسلين الكومبونيان ، حيث أن هذه الكنيسة لم يسبق دراستها من قبل ، تنتمى الكنيسة لطراز الصالة الواحدة .

الكلمات الدالة:

المرسلين الكومبونيان– حجرة المعمودية– النارتكس (Narthex)– كرسي الاعتراف– المذبح .

المقدمة:

شهدت مصر في القرن التاسع عشر انفتاحا كبيرا على أوربا بالإضافة إلى ازدياد حركة الهجرة إلى مصر ومن هذه الهجرات كانت البعثات التبشيرية الايطالية التي جاءت إلى جنوب مصر والسودان فقد رحبت مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر بالأجانب الذين قدموا إلي مصر ، وبصحبتهم رجال الإرساليات الدينية ، الذين كانوا يبغون نشاطا دينيا في بلد يعدوه بكرا ، فبدأت الإرساليات بمختلف مذاهبها بإنشاء الكنائس ، وألحقوا بها المدارس التي تعمل علي تعليم الأجانب المقيمين في مصر ، وكل مدرسة من هذه المدارس تعلم أفراد الجالية الخاصة بطائفتها طبقا لمذهبها الديني وهذا ما وجدناه بالكنيسة موضوع البحث التي كانت عبارة عن دير لإقامة الرهبان والراهبات وكنيسة ومدرسة لتعليم اولاد الجالية الإيطالية هذا بالإضافة إلى قاعة احتفالات وسوف يقتصر البحث على دراسة الكنيسة وذلك نظرا لما شمل باقي ملحقات الكنيسة من الدير والمدرسة وقاعة الاحتفالات من تجديدات ابعدتها عن اصولها الأولى ولذلك فقد اردت إلقاء الضوء على طراز العمارة الكنائسية الخاصة بالجاليات الأجنبية في مدينة أسوان وعمل دراسة تحليلية معمارية لها .

تقع كنيسة السيدة العذراء بمدينة أسوان بشارع السودانية بالسوق السياحي بمدينة أسوان يرجع تاريخ إنشاء الكنيسة إلى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي .

حيث شيدت في ديسمبر عام (١٨٩٦م) في عهد أسقف أفريقيا الوسطى الأنبا انطونيو ماريا روفيجو[1] مؤسس إرسالية أسوان وكنيستها وتحتفظ الكنيسة بجزء من رفات القديس دنيال كومبونى رسول أفريقيا والذى بذل حياته في سبيل أفريقيا وتوفى سنة (١٨٨١م) بالسودان وتحتوى الكنيسة على نصوص تأسيسية باللغة اللاتينية واللغة الانجليزية والعربية .

وهذه الكنيسة لم يسبق دراستها ولذلك سوف أقسم هذه الدراسة إلى مبحثين يتناول المبحث الاول دراسة توثيقية وصفية للكنيسة والمبحث الثاني الدراسة التحليلية لمفرداتها المختلفة ويلى ذلك الخاتمة متضمنه النتائج والتوصيات .

المبحث الأول :

الدراسة التوثيقية الوصفية للكنيسة :

تنتمى الكنيسة لطراز الصالة الواحدة وهو من ابسط التخطيطات الكنسية وبالرغم من ان نص الإنشاء اطلق عليها كنيسة الا انها ملحق بها العديد من العناصر الأخرى فملحق بها مبنى مخصص لإقامة الرهبان ومبنى آخر مخصص لإقامة الراهبات، كما توجد بعض الملحقات لآخري منها مدرسة كاثوليكية لأبناء الجالية وقاعة مناسبات ويتقدم الكنيسة فناء ويحيط بهم جميعا سور ويتوسط السور في الجهة الغربية فتحة مدخل تؤدى إلى فناء الكنيسة (لوحة رقم١) .

الوصف من الخارج :

الواجهة الرئيسية للكنيسة:

الواجهة الغربية هي الواجهة الرئيسية للكنيسة وتتميز الواجهة بالبساطة (لوحة رقم٢، شكل رقم١) حيث تنقسم إلى ثلاثة مستويات ، ينقسم المستوى الأول إلى ثلاث مناطق طولية بواسطة عمودان مدمجان من الحجر يتوسطان الواجهة وبأطراف الواجهة يوجد دعامتان تمتدان إلى المستوى الثاني من الواجهة ويتوسط المنطقة الوسطى فتحة المدخل المؤدية إلى الكنيسة وهى عبارة عن فتحة مستطيلة يبلغ ارتفاعها (٢م) واتساعها (١،٦٠ سم) ويجلد المستوى الأول من الواجهة من أسفل الواح من الرخام ترتفع حتى (١٠٠ سم) ويعلو المستوى الأول ثلاث مناطق عبارة عن أنصاف دوائر يوجد بداخلها نقوش مجسمة للسيدة العذراء والسيد المسيح منفذة بمادة الجص باللون الأبيض ويوجد بنصف الدائرة الموجودة على اليسار نقش مجسم للسيدة العذراء والمسيح المسجى (لوحة رقم٣) أما نصف الدائرة الأوسط فيوجد به منظر لبشارة السيدة العذراء فنجد السيدة العذراء جالسة القرفصاء ترتدى عباءة فضفاضة ويجلس أمامها الملاك يبشرها بحملها بالسيد المسيح (لوحة رقم٤)، أما نصف الدائر الموجودة على اليمين فيوجد بها منظر للسيدة العذراء ومعها السيد المسيح فى مرحلة الطفولة (لوحة رقم٥) وكتب أعلى المنطقة الوسطى باللون الأسود على أرضية بيضاء التالي :

"السلام عليك يا مريم"

أما المستوى الثاني من الواجهة فمقسم إلى ثلاث مناطق ايضاً بواسطة أربعة دعامات مندمجة بالجدار ، يوجد بداخل المنطقة الأولى والثالثة فتحة نافذة مستطيلة ، معقودة بعقد دائري ، أما المنطقة الوسطى فيوجد بها نافذة مزدوجة عبارة عن فتحتين مستطيلتين معقودتين بعقد دائري يعلوهما نافذة صغيرة على شكل صليب .

أما المستوى الثالث فيتوجه فرنتون عبارة عن مثلث كبير منفرج الزاوية بعرض الواجهة يعلو هذا المثلث شكل صليب ويوجد عند رأس المثلث من الداخل شكل صليب كتب اسفله باللغة اللاتينية باللون البنى .

في ثلاثة أسطر ما ترجمته (لوحة رقم٦):

"١٨٩٦ كنيسة السيدة العذراء الحبل بلا دنس"

وعلى يمين ويسار المدخل الذى يتوسط الواجهة نصان كتابيان على لوح من الرخام الأبيض اللوح الذى على اليسار كتب باللغة الإنجليزية (لوحة رقم٧) ، أما النص الذى يوجد على يمين المدخل (لوحة رقم٨) فهو ترجمة باللغة العربية للنص السابق وكتب علية في سبعة أسطر باللون الأسود واللون الذهبي ويوجد على يمين ويسار السطر الأول صليب صغير باللون الذهبي وكتب ما يلى .

"باسم الثالوث الأقدس

كنيسة العذراء مريم الحبل بلا دنس .

شيدت الكنيسة في ديسمبر عام ١٨٩٦ في عهد الأسقف مثلث الرحمات.

الأنبا / أنطونيو ماريا روفيجو .

ولد في ايطاليا ١٨٥٨/٣/٢٣ وتوفى في السودان في ١٩٠٢/٢/٢٩.

وتحتفظ الكنيسة بجزء من رفات القديس / دنيال كومبونى (رسول افريقيا) ".

وقد تم تجديد مدخل وواجهة الكنيسة في العاشر من سبتمبر ٢٠١٠.

الواجهات الأخرى للكنيسة :

الواجهة الجنوبية واجهة مسمطة من أسفل ،أما في المستوى الثاني من الواجهة يوجد فتحة نافذة مستطيلة معقودة بعقد نصف دائري مشابهة لباقي النوافذ التي توجد بالواجهة الغربية (لوحة رقم٩) ، أما الواجهة الشمالية فملاصقة للمبنى المخصص لإقامة الرهبان .

برج الجرس(المنارة) :

يوجد بالركن الشمالي الشرقى من الكنيسة ويبلغ ارتفاعها (١٧م) تقريبا يتكون من ثلاثة طوابق ينتهى كل طابق ببروز فتح في الطابق الثاني نافذة مستطيلة في كل جانب من الجوانب الأربعة يتوجها عقد نصف دائري ، أما الطابق الثالث ففتح في كل جانب نافذة مزدوجة مكونة من نافذتين مستطيلتين يتوجهما عقد نصف دائري مسنود على دعامات، وينتهى بدن البرج من أعلى بكورنيش بارز ويعلو هذا الطابق قمة البرج وهى عبارة عن قبة خشبية صغيرة لها مناطق انتقال مثمنة الشكل ويعلو القبة صليب (لوحة١٠ شكل رقم١) ويتم الدخول إليه من خلال الغرفة الصغيرة الملحقة بغرفة الشمامسة حيث ثبت درجات حديدية بالحائط للصعود عليها إلى أعلى البرج وسطح الكنيسة (لوحة رقم١١شكل رقم٢).

الوصف من الداخل :

تنتمى الكنيسة إلى تخطيط الكنائس ذات الصالة الواحدة (شكل رقم٢) وهو الطراز الشائع في معظم دول البحر المتوسط والذى يتسم ببساطة التخطيط ويتألف من فناء واحد مستطيل يمتد من الغرب إلى الشرق ويوجد بالجدار الشمالي والجنوبي من صالة الكنيسة أربعة دعامات مدمجة بالجدار .

ويحتل القسم الشرقي من الكنيسة الهيكل (منصة الشمامسة) وغرفتي الخدمة (الشمامسة) وغرفة الشهداء (المعمودية حاليا) ، أما الجهة الغربية من الكنيسة فيوجد بها النارتكس[٣] ويوجد بالجهة الشمالية والجنوبية منه كرسي الاعتراف ويعلوه مقصورة المرتلين وتأخذ الكنيسة شكل مستطيل يبلغ ابعاده (٢٧م طولاً ×١٠م عرضاً) والاتجاه العمومي في الكنيسة هو إتاحة أكثر مساحة خالية لإعطاء الفرصة للمصلين لمتابعة الطقوس الدينية وقد اهتم المعمار بعمل العديد من النوافذ للسماح لأكبر قدر من الضوء للدخول إلى الكنيسة .

النوافذ: فتح بالجهة الغربية ثلاث نوافذ مطلة على الواجهة الغربية للكنيسة النافذة الوسطى عبارة عن نافذتين مستطيلتين يعلوهما نافذة صغيرة على شكل صليب والجميع داخل دخلة معقودة بعقد دائري ، وعلى جانبي هذه النافذة يوجد نافذة مستطيلة معقودة بعقد نصف دائري والنوافذ مغشاة بالزجاج الملون على شكل زخارف صلبان (لوحة رقم١٢) ، كما فتح بمنتصف الجدار الشمالي والجنوبي لصحن الكنيسة بالجزء العلوى فتحة نافذة مستطيلة يتوجها عقد نصف دائري مغشاة بالزجاج الملون (لوحة رقم١٣) هذا بالإضافة الى النافذة التي فتحت بالجهة الشمالية والجنوبية من الهيكل .

السقف : يغطى الكنيسة سقف من الواح خشبية يعلوها علفات خشبية وكمر من الحديد ثم وضع رمل لتسوية السطح ليتمكن المعمار من وضع البلاطات التي تكسو سطح الكنيسة (شكل رقم٣) وأسفل السقف يوجد كورنيش من الجص .

مقصورة المرتلين :

توجد بالجهة الغربية من الكنيسة أعلى النارتكس وهى عبارة عن بلكون لها مساحة مستطيلة تمتد من الشمال للجنوب محمولة على دعامتين من الحجر الجيري المجلد من أسفل بالرخام الأبيض (شكل رقم٤) ويتوسط الجهة الغربية من الدعامتين حوض المياه المقدسة (المبركة) اسفلها بحر مستطيل يتضمن نص كتابي محدد باللون البنى باللغة الانجليزية (لوحة رقم١٤) وكتب أسفله ترجمته باللغة العربية باللون الأسود نصه "أعمال الخير هي حلقات تكون سلسلة المحبة" (لوحة رقم١٤) .

ويصعد إلى مقصورة المرتلين عن طريق سلم حلزوني من الحديد بالركن الجنوبي الغربي (لوحة رقم١٥) .

الحجرات الجانبية :

الحجرة الجنوبية (حجرة المعمودية) :

يتقدمها صالة صغيرة عبارة عن مساحة مربعة تقريباً تبلغ مساحتها (٣،٥ x ٢٠ ،٣) يكسو الجزء الأسفل منها الواح من الرخام (لوحة رقم١٦) كتب أعلى الجهة الجنوبية منها داخل مستطيل باللون الأسود ما يلى (لوحة رقم١٧) :

"السلام عليك يا مريم يا ممتلئة نعمة الرب معك "

وكتب بجوارها نفس العبارة باللغة اللاتينية يفصل بينهم صليب مرسوم باللون الفضي داخل مدورة أما باقي الجدران فزينت بالألوان الزيتية باللون الأزرق الفاتح ورسم عليها أشكال هندسية عبارة عن مربعات بداخلها صلبان .

كما ثبت على الجدار الغربي لوح رخامي كتب علية باللغة اللاتينية ما ترجمته (لوحة رقم١٨) :

"ذكرى لصاحب النيافة المطران أنطونيو ماريا روفيجو .

أسقف ونائب رسولي لإرسالية إفريقيا الوسطى .

المولود في مدينة كولونيا بنيتا يوم ١٨٥٨/١١/٢٣م .

رسم كاهن يوم ٢٩ مارس سنة ١٨٨٤م .

انضم إلى رهبانية المطران كومبونى ٤ ديسمبر ١٨٨٤م .

رسم أسقفا في مدينة فيرونا ٢١/إبريل سنة ١٨٩٥م .

في نفس الوقت الذى دمرت فيه إرسالية السودان دمار تام .

عمل من اجل إنقاذ إفريقيا على خطى الراعي الصالح .

قدم حياته من أجل الخرفان المؤمنين في مدينة باربريوم ٢ مايو سنة ١٩٠٢م.

نقل جسده من الصحراء إلى هذه الكنيسة التي شيدها بنفسه في يوم ١٩٠٤/٦/١٨م .

وقد تمت المراسيم الدينية والجنازة والدفن بحضور جمع غفير من المؤمنين يوم ١٩٠٤/٦/٢٥م.

ونقلت رفاته إلى مدينة فيرونا بإيطاليا يوم ١٩٥٨/٦/١٢م .

وعبرات البكاء تنذر بالفرح (مزمور ٧١) خاص بالحبشة."

أما الجدار الشرقي من هذه الصالة ففتح به فتحة مدخل تؤدى إلى حجرة المعمودية ويعلو هذا الباب أيقونة مرسومة بطريقة الفريسكو حديثة للمطران أنطونيو ماريا روفيجو (لوحة رقم١٩) وهو الذى قام ببناء الكنيسة رسمت بداخل مربع له إطار بارز ، ويعلو هذا المربع مربع آخر بداخله ورقة نباتية كبيرة بارزة (لوحة رقم٢٠) ، أما السقف فقد رسم عليه شكل مستطيل يحتوى على أشكال هندسية في أطرافه وفى الوسط يوجد رسم لشكل كأس يعلوه صليب يحيط به دائرتين (لوحة رقم٢١) .

أما حجرة المعمودية فهي الحجرة التي توجد بالجهة الجنوبية من الهيكل وتصل مساحتها (٦،٤٣م x ٣،٣٠م) فتح بالجهة الشرقية منها فتحة باب يبلغ ارتفاعه (٢م) واتساعه (١١٣سم) يؤدى إلى المدرسة المجاورة التابعة للكنيسة ودير الراهبات (لوحة رقم٢٢) ، كما فتح بالجهة الغربية فتحة المدخل التي تؤدى إلى المعمودية (لوحة رقم٢٣) ،وفتح بالجهة الجنوبية فتحة نافذة صغيرة يغلق

عليها مصراعين من الخشب تطل على الرحبة التي تحيط بالكنيسة وأسفل هذه النافذة يوجد حوض المعمودية وهو عبارة عن حوض من الرخام مستدير له قاعدة من أربعة أضلاع (لوحة رقم٢٤) ، وفتح بالجهة الشمالية فتحة نافذة يغلق عليها نافذة خشبية منفذة بطريقة المشربية (لوحة رقم٢٥) حتى تستطيع الراهبات رؤية الهيكل دون أن يراهم أحد حيث كانت هذه الحجرة مكان تواجد الراهبات دون الدخول إلى الكنيسة.

الحجرة الشمالية (حجرة الشمامسة غرفة الدياكونيكن DIAKONIKON):

وهى حجرة الخدمة أو السكريستية وتتقدمها صالة مماثلة للصالة التي تتقدم الحجرة الجنوبية (حجرة المعمودية) (لوحة رقم٢٦) ويوجد بالجهة الغربية منها لوح رخامي كتب عليه باللغة اللاتينية (لوحة رقم٢٧) ما ترجمته :

" ســـــلام"

هنا وضعت الرفات القليلة للمطران دانيال جونجونى النائب الرسولى لإرسالية إفريقيا الوسطى .

وقد توفى في الخرطوم سنة ١٨٨١م .

وفى سنة ١٨٩٩م في شهر نوفمبر نقلت رفاته في هذا المكان.

وفى ١٢/٦/ ١٩٥٨م نقلت رفاته إلى مدينة فيرونا في شمال إيطاليا .

تحت ذكرى البار يدوم إلى الأبد (المزمور ١١١ الفصل ١٠٧) ".

وكتب باللون الأسود على الحائط :

"افريقيا أو الموت"

بمعنى خلاص إفريقيا أو الموت .

وفتح بالجهة الشرقية منها فتحة مدخل يؤدى إلى حجرة الخدمة التي تبلغ مساحتها (٦،٨٠ x ٥،٤٠) تستخدم لحفظ الملابس الكهنوتية ويتم فيها الاستعداد للقداس والاحتفالات الدينية وفيها توضع الأواني الكنسية والكتب الدينية والطقسية وفتح بالجهة الشمالية منها فتحتي نافذتين يغلق عليها مصراعين من الخشب الخالي من الزخارف تطل على المساحة التي تفصل بين الكنيسة وسكن الرهبان ، كما فتح بالجهة الغربية منها فتحة مدخل يغلق عليه مصراعين من الخشب الخالي من الزخارف تؤدى إلى سكن الرهبان (لوحة رقم٢٨) ، أما الجهة الجنوبية فتحتوى على فتحة المدخل التي تؤدى إلى منطقة الهيكل ، يبلغ اتساعه (١،٧٧م) وارتفاعه (٢،٨٠م) وبالجهة الشرقية توجد فتحة مدخل تؤدى إلى حجرة صغيرة تبلغ مساحتها(٢م x ٢،٧٠م) تحتوى على سلم الصعود لسطح الكنيسة وأعلى البرج وهذا السلم عبارة عن درجات من المواسير المصنوعة من الحديد (لوحة رقم١١) .

منطقة الهيكل (منصة الشمامسة presbiterion):

تنتهى الجهة الشرقية من الكنيسة بعقد كبير (قوس النصر) (لوحة رقم٢٩) وربما كان الهدف منه اضفاء مزيد من المهابة والقدسية لهذا المكان يؤدى هذا العقد إلى منطقة منصة الشمامسة المخصصة لتواجد الكاهن والشمامسة لإقامة الشعائر الدينية وترتفع منصة الشمامسة أو الهيكل عن أرضية الكنيسة ويصعد إليها من خلال ثلاث درجات من الرخام وذلك حتى يستطيع المصلين رؤية الشعائر الدينية ويوجد بعد هذه الدرجات حاجز درابزين من الرخام مزين ببرامق على شكل القلال لها رقبة طويلة (لوحة رقم٣٠) ولهذا الدربزين قاعدة خشبية ويتوسطه فتحة للدخول للمنصة للفصل بين منصة الشمامسة وبين باقي الكنيسة .

يبلغ مساحة الهيكل (١٠x ٥م) ويتوسطه مذبح (Altare) من الرخام وهو عبارة عن مائدة تتكون من لوح من المرمر ترتكز على قاعدة مربعة الشكل يتوسط كل ضلع منه مربع بداخله صليب كبير بارز على هيئة انسان مصلوب اشارة إلى السيد المسيح باللون الذهبي وعلى جانبي هذا المربع يوجد شكل دعامة بارزة عليها زخارف باللون الذهبي (لوحة رقم٣١) ، يوجد خلف المذبح منطقة مرتفعة من الرخام يصعد إليها بثلاث درجات من الرخام الأخضر وضع عليها نموذج مجسم لجسد الأم تريز بعد موتها (لوحة رقم٣٢) وتنتهى الجهة الشرقية بوجود شرقية الهيكل(Abside) أو حضن الأب التي تتصدر الجهة الشرقية من منصة الشمامسة (لوحة رقم٣٣) ، على شكل حنية مغطاة بنصف قبة دائرية ويحيط بالحنية مقصورة رخامية على جانبيها دعامتان من الرخام تحمل شكل زخرفي وأسفل المقصورة يوجد مناطق غائرة وضع بكل منطقة أيقونة لأحد القديسين (شكل رقم٣) وكتب على يمين حضن الأب تاريخ (٢١نوفمبر ١٩٣٨)[٣] وهو زمن تجديد المذبح وعمل الأيقونة وتحتوى منصة الشمامسة على كرسي الأسقف(Cattedra) بالإضافة إلى كراسي الشمامسة (Crista) وهى حديثة الصنع ويغطى منطقة الهيكل سقف من الخشب ما عدا شرقية الهيكل يغطيها نصف قبة .

المبحث الثاني:

الدراسة التحليلية :

اختيار الموقع : كان لاختيار موقع الكنيسة وملحقاتها أهمية كبيرة من الناحية المعمارية والتي تعكس ملائمة المكان لوظيفة المبنى لذلك فقد أخذت الكنيسة موقع مميز داخل مدينة أسوان فهي تقع على أكثر الشوارع أهمية كما إنها تعتبر بداخل السوق السياحي للمدينة تقريباً هذا فضلا عن قربها من محطة قطار أسوان .

تأثير البيئة في اختيار مادة البناء لمحاولة تخفيف درجة الحرارة : وقد اثرت البيئة الطبيعية مثل درجة الحرارة العالية والشمس الساطعة معظم فصول السنة[٤] وطبيعة الأرض الصخرية في أسوان على شكل المبنى ومواد بنائه[٥] فإن استخدام موارد البيئة المحلية في البناء يلعب دوراً اساسياً في تكوين نسيج حضري متوافق مع البيئة المحيطة به كما يؤدى إلى حدوث افضل تفاعل بين هذا النسيج وبين

البيئة المحلية وجعلة جزء من هذه البيئة ، واختلاف اساليب البناء والمواد المستخدمة يرجع بشكل أساسي إلى اختلاف المناخ والبيئة الخاصة بكل منطقة[٥]. فقد استخدم الحجر الجيري في بناء الكنيسة لأنه من الأحجار التي تتميز بقلة امتصاصها لأشعة الشمس الساقطة عليها وبالمقابل بنسبة مرتفعة للإشعاع الذاتي ، إذ تتخلص من الحرارة بشكل عام نتيجة عاكسيتها المرتفعة وإشعاعها الذاتي المرتفع لذلك يبق سطحها بارد نوعا ما [٧] ، كما أن هذه الأحجار متوفرة في البيئة كمادة للبناء ، واستخدمت هذه الأحجار قديما في البناء تأثراً بالمعابد المصرية القديمة الشامخة في أسوان واستخدم في البناء طريقة (Ashler) وهى عبارة عن وضع حجران مستطيلان يعلوهما في الوسط حجر يربط بينهما بالتبادل وتستمر عملية البناء وهذه الطريقة من البناء منتشرة في سوريا وفلسطين وأرمينيا[٨] .

والحجر من أكثر المواد التي استخدمت في كنائس القرن التاسع عشر الميلادي[٩] ، وقد استخدم الحجر بصورة أساسية في كنائس القرن التاسع عشر وخاصة الموجودة بمدن القناة ، ومن المواد المستخدمة ايضا الطوب الآجر في بناء برج الكنيسة .

ومن طرق المعالجة المعمارية أيضاً لتقليل درجة الحرارة داخل الكنيسة سمك الجدران الذى يبلغ حوالى ٤٥سم وارتفاع واجهة الكنيسة لتوفير حيز من الفراغ الداخلي للمبنى مما يساعد على توفير حيز مناسب من الظل الداخلي والتقليل من درجة الحرارة الداخلية للكنيسة[١٠] .

عناصر التخطيط العام للكنيسة :

الفتحات وعناصر التهوية :

تؤثر الفتحات على خواص التشكيل البصرى للواجهات[١١] فقد أخذت الفتحات في كنيسة السيدة العذراء بأسوان طابعاً منتظما من خلال مجموعة من النوافذ في الواجهات الخارجية للكنيسة وفتحة المدخل مما أعطى احساساً بالتزام البناء بقواعد معينة لتحقيق العوامل الوظيفية لتنظيم الدخول والخروج والنوافذ كمصدر للضوء والتهوية أو لتخفيف الضغط الإنشائي على المداخل وهذا ما نجده بالواجهة الغربية للكنيسة .

واستخدم بكنيسة السيدة العذراء عنصر النوافذ المستطيلة المعقودة بعقد دائري وهى من أقدم النوافذ فى العمارة الكنسية وقد شاع استخدامها في القرن الخامس الميلادي ، كما ظهرت النوافذ المخففة فوق المداخل بالواجهة الغربية للكنيسة هذا بالإضافة إلى ما تقدمه من تهوية وإضاءة مثل باقى النوافذ .

وتنوعت النوافذ ما بين نوافذ توأمية حيث تتكون النافذة من فتحتين مستطيلتين تنتهى من أعلى بعقود مستديرة وتوجد بالطابق الثالث لبرج الجرس وقد انتشر هذا النوع من النوافذ في العمارة الإسلامية خاصة فى العمائر التى ترجع إلى العصر المملوكي[١٢] ، كما ظهرت في عمائر القرن التاسع عشر والقرن العشرين فنجدها في الكنيسة الإيطالية كما

رأيناها في نوافذ قصر إسماعيل باشا محمد ونوافذ قصر شيوه كار هانم بجاردن سيتي ونوافذ واجهة قصر النيل بالإضافة إلى النافذة الجنوبية لقصر الزعفران والشمالية لقصر سعيد حليم(١٣).

كما ظهر هذا النوع أيضاً في نوافذ الكنيسة الغربية حيث تميزت عمارة الكنائس الأوربية في العصور الوسطى في الفن الرومانسكى باستخدام العقود المستديرة في الكنيسة والتي كانت مستخدمة في الكنائس البازيليكية الرومانية (١٤) والنوافذ جميعها مغشاة بالزجاج الملون كما وجدت النافذة الصليبية أعلى النافذة المزدوجة التي توجد بالواجهة الغربية والمعمار هنا متأثرا بالكنائس الغربية في استخدام النوافذ وتنوعها وفى ذات الوقت توفير المهابة داخل المبنى بقدر من الظل أكثر من الإضاءة وجاء ذلك بتنوع أماكن هذه النوافذ واتساعها .

الواجهة :

تميزت واجهة الكنيسة بالبساطة ووجود النقوش المجسمة تمثل موضوعات دينية من الكتاب المقدس كعادة الطراز الرومانسك حيث أصبحت الواجهة تميل إلى البساطة يزينها عقود نصف مستديرة محمولة على دعامات صغيرة وللكنيسة مدخل واحد ويعلو الواجهة فرنتون يزين نهاية الواجهة وهو عبارة عن مثلث منفرج وهذا الفرنتون نجده في روما بواجهة معبد البانثيون والذى يرجع تاريخه إلى سنة ٢٧ ق.م . في عهد الإمبراطور اوغسطس(١٥) ، كما انه أصبح من أهم سمات الطرز الكلاسيكية في القرن التاسع عشر(١٦) ونجده في كنائس محافظة الشرقية ومدن القناة أعلى حجاب الهيكل بكنيسة العذراء والقديس مار يوحنا بالزقازيق وفى الواجهات الشمالية والجنوبية والغربية بالكنيسة اليونانية ببورسعيد(١٧) .

كما تأثرت الواجهة أيضا بالطراز الكلاسيكي في وجود النوافذ ومراعاة التماثل بها وكذلك في استخدام الأكتاف الجصية المدمجة التي تحيط بالنوافذ وبالواجهة(١٨).

المدخل :

للمدخل دوراً هاماً في تكوين واجهة الكنيسة والأصل بها انها توجد بالجهة الغربية لتكون في مواجهة الهيكل بالجهة الشرقية وهومن نوع المداخل البسيطة ولكنه يشبه مداخل الكنائس الأوربية في العصور الوسطى التي تميزت بزخرفتها بالمنحوتات البارزة(١٩)(لوحة رقم٢) ووجود الأعمدة المدمجة على جانبي المدخل(٢٠) .

برج الجرس :

برج الجرس ويعرف في العمارة الإسلامية بالمئذنة(٢١) وهو ذلك البرج المرتفع الذى يحمل في نهايته النقرزان (جرس الكنيسة) والذى يستعمل في دعوة المسيحين إلى الصلاة وكان بداية إنشاء البرج يرجع إلى عصر بطليموس الثاني الذى قام ببناء منارة عالية بالإسكندرية والتي تتكون من ثلاثة طوابق يعلوها تمثال اله البحر بوسيدون(٢٢) ، فربما الهدف من بناء المنارة متشابه فمثلما ترشد المنارة

السفن فإن منارة الكنيسة أيضاً ترشد المسيحي لمكان كنيسته وجرسها ينبهه لمواعيد الصلاة ويعلو البرج الصليب المقدس مثلما كان يعلو تمثال اله البحر منارة الأسكندرية ، كما انتشرت الأبراج في العمارة الكنسية في العصور الوسطى فنجدها في طراز العمارة الرومانسكي، كما في كنيسة بواتييه والتي ترجع إلى أوائل القرن الثاني عشر الميلادي في فرنسا كما وجدت في العمارة القوطية والتي كانت تنتهى بنهاية هرمية أو مسطحة ومثال ذلك واجهة كنيسة مدينة ريمز والتي تعود إلى القرن الثالث عشر في فرنسا وقد وجد هذا العنصر بكنيسة السيدة العذراء موضوع البحث والتي تنتهى بقبة صغيرة قريبة الشبه بالقبة التي تغطى كاتدرائية فلورنس (١٢٩٦م)[٢٣]وقريبة الشبه بقبة برج الكنيسة اللاتينية بالسويس .

النارتكس (Narthex):

وهو المساحة التي تلى مدخل الكنيسة والنارتكس بهذه الكنيسة داخلي يلى مدخل الكنيسة ثم يليه باب آخر يفتح على داخل الكنيسة (لوحة رقم٣٥) ، ظهر هذا العنصر قديما في المعابد الفرعونية مثل معبد الرامسيوم كما احتوت كثير من الكنائس البازيليكة على النارتكس مثل دير الأنبا شنودة والأنبا بشاى بسوهاج ودير أبو حنس بملوى ودير الأنبا أرميا بسقارة وبازيليكا دندرة والأشمونين وارمنت[٢٤] كما وجد هذا التخطيط ايضاً فى كنائس محافظة الشرقية ومدن القناة في كنيسة سانت اوجينى ببورسعيد وفى الكنيسة اللاتينية بالسويس وفى الكنيسة الإيطالية ببورسعيد وكاتدرائية بورسعيد وفى العمائر الكنائسية بمدينة الاسماعيلية فى كنيسة الراهبات[٢٥].

التخطيط :

تنتمى الكنيسة لطراز كنائس الصالة الواحدة (شكل رقم٢) وهو الطراز الذى انتشر في دول البحر المتوسط وربما تأثر هذا الطراز ببساطة العقيدة المسيحية فقد كان المسيحيون يجتمعون فى البداية ببيوت خاصة فيصلون ويحتفلون بذكرى العشاء السرى في احدى قاعاته[٢٦] على غرار السيد المسيح في عشاءه السرى الذى أقامه في " علية صهيون" وهى قاعة بيت سكنى ، ثم انتشر بعد ذلك هذا التخطيط فهذا التخطيط البسيط أشبه ما يكون بمنزل خصص لعبادة الله ، بعد أن اعتادوا على ممارسة طقوسهم سراً في بداية ظهور المسيحية ، وكذلك تأثرا بالكنائس النذرية التي كان يقوم ببنائها المؤمنين نذورا لله وكذلك وجد هذا الطراز في القرى قليلة السكان الذين لا يحتاجون غير مكان بسيط يقيمون به الشعائر .

وقد ظهر هذا النوع من الكنائس في بواكير الكنائس المسيحية المكونة من قاعة كبيرة مكونة من صحن لا يوجد به أجنحة جانبية ويوجد بالجدران دعامات مدمجة بالجدران الجانبية وهذا ما نجده في كنيسة السيدة العذراء بأسوان (لوحة رقم٣٦) ونجد هذا التخطيط في الكنيسة القديمة بدير القديس انطونيوس بالبحر الأحمر وفى الكنيسة القديمة بدير أبو حنس بملوى[٢٧] ،ونجده أيضا في كنائس

محافظة الشرقية ومدن القناة في كنيسة الأمير تادرس المشرقي بالجديدة والكنيسة الإنجيلية بالزقازيق والكنيسة الأسقفية والكنيسة اللاتينية بالسويس والكنيسة الإيطالية والكنيسة الإنجيلية وكنيسة القديسة آجات (كنيسة الراهبات) بالإسماعيلية[٢٨].

الهيكل (منصة الشمامسة) :

ويعرف بقدس الأقداس والقبة المحتجبة وبيت الله وهو المكان الذى يقدم فيه القربان[٢٩] ،وقد عرف هذا العنصر في المعابد الفرعونية والرومانية ويوجد دائما في الجهة الشرقية من الكنيسة ليكون أمام المؤمنين الذين ينتظرون مجيء السيد المسيح " لأنه كما البرق يخرج من المشارق ويظهر إلى المغارب هكذا يكون أيضاً مجيء ابن الإنسان"[٣٠] وإن كان هذا السائد في الكنائس القبطية الا ان الكنائس الغربية خاصة الكاثوليك والإنجيلية لم تلتزم به فنجد هياكل ناحية الغرب في الكنائس الإيطالية ، ولكن في هذا النموذج من الكنائس الإيطالية لا يوجد في مصر فقد التزموا بالتقاليد السائدة في الكنيسة القبطية بوضع الهيكل جهة الشرق ، كما تميز الهيكل أيضاً بارتفاعه عن أرضية صحن الكنيسة وهذا ما التزم به المعمار هنا فنجد الهيكل يرتفع عن أرضية الصحن بأربع درجات من الرخام ، كما اننا نجد أيضاً عدم التزام الكنيسة الكاثوليكية بأي قيود على دخول الهيكل على عكس الطقس القبطي الذى لا يبيح دخول الهيكل لغير ذي الرتب الكهنوتية ولا يجوز الدخول بالأحذية.

وتتميز الكنيسة القبطية بندرة وجود النوافذ في الهيكل على عكس الكنيسة موضوع البحث فقد فتح بالجهة الشمالية والجنوبية من الهيكل فتحة نافذة كبيرة (لوحة رقم٣٣) ويغطى شرقية الهيكل نصف قبة .

وتحتوى الكنيسة على هيكل واحد يحتل الجهة الشرقية بكاملها ونجد في الكنائس المبكرة التي لا تحتوى الا على هيكل واحد كما في بعض كنائس وادى النطرون وهو من الهياكل المتجاوز لنصف دائرة الذى وجد في كنائس النوبة مثل كنيسة سيرا وكنيسة وادى غزالى[٣١] ، كما ظهر هذا النوع أيضاً في كنائس مصر الوسطى مثل كنيسة مار جرجس بسدمنت الجبل وكنيسة القصير إلى الشرق من القوصية وهى صخرية[٣٢] ، كما نجده فى كنائس تل محرض بوادي فيران بسيناء، كما نجد له مثال في فرنسا في كنيسة سانت سرنان (١٠٨٠ـ١١٢٠) وكذلك في كاتدرائية فلورنسا بإيطاليا[٣٣].

الشرقية :

عبارة عن حنية كبيرة تشمل عرض الهيكل بالكامل، لها سقف نصف كروي ونظرا لقوة تأثيرها البصري وتحتل الجزء الشرقي من الهيكل والحنية في الأصل هي تجويف بالحائط الشرق يشير إلى حضن الأب المفتوح للمؤمنين وتعددت أشكال حنية الهيكل الشرقية إذ تأخذ الشكل المستطيل أو الشكل الدائري كما هو الحال في الكنيسة موضوع البحث ، وموقعها غالبا في جهة الشرق وفقا للمعتقد المسيحي ان السيد المسيح سيعود مرة ثانية من هذا الاتجاه لذلك يولى المسيحيين وجوههم

شطر الشرق أثناء الصلاة وان كنا نرى في بعض الكنائس الغربية الحنية جهة الغرب كما في كنيسة القديس بطرس بروما أو تأخذ الاتجاه الشمالي الغربي، كما في كنيسة القديسة ماريا أو تأخذ الاتجاه الشمالي كما في كنيسة القديس مرقص وأحياناً آخري نجدها باتجاه الجنوب الشرق مثلما نجد في كنيسة سابا[٣٤] ، كما تعد جبانة البجوات النموذج الأول لتطور هذا العنصر المعماري.

وكذلك احتوت كنيسة الفاو قبلي والتي تعود إلى القرن الرابع الميلادي على شرقية نصف مستديرة ويعتقد أنها انتقلت منها إلى كنائس مصر العليا والسفلى[٣٥].

وفى كنائس مصر الوسطى نجد شرقيات نصف مستديرة في شرقية هيكل دير مارجرس بسدمنت الجبل ببني سويف وشرقيات هيكل كنيسة مقردير الأنبا بولا ببوش، كما تتميز شرقية هيكل كنيسة الأنبا أنطونيوس بضخماتها واحتوائها علي سلالم "ثرونوس"، وكذلك شرقية هياكل كنيسة دير السنقورية إلي الغرب من بنى مزار وشرقية هيكل الكنيسة الجنوبية بدير مار مينا بأبنوب وشرقية كنيسة البلايزة إلي الغرب من أبو تيج كما توجد شرقيات نصف مستديرة بكنيسة دير أبي مقار بأبى تيج(٣٦) ، كما تتضمن كنائس ملوى أيضاً شرقيات نصف دائرية كما في شرقية الهيكل الشمالي بكنيسة دير الأنبا بشوى وكذلك في أطلال الكنيسة الوسطى والجنوبية من بقايا المدينة الواقعة إلي الشمال من دير أبو حنس، كما نجد الشرقية النصف دائرية في كهفين الكنيستين بجبل جنوب دير البرشا "دير أبو فام"، وفي الكهف الكنسي بجبل دير أبو حنس والكهف الكنسي المواجهة لقرية شيبا الشرقية (٣٧).

وفي كنائس محافظة الشرقية ومدن القناة نجدها في حنية هيكل كنيسة سانت أوجينى بمدينة بورسعيد، وحنية كنيسة الأمير تادرس المشرقي بالجديدة، لوحة، وكنيسة العذراء والقديس ماريوحنا بالزقازيق، لوحة وحنية الهيكل الأوسط بالكنيسة اليونانية ببورسعيد، وحنية كاتدرائية بورسعيد ، وكاتدرائية الإسماعيلية[٣٨] .

المذبح :

المذبح من الناحية المعمارية عبارة عن مكعب من البناء مسقطه مربع تقريباً يعلوه لوح من الرخام يأخذ الشكل المستطيل أو المربع، كما هو الحال في الكنيسة موضوع البحث وهو يرمز إلى مائدة العشاء الأخير ويستعمل المذبح لإقامة القداس وللمذبح أهمية كبيرة من الناحية الطقسية في الكنيسة الكاثوليكية ،كما هو الحال في الكنيسة القبطية وهو منفصل عن الجدران قائم في وسط الهيكل حتى يتسنى الحركة في أثناء إجراء الطقوس أو فى أثناء المواسم والأعياد ،كما ان المذبح في هذ الكنيسة وضع فوق أرضية الهيكل مباشرة دون ارتفاع كما هو الحال في الكنيسة القبطية عملاً بالوصية الإلهية القائلة " ولا تصعد بدرج إلى مذبحي كيلا تنكشف عورتك عليه "[٣٩]. والمذبح من الرخام وقد نحت بجدرانه أشكال زخرفية في كل جانب عبارة عن شكل صليب كبير بداخل شكل هندسي ونحت

في الأركان شكل دعامات عليها زخارف بارزة وهذا على عكس ما نجد في الكنيسة القبطية التي تتميز بخلو المذبح من أي عنصر زخرفي أو رسومات فالطقس القبطي يحرم النحت على جدران المذبح عملا بالوصية الإلهية " وإن صنعت لي مذبحا من حجارة فلا تبنه منها منحوتة إذا رفعت عليها أزميلك قد منتها"[٤٠] .

وظهرت المذابح ذات الأشكال الزخرفية فى كنائس محافظة الشرقية ومدن القناة فنجده في مذبح كنيسة سانت أوجينى ببورسعيد ، وفي مذبح كلا من الكنيسة اللاتينية بالسويس والكنيسة الأيطالية ومذبح كاتدرائية بورسعيد ومذبح كاتدرائية الإسماعيلية وكنيسة الراهبات بمدينة الإسماعيلية.

حجرتا الهيكل الجانبيتان :

وتكتنف الشرقية حجرتين وهو تخطيط شرقي استعمل من قبل في المعابد الأشورية والبابلية ويطلق عليها اسم باستوفوريوم (pasto phorium) وكان يطلق قديماً على الحجرة الجانبية بالمعابد القديمة وكذلك اطلقت على أماكن سكن الرهبان المعينين بالمعبد وكانت الحجرة الشمالية والتي يطلق عليها (Diaconicon) والتي تعنى بمختصات الدياكون (الشماس) فهي تستخدم أحياناً لحفظ أوعية الكنيسة والكتب الدينية والملابس الكهنوتية كما هو الحال في الكنيسة موضوع البحث.

أما الحجرة الجنوبية فيطلق عليها "قونومية"[٤١] وكانت تستخدم هاتين الحجرتين في أعداد الموائد المقدسة واستقبال العطايا للناس وإهدائهم منها وأحياناً يتم تحويل الحجرة الجنوبية إلى معمودية[٤٢] مثلما هو الحال في كنيسة السيدة العذراء موضوع البحث .

وحجرتا الهيكل من العناصر التي تميزت بها الكنيسة القبطية فنجدها في كنيسة السيدة العذراء بجبل الطير بسمالوط وفى كنيسة كوم النمرود وغرب شوشة بسمالوط وفى كنيسة دير العذراء بالمجر بالقوصية ، كما أنها ظهرت في بعض المزارات بجبان الجديد ومن هذه المزارات (المزار رقم ٢٤) (والمزار رقم ١٦) ، كما وجدت في دير الملاك بالسلامون شرق إخميم وكنيسة دير العذراء بالحواويش بإخميم[٤٣] .

وفى الكنيسة المعلقة بمصر القديمة [٤٤]، أما في شبه جزيرة سيناء فقد ظهرت في الكنيستين المكتشفتين بالفوسيات بشمال سيناء وظهر هذا العنصر في الكنائس السورية في أواخر القرن الرابع الميلادي [٤٥].

الصحن : صحن الكنيسة عبارة عن صالة واحدة مستطيلة الشكل بدون ممرات جانبية يمتد من الشرق إلى الغرب وهو المكان الخاص بالشعب حيث يجتمع الناس للصلاة والاشتراك مع الكاهن في سماع القداس والتأمين على الدعاء وسماع الوعظ والتعليم مع الشمامسة والمرتلين الذين يقفون في الغالب بالقرب من باب الهيكل إلى اليمين واليسار[٤٦] والصحن هو المساحة المحصورة بين المدخل والهيكل وتستغل جدرانه في عمل فتحات للإضاءة والتهوية وكذلك تستخدم جدرانه في وضع الأيقونات للتوعية الغير مباشرة ووجد بجدرانه الدعامات المدمجة ، واستخدم في تغطية صحن الكنيسة سقف خشبي .

وقد ظهر تخطيط هذا الصحن في كنائس محافظة الشرقية ومدن القناة فنجده في في كنيسة الأمير تادرس المشرقي بالجديدة والكنيسة الإنجيلية بالزقازيق وكذلك الكنيسة الإسقفية والكنيسة اللآتينة بالسويس والكنيسة الإيطالية والكنيسة الإنجيلية وكنيسة القديسة آجات "كنيسة الراهبات" بالإسماعلية، وقد وجد هذا الشكل في الكنيسة القديمة بدير القديس أنطونيوس بالبحر الأحمر وفي الكنيسة القديمة بدير أبو حنس بملوى .

العناصر المعمارية الإنشائية :

المعمودية :

كان العماد طقس من الطقوس اليهودية ثم أصبح من أسرار الكنيسة القبطية والكاثوليكية وكانت تتم عملية العماد بتغطيس الشخص المعمد بالماء ثلاثة دفعات على اسم الثالوث المقدس وفى أثناء العماد يصلى الكاهن على المياه لتقديسها والعماد طقس يعترف به الكنيسة الكاثوليكية مثل الكنيسة القبطية[٤٧].

وكانت تتم عملية العماد في بداية المسيحية في الأنهار أو الينابيع ولكن بعد ذلك أصبح لها مكان داخل المبنى الكنسي وقد اختلف موقع المعمودية داخل الكنيسة ولكن في هذه الكنيسة يوجد في الجهة الجنوبية الشرقية ولعل ذلك يرجع إلى الأمر الذى أصدره البابا كيرلس الثاني السابع والستين (١٠٧٨م ـ١٠٩٢م) بجعل حجرة المعمودية إلى اليمين من الداخل إلى الهيكل[٤٨]وهذا ما نجده في الكنيسة موضوع البحث ونجد لهذا أمثلة في كنائس مدن القناة مثل كنيسة السيدة العذراء مريم ببورسعيد حيث توجد حجرة المعمودية على يمين الهيكل.

اتخذت اجران المعموديات أشكالا مختلفة فمنها الحوض الغاطس في ارض حجرة المعمودية ومنها الحوض الصليبي الشكل والمستدير والمستطيل وخارج مصر نجد الحوض الرباعي الجوانب والسداسي الجوانب وحوض الكنيسة موضوع البحث يرجع إلى هذا النوع ، فهو عبارة عن حوض من الرخام الأبيض الخالي من الزخارف له قاعدة سداسية الجوانب بينما الحوض من أعلى له شكل مستدير ونجد مثال لهذا في كنائس مدن القناة في كنيسة الظهور الأسقفية ببورسعيد[٤٩].

الدعامات :

يوجد بالكنيسة دعامات مندمجة بالحوائط أو بدنات تبرز بروزاً قليل ويعلوها تيجان خالية من الزخارف كونها الكورنيش الذى يزين أسفل السقف ويبدو أن هذا العنصر قد استعمل بغرض زخرفي بجانب الغرض الإنشائي كركائز ساندة للحوائط ، هذا فضلا عن استخدام الدعامات الحاملة لمقصورة المرتلين .

والدعامات التي توجد بين النوافذ في الواجهة والبرج والدعامات الحاملة للعقود والدعامتين الموجودتان على جانبي شرقية الهيكل وقد استخدم هذا العنصر في العمارة الإسلامية المبكرة ، كما استخدم في عمارة الكنائس على مر العصور ففي كنائس الصعيد نجده في كنيسة مقر دير الأنبا أنطونيوس

ببوش كما استخدمت بكنيسة الملاك ببنى مجد بمنفلوط[٥٠] ، واستخدم أيضا في كنائس مدن القناة فنجدها في الحوائط الداخلية لكنيسة السيدة العذراء مريم وكنيسة سانت أوجينى ببور سعيد وكنيسة الراعي الصالح والكنيسة اليونانية الأرثوذكسية بالسويس[٥١] ، وفى كنائس الدلتا جده فى كنيسة العذراء بأبيار.

كما استخدمت كحليات معمارية في واجهات كنائس الأنبا صرابامون وكنيسة العذراء بالبتانون وبكنيسة مار جرجس بطوخ دلكا[٥٢] .

العقود :

كما استعملت العقود في تخفيف الحمل على الدعامات فنجد عقد كبير أمام الهيكل (عقد الأنتصار) والعقود التي دعمت المساحات الجانبية المؤدية للحجرات الجانبية كما استخدمت العقود لتتويج حنية الهيكل وتدعيم الجدران الجانبية كما استخدمت العقود في تتويج فتحة المدخل وفتحات النوافذ (شكل رقم١) واستخدم في الكنيسة نوع واحد من العقود وهو العقد النصف دائري وهذا العقد انتشر في جميع أقطار العالم القديم والوسيط والحديث كما وجد في العمارة الإسلامية في مصر واستخدم في الكنائس الغربية والشرقية[٥٣] وكان هذا العقد من أهم السمات الطى تميز العمارة الرومانسكية[٥٤] ، فظهر في كنائس شمال الصعيد في كنيسة أبانوب بسمنود غربية وفى كنيسة الشهيدة رفقة[٥٥] ، كما استخدم في معظم مدن القناة فنجده فى كنيسة العذراء مريم وفى كنيسة الظهور الأسقفية وكنيسة سانت أوجينى ببورسعيد وفى الكنيسة اليونانية بالسويس[٥٦].

واستخدم في كنائس محافظة الشرقية ومدن القناة فنجده في كنيسة القديس تادرس المشرقي بمدينة الجديدة وكلا من كنيسة العذراء وماريوحنا والكنيسة اللآتينة بالسويس والكنيسة اليونانى وكاتدرائية بورسعيد والكنيسة المارونية ببورسعيد وبكاتدرائية الإسماعيلية وبالكنيسة الإنجيلية وكنيسة الراهبات بالإسماعيلية[٥٧].

كما استعمل العقد النصف دائري بكثرة في أديرة وكنائس الجيزة في القرن الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين فنجده في دير قزمان ودميان ودير الرسل بأطفيح، وفى دير الأمير تادرس ودير السيدة العذارء بأتريس وفى كنيسة مارمرقس بأم المصريين في العقود التى تحمل السقيفة التى تحمل السقيفة والعقد الذى يتوج باب الدخول إلى الكنيسة، وفى كنيسة السيدة العذارء بأسكر[٥٨].

وفى كنائس الدلتا نجده في كنيسة أبانوب ، وفى كنيسة الشهيدة رفقة وفى كل من كنيسة الشهيد أبانوب وكنيسة الأنبا صارابامون، وفى كنيسة العذارء بأبيار وفى كنيسة أبانوب وكنيسة العذارء بأبيار[٥٩].

وفى كنائس مصر الوسطى نجده في كنيسة العذراء بأشنين النصارى وكنيسة المقبرة المكتشفة بالبهنسا وكنيسة الأمير تادروي بدير السنقورية وكنيسة مارمينا بطحا الأعمدة بسمالوط وكنيسة العذراء بدير المحرق وجميع عقود كنيسة الملاك ببنى مجد بمنفلوط[٦٠].

وفى كنائس سوهاج ظهر هذا العقد في كنيسة الدير الأبيض وكنيسة الدير الأحمر وفى كنيسة دير الملاك وكنيسة الست دميانة بأخميم وبكنيسة مار جرجس بالعيساوية وبدير الأنبا تادرس بالصوامعة(٦١).

عقد الانتصار :

مقتبس من أقواس النصر في العمارة الرومانية وهو من أشهر العقود المستعملة في العمارة الكنسية(٦٢) هو العقد الذى يفتح الحنية الكبيرة في الهيكل علي جسم الكنيسة وسمى بالعقد الإنتصارى أبتداءا من بداية القرن التاسع الميلادي، وهو رمز وتعبير عن الكنيسة المنتصرة ، استخدم علي نطاق واسع مع بداية القرن العشرين مع ظهور التقنيات الحديثة أواخر القرن التاسع عشر فنجده في الكنائس الشرقية والغربية علي اختلاف طوائفها وفي القرن السادس والسابع الميلادي وجد في الكنيسة الشمالية في مجمع مارمينا بمريوط آثار لقواعد أعمدة تدل علي وجود عمودين علي جانبي فتحة حنية الهيكل(٦٣) ، وقد ظهر العقد الانتصاري كذلك فى كنيسة دير القديس أبوفانا بملوي يتقدم الهيكل(٦٤) ، احتوت كنيسة دير أبو حنس بملوي علي عقد انتصاري مدبب يفتح علي الهيكل (٦٥)، كما وجد أيضا فى بازيليكا الأنبا شنودة بسوهاج يتقدم منطقة الهياكل ذات الحنية الثلاثية. الحنيات العقد الإنتصاري المدعم بالأعمدة(٦٦)، وقد ظهر العقد الإنتصارى في كنائس محافظة الشرقية ومدن القناة في كلا من كنيسة العذراء وماريوحنا وكذلك الكنيسة الأسقفية والكنيسة اللآتينة ، والكنيسة اليونانية، شكل والكنيسة الإيطالي. وكاتدرائية بورسعيد، وكاتدرائية الإسماعيلية، وكنيسة القديسة آجات "كنيسة الراهبات" بالإسماعيلية(٦٧) ، كما لاتخلو كنائس مصر الوسطى من وجود عقد الانتصار، إذ نجده في كنيسة دير العين سعف الثانية بالخارجة بالوادى الجديد، كما أن هناك بعض الشواهد المعمارية علي وجوده في كنيسة دير أبي متى بالداخلة بالوادي الجديد وكنيسة دير البلايزة بأسيوط(٦٨).

الكورنيش (الأفريز) : استخدم الكورنيش كعنصر جمالي في تزيين المدماك الأخير من الواجهة الغربية للكنيسة أسفل الفرنتور وكذلك استخدم للفصل بين المستوى الأول والمستوى الثاني من الواجهة كما استخدم في أسفل السقف لتزين صحن الكنيسة .

وهذه الكرانيش من مميزات عصر النهضة ونجدها في قصور فلورنسا وفى القاهرة نجدها داخل القصور المتأثرة بعصر النهضة وفى العمارة الكنسية نجدها قد ظهرت في كنائس مدن القناة في كنيسة سانت أوجينى ببورسعيد وكنيسة الظهور الأسقفية ببورسعيد(٦٩).

الفرنتون :من أهم سمات العمارة الكلاسيكية ، وقد ظهر الفرنتون كعنصر معماري وزخرفي خلال القرن التاسع عشر استخدم في تتويج الواجهات كما هو الحال في الكنيسة موضوع البحث وهو عبارة

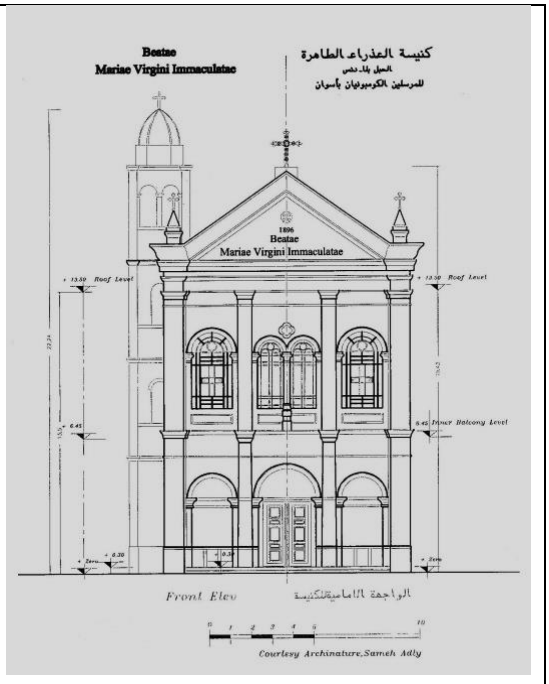
عن وحدة معمارية مثلثة تعلو الواجهة ، كما استخدم أيضا في تتويج الأبواب والنوافذ وظهر الفرنتون بأشكاله المختلفة في كنائس محافظة الشرقية ومدن القناة وفى كنائس حي المنشية .

المبركة : يوجد اثنان مثبتان بالدعامات الحاملة لمقصورة المرتلين بمنطقة النارتكس وهما عبارة عن حوضين صغيرين من الرخام يوضع فيها القليل من الماء المقدس بالصلاة يستخدمه رواد الكنيسة لرش أنفسهم للبركة ،ونجده في الكنائس الكاثوليكية بمحافظة الشرقية ومدن القناة فنجده في الكنيسة الإيطالية وكاتدرائية بورسعيد في مدينة بورسعيد وكاتدرائية الإسماعيلية .

الخاتمة :

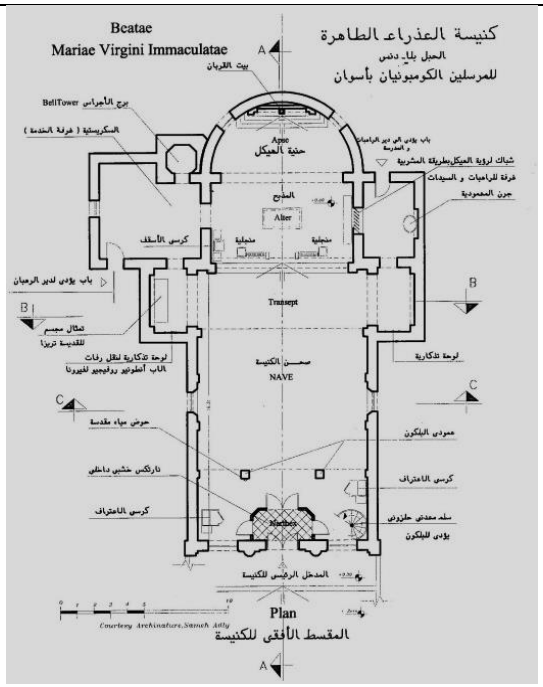
- قامت الدراسة لأول مرة بعمل دراسة توثيقية وصفية تحليلية لنموذج من كنائس الجاليات الأجنبية بأسوان للمرسلين الكومبونيان .
- تم عمل عدد من المساقط الأفقية والرأسية للكنيسة لتوضيح التخطيط الذى تنتمى اليه ولإبراز التفاصيل الداخلية والخارجية بالكنيسة ، وكذلك قامت الدراسة بنشر عدد من اللوحات الخاصة بالكنيسة تنشر لأول مرة .
- بينت الدراسة ان الكنيسة تنتمى لطراز الصالة الواحدة وهو من أبسط التخطيطات الكنسية ، كما بينت الدراسة أيضا احتواء الكنيسة على عدة ملحقات مثل المباني المخصصة لإقامة الرهبان والراهبات والمدرسة الكاثوليكية لأبناء الجالية وقاعة مناسبات ويحيط بالجميع سور يتوسط الجهة الغربية منه باب للدخول إلى الكنيسة وملحقاتها .
- بينت الدراسة تعرض الكنيسة لبعض التجديدات ويوجد تاريخ مدون بالجانب الجنوبي من الهيكل لهذا التجديد وهو تاريخ (نوفمبر ١٩٣٨م) وهو تاريخ تجديد الهيكل ، كما يوجد نص على يمين المدخل الذى يتوسط الجهة الغربية من الكنيسة يحمل تاريخ تجديد الواجهة وهو تاريخ (٢٠١٠).
- بينت الدراسة احتواء الكنيسة على اثنين من النصوص اللاتينية وتم ترجمتها ، كما احتوت الكنيسة على نصوص باللغة الانجليزية المترجمة إلى اللغة العربية .
- ظهور التأثيرات الوافدة مثل الطراز الرومانسكى وطرازي عصر النهضة والطرز الكلاسيكية الجديدة .
- كشفت الدراسة ظهور بعض العناصر المعمارية المتأثرة بالعمارة السائدة فى مصر فى القرن التاسع عشر مثل الفرنتون المثلث والكرانيش والدعامات المدمجة .

الأشكال



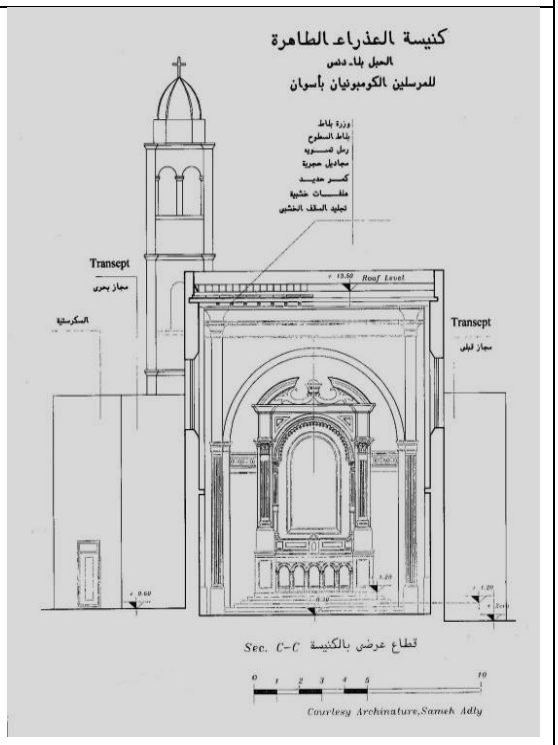
شكل رقم (١)

مسقط رأسى للكنيسة العذراء



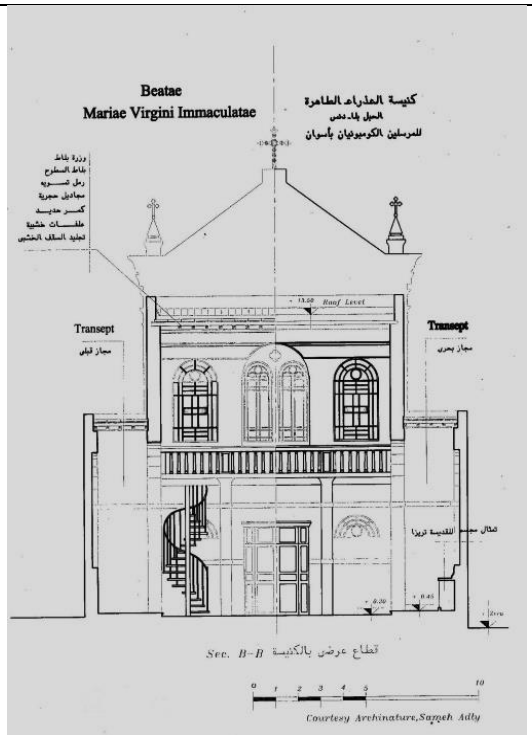
شكل رقم (٢)

مسقط أفقى لكنيسة العذراء



شكل رقم (٣)

مسقط رأسى لهيكل الكنيسة من الداخل



شكل رقم (٤)

مسقط رأسى لهيكل لكنيسة من الداخل للجهه الغربية ويظهر بها مقصورة المرتلين

اللوحات :



(لوحة رقم١)

الباب الذى يؤدى إلى المساحة التى تتقدم الكنيسة



(لوحة رقم٢)

الواجهة الرئيسية لكنيسة السيدة العذراء بأسوان



(لوحة رقم٣)

مجسم للسيدة العذراء والمسيح المسجى بواجهة كنيسة السيدة العذراء



(لوحة رقم٤)

مجسم لبشارة السيدة العذراء بواجهة كنيسة السيدة العذراء



(لوحة رقم٥)

مجسم للسيدة العذراء تحمل السيد المسيح بواجهة كنيسة السيدة العذراء



(لوحة رقم٦)

الكتابات بأعلى واجهة كنيسة السيدة العذراء بأسوان



(لوحة رقم٧)

النص الذى يوجد على يسار باب كنيسة السيدة العذراء بأسوان



(لوحة رقم٨)

النص الذى يوجد على يمين باب الدخول لكنيسة السيدة العذراء بأسوان



(لوحة رقم٩)

الواجهة الجنوبية للكنيسة



(لوحة رقم١٠)

منارة كنيسة السيدة العذراء بأسوان



(لوحة رقم ١١)

سلم برج الجرس بكنيسة السيدة العذراء بأسوان



(لوحة رقم١٢)

لنوافذ التى فتحت بالجهة الغربية من كنيسة السيدة العذراء



(لوحة رقم١٣)

النافذة التى توجد بالجهة الجنوبية من كنيسة السيدة العذراء



(لوحة رقم١٤)

حوض المياة المقدسة (المبركة)



(لوحة رقم١٥)

مقصورة المرتلين بكنيسة السيدة العذراء بأسوان



(لوحة رقم١٦)

الصالة التى تتقدم غرفة المعمودية بكنيسة السيدة العذراء بأسوان



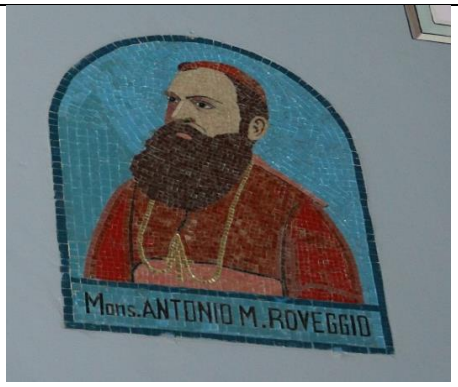
(لوحة رقم١٧)

الكتابة التى توجد بالجهة الجنوبية من الصالة التى تتقدم المعمودية بكنيسة السيدة العذراء بأسوان



(لوحة رقم١٨)

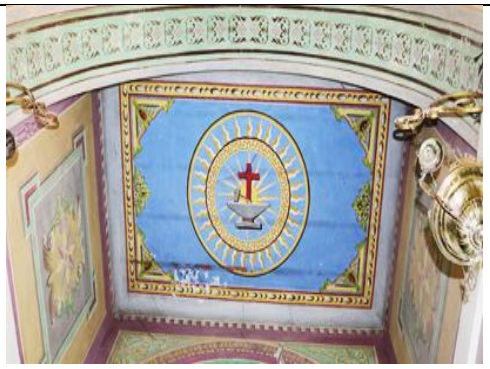
الكتابات التى توجد باللوح الرخامى المعلق بالجهة الغربية من الصالة التى تتقدم المعمودية



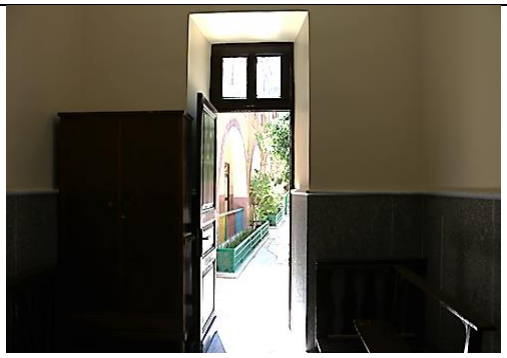
لوحة رقم١٩)
أيقونة مرسومة بطريقة الفرسكو للمطران أنطونيو ماريا روفيجو



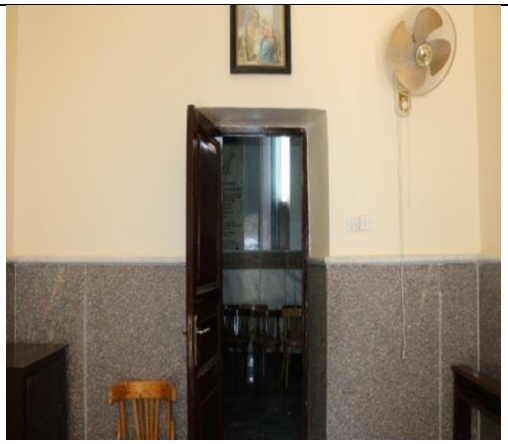
(لوحة رقم٢٠)
الزخارف النباتية التى تعلو باب الدخول للمعمودية



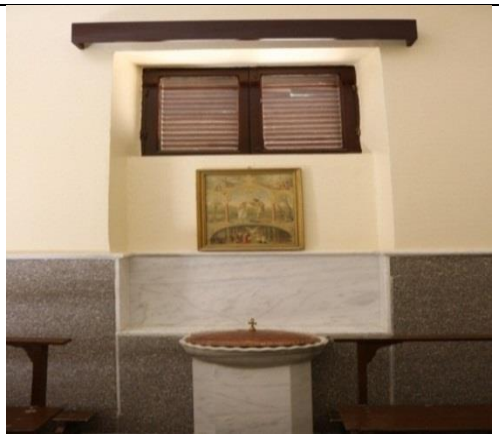
(لوحة رقم٢١)
سقف الصالة التى تتقدم المعمودية



(لوحة رقم٢٢)
الباب الذى يوجد بالجهة الشرقية من المعمودية والذى يؤدى إلى المدرسة



(لوحة رقم٢٣)
الباب المؤدى إلى المعمودية



(لوحة رقم٢٤)
النافذة التى تتوسط الجهة الجنوبية من المعمودية ويظهر أسفلها حوض المعمودية



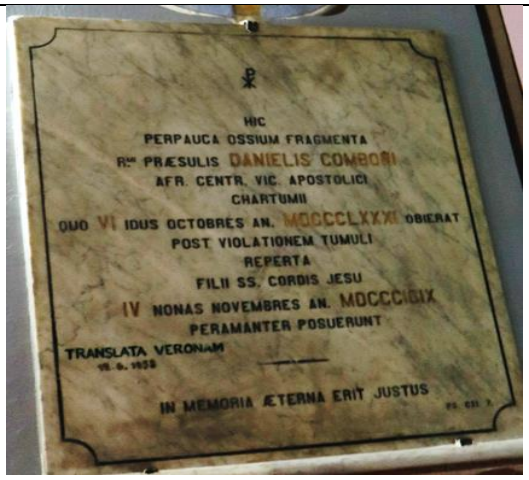
(لوحة رقم٢٥)

النافذة التى تتوسط الجدار الشمالى من المعمودية



(لوحة رقم٢٦)

المساحة التى تتقدم حجرة الخدمة



(لوحة رقم٢٧)

النص اللاتينى الذى يوجد بالمساحة التى تتقدم حجرة الخدمة



(لوحة رقم٢٨)

النافذتين الموجودتين بالجهة الشمالية من حجرة الخدمة والباب الذى فتح بالجهة الغربية منها والمؤدى إلى سكن الرهبان



(لوحة رقم٢٩)

العقد الذى يتقدم منطقة الهيكل



(لوحة رقم٣٠)

البرامق التى تفصل بين الهيكل وصحن الكنيسة



(لوحة رقم٣١)

المذبح الذى يتوسط الهيكل



(لوحة رقم٣٢)

نموذج مجسم للأم تريز



(لوحة رقم٣٣)

شرقية الهيكل (حضن الآب)



(لوحة رقم٣٤)

الكتابات على يمين حضن الآب



(لوحة رقم٣٥)

منطقة النارتكس بالكنيسة



(لوحة رقم٣٦)

الدعامات المندمجة بالجدران

حواشي البحث:

(١)- ولد أنطونيو ماريا فى ٢٣ سبتمبر سنة (١٨٥٨م) فى مركز كولونيا فينينا، محافظة فيرونا إيبارشية فيتشينتسا ، وكان له أخت هى ماريا وثلاثة إخوة هم دومينيكو وجيوفانى ولويجي وهو ثالثهم ، كانت أمه دوروثيا ووالده جياكومو من المزارعين ، كانت أسرة شديدة التدين ، كان لأنطونيو أحلامه على غرار سائر الأطفال ففى الرابعة عشرة من عمره قرر الانتساب إلى المعهد الإكليريكى فى إيبارشية فيتشنتسا لمباشرة الدرسات التى أدت به إلى الكهنوت ولقد رسم كاهنا سنة (١٨٨٤م) فى الخامسة والعشرين من عمره ، على أنه فى أثناء سنى دراساته التمهيدية للكهنوت فى المعهد نضجت فيه الرغبة فى تكريس نفسه للرسالة ، ولذلك طلب من أسقفه أن يُسمح له بالانتساب إلى المعهد إرسالى الذى أسسه دانيال كومبونى فى قيرونا ليكرس نفسه للرسالة فى أفريقيا . وأول مهمة إرسالية كلف بها أنطونيو روفيجيو كانت فى مصر من سنة (١٨٨٧م :١٨٩٥م) عمل فى القاهرة ولقب الأب أنطونيوس ب "ابونا أنطون" وكان يحلو له أن يعمل مع غيره فى الحقول وفى سنة (١٩٨٥م) كرسه البابا ليون الثالث عشر فى السادسة والثلاثين من عمره أسقفا لأفريقيا الوسطى وعينه الخلف الثانى للقديس دانيال كومبونى . إرسالية الكومبونيان فى أفريقيا الوسطى .

- الكنيسة الكاثوليكية بأسوان ، أسوان ، سنة ٢٠١٠م ،ص١ :٢٥ .

(٢)- النارتكس : يوجد بالقسم الغربى من الكنيسة يلى المدخل مباشرة ، يقف فيه الموعظون والتائبين والذين يستعدون للمعمودية كما إستخدم كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة وظهر هذا العنصر مع بداية القرن السابع الميلادى .

- عزت زكى حامد قادوس و محمد عبد الفتاح ، الأثار القبطية والبيزنطية ، مطبعة الحضرى ، الأسكندرية ، ٢٠٠٢م ، ص٢٨٢ .

(٣)- مؤسس الرهبنة المطران دنيال كومبونى مات فى الخرطوم ١١ اكتوبر ١٨٨١ .

(٤)- الفت يحى جمودة ، الطابع المعمارى بين التأصيل والمعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٨٧م ، ص١٣٥ .

(٥)- حسام يعقوب النعمانى ، وآخرون ، تأثير البيئة الطبيعية والثقافية فى تشكيل البنية الفضائية ، مجلة جامعة دمشق الهندسية ، المجلد الرابع والعشرون ، العدد الثانى ، ٢٠٠٨م ، ص٣١٤ .

(٦)- حيدر عبد الرازق كمونة ،واورانس عبد الواحد علوان ، توظيف موارد البيئة المحلية فى إنشاء الوحدات المكونة للنسيج الحضرى ضمن إطار الحفاظ على التراث العمرانى ، (تجربة حسن فتحى نموذجا) مجلة المخطط والتنمية ،العدد الثانى والعشرون ، السنة الخامسة عشر ، بغداد ٢٠١٠م ، ص٢،٥ .

(٧)- بول شنيارة ، اختيار مواد البناء والاكساء من خلال مواصفاتها البيئية ، مجلة جامعة دمشق ،العدد الثانى ، المجلد الثامن عشر ، دمشق ، ٢٠٠٢م ، ص١٧ .

(٨)- عزت زكى حامد قادوس ، الأثار القبطية ،ص٢٨١.

(٩)- عزت زكى حامد قادوس ،الأثار القبطية ،ص ٢٨٥ .

(١٠)- عيد باسيل حميد ، تأثير المناخ على الشكل المعمارى ، مجلة الهندسة والتنمية ، الجامعة المستنصرية بدمشق ، المجلد الرابع عشر ، العدد الثالث ، ٢٠٠٢م ، ص٤٤ .

(١١)- حاتم الصباحى ، المجموعة السكنية والمسكن بمدينة صنعاء بين العمارة التقليدية والعمارة المعاصرة ، رسالة ماجستير غير منشورة قسم الهندسة المعمارية ، كلية الهندسة ، جامعة القاهرة ،١٩٨٧م ، ص٩٨ .

(١٢)- محمد احمد حسين ، الدلالات الرمزية للنوافذ المستديرة فى العمارة القوطية ، مجلة كلية الفنون الجميلة ، جامعة الأسكندرية ، ص٩٠ ،١٨٢.

(١٣)- قصور الأمراء والباشوات فى مدينة القاهرة فى القرن التاسع عشر ، دراسة للطرز المعمارى الفنية، ج ٢ ، القاهرة ٢٠٠٢م ، ص ٣٨.

(١٤)- نعمت اسماعيل علام ، فنون الغرب ، دار المعارف ،ط٤،ص٢٠ .

(١٥)- على أحمد الطايش ، سعاد محمد حسن ، فنون ما قبل الإسلام ، مكتبة الزعيم ، سنة ٢٠١٤م ، ص٤٠.

(١٦)- ناصر بسيونى مطاوى ، دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على اتجاهات العمارة فى مصر منذ العصر الفرعونى وحتى القرن العشرين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة أسيوط ، ١٩٩١م ، ص٢١١ .

(١٧)- أمينة أحمد مجاهد منشاوى ، العمائر المسيحية فى محافظة الشرقية ومدن القناه منذ عصر الخديو عباس حلمى الثانى حتى نهاية عصر الأسرة العلوية ، رسالة دكتوراة ، كلية الأثار ، جامعة القاهرة ،٢٠١٧م ،ص٢٢٣ .

(١٨)- عبد المنصف سالم ، قصر السكاكينى ، دراسة معمارية فنية ، رسالة ماجستير ، كلية الأثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٦م ، ص٢٣٦ .

(١٩)- نعمت اسماعيل علام ، فنون الغرب ، ص ٢٣ .

(٢٠)- رشا عبد المنعم أحمد ، مقارنة فى الأسلوب والتطوير بين فن الرومانسيك والفن القوطى من خلال مثالين لكنيسة مادلين وكاتدرائية شارتر ، رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ،٢٠٠٦م ، ص١٣ : ٢١ .

(٢١)- قدرية توكل ، كنائس الدلتا فى العصر العثمانى "رسالة ماجستير ، كلية الأثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص٢٣١ .

(٢٢)- على أحمد الطايش ، حسن : سعاد محمد ، فنون ما قبل الإسلام ، مكتبة الزعيم ، سنة ٢٠١٤م ، ص١٢ .

(٢٣)- نعمت اسماعيل علام ، فنون الغرب ،ص٢٢ ، ٢٨ ،٣٠.

(٢٤)- داود خليل مسيحة ، دراسة تحليلية للعمارة القبطية الدينية بمحافظة سوهاج من القرن الخامس حتى القرن الثامن عشر الميلادى ، رسالة ماجستير ، كلية فنون جميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٥م ، ص١٠١ .

(٢٥)- امينة أحمد مجاهد، العمائر المسيحية ، ص٢٣٢ .

(٢٦)- جان لاسوس ،الفن المسيحى فى سوريا فى القرنين الخامس والسادس الميلاديين ، مجلة المشرق ،الجزء الثانى ،السنة ٣٢ ،١٩٣٤ ، بيروت ، ص ١٧١.

(٢٧)-C.C. Walter :Monastic Archeology In Egypt,Journal of Egyptian archaeology,voll,٦١,١٩٧٥,p:٢٤.

(٢٨)- أمينة أحمد مجاهد ، العمائر المسيحية ،ص٢٤٢ .

(٢٩)- أشرف سيد محمد حسن البخشوانجى ، العمائر الكنائسية فى مصر ، دراسة أثرية للعمائر الكنسية فى محافظتى المنيا وبنى سويف ، دار محسن للطباعة بسوهاج ، ٢٠٠٩م ،ص ٢٠٢ .

(٣٠)- سومرز كلارك، الآثار القبطية فى وادى النيل ،ص٩٢ شكل ٢ ، ص٦٤ شكل ١ .

(٣١)- أشرف سيد محمد حسن ، العمائر الكنائسية فى مصر، ص٢٠٥ .

(٣٢)- عبد الرحيم ريحان الكنيسة البيزنطية بوادى فيران بجنوب سيناء ، كتاب المؤتمر الثانى لأتحاد الأثاريين العرب ، القاهرة ،٢٠٠٥، شكل ٢، ٣، ٤.

(٣٣)- نعمت اسماعيل، فنون الغرب ،ص٢٠،٢١ .

(٣٤)- عبد الرحيم ريحان بركات ، أصل وتطور الباذيليكا ، مجلة اتحاد الأثريين العرب ، المجلس العربى للدرسات العليا والبحث العلمى ، القاهرة ، يناير ٢٠٠٥م ،ص٩٤ .

(٣٥)- أشرف سيد محمد حسن ، العمائر الكنائسية ، ص٢٣٠ .

(٣٦)- فادية عطية مصطفى ،الأديرة والكنائس الباقية بمحافظة الجيزة من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين ، رسالة دكتوراه غير منشورة كلية الأثار ، جامعة القاهرة ، سنة ٢٠١٣م ، ص٢٨١.

(٣٧)- أشرف سيد محمد حسن البخشوانجى، دراسة أثرية للكنائس الباقية بمدينة ملوى، ص١٦٢ ،١٦٣ .

(٣٨)- أمينة احمد مجاهد ، العمائر المسيحية ،ص٢٥٠ .

(٣٩)- خر (٢٠-٢٦) .

(٤٠)- أشرف سيد محمد حسن ، العمائر الكنسية ،ص٢٣٦ .

(٤١)- أشرف سيد محمد حسن ، العمائر الكنائسية ، ص٢٠٨ .

(٤٢)- عبد الرحيم ريحان، أصل وتطور البازيليكا ، ص ٩٦، ٩٧ .

(٤٣)- أشرف سيد محمد حسن ، العمائر الكنائسية ، ص١٥٩، ٢٠٩ .

(٤٤). مصطفى عبد الله شيحة ، دراسات فى العمارة والفنون القبطية ، مطبعة الأثار المصرية ،١٩٨٨م ص١١٨ .

(٤٥). عبد الرحيم ريحان، الكنيسة البزنطية ، شكل ٤، ٥

(٤٦). يوحنا سلامة ، اللآلئ النفيسة فى شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة ، ط٣ مكتبة وارى جرجس ، ١٩٦٥،ص٩ .

(٤٧). حبيب جرجس ، أسرار الكنيسة السبعة ، جمعية المحبة القبطية الأرثوذكسية بالقاهرة ، ١٩٣٤م ، ص٢٦.

(٤٨). أشرف سيد محمد حسن ، العمائر الكنائسية فى مصر ، ص٢٤٩ : ٢٥٠ .

(٤٩). أحمد حمدى محمد ، كنائس القرن التاسع عشر الميلادى الباقية بمدن القناة ، رسالة ماجستير كلية الأداب جامعة سوهاج ،٢٠١٥م ،ص٢٥٩ .

(٥٠). توفبق عبد الجواد ، تاريخ العمارة العصور المتوسط الأوربية والإسلامية ،ج٢ ، ص٨٧ .

(٥١). أحمد حمدى محمد ، كنائس القرن التاسع عشر الميلادى الباقية بمدن القناة ،ص٢٨٧ .

(٥٢). قدرية توكل السيد البندارى ، كنائس الدلتا فى العصر العثمانى ، ص٢١١ .

(٥٣). يوحنا سلامة ، الألئ النفيسة فى شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة ، الطبعة الثالثة ، مكتبة مارى جرجس ، ١٩٦٥، ص١٠٠ .

(٥٤). رشا عبد المنعم ، مقارنة فى الأسلوب والتطوير ، ص١٨ .

(٥٥). اشرف سيد محمد البخشوانجى ، عمارة الكنيسة فى محافظتى أسيوط والوادى الجديد ،ص٥٠٩ .

(٥٦). أحمد حمدى، كنائس القرن التاسع عشر الميلادى ،ص٢٩١.

(٥٧). أمينة احمد مجاهد، العمائر المسيحية ، ص٢٦١ .

(٥٨). فادية عطية : الأديرة والكنائس ، ص ٣ .

(٥٩). قدرية توكل ، كنائس الدلتا ، ص ٢١٤.

(٦٠). أشرف سيد محمد حسن ، العمائر الكنائسية، ص٢.

(٦١). أحمد عيسى: دارسة آثارية للعمائر القبطية الباقية بمحافظة سوهاج، ص٢٣٣.

(٦٢). Peter Grossman:Architectural Elements of churches, in the Coptic Encyclopedia, vol. ١,New York, oxford, ١٩٩١, p:٢٢٣.

(٦٣). عزت قادوس: أثار الإسكندرية القديمة، الطبعة الثانية، الإسكندرية، ٢٠٠٠ م، ص ٥٣٣.

(٦٤). أشرف سيد محمد حسن البخشوانجى، كنائس ملوي الأثرية، دراسة أثرية معمارية، دار نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٧ .

(٦٥). صموئيل السرياني، الكنائس والأديرة الأثرية في مصر، معهد الدراسات القبطية بالأنبا رويس، بدون تاريخ ، ص : ٢٨٠

(٦٦). سومرز كلارك ، الآثار القبطية فى وادى النيل ، ترجمة إبراهيم سلامة الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠١٠م ، ص ٢٣٧.

(٦٧). أمينة احمد مجاهد، العمائر المسيحية ،ص٢٤٦ .

(٦٨). أشرف سيد محمد حسن البخشوانجى، دراسة أثرية للكنائس الباقية في مصر الوسطى، رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩٧م ، ص ٨٤.

(٦٩) . أحمد حمدى ، كنائس القرن التاسع عشر الميلادى ،ص٣٠٣ .

الدور الحضارى لدير سانت كاترين عبر العصور

د/ محمد حلمي محمد مصطفى
مدير عام البحوث والدراسات
لأثار جنوب سيناء – وزارة الآثار

ملخص البحث :

دير سانت كاترين واحد من أشهر وأهم المراكز الدينية والتاريخية والأثرية على مستوى العالم، يقع الدير بمحافظة جنوب سيناء بمدينة سانت كاترين التى طغت عليها تسمية الدير فعرفت باسمه، وكان هذا من تأثير الدور الحضارى للدير على الموقع .

عرف الدير عبر العصور بالعديد من المسميات التى عكست أهميته ودوره التاريخى والحضارى، كما ساعد دور الدير الدينى وموقعة المتطرف بمنطقة طور سيناء على قيامه بدور تاريخى وحضارى بالمنطقة حيث كان أقرب إلى الشهر العقارى للمكان فكان السجل التاريخى المدون به كل ما يخص ليس جنوب سيناء فقط بل سيناء عامة وبعض مناطق الشام ومصر، مر الدير بالعديد من المراحل التاريخية والحضارية التى انعكست على عمارته عبر العصور وكذلك من خلال مقتنياته التاريخية والأثرية التى جاءته على سبيل الإهداء من ملوك العالم المعمور فى تلك الفترة، لم يفرق فى ذلك بين واهب مسلم أو مسيحى غنى أو فقير فكان هذا مثالا للتعايش السلمى والتعاون الحضارى عبر العصور .

من خلال دراسة عمارة وكنوز دير سانت كاترين يمكن ببساطة وضع تصور واضح وجلى عن المنطقة عبر حقبها التاريخية المتعاقبة والتى تركت آثارها على جدران وملحقات الدير ببصمات واضحة جلية تعكس نمط عمارة وفنون تلك العصور الذى لا يمكن أن تخطئه أعين المتخصصين، لذلك فدراسة عمارة وكنوز دير سانت كاترين تعتبر مثلا واضحا لمحور دراسة التراث الحضارى والمعمارى والفنى والتاريخى عبر العصور .

الكلمات الدالة :

جنوب سيناء– طور سيناء– سانت كاترين– دير–القديسة كاترين– ايقونات

يعتبر دير سانت كاترين بجنوب سيناء نمطا أثريا تاريخيا فريدا من نوعه على مستوى العالم وليس سيناء خاصة ومصر عامة، حيث يشكل الدير نمطا متفرد في كونه وحدة برز من خلالها التعايش والتعاون بين الديانات السماوية الثلاث الكبرى اليهودية والمسيحية والإسلام، إذ تجمع جدران الدير وحدات معمارية وفنية تعبر تعبيرا صادقا عن التعاون والتضافر الحضاري عبر العصور لهذا الأثر الفريد فبداخله نجد شجرة العليقة المقدسة التي تجلى الله فيها لسيدنا موسى عليه السلام بالوادي المقدس طوى [إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى][1]، كذلك يوجد بالدير

كاتدرائية ضخمة خاصة بطائفة الروم الأرثوذكس، بالإضافة لمسجد جامع يعود للعصر الفاطمى فترة الخليفة الآمر بأحكام الله[٢] وعلى ذلك يمكن اعتبار الدير بالتأكيد مجمعا للأديان السماوية الكبرى الثلاث تعكس التعايش والتعاون السلمى بين أفراد تلك الديانات منذ تشييد الدير فى القرن السادس وحتى اليوم.

يقع دير سانت كاترين فى محافظة جنوب سيناء بجمهورية مصر العربية(خريطة١)، فى منطقة تعرف بوادى الدير نسبة إليه، حيث يشغل الدير وسط هذا الوادى تماما وتحيط به الجبال من ثلاث جهات (خريطة٢) الشمالية حيث جبل الدير أو جبل العبيد[٣]، الجنوبية جبل الصفصافة[٤]، الشرقية جبل التجلى أو " المناجاة"[٥]، أما الجهة الغربية فهى تفتح على وادى الشيخ وهو الوادى الممتد من مدخل مدينة سانت كاترين عند الطرفة وحتى قلب المدينة.

عرف دير سانت كاترين بعدة مسميات عبر تاريخه الطويل منذ القرن السادس وحتى اليوم وكانت تلك المسميات تعكس التطور التاريخى والحضارى للدير بالمنطقة، فقد عرف الدير عند تشييده بدير العذراء مريم[٦] نسبة لأقدم كنيسة شيدت بالموقع وهى المعروفة الأن بكنيسة العليقة المقدسة، إذ شيدت تلك الكنيسة فى القرن الرابع على يد الإمبراطورة هيلانة والدة الإمبراطور قسطنطين الكبير وعرفت وقتها بكنيسة العذراء مريم، كما عرف الدير كذلك بدير جبل الرب أو دير جبل الشريعة نسبة للجبل الذى تلقى من عليه نبى الله موسى ألواح شريعة بنى إسرائيل وكان أحد أسباب تشييد الدير بهذا الموقع، كذلك عرف الدير بدير طور سيناء[٧]أو دير جبل القمر نسبة لجبل موسى الذى عرف بجبل حوريب وهو الجبل الأشهر بتلك المنطقة باعتباره الجبل الذى ناجى نبى الله موسى ربه من أعلاه، وأخيرا عرف الدير بدير القديسة كاترين حوالى القرن العاشر أو الحادى عشر الميلادى، نسبة لشهيدة المسيحية الحسناء السكندرية ذوروثيا التي اشتهرت باسم كاترين والتى عذبت وقتلت بالإسكندرية فى أوائل القرن الرابع الميلادى، وتذكر تقاليد الدير بأن الملائكة قد حملت جسدها من الإسكندرية وقامت بدفنة فى سيناء أعلى أحد الجبال بها وهو الذى عرف بعد ذلك بجبل كاترين(لوحة١)، ثم تم نقل الجسد من أعلى الجبل إلى الدير بعد رؤية تجلت لمطران الدير بقيام الملائكة بنقل الجسد أعلى أحد جبال المنطقة، ومن وقتها تغير اسم الدير من دير طور سيناء إلى دير سانت كاترين[٨].

شيد دير سانت كاترين العامر على يد أحد أشهر أباطرة الدولة البيزنطية الإمبراطور جوستنيان[٩] خلال الفترة من(٥٤٨:٥٦٥)م وهى الفترة المحصورة ما بين وفاة الإمبراطورة تيودورا ووفاة الإمبراطور جوستنيان[١٠]، ليكون حصنا منيعا لحماية الرهبان فى تلك المنطقة من هجمات سكان الجبال من البرابرة، وكذلك تأمين حدود إمبراطوريته الشرقية ضد أية هجمات متوقعة من قبل الإمبراطورية الفارسية المجاورة[١١]

اكتسب الدير خلال تاريخه الطويل عبر العصور أهمية حضارية كبيرة توفرت له عبر عدة مقومات كان الدير خلالها عنصرا مؤثرا فى بعضها فى حين كان عنصرا متأثرا ببعضها الآخر، حيث أثر فى البداية الموقع على تشكيل أولويات الدير وإدارته عبر فترات تاريخية طويلة، إذ أدى موقع الدير فى تلك المنطقة القاحلة المتطرفة إلى محاولة الرهبان الاعتماد على أنفسهم فى البداية فى توفير احتياجاتهم اليومية الأساسية من مياه وطعام فعملوا على استصلاح العديد من الأودية المحيطة بهم ومحاولة زراعتها، وتعميرها بالسكن إضافة إلى حفر العديد من الآبار لاستنباط المياه من الأرض، وقد نجح الرهبان فى تلك المحاولات ليتمكنوا مع الوقت من الوقوف على شفير التحضر فى تلك الفترة المبكرة من التاريخ، فتمكنوا من خلال ذلك من تطوير نمط استقرارهم فى تلك المناطق والتى بدأت بالاستقرار الفردى بالجبال فيما عرف بالتوحد كما فى مناطق مغارات كهوف حمام فرعون براس سدر وكهوف جبل أبو صويرة فى الطور(لوحة٢)، وتلاه التوحد الجماعى والتواجد فى مجموعات للدفاع عن أنفسهم ويحيط بهم سور من الطوب اللبن بإمكانيات بسيطة كما فى وادى الأعوج بالطور(لوحة٣)، وتلاه التوحد الديرى أو حياة الشراكة وهى الفترة التى تدخلت فيها الدولة بعد اعتناقها للمسيحية لدعم الرهبان ومساعدتهم فقامت ببناء الأديرة من الحجر كما فى دير كاترين ودير يوحنا بالطور أو دير البنات وتل المحرض بفيران[١٢]، وعلى ذلك تمكن الرهبان من تكوين تجمعات رهبانية بطول سيناء وعرضها تعتبر مراكز هامة لدراسة التطور المعمارى والعمرانى فى العمارة والفنون البيزنطية فى تلك الفترة. وكانت ثانى مشاكل الرهبان هى محاولة السيطرة على الأعراب وقبائل البربر والعرب الساكنين فى الجبال المحيطة بهم والمستقرين حولهم بعد نجاح الرهبان فى استنباط المياه وزراعة الأرض، فدخل الرهبان فى صراع فى البداية مع العديد من تلك القبائل فى محاولة منهم للسيطرة والتعاون مع تلك القبائل وأن يأمنوا جانبهم وخاصة بعد الهجمات القوية التى تعرضت لها التجمعات الرهبانية وخاصة الدير وبعض أملاكة بالطور ووادى فيران، وساعد على الأمر قيام الإمبراطور جوستنيان باستجلاب مائتين من العائلات اليونانية بالإسكندرية وبلاد الفلاخ[١٣]وتسكينهم بالجانب الشرقي للدير للدفاع[١٤]عنه وسموا بالصبيان وصاروا بعد ذلك من أكبر قبائل المنطقة والتي عرفت بالجبالية[١٥]لاستقرارهم بالجبل المواجه للدير فصار هناك نوع من التعاون المشترك بين الدير وزواره من جانب والقبائل العربية التى تمركزت حول مناطق وأملاك الدير بسيناء باعتبارها مناطق خصبة وبها موارد للمياه، فسعى الدير إلى التعاون مع تلك القبائل من خلال استدراجها للمدنية بمفهومها فى تلك الفترة والبعد بها عن حياة الجبال والقسوة فى التعامل، فصارت هناك مجموعة من التفاهمات والاتفاقات والتى بمقتضاها اختصت كل قبيلة بنوع معين من التعاون مع الدير تحت مبدأ المصالح المشتركة والقائمة على عدم تمكن فصيل منهم من العيش منفردا فلا الدير يمكن أن يبقى بدون العرب ولا العرب قادرين على الاستمرار بدون مساعدة الدير لهم، فكان هناك من يقومون بتوريد احتياجات الدير كالملح

والحوت "السمك" وقد اختصت به قبيلة بنى واصل[١٦]، ومن لا يجيد القيام بتلك التوريدات فكان يقوم بعمل الغفارة أو الحراسة فيقوم بحراسة أملاك الدير وكرومه بطور سيناء وبمدينة الطور وفاران وهم من قبائل أولاد سعيد والصوالحة والعليقات[١٧]، ومنهم من يقوم بحراسة الدير نفسه بسانت كاترين ومقره الفرعى بالطور وهم من الصبيان من قبيلة الجبالية، ومن لا يجيد لا هذا ولا ذاك كان يعمل كدليل للحجاج الواردين لكاترين من وإلى الطور أو من وإلى مصر وكانوا أفرادا بنسب متفاوتة من عدة قبائل مثل الصوالحة والعليقات والجبالية[١٨].

وبذلك أصبح الدير عنصرا للجذب الحضارى والمعمارى فى المنطقة وأدى وجود الرهبان بالمنطقة إلى استقرارها وسيطر الرهبان بالتعاون مع القبائل العربية بالمنطقة على المكان فأصبح مؤمنا بعد أن كان صحراء جرداء يخشى العبور منها.

اكتسب الدير عبر الزمن أهمية متواصلة فكان أن لجأ الدير وقيادته إلى التعاون مع السلطات المركزية فى مصر على اختلاف أنواعها وتوجهاتها الدينية، فنراه تارة يلجأ فى البداية للإمبراطور جوستنيان للحصول على تأمين منه فكان أن أرسل إليهم الحرس السابق الإشارة إليهم، وبعد ظهور الإسلام لجأ الرهبان للنبى صلى الله عليه وسلم للحصول على وثيقة تؤمنهم ومحيطهم من تعديات الأعراب غير المسيطر عليهم (لوحة٤) وغيرهم ممن يرون فى الرهبان خاصة أو غير المسلمين عامة كفارا يجب القضاء عليهم والتقرب إلى الله بالجهاد فيهم، فكان أن أعطى النبى صلى الله عليه وسلم للرهبان أمانا عاما لهم " .... كتبه لأهل ملته ولجميع من "يتخل" ينتحل دين النصرانية فى مشارق الأرض ومغاربها قريبها وبعيدها....." ولكنائسهم وصلبانهم لا يتعدى عليهم أحد ولا ياخذ منهم ضرائب على ماكلهم ومشربهم ويؤمنوا فى الطرقات "..... ولا يهدم بيت من بيوت كنايسهم وبيعهم ولا يدخل شئ من مال كنايسهم فى بناء مسجد ولا فى منازل المسلمين لا يلزمهم مما يزرعوه لا خراج ولا عشر ولا يشاطرون لكونه برسم افواههم ..... ولا يحمل على الرهبان والاساقفة ولا من يتعبد جزية ولا غرامة....." بل ذهب النبى فى أمانة إلى أكثر من ذلك ليضرب المثل الأعلى فى الأخلاق عبر العصور فذكر " ..... ولا يكلف أحد منهم شططا ولا يجادلوا الا بالتى هى احسن ويحفظ لهم جناح الرحمة ..... وإن صارت النصرانية عند المسلمين فعليهم برضاها وتمكينها من الصلاة فى بيعها ولا يحيل بينها وبين هواء دينها ..... "[١٩]، وكان لهذا العهد دورا كبيرا فى الحفاظ على الدير واستمراره فى أداء رسالته الدينية والحضارية فى تلك البقعة النائية عبر العصور وحتى اليوم، وقد حرص الرهبان على تجديد هذا العهد عبر الزمن مع كل أسرة حاكمة تتعاقب على الحكم فى مصر، فعملوا على تجديد هذا العهد من: الخلفاء الراشدين والأمويين والعباسيين وإن لم يصلنا للأسف الشديد حتى اليوم أى وثائق من تلك الفترات وإن وصلتنا إشارات من وثائق تالية تشير فى سياقها إلى وثائق من تلك الفترات" ....انه عرض لدى حضرته الشريفة المشار اليها حين كان ركابه الشريف بالديار المصرية عهد شريف نبوى وسجلات

ومناشير من سالف الزمان مستمر حكمها الى ذلك الاوان من الخلفاء الراشدين والملوك والسلاطين توكد بعضها بعضا وتؤسس فرعها اصلا باعتماد كلا منها بان يحملوا على ما بأيديهم من المسامحات ..... "[٢٠]، وأن أقدم ما وصلنا من تلك الوثائق التى تقوم على تجديد عهد النبى صلى الله عليه وسلم للرهبان يرجع للعصر الفاطمى، وعلى الرغم من كون الفاطميين شيعة إسماعيلية مختلفين مذهبيا مع العباسيين والأمويين السنة، فأن ذلك لم يمثل فارقا يذكر لدى الرهبان والدير فلجئوا إلى الخلفاء الفاطميين لتجديد عهود الأمان لديهم وتأمينهم من العربان وقطاع الطريق، فوصلتنا وثائق من عهد كل من الخلفاء :الآمر، الحافظ، الفائز، الظافر[٢١]، فى بعضها إشارات لوثائق أمان من العهد الحاكمى[٢٢]، ومن بعهدهم ظهرت الوثائق الأيوبية فوصلتنا وثائق من عهد الملك العادل أبو بكر وابنه الملك الكامل محمد بن العادل[٢٣]، ولم يختلف المماليك والعثمانيون فى حرصهم على تأمين الدير وزوراه ورهبانه عن سالفيهم فتعددت الوثائق والمناشير بالعربية والتركية للوصول لنفس الغرض، ومن خلال استعراض تلك الوثائق وغيرها اتضح أنها تشير إلى نفس ما أشار إليه عهد النبى صلى الله عليه وسلم من الحرص على الرهبان وسلامتهم وكف الأذى عنهم.

ولم يحظ الدير خلال تاريخه الطويل باهتمام السلطات المصرية فقط بل شغل اهتمام العديد من الملوك والسلاطين فى العالم المعمور فى تلك الفترة منذ إنشائه وحتى اليوم، فقد استقبل الدير العديد من رهبانه من كافة أنحاء العالم ففيه رهبان من مصر وأمريكا واليونان وقبرص وروسيا وإنجلترا وألمانيا ولبنان والأردن وغيرها على مر تاريخه، وحاز اهتمام كافة طوائف المسيحيين فى العالم وليس الروم الأرثوذكس فقط كما أسس لعلاقات قوية ومتينة مع العديد من المراكز الدينية الأرثوذكسية فى العالم وخاصة فى روسيا واليونان وألمانيا وأنطاكيه، فنرى الصليبيين اللاتين القادمين إلى الشرق فيما عرف بالحروب الصليبية يبجلون هذا الدير رغم اختلافهم المذهبى معه، فيفدون إليه زوارا وحجاجا يلتمسون البركة من رهبانه ويتبادلون معهم الثقافة والخبرات العلمية والثقافية وهو ما يبدوا جليا فيما تركوه من تأثيرات حضارية وثقافية لدى الرهبان، فنجد العديد من القطع الفنية بالدير والتى تأثرت بالفكر الكاثوليكى القادم من خلال الفرسان والجنود الصليبيين المشاركين فى تلك الحروب، حيث خصص بالدير كنيسة خاصة باللاتين يقيمون فيها شعائرهم بحرية بعيدا عن كنيسة الدير الرئيسية وهى المعروفة اليوم بحجرة المائدة للرهبان، وقد سجل على جدرانها العديد من الشعارات الخاصة بالفرق العسكرية الصليبية التى وفدت إلى الشرق خلال تلك الحروب[٢٤](لوحات٥-٦)، كما تأثرت المنتجات الفنية التى أقيمت بالدير بتلك التأثيرات فنجد العديد من الأيقونات بالدير وخاصة تلك التى تعود للفترة من أواخر القرن الثانى عشر وحتى الرابع عشر الميلاديين وقد ظهرت عليها التأثيرات اللاتينية بوضوح[٢٥](لوحات٧-٨) بل لم يري ملوك تلك المناطق أى غضاضة من تلمس البركة وطلب صلوات آباء الدير من الرهبان رغم هذا الاختلاف

الدينى الواضح فنرى شارل السادس ملك فرنسا"١٣٨٠– ١٤٢٢"م يهدى الدير كأسا من الفضة المموهة بالذهب منقوش عليه عبارة " شارل السادس ملك الفرنجة صلوا من أجلى "[٢٦] (لوحة٩).

كما حرص ملوك وزعماء العالم على الإهداء للدير وطلب بركة رهبانه والعمل على مساعدة الدير سواء ماديا أو معنويا، فقام الدير بتشييد مقرات وفروع له فى أغلب مناطق العالم لتدير شئون الدير خارجيا وتسهيل الحصول ووصول المساعدات المالية والعينية للدير بسيناء بشكل سهل وميسر وخاصة أن تلك المساعدات كانت معفاة من الجمارك فى الموانئ المصرية تبعا لامتيازات الدير، وقد أهتمت بعض الدول بشكل خاص بالدير وخاصة روسيا فى الفترة القيصرية التى اعتبرت نفسها وريثة الإمبراطورية البيزنطية وحامية الأرثوذكسية فى العالم الحديث، فحرصت روسيا ومناطق شرق أوروبا على تذليل العقبات أمام الدير ومده بالأموال والمساعدات العينية بشكل مستمر ومتوال، ويشهد بذلك العديد من القطع الفنية بالدير، من مختلف المواد الخام والتى من أهمها قطعة من النسيج تمثل النبى موسى وشجرة العليقة والدير ومطرزة بخيوط الذهب والفضة وترجع للقرن الثامن عشر الميلادى من روسيا(لوحة١٠)، وأخرى معدنية على شكل غطاء من الفضة لأحد الأناجيل مزخرف بالحفر والحز والطرق من رومانيا ومؤرخ "١٥٦٨– ١٥٧٧"م من قبل الأمير الكسندر الثاني ميرسيا[٢٧](لوحة١١)، وغيرها من القطع الفنية التى تعكس التأثيرات الفنية الأوروبية والروسية التى انتقلت إلى سيناء عبر التبادل الثقافى والفنى بين تلك المناطق.

كما مثلت شعيرة الحج إلى جبل الشريعة من قبل العديد من المسيحيين على مستوى العالم وخاصة الروس منهم واليونانيين دورا كبيرا فى التبادل الثقافى والحضارى بين مناطق العالم والدير وهى التأثيرات التى انتقلت بدورها من الدير إلى المناطق المحيطة به عبر الزمن والعصور، حيث ساعد تدافع الحجاج من مناطق العالم المختلفة إلى الدير على التنوع الزخرفى والمعمارى للدير بجانب التنوع الفنى فى تحفة الفنية ، فنجد مثلا أن أرضية كنيسة الدير الرئيسية والمغطاة بالرخام يبدو ظاهرا فيها التأثيرات المملوكية والعثمانية كما فى بيوت القاهرة وتبدو المسحة السورية غالبة عليها وهو ما يؤكده النص التذكارى لتلك الأرضية أنها من عمل أحد خبراء المهنة من سوريا وبالأخص من دمشق" ...عمل المعلم نصر الله الشاغورى الدمشقى ....."[٢٨](لوحة١٢)، كما يعبر كل من عرش المطران وحجاب الكنيسة الخشبى من كريت على مدى ما وصلته الزخارف المرسومة والمحفورة والملونة من دقة وتنوع خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين فى كونها متأثرة بشكل واضح وكامل بالزخرفة البيزنطية من حيث الألوان والوحدات الزخرفية (لوحات١٣– ١٤)، كما تشير العديد من الإصلاحات بالدير أنها قد تمت على يد عمال ومعلمين من الشام وخاصة من طرابلس الشام أو حمص أو دمشق وغيرها(لوحات١٥–١٦)، كذلك تشير التجديدات التى تمت فى كنيسة العليقة بالدير على أن جدرانها قد كسيت بالخزف التركى على مرحلتين الأولى وترجع لعام ١٦٨٠م وهى قادمة من دمشق (لوحة١٧)، فى حين ترجع قطع المرحلة الثانية

إلى عام ١٧٧٠م وهى قادمة من حمص (لوحة١٨)، وذلك من خلال نصوص تذكارية يونانية وعربية بجدران كنيسة العليقة[٢٩]، وهو ما يؤكد التواصل والتقارب المتبادل بين مصر وبلدان الشام فى تلك الفترة، فكانت سيناء كالمعبر الذى عبرت من عليه تلك التأثيرات والثقافات من وإلى مصر، وتشهد حركة الترجمة الكبيرة التى شهدها الدير لنقل مؤلفات رهبانة ووثائقه من اللغات الغربية إلى العربية التطور الثقافى والحضارى الكبير حيث شهد القرن التاسع الميلادى بداية ظهور الترجمات العربية بالدير جنبا إلى جنب مع اللغات الأخرى من يونانية وغيرها، ومع بدايات القرن العاشر تخلصت اللغة العربية من شركائها فى المجال فكانت هى اللغة الوحيدة للكتابة تقريبا بالدير، وهو ما يعكس تمكن العنصر العربى من مصر ومناطقها فى تلك الفترة، بل وتمكنه داخل الدير نفسه.

وليس أدل على أهمية الدير ودوره الثقافى فى تطوير المحيط حوله عبر العصور من حرص السلطات المتعاقبة على مصر على ضمان أمان الدير ورهبانة وتجديد الفرمانات الدالة على ذلك بل وصل الأمر إلى قيام السلطات الفاطمية بتشييد مسجد جامع بتلك البقعة النائية على يد أحد أمراء الحرب الفاطميين المشهورين: الأمير أبو منصور أنوشتكين الآمرى أحد قواد الخليفة الآمر، والذى قد قام بزيارة للمنطقة فعمل على تخليد ذكراه بمجموعة من المنشآت الدينية فى غالبها، فكان هذا المسجد الجامع بدير سانت كاترين أحد تلك المنشآت التى شيدها هذا الأمير بتلك البقعة، بل وأهداه منبرا من الخشب العزيزى (لوحة١٩)، وهو انعكاس لاهتمام السلطة المركزية بسيناء والدير والقاطنين فيه والمحيطين به من البدو والعرب، ومن المعلوم أن مناطق سانت كاترين والطور فى الماضى كانت تخضع لما يسمى قواد الحصون الطورية "الحصون الجبلية" ومقرهم بمدينة الطور والتي خرجت أغلب الفرامانات لقواد تلك الحصون برعاية الدير ورهبانه وتذليل العقبات أمامهم ومنع التشويش عليهم[٣٠].

يعد الدير محط أنظار العديد والعديد من الباحثين والدارسين للحضارة والتاريخ البيزنطى والمسيحى المبكر، سواء فى العمارة أو الفنون أو فى الكتابات، حيث يحتفظ الدير بمجموعة فنية رائعة من الأيقونات البيزنطية المبكرة والتى ترجع للفترة ما بين القرن السادس وحتى القرن التاسع عشر، وفى ذلك يعبر الدير عن ميزة متفردة من كونه يشتمل على مجموعة نادرة من الأيقونات البيزنطية والتى تعود للفترة من القرن الثامن وحتى العاشر وهى الفترة التى اشتهرت فى التاريخ البيزنطى بحروب الأيقونات، والتى دمر على أثرها العديد من الكنوز الأيقونية المسيحية على مستوى العالم ولم ينج من ذلك إلا مناطق نادرة كان منها دير سانت كاترين لكونه فى تلك الفترة تحت الحكم الإسلامى فلم يطبق به القرار الإمبراطورى[٣١].

ومن هنا فنظرة واحده لهذا الأثر الخالد تدل بشكل أكيد على التطور التراثى المعمارى والفنى والحضارى له وللمحيط حولة عبر العصور، فقد اتخذ الدير عند إنشائه فى القرن السادس

الميلادى روح عصره فجاء على هيئة وشكل الحصون الرومانية فى العصور الوسطى وهو ما يبدو من ضخامة الأسوار وارتفاعها والممر الموجود داخل السور للحماية ويدور حول الدير كما فى أسوار القاهرة القديمة، ومن الوسائل الدفاعية التى شغلت الواجهة الرئيسية للدير من وجود السقاطات ومزاغل السهام، وتطور النظام الدفاعى المعمارى للدير عبر العصور وظهر ذلك فى القيام بتوسيع بعض فتحات المزاغل لتستقبل المدفعية لتحل محل السهام مع تطور العصر(لوحة٢٠)، كما شهد النظام الدفاعى للدير تطورا آخر حيث يظهر الاختلاف فى أشكال الأبراج الدفاعية بالدير ويبدو واضحا فى بعضها وخاصة بعض أبراج الجدار الشمالى حيث برج الزاوية الثلاث أرباع الدائرة وكذلك برجى سان جورج بوسط الجدار حيث يختلفان فى الشكل عن الأبراج الأخرى فى باقى الأسوار(لوحات٢٣-٢٤)، وذلك حيث أنهم من تجديدات الحملة الفرنسية أثناء احتلالها لمصر(١٧٩٨-١٨٠١)م (لوحة٢٥)، كذلك شهدت ملحقات الدير الداخلية عمليات تطوير عبر الزمن وطبقا لمتطلبات العصر دون أن تؤثر على المظهر التاريخى والحضارى للدير عبر العصور، بل يعتبر الدير من أقدم الأديرة التى لم تدخل عليها تعديلات جوهرية تغير من شكلها العام من وقت إنشائها وحتى اليوم، ويعتبر مقر إقامة مطران الدير، وكذلك مبنى مكتبة الدير الحالية من أهم التجديدات والإضافات التى أدخلت على الدير، حيث يشغل مقر إقامة المطران حاليا جزءا من أقدم أجزاء الدير وهو جزء من البرج الذى شيدته الإمبراطورة هيلانة فى زيارتها الشهيرة للمنطقة فى القرن الرابع مع كنيسة العذراء(شكلى١-٢)، أما المكتبة فقد شيد مبناها فى ستينيات القرن الفائت لتشغل كامل الجدار الجنوبي للسور الجوستنيانى للدير وتستغل لحفظ كتبه ووثائقه.

وقد ظل الدير يحوز هذا الاهتمام والتقدير من البدو الذى أصبح الدير بالنسبة لهم كالشهر العقارى يدونون به كل ما يدور فى حياتهم وما يتعرضون له من المشاكل أو الاتفاقيات مع الرهبان أو مع بعضهم البعض، أو من السلطات المركزية القائمة بمصر فنرى استمرار اهتمام الدولة بالمكان والموقع وحرصها على الحفاظ عليه حتى اليوم وهو ما ترجم بصدور قرار السيد وزير الثقافة رقم(٨٥) فى عام ١٩٩٢م بتسجيل الدير كأثر بيزنطي من قبل المجلس الأعلى للآثار، ثم تلا ذلك صدور قرار السيد وزير الثقافة (رئيس المجلس الأعلى للآثار) رقم (٥٠٩) فى عام ١٩٩٧م باعتماد خطوط تجميل حول دير من جميع جهاته للحفاظ على بانوراما المنطقة، وتعتبر الأراضى الواقعة داخل خطوط التجميل أرضا أثرية وقد كان قرار تسجيل الدير وقرار اعتماد خطوط التجميل المشار إليهما طبقا لقانون حماية الآثار رقم ١١٧ فى عام١٩٨٣م، وقد أدى هذا الاهتمام من الدولة ممثلا فى المجلس الأعلى للآثار وجهوده الكبيرة إلى نجاح مصر فى تسجيل هذا الأثر الهام كتراث عالمى للبشرية جمعاء وذلك فى جلسة اليونسكو رقم(٢٦ لسنة ٢٠٠٢) على أساس معايير ثقافيه، كما حرصت وزارة الآثار منذ تسجيل الدير على رعايته وحل مشكلاته فكانت أعمال

الحفائر والمسح الأثرى والترميمات المتتالية التى تقوم بها الوزارة بالتعاون مع إدارة الدير والعديد من بيوت الخبرة الدولية لترميم كنوز الدير والحفاظ عليها، كذلك حرصت الوزارة بالتنسيق مع وزارة الخارجية على تنظيم العديد من المعارض الخارجية لتعرض من خلالها كنوز الدير للعالم لتكون نافذة يطل بها المهتمين والدارسين على تلك الكنوز ولتكون دافعا لهم من أجل القيام بزيارة الدير للارتقاء بالسياحة وأعداد السياح، إذ يعتبر الدير المصدر الرئيسى لعمل حوالى أربعة آلاف فرد بكاترين من قبيلة الجبالية، ويمتاز الدير بأن زواره يجمعون ما بين المهتمين بالسياحة الدينية حيث الحج لدير كاترين، والثقافية من دراسة النماذج المبكرة فى الفنون والعمارة البيزنطية المحفوظة بالدير، والرياضية فى رياضة تسلق الجبال فى جبال المنطقة، كما أن المنطقة تجذب مختلف الديانات من يهودية ومسيحية وإسلامية وغيرهم، كذلك سعت الوزارة إلى التعاون مع كافة منظمات المجتمع المدنى والدولى فى الحفاظ على الدير وتراثه وتاريخه وحمايته فكان التعاون الدولى المثمر فى الفترة من علم ٢٠٠٨ وحتى٢٠١٠ مع الاتحاد الأوروبى فى أعمال ترميم وتطوير أسوار الدير والمنطقة المحيطة به ووضع خطة بالتنسيق مع "ICOM "لإدارة المنطقة.

النتـــائـج:

١. وضح من خلال البحث الدور الثقافى والتنموى الكبير لدير سانت كاترين فى المنطقة
٢. عكس البحث مدى أهمية الدير فى المحيط حوله بالنسبة للقبائل المحيطة به والمستقرة حوله
٣. أوضح البحث الدور الكبير الذى لعبه الدير فى استقرار تلك القبائل العربية بالمنطقة ونقل المنطقة من الدور البدائى القفر إلى المستوى الحضارى الآمن

٤. أوضح البحث العلاقة الفريدة التى نشأت ما بين الدير ورهبانه والقبائل العربية المحيطة ومدى ما وفرته تلك القبائل للدير من أمن وحماية فى مقابل العمل والاستقرار حوله

٥. عكس البحث الاهتمام المتوالى الذى حظى به الدير نتيجة لدوره الثقافى والتاريخى والتنموى الهام عبر العصور من السلطات الحاكمة فى مصر على مر تاريخها

٦. ظهر التطور التاريخى والتنموى للدير عبر العصور من خلال تطور وحداته ونمطه الاستقرارى بالمكان، وكذلك تطوره الفنى من خلال الانفتاح على الثقافات الخارجية والواردة إليه عبر زواره

٧. أبرز البحث التسامح والتعايش السلمى والتعاون القائم بين الديانات السماوية الكبرى من يهودية ومسيحية وإسلام فى تلك البقعة والتى تعبر أفضل تعبير عن روح مصر الحضارية والتى لم ولن تتغير عبر العصور لكونها من موروثات الشخصية المصرية عبر تاريخها وعصورها

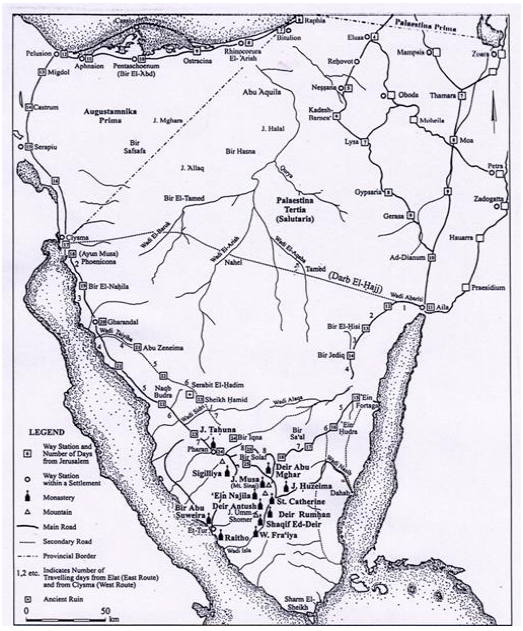
٨. أبرز البحث اهتمام دول العالم المختلفة بالدير ودوره الثقافى عبر العصور كأحد الرموز البيزنطية الدينية الأرثوذكسية المبكرة على مستوى العالم

٩. أبرز البحث الاهتمام الذى حظى به الدير من ملوك ورؤساء العالم المعمور عبر تاريخه سواء من مسلمين ومسيحيين، من خلال الإهداءات التى أهديت للدير عبر العصور

١٠. أظهر البحث مدى اهتمام الدولة ممثلة فى وزارة الآثار بهذا الأثر التاريخى الفريد وحرصها على الحفاظ عليه بكافة الوسائل القانونية المتاحة وتذليل كافة العقبات التى تواجهه

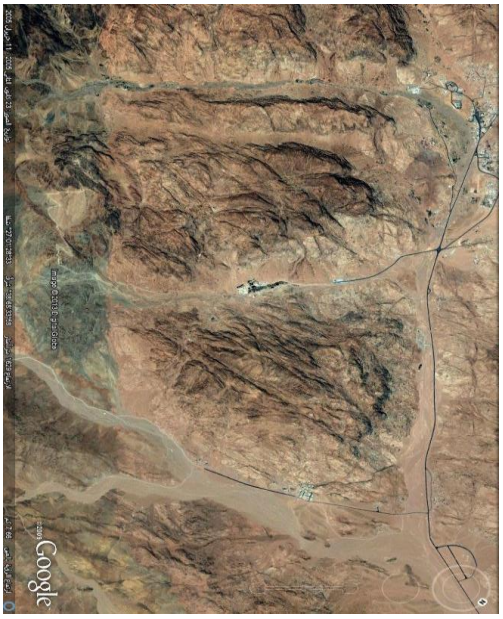
١١. ألقى البحث الضوء على التعاون الوثيق بين الدولة ممثلة فى وزارة الآثار وكافة الجهات الدولية والعالمية المتخصصة والمهتمة بالتراث الحضارى البشرى عبر العصور من اليونسكو و"ICOM" والاتحاد الأوربي فى الحفاظ على الدير وتراثه.

ملحق الخرائط واللوحات والأشكال :



خريطة ١

مناطق التركز الرهبانى بجنوب سيناء



خريطة ٢

دير كاترين والجبال المحيطة به

Uzi Dhari: Monastic Settlements in South Sinai.p١٣



لوحة ١

أيقونة سانت كاترين ومناظر من حياتها



"لوحة ٢

قلايات جبل أبو صويرة بالطور "الفردية



لوحة ٣

مجمع وادى الأعوج بالطور "التوحد الجماعى"



لوحة ٤

العهدة المحمدية لرهبان الدير



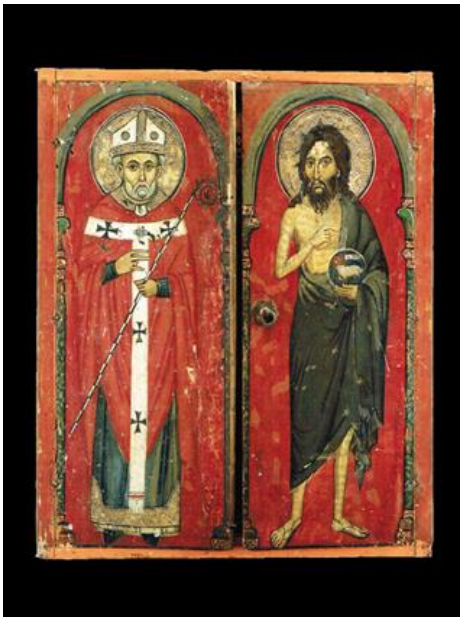
لوحة ٥

شعار الملك ريتشارد قلب الأسد

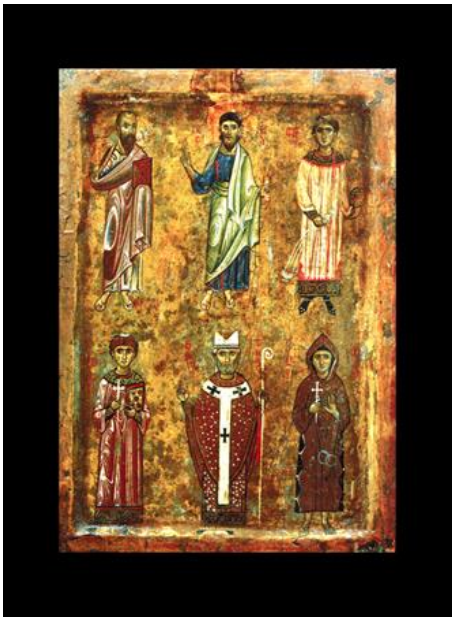


لوحة ٦

شعار أحد الفرق الفرنسية بالحروب الصليبية



لوحة ٧



لوحة ٨

التأثيرات اللاتينية الكاثوليكية الفنية على الأيقونات البيزنطية بدير كاترين خلال القرن الرابع عشر



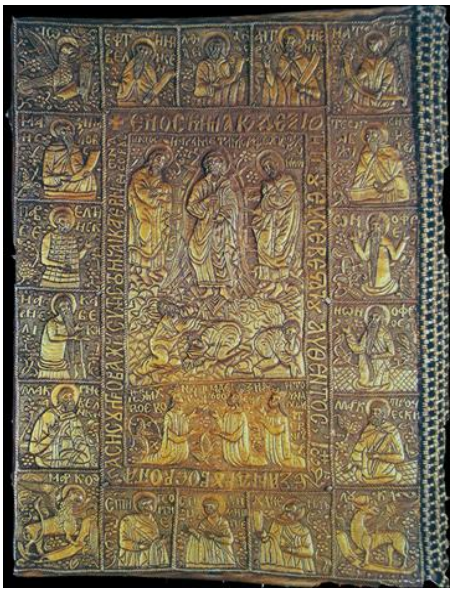
لوحة ٩

كأس شارل السادس ملك فرنسا ١٤١٥م



لوحة ١٠

نسيج من روسيا يصور قصة حياة كاترين- القرن الثامن عشر



لوحة ١١

غلاف فضى لأحد الأناجيل رومانيا ١٥٧٠م



لوحة ١٢

نص تجديد بلاطات كنيسة التجلى ١٧١٥م



لوحة ١٣

عرش المطران من خشب الأرز-كريت القرن الثامن عشر الميلادى



لوحة ١٤

الحجاب الخشبي لكنيسة التجلى ١٦١٢م



لوحة ١٥

تجديدات الحجاج الشوام بجدران الدير الداخلية ١٨٤٠م



لوحة ١٦

تجديدات الحجاج الشوام بجدران الدير الخارجية



لوحة ١٧

نص تجديد بلاطات جدران كنيسة العليقة-من دمشق ١٦٨٠م



لوحة ١٨

نص تجديد بلاطات كنيسة العليقة-من حمص ١٧٧٧م



لوحة ١٩

المنبر الخشبى للجامع الفاطمى بالدير ١١٠٦م



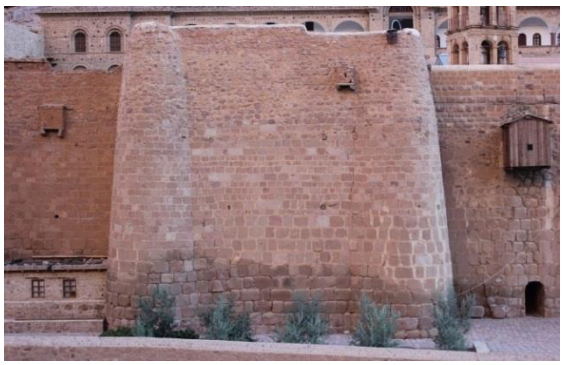
لوحة ٢٠

الواجهة الغربية للدير وبها السقاطة أعلى المدخل



لوحة ٢١

الأبراج الثلاث أرباع الدائرة بالركن الشرقى



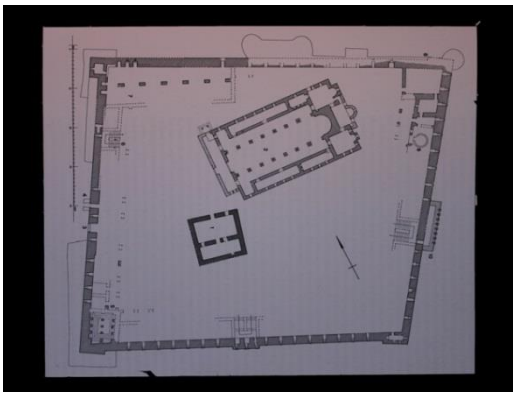
لوحة ٢٢

"برج نابليون" ووسط الجدار الشمالى "برج سان جورج" من تجديدات الحملة الفرنسية ١٨٠١م



لوحة ٢٣

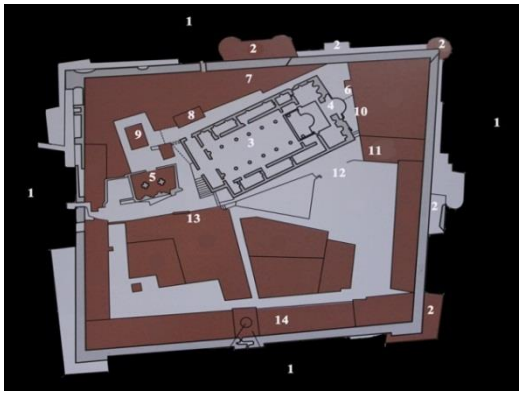
نص تجديد برج سان جورج من الأساس ومؤرخ ١٨٠١م



شكل ١

التخطيط الأولى لدير كاترين وبه برج هيلانة من القرن الرابع الميلادى

Konstantinos Manafis: Sinai Treasures of the Monastery Saint Catherine.p٣١



شكل ٢

التخطيط الحالى للدير وموضح به ملحقاتة

Corina Rossi: The Treasures of the Monastery of Saint Catherine.p٨٧

حواشي البحث :

[١]- القران الكريم – سورة طه آية ١٢

[٢]- مصطفى، محمد حلمى محمد (٢٠٠٦): التحف الإسلامية والمسيحية بدير سانت كاترين من العصر الفاطمى حتى نهاية العصر العثمانى، مخطوط رسالة ماجستير كلية الآداب جامعة حلوان، ص٦١ هامش ١

[٣]– عرف هذا الجبل باسم جبل العبيد نسبة للعبيد الذين استقدمهم الأمبراطور جوستنيان فى القرن السادس للسكن بجوار الدير والدفاع عنه وحمايتة فعرفوا بالجبالية نسبة للجبل او بالصبيان، وعرف الجبل بهم فعرف بجبل العبيد.

مؤلف مجهول : وصف دير طور سيناء، مكتبة سان جوزيف لبنان ، مخطوط ١٧ عربىمؤرخ١٧١٠،ص ص١٠١٠–١٠١١

[٤]– عرف هذا الجبل بجبل الصفصافة لوجود صفصافة ضخمة تشغل قمته – ويتصل هذا الجبل بجبل موسى من الجهة الشرقية.

شقير، نعوم (١٩٩٥): تاريخ سيناء القديم والحديث، دير سانت كاترين، ص٤٦

[٥]– عرف بهذا الأسم حيث يعتقد انه الجبل الذى تجلى الله عليه لنبيه موسى فجعلة دكا والجبل على راس وادى الشيخ وهو أسود ركامى .

شقير: تاريخ سيناء، ص٤٥

[٦]-Brouskari، Ersi&Others(٢٠٠٩):Egeria Monuments of Faith، Hellenic Ministry of Culture،p٧٧

فخري،احمد وآخرين(١٩٨٢): موسوعة سيناء، الهيئة المصريه العامة للكتاب، القاهرة،ص١١٨

[٧]– طور سيناء وتعنى جبل القمر حيث كلمة الطور لغة هى الجبل، أما سيناء فهى غالبا مشتقة من كلمة "سن" والخاصة باله القمر لدىالساميين والفراعنة وكان مشهور ويعبد بتلك المنطقة، وهو سبب تسمية سيناء بأرض القمر.

Mokhtar،Gamal (١٩٩٥) : The history of Sinai ، article in " Sinai the Site، the History " Mobil Egypt، pp٢٥-٢٦

العدل، صبرى احمد (٢٠٠٤): سيناء فى التاريخ الحديث، دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، ص١٩–٢٠

[٨]– كرياكوس والآب افرام(بدون): القديسة كاترين، دير سانت كاترين، ص ٣٨

باليوراس، اثاناسيوس١٩٨٦): دير سيناء المقدس، اثينا، ص ص٢٩–٣٠

فخري: موسوعة سيناء، ص ١١٨

بابايوانو، افانجلوس(بدون): دير طور سيناء، ترجمة صليبا خورى وفيليب دحابره، ص١٣

مظهر، حسن(١٩٦٦): "تاريخ القديسة كاترين"، **مجلة السياحة**، عدد ١١٦

Safra، Jacob E.(١٩٩٨): The new encyclopedia Britannica ،Chicago،vol ٢،p٩٥٥

خليل، وهيب عزيز (١٩٧٩): كاترين قديسة سيناء المصرية، سلسلة سير القديسين، كنيسة القديسة دميانه بالهرم.

[٩]– الشيخ، محمد محمد مرسى (١٩٩٤): تاريخ الإمبراطورية البيزنطية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٤، ص ص٣٩–٥٦

١٠-Mango، Cyril(٢٠١١): "Ihor Sevcenko and the Sinai Monastery"، Article in St Catherine's Monastery at Mount Sinai: Its Manuscripts and their Conservation، Papers given in memory of professor IhorSevcenko ٢٧November ٢٠١٠ ، SteliosIoannou Centre for Classical Byzantine Studies، University of Oxford، Pp١-٣

١١- Gabra، Gawdat(١٩٩٥): The Religious Heritage of Sinai ، article in "Sinai the Site، the History" Mobil Egypt، pp٨٨- ٩١

[١٢]– كانت تلك الملاحظات اعتمادا على اعمال الحفائر والمسح الأثرى المتعددة التى تم إجرائها فى مناطق الطور وراس سدر وسانت كاترين وفيران بمعرفة منطقة أثار جنوب سيناء.

مصطفى، محمد حلمى: تقارير أعمال الحفائر والمسح الأثرى بمناطق أثار جنوب سيناء، مواسم متعددة بدأ من عام ٢٠٠٠، المجلس الأعلى للأثار، غير منشورة .

[١٣]– بلاد الفلاخ قديما هى منطقة رومانيا الان وعرفت قديما باسم بلاد الفلاخ أو بلاد ولاكيا أو ولاشيا

مانتران، روبير (١٩٩٣): تاريخ الدولة العثمانية، ترجمة بشير السباعى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ص١٢٨

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D٩٪٨٥%D٨٪AD%D٩٪٨٥%D٨٪AF_%D٨٪A٧%D٩٪٨٤%D٩٪٨١%D٨٪A٧%D٨٪AA%D٨٪AD

[١٤]– تاريخ دير طور سيناء، مكتبة دير سانت كاترين، مخطوط رقم ٦٩٢عربى، مؤرخ بـ ١٨٢٥م، ص٣

شقير: تاريخ سيناء، ص٥٢١

[١٥]– عوض الله، محمد فتحى (١٩٩٤): الدير والجبل والجبالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص١٠٩-١٤٩

[١٦]– مخطوط رقم ١٨٧عربى، مكتبة دير سانت كاترين، مؤرخ ب ٨٦٦هـ – اكتوبر ١١٤٦١ سبتمبر ١٤٦٢م

[١٧]– مخطوط رقم ١٨٦عربى، مكتبة دير سانت كاترين، مؤرخ ب الجمعة ٧ محرم الحرام سنة ٨٢٢هـ – ٣ فبراير ١٤١٩ م

[١٨]– العدل : سيناء فى التاريخ الحديث ، ص٢٣٧

[١٩]– مخطوط رقم ١عربى، مكتبة دير سانت كاترين، مؤرخ بـ ١١٥٠هـ

[٢٠]– مخطوط رقم ١٩٠عربى، مكتبة دير سانت كاترين، مؤرخ بـ ٢٢ جمادى الأولى ٩٢٨ هـ

[٢١]– مخطوطات أرقام " ٦-٧-٨-٩-١٠ " عربى، مكتبة دير سانت كاترين

[٢٢]– شقير: تاريخ سيناء، ص ٥٣٠

[٢٣]– مخطوطات أرقام " ١١-١٢-١٣-١٤-١٥-١٦" عربى، مكتبة دير سانت كاترين

٢٤- Kraack، Detlev(٢٠٠١): "Chivalrous adventures، Religion ardour and curiosity at the outer periphery of the Medieval worled"، dans Le Sinai de la conquete a nosjours، InistitutFrancais d Archeologie Orientale،Pp٨٧- ٩٧

٢٥- Evans ،Helen C.(٢٠٠٤) : "Le Monastere de Saint- Catherine au Sinai (١٢٦١-١٥٥٧)"،Article in Tresors du Monastere Sainte- Catherine Mont Sinai Egypte، Fondation Pierre Gianadda، Suisse، PP٣٥:١٥١

٢٦ – مصطفى : التحف الاسلامية والمسيحية بدير سانت كاترين ، ص٨٥

٢٧ - Manafis،Konstantinos A(١٩٩٠):Sinai Treasures of the Monastery of Saint Catherine، EkdotikeAthenon،Greece، PP٢٣١-٢٤٢ ، Pp٢٦٣-٢٧٨

http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_II_Mircea

[٢٨]– مصطفى : التحف الإسلامية والمسيحية بدير سانت كاترين، ص١١٤

[٢٩]– مصطفى : التحف الإسلامية والمسيحية بدير سانت كاترين، ص١٩٠

[٣٠]– صبحى، حسن(١٩٦٤): "من مخطوطات دير سانت كاترين العلاقة بين الأعراب ورهبان الدير فى القرن السابع عشر" ، مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ، مجلد١٨ .

[٣١]– هسى،ج.م (١٩٨٤):العالم البيزنطى، ترجمة رافت عبد الحميد، دار المعارف، الطبعة الثالثة ، ص ص١٣٣-١٣٩

قُبة القُطب إبراهيم الدُسوقي "دراسة أثرية"

د/ منى السيد عُثمان الغُباشي
مدرس الآثار الإسلامية
كلية الآداب جامعة دمنهور

ملخص البحث:

يتناول البحث الحديث عن تُنسب هذه القُبة إلى العارف بالله وسلطان الأولياء آخر أقطاب الصوفية الأربعة[١] السيد إبراهيم الدُسوقي الذي تُوفي في أواخر القرن السابع الهجري (١٣م)، ودُفن في ضريحه وجامعه الشهير بدسوق حيث الموضع الذي كان قد اتخذه خلوة له، كما تناولت الدراسة القبة من الناحية المعمارية وعناصرها والعناصر الزخرفية المنفذة بالقبة.

الكلمات الدالة:

القطب إبراهيم الدسوقي – السلطان الأشرف قايتباي– المقاصير – الكف.

صاحب المقام :

هو السيد" أبي العينين إبراهيم بن السيد أبي المجد عبد العزيز بن السيد علي قريش بن السيد مُحمد بن أبي النجا بن السيد علي زين العابدين بن السيد عبد الخالق بن السيد مُحمد أبي الطيب السيد بن عبد الله الكاتم بن السيد عبد الخالق بن السيد موسى أبي القاسم بن السيد جعفر الزكي بن السيد علي الهادي بن السيد مُحمد الجواد بن السيد علي الرضا بن السيد موسي الكاظم بن السيد جعفر الصادق بن السيد مُحمد الباقر بن السيد علي زين العابدين بن الإمام الحسين بن الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه [٢] والسيدة فاطمة الزهراء بنت سيدنا النبي مُحمد صلى الله عليه وسلم".

وكان والده السيد أبا المجد عبد العزيز عارفًا بالله ووُصف بالولاية، كما كان رفاعيًا من أعيان خلفاء الشيخ القُطب أبي الفتح بن أبي الغنائم الواسطي– أحد خلفاء القُطب الكبير العارف بالله أحمد الرفاعي رضي الله– نزيل الإسكندرية، وقد تزوج السيد أبو المجد من ابنته السيدة فاطمة[٣] التي لُقبت بفاطمة الشاذلية في طبقات الشاذلية لكونها أخت السيد الإمام أبي الحسن الشاذلي، وقد أكد القُطب الدُسوقي هذه الصلة في أقوال عديدة منها "أنا فككت طلاسم سورة الأنعام التي لم يقدر على فكها الشاذلي خالي" [٤].
وقد ولد القُطب الدُسوقي في دسوق وعاش ومات بها لذا يلقبه البعض بأنه قطب مصر الأوحد على عكس جميع الأقطاب الذين جاءوا إلى مصر كالقُطب أحمد البدوي[٥].

وقد تلقب القُطب الدُسوقي بالعديد من الألقاب أشهرها برهان الدين وأبو العينين والدُسوقي القرشي الهاشمي الشافعي؛ فقد عُرف ببرهان الدين لأنه برهان الحقيقة حيث ذكر ذلك في أشعاره قائلًا : " أنا القُطب شيخ الوقت كل مهذب أنا السيد البرهان شيخ الحقيقة" [٦]، وعُرف بأبي العينين لكونه كان عينًا للشريعة وعينًا للحقيقة وذلك طبقًا لقوله " إن الشريعة أصل والحقيقة فرع، فالشريعة لكل سُلم شروع

والحقيقة جامعة لكل علم خفي وجميع المقامات مُندرجة فيها" عُرف بالدُسوقي نسبةً إلى دسوق، وبالقرشي نسبةً إلى جده السيد قريش، وبالهاشمي نسبةً إلى بني هاشم [٧]، وعُرف بالشافعي لتفقه على مذهب الإمام الشافعي رضي الله عنه، ثّم اقتفى آثاره السادة الصوفية وجلس في مرتبة الشيخوخة[٨].
كما عُرف أيضًا بشيخ الطريقة البُرهانية التي أسسها[٩] والتي عُرفت بالدُسوقية كذلك. وكان يرتدي هو وأنصاره العمامة الخضراء[١٠] وحمل الراية البيضاء[١١].

وكان القُطب الدُسوقي صاحب فتوحات ربانية وكرامات عديدة ظهرت مُنذ صغره[١٢] واستمرت بعد وفاته ليُشاهد أحدها أوليا جلبي أثناء رحلته لمصر في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م)[١٣].
كما كان مصنفًا مؤلفًا؛ فله مئات المجلدات والمؤلفات عن العلم اللدُاني وفي التوحيد والفقه والتفسير وله أشعار بليغة وفصيحة في التصوف ومجموعة من الأحزاب والأوراد [١٤].

لقد عاش القُطب الدُسوقي ثلاث وأربعين سنة ولم يتزوج ولم يغفل عن المجاهدة للنفس والهوى والشيطان حتى مات. وقد اختلفت الآراء حول تاريخي ميلاده ووفاته؛ فقد ذكر الشعراني أنه وُلد سنة ٦٣٣هـ/١٢٣٥م وتُوفي سنة ٦٧٦هـ/١٢٧٧م[١٥]. بينما ذكر المقريزي تخمينًا في السلوك أنه وُلد سنة ٦٤٤هـ/١٢٤٦م وتُوفي سنة ٦٨٠هـ/١٢٨١م[١٦]. أما التاريخ الأكثر ترجيحًا هو الذي ذكره جلال الدين الكركي في لسان التعريف وهو أنه وُلد سنة ٦٥٣هـ/١٢٥٥م وتُوفي سنة ٦٩٦هـ/١٢٩٦م[١٧] خاصةً أن هذا التاريخ ذُكر في جوهرة الدُسوقي، هذا إضافة إلى أن للقطب الدُسوقي واقعة شهيرة مع السلطان الأشرف خليل بن قلاوون الذي حكم مصر فيما بين سنتي ٦٨٩-٦٩٣هـ/١٢٩٠-١٢٩٣م[١٨]، وبالتالي فلا يصح أن يكون قد تُوفى سنة٦٧٦هـ/ ١٢٧٧م أو سنة ٦٨٠هـ/١٢٨١م[١٩] .

هذا فضلاً عن أن القُطب الدُسوقي كان معاصرًا للقطب البدوي في طنطا طبقًا لكثير من الروايات حيث كان القُطبان على اتصال عن طريق مُريدي كل منهما، إذ كان هؤلاء يتولون تبليغ ما يطلب منهم فيترددون ما بين دسوق وطنطا[٢٠]. ومن المعروف أن القُطب البدوي قدم إلى مصر سنة٦٣٤هـ/١٢٣٦م وتوفي سنة ٦٧٥هـ/١٢٧٦م عن عمر يناهز ٧٩ سنة[٢١]. وبذلك فإن هذه التواريخ تتفق مع كون القُطب الدُسوقي عاش فيما بين سنتي ٦٥٣- ٦٩٦هـ/ ١٢٥٥- ١٢٩٦م.

وعندما شعر القُطب الدُسوقي بدنو أجله أرسل نقيبه إلى أخيه السيد شرف الدين أبي العمران موسى الذي كان قاطنًا مُدة حياته جامع الفيلة بقرافة مصر فلما دخل عليه المسجد وهو يقرأ على طُلابه كتاب الطهارة، فأخبره النقيب برسالة أخيه القُطب قائلًا: "سيدي يُقرئك السلام، ويقول لك: طهر باطنك قبل الظاهر" فطوى السيد شرف الدين الدرس وسافر إلى دسوق فوجد القُطب الدُسوقي قد فاضت روحه الشريفة وهو ساجد سنة ٦٩٦هـ/١٢٩٦م وغسله رجل غريب لم يُعرف، ودُفن في موضع زاويته[٢٢].

أما السيد شرف الدين موسى هو العارف بالله شرف الدين أبو العُمران موسى شقيق القُطب الدُسوقي الأصغر منه سنًا فقد وُلد سنة ٦٥٩هـ/١٢٦٠م، وخليفته في الطريقة. وقد تلقى الطريقة عن والده ثم عن أخيه ولما كمل أذن له أخوه بالسفر إلى مصر فأقام بها ينشر العلم ويُربي السالكين في حياة أخيه؛ فقد قال العلامة ابن المُلقن الشافعي "اجتمعنا عليه قبل أن يحصل التمكين ولبسنا منه خرقة أخيه تبركًا".

وبعد وفاة أخيه تولى أمر الطريقة وعاش مُتنقلًا ما بين دسوق والإسكندرية مُجتهدًا في نشر العلم وتربية المُريدين حتى أدركته الوفاة بالإسكندرية سنة ٧٣٩هـ/١٣٣٨م وقيل سنة ٧٢٩هـ/١٣٢٨م، ولكن التاريخ الأرجح هو سنة ٧٣٩هـ/١٣٣٨م حيث أكده ابن الملقن صاحب الطبقات المشهورة في تاريخ الصوفية ولجلال الدين الكركي في نور الحدق، وحُمل إلى دُسوق ودُفن بقرب شقيقه القُطب الدُسوقي من الجهة القبلية تغمدهما الله رحمته(٢٣).

وكان يُعمل للقُطب الدسوقي ثلاثة موالد في كل سنة حددها علي باشا مبارك وهي الأول في طوبة وهو الأقل زورًا، والثاني المُسمى الرجبي أي في رجب وكانت مُدته ثمانية أيام، والثالث في برمودة ويستمر ثمانية أيام أيضًا إلا أنه الأكبر(٢٤). وكان لصغر المولد الأول وأن عدد الزوار به أقل لم يعده علماء الحملة الفرنسية لذا ذكروا للقُطب مولدين فقط بقولهم " وبدسوق ضريح لأحد الأولياء يجذب مرتين في العام عددًا هائلًا من المُسلمين وهو الحجيج الأكبر رواجًا في مصر بعد مولد السيد أحمد البدوي"(٢٥). وحاليًا له مولدان فقط الأول وهو الرجبي والثاني في أكتوبر.

الموقع:

تقع هذه القُبة مع الجامع في مدينة دسوق التي تتبع إداريًا محافظة كفر الشيخ،(٢٦) وكانت تتبع أعمال الغربية طبقًا لابن مماتي وابن الجيعان(٢٧) كما حدد ابن جيعان مساحتها بأنها تبلغ ٩٥٢ فدانًا وبها رزق٥٠ فدانًا عبرتها ٢٧٠٥ دينارًا للمقطعين(٢٨)، ووردت في تاج العروس "دسوق" كصبور وقد يضم أوله هي قرية كبيرة عامرة من أعمال مصر وإليها ينسب أحد الأقطاب الأربعة البرهان إبراهيم بن أبي المجد الدُسوقي(٢٩). وقد وصفها علماء الحملة الفرنسية وصفًا موجزًا"بأنها قرية كبيرة وبها ضريح لأحد الأولياء(٣٠).

وفي سنة ١٢٥٦هـ/١٨٤١م أُنشئ بمديرية الغربية قسم إداري باسم قسم المندورة وجعل مقره بلدة دسوق لأنها أكبر بلاده وفي سنة ١٢٨٦هـ/١٨٧١م صدر قرار نظارة الداخلية بتسمية مركز دسوق ولكن نظارة المالية لم تصدر قرارًا بذلك وفي سنة١٣١٣هـ/١٨٩٦م أصدرت المالية قرارًا بتسميته مركز دسوق(٣١).

تاريخ البناء :

كان القُطب الدُسوقي ينطق بالعلوم الوهبية منذ طفولته وذلك لأن علمه كان فتحًا وهبيًا(٣٢) لذا بُنيت له خلوة في دسوق وهو في الثلاثة من عمره وذلك طبقًا لما ذكره القُطب الدُسوقي نفسه في كتاب الجوهرة وأنه دخلها وأقام بها عشرين سنةً (٣٣) وقيل أنه غادرها بعد وفاة والده ليكون عمره ثلاث وعشرين سنةً (٣٤).

ولما سمع السلطان الظاهر بيبرس البُندقداري (٦٥٨-٦٧٦هـ/١٢٦٠-١٢٧٧م) بعلم القُطب الدُسوقي وتفقه وكثرة أتباعه والتفاف الكثيرين حوله أصدر قرارًا بتعيينه شيخًا للإسلام، فقبل المنصب

وقام بمهمته دون أن يتقاضى أجرًا، حيث وهب راتبه منها لفقراء المُسلمين. كما قرر السلطان بناء زاوية يلتقي فيها الشيخ بمُريديه يعلمهم ويفقههم في أصول دينهم، وظل القُطب يشغل منصب شيخ الإسلام حتى توفى السلطان الظاهر بيبرس البُندقداري ثّم اعتذر عنه ليتفرغ لتلاميذه ومُريديه[٣٥] .

ودُفن بعد موته بزاويته التي بُنيت له حول الخلوة في نفس الحُجرة التي كان يتعبد فيها، ودُفن معه أخوه وخليفته السيد موسى ودُفنت بينهما أمهما السيدة فاطمة. وقد أُقيم على مقبرته بعد وفاته ضريح فوقه وأُلحق به مسجد وحُبس عليه كثير من الأملاك والمباني ليصرف على المسجد والعاملين فيه وطلاب العلم[٣٦].

وقد أُدخلت على المسجد والضريح كثير من الترميمات والتجديدات والإضافات وخاصةً في عهد السلطان الأشرف قايتباي (٨٧٢-٩٠١هـ/١٤٦٧-١٤٩٦م) [٣٧] الذي أجرى عمارة كبيرة للمسجد والضريح وأضاف إليهما العديد من المباني مثل مقصورة برسم النساء وميضأتان، مطبخ وفرن، ووكالة وحوانيت وحوش برسم الدواب وغيرها وذلك طبقًا لوقفية السلطان الأشرف قايتباي المؤرخة بـ ١٣رمضان سنة٨٨٦هـ/ ٦ إبريل سنة ١٤٦٨م[٣٨].

ولقد قام بهرام أغا بترميم وتعمير قُبة القُطب الدسوقي ومقصورته طبقًا لأوليا جلبي[٣٩] أي أن ذلك تم قبل زيارة أوليا جلبي سنة ١٠٨٢هـ/١٦٧٢م في العصر العُثماني خاصةً لقب أغا كان أكثر انتشارًا في العصر العُثماني وكان يُطلق على قادة الأوجاقات العسكرية في مصر العُثمانية[٤٠].

وأعاد الأمير إسماعيل بن الأمير الكبير إيواظ القاسمي المتوفي سنة ١١٣٥هـ/ ١٧٢٣م بناء المسجد طبقًا لما ذكره الجبرتي بقوله "قام بإنشاء مسجد سيدي إبراهيم الدُسوقي بدسوق"[٤١] ولا بد أن ذلك قد حدث بعد توليته الإمارة والصنجقية عقب قتل والده سنة ١١٢٣هـ/١٧٠١م[٤٢] وفي الفترة المُمتدة حتى تاريخ وفاته سنة ١١٣٥هـ/١٧٢٣م.

وأُعيد بناء الجامع والضريح في عهد الخديوي إسماعيل (١٢٧٩-١٢٩٦هـ/١٨٦٣-١٨٧٩م) وقد وضع تخطيطه علي باشا مبارك أثناء توليته الأوقاف المصرية (نظارة عموم الأوقاف المصرية)[٤٣] وكان ذلك في الفترة ما بين ١٢٨٥-١٢٨٨هـ/١٨٦٩-١٨٧١م[٤٤]، واكتملت عمارته في عهد الخديوي مُحمد توفيق الذي كان وكيلاً عن والده في أوقاف هذا الجامع[٤٥] سنة ١٣٠٣هـ/١٨٨٥م (لوحة٢). كما جدد كسوته دولت إبراهيم باشا ابن الخديوي إسماعيل سنة ١٢٩٣هـ/١٨٧٦م[٤٦].

تم تجديد الجامع مرة أخرى وتوسعته في عهد الرئيس جمال عبد الناصر سنة ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م وافتتح في عهد الرئيس مُحمد أنور السادات سنة ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م (لوحة٣)، وفيها تم الحفاظ على الأجزاء الأثرية بالبناء التي تم تفكيكها وإعادة بنائها مرة أخرى بشكلها القديم.

ثم جُدد في عهد الرئيس مُحمد حسني مبارك بنقل مئذنتي الجامع بالواجهة الشمالية الغربية إلى ركنيها أعلى قواعد منفصلة عن المسجد مع الحفاظ على الأحجار القديمة كما هي بعد ترقيمها، معبناء مئذنتين أخريتين برُكني جدار القبلة، وفى بداية القرن الحالي تم فتح مدخل ثاني في الجدار الشمالي الغربي[٤٧](لوحة٤)، كما يتم ترميمه حاليًا[٤٨].

يتضح من ذلك أن ضريح أو قُبة القُطب الدُسوقي قد بُني بعد وفاته في موضع خلوته بالزاوية التي شيدها السلطان الظاهر بيبرس البُندقداري دون معرفة تاريخ بنائها حتى جاء السلطان الأشرف قايتباي ليُعيد بناء الضريح ضمن عمارته للجامع ثم رممه وعَمره بهرام أغا في العصر العُثماني، وأن هذا الضريح ظل موجودًا حتى عمارة الخديوي إسماعيل وذلك لأن بناء الأمير إسماعيل بن إيواظ قد اقتصر على الجامع فقط دون الضريح كما فُهم من كلام الجبرتي. وهذا الضريح هو الذي ظهر في صورة الرحالة النمساوي ليوبولد مولر المؤرخة بسنة١٢٩٤هـ/ ١٨٧٨م (لوحة١)[٤٩].

وأُعيد بناء الضريح في عهد الخديوي إسماعيل طبقًا لتخطيط علي باشا مبارك ليظهر في الصورة المأخوذة للجامع قبل سنة ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م (لوحة٢)[٥٠]. ثم فُككت هذه القُبة وأُعيد تركيبها مرة أخرى في تجديد الرئيس جمال عبد الناصر لتظل محتفظة بطابعها الأثري.

وفيما يلي سيتم دراسة هذه القُبة دراسة أثرية معمارية في عصر السلطان الأشرف قايتباي ثم في عصر الأسرة العُلوية موضحة موقع القُبة بالنسبة للجامع وطرازها المعماري وزخارفها على النحو التالي:

موقع القُبة من الجامع:

تقع القُبة حاليًا بداخل الجامع في شرق جدار القبلة الجنوبي الشرقي لتحتل الزاوية الشرقية من مصلى الرجال (ساحة الجامع المخصصة للرجال) (شكل١، لوحة٤)، وكان الضريح في بناء السلطان الأشرف قايتباي يقع خارج الجامع بجانبه البحري[٥١] أمام المحراب بجدار القبلة طبقًا لما ذكره أوليا جلبي بقوله"ويوجد أمام المحراب غرفة مدفون بها كبار الأولياء ودائمًا يسطع منها النور"[٥٢].

ثّم أُدخلت القُبة داخل مساحة الجامع عند إعادة البناء في عهد الخديوي إسماعيل سنة ١٢٩٣هـ/١٨٧٦م طبقًا للتخطيط الذي وضعه علي باشا مبارك الذي جعل فيه القُبة داخل الجامع ذاته ورُسم له مئذنتان مع أساس الجامع[٥٣] (شكل١، لوحة٢).

القُبة في عصر السلطان الأشرف قايتباي:

لقد اندثرت القُبة التي شيدها السلطان الأشرف قايتباي إلا أن وصفها قد وصل إلينا من خلال ثلاثة مصادر هي:

١- وقفية السلطان الأشرف قايتباي للقُبة والجامع

٢- وصف الرحالة التركي أوليا جلبي لها أثناء رحلته لمصر والسودان والحبشة والتي قضي فيها ثمان سنوات فيما بين١٠٨٢-١٠٩١هـ/١٦٧٢-١٦٨٠م[٥٤]، أو ما يربو على عشر سنوات أي فيما بين ١٠٨٢-١٠٩٣هـ/١٦٧٢-١٦٨٢م[٥٥].

٣- صورة الرحالة النمساوي ليوبولد مولر المؤرخة بسنة١٢٩٤هـ/١٨٧٨م (لوحة١) للضريح وبقايا مبنى الجامع وذلك لأنها تتفق مع وصف الضريح في وقفية السلطان قايتباي ووصف أوليا جلبي له. ومن هذا تبين أن عمارة القُبة كانت على النحو التالي:

كانت القُبة تقع في الجانب البحري من الجامع داخل ساحة أو فناء مكشوف يدخل إليها عن طريق باب يقع في الجهة البحرية من واجهة الجامع[٥٦] وهي التي توجد بها المئذنة، وكان يوجد خلفها مباشرة قُبة أخيه وخليفته السيد موسى[٥٧](شكل٢-٣)؛ وهي قُبة قديمة يرجع تاريخها إلى ما قبل عمارة السلطان قايتباي ولم يقم السلطان قايتباي بإعادة بنائها لذا ذكرتها الوقفية باسم "قُبة عتيقة " أما قُبة السيد الدُسوقي فهي مستجدة[٥٨].

كانت القُبة عبارة عن حُجرة مُربعة مُغطاه بقُبة (شكل٢-٣) بجانبها الشمالي الغربي المدخل، وهو عبارة عن كتلة دخول غائرة معقودة بعقد مدائني فُتح بصدره باب مربع بعتبة رُخامية سُفلية وعتبة خشبية عُلوية، يعلوها شباك من خشب الخرط يعلوه قندلية بسيطة من نافذتان مستطيلتين معقودتين يعلوهما قمرية(طاقتان وبيكارية)، ويُزخرف جانبي كتلة المدخل حنية محرابية وعمودان من الرخام يحملان عقد أعلى الجلستين أو المسكلتين بجانبي الباب، أي أن كل من الحنية المحرابية توجد داخل دخلة معقودة. ويُغلق الباب بزوجا باب خشبي به حلقتين من النحاس كسماعتين[٥٩].

ويوجد بالجانبين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي كتبيتان وقد توسط كتبيتا الجانب الجنوبي الغربي شباك حديدي أي شباك ذي مصبعات بُرونزية مُحدد بعمودين رخاميين وله عتبة رُخامية سُفلية ويُغلق بزوجا باب خشبي ويعلوه قندلية بسيطة، ويُشرف هذا الشباك على الصحن.

أما الجانب الجنوبي الشرقي فبصدره باب يؤدي إلى قُبة السيد موسى، وهو باب مربع ذو عتبة رُخامية سُفلية وعتبة خشبية عُلوية يعلوها نافذة من خشب الخرط ومعقود من أعلى بعقد يرتكز على عمودين رخاميين يرتكزا على الجلستين بجانبي الباب[٦٠]. وبذلك فهو مدخل غائر معقود بعقد يرتكز على عمودين أعلى المكسلتين وبصدره الباب. ويوجد على جانبي الباب محراب طبقًا للوقفية[٦١] أما أوليا جلبي فذكر أنه محراب واحد ويوجد الباب على يساره[٦٢].

وتُغطى الحجرة بقُبة معقودة بالطوب الأجر وترتكز في الأركان على مناطق الانتقال ذكرتها الوقفية " وبذلك أربع زوايا أسفل القُبة الآتي ذكرها قُبة معقودة مداييني يعلو ذلك بُخاريات دايره مسدودة بالزواد النُحاسي ويعلو ذلك قُبة معقودة بالطوب الآجر"[٦٣]، وقد ظهرت مناطق الانتقال هذه من الخارج في صورة الرحالة ليوبولد مولر (لوحة١) تأخذ شكل مُدرج من درجتين تنتهيان بمُثلث مشطوف وتحصر بينها قندلية مُركبة؛ تتكون من ثلاث نوافذ مُستطيلة معقودة بقمتها شكل دائري ويعلوها قمريتان بشكل لوزي يحملان قمرية لوزية الشكل أيضًا وتحُدد هذه القندلية بإطار[٦٤] ليُعبر عن كونها كانت مُحددة بإطار من الجفت اللاعب ذي الميمات الذي يأخذ شكل العقد المدائني الثُلاثي، وأن الميمات التي كانت تعلو الصنجات المفتاحية لعقود النوافذ المستطلية كانت كبيرة الحجم لذا رسمها الرحالة ليوبولد مولر علي هيئة دوائر بقمة هذه النوافذ.

من ذلك يتبين أن المناطق المعقودة بعقد مدائني التي ذُكرت بالوقفية إنما تُمثل عقود القندليات المُركبة المحصورة بين مناطق الانتقال المُتدرجة من الخارج، والتي تعكس كونها من الداخل على شكل السراويل الحلبية التي على هيئة مُثلث مقلوب رأسه لأسفل وقاعدته لأعلى ومملؤ بصفوف المُقرنصات

تنتهي بزيل هابط الذي يُمثل المُثلث المشطوف، وتحصر بينها القندليات مُركبة مُحددة بالجفت اللاعب ذي الميمات التي يعلوها من الداخل زخارف البخاريات باللون النحاسي.

وتحول مناطق الانتقال بذلك المُربع السُفلى إلى مُثمن يحمل إطار داخلي مُتعدد الأضلاع مُرتد إلى الداخل ليحمل رقُبة مُستديرة مُتعددة النوافذ تحمل القُبة التي على شكل الخوذة.

وتُغطى القُبة من الخارج بالكلس الأبيض أما من الداخل فهي مُزينة بنقوش إلا أنها لم تكن مُزينة بنفس الزينة أو الزحارف الموجودة في قُبة السيد البدوي[٦٥]. وتتوج القُبة بهلال من النحاس[٦٦] أو بعَلم كبير من النحاس الأخضر الذي ينتهي من أعلى بهلال الذي يميل يمينًا ويسارًا عند حدوث أي مُصيبة أو موت أحد سلاطين الإسلام، وكان دوران هذا القائم ذي الهلال كرامة للقطب الدُسوقي لذا كانت طائفة من العربان تُصيح " يا دسوقي يا مولى النحاس"[٦٧].

وكانت أرضية القُبة من المرمر ويتوسطها تركيبة الدفن المُغطاه بكسوة من الصوف الأخضر مع عمامة خضراء عند رأسه وحولها مقصورة خشبية التي أطلق عليها أوليا جلبي اسم " قفص خشبي" وعلى التركيبة اسم صندوق. كما كان يتقدم رأس القُطب الدُسوقي لوحة من المرمر نُقش عليها عبارة : " أمر بتجديد هذه الشبكة المباركة بهرام أغا بن الشيخ مُحمد"، مما يدل على أن بهرام أغا قد قام بإنشاء مقصورة جديدة توضع حول التركيبة. ويوجد في الناحية اليمنى من الضريح لوح من المرمر عليه أثر قدم النبي صلى الله عليه وسلم على لوح حجري.

ولم يكن لضريح القُطب الدُسوقي حظًا من الزخرفة باستثناء بعض المُعلقات ومجموعة من القناديل ومئات الشموع والأعلام البُرهانية التي توجد بجوانبه الأربعة[٦٨].

كانت قُبة السيد شرف الدين موسى التي توجد خلف قُبة أخيه القُطب الدُسوقي ويُدخل إليها من خلال جدارها الجنوبي الشرقي صغيرة جدًا وليس بها أي زخرفة[٦٩] وكانت طبقًا لصورة مولر تتكون من حُجرة مُربعة مُغطاه بقُبة بصلية الشكل ترتكز على رقُبة مُستديرة ذات نوافذ ترتكز بدورها على جدارن المُربع السُفلي وعلى مناطق الانتقال بالأركان وهي عبارة عن مُثلثات كروية بسيطة لتحول المُربع السُفلي إلى دائرة تحمل القُبة، وتتوج القُبة بقائم معدني ذي هلال (شكل٣-٤، لوحة١).

كما كان يوجد بفناء قُبة القُطب الدُسوقي أيضًا قُبة السيد جمال الدين بن السيد عبد الله أبو الطيور الدُسوقي حفيد السيد موسى[٧٠](شكل٢ رقم٣-٤)، وهو الشيخ جمال الدين عبد الله بن الشيخ شمس الدين مُحمد بن أبي العُمران موسى المُتوفي عام نيف وثمانمائة، وكان مُعاصرًا للسلطان الظاهر برقوق(٧٨٤-٨٠١هـ/١٣٨٢-١٣٩٨م)[٧١].

وهذه القُبة من بناء السلطان الأشرف قايتباي، وكانت جدرانها مُغطاه بالبياض ومُبلطة بالبلاط الكدان وتُتوج القُبة بهلال نحاسي. وكانت يتقدمها منطقة مُربعة أطلقت عليها الوقفية اسم "مدفع مُربع" يحتوي على أربع دُعامات تحمل ثلاثة عقود وسُيجت من أسفل بين الدُعامات بدرابزين من خشب الخرط[٧٢] (شكل٣، لوحة١).

ثّم غُطت هذه المنطقة المُربعة بسقف مُسطح، وهي التي سماها أوليا جلبي باسم "الصُفة الخارجة" والتي خلفها قُبة حفيد القُطب الدُسوقي. وقد ظهرت هذه القُبة وصُفتها الخارجية في لوحة مولر، ولكنها ظهرت بدون عقود أو درابزين خشبي مما يدل على سقوطهم وإعادة بناء السقف مُرتكزًا على الدُعامات مباشرة. كما أظهرت اللوحة أيضًا أن هذه القُبة كانت أصغر وأقل ارتفاعًا من قُبتي القُطب الدُسوقي وأخيه، وأنها كانت عبارة عن حُجرة مُربعة تحمل رقُبة مُتعددة الأضلاع وتُغطى بقُبة بصلية مُضلعة وتُتوج بالقائم المعدني ذي الهلال (شكل٣، لوحة١).

ولقد ذكر أوليا جلبي وجود قُبة أخرى في على يسار قُبة السيد جمال الدين ناحية باب العمارة، دُفن بها بهرام أغا بن الشيخ مُحمد الذي قام بتعمير وترميم ضريح القُطب الدُسوقي ليُصبح في الفناء قُبتين صغيرتين[٧٣](شكل٢- رقم٣). وبذلك فقد بُنيت هذه القُبة في وقت تالٍ لعمارة السلطان الأشرف قايتباي سنة ٨٨٦هـ/١٤٦٨م وزيارة أوليا جلبي لمصر سنة ١٠٨٢هـ /١٦٧٢م.

وقد ظهرت هذه القُبة في لوحة مولر أيضًا خلف السيد جمال الدين كحُجرة مُربعة صغيرة تحمل رقُبة أسطوانية وتُغطى بقُبة نصف دائرية أو كروية مُضلعة وتُتوج بقائم معدني ذي هلال (شكل٣، لوحة١).

القُبة في عصر الأُسرة العُلوية:

وهي القُبة الحالية التي بُنيت في عهد الخديوي إسماعيل وأكملها الخديوي مُحمد توفيق فيما بين سنتي ١٢٩٣-١٣٠٣هـ/١٨٧٦-١٨٨٥م، وفيه قام علي باشا مبارك في تخطيطه للجامع والقُبة بإحداث تغيير كبير في عمارة السلطان الأشرف قايتباي؛ حيث قام بإدخال القُبة داخل مساحة الجامع، كما قام بهدم قُبة السيد شرف الدين موسى وقُبتي السيد جمال الدين وبهرام أغا وأدخلهم داخل الضريح مُحافظًا على موقع تُربة السيد شرف الدين موسى وتركيبته من موقع تركيبة القُطب الدُسوقي في جانبها الجنوبي الشرقي كما كانت، ولابد أنه قام بنقل رُفات كل من السيد جمال الدين وبرهام أغا ضمن تُربة السيد موسى وذلك لعدم وجود أثر لهما حاليًا. وربما يرجع ذلك لرغبة علي باشا في بناء مبنى واحد يضم هذه التُرب جميعًا مع التركيز على تركيبتي القُطب الدُسوقي وأخيه فقط. ويتطابق هذا التصور مع الشكل الحالي للقُبة ومع الصورة المأخوذة لهذه العمارة قبل سنة ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م (لوحة٢).

عمارة القُبة:

عبارة عن حُجرة مُربعة داخل الجامع ومُثمنة من الداخل، لها واجهة واحده تُشرف على الخارج وهي الواجهة الشمالية الشرقية والتي تُعد جزءًا من واجهة الجامع، أما الجوانب الثلاثة الأخرى فتقع داخل الجامع، والتي فُتح بكل منها بابان ليبلغ عددها ستة أبواب؛ بحيث يُفتح بابا الجانب الجنوبي الشرقي على مصلى السيدات بينما يُفتح بابا الجانبين الشمالي الغربي والجنوبي الغربي على مصلى الرجال (شكل١،٧، لوحة٥-٧).

وتتكون القُبة من الخارج من حُجرة مُربعة طول ضلعها١٩,٠٦م، أما من الداخل فيتكون من حُجرة مُثمنة ويبلغ عمقها ١٦,٦٦X١٦,٦٦م، ويبلغ ارتفاع جدرانها ١٠,٨٦م، وتُغطى بقُبة نصف دائرية نصف

قطرها من الداخل ٤,٥٠م ومن الخارج ٥,٣٠م، ويبلغ ارتفاعها من الأرض وحتى قمة القُبة ١٨,٨٠م (شكل٥،٧).

وترتكز هذه القُبة على رقُبة تنتصب على قاعدة مُثمنة تتكون من ثمانية عقود مُنكسرة ترتكز على ثمان دعامات بارزة عن الجدران لتكون أربعة جدران مستطيلة مستقيمة معقودة بعقود مُنكسرة وتحصر بينها أربع زوايا (دخلات) ركنية غائرة معقودة بعقود مُنكسرة (لوحة٨-١٢).

وقد وُزعت هذه الدُعامات بحيث توجد دعامتان بكل جانب من جوانب الحُجرة المُربعة لتظهر وكأنها تُقسم كل جانب إلى ثلاثة أقسام أكبرها أوسطها (لوحة٩-١٢). وتتكون كل من هذه الدُعامات من دعامة مستطيلة ذات ثلاثة جوانب، بحيث يتجه الجانبان الجانبيان بميل من الخارج نحو الداخل، أما واجهتها الأمامية الكبرى فيتجه طرفاها بميل نحو الوسط ليتقدمها عمود رخامي مُثمن يحمل دُعامة مُستطيلة مُدمجمة في جدار الدُعامة الكبيرة الخلفية لتحمل العقود الثُمانية (لوحة١٢-١٤).

وتتكون كل من هذه الأعمدة من بدن مُثمن محدد من أعلى وأسفل بشريط برونزي أو نحاسي، يرتكز على قاعدة ناقوسية مُثمنة الأضلاع تنتهي من أعلى بزاوية مشطوفة لتحمل إطار أسطواني غائر، فتبدو القاعدة كالزهرة المتفتحة (لوحة٩-١١ ،١٤-١٦). ويُتوج العمود من تاج مُقرنص ذي دلايات يعلوه إطار مُثمن ليحمل قاعدة الدعامة العُلوية المتدرجة (لوحة٩-١٣،١٥، ١٧) ويُشرف بدن هذه الدعامة المستطيلة بثلاثة جوانب، الطرفان الجانبان مستقيمان أما الأمامي فهو على غرار واجهة الدُعامات الكبرى السُفلية، وقد زُخرفت هذه الجوانب بزخارف الأرابيسك النباتية مُنفذه على الجص والتي تُحدد جوانبها بإطار مستطيل أبيض (لوحة٨-١٧،١٣). وتحمل هذه الدُعامات العقود المُنكسرة التي تُحدد بإطار ينتهي بميمة أعلى الصنجة المُفتاحية، كما زُخرفت واجهات هذه العقود وبواطنها وكواشاتها بزخارف نباتية جصية (لوحة٨-١١، ١٧-١٨).

ويعلو العقود إطار مُثمن كتابي نُقش عليه الآيات الثلاثة الأخيرة (٢٨٤- ٢٨٦) من سورة البقرة بخط الثُلث باللون الذهبي على أرضية زرقاء نصها:﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ إِنْ تُبْدُوا مَا فِي أَنْفُسِكُمْ أَوْ تُخْفُوهُ يُحَاسِبْكُمْ بِهِ اللَّهُ فَيَغْفِرُ لِمَنْ يَشَاءُ وَيُعَذِّبُ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ *آمَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنْزِلَ إِلَيْهِ مِنْ رَبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَمَلائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْ رُسُلِهِ وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ *لا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلا تُحَمِّلْنَا مَا لا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلانَا فَانْصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ *صَدَق اللَّه الْعَظِيْم﴾(لوحة٨، ١٠، ١٧-١٨).

ويحمل هذا الإطار ثمان مناطق على هيئة شبة مُنحرف بحيث يكون ضلعه الأصغر هو العُلوي كمنطقة انتقال لتحويل المُثمن السُفلي إلى دائرة لتحمل رقُبة القُبة المُستديرة؛ حيث يعلوها أربعة إطارات زُخرفية، سُفلي مُثمن صغير به زخرفة مضفورة باللون الذهبي ثّم شريطان صغيران مستديران بزخارف هندسية ليحصران إطار كتابي كبير نُقش عليه سبع آيات قرآنية من سورة سيدنا يونس عليه السلام

وتتمثل في الآيات (٦٢- ٦٧) بخط الثُلث باللون الذهبي على أرضية زرقاء نصها: ﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ أَلا إِنَّ أَوْلِياءَ اللَّهِ لا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ* الَّذِينَ آمَنُوا وَكانُوا يَتَّقُونَ* لَهُمُ الْبُشْرى فِي الْحَياةِ الدُّنْيا وَفِي الْآخِرَةِ لا تَبْدِيلَ لِكَلِماتِ اللَّهِ ذلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ*وَلا يَحْزُنْكَ قَوْلُهُمْ إِنَّ الْعِزَّةَ لِلَّهِ جَمِيعًا هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ* أَلا إِنَّ لِلَّهِ مَنْ فِي السَّماواتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ وَما يَتَّبِعُ الَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ شُرَكاءَ إِنْ يَتَّبِعُونَ إِلاَّ الظَّنَّ وَإِنْ هُمْ إِلاَّ يَخْرُصُونَ*هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهارَ مُبْصِرًا إِنَّ فِي ذلِكَ لَآياتٍ لِقَوْمٍ يَسْمَعُونَ*صَدَقَ اللَّه الْعَظِيْم﴾ (لوحة٨، ١٧-٢٠) .

ويعلو هذه المنطقة صف من أربعة وعشرون نافذة مستطيلة معقودة بهيئة العقود الموتورة وهي مُغشاه بالجص المُعشق بالزجاج وذات زخارف هندسية ويفصل بين كل منها إطار مستطيل مُزخرف بضفيرة صغيرة ثُلاثية بيضاء على أرضية بنية. ويُلاحظ أن هذه الإطارات مُتدرجة؛ حيث يقل قطرها كلما اتجهنا لأعلى لتحمل خوذة القُبة النصف دائرية التي تُزخرف بالزخارف الهندسية والنباتية (لوحة٨، ١٩-٢٠).

وتأخذ منطقة الانتقال من الخارج شكل مُثمن، تتصل أربعة من أركانه ببناء صغير على هيئة مُثلث مُنحدر أقل ارتفاعًا من المُثمن ويُمثل سقف الزوايا الرُكنية السُفلية من القاعدة المُثمنة، يتوسطه إطار مستطيل قليل البروز الذي يُحدد به جوانب الأشكال شبه المُنحرفة الداخلية، ثّم يعلوها إطار مُنحدر وكأنه سقف يغُطي الإطارات المتدرجة الداخلية، ويعلوها الرقُبة المُستديرة ذات النوافذ بأسفلها إطار من خمس صفوف من المداميك ليُعبر بها عن الإطار ذي النص الكتابي الداخلي، وتنتهي الرقُبة بإطار مُستدير بارز لتبدأ بعدها خوذة القُبة نصف الدائرية التي تُزخرف بأشكال زجزاجية ويبلغ ارتفاعها٦,٤٩م ، ثّم تُتوج بالقائم المعدني (لوحة٤، ٢١).

القاعدة المُثمنة الحائطية السُفلية:

وهي التي تتكون من الدخلات الرُكنية الأربعة والجدران المستقيمة الأربعة المعقودة التي تنتصف تربيع البناء فتحتوي على بابين متجاورين يفصل بينهما إطار مستطيل في الجانبين الشمالي الغربي والجنوبي الغربي (شكل٥،لوحة١١،٧-١٣)، وعلى المحراب في الجانب الجنوبي الشرقي (لوحة٩-١٠)، أما الجانب الشمالي الشرقي المُشرف على الخارج فيحتوي من أسفل على نافذة توأمية ذات مُصبعات، يفصل بينهما إطار مستطيل، وكل منهما عبارة عن دخلة مُستطيلة بصدرها المُصبعات التي على هيئة مُعينات تتقابل رؤوسها في أشكال مُستديرة أو وريدات صغيرة، ويُغلق عليها دلفتا باب خشبي مُغشى بالزجاج يتخلله حُشوات مُربعة مُزخرفة بزخرفة المفروكة المائلة (لوحة٩-١١).

ويعلوهما قندلية مُركبة تتكون من ثلاث نوافذ مُستطيلة على هيئة دخلات معقودة بهيئة العقد الموتور، يعلوها قمريتان على هيئة نافذتين مستديرتين، يعلوها قمرية واحده، وبصدر هذه النوافذ أحجبة جصية مغشاه بالزجاج الملون ذات زخارف هندسية (لوحة٩-١١).

أما الدخلات الرُكنية الأربعة فهي ذات مسقط ثُلاثي ولكن لبروز جانبي الدُعامات البارزة أصبحت ذات خمسة جوانب (لوحة٨، ١٠، ١١،١٣، ١٨) لذا فهي تُغطى من الخارج بسقف حجري على هيئة

مُثلث مشطوف متساوي الساقين يتصل بمنطقة انتقال القُبة من الخارج وكأنه جزءًا منها بينما يُغطى من الداخل بسقف خُماسي الأضلاع (لوحة١٨، ٢١).

يُلاحظ أن كل من الدخلات الرُكنية تشترك في جانبين من جوانب المُربع الخارجي للقُبة وذلك كنوع من المعالجة المعمارية لتكوين القاعدة المُثمنة للقُبة، وأن جدرانها الثلاثة الرئيسية الأوسط منها يُمثل الزاوية الرُكنية بين جدارين، أما جداريها الجانبين فكل منهما يقع بجدار من جدران التربيع الخارجي للحُجرة، وبكل منهما نافذة سُفلية مُستطيلة ذات مُصبعات على غرار نافذتي الجانب الشمالي الشرقي وذلك في الدخلتين الرُكنيتين الشمالية الشرقية والشمالية الغربية، أما الدخلتان الرُكنيتان الجنوبية الغربية والشمالية الجنوبية فتحتوي على نافذة ومدخل لوجود المدخلين بالجانب الجنوبي الشرقي اللذان يفتحان على مُصلى النساء.

وتتميز الدخلتان الشمالية الجنوبية والشمالية الشرقية بجانبي الجدار الشمالي الشرقي المُشرف على الخارج بوجود قندلية بسيطة تعلو النافذة السُفلية، وتتكون من نافذتين مُستطيلتين يعلوهما قمرية مُستديرة على غرار القندلية المُركبة (لوحة٩-١١، ١٨).

وقد كُسيت الجدران من أسفل حتى ثُلثها السُفلي بالرخام حتى نهاية امتداد الأبواب والنوافذ وتُحدد من أعلى وأسفل بإطار رُخامي بالجفت اللاعب ذي الميمات (لوحة٩-١٤).

ويُغلق على كل من الأبواب الثمانية دلفتا باب خشبي، زخرفت كل منهما من الداخل والخارج بست حُشوات مُستطيلة ومُربعة مُتناوبة؛ بحيث تُزخرف الحُشوه المُربعة بزخرفة المفروكة المائلة أما الحُشوه المُستطيلة فتزخرف بزخرفة هندسية تُمثل زخرفة المعقلي يتوسطة شكل مُستطيل (لوحة٢٢).

الواجهة الشمالية الشرقية:

هي الواجهة الخارجية الوحيدة التي تُعد جزءًا من واجهة الجامع الشمالية الشرقية وتبرز عنها، وتتكون من ثلاثة أقسام، أكبرها أوسطها وأكثرها ارتفاعًا، ويبرز على جانبيه القسمان الجانبيان اللذان يُمثلان واجهة الدخلتين الرُكنيتين بجانبي هذه الواجهة (شكل٦-٧، لوحة٥-٦).

يحتوي القسم الأوسط (شكل٦-٧، لوحة٢٣-٢٦) على دخلة ذات صدر مُقرنص وصفي نوافذ من النوافذ ذات المُصبعات والقندلية المُركبة، وتتميز هذه الدخلة بامتدادها لأسفل النوافذ فقط أي أنها لا تمتد لأسفل الواجهة وينتهي جانبيها بشكل مُتدرج. وتظهر النافذتان ذات المُصبعات من أسفل كدخلتين مُستطيلتين عميقتين، يفصل بينهما دعامة مُستطيلة يتقدمها عمود أسطواني مُدمج ذو قاعدة وتاج ناقوسيين وبصدرها الغشاء ذو المُصبعات المعدنية، ويعلو كل من الدخلتين العتب المستقيم بصنجات حجرية يعلوها النفيس ثّم العقد العاتق ذا الصنجات الحجرية، وحُددت هذه الأعتاب ويفصل بينها إطار من الجفت اللاعب ذي الميمات.

يوجد في الصف العُلوي القندلية المُركبة التي تتميز نوافذها الثلاثة المُستطيلة بكونها دخلات معقودة بعقود نصف دائرية ترتكز من الوسط على دعامتين مُستطيلتين يتقدمهما عمودان مُدمجان على غرار العمود السُفلي لكنهما أصغر وبأسفل كل منهما قاعدة مُستطيلة، وترتكز هذه العقود من الجانبين على

الجدران التي ترتكز على قاعدة مُستطيلة أيضًا لتحصر هذه القواعد الأربعة بينها قاعدة مُنحدرة أو مائلة أسفل النوافذ، كما أن القمريات الثلاثة ذات دخلات مُستديرة عميقة، وبصدر كل من النوافذ التغشيات الجصية المُعشقة بالزجاج الملون.

وتُتوج هذه القندلية بعقد خُماسي الفُصوص من الجفت اللاعب ذي الميمات ينتهي بميمة كبيرة موضع الصنجة المُفتاحية، ويمتد إطار الجفت اللاعب من الجانبين مُكونًا إطار مُستطيل يُحدد القندلية ككل، ويرتكز على الإطار السُفلي الذي يُحدد أعتاب النافذة التوأمية السُفلية.

وتُتوج الدخلة بالصدر المُقرنص الذي يتكون من خمس حنايا أو وحدات مُقرنصة بارزة تتناوب مع ست حنايا غائرة تأخذ شكل عقد ثُلاثي الفُصوص، زُخرف فصه الأوسط العُلوي ذو العقد المُدبب بخطوط رأسية أشبه بالشكل المحاري ويرتكز فصيه الجانبيين على زيلين مُقرنصيين. أما الحنايا المُقرنصة الخمسة البارزة فتتكون كل منها من ثلاثة صفوف أو حطات، العُلوي من حنيتين معقودتين بهيئة العقود المُدببة يتوسطهما شكل مُثلث بارز يرتكز على زيلين هابطيين في الصف الأوسط ليتوسطها ثلاث حنايا معقودة بهيئة العقود المُنكسرة والتي ترتكز على زيلين هابطيين في الصف السُفلي ولكنهما نُحتا بشكل مُستعرض لتظهر وكأنها عرائس متجاورة. ويعلو هذه الدخلة المُقرنصة لوحة حجرية مُستطيلة غُفل من الزخارف، ثّم يُتوج هذا القسم الأوسط بقمة مُثلثة ترتكز على إطار حجري بارز لترتفع القُبة خلفها.

أما القسمان الجانبيان من الواجهة (شكل٦-٧، لوحة٢٣-٢٤، ٢٧) فكل منهما عبارة عن كتلة مُستطيلة بارزة يتوسطها دخلة مُستطيلة غائرة أو عميقة وتمتد حتى الأرض وتُغطى بسقف حجري من المُقرنصات ذات الدلايات والتي تتشابه مع الصدر المُقرنص بالقسم الأوسط في شكلها العام ولكنها تُرتب في ثلاث مستويات من الخارج إلى الداخل، كما أن واجهته تعتمد على تناوب خمس حنايا مفرغة ذات عقد مُدبب مع خمس حنايا أخرى مُصمتة زُخرفت بمُثلث بارز وتنتهي بزيل هابط ثّم يليها من الداخل صف من الحنايا والزيول الهابطة التي هي أسفل الحنايا الغائرة بالصف الأمامي ثّم يليها الصف الثالث الداخلي المُرتكز على الجدار مُباشرة وهو على غرار الصف السُفلي بصدر الدخلة بالقسم الأوسط.

وأسفل هذا السقف المُقرنص دخلة مُستطيلة مُسطحة تُتوج بصف من الحنايا المُدببة وتُحدد من الجانبين من أعلى بكتف أو دعامة صغيرة تنتهي بكابولي حجري. وتحتوي الدخلة على النافذة المُستطيلة السُفلية ذات المُصبعات يعلوها الأعتاب ثّم القندلية البسيطة على غرار القندلية المُركبة من حيث النوافذ والأعتاب والجفت اللاعب إلا أنه يكون عقد ثُلاثي الفُصوص وزُخرفت كوشتيه بزخارف الأرابيسك.

وبأعلى هذا القسم إطار مُستطيل مُحدد ببرواز حجري رفيع، يبدو أنه كان مُخصصًا لنقش زخارف أو كتابات عليه، وتُتوج الواجهة بصف من الشُرافات التي على هيئة الورقة النباتية الثُلاثية.

ويُلاحظ أن كل من النوافذ ذات المُصبعات ونوافذ القندليات بنوعيها تظهر كدخلات بصدرها المُصبعات أو الأحجبة الجصية وذلك من داخل الضريح وخارجه مما يدل على أن هذه الأحجبة والمُصبعات توجد في مُنتصف جلسات هذه النوافذ.

زخرفة الأسقف:

تُزخرف القُبة من مركزها في الوسط بوريدة مُتعددة البتلات؛ من أثنى عشر فصًا باللون الأبيض على أرضية زرقاء وهي داخل دائرة من إطارين باللون الأبيض، ويخرج منها أربعة وعشرين فصًا مشعًا؛ أشبه بالصدفة المحارية المُحددة باللون الأبيض والتي تتناوب ألوانها بالبني والأزرق، يأخذ كل فص منها شكل المُثلث متساوي الساقين تقريبًا؛ وتتكون قاعدته من ضلعين صغيرين وزُخرفت من الداخل بشكل هندسي أشبه بضفيرة أو سلسلة من ستة أشكال تتكون من مُثلثات، معينات وأشكال لوزية تصغر حجمها كلما اتجهت لأعلى وذلك باللون الأبيض. يلي هذه الفُصوص ثمانية إطارات زجزاجية بيضاء تكون سبعة صفوف أفقية من أشكال المُعينات وأسفلها صف من المُثلثات، وتتناوب ألوان هذه الصفوف كذلك بين اللونين الأزرق والبني، ويُزخرف كل مُعين من شكل سُداسي يُتوج بشكل لوزي أشبه بالورقة النباتية باللون الأبيض(لوحة٨، ١٩-٢٠).

وتُزخرف المناطق المُثمنة التي على هيئة شبه مُنحرف بزخارف هندسية متناوبة بحيث تُزخرف أربعة منها بزخارف الطبق النجمي المُحدد باللون الأبيض في ثلاثة صفوف وأجزاء من الطبق في الطرفين العُلوي والسُفلي؛ وقد تميز الطبق النجمي في الصف الأوسط بأن ترسه رُسم باللون الأصفر أما باقي وحداته باللون الأزرق، أما الصفين السُفلي والعُلوي فرُسم ترس الطبق النجمي باللون الأزرق وباقي وحداته باللون الأصفر، بينما تُزخرف المناطق الأربعة الأخرى بزخرفة هندسية تتكون من خمسة جامات رباعية كبيرة مُفصصة متداخلة مع بعضها في الفصين الجانبيين الأطول، مع وجود أجزاء من هذه الجامات في الأطراف الجانبية والعُلوية والسُفلية للشكل شبه المُنحرف، وتُزخرف كل من هذه الجامات بشكل نجمة مُثمنة تتصل من أربعة رؤوس منها بفُصوص الجامات الأخرى على جوانبها في شكل ميمة مكونة أشكال هندسية غير مُنتظمة الشكل على جوانب النجمة المُثمنة الذي يتوسطها وريدة متعددة البتلات وذلك باللونين الأبيض والبني المصفر (لوحة٨، ١٠-١١، ١٧-٢٠).

زُخرف سقف الدخلات الرُكنية الخُماسي الأضلاع بزخارف كتابية وهندسية ونباتية عبارة عن مُثلث متساوي الأضلاع مكون بإطار من الجفت اللاعب ذي الميمات السُداسية الشكل نُفذ بالألوان الأبيض والبني المحمر والأزرق ومُحدد بإطارين باللون الرمادي نُقش بداخل كل منها اسم من أسماء الخلفاء الراشدين الأربعة داخل دائرة بثلاث ميمات تتصل بالإطار الداخلي للمُثلث باللون الأبيض، وتُزخرف المناطق المُثلثة الثلاثة المحصورة بين الدائرة والمُثلث الخارجي بزخارف نباتية وذلك بالألوان البني والأبيض والأزرق. ويُحاط المُثلث من الخارج بجانبين مُزخرفين برسوم نباتية باللون البني بدرجاته، يليهما من الخارج منطقتين؛ كل منهما على شكل مُثلث قائم الزاوية تقريبًا بزخارف الأرابيسك باللونين الأزرق والبني (لوحة١١، ١٣، ١٧-١٨). كما زُخرفت بواطن العقود المُنكسرة بهذه الدخلات بزخارف هندسية من الطبق النجمي بالألوان الأصفر والأزرق المُحدد بالأبيض.

المقاصير:

تضم حُجرة القُبة مقصورتان، مقصورة القُطب الدُسوقي النُحاسية التي تنتصف الحُجرة تقريبًا وخلفها مقصورة خليفته أخيه السيد موسى الخشبية التي توجد أمام المحراب تقريبًا إلا أنها تتجه نحو الغرب قليلًا، وقد حدث على كل من المقصورتين تغيير في القسم العُلوي بعد سنة ١٤١٨هـ /١٩٩٧م لظهورهما بشكلهما القديم في صورة مؤرخة بهذه السنة (لوحة٣٥).

المقصورة الخشبية:

كانت تعلو قبر القُطب الدُسوقي ثَّم نُقلت فوق قبر أخيه عند عمارة الخديوي إسماعيل وتوفيق، وهي ذات جوانب مُستطيلة وتغطى بسقف جمالوني(لوحة٩-١٠، ٢٨-٣٤) وتبلغ أبعادها ٢,٨٥م X ٢,٤م،ويتوسط الباب الجانب الشمالي الغربي وتتكون من قسمين، هما:

القسم السُفلي: وهو الأكبر وتتكون كل من جوانبه الأربعة من أربعة أشرطة أُفقية، يتكون الشريط الأول العُلوي من حُشوات مُستطيلة زُخرفت بأشغال الخشب الخرط المنجور تحصر بينها أشكال نجمية مُثمنة ويتخللها فراغات تأخذ بعضها شكل نجمة رُباعية (شكل٨)، وهي عبارة عن أربع حُشوات بالجانبين الجنوبي الغربي والشمالي الشرقي وخمس حُشوات بالجانب الجنوبي الشرقي أما بالجانب الشمالي الغربي فيتوسط هذه الحُشوات الأربعة النص التأسيسي أعلى الباب (لوحة٢٨-٣٠)، ويتكون الشريطان الثاني والثالث من عوارض خشبية رأسية،

ويتكون الشريط الرابع السُفلي بجوانب المقصورة باستثناء الجانب الشمالي الغربي من حُشوات مُستطيلة مُرتبة رأسيًا وأفقيًا؛ بحيث يتناوب مُستطيل رأسي مع مُستطيلين أُفقيين(لوحة٢٩-٣١).

أما الجانب الشمالي الغربي فُيزخرف من أسفل وعلى كل من جانبي الباب بثلاث حُشوات؛ حُشوه مُستطيلة مزخرفة بزخرفة المعقلي المعكوف وحُشوه مُربعة مُزخرفة بزخرفة المفروكة يفصل بينهما حُشوه مُستطيلة رأسية غُفل من الزخارف (شكل٩-١٠، لوحة٢٩-٣٠، ٣٢).

ويتوسط الباب الجانب الشمالي الغربي منها ويعلوه النص التأسيسي ويفصل بينهما إطار مُستطيل مُزخرف بفرع نباتي مُتموج يتفرع منه وريدات مُتعددة الفصوص مُنفذة بالحفر. ومن أسفله إطار مُستطيل ذي أربع حُشوات خشبية مُستطيلة ومُربعة صغيرة متناوبة (لوحة٣٣-٣٤).

والباب عبارة عن فتحة دخول مُستطيلة معقودة بهيئة العقد الموتور مُحدد بشريط زُخرفي من أشكال مُثلثات مُطعمة بالعاج، وزُخرفت كوشتيه بدائرة ذات نجمة سُداسية من مُثلثين مُتقاطعين ومُطعمة بالصدف والعاج وفرع نباتي يخرج منه عدد صغير من الوريدات السُداسية وينتهي بشكل ورقتين لوزيتي الشكل وطُعمت بالصدف (شكل١١، لوحة٣٣-٣٤).

وتُغلق فتحة الباب بدلفتين (لوحة٢٩-٣٠،٣٣)، قُسم كل منها إلى ثلاثة أقسام أُفقية أكبرها أوسطها الذي زخُرف بزخرفة الطبق النجمي ويتكون من ترس في المركز يحيط به أثنتا عشرة حُشوه لوزية صغيرة تحصر بينها أربعة عشر شكلًا سُداسيًا المعروف باسم الكندة مكونة شكل طبق نجمي كامل ومحاطة

بستة أشكال نجمية خُماسية، وفي أركان الباب أرباع من هذا الطبق النجمي، وكان هذا الطبق مُطعمًا بالصدف (شكل١٢).

أما القسمان العُلوي والسُفلي فكل منهما عبارة عن حُشوتين مُستطيلتين بزخارف نباتية من فرع نباتي مرسوم مُتموج يتفرع منه وريدات سُداسية وأزهار صغيرة تُشبه زهرة اللاله المُطعمة بالصدف الذي سقطت بعض وحداته وخاصة في الحُشوات السُفلية. ويعلو الحُشوتان العُلويتان أسفل العقد حُشوه مُثلثة زُخرفت بزهرية حُفرت في طرف الحُشوه كانت مُطعمة لكنها سقطت، وتظهر هذه الزهرية بوضوح في الجانب الأيمن هي ذات بدن كروي يعلوه رقُبة تبدو أُسطوانية وقاعدة تبدو مُثلثة أما في الجانب الأيسر فتبدو صغيرة، ويخرج منها فرع نباتي مرسوم يتجه للداخل ويتفرع من كل من جانبيه أفرع أصغر؛ تبلغ عشرة أفرع بالحُشوه اليُمنى أما الحُشوه اليُسرى فتبلغ تسعة أفرع جانبية من أسفل وسبعة أفرع جانبية من أعلى ويتفرع من اثنين منهما أفرع أُخرى، وتنتهي كل من هذه الأفرع بالوريدات السُداسية والمُثمنة وأزهار اللاله الصغيرة وأزهار تأخذ شكل زهرة القُرنفل المُطعمة بالصدف المُتساقط بعضها. كما تُحدد كل من الدلفتين بإطار من الفرع النباتي ذي الوريدات السُداسية وأزهار اللاله أيضًا.

ويعلو عقد المدخل النص التأسيسي داخل منطقة مُستطيلة؛ تحتوي على أربع حُشوات مُستطيلة مُفصصة الجانبين في صفين أُفقيين (لوحة٣٣-٣٤) ونُقشت بكتابات شعرية بخط الثُلث بالحفر البارز يحدث به تأكل في حروفه وتنُص هذه الأشعار على:

الحشوة الأولى: مقام إبراهيم أضحى جنة

الحشوة الثانية: وللعباد نعمة وجنة

الحشوة الثالثة : فانظر له تلقى كما قد أرخو

الحشوة الرابعة : لبقعة مشبها في الجنة

ونُقش بجانب هذا الشطر الأخير بخط صغير في ثلاثة أسطر كتابية بخط صغير نصه:

جدد الفقير

أحمد الجلفي

هذه المقصورة.

وطبقًا لهذا النص التأسيسي المنقوش فوق الباب المُؤرخ وفقًا لحساب الجُمل في جملة في الشطر الأخير " لبقعة مشبها في الجنة" بعد لفظة أرخو فإنه يساوي سنة ٧٣٤هـ/١٣٣٣م، ثم ذكر اسم من قام بتجديدها وهو أحمد الجلفي.

كما تُزخرف موضع فتحة المُفتاح بباب المقصورة في الضلفتين بحلية زُخرفية من الفضة مُستطيلة بجوانب مُفصصة، وهي ذات كتابات نسخية محفورة من تسعة سطور في الجانبين (لوحة٣٣)، وتنُص هذه الكتابات في الجانب الأيمن على:

هذا مق (ام)

سيدي موسى ابن

سيدي عبد العزيز أبا
المجد وولده سيدي
إبراهيم الدُسوقي
رضي الله عنهما
صفر سنة (---)".

أما الجانب الأيسر فتنُص كتاباته على :

" --- الله الرحمن
الرحيم
ألا إن أولياء
الله لا خوف عليهم
ولا هم يحزنون
ما شاء الله
لا قوة إلا بالله
الله
مُحمد رسول الله".

ونُقش بالسطر الأخير التاريخ إلا أنه وُضع على جُزء منه مسمار فضي لتثبت الصحيفة الفضية فلم يبق منه سوى ألف ومائتين. ويتبين من هذا النص أن هذه المقصورة أصبحت تخُص قبر السيد شرف الدين موسى فقط.

القسم العُلوي من المقصورة: وهو الأصغر ومُحدد بإطارات خشبية، ويُشرف بثلاث نوافذ زُجاجية فُصل بينها بإطارات خشبية. ثم أُضيف فوقه إطارًا آخر مُماثل ولكنه يُشرف بنافذتين فقط (لوحة٩،٢٨-٣٠). وكانت هذه المقصورة تُغطى بسقف جمالوني قليل الارتفاع استبدل بالسقف الجمالوني الأكبر الذي كان يعلو المقصورة النُحاسية. ويأخذ هذا السقف الجمالوني شكل قُبة على شكل خوذة من أربعة أقسام خشبية وتتوج بقائم بصلي الشكل يعلوه هلال (لوحة٩، ٢٨، ٣٥)، ولا بد أن هذا التغيير قد حدث بعد سنة ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.

وقد وصف أوليا جلبي هذه المقصورة بأنها " قفص خشبي" وذكر أنها من تجديد بهرام أغا ابن الشيخ مُحمد قائلًا : " وعند رأس الشيخ القُطب الدُسوقي لوحة مرمرية نُقش عليها عبارة : " أمر بتجديد هذه الشبكة المباركة بهرام أغا ابن الشيخ مُحمد" (٧٤).

المقصورة النُحاسية:

وهي التي ترجع إلى عصر بناء وتجديد الجامع في عصر الخديوي إسماعيل والخديوي توفيق فيما بين سنتي ١٢٩٣-١٣٠٣هـ/١٨٧٦-١٨٨٥م، وهي مقصورة مُستطيلة ترتكز على قاعدة رُخامية وتتكون من قسمين وهما:

القسم السُفلي (لوحة٩-١٠، ١٢، ٣٦-٣٧): وهو الأكبر ويتكون من مُستطيل بأركانه أربع دُعامات ذات قنوات مجوفة وتتوج من أعلى بمستطيل يُزخرف بحلية زُخرفية من جامة مُستديرة وسطى يتوسطها شكل وريدة ذات ثمان بتلات مُشعة ويتفرع من الجامة ثمان مجموعات من الأوراق النباتية المُدببة الأطراف وتتميز الرُكنية بأنها أطول(لوحة٣٨-٣٩). ويمتد بين هذه الدُعامات الغشاء المعدني الذي يحتوي على ثلاث مُستطيلات بالجانبين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي، وعلى مُستطيلين بالجانبين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي. وتُحدد هذه المُستطيلات بإطارات بارزة وتُزخرف بزخارف نباتية مُفرغة عبارة عن أفرع نباتية تكون أشكال قلوب معدولة ومقلوبة يخرج منها وريقات نباتية صغيرة تتقابل في القلب لتكون شكل زهرة مُتفتحة أشبه باللاله، وتُحاط هذه المُستطيلات من الخارج بفرع نباتي متموج ذي وريقات نباتية يكون مناطق مُستديرة تميل إلى الشكل اللوزي بداخلها شكل زهرة للاله أو تيوليب محورة (لوحة٣٦-٣٧، ٤٠).

يعلو هذا المُستطيل إطاران صغيران، السُفلي وهو عبارة عن بائكة من عقود مُدببة خُماسية الفُصوص ترتكز على أعمدة صغيرة ذات شكل لوزي أشبه بالبرامك الخشبية، ويوجد أعلى الأعمدة بين كوشات العقود قائم صغير كامتداد للعمود يحمل شكل لوزي مُفرغ على كل من جانبيه فرع نباتي صغير ذي وريقات نباتية فيبدو العمود والزخرفة أعلاه كنخلة محورة عن الطبيعة، وزُخرفت المناطق أسفل العقود بتفريعات نباتية تتصل بطرفي العقد المُفصص من أسفل مكونة شكل إناء كُمثري الشكل مُفرغ يتوسطه شكل زهرة للاله صغيرة مُحورة ويرتكز الإناء على طرفين كقاعدة شبه مُستطيلة يخرج منها ورقتين نباتيتين محورتين (لوحة٣٦، ٣٨)، ويتميز العقد الأوسط بالبائكة بأنه أكبر حجمًا مكونًا شكل شبه دائري يتوسطه وريدة نباتية كبيرة مُتعددة الفُصوص بمنتصفها دائرة صغيرة من ستة فصوص وكأنها وردة مُشعة أو قُرص شمس مُشع ويخرج منها أربعة أفرع بوريقات لتكون الشكل شبه الدائري، وعلى كل من جانبي هذا الشكل من الخارج فرع نباتي ينتهي بزهرة أشبه بزهرة قُرنفل مُتفتحة (لوحة٤٠). أما الإطار العُلوي فيُزخرف بُشُرافات على هيئة الورقة النباتية الثُلاثية (لوحة٩-٣٨،١٠).

ويحتل الباب القسم الأوسط المُستطيل من الجانب الشمالي الغربي من المقصورة (شكل١٣، لوحة٩، ١٢، ٣٥،٣٧)، وهو مدخل مُستطيل معقود بهيئة العقد نصف الدائري زخرفت كوشتيه بزخارف نباتية مُفرغة، ويُغلق بدلفتي باب، قُسمت إلى ثلاثة أقسام أكبرها أوسطها يفصل بينها إطارت غائرة قليلًا، ويُزخرف القسم الأوسط بمزهرية أشبة بمشكاة ذات بدن كُمثري ينسحب من أسفل ليرتكز على قاعدة مُستديرة وله رقُبة مخروطية صغيرة، يخرج منها ساق نباتية أشبه بنخلة تنتهي بالسعف ويخرج من جانبي الساق أفرع نباتية تكون أشكال دائرية بداخلها الوريقات النباتية التي تملئ الساحة. ويُزخرف القسم السُفلي

أشكال هندسية على هيئة خلايا النحل، أما القسم العُلوي فهو على شكل مُثلث قائم الزاوية التي يخرج منها فرع نباتي يتفرع من الجانبين يتوسطه زهرة قُرنفل مُتفتحة.

ويُزخرف حدود الباب حليات زُخرفية (لوحة٣٧) يبلغ عددها ست عشر حلية، كل منها عبارة عن دائرة وسطى تُحاط من الجانبين بعدد من الدوائر الصغيرة التي يقل حجمها من الأطراف، ويتميز ثمانية من هذه الحليات باحتوائها على صف ثالث من الدوائر الصغيرة وذلك في الإطارات الفاصلة الغائرة بين أقسام الباب. وتتميز واحدة منهم وهي التي بمُنتصف القائم بوجود فتحة لوضع مُفتاح الباب. وبالقائم الأوسط من الباب سماعتان، كل منهما على شكل حدوه فرس تتصل بقضيب صغير موجود بين حليتي مُنتصف القائم. كما يوجد بالباب أربع مُفصلات، اثنتان بكل جانب.

يوجد أعلى الباب إطار مُستطيل بارز بداخله لوحة مُستطيلة مُفصصة الجوانب زخرف خارجها بزخارف نباتية مُفرغة، وكان يُنقش على هذه اللوحة النص التأسيسي للمقصورة ولكنه طُمس ولا يظهر منه سوى الرقم (٦) فقط.

القسم العُلوي من المقصورة(لوحة٩-٣٠،٢٨،١٢،١٠-٣١): وهو القسم الأصغر من المقصورة، وهو مُحدد بإطارات خشبية ويُشرف بأربع نوافذ زُجاجية فُصل بينها بإطارات خشبية وتُتوج هذه النوافذ بصف من الحنايا المعقودة أشبه ببائكة، ويُحدد هذا القسم من أعلى وأسفل بإطار خشبي بارز للخارج (لوحة٢٨-٢٩).

ثم حدث على هذا القسم من المقصورة تغيير حيث أصبح يُشرف ببائكة مُحددة الأركان بأربعة دُعامات ذات زخارف نباتية، وتتكون هذه البائكة من عقود مُدببة زُخرفت كوشتيها بزخارف نباتية وترتكز على دُعامات صغيرة متجاورة حيث يفصل بينها وبين العقود أعلاها إطار صغير مُفرغ به أربع قطع خشبية مُستديرة وتبدو الدُعامات كأنها برامكك من خشب الخرط. وتُشرف هذه البائكة بخمسة عقود بالجانبين الجنوبي الشرقي والشمالي الغربي وبأربعة عقود بالجانبين الجنوبي الغربي والشمالي الشرقي (لوحة٣٥).

وأصبح يحدها من أعلى وأسفل إطار مُستطيل كتابي نُفذ بخط الثُلث باللون الأسود على أرضية ذهبية (لوحة٩-١٠، ٢٨، ٤١) ونُقش بالصف العُلوي آية الكُرسي الآية رقم ٢٥٥ بسورة البقرة نصها: ﴿ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ اللّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ﴾.

أما الصف السُفلي فهو ذو بحور كتابية ذات أشعار للقُطب الدُسوقي نُفذت بخط الثُلث بواقع بحرين كتابيين بكل جانب يفصل بينهما زخرفة نباتية، تنُص على:

أنه مشكاة نـــــور زينتـــها	سيـد الأكـوان أحمـد من حمد
وادعى الدُسوقي في مظاهر قدسه	وإن قُلت أبـا العينين نلت عنايتي
أنـــه دار ود يـا ذا الرضـــا	إنـــه والله حـــلال العقـــد

ولا تنتـــــهي الدنيــا ولا أيامهــا حتــى تُعــم المشرقيـــــن طريقتي

وتُشير هذه الأبيات إلى نسب القُطب الدُسوقي وألقابه وانتشار طريقته شرقًا وغربًا حتى بعد وفاته(٧٥).

وتُتوج المقصورة بصف من الشُرافات التي على هيئة الورقة النباتية الثُلاثية وبأركانها أربع بابات بصلية الشكل (لوحة٩-٢٨،١٠، ٣٨).

كانت المقصورة تُغطى بالسقف الجمالوني (لوحة٣٥) الذي نُقل فوق مقصورة السيد شرف الدين موسى لتُستبدل بقُبة بصلية الشكل تتوج بقائم معدني، وتُغطى بألواح سوداء ذات فُصوص ذهبية زُخرفت كل منها بزخارف نباتية وكان ذلك بعد سنة ١٤١٨هـ/١٩٩٧م(لوحة٩-١٠، ١٢،٢٨،٣٦).

يتبين من هذه المقصورة ومن رقم (٦) الباقي من النص التأسيسي فوق الباب أنها تُؤرخ بسنة ١٢٩٦هـ/١٨٧٨م ومنها يتضح أيضًا أنه يُمثل نفس التاريخ الذي نُقلت فيه المقصورة الخشبية والذي نُقش على الحلية الفضية. ثم جُدد القسم العُلوي من المقصورة مع تغيير السقف بعد سنة ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.

المحراب (لوحة٤٢-٤٣):

وهو محراب حديث يتوسط الجدار الجنوبي الشرقي، وهو محراب رُخامي بارز عن سمت الجدار بواجهة مُستطيلة مُحددة بشريط بارز ذي زخارف نباتية منفذة بالحفر البارز بأسفله حشوه مُربعة يتوسطها شكل نجمة سُداسية مُحاطة بست مُربعات، زُخرفت في الأركان بشكل وريده وفي الجانبين بخطين مُتقاطعين بشكل علامة حرف (x)، ويُؤطر هذا الشريط بثلاث إطارات مُلونة بالألوان الأصفر والرمادي والأبيض، وهو يُحيط بدخلة مُستطيلة مُحدد بإطار من الجفت اللاعب كخطين مُتجاورين، بصدرها حنية المحراب نصف دائرية معقودة بعقدين مُتداخلين بهيئة العقد المُدبب، حُدد العقد الخارجي بإطار من الجفت اللاعب الذي ينتهي بميمة مُستديرة أعلى الصنجة المُفتاحية، زُخرفت كوشتيه بدائرة كبيرة مُحددة بهيئة الجفت اللاعب الذي يخرج منه ثلاث ميمات كدوائر صغيرة، بداخلها لفظ الجلالة " الله " بخط هندسي، وعلى جانبي الدائرتين زخارف الأرابيسك النباتية التي تمتد علي جانبي حنية المحراب والتي يتخللها دائرة غُفل من الزخارف. ويعلو هذا العقد شريط كتابي نصه جزء من الآية رقم (٣٩) من سورة آل عُمران ﴿ فَنَادَتْهُ الْمَلَائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ﴾.

أما العقد الداخلي فتُزخرف واجهته بأسلوب الأبلق بصنجات رُخامية متناوبة باللونين الأبيض والأسود، ويرتكز على إطار ذي زخرفة هندسية على هيئة رؤوس السهام، ويحده من أعلى وأسفل حُشوه مُربعة داخلها شكل نجمة مُثمنة.

أما حنية المحراب فيُزخرف تجويفها بزخرفة الأطباق النجمية المُحددة بإطار من الجفت اللاعب ذي الميمات باللون الأصفر، ويحده من أعلى وأسفل بشريط مُزخرف بشكل ضفيرة ذات طابع هندسي. وتُزخرف طاقية المحراب بخطوط مُشعة تخرج من شكل هندسي لوزي ذي زخارف نباتية.

الكف (لوحة٤٤):

يوجد في الرُكن الجنوبي من الضريح دخلة صغيرة لوزية أو بيضاوية الشكل بها لوح رُخامي صغير مجوف قليلًا يُقال أنه يُمثل بصمة كف النبي صلى الله عليه وسلم وتُغشى بغشاء معدني يبدو حديدي لوزي الشكل يتوسطه شكل لوزي آخر أصغر يتفرع منه أحد عشر قضيبًا يمتد ليتصل بالإطار الخارجي للشكل اللوزي الخارجي، ويثبت فوق الشكل اللوزي الداخلي صفيحة نُحاسية نُقش عليها داخل هلال ثلاث أُسطر كتابية بخط الرفعة نصه : " هنا – بصمة كف رسول الله – عقُبة– خورشيد". ويشير هذا النص إلى اسم صانع هذا الغشاء المعدني وهو عقُبة خورشيد أو عقُبة وخورشيد.

الصندوق ذو عظمة التمساح (لوحة٩، ١١):

يوجد بالقسم الأوسط المُستقيم من الجانب الشمالي الشرقي من الضريح أعلى النوافذ السُفلية والكسوة الرُخامية صندوق مُستطيل زُجاجي مُدعم بجوانب معدنية، ويحتوي بداخله على عظمة من عظمات التمساح الذي تحدث إليه القُطب السيد الدُسوقي، وتم الحفاظ عليها إشارة إلى أحد كرامات القُطب الدُسوقي(٧٦).

الدراسة التحليلية:

ستتناول هذه الدراسة تحليل القُبة في عصر السلطان الأشرف قايتباي ثم في عصر الأسرة العلوية ثم العناصر المعمارية والزخرفية والمقاصير وذلك على النحو التالي:

القُبة في عصر السلطان الأشرف قايتباي:

يتبين أن قُبة القطب الدُسوقي ومجموعة القباب حوله المُندثرة حاليًا شُيدت بالطراز المعماري للقُبة المُميز كمدافن ذات مساحة مُربعة تعلوها مناطق انتقال، وتُغطى بقباب غالبًا أو بأسقف مُسطحة، أو بأسقف هرمية، أو مسنمة أحيانًا (٧٧). وأصبح هذا التخطيط مميزًا للقباب المصرية خاصةً منذ العصر الفاطمي وأصبحت حجرة الدفن تبنى عادةً من الحجارة وتُغطى بقُبة من الآجر، ويكون الانتقال في رقُبة القُبة من الشكل المُربع إلى المثمن عن طريق الحنايا الرُكنية في الزوايا، والعقود المُدببة في المحاور. ويتوسط الحجرة القبر الذي يعلوه التركيبة الحجرية أو الرخامية، كما تحتوي على محراب في جدار القبلة ومدخل في الاتجاه المقابل ودخلات النوافذ والمدخل وكانت هذه القباب تُبنى إما كبناء مُستقل أو مُلحقه بالمجمعات المعمارية (٧٨).

وتعكس قُبة القُطب الدُسوقي شكل وحجم القباب المملوكية الجركسية لأن العصر المملوكي يُعد العصر الذهبي لبناء القباب وزخرفتها والذي مرت القُبة فيه بالتطور من حيث بناؤها بالطوب ثم بالحجر والطوب ثم بالحجر في النصف الثاني من القرن الثامن الهجري(١٤م)، وأصبح شكل الخوذة المُميز للقباب التي أصبحت أكثر رشاقة بازدياد ارتفاعها بالنسبة إلى عرضها مع ارتفاع المئذنة وذلك لاهتمام المعمار المملوكي بعظمة القباب الأمر الذي ساعد على تدرج الصورة الكلية للبناء، ثم ازداد ارتفاع القُبة في عهد المماليك الجراكسة بهدف إضفاء المزيد من الجلال والهيبة على البناء. وتُعتبر أحسن مجموعة

لهذه القباب توجد في منطقة المدافن الموجودة شرق القاهرة التي عُرفت خطأ باسم مقابر الخلفاء[٧٩]. وهذا ما اتضح في ضخامة قُبة القُطب الُسوقي وازدياد ارتفاعها كما أنها تتشابه في شكلها مع القباب التي شيدها السلاطين والأمراء لأنفسهم، وإن اختلفت في عدم زخرفتها من الخارج.

وتميزت بارتكازها علي منطقة انتقال على شكل السراويل الحلبية[٨٠] السمة المُميزة لمُعظم القباب المملوكية الجركسية [٨١]، وهي التي تأخذ الشكل المُدرج من الخارج المنتهي بالشطف وهي التي تُساعد على تحويل المُربع السُفلى إلى مُثمن[٨٢] وهي تُساعد أيضًا على ارتفاع القباب فأصبحت مناطق الانتقال غاية في الرشاقة والارتفاع[٨٣]، كما أن شكلها يعكس تطور شكل نواصي مناطق الانتقال في العصر المملوكي الجركسي لتصير حليات معمارية من درجتين وثلاث درجات منها المُقعر ومنها المُحدب، وهي هنا تأخذ شكل انحنائين مُقعرين ونتوءين مماثلين بشكل متوالٍ تنتهي بالشطف والتي تلتحم بعدها الأضلاع في هيئة مُثمن لتركيب رقُبة القُبة وقد وُجد هذا الشكل في قُبتي خانقاه السلطان فرج بن برقوق بجبانة المماليك وقُبة جامع السلطان المؤيد شيخ المحمودي وقُبة مدرسة السلطان برسباي بشارع المُعز ومدفنه بالجبانة[٨٤] ومع ذلك فتتميز الإنحناءات بأنها أقل تقعيرًا والنتوءات كذلك. وتنفرد قُبة القُطب بوجد إطار مُتعدد الأضلاع مُرتد إلى الداخل أعلى منطقة الانتقال ليحمل رقُبة مُستديرة تحمل القُبة.

وتحصر مناطق الانتقال بينها القندليات المُركبة المُحددة بالجفت اللاعب ذي الميمات التي اتسمت بها أواسط مناطق الانتقال[٨٥] في القباب المملوكية والتي بدأت كقندلية بسيطة في العصر المملوكي البحري في قُبة فاطمة خاتون سنة ٦٨٢-٦٨٣هـ/١٢٨٣-١٢٨٤م وقُبة السلطان المنصور قلاوون سنة ٦٨٤هـ/١٢٨٥م ثم تطور إلى القندلية المُركبة في العصر المملوكي الجركسي والتي ارتبط استعمالها بارتفاع وامتداد منطقة الانتقال[٨٦] لتظهر في قبتي السلطان الناصر فرج بن برقوق بالجبانة سنة ٨٠١-٨١٣هـ/١٣٩٩-١٤١٠م وقُبة السلطان برقوق بشارع المُعز سنة ٨١٨هـ/١٤١٥م وقُبة السلطان قايتباي بالجبانة سنة ٨٧٧-٨٧٩هـ/١٤٧٢-١٤٧٤م

وتميزت رقُبة القُبة بنوافذها العديدة المعقودة بهيئة العقد نصف الدائري التي تعكس أيضًا سمات رقاب القباب في العصر المملوكي التي كانت معقودة بهيئة العقد المُنكسر أو العقد نصف دائري، وكان عددها يترواح بين ثمانية إذا كانت في القُبة صغيرة وست عشرة إذا كانت القُبة كبيرة [٨٧]، لذا فإن عدد نوافذها يبلغ ست عشر نافذة مابين نافذة مفتوحة وأخرى مُضاهية.

على الرغم من عدم زخرفة القُبة من الخارج إلا أنها قد زُخرف باطنها بأشكال بُخاريات مسدودة ذات لون نحاسي تدور بباطن القُبة طبقًا للوقفية، وأشار إليها أوليا جلبي بنقوش لا تصل إلى نفس مستوى زخارف قُبة السيد أحمد البدوي أي إنها بسيطة الزخارف. وهي بذلك أيضًا تعكس سمات بعض القباب المملوكية التي زُخرف باطنها بزخارف متنوعة والتي ظهرت مُنذ العصر الفاطمي في زخرفة قُبة المجاز القاطع بالجامع الأزهر المُشرفة على الصحن والتي أضافها الخليفة الحافظ سنة٥٤٤هـ/١١٤٩م[٨٨] والتي زُخرفت ببائكة ذات عقود ثُلاثية الفصوص تشكلت بكتابات كوفية عبارة عن آيات قُرآنية من سورة

يسن وآية الكرسي ثم ظهرت في قُبة الخلفاء العباسيين الأيوبية سنة٦٤٠هـ/١٢٤٢م التي زُخرفت الأرابيسك وهي الزخارف النباتية العربية المورقة، واستمرت في العصر المملوكي كما في قُبة أحمد بن سليمان الرفاعي سنة ٦٩٠هـ/١٢٩١م وقُبة زين الدين يوسف سنة٦٩٧هـ/١٢٩٨م وقُبتي خانقاه السلطان فرج بن برقوق بالجبانة وقوام زخارف هذه القباب الزخارف النباتية والهندسية إلى جانب الزخارف الكتابية(٨٩).

وكانت الأرضيات تتسم بكسوتها بالرخام المُعشق بوحدات هندسية مُختلفة الألوان في العصر المملوكي(٩٠) لذا بُلطت أرضية القُبة بالمرمر الذي يُعد أحد أفضل أنواع الرُخام الذي كان يستخرجه قُدماء المصريين مُنذ القدم، كما يُعد من أشهر صخور الزينة، ويتميز بصفة عامة بلونه الأبيض الضارب للصفرة أو الأصفر الشفاف الذي يميل للبرتقالي أو الأصفر الباهت الشفاف أو الرمادي الذي يميل إلي البني أو الأحمر أو الأبيض بعروق دقيقة أو مجزع باللون الرمادي أو السكري اللون(٩١).

وبذلك يتضح أن قُبة القُطب الدسوقي تعكس شكل القباب المملوكية بتخطيطها ومناطق انتقالها ورقبتها وخوذة قُبتها وزخارفها الداخلية وأرضيتها، مما يدل على مدى اهتمام السلطان الأشرف قايتباي بعمارة هذه القُبة وبنائها على غرار قباب السلاطين في ذلك العصر.

أما باقي القباب صغيرة الحجم فقد بُنيت بما يتناسب مع شخصية كل من أصحابها، فقد تميزت قُبة السيد شرف الدين موسى التي يرجع تاريخها قبل بناء السلطان الأشرف قايتباي في الفترة المُمتدة من وفاة السيد شرف الدين سنة ٧٤٠هـ/١٤٣٠م وبناء السلطان الأشرف قايتباي سنة ٨٨٦هـ/١٤٦٨م بكونها أصغر من قُبة القُطب الدسوقي، وترتكز قُبتها على رقُبة ومناطق الانتقال التي تأخذ من الخارج شكل شطفة مُثلثة التي تعمل على تحويل المُربع السُفلي إلى مُثمن، وكانت سمة القباب الفاطمية والأيوبية كما استمرت في العصر المملوكي إلى جانب الأشكال المُدرجة(٩٢) والتي تتكون من الداخل في ذلك العصر من حطتين من المُقرنصات أو ثلاث أو أربع حطات من المُقرنصات(٩٣).

وتميزت قُبة السيد جمال الدين بن السيد عبد الله أبو الطيور الدُسوقي حفيد السيد موسى التي شيدها السلطان الأشرف قايتباي سنة٨٨٦هـ/١٤٦٨م بصغرها وبوجود سقيفة أو رواق أطلقت عليها وقفية السلطان الأشرف قايتباي اسم "مدفع مُربع" وأوليا جلبي اسم "الصُفة الخارجة" وكانت تُشرف بثلاثة عُقود ترتكز على أربع دُعامات وسُيجت من أسفل بسياج من خشب الخرط وتُغطى بسقف مُسطح، وتتسم بقُبتها البصلية المُضلعة. وقد تبين التغيرات التي حدثت على الرواق من سقوط عقوده وسقفه ليستبدل بسقف آخر.

ويُلاحظ أن هذه القُبة والرواق الذي يتقدمها قد ظهر في مصر مُنذ العصر الفاطمي في قُبة السيدة رُقية سنة ٥٧٢هـ/١١٣٣م وكان يُشرف ببائكة ثُلاثية أيضًا ثم وجد هذا الرواق غير مُغطى في قُبة السلطان الأشرف خليل بن قلاوون وقُبة فاطمة خاتون(٩٤).

وبُنيت قُبة بهرام أغا بن الشيخ مُحمد المؤرخة فيما بين سنة سنة٨٨٦هـ/١٤٦٨م سنة ١٠٨٢هـ /١٦٧٢م على غرار قُبة السيد جمال الدين صغيرة وذات قُبة مُضلعة إلا إنها نصف دائرية.

كما عكست مجموعة هذه القباب تنوع أشكال القباب من الخارج وذلك لأن القباب اتسمت مُنذ العصر الفاطمي بكونها ذات قطاع مُدبب إلا ما ندر(٩٥)، وكانت صغيرة وبسيطة، سواء من الداخل أو الخارج، وقد تنوع شكلها من بسيطة إلى مُضلعة من الداخل والخارج في العصر الفاطمي(٩٦). وأصبحت القُبة في العصر الأيوبي ذات قطاع مُدبب أو مُدبب ذي أربعة مراكز أو مُنكسر(٩٧). وفي العصر المملوكي أخذت القُبة فيه أشكالاً عديدة كان أكثرها انتشاراً هو شكل الخوذة ذات القطاع المُدبب الذي يُقارب الشكل البصلي في قمتها وانتفاخ بدنها (٩٨).

واتضح هذا التنوع في شكل الخوذة ذات القطاع المُدبب في العصر المملوكي الذي نُفذ في قُبة القُطب الدُسوقي، والقباب نصف الدائرية في قُبتي السيد شرف الدين موسى وبهرام أغا وأخيرًا الشكل البصلي في قُبة السيد جمال الدين حيث يُعد هذا الشكل البصلي تأثير إيراني على العمارة المملوكية وذلك لشيوعها في العمارة الإسلامية في إيران وسمرقند والهند(٩٩) وانتقلت إلى مصر لتظهر في قُبة زين الدين يوسف سنة ٦٩٧هـ/١٢٩٨م(١٠٠).

وتعكس قُبتا السيد شرف الدين موسى وبهرام أغا المُزخرفتان بالضلوع أشكال القباب المُزخرفة بالضلوع(١٠١) التي ظهرت في مصر منذ العصر الفاطمي(١٠٢) مُتأثرة في ذلك بالقباب التونسية المُضَّلعة المُحدَّبة من الخارج والمُقعَّرة من الداخل التي ظهرت في قُبة محراب جامع القيروان سنة ٢٢١هـ/٨٣٥م، وقُبة جامع الزيتونة سنة ٢٥٠هـ/٨٦٤م، وقُبة البهو بجامع الزيتونة أيضًا سنة ٣٨١هـ/٩٩١م لتظهر في مشهد السيدة عاتكة سنة ٥١٩هـ/١١٢٥م، ومشهد السيدة رقية سنة ٥٢٧هـ/١١٣٢م(١٠٣). واستمرت زخرفة سطح القباب من الخارج بالضلوع في العصر المملوكي مُنذ عصر السلطان الناصرمُحمد بن قلاوون وذلك في قبتي خانقاه سلار وسنجر المؤرخة بسنتي ٧٠٣هـ/١٣٠٣-١٣٠٤م و٧٢٣هـ/١٣٢٤م(١٠٤) بمنطقة قلعة الكبش بشارع عبد المجيد اللبان (شارع مراسينا) بالسيدة زينب، ثم انتشرت هذه القباب ذات الضلوع طوال العصر المملوكي البحري وخاصةً عصر السلطان الناصر حسن ثم العصر المملوكي الجركسي الذي بلغت فيه زخرفة القباب ذروة تطورها (١٠٥) لتظهر في زخرفة قُبة الأمير سودون السيفي بالقرافة القبلية بالقاهرة سنة٩١٠هـ/١٥٠٤م(١٠٦)، ثم استمرت هذه الزخرفة في العصر العُثماني لتظهر في كل من قُبة سيدي عقُبة سنة ١٠٦٦هـ/١٦٥٥م وقُبة الشاطبي سنة ١٢١٧هـ/١٨٠٢م بالقاهرة (١٠٧).

وبذلك فإن قُبتي السيد جمال الدين وبهرام أغا استمرار لزخرفة القباب بالضلوع في عصر السلطان الأشرف قايتباي ثم في العصر العُثماني، وحرص المعمار على التنوع في زخارف القباب. كما يتبين أن قُبة السيد جمال الدين كانت أكثر تشابهًا مع قُبة السيدة رقية من حيث زخرفة القُبة والرواق الذي يتقدمها.

احتوت القُبة على مدخلين، الأول الرئيسي المؤدي للقُبة في جانبها الشمالي الغربي والثاني ثانوي بداخل القُبة في جانبها الجنوبي الشرقي وهو يؤدي إلى قُبة السيد شرف الدين موسى، ويعكس هذان المدخلان طرز المداخل المملوكية هما:

١- مدخل ذو حجر غائر: ويتمثل في المدخل الثانوي الداخلي، وفي هذا الطراز تكون كتلة المدخل مرتدة داخل جدران الواجهة ولا تبرز عن مستوى جدار الواجهة[١٠٨] والذي استعمل في العمارة منذ العصر المملوكي البحري كما في قُبة أم الصالح سنة ٦٨٣هـ/١٢٨٣م ومدرسة وقُبة السلطان الناصر مُحمد بالنحاسين سنة ٦٩٤: ٧٠٣هـ/١٢٩٥: ١٣٠٤م وقصر وحمام الأمير بشتاك سنة٧٤٠هـ/١٣٣٩م ثم أصبحت هذه المداخل أحد سمات المداخل المملوكية الجركسية ثم العُثمانية[١٠٩]. وتميز هذا المدخل بكونه معقود بعقد يرتكز على عمودين رُخاميين ينتصبان على الكلستين بجانبي الباب الذي يعلوه شباك من خشب الخرط.

٢- مدخل ذو حجر غائر معقود بعقد مدائني ثلاثي: ويتمثل في المدخل الرئيسي للقُبة، وتتسم مداخل هذا الطراز بكونها ذات مدخل غائر معقود بعقد مدائني ثلاثي وذو سقف حجري، ويتصدره فتحة الدخول المستطيلة التي يعلوها الأعتاب وعلى جانبيها المكسلتان ويعلوهما الحنايا المحرابية[١١٠]، ويتوج من أعلى بطاقية مُدببة بأسفلها من الجانبين قوسان ترتكز عليهما الطاقية وزخرف بالمُقرنصات.

ولقد ظهر هذا العقد المدائني الثلاثي الفصوص في عمارة العصر المملوكي البحري بأعلى الشباك البحري بواجهة إيوان القبلة بزاوية زين الدين يوسف سنة ٦٩٧هـ /١٢٩٨م، ثم توج هذا العقد حجور المداخل كما في مدرسة سنجر الجاولي سنة ٧٠٣هـ /١٣٠٣م، المدخل الرئيسي لجامع الناصر مُحمد بالقلعة سنة ٧٣٥هـ/١٣٣٤م وجامع أصلم السلحدار سنة٧٤٦هـ/١٣٤٥م ومدرسة أُلجاي اليوسفي بسوق السلاح سنة٧٧٤هـ/١٣٧٢م[١١١]. واستمر هذا النمط أحد سمات عمارة المماليك الجراكسة والعمارة العُثمانية ثم أصبح الأكثر انتشاراً في عصر الأسرة العلوية في القرن١٣هـ/١٩م.[١١٢]

ويتميز هذا المدخل بوجود نافذة من خشب الخرط ثم قندلية بسيطة أعلى عتبة الباب، وبجانبي المدخل حنية محرابية توجد داخل دخلة معقودة بعقد يرتكز على عمودين رُخاميين وهو بذلك يتشابه مع جانبي كتلة دخول مدرسة السلطان حسن سنة ٧٥٧-٧٦٤هـ/١٣٥٦-١٣٦٣م وإن اختلفا في عدم زخرفة الحنية المحرابية والدخلة بالمُقرنصات في مدخل قُبة القُطب الدسوقي. ولقد كانت هذه الدخلات التي عُرفت في بعض الوثائق باسم الصفف والتي يحتوي بعضها على حنية محرابية أحد سمات كتلة مداخل العمارة الإسلامية بمصر منذ العصر المملوكي البحري منها على سبيل المثال مدخل جامع الطنبغا المارداني سنة٧٤٠هـ/١٣٤٠م ومدرسة أم السلطان شعبان سنة٧٧٠هـ/١٣٦٨م[١١٣].

القُبة في عصر الأسرة العلوية:

يتضح من هذه الدراسة أن تخطيط القُبة الحالية القُبة فريد في تخطيط القباب أو الأضرحة المصرية، فهي ذات تخطيط مُثمن من الداخل ومُربع من الخارج، وخاصةً أن التخطيط المُثمن قد ظهر في العمارة الإسلامية مُنذ العصور الأولى للإسلام في قُبة الصخرة التي تُعد أقدم أثر إسلامي باقٍ، والتي شيدها

الخليفة عبد الملك بن مروان في القدس سنة٧٢هـ/٦٩١: ٦٩٢م في القدس الشريف. وقد بُنيت على هيئة مُثمن خارجي به أربعة مداخل محورية يتقدم كل منها سقيفة ترتكز على أعمدة، وخلف هذا الجدار مُثمن داخلي في أركانه ثماني دعائم ضخمة بين كل اثنتين منها عمودان، ويشتمل كل ضلع فيه على ثلاثة عقود، وخلف المُثمن الداخلي منطقة وسطى دائرية تتألف من أربع دعائم بين كل اثنتين منها ثلاثة أعمدة، وتحمل كل من الدُعامات الأربعة والأعمدة عقودًا يبلغ عددها ستة عشر عقدًا، وتحمل هذه العقود رقُبة ذات ست عشرة نافذة، وفوقها القُبة التي يبلغ قطرها ٢٠,١٤متراً (شكل١٤-١٥، لوحة٤٣-٤٥).[١١٤]

ثم ظهر هذا التخطيط في عمارة الأضرحة الإسلامية في قُبة الصليبية بمدينة سامراء التي تُعتبر أقدم الأضرحة الإسلامية، وهي ضريح الخليفة العباسي المنتصر المُتوفي سنة ٢٢٧هـ /٨٤٢م، والتي تُشبه في تخطيطها إلى حد كبير تخطيط قُبة الصخرة؛ فهي عبارة عن بناء مُثمن الشكل يتألف من مُثمن خارجي داخله بناء جدرانه مُثمنة من الخارج ومُربعة من الداخل، ويفصل بين المُثمنين الخارجي والداخلي ممر مُغطى بقبو نصف أسطواني، وبكل من أضلاع المُثمن الخارجي فتحة معقودة، أما المُثمن الداخلي فبه أربعة مداخل تقع على محور الجهات الأصلية، وعلى جانبي كل باب من الداخل حنية نصف دائرية، وبأعلى القاعة الوسطى حنايا رُكنية التي تُمثل منطقة انتقال القُبة مما يدل على أنها كانت مُغطاه بقُبة ويُرجح أنها كانت على شكل عقد مُدبب ولكنها سقطت وأُعيد بنائها على هذا التصور[١١٥] (شكل١٦، لوحة٤٦).

ولقد تأثرت عمارة القباب في مصر بهذا التخطيط في عصر المماليك البحرية ليظهر في قُبة السلطان المنصور قلاوون بمجموعته في شارع المعز لدين الله بمنطقة بين القصرين، التي شيدها السلطان الملك المنصور سيف الدين قلاوون بن عبد الله الألفي التركي الصالحي النجمي سنة ٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤- ١٢٨٥م علي يد الأمير علم الدين سنجر الشجاعي. وتتكون القُبة من الداخل من مساحة شبه مُربعة٢١ × ٢٢م، يتوسطها أربعة دعامات بينها أربعة أعمدة تُشكل في مجموعها تخطيط مُثمن، ويعلو هذه الدُعامات والأعمدة ثمانية عقود يعلوها رقُبة القُبة المُثمنة التي تحمل القُبة، كما يوجد ثمانية عقود أخرى عمودية على الجدران الداخلية من مُربع القُبة بواقع اثنان بكل جهة، ويتوسط الأعمدة والدُعامات روابط خشبية، وتُغطى المساحات المحصورة بين العقود العمودية أسقف خشبية مكونة من قصع مُثمنة مجلدة بالتذهيب والألوان (شكل١٧، لوحة٤٧-٤٨)[١١٦].

من ذلك يتبين أن جوهر تخطيط قُبة السلطان المنصور قلاوون قاعدة مُثمنة تحمل القُبة محاطة بجدار مُربع وغُطت المسافة المحصورة بين المُثمن والمُربع بسقف خشبي. ومع ذلك فإن تخطيط قُبة القُطب الدُسوقي يختلف عنها لأن جدارنها المُثمنة من الداخل تأخذ الشكل المُربع من الخارج إضافةً إلى اختلاف شكل المُثمن الداخلي الذي يحمل القُبة.

وانتقل هذا التخطيط المُثمن إلى القباب أو الترب العُثمانية لتظهر القُبة ذات القاعدة المُثمنة وخاصة تُربة السلطان سليمان القانوني في استانبول التي شيدها ابنه السلطان سليم الثاني بعد وفاة والده سنة

٩٧٤هـ/١٥٦٦م واكتمل البناء في السنة التالية بواسطة المعمار سنان. وقد بُنيت هذه التُربة من الحجر المنحوت[١١٧] مُتأثرة بتخطيط قُبة الصخرة [١١٨] فهي ذات تخطيط مُثمن مزدوج وبقُبة مزدوجة (شكل١٨-٢٠) حيث ترتكز القُبة الداخلية التي يبلغ قطرها ١٠,٥١م على ثمانية أعمدة من الرخام السماقي يحمل ثمانية عقود يصل ارتفاعها إلى نصف ارتفاع المبنى، وهي ذات صنجات باللونين الأبيض والأسود بنظام الأبلق، كما تتصل هذه الأعمدة الثمانية بجدران المُثمن الخارجي بعقود التي أدت إلى كسر أركان المُثمن الداخلي ليصبح متكوناً من ستة عشر ضلعًا وغُطى هذا المُثمن بقُبة نصف دائرية وتُغطى المسافة المحصورة بين المُثمنين بسقف مسطح (لوحة٤٩-٥١). ويوجد المدخل في الواجهة الشرقية التي يتقدمها بائكة ثُلاثية من ثلاثة عقود ترتكز على أربعة أعمدة من الرخام السماقي بتيجان مُقرنصة وترتكز على مصطبة مرتفعة وتتصل هذه البائكة ببائكة رواق يحيط بالمبنى كله، ويغطى الرواق بسقف منحدر مغطى بألواح الرصاص ويصل ارتفاع هذه الرواق إلى نصف ارتفاع الواجهة. وتحتوي الواجهات على صفين من النوافذ، وتتوج الواجهة بكورنيش بارز يرتكز على المُقرنصات ويحمل صف من الشُرافات وخلفها القُبة المغطاة بألواح الرصاص (لوحة٤٩)[١١٩] .

يتبين من ذلك أن تخطيط قُبة القُطب الدُسوقي قد بُنيت متأثرةً بتخطيط تُربة السلطان سليمان القانوني من حيث ارتكاز القُبة على ثمانية أعمدة تحمل ثمانية عقود وتتصل بدورها بثمانية جدران، مع اختلاف كون أربعة جدران من الجدران المُثمنة صارت كحنايا ركنية بارزة للخارج وليست جدران مستقيمة، وفي وجود دعامات يعلوها أعمدة تحمل العقود بينما تركز العقود على الأعمدة مباشرة بتُربة السلطان القانوني؛ ويرجع ذلك إلى الرغبة في زيادة ارتفاع قُبة القُطب الدُسوقي هذا إضافة إلى اختلاف أشكال العقود وفي الزخارف.

وتنفرد قُبة القُطب الدُسوقي في كون الجدار المُثمن الداخلي يأخذ شكلاً مربعًا من الخارج وهو في ذلك يتشابه مع قُبة السلطان المنصور قلاوون، وربما نتج ذلك من بناء القُبة داخل المسجد مما دفع المهندس إلى الحفاظ على استقامة جداران القُبة داخل المسجد.

ويتبين بذلك أن قُبة القُطب الدُسوقي قد بنيت بالطراز العُثماني للترب ولكن مع إضفاء الطابع المحلي للعمارة المصرية المملوكية فهي من الخارج بقبتها تعكس الطابع المملوكي للقُبة أما من الداخل فهي تعكس الطابع العُثماني.

وعند مقارنة هذه القُبة بشكلها الذي ظهر في صورة لها ضمن الجامع من الخارج قبل توسعته سنة١٣٨٨هـ/١٩٦٩م[١٢٠](لوحة٢) يتضح أن القُبة الأصلية التي شيدت في العصر العُلوي كانت تُغطى بألواح الرصاص؛ حيث كانت تغطية القباب بألواح الرصاص أحد سمات العمارة العُثمانية والتي استمرت في عصر أسرة مُحمد علي باشا ومن أمثلتها قُبة جامع مُحمد علي باشا وقُبة القُطب أحمد البدوي التي ترجع إلى أعمال الملك فاروق سنة ١٣٦٧هـ/١٩٤٨م والتي استمرت حتى أعمال الرئيس الراحل مُحمد أنور السادات سنة١٣٩٤هـ/١٩٧٥م.

كما تبين أن القُبة كانت تأخذ بشكلها من الخارج شكل الخوذة بقائمها المعدني على غرار شكلها في عصر السلطان الأشرف قايتباي، وتبين أنه عند أعادة بناء الجامع سنة ١٣٨٨-١٣٩٨هـ/١٩٦٩-١٩٧٨م تم إزالة ألواح الرصاص لتظهر بدونها في الصور المأخوذة لها بعد سنة ١٩٧٩م ثم زخرفت بأشكال زجزاجية بعد ذلك ولا بد أن ذلك قد حدث أثناء تجديدات الجامع خلال عصر الرئيس مُحمد حسني مبارك.

أما زخرفة القُبة من الداخل وسقف الدخلات الرُكنية من رسوم نباتية وهندسية وكتابية وألوانها فتعكس أسلوب زخارف القباب والأسقف الخشبية التي كانت سائدة في منشآت عصر أسرة مُحمد علي باشا وخاصَة أن هذه الزخارف تتشابه مع زخارف قباب ومساجد آل البيت في القاهرة مثل قباب السيدة زينب رضي الله عنها والسيدة سُكينة رضي الله عنها ١٢٦٦هـ/١٨٥٠م والسيدة فاطمة النبوية ١٢٦٤-١٢٧٠هـ/ ١٨٤٨-١٨٥٤م.

من ذلك يتضح أن هذه الزخرفة تعكس الشكل الأصلي لزخرفة القُبة من الداخل في عصر الخديوي توفيق، وأنه تم الحفاظ على هذا الشكل الأصلي لهذه الزخارف أثناء فك القُبة وإعادة تركيبها سنة ١٣٨٨- ١٣٩٨هـ/١٩٦٩-١٩٧٨م

الواجهة الخارجية:

تعكس واجهة القُبة الرئيسية الشمالية الشرقية بدخلاتها[١٢١] ذات الصدر المُقرنص وصفي النوافذ، السُفلي ذي المُصبعات والعُلوي ذي القندليات البسيطة والمركبة سمات عمارة الواجهات في العصر المملوكي التي كان بداية ظهورها في مصر منذ العصر الفاطمي ثم تطورت في العصر الأيوبي ثم العصر المملوكي بشقيه البحري والجركسي لتصبح هذه الدخلات المُقرنصة أحد سمات العمارة المملوكية الجركسية[١٢٢].

ثم استمرت هذه الدخلات في عصر الأسرة العُلوية[١٢٣] خاصةً أن الصدر المُقرنص قد أصبح عنصرًا معماريًا ووظيفيًا انفرد به الفن الإسلامي عن غيره من الفنون؛ حيث تعمل علي مقاومة ثقل وارتفاع الجدران كما أنها تساوي الحد العُلوي للواجهة الذي يركب عليه الشُرافات[١٢٤].

وتتميز هذه الواجهة بعدة عناصر معمارية وزُخرفية تتفق مع واجهات الجوامع التي شيدت في عصر الأسرة العُلوية وتتمثل فيما يلي:

١- شكل مُقرنصات الصدر المُقرنص بالدخلة الوسطى الأكبر والتي تتشابه مع نظيرتها في واجهات مساجد القُطب أحمد الرفاعي سنة ١٢٩٨-١٣٢٩هـ/١٨٨٠-١٩١١م (لوحة٥٢-٥٣).

٢- الصدر المُقرنص بالدخلتين الجانبيتن البارزتين والذي يتميز بأنه سقف حجري مُقرنص ذي دلايات والذي ظهر أيضًا في واجهة المداخل ذات الدخلات المعقوة والتي يعلوها هذا السقف المُقرنص في الواجهة الشمالية الشرقية من مسجد القُطب أحمد الرفاعي سنة ١٢٩٨-١٣٢٩هـ /١٨٨٠-١٩١١م (لوحة٥٤-٥٥).

ويُعد هذا السقف ابتكارًا مصريًا في العصر المملوكي البحري، وظهر في المداخل التي تُعرف باسم المدخل الغائر بسقف حجري مستوي أو المدخل ذو السقيفة المرتدة ذات دلايات، والذي ابتكره معمار جامع ألماس الحاجب بالحلمية سنة ٧٣٠هـ/١٣٢٩م، وظهر في مدخل قصر الأمير بشتاك المعروف بمسجد الفجل بالنحاسين. ثم حدث تطور تالٍ عليه بتتويج واجهة حجر المدخل بطاقية محارية (صدفة) وبإضافة سُرة أو قُبيبة مُفصصة وسط السقف وذلك في مدخل جامع الأمير بشتاك (مسجد مصطفى فاضل باشا) سنة ٧٣٦هـ/١٣٣٦م بدرب الجماميز ثم مدخل قصر الأمير قوصون (يشبك) سنة ٧٣٨هـ/١٣٣٧م بحوش بردق خلف مدرسة السلطان حسن.[١٢٥] ثم ظهر في مدخل جامع السيد أحمد المطراوي بالمطرية بالقاهرة الذي شيده الخديوي مُحمد توفيق سنة١٢٩٦هـ/١٨٧٩م. ثم ظهر هذا السقف في دخلتي واجهة هذه القُبة بشكل مُصغر ليُكرر بعد ذلك بشكل أكبر قليلًا في مداخل الواجهة الشمالية الشرقية من مسجد القُطب أحمد الرفاعي.

٣- النوافذ: ظهور النوافذ ذات المُصبعات أشكال المعينات التي تتلاقى رؤوسها في وريدات والتي ظهرت أيضًا في نوافذ جامع السيد أحمد المطراوي سنة ١٢٩٦هـ/١٨٧٩م.

النوافذ القندلية[١٢٦] تفتح في الصف العُلوي من الجدران في الدخلات التي تُعرف بالأنشاد أو الشنود[١٢٧] بكونها مقبية ومعقودة، وبتغشيتها بحجاب واحد فقط وهو من الجص المُعشق بالزجاج الملون علي عكس النمط السابق في تغشيتها بالأحجبة الجصية من الخارج وبالأحجبة الجصية المُعشقة بالزجاج الملون من الداخل. ولقد وُجد هذه الأسلوب في نوافذ مسجد الإمام الحسين عليه السلام بالقاهرة١٢٩٠: ١٢٩٥هـ/١٨٧٣: ١٨٧٨م وتكرر في نوافذ مسجد الخديوي توفيق بحلوان١٣٠٧هـ/١٨٨٩م إلا أنها غُشيت من جانبها الخارجي فقط، وفي نوافذ جامع السيد أحمد المطراوي إلا أنها غُشيت من الداخل، أما في هذه النوافذ فقد وضعت الأحجبة تنتصف الأشناد.

وتنقسم هذه القندليات إلي نوعين، الأول عبارة عن قندليات بسيطة من نافذتين مستطيلتين بعقود نصف دائرية يعلوها قمرية وذلك في نوافذ الدخلتين البارزتين بالواجهة الرئيسية للقُبة. والنوع الثاني عبارة عن قندلية مُركبة من ثلاث نوافذ مستطيلة بعقود موتور يعلوها ثلاث نوافذ قمرية في صفين وذلك في نافذة الدخلة الغائرة الوسطى من الواجهة.

هذا إلى جانب النوافذ المستطيلة الصغيرة المعقودة بعقود موتورة المغشاه بالزجاج الملون علي غرار نوافذ القندليات وذلك في نوافذ رقُبة القُبة الأربعة والعشرين.

الدُعامات والأعمدة:

لعبت الدُعامات والأعمدة دورًا هامًا في عمارة القُبة، وينقسم كل منهما إلي نوعين:

الدُعامات: وتنقسم إلى :

١- الدُعامات الجدارية الضخمة الثُمانية التي تُقسم الجدران والدُعامات التي تعلو الأعمدة أمام الدُعامات الخلفية ولكنها أصغر، والتي يتجه طرفا واجهتها الأمامية الكبرى بميل نحو الوسط ليتقدمها العمود الرُخامي المُثمن. وتتميز هذه الدُعامات بتشابهها مع دعامات المُثمن الداخلي بقُبة الصخرة (لوحة٤٥).

٢- الدُعامات المُستطيلة الصغيرة التي تفصل بين النوافذ ذات المُصبعات والنوافذ القندلية.

الأعمدة : تنقسم إلى:

١- الأعمدة الرُخامية الضخمة الثمانية ذات البدن المُثمن فهي تعكس أشكال الأعمدة الرُخامية التي شاع استخدامها في العمارة الدينية خلال عصر الأسرة العُلوية[١٢٨]، ويُتوج العمود بتاج مُقرنص ذي دلايات وهي التيجان العُثمانية الطراز التي ورثها العُثمانيون عن السلاجقة وطوروها فاختلفت عن السلجوقية في تنوع نسب وتركيبات المنشوريات التي تكون التاج فأصبحت المنشوريات ذات خطوط مستقيمة، وكانت أعمدة هذه التيجان ترتكز على قواعد تأخذ شكل الناقوس المقلوب وأحياناً تكون قاعدته مُقرنصة[١٢٩]. وهذا ما اتضح في القاعدة الناقوسية المقلوبة ولكنها مُثمنة وتبدو كالزهرة المتفتحة.

٢- أعمدة أسطوانية حجرية مُدمجة في الجدران كما في أعمدة النوافذ القندلية التي تتقدم الدُعامات التي تفصل بينها وكذلك في النافذة التوأمية ذات المُصبعات بالدخلة الغائرة بالواجهة، وهذه الأعمدة ذات قواعد وتيجان ناقوسية. ويعتبر هذا التاج الناقوسي أو الكأسي[١٣٠] أقدم التيجان الإسلامية[١٣١] وقد أخرجه المعمار المُسلم من التاج الكورنثي بعد أن جرده من أوراق الأكنتس فظهر على هيئة كأسية وبدا كأنه لا صلة له بأصله[١٣٢]. وكانت قواعد أعمدة هذه التيجان تأخذ نفس شكلها غير أنها مقلوبة أي على هيئة كأس أو ناقوس معكوس[١٣٣].

العقود:

أُستخدم في عمارة هذه القُبة ثلاثة أنواع من العقود التي كانت شائعة في العمارة الإسلامية والتي تتمثل في العقود المُنكسرة، العقود نصف الدائرية والعقود المُوتورة. وقد استخدم العقد المُنكسر الذي يُعد أحد ابتكارات العمارة الإسلامية [١٣٤] في نوافذ العقود الثُمانية الحاملة للقُبة ولقد أُستخدم العقد نصف الدائري[١٣٥] في نوافذ القندليات والعقود المُوتورة فهي عُثمانية الطراز حيث استخدمه العُثمانيون في جميع مبانيهم ولقد أخذه العُثمانيون من السلاجقة[١٣٦] واستمر في عمائر الأسرة العُلوية واستخدمت في نوافذ الرقبة.

هذا إلى جانب العقد المُفصص[١٣٧] ذي الخمسة فُصوص الذي أُستخدم في زخرفة عقود البائكة التي تُزين المقصورة النُحاسية لأنه لم يُقتصر استخدام العقد المُفصص الذي انتشر في العالم الإسلامي في العمائر فقط بل أُستخدم بكثرة في زخرفة التحف التطبيقية العُثمانية حيث يُعد أهم أنواع العقود التي أكثر الفنان العُثماني من استخدامها في زخرفة التحف التطبيقية، وقد تنوعت أشكال هذا العقد علي هذه التحف بصورة كبيرة، إذ يوجد منه العقد ذو الثلاثة فُصوص، العقد ذو الخمسة فُصوص والعقد المتعدد الفُصوص ذو السبعة فُصوص أو أكثر[١٣٨].

الشُرافات[١٣٩]: تُعد الشُرافات أحد العناصر المعمارية الهامة التي تتوج جدران العمائر بحيث تكسبها مظهرًا جماليًا بالإضافة إلى أغراض أخرى ترتبط بوظيفة المبنى، ولقد ورثها المعمار المُسلم من العصور السابقة عليه ثم طورها ونتج منها طرازان آخران هما الشُرافات الهندسية والنباتية المورقة.

وتميزت شُرافات هذه القُبة بكونها على هيئة الورقة النباتية الثلاثية، وأُستخدمت الشُرافات في هذه القُبة في تتويج الواجهات وفي زخرفة المقصورة المعدنية.

الجفت اللاعب:

يُعتبر أحد السمات المُميزة للعمارة المملوكية، فهو حلية معمارية زُخرفية بارزة في الحجر أو غيره من المواد، وهو عبارة عن إطار بارز من نتوءين أو بروزين متوازيين بينهما شريط غائر، وُيعد هذا الشكل أبسط أشكال الجفوت التي ظهرت منذ بداية العصر الإسلامي، ويتشابك هذان الإطاران على أبعاد منتظمة في نمرة أو ميمة ذات أشكال دائرية أو سُداسية أو مُثمنة لذا سُمى بالجفت اللاعب ذي الميمات(١٤٠) الذي يُعد تأثير سلجوقي ظهر في مدرسة إنجه منارة (٦٥٨ :٦٦٣هـ/١٢٦٠ :١٢٦٥م) بمدينة قونية بالأناضول(١٤١) وانتقل للعمارة المملوكية منذ عصر السلطان بيبرس البُندقداري ليظهر في جامعه المؤرخ بسنة ٦٦٧هـ/١٢٦٩م، ثم أصبح من مميزات العمارة والفنون الزُخرفية (١٤٢). ولقد استخدم الجفت اللاعب ذي الميمات أكبرها الميمة التي تعلو الصنجة المُفتاحية في تحديد القندليات بواجهة القُبة.

المقاصير(١٤٣):

ألقت دراسة هذه القُبة الضوء على المقاصير التي تُحيط بتراكيب الدفن في المشاهد والأضرحة، كنوع من الخصوصية الواجبة لهذه المقامات الدينية(١٤٤). وقد عكست شكلين من أشكال هذه المقاصير، مقاصير خشبية ومقاصير معدنية وهما على النحو التالي:

الشكل الأول: المقاصير الخشبية: في التركيبة الأولى التي توجد فوق تركيبة سيدي موسى شرف الدين وهو الشكل العام للمقصورة في العصر الإسلامي والتي كانت عبارة عن حجاب خشبي مُستطيل من خشب الخرط بأحد أضلاعه فتحة باب ذات مصراع واحد أو مصراعين يُفضي منهما إلى داخل المقصورة(١٤٥).

وتعكس هذه المقصورة بزخارفها وأسلوب تنفيذها الطابع العُثماني حيث أُستخدم في صنعاتها عدة أساليب زُخرفية كانت مُستخدمه من قبل واستمرت في العصر العُثماني تتمثل في الزخرفة بالحفر والحُشوات المُجمعة والتطعيم(١٤٦) وأُستخدم الحفر(١٤٧) في تنفيذ الزخارف النباتية والكتابية وأشكال المزهريات، وظهرت الحُشوات الهندسية المُجمعة(١٤٨) بأشكال الطبق النجمي، واستخدم في التطعيم(١٤٩) هنا بالصدف والعاج والذي نُفذ بطريقة التطعيم الحقيقية التي يحفر فيها على سطح الخشب الأشكال الزُخرفية المطلوبة ثم يُلبس في هذه الحفر قطع من الصدف والعاج(١٥٠) هذا إلى جانب الزخرفة بالخراطة(١٥١) التي تتكون من وحدة واحدة وهي وحدة البُرمك أو الصُباع وتنقسم خراطة الأخشاب إلى نوعين، الأول الخراطة البلدية الواسعة أو الكبيرة الحجم الخرط الصهريجي، والثاني الخراطة الدقيقة التي تفنن النجار في العصر العُثماني في عملها من ناحية وفي تنوع أشكالها ووحداتها من ناحية أخرى لذا ينقسم الخرط الدقيق إلى عدة أنواع هي الخرط الميموني، خرط ميموني مفوق، الخرط المعروف باسم المسدس المفوق والخرط المعروف باسم أبو جنزير والخرط الصليبي الفاضي والمليان(١٥٢) والخرط

المنجور وهو نوع من الخشب الخرط الذي انتشر في العصر العُثماني ومن أنواعه المنجور المُربع والمنجور السُداسي والمنجور المُثمن؛ وذلك بحسب فتحات وعيون الخرط المُنفذ على الوحدة المُراد زخرفتها(١٥٣). وهذا ما ظهر في استخدام الحُشوات المُزخرفة بالخرط المنجور المُثمن في شكل فتحات أو عيون واسعة مُثمنة في الإطار العُلوي بجميع جوانب هذه المقصورة، هذا إلى جانب العوارض الخشبية التي مثلها كإطارات فاصلة بين أقسام جوانب المقصورة.

وتعكس الزخارف على هذه المقصورة تنوع العناصر الزُخرفية المُمثلة على الأشغال الخشبية عامة في العصر العُثماني بالقاهرة من زخارف نباتية وهندسية وكتابية حيث ورث العُثمانيون العناصر الزُخرفية السابقة عليهم وطوروها وابتكروا فيها. وقد لعبت الزخارف الهندسية دورًا بارزًا في زخرفة التحف الخشبية العُثمانية فقد زخرفوها بأشكال الأطباق النجمية وأنصافها مع تنوع الأشكال الهندسية المُتعددة الأضلاع والأشكال النجمية الخُماسية والسُداسية، إلى جانب تنفيذ زخرفة المفروكة والمعقلي بأنواعه المائل والقائم والمعكوف(١٥٤)؛ تلك الزخرفة التي سادت على كثير من الأشغال الخشبية العُثمانية خاصة العمائر الدينية(١٥٥). وظهرت هذه الزخارف الهندسية بوضوح في المقصورة في الطبق النجمي وأرباع الأطباق النجمية حيُث يُعد الطبق النجمي من أهم العناصر الزخرفية الهندسية التي ابتكرها الفنان المُسلم وأصبح سمة مُميزة للفن الإسلامي(١٥٦) وعبر فيه الفنان عن أجزائه الرئيسية من الترس واللوزة والكندة مع النجمة الخماسية والمُثلثات والدوائر ذات الأشكال النجمية السُداسية.

كما ظهرت بهذه المقصورة زخرفة المعقلي المعكوف التي هي عبارة عن حُشوات مُستطيلة تلتف حول حشوة مُربعة وتنتهي الحُشوات المُستطيلة بزوايا تأخذ شكل حرف (z) اللاتيني فيبدو الشكل وكأنه يشبه الصليب المعكوف لذلك أُطلق عليه معقلي معكوف، ويُنفذ إما معدولًا أو معكوسًا (١٥٧). كذلك زخرفة المفروكة هي من الوحدات الزُخرفية الهندسية التي تشبه في شكلها حرف (T) اللاتيني والتي شاع استخدامها في زخرفة الأبواب والنوافذ والدواليب الحائطية ودكك المُقرئين(١٥٨). وقد ظهرت كل مُنهما في زخرفة الحُشوتين المُربعتين على جانبي الباب بأسفل الجانب الشمالي الغربي.

وتعكس الزخارف النباتية بالمقصورة الطراز العُثماني المُميز الذي يتميز برسوم الأفرع والأوراق النباتية والبراعم والأشجار والثمار والأزهار فمن الأزهار زهرة اللاله أو شقائق النعمان أو التيوليب, القرنفل، الورد، سلطان الغابة، زهرة العسل، كف السبع، زهرة عمامة السلطان والرمان, ومن الأشجار شجرة السرو، شجرة النخيل والدوم ومن الثمار عناقيد العنب وثمار الرمان. وكانت هذه الزخارف تُرتب في تكوينات زُخرفية جديدة ومُبتكرة غير مألوفة من قبل(١٥٩)، وقد تجلى ذلك بوضوح في رسم الأفرع النباتية والوريدات السُداسية البتلات وفي رسم زهرة القُرنفل وزهرة اللاله أو التيوليب الزهرة الأكثر استخدامًا في الزخرفة في العصر العُثماني لأنها كانت من أحب الأزهار لدى الأتراك وأطلقوا عليها اسم (لاله Lala)(١٦٠) وهي من الأزهار ذات الألوان المتعددة فمنها الأحمر، والأبيض والأصفر(١٦١)، ولقد استخدمها الأتراك في مختلف فنونهم التطبيقية من خزف ونسيج وسجاد منذ أواخر القرن ٩هـ/١٥م، وقد

أكثروا من زراعتها في عصر السلطان أحمد الثالث(١١١٥-١١٤٣هـ/١٧٠٣-١٧٣٠م) حتى أصبح عصره يُعرف في تاريخ الزخرفة التركية باسم عصر زهرة اللاله(١٦٢).

واستخدمت هذه الزهرة كذلك في تشكيل بعض التحف المعدنية التي نُسبت إليها مثل شماعد ومباخر طراز التيوليب(١٦٣)، هذا فضلًا عن استخدم المعمار العُثماني لهذه الزهرة في تتويج قمم بعض القباب والمآذن كما في قُبة كُشك الإفطارية بقصر طوبقابي الذي شيده السلطان إبراهيم سنة ١٠٤٩هـ/١٦٤٠م(١٦٤).

كما كانت زهرة القُرنفل من الأزهار التي استخدمها الفنان العُثماني بكثرة في زخرفة مُختلف الفنون التطبيقية وذلك لأن شكل هذه الزهرة يساعد على أن تُرسم بطرق زُخرفية محورة عديدة، وقد عُني الأتراك بزراعتها حتى وصل أنواعها إلى أكثر من مائتي نوع في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م). وتُنسب هذه الزهرة إلى إيران أو الصين، والأرجح أنها ترجع إلى إيران في العصر الساساني لتمثيلها على أجزاء جصية محفوظة بمتحف برلين حيث يُعتبر هذا المثل الأقدم لتمثيل هذه الزهرة (١٦٥). وعلى الرغم من اهتمام الفنان بتمثيل كل من زهرتي اللاله والقُرنفل إلا أنهما قد مُثتلا بشكل محور قليلًا.

كما عكست الزخارف الكتابية المُميزة للعصر العُثماني أيضًا والتي كانت آيات قرآنية وأخرى دُعائية والبعض منها تاريخية نُفذت بالخط النسخ والثلث وذلك إما بالحفر الغائر أو بالألوان أو بالتطعيم بالصدف(١٦٦) وهذا ما تميزت به المقصورة من كتابات شعرية بخط الثُلث نُفذت بالحفر البارز.

يتضح بذلك أن هذه المقصورة قد صُنعت في العصر العُثماني إلا أن ذلك يتعارض من التاريخ المنقوش على باب المقصورة بأسلوب الجُمل والذي يُعادل سنة ٧٣٤هـ/١٣٣٣م في عصر السلطان الناصر مُحمد بن قلاوون وإنها مُجدده بواسطة أحمد الجلفي(١٦٧)؛ وبذلك فإن هذا التاريخ يُشير إلى احتمالين:

الاحتمال الأول: هو أن تاريخ الصناعة كان سنة ٧٣٤هـ/١٣٣٣م ثم قام أحمد الجلفي بتجديدها دون ذكر تاريخ هذا التجديد مع احتفاظه بالتاريخ الأصلي للمقصورة.

الاحتمال الثاني: فهو يُشير إلى أن هذا التاريخ يُمثل تاريخ تجديد أحمد الجلفي للمقصورة.

ويُعد الاحتمال الأول هو الأرجح لأن الخط الذي نُقش به تجديد أحمد الجلفي لهذه المقصورة كُتب بخط صغير وفي الجزء الخلفي من الشطر الأخير في ثلاثة صفوف صغيرة فوق بعضها البعض فلو أراد تسجيل تاريخ هذا التجديد لكان ذكره بعد التجديد وبخط واضح.

ومما يؤكد هذا الاحتمال أيضًا أنه عند قيام بهرام أغا بن الشيخ مُحمد(١٦٨) بتجديد المقصورة طبقًا لأوليا جلبي قام بتسجيل هذا التجديد على لوح رخامي وُضع أما المقصورة وليس على المقصورة نفسها وبذلك فقد قام هو الأخر بالحفاظ على النصوص المنقوشة على المقصورة دون تغيير.

يتبين من ذلك أن تاريخ إنشاء هذه المقصورة الأول كان سنة ٧٣٤هـ/١٣٣٣م، ثم جددها أحمد الجلفي ثم بهرام أغا بن الشيخ مُحمد في وقت يسبق تاريخ زيارة أوليا جلبي سنة ١٠٨٢هـ/١٦٧٢م، وبذلك فهي تؤرخ بشكلها الحالي بالعصر العُثماني.

وعند نقلها فوق قبر السيد شرف الدين موسى أُضيف إليها الحلية الفضية ذات التاريخ الجديد وهو تاريخ النقل الذي لا يظهر منه سوى كلمتا ألف ومائتين(١٢٠٠هـ) فقط، وذلك ليُحدد فيه أنها أصبحت تخص السيد شرف الدين موسى وليس القُطب الدُسوقي الذي نُقش اسمه فوق الباب، ثم جُددت بعد سنة ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.

الشكل الثاني: المقاصير المعدنية النحاسية: وهي التي انتشرت في مصر منذ العصر العُثماني كما في مقصورة السيدة عائشة رضي الله عنها التي ترجع لتجديدات عبد الرحمن كتخدا سنة ١١٧٦هـ/١٧٦٢م[١٦٩] واستمرت في عصر أسرة مُحمد علي باشا لتظهر في الأضرحة التي في مساجد آل البيت بالقاهرة.

واتضح أن هذه المقصورة بشكلها العام بقسميها السُفلي والعُلوي والغشاء المعدني ذي الأفرع النباتية التي تكون أشكال قلوب معدولة ومقلوبة يخرج منها أوراق نباتية وأزهار اللاله المحورة، والأفرع النباتية الجانبية ذات زهرة اللاله والأفرع النباتية ذات زهرة القُرنفل وأشكال البائكات تتشابه مع زخارف بعض المقاصير المعدنية التي حول تراكيب الأضرحة في مساجد آل البيت بمصر التي ترجع إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين(١٨-١٩م) مثل مقصورة السيدة عائشة سنة ١١٧٦هـ/١٧٦٢م (لوحة٥٥) ومقصورة السيدة سكينة سنة ١٢٦٦هـ/١٨٥٠م[١٧٠] ومقصورة السيدة نفيسة التي ترجع لأعمال الخديوي عباس حلمي الأول (١٢٦٤- ١٢٧٠هـ/ ١٨٤٨- ١٨٥٤م) ومقصورة السيدة فاطمة النبوية سنة ١٢٢٨هـ/١٨١٣م[١٧١](لوحة٥٦)، ومقصورة الإمام علي زين العابدين شيدها مُحمد قفطان باشا سنة١٢٨٠هـ /١٨٦٣م[١٧٢].

كما أنها أكثر تشابهًا مع مقصورتي السيدة عائشة وزين العابدين في وجود زهرية يخرج منها الأفرع والأوراق النباتية وإن اختلفوا في شكل هذه الزهرية. ومع ذلك فقد تميزت هذه المقصورة بزخرفة البائكة بالتفريعات النباتية مع وجود الوريدة النباتية المُشعة أعلى الدُعامات الرُكنية الأربعة.

تبين من الشكل العام لهذه المقصورة النُحاسية وزخارفها طريقة صناعتها والتي تتم عن طريق إحضار ألواح النُحاس حسب السُمك المطلوب والمقاسات المطلوبة ثم تُرسم الزخارف المُراد تنفيذها على ورق ثم يتم لصقه على ألواح النُحاس بمادة لاصقة، يليها تفريغ هذه الزخارف بواسطة مُنشار أركت[١٧٣].

وتعكس زخارف هذه المقصورة من زخارف نباتية وهندسية ومعمارية وكتابية وخاصَة الزخارف النباتية الطراز العُثماني المُميز في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) الذي تأثرت فيه زخارفه بأساليب الفنون الأوروبية[١٧٤] التي تتمثل في فن الباروك[١٧٥] والروكوكو[١٧٦]. فقد احتلت المركز الأول في زخارف المقصورة وذلك لأن حجاب المقصورة قد تشكل من أفرع نباتية ذات أوراق ووريقات نباتية وأزهار اللاله والقُرنفل إلى جانب رسم النخلة محورة تخرج من الزهرية. ولعبت الزخارف الهندسية دورًا ثانويًا في زخرفة هذه المقصورة والتي تكاد تقتصر على الأشكال الهندسية التي على هيئة خلايا النحل.

أما الزخارف المعمارية فتمثلت في البائكة التي تُزخرف المقصورة من أعلى من عقود مُفصصة ترتكز على أعمدة تأخذ أشكال البرامك الخشبية والشُرافات النباتية التي على هيئة الورقة الثُلاثية. وهذه الزخارف

تعكس استمرار استخدام العناصر المعمارية في زخرفة التحف التطبيقية العُثمانية؛ فقد أُستخدمت البائكات في زخرفة البلاطات الخزفية كما في الكسوة الخزفية بحجرة الانتظار المؤدية إلى البهو الملكي بقصر طوبقابي ٩٨١هـ/١٥٧٣م، واستخدمت البائكات كذلك في حمل عقود القُبة التي تُغطي مبخرة من النحاس مؤرخة بسنة ١٠٢٨هـ/١٦١٨م(١٧٧).

كما استخدم الفنان العُثماني الشُرافات في زخرفة التحف التطبيقية وبصفة خاصة الكسوات الخزفية كما في بلاطات خزفية تزدان بهذه الشُرافات وبلاطات خزفية أخرى شكلت على هيئة هذه الشُرافات وعادة ما كانت تستخدم أعلي المحاريب مثل محراب التُربة الخضراء(١٧٨) أو الأبواب الداخلية للعمائر مثل مدخل استراحة السلطان بجامع السليمية بمدينة أدرنة ٩٨٢هـ/١٥٧٤م(١٧٩) وربما كان ظهور هذه الشُرافات في البداية مُقترنًا باستخدامها كحلية فى الفنون الزخرفية(١٨٠).

وتُعد الزخارف الكتابية من آية الكُرسي والأشعار المُنفذة بخط الثُلث زخارف حديثة ضمن الجزء العُلوي من المقصورة الذي يرجع إلى بعد سنة ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.

ويتبين من زخارف كل من المقصورتين الخشبية والنُحاسية تمثيل المزهرية التي يتفرع منها الأفرع النباتية المورقة والمزهرة وإن كانت قد مُثلت بشكل صغير في المقصورة الخشبية أسفل عقد المدخل ونُفذت بشكل كبير في باب المقصورة النُحاسية، ولقد كانت هذه المزهريات أحد العناصر الزُخرفية ذات التأثير الهلينستي على الفنون الإسلامية والتي شاع استعمالها مُنذ بداية العصر الإسلامي، واستمرت طوال العصر الإسلامي حتى استخدمت في زخرفة بعض مساجد القرن الثالث عشر الهجري (١٩م)(١٨١).

كما يتضح أن هذه المزهريات وخاصة مزهريتا المقصورة النُحاسية قد رُسمت بشكل المشكاوات المملوكية الزجاجية والخزفية من حيث التكوين العام من بدن كُمثري ينسحب من أسفل ليرتكز على قاعدة مُستديرة وينسحب من أعلى ليتصل برقُبة مخروطية صغيرة، وقد استمر هذا الشكل في العصر العُثماني ثم استمر في عصر أسرة مُحمد علي باشا.

ويتجلى في رسم هذه المزهريات بأفرعها وأزهارها وفي رسم الأفرع النباتية المورقة والمزهرة أيضًا الإشارة إلى علم القُطب الدُسوقي وطريقته التي تتفرع ويخرج منها الأتباع والمريدون الذين يرتو من شراب القُطب الدُسوقي في حياته وبعد مماته، كما أنه رسم الزهرية على هيئة المشكاة ليُشير إلى نورها الذي يشع ويُنير المكان. هذا إلى جانب رسم الحليات المُشعة المُتعددة البتلات كالشمس المُشرقة في المقصورة النُحاسية للإشارة إلى نور طريقة القُطب الدُسوقي الذي يُنير الطريق لأتباعه ومريديه.

وبذلك تعكس زخارف هذه المقصورة استمرار الطراز العُثماني في عصر أُسرة مُحمد علي باشا.

الأبواب الخشبية :

تعكس الأبواب الخشبية الثمانية بأسلوب زخرفتها بزخرفة المفروكة والمعقلي نفس الأساليب المُستخدمة في زخرفة المقصورة الخشبية وهو الأسلوب المُميز لزخرفة الأخشاب العُثمانية والذي استمر في زخرفة

هذه الأبواب الخشبية التي ربما تُمثل الأبواب الأصلية من عصر الخديوي إسماعيل وتوفيق أو رُبما تكون أبواب حديثة نُفذت على غرار الشكل القديم.

أما الأبواب الخشبية التي تغلق على النوافذ ذات المُصبعات فتبدو حديثة من عوارض خشبية مُعشقة بزجاج عديم اللون يتخللها الحُشوات ذات زخرفة المفروكة.

بعد استعراض قُبة القُطب الدُسوقي يتبين عدة نتائج:

١- ساعدت في تتبع تاريخ بناء القُبة الذي وضع بدايتها السلطان الظاهر بيبرس البُندقداري ببناء زاوية في موضع خلوة القُطب الدُسوقي، ثم بُنيت القُبة بعد وفاته دون معرفة تاريخ بنائها حتى جاء السلطان الأشرف قايتباي ليُعيد بناء القُبة ضمن عمارته للجامع والقُبة سنة سنة٨٨٦هـ /١٤٦٨م مع الحفاظ علي بعض قُبة أخيه القديمة التي تؤرخ فيما بين وفاة السيد شرف الدين موسى سنة٧٤٠هـ/١٤٣٠م وبناء السلطان الأشرف قايتباي سنة ٨٨٦هـ/١٤٦٨م. ثم قام بها بهرام أغا بن الشيخ مُحمد الذي قام بتعمير وترميم قُبة القُطب الدُسوقي في الفترة التي تلت عمارة السلطان الأشرف قايتباي سنة ٨٨٦هـ/١٤٦٨م وزيارة أوليا جلبي لمصر سنة١٠٨٢هـ /١٦٧٢م.

وأُعيد بناء القُبة مرة أُخرى في عهد الخديوي إسماعيل طبقًا لتخطيط علي باشا مبارك ليظهر في الصورة المأخوذة للجامع قبل سنة ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م. ثم فُككت هذه القُبة وأُعيد تركيبها مرة أخرى في تجديد الرئيس جمال عبد الناصر لتظل محتفظة بطابعها الأثري.

٢- أُوقفت كثير من الأوقاف على القُبة والجامع أشارت إليها وقفية السلطان الأشرف قايتباي دون تحديد صاحبها ثم أضاف عليها السلطان الأشرف قايتباي ثم زادت في عصر الخديوي إسماعيل وولده الخديوي توفيق.

٣- إظهار موضع القُبة خلف جدار قبلة الجامع ثم إدخالها ضمن مساحة الجامع في عهد الأسرة العلوية

٤-إظهار الشكل العام للساحة أو للفناء الذي كان به قُبة القطب الدُسوقي مُنذ العصر المملوكي وأنه كان يضُم عدة قباب أُخرى والتي تتمثل في قُبة أخيه السيد شرف الدين موسى وقُبة السيد جمال الدين أبو الطيور حفيد السيد شرف الدين موسى وقُبة بهرام أغا مع توضيح توزيعهم بجوار قُبة القُطب الدُسوقي الأكبر.

ثم ساعدت في معرفة التغييرات التي تمت على هذا الفناء في عهد الأسرة العلوية بهدم هذه القباب وحصرها جميعًا داخل حُجرة واحده كبيرة مع الحفاظ على موضعي تُربة القُطب الدُسوقي وأخيه كما هما.

٥- إلقاء الضوء على الطراز العام لقُبة القُطب الدُسوقي المملوكية ومجموعة القباب بجانبه والتي شُيدت جميعاً وفق التخطيط العام للقباب مع توضيح التفاوت في حجم القباب الذي يتناسب مع شخصيات من دُفنوا أسفلها.

كما عكست الطابع العام المُميز لعمارة القباب في العصر المملوكي الجركسي بعناصرها المعمارية والزُخرفية من المداخل والقباب بأشكالها وزخارفها المتنوعة ومناطق الانتقال من الخارج والداخل وكسوة الأرضيات ونوافذها وخاصة القندليات البسيطة والمُركبة.

٦-إلقاء الضوء على طراز القُبة الحالي وهو الطراز العُثماني للترب مع إضفاء الطابع المحلي للعمارة المصرية المملوكية فهي من الخارج بقُبتها تعكس الطابع المملوكي للقُبة أما من الداخل فهي تعكس الطابع العُثماني.

٧- أظهرت الشكل الخارجي لخوذة القُبة من الخارج وما حدث عليه من تغييرات فقد كانت خالية من الزخارف في العصر المملوكي ثم زُخرفت بألواح الرصاص في عصر الخديوي إسماعيل وتوفيق وتم إزالته سنة ١٣٨٨-١٣٩٨هـ/١٩٦٩-١٩٧٨م ثم زخرفت حديثًا بأشكال زجزاجية خلال عصر الرئيس مُحمد حسني مبارك.

أما من الداخل فعكست زخارفها في العصر المملوكي من البُخاريات ثم الزخارف الحالية ذات الطابع العُثماني الذي استمر في عصر الأسرة العلوية في زخارف القباب والأسقف الخشبية والتي تم الحفاظ على هذا الشكل الأصلي لهذه الزخارف أثناء فك القُبة وإعادة تركيبها سنة ١٣٨٨- ١٣٩٨هـ/١٩٦٩-١٩٧٨م.

٨- إلقاء الضوء على الشكل العام للواجهات بطابعها المُميز مُنذ العصر المملوكي من دخلات مُقرنصة ذات صفي النُوافذ مع ظهور عناصر معمارية مُميزة لعصر أُسرة مُحمد علي باشا.

٩- تنوع العناصر المعمارية من أعمدة، دُعامات، عقود ونوافذ ذات مُصبعات ونوافذ قندلية بنوعيها البسيط والمُركب وشُرافات إلى جانب الحليات المعمارية مثل الجفت اللاعب.

١٠- تنوع الزخارف المُستخدمة من زخارف نباتية وهندسية وكتابية ومعمارية إلى جانب رسوم المزهريات، وتعكس هذه الزخارف الطابع العُثماني الذي استمر في عصر أُسرة مُحمد علي باشا مع ظهور تأثير فن الباروك والركوكو في المقصورة النُحاسية.

١١- تنفيذ الزخارف على مواد مُختلفة مع تنوع الأساليب الزُخرفية التي نُفذت بها هذه الزخارف؛ من نماذج جصية ذات زخارف الأرابيسك المُنفذ بالحفر في عقود المُثمن وكوشاتها، تحُف معدنية في المقصورة النُحاسية المُنفذة بالتفريغ والمُصبعات المعدنية في النوافذ، وتُحف خشبية في المقصورة التي نُفذت زخارفها بالحفر والتطعيم والحُشوات المُجمعة وزخرفة الخرط في المنجور إلى جانب زخرفة المعقلي والمفروكة، إضافةً إلى الأبواب والتي ربما تكون حديثة إلا إنها اتبعت نفس الأسلوب العُثماني.

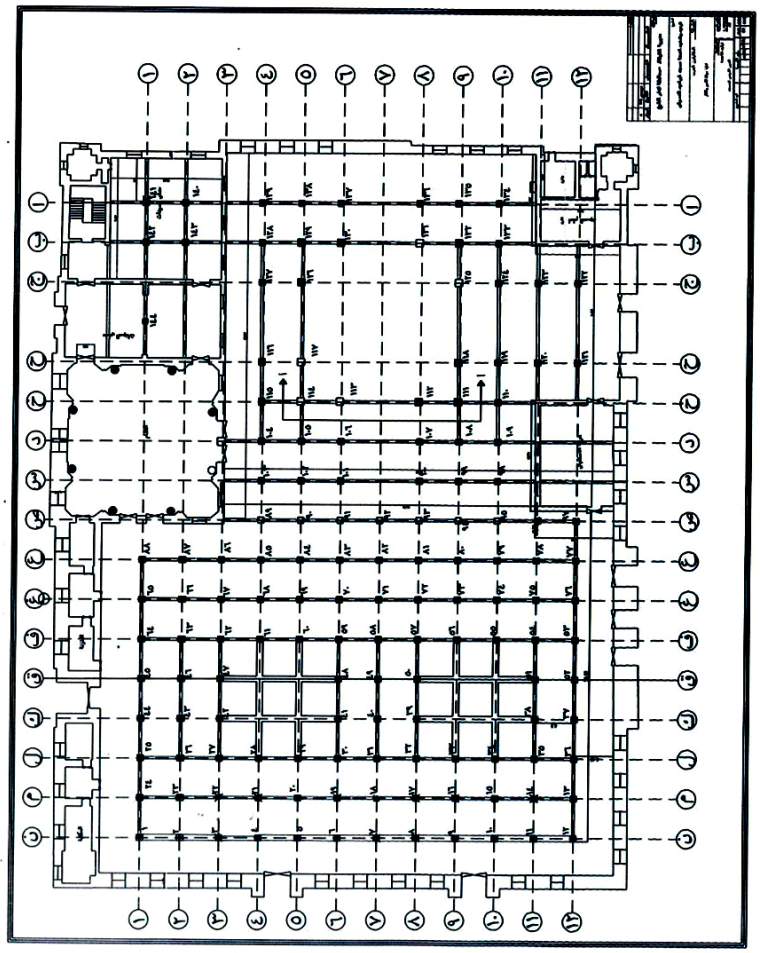
١٢- إلقاء الضوء على نوعي المقاصير التي توضع حول القبور من خشبية ونحُاسية، ومعرفة التغييرات التي حدثت على كل منهما في القسم العلوي والسقف بعد سنة ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.

١٣- تأريخ المقصورة الخشبية بالعصر العُثماني وأن تاريخها الأول سنة ٧٣٤هـ/١٣٣٣م ثم جُددت في تاريخ يسبق تاريخ زيارة أوليا جلبي سنة ١٠٨٢هـ/١٦٧٢م وأنها جددت بأمر بهرام أغا ابن الشيخ مُحمد

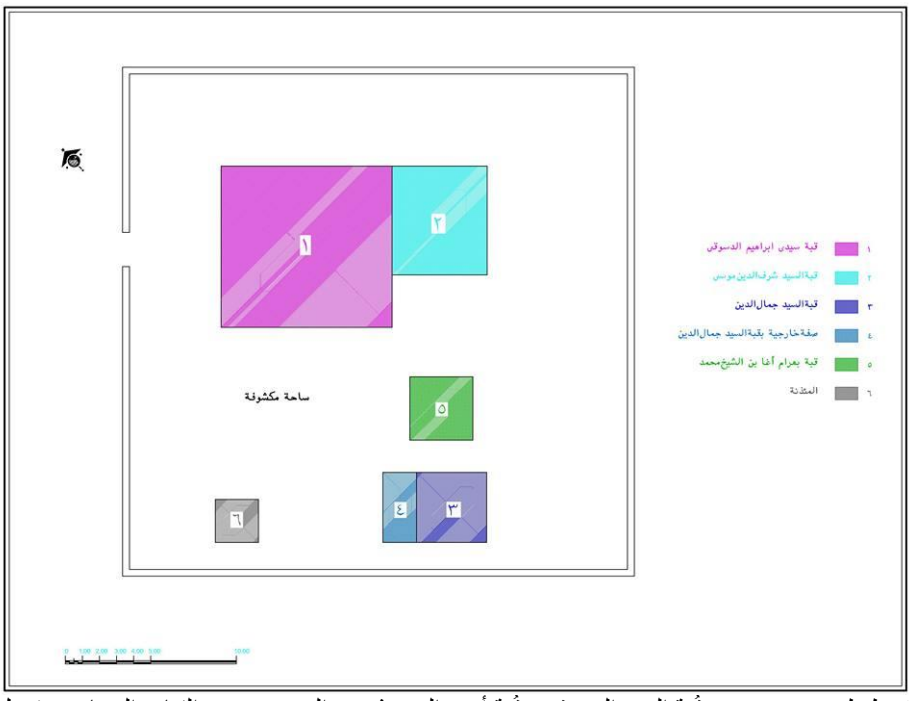
على يد أحمد الجلفي. وأنها صُنعت لقبر القُطب الدُسوقي ثَم نُقلت فوق قبر أخيه السيد شرف الدين موسى سنة ١٢٩٦هـ/١٨٧٨م وهو تاريخ المقصورة النحاسية.

١٤- وتنفرد القُبة باحتوائها على بصمة كف النبي صلى الله عليه وسلم وبوجود فقرة من عظمة التمساح كأحد كرامات القُطب الدُسوقي.

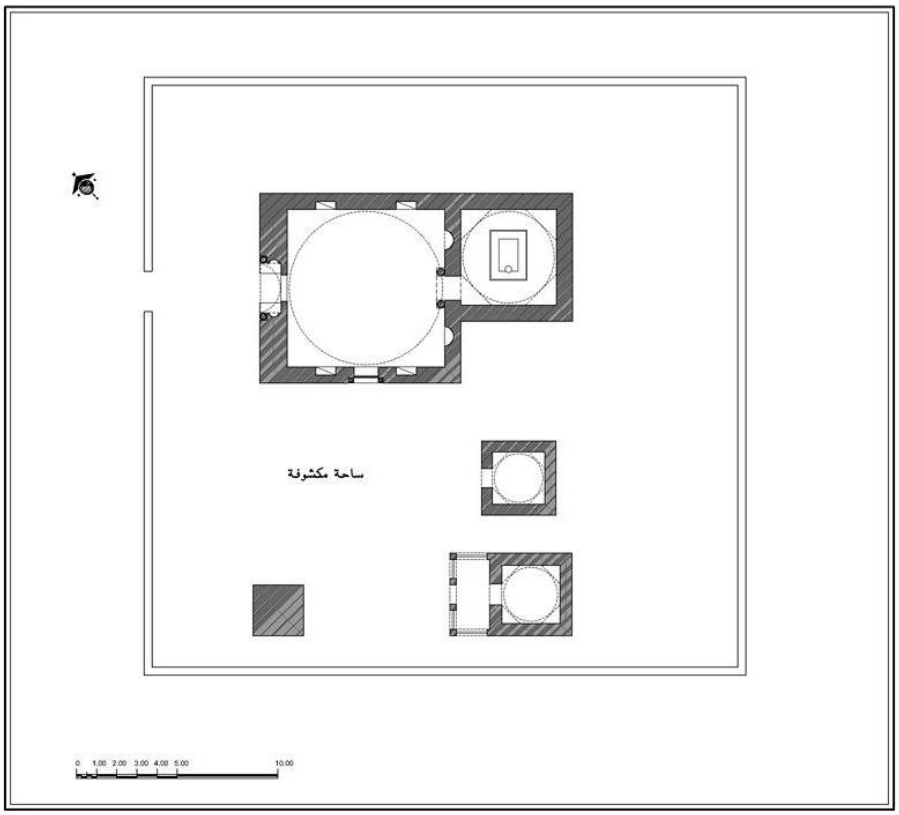
الأشكال واللوحات



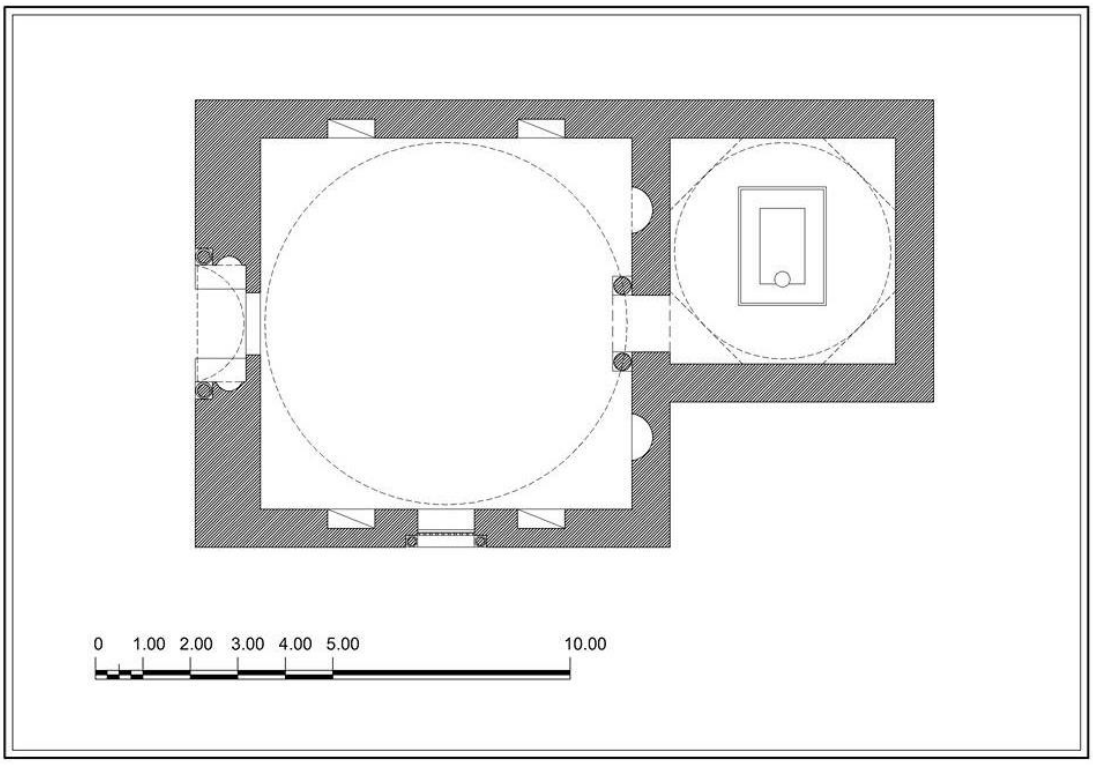
(شكل١) تخطيط جامع وقبة القطب إبراهيم الدسوقي بمقياس رسم ١/ ٢٠٠٠، عن:
مشروع ترميم وتدعيم أعمدة مسجد إبراهيم الدسوقي، إدارة صيانة القصور والآثار، شركة المقاولون العرب.



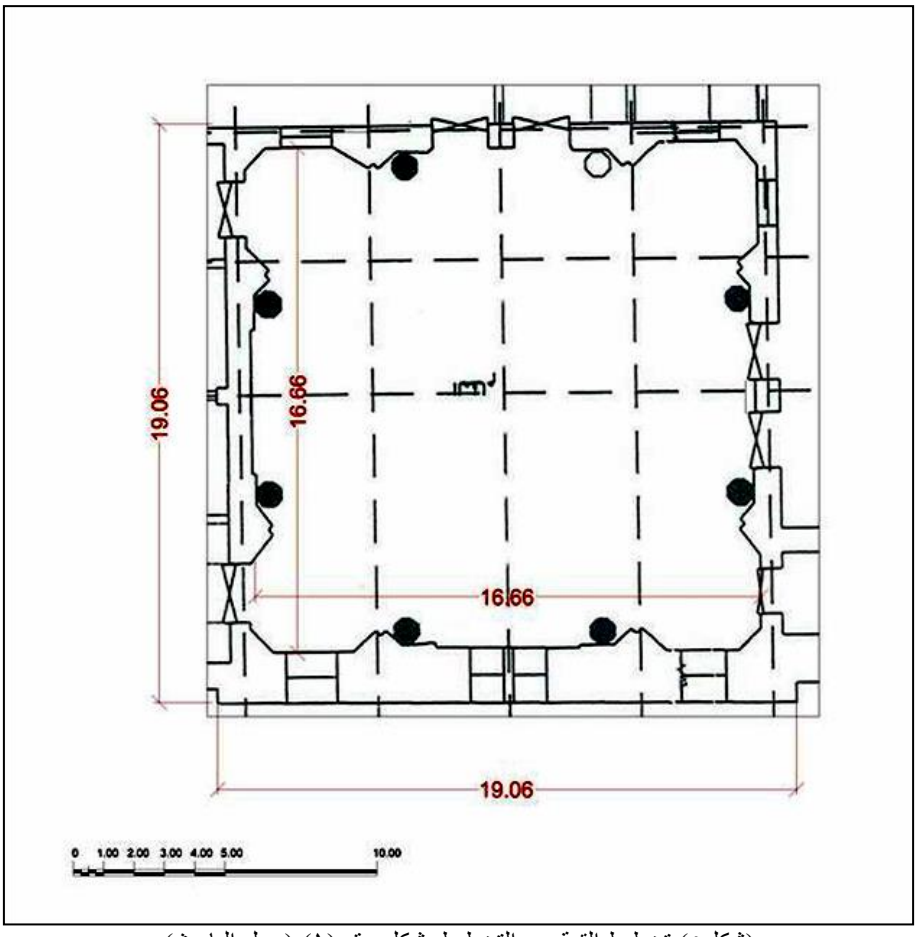
(شكل٢) تخطيط يوضح موضع قُبة السيد الدسوقي وقُبة أخيه السيد شرف الدين موسى والقباب المجاورة (عمل الباحث)



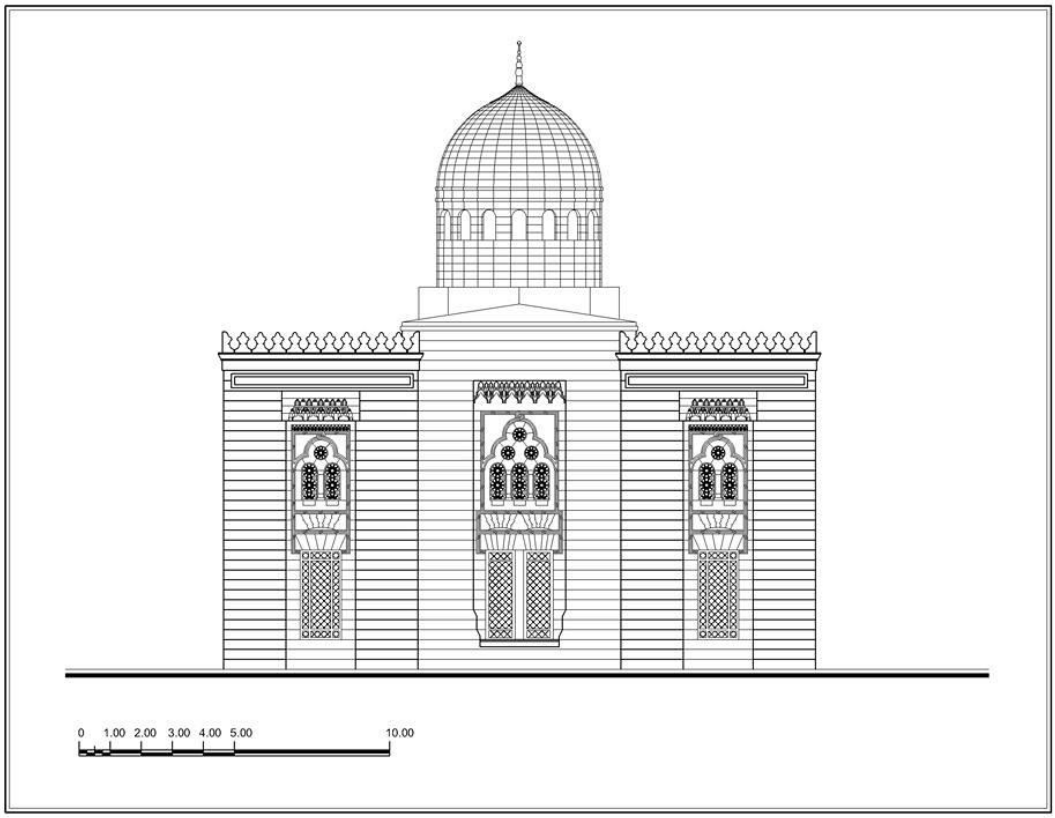
(شكل٣) تخطيط قُبة السيد الدسوقي وقُبة أخيه السيد شرف الدين موسى والقباب المجاورة (عمل الباحث)



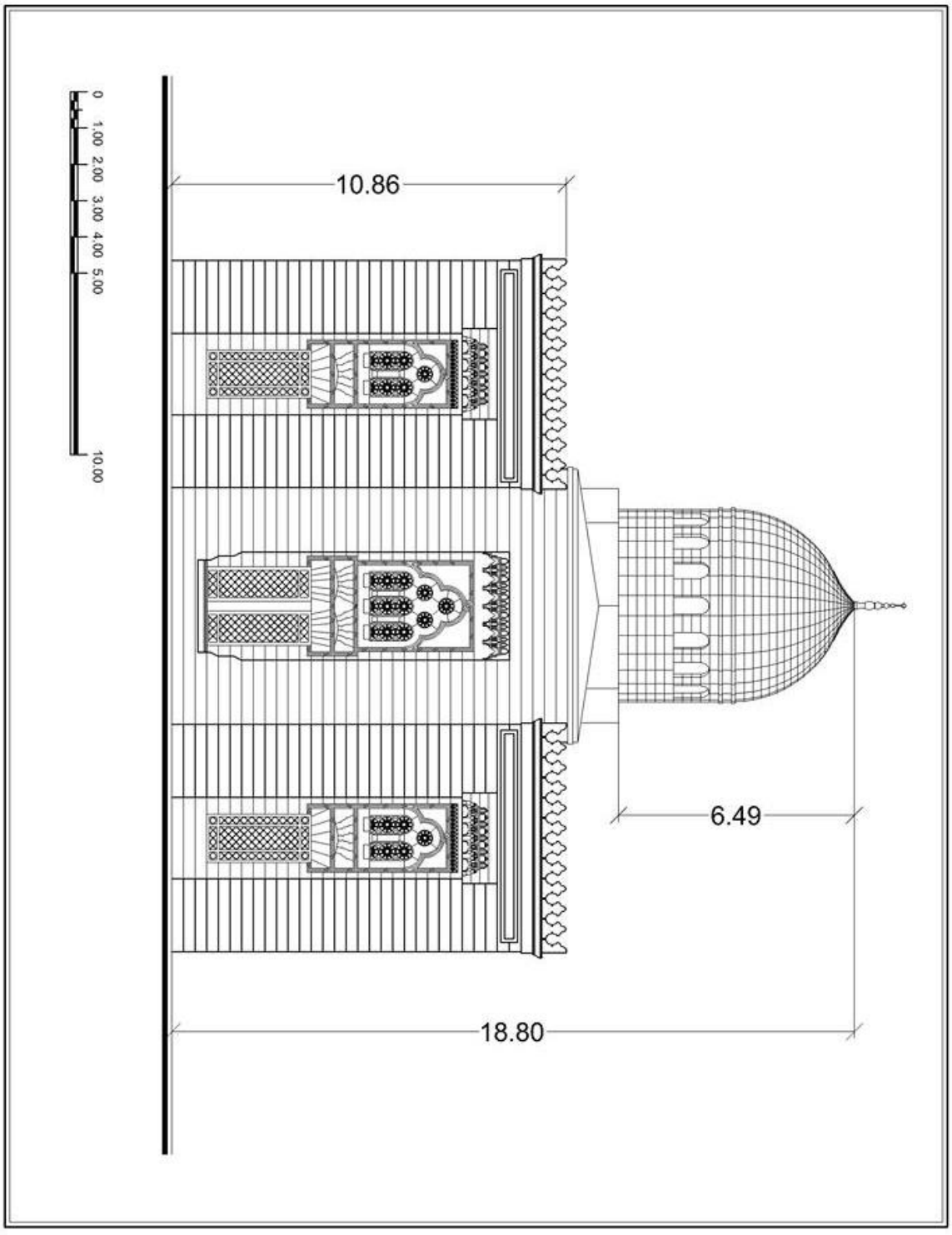
(شكل٤) تخطيط قُبة السيد الدسوقي وقُبة أخيه السيد شرف الدين موسى (عمل الباحث)



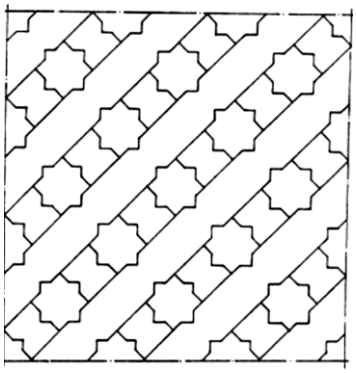
(شكل٥) تخطيط القبة عن التخطيط بشكل رقم (١) (عمل الباحث)



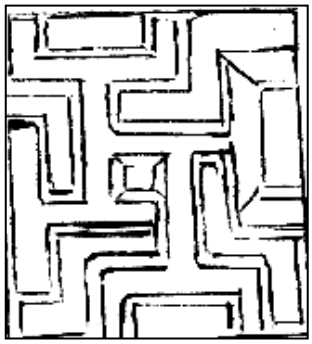
(شكل٦) الواجهة الشمالية الشرقية لقبة القطب الدسوقي (عمل الباحث



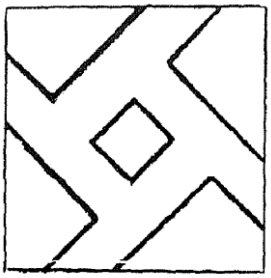
(شكل٧) الواجهة الشمالية الشرقية لقبة القطب الدسوقي (عمل الباحث)



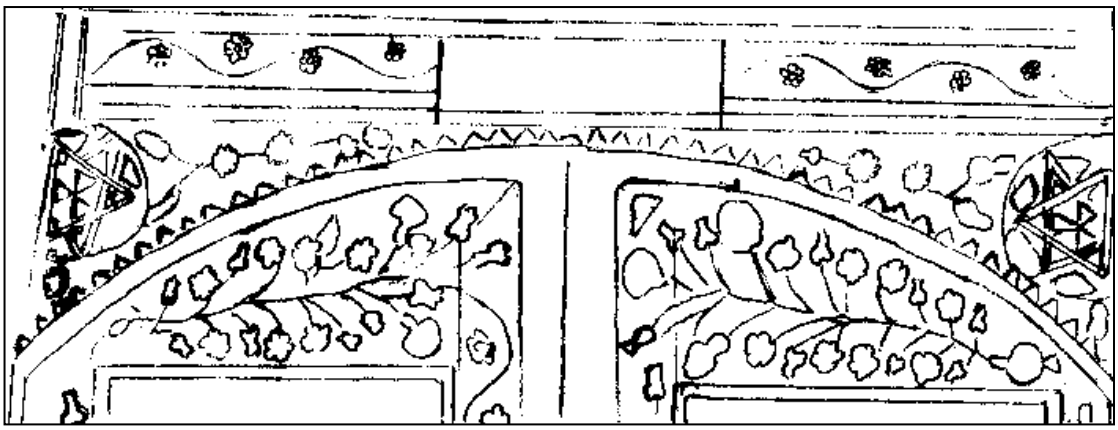
(شكل٨) زخرفة خشب الخرط المنجور



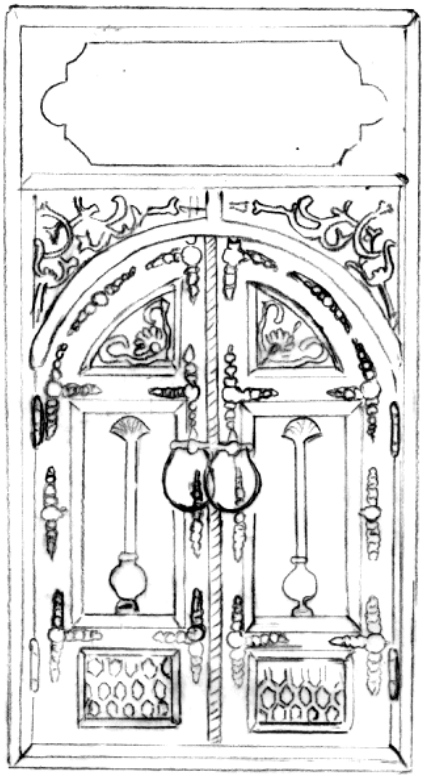
(شكل٩) زخرفة المعقلي المعكوف



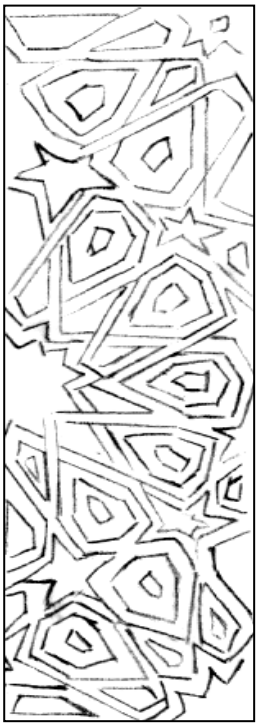
(شكل١٠) زخرفة المفروكة



(شكل١١) عقد الباب الموتور

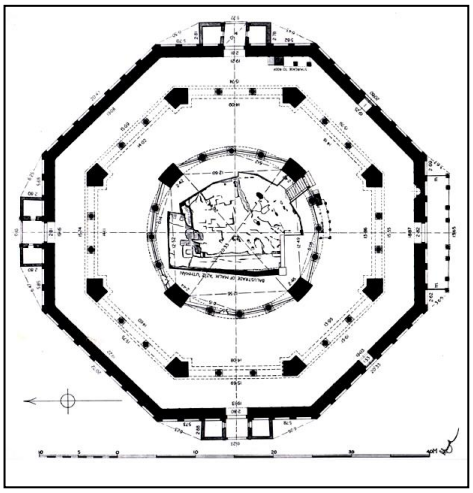


(شكل١٣) باب مدخل المقصورة النحاسية

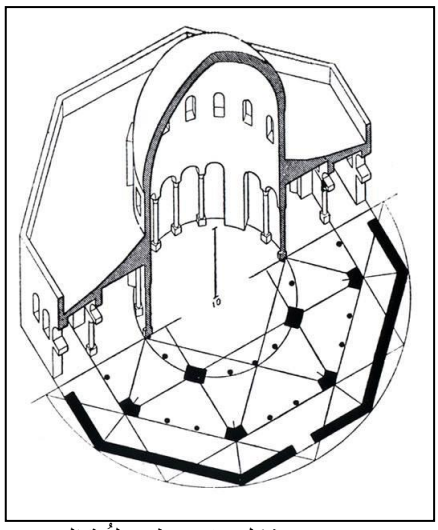


(شكل١٢) دلفة الباب اليسرى المزخرفة بالطبق النجمي

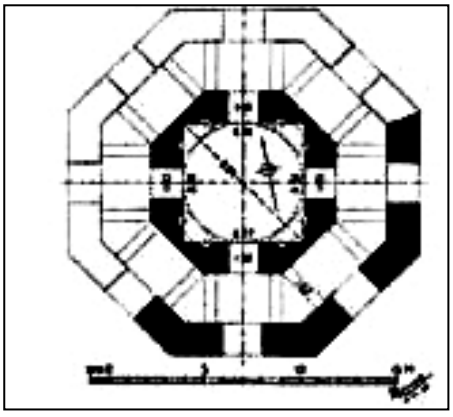
(الأشكال ٨-١٢ من عمل الباحث)



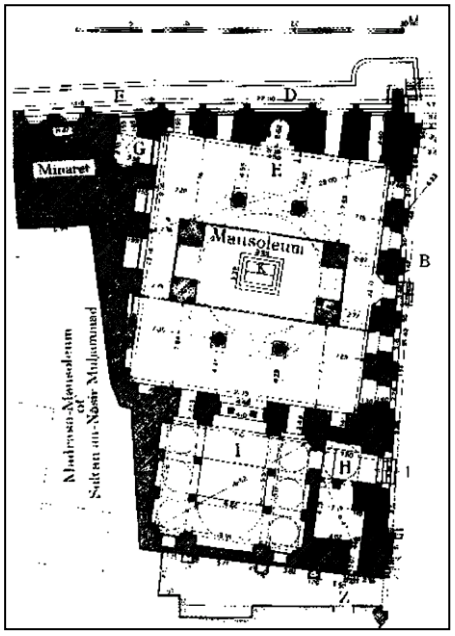
(شكل١٤) تخطيط أُفقي لقُبة الصخرة، عن:
فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها،شكل١٤،ص١٢.



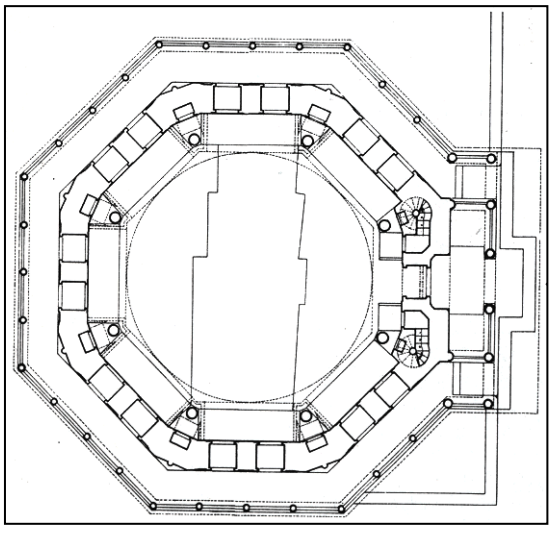
(شكل١٥) منظور لقُبة الصخرة ، عن:
خالد عزب،، شيماء السايح، الحرم القدسي الشريف،ص٤٥



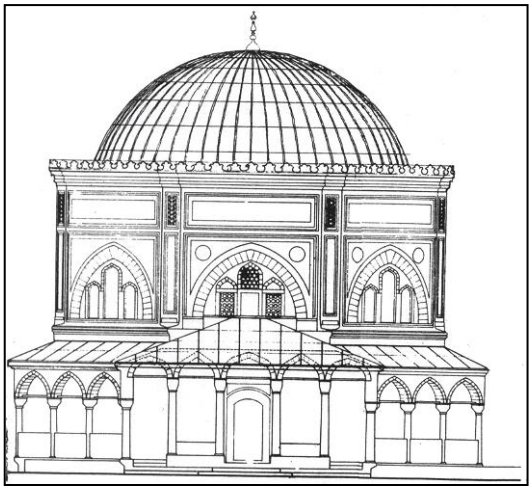
(شكل١٦) تخطيط قُبة الصليبية، عن: حسن الباشا، الآثار الإسلامية، شكل٦١.



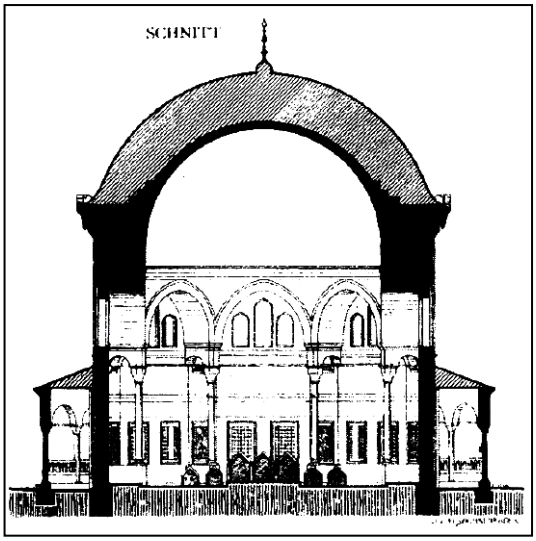
(شكل١٧) تخطيط مجمع السلطان المنصور قلاوون،عن كريزول
عن: سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج٣،شكل٧، ص٧٤.



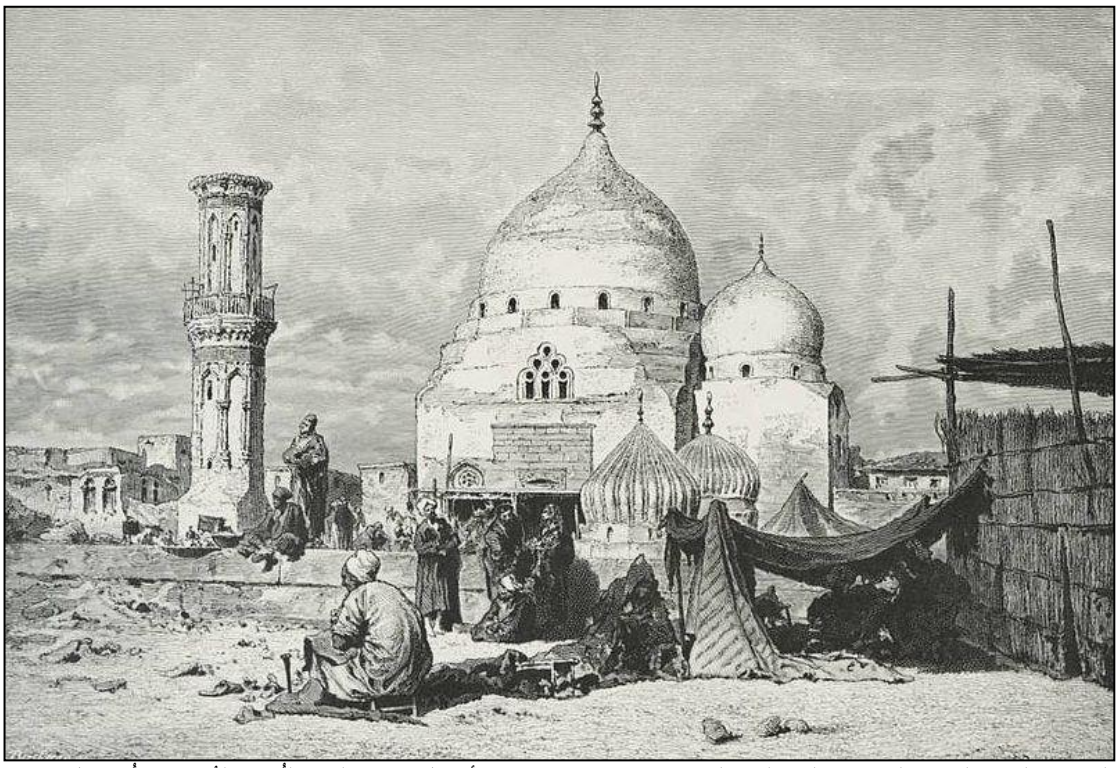
(شكل١٨) تخطيط تربة السلطان سليمان القانوني٩٧٤هـ/١٥٦٦م.عن:-
Önkal.(H), Osmanli Hanedan Türbeleri, Şekil٢٢,p.١٥٨



(شكل١٩) تربة السلطان سليمان القانوني.عن:- Arseven.(C.E), Türk Sanati, p.٩٢



(شكل٢٠) مسقط رأسي لتربة السلطان سليمان القانوني. عن: Goodwin.(S), Sinan Ottoman Architecture, ١٩٩٩,f.٥٣,p.٤٤.



(لوحة١) لوحة الرسام النمساوي ليوبولد مولر سنة ١٢٤٩هـ/١٨٧٨م لأطلال مسجد السيد القُطب الدُسوقي وقُبته قبل تجديد الخديوي توفيق للمسجد وتوسعته سنة ١٢٩٣- ١٣-٣هـ/ ١٨٧٦-١٨٨٥م، ويظهر فيها القُبة الدُسوقية من الواجهة الجنوبية الغربية وخلفها قُبة سيدي شرف الدين موسى، ويتقدم القبة ساحة مكشوفة بها المئذنة القديمة التي جددها السلطان قايتباي، ويظهر من الأمام قبة سيدي جمال الدين عبد الله (قبتان مضلعتان) كانت بصحن القُبة. عن:
مسجد سيدي إبراهيم الدسوقي، عن:
.https://ar.wikipedia.org



(لوحة٢) جامع وقبة السيد الدسوقي من الواجهة الشمالية الشرقية من عهد الأسرة العلوية وقبل توسعته سنة ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م، عن: مسجد سيدي إبراهيم الدسوقي، عن:
https://ar.wikipedia.org.



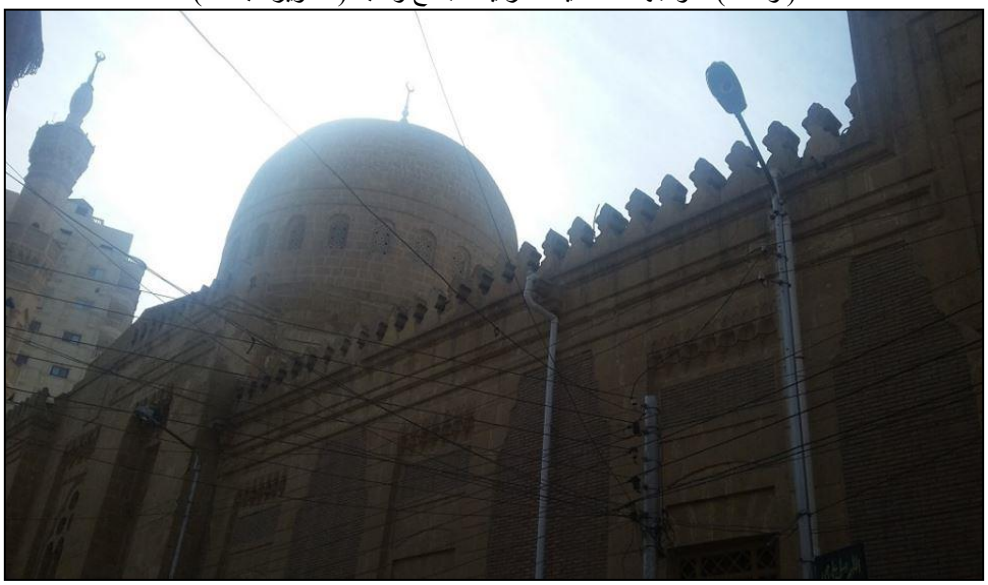
(لوحة٣) المسجد بعد الانتهاء تطويره وتوسعته سنة١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، عن:مسجد سيدي إبراهيم الدسوقي، عن:
https://ar.wikipedia.org.



(لوحة٤) المسجد الدسوقي من الخارج، عن: مسجد سيدي إبراهيم الدسوقي، عن:
.https://ar.wikipedia.org



(لوحة٥) الواجهة الشمالية الشرقية للجامع والقبة (تصوير الباحث)



(لوحة٦) جزء من واجهة الجامع والقبة الشمالية الشرقية (تصوير الباحث)



(لوحة٨) قبة القطب الدسوقي من داخل الجامع من واجهتها الشمالية الغربية من جهة مُصلى الرجال (تصوير الباحث)



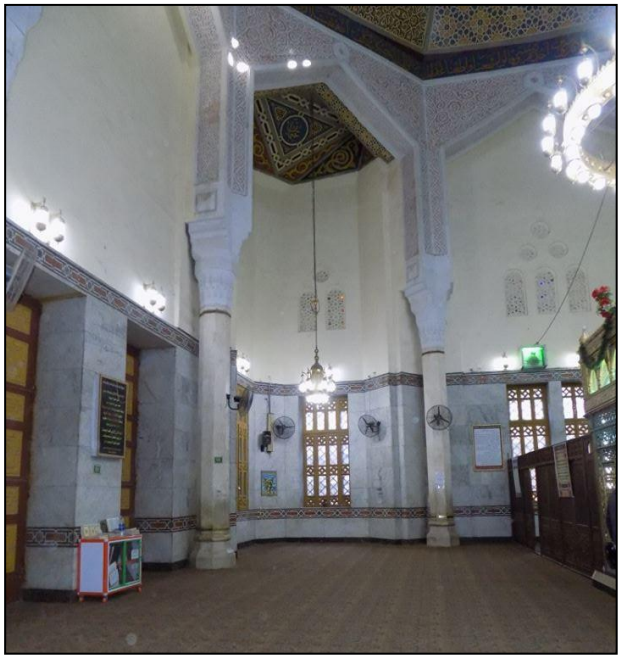
(لوحة٩) القبة وقاعدتها المُثمنة من الداخل (تصوير الباحث)



(لوحة٩) القبة من الداخل من جانبيها الجنوبي الشرقي والشمالي الشرقي (تصوير الباحث)



(لوحة١٠) القبة من الداخل من ثلاثة جوانب الجنوبي الشرقي والشمالي الشرقي والشمالي الغربي (تصوير الباحث)



(لوحة١١) القبة من الداخل من الجانبين الشمالي الشرقي والشمالي الغربي (تصوير الباحث)



(لوحة١٢) القبة من الداخل من الجنوبي الغربي (تصوير الباحث)



(لوحة١٣) القبة من الداخل من الجانبين الشمالي الغربي والجنوبي الغربي (تصوير الباحث)



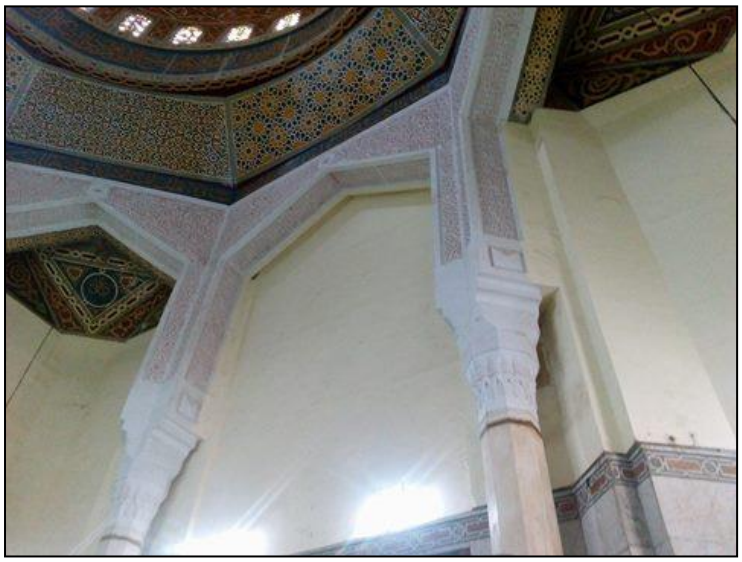
(لوحة١٤) العمود المُثمن والدُعامة الجدارية خلفه
(تصوير الباحث)



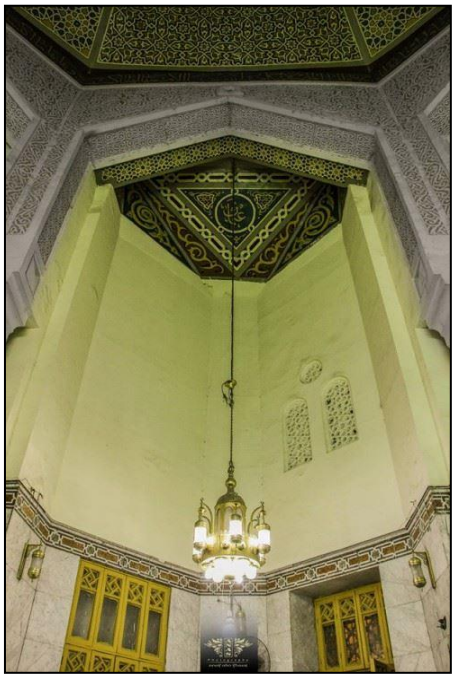
(لوحة١٥) العمود المُثمن والدُعامة أعلاه
(تصوير الباحث)



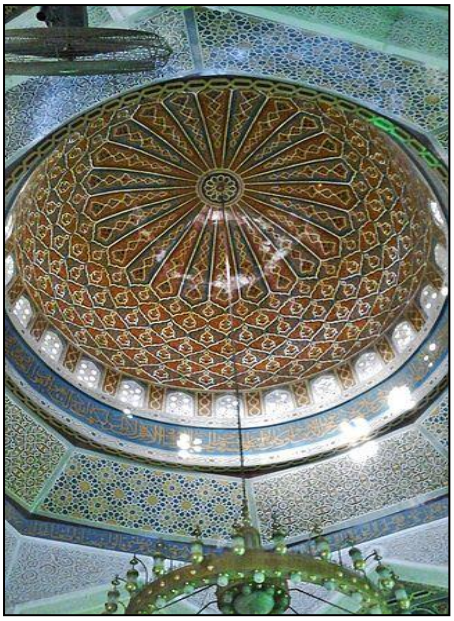
(لوحة١٦) قاعدة العمود (تصوير الباحث)



(لوحة١٧) جزء من القاعدة المُثمنة من أعلى (تصوير الباحث)



(لوحة١٨) أحدى الدخلات الرُكنية بالقبة (تصوير الباحث)



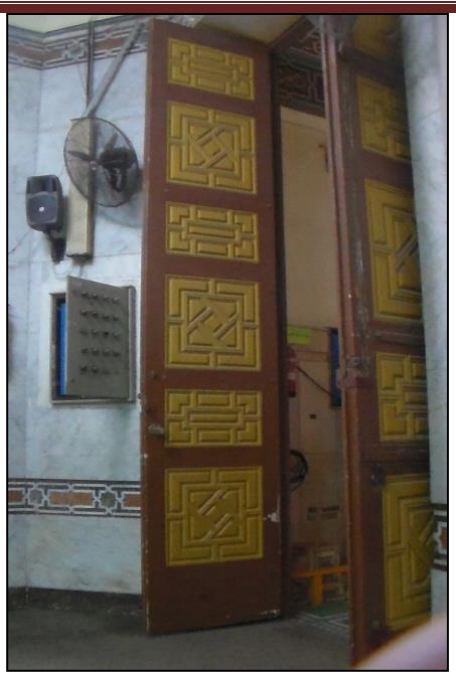
(لوحة١٩) القبة من الداخل (تصوير الباحث)



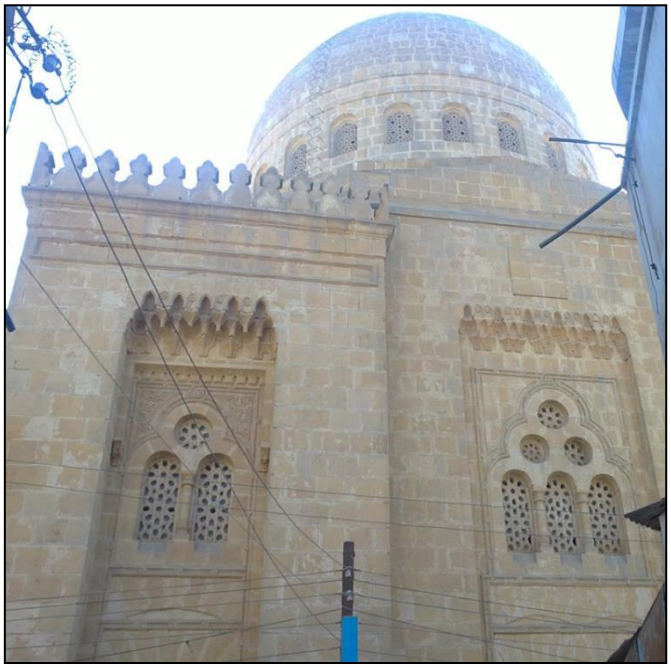
(لوحة٢٠) القبة والرقبة من الداخل (تصوير الباحث)



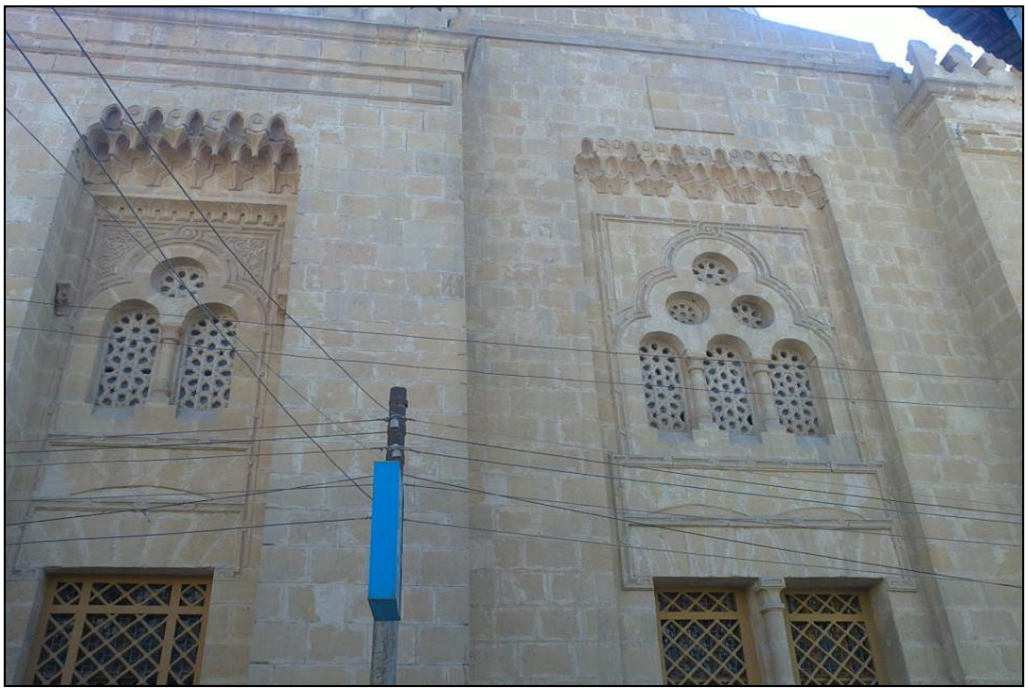
(لوحة٢١) القبة والرقبة ومنطقة الانتقال من الخارج (تصوير الباحث)



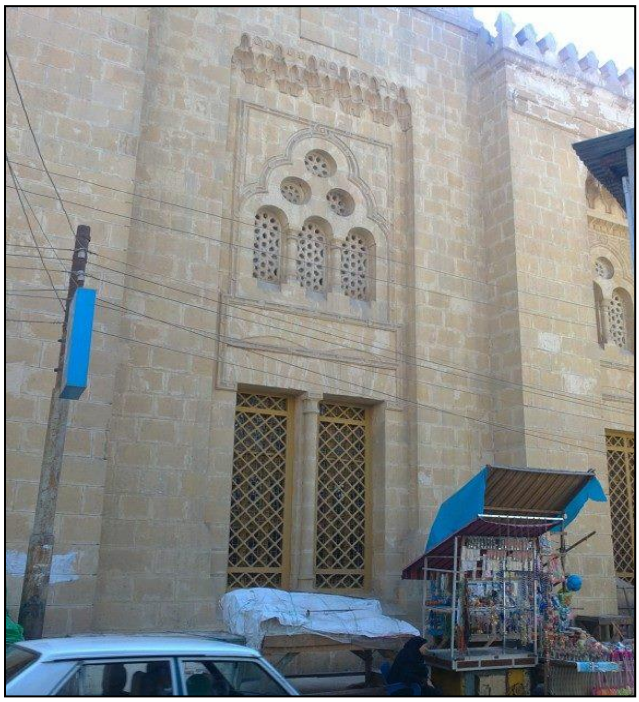
(لوحة٢٢) دلفتا الباب الخشبي بالجانب الجنوبي الشرقي (تصوير الباحث)



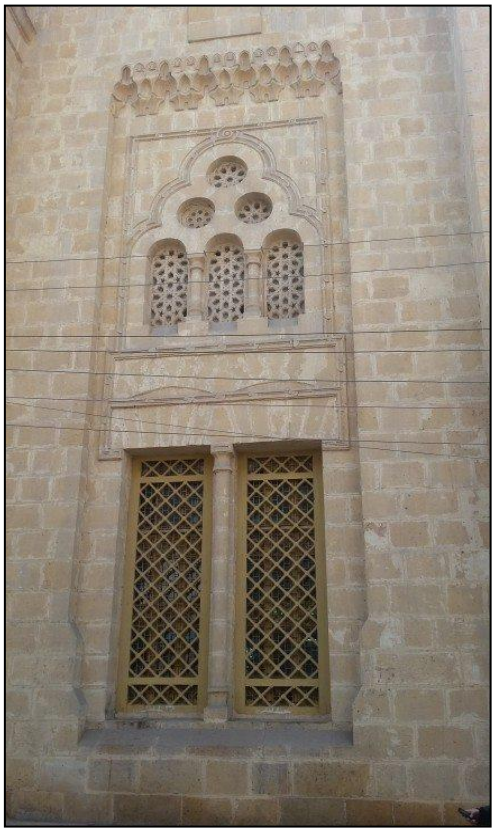
(لوحة٢٣) الواجهة الشمالية الشرقية للقبة من الخارج (تصوير الباحث)

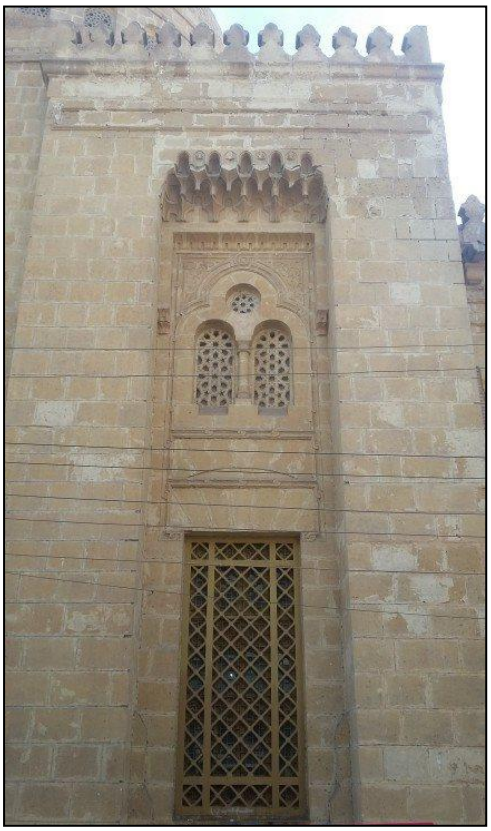


(لوحة٢٤) الواجهة الشمالية الشرقية للقبة من الخارج (تصوير الباحث)



(لوحة٢٥) الدخلة الوسطى بالواجهة الشمالية الشرقية للقبة من الخارج (تصوير الباحث)





(لوحة٢٦) الدخلة الوسطى بالواجهة الشمالية الشرقية للقبة (تصوير الباحث)

(لوحة٢٧) الدخلة الجانبية بالواجهة الشمالية الشرقية للقبة (تصوير الباحث)



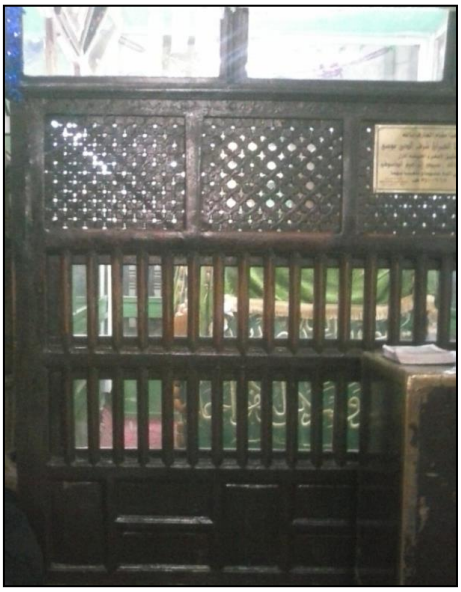
(لوحة٢٨) المقصورتان النُحاسية القطب الدسوقي والخشبية للسيد شرف الدين بالقبة من الداخل (تصوير الباحث)



(لوحة٢٩) مقصورة السيد شرف الدين موسى من الجانبين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي (تصوير الباحث)



(لوحة٣٠) واجهة المقصورة الخشبية الشمالية الغربية (تصوير الباحث)



(لوحة٣١) جزء من الواجهة الشمالية الشرقية للمقصورة الخشبية (تصوير الباحث)



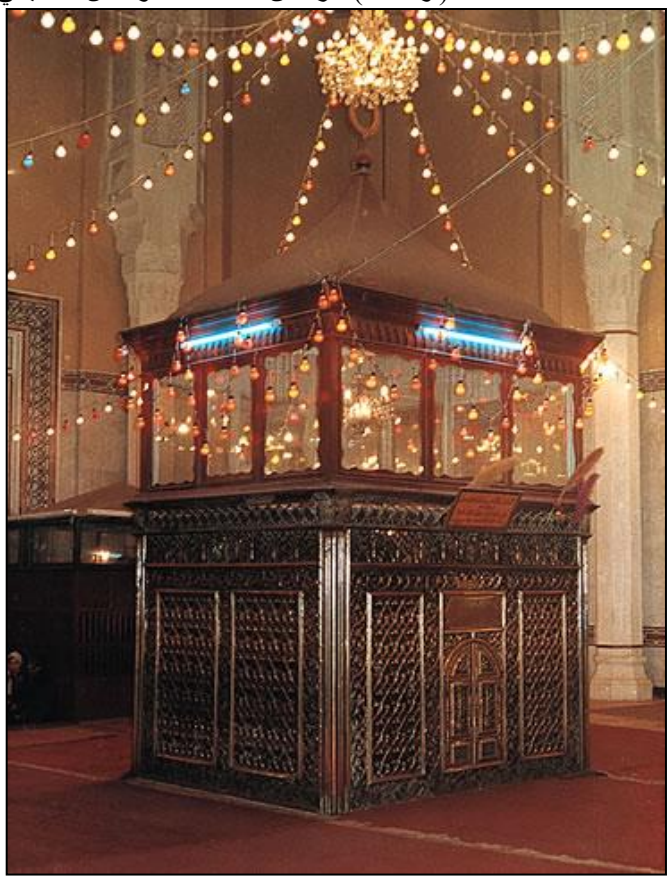
(لوحة٣٢) جزء من والجهة المقصورة الخشبية الشمالية الغربية (تصوير الباحث)



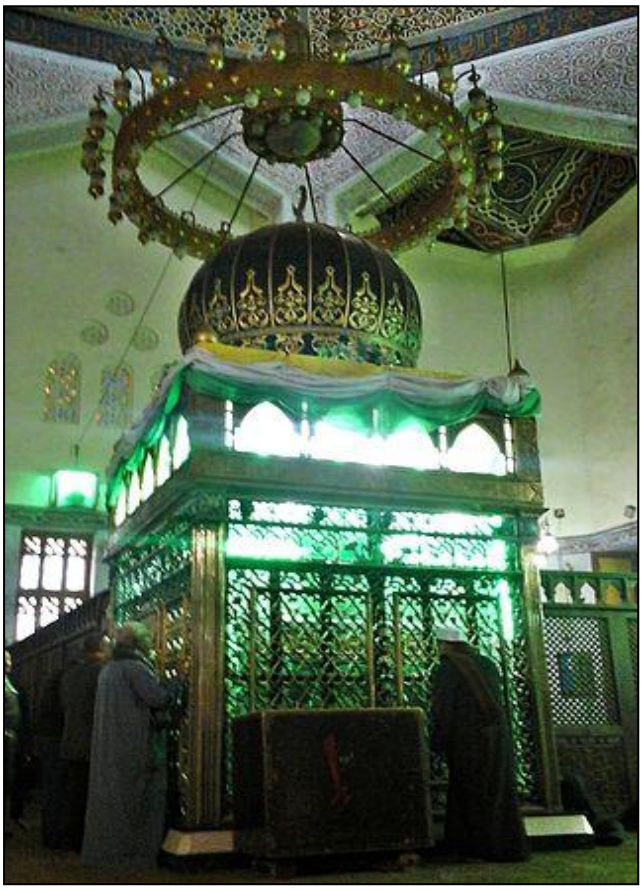
(لوحة٣٣) مدخل المقصورة الخشبية (تصوير الباحث)



(لوحة٣٤) جزء من عقد المدخل والنص التأسيسي أعلاه (تصوير الباحث)



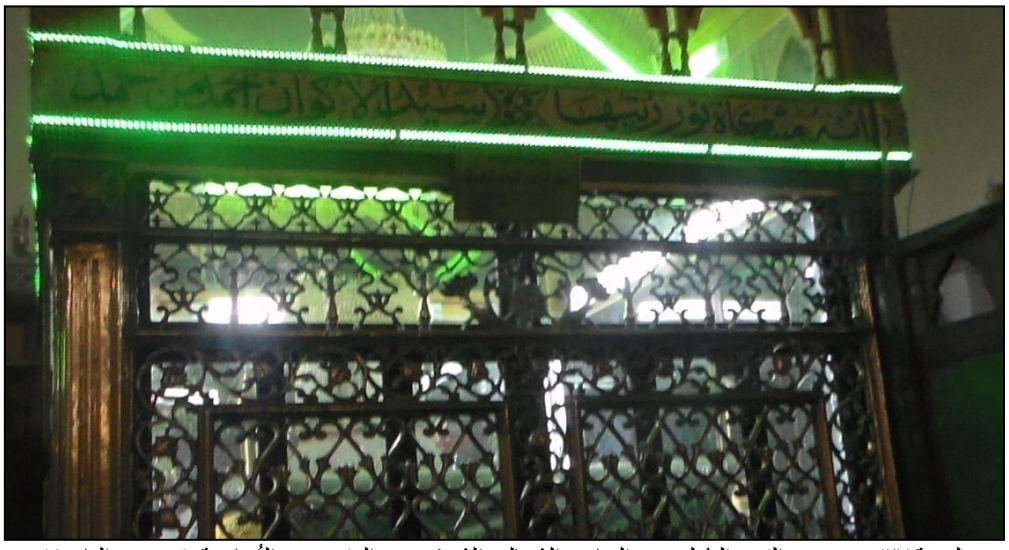
(لوحة٣٥) المقصورة النُحاسية وخلفها المقصورة الخشبية سنة ١٩٩٧م، عن:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_Mausoleum_of_Saint_Ibrahim_El-Desouki.jpg



(لوحة٣٦) المقصورة النُحاسية من الجانبين الجنوبي الغربي والشمالي الغربي (تصوير الباحث)



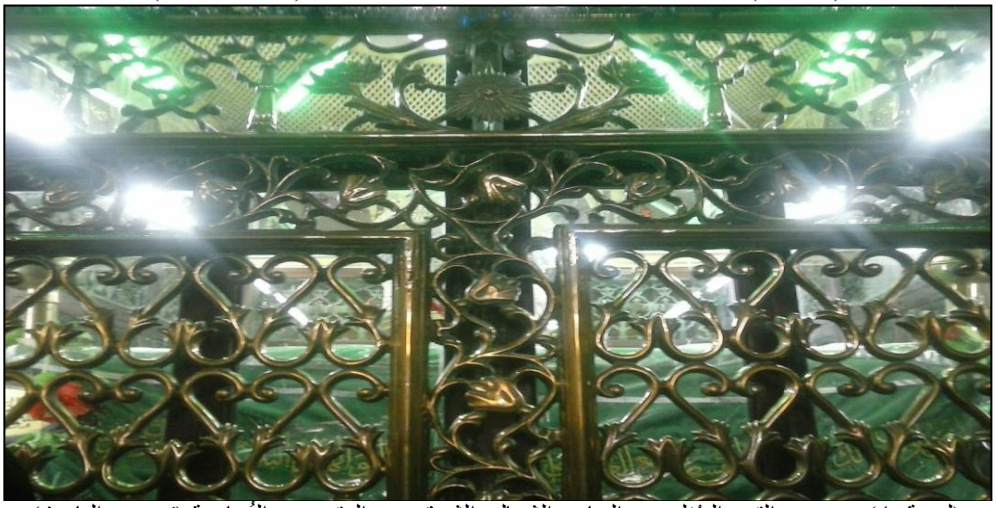
(لوحة٣٧) تفصيل للقسم السُفلي للجانب الشمالي الغربي من المقصورة النُحاسية (تصوير الباحث)



(لوحة٣٨) جزء من القسم السُفلي من الجانب الشمالي الشرقي من المقصورة النُحاسية (تصوير الباحث)



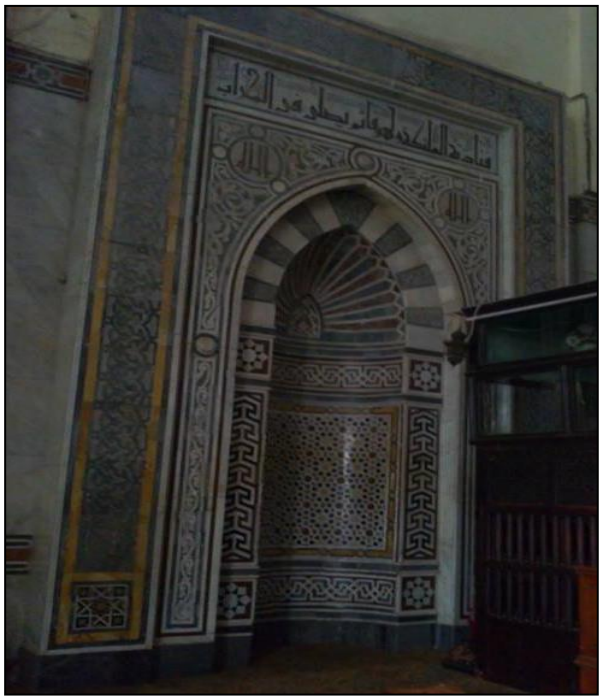
(لوحة٣٩) الحلية أعلى الأعمدة المُحددة لجوانب المقصورة (تصوير الباحث)



(لوحة٤٠) جزء من القسم السُفلي من الجانب الشمالي الشرقي من المقصورة النُحاسية (تصوير الباحث)



(لوحة٤١) القسم العُلوي من المقصورة النُحاسية (تصوير الباحث)



(لوحة٤٢) محراب القبة الحديث (تصوير الباحث)



(لوحة ٤٤) موضع بصمة كف النبي صلى الله عليه وسلم
(تصوير الباحث)



(لوحة٤٣) الجزء العُلوي من المحراب (تصوير الباحث)

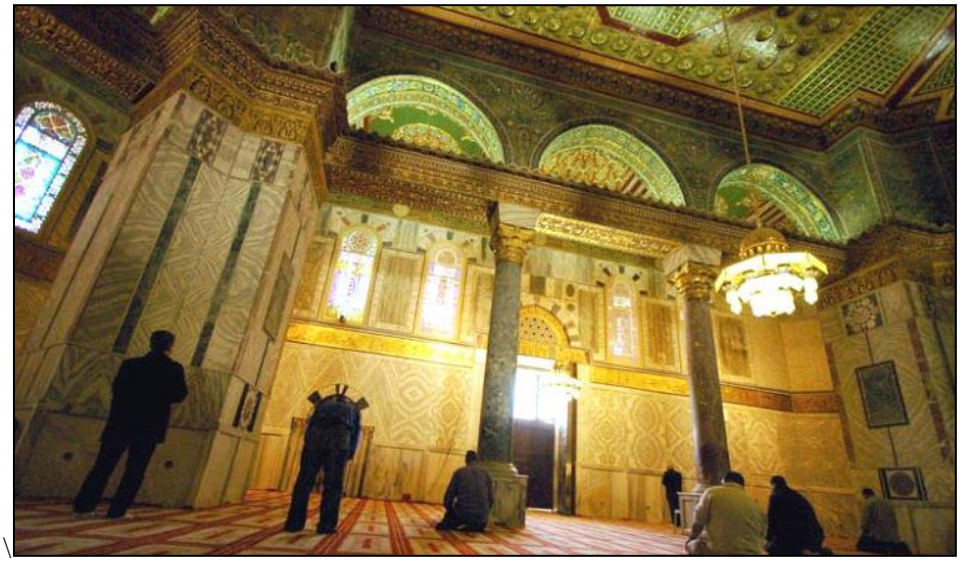




(لوحة٤٣)

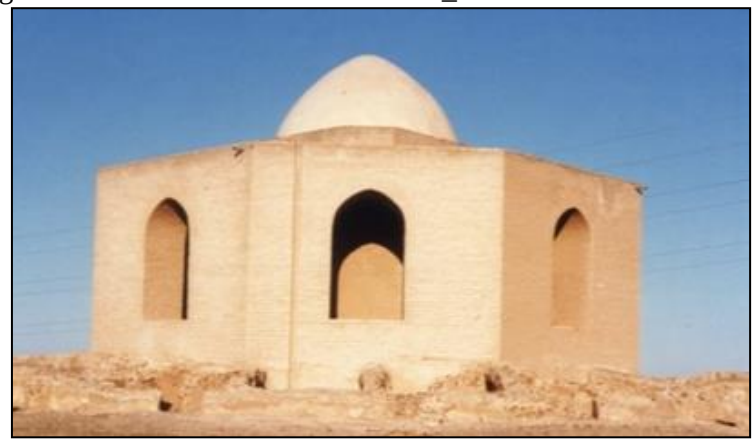
قبة الصخرة من الخارج سنة٧٢هـ/٦٩١م،عن: العزيز بدر، منى عثمان بدر عبد الإسلامية، لوحة١٤ ،الآثار

(لوحة٤٤) قبة الصخرة من الداخل،عن:
بدر عبد العزيز بدر، منى عثمان ،الآثار الإسلامية، لوحة١٥

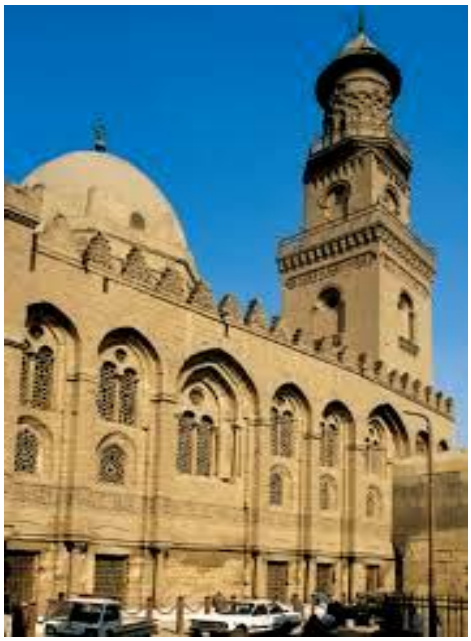


\

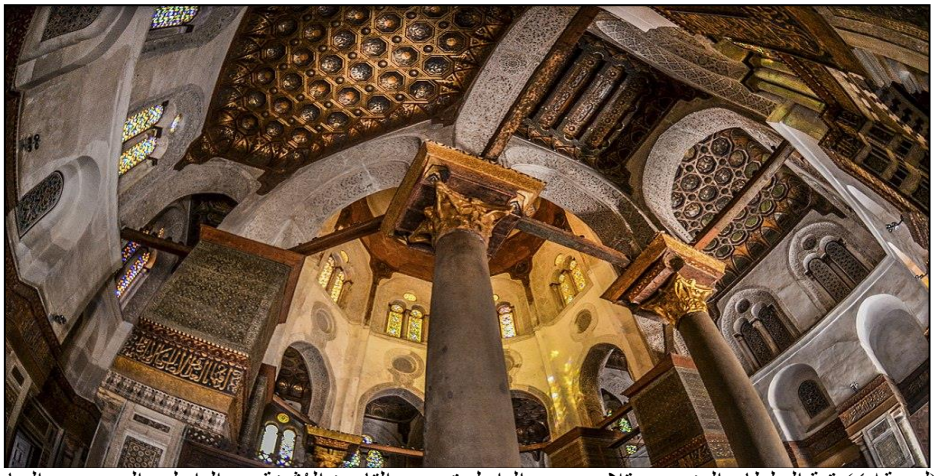
(لوحة٤٥) قبة الصخرة من الداخل، عن:
http://www.d١g.com/forum/show/٤١٠٢٤٢٥?account_id=٤٦٤١٩٤



(لوحة٤٦) قبة الصليبية من الخارج، عن:
بدر عبد العزيز بدر، منى عثمان،الآثار الإسلامية، لوحة٨٢



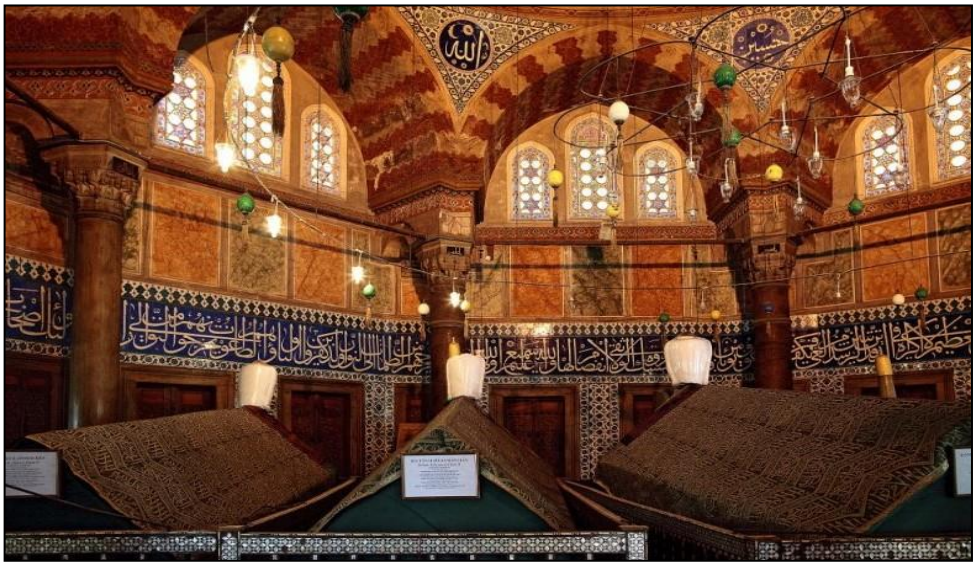
(لوحة٤٧) واجهة القبة بمجمع السلطان المنصور قلاوون سنة ٦٨٣- ٦٨٤هـ/١٢٨٤- ١٢٨٥م. (تصوير الباحث)



(لوحة٤٨) قبة السلطان المنصور قلاوون من الداخل توضح القاعدة المُثمنة من الداخل والمربع من الخارج، عن:
مجموعة السلطان المنصور قلاوون:.https://ar.wikipedia.org



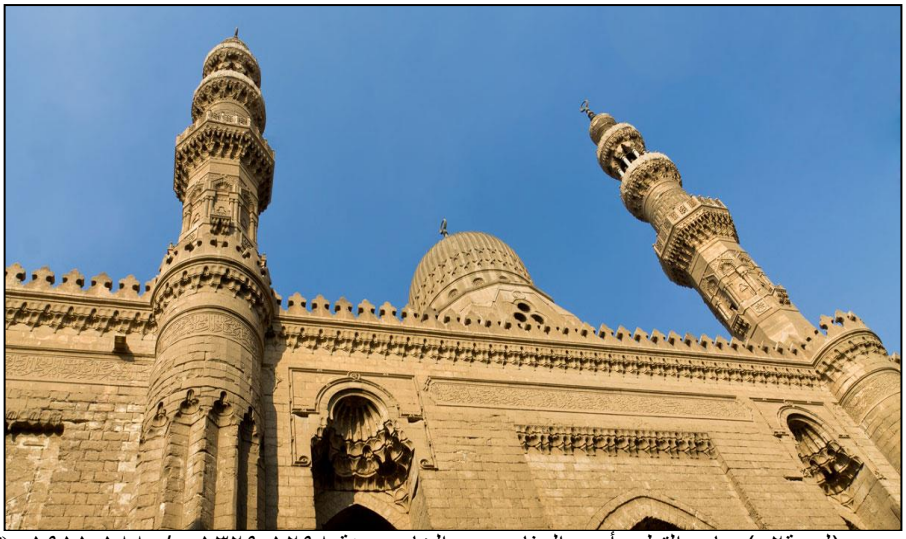
(لوحة٤٩) تُربة السُلطان سليمان القانوني من الخارج سنة ٩٧٤هـ/١٥٦٦م، عن:
Süleymaniye Mah., ٣٤١١٦ Fatih, /Fatih / Istanbul



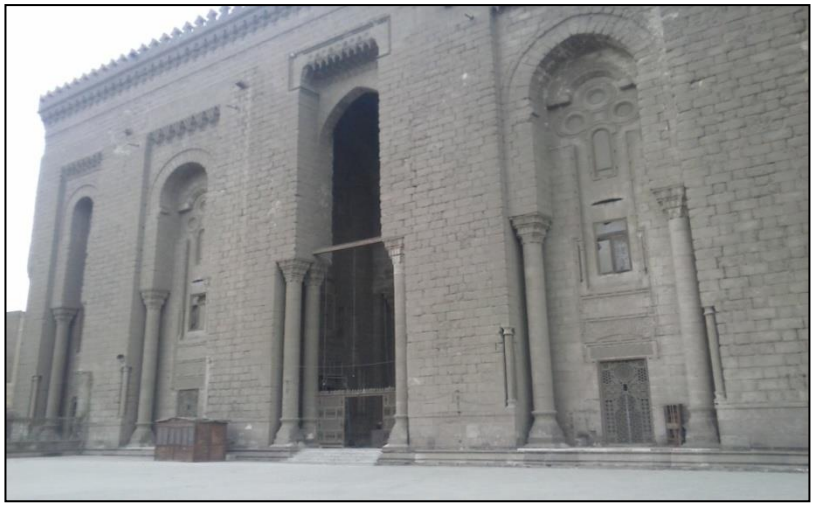
(لوحة٥٠) تربة السلطان سليمان القانوني من الداخل، عن: ٣٤١١٦ ,.Süleymaniye Mah
Istanbul / Fatih /Fatih,



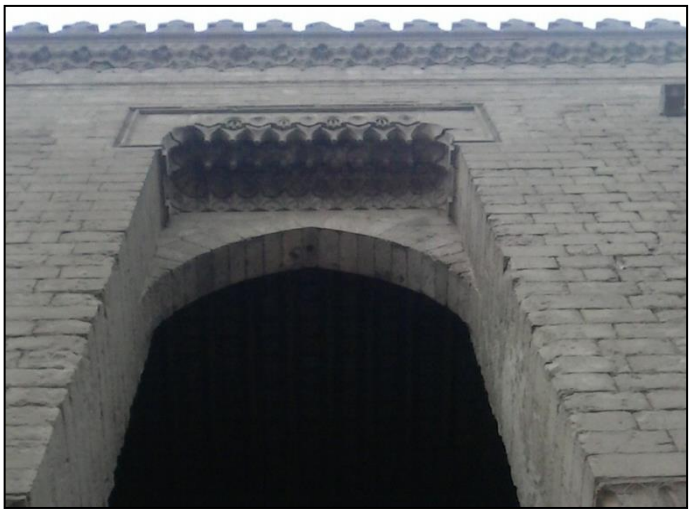
(لوحة٥١) تربة السلطان سليمان القانوني من الداخل.عن:
E. Akurgal, The Art and Architecture of Turkey, Rizzoli International Publications, NY ١٠٠١٩, ١٩٨٠,Turkish Culture Portal is Now Open Source, http://www.turkishculture.org/pages.php?ListImage=١&ChildID=&ParentID=٦&ID=١٠٠&ChildID١=&miMore=&&pageno=١#PageImage



(لوحة٥٢) جامع القطب أحمد الرفاعي من الخارج سنة ١٢٩٨-١٣٢٩هـ /١٨٨٠-١٩١١م (تصوير الباحث)



(لوحة٥٣) الواجهة الشمالية الشرقية لجامع القطب أحمد الرفاعي (تصوير الباحث)



(لوحة٥٤) تفصيل لسقف المدخل الحجري المُقرنص ذي الدلايات بالواجهة الشمالية الشرقية لجامع القطب أحمد الرفاعي



(لوحة٥٥) مقصورة السيدة عائشة سنة ١١٧٦هـ/١٧٦٢م (تصوير الباحث)



(لوحة٥٦) مقصورة السيدة فاطمة النبوية سنة ١٢٢٨هـ/١٨١٣م (تصوير الباحث)

حواشي البحث :

[١]الأقطاب الصوفية الأربعة هم : السيد عبد القادر الجيلاني، السيد أحمد الرفاعي ، السيد أحمد البدوي والسيد إبراهيم الدسوقي.

[٢] الدسوقي. إبراهيم (٦٥٣-٦٩٦هـ/١٢٥٥-١٢٩٦م)،الجوهرة المُضيئة، تحقيق وتخريج أحاديثه وتعليق إبراهيم الرفاعي، مكتبة الرفاعي للطباعة والنشر،١٩٩٨م،ص٥؛

الكركي.جلال الدين أحمد بن خير الدين مُحمد بن أبي الخير الكركي الشافعي(ت أواخر القرن٩هـ/١٥م)،لسان التعريف بحال الولي الشريف سيدي إبراهيم الدسوقي، تقديم وتعليق عاطف وفدي، مكتبة الرحمة المهداة، المنصورة،ص١٥٥؛

الشعراني.عبد الوهاببن أحمد بن علي(ت٩٧٣هـ)، لواقح الأنهار في طبقات السادة الأخيار المعروف بطبقات الشعراني الكُبرى، نسخة من القرن ١٢هـ/١٨م،ص١٣٠؛

علي باشا مبارك، الخطط الجديدة لمصر والقاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة المعروف بالخطط التوفيقية، الجزء الحادي عشر، الطبعة الأولى، المطبعة الكُبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية،١٣٠٥هـ،ص٧؛

رجب الطيب الجعفري، شيخ الإسلام الدسوقي قطب الشريعة والحقيقة، مكتبة أم القرى، القاهرة،ص١٧.

[٣] للمزيد انظر : الكركي، لسان التعريف بحال الولي الشريف،ص١٥٦-١٦٦؛

أحمد عز الدين عبد الله خلف الله ، السيد إبراهيم الدسوقي من قادة الفكر الصوفي الإسلامي، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة التعريف بالإسلام،جمهورية مصر العربية، القاهرة،١٤١٣هـ/١٩٩٢م،ص١٢-١٣؛

فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي، من أعلام الصوفية(٤)، الطبعة الأولى،دار نوبار للطباعة، دار الإيمان والحياة،١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م،ص٧-٩.

[٤] للمزيد انظر: سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، جمهورية مصرالعربية،ص٣٠٧؛

فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي،ص١٠-١١؛=

=عاطف وفدي، التعليقات على كتاب لسان التعريف بحال الولي الشريف لجلال الدين الكركي، مكتبة الرحمة المهداة ، المنصورة، حاشية رقم ٦،ص١٦١.

[٥] رجب الطيب الجعفري، شيخ الإسلام الدسوقي،ص٩.

[٦] الدُسوقي، الجوهرة المُضيئة، ص٣٩٠؛ فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي،ص٢٦.

[٧] الكركي، لسان التعريف بحال الولي الشريف، ص٣٠؛الشعراني، الطبقات الكُبرى، ص١١٩.

[٨] الشعراني، الطبقات الكُبرى، ص١٣٠.

[٩] المناوي. زين الدين مُحمد عبد الرؤوف علي بن زين العابدين الحدادي المناوي (٩٥٢-١٠٣١هـ)، الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية، الطبقات الكُبرى، الجزء الثاني، تحقيق مُحمد أديب الجادر، دار صادر بيروت، لبنان،ص٣٢٠؛

ابن العماد الحنبلي. شهاب الدين أبي الفلاح عبد الحي بن أحمد بن مُحمد العكري الدمشقي(١٠٣٢-١٠٨٩هـ/١٦٢٣-١٦٧٩م)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، الجزء السابع، حققه وعلق عليه محمود الأرناؤوط، أشرف على تحقيقه وأخراجه عبد القادر الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق- بيروت،ص٦١١-٦١٢؛

فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي،ص٥-٦.

[١٠] سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج٢،ص٣٠٧.

[١١] الشعراني، الطبقات الكُبرى، ص١٣٠.

[١٢] عن هذه الفتوحات والكرامات انظر: الدسوقي، الجوهرة المُضيئة،ص١٧، ١١٣، ١٧٣، ٢٧١، ٤١١-٤١٢؛

الكركي، لسان التعريف بحال الولي الشريف،ص١٧١- ١٧٤، ١٦٨، ٣١٧، ٣٣٢، ٤١٠-٤١١؛

الشعراني، الطبقات الكُبرى،ص١١٩، ١٣١؛ المناوي، الطبقات الكُبرى،ج٢، ص٣٢٠؛

ابن العماد، شذرات الذهب،ج٧، ص٦١٢؛

النبهاني. يوسف بن إسماعيل النبهاني (١٢٦٥- ١٣٥٠هـ/١٨٤٩-١٩٣٢م)، جامع كرامات الأولياء، الجزء الأول، تحقيق إبراهيم عطوه عوض، مركز أهل سنت بركات رضا، الهند، ص٣٩٨؛
فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي،ص٦، ١٣-١٥؛
رجب الطيب الجعفري، شيخ الإسلام الدسوقي، ص٣١، ٤٣-٤٤.

(١٣) ذكر أوليا جلبي أنه حدثت الكرامة أناء زيارته للقُبة فقد رأى رجلًا من حُجاج الروم يصيح داخل القُبة لسرقة حافظته التي كان بها ألف عُملة ذهبية أثناء زيارته للقُبة وسط خضم عجيب من البشر، فصاح الرجل : يا دسوقي هل هذا يليق بك؟ لقد زرتك وقلت في نفسي: " ومن دخله كان آمنا" (آل عمران- آية٩٧) ولكن سُرقت أموالي الذهبية التي أنوي الذهاب بها إلى الحج الشريف، سُرقت مني على أعتابك هل هذا يصح؟ والله سأشتكي منك لله، وعلى الفور سقط السارق مُصابًا بنوبة= =صرع عند باب القُبة وتجمع حوله الناس ولم يستطع أحد خُدام القُبة إخراجه حتى تم إخراج المال المسروق من جيب سرواله وردوها إلى صاحبها الذي صعد إلى حرم الجامع وأعطى لكل حافظ من الحُفاظ العشرة عُملة ذهبية لكي يقرأوا ختمة شريفة على روح القُطب الدُسوقي، كما تصدق بمائة ألف عُملة ذهبية على الفقراء الموجودين بحرم الجامع. أما اللص فقد قضى ليلته في فناء الجامع وهو جريح فقم بعض المشايخ بقراءة حزب البحر وبعض التعازيم عليه حتى شُفي إلا أن يده كانتا في حُكم المشلولتين ثم شاهده أوليا جلبي مرة أُحرى في الإسكندرية وكانت يداه معوجتين. انظر في ذلك:
أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة، ترجمة حسين مجيب المصري وآخرون، مراجعة ماجدة مخلوف، إشراف مُحمد حرب، المجلد الثاني، الطبعة الأولى، دار الآفاق العربية،٢٠٠٦م، ص٢٠٩.

(١٤) تتمثل أشهر مؤلفاته في: مؤلف في فقه السادة الشافعية وكتاب الحقائق وكتاب الجوهرة وكتاب الرسالة. للمزيد انظر: أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة، مج٢، ص٢٠٨؛ سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج٢، ص٣٠٨؛ فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي،٢٤-٢٥؛أحمد عز الدين، السيد إبراهيم الدسوقي، ص١٠٠-١١٥.

(١٥) الشعراني، الطبقات الكُبرى، ص١٣٠؛ المناوي، الطبقات الكُبرى،ج٢، ص٣٣٠؛ النبهاني، جامع كرامات الأولياء، ج١، ص٣٩٨؛ ابن العماد، شذرات الذهب،ج٧، ص٦١١؛علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ح١١، ص٨؛
الزركلي. خير الدين، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمُستعربين والمُستشرقين، الجزء الأول، الطبعة الخامسة عشر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،٢٠٠٢م، ص٥٩.

(١٦) المقريزي. تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي بن عبد القادر العبيدي(٨٤٥هـ/١٤٤١م)، السلوك لمعرفة دول الملوك، الجزء الثاني، تحقيق مُحمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص٢٠١.

(١٧) الكركي، لسان التعريف بحال الولي الشريف، ص١٥٦؛ فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي، ص٨؛ أحمد عز الدين، السيد إبراهيم الدسوقي،١٧؛ رجب الطيب الجعفري، شيخ الإسلام الدسوقي،ص١٨.

(١٨) حدث صدام بين القطب القطب الدسوقي وبين السلطان الأشرف خليل بن قلاوون عندما أرسل بمكاتبات إلى السلطان كلما وجد منه تهاونًا في كبح جماح رجاله من المماليك الذين يسيئون إلى الرعية، لذا نوى فريق منهم ليوغر صدر السلطان على القطب للتخلص منه؛ فحاولوا قتله بالسم، ومازالوا بالسلطان حتى أرسل فرقة من المماليك بقيادة الأمير عز الدين للقضاء عليه ثّم أرسل وفدًا آخر من المماليك ومعهم سبع ليفترس القطب إلا أنه هاجم مرافقيه من المماليك وكاد أن يفترسهم، وبعدها جرت أمور أدرك منها السلطان أنه وقع في حبائل الوشاه وكاد أن يُهلك بوقيعتهم في يد إمام من أئمة العارفين بالله فسافر بنفسه إلى القطب الدسوقي ليعتذر منه، وقد بشره القطب بالنصر على الصليبيين في عكا. وقد أشار إلى ذلك القُطب الدُسوقي نفسه في أشعاره بوصف بسيط. للمزيد انظر: الدسوقي، الجوهرة المُضيئة،ص٤١٢-٤١٦؛
الكركي، لسان التعريف بحال الولي الشريف، ٣٧٣؛فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي،ص١٧-١٩؛
رجب الطيب الجعفري، شيخ الإسلام الدسوقي،ص٣٥-٣٧.

(١٩) للمزيد انظر: عاطف وفدي، التعليقات على لسان التعريف لجلال الدين الكركي، حاشية رقم ٦،ص١٥٩-١٦٠.

(٢٠) للمزيد انظر :فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي،ص١٢؛
رجب الطيب الجعفري، شيخ الإسلام الدسوقي،ص٤٣.
(٢١) الشعراني، الطبقات الكُبرى، ص١٣-١٤٣.
(٢٢) الكركي، لسان التعريف بحال الولي الشريف،ص٣٨١؛
فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي،ص٢٣.
(٢٣) أحمد عز الدين، السيد إبراهيم الدسوقي، ص٢٨٧؛
الكركي، لسان التعريف بحال الولي الشريف،ص٣٨١، ١٦٠، حاشية٣.
(٢٤) علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ح١١، ص٨؛ أحمد عز الدين، السيد إبراهيم الدسوقي،ص٢٨٢-٢٨٣.
(٢٥) علماء الحملة الفرنسية ، وصف مصر، الجزء الثالث،ترجمة زهير الشايب، دار الشايب، التوفيقية ،ص١٠٢.
(٢٦) رجب الطيب الجعفري، شيخ الإسلام الدسوقي،ص١٨.
(٢٧) الأسعد بن مماتي. أبو المكارم الأسعد بن المُهذَّب بن مينا بن زكريا بن مَمّاتي (ت٦٠٦هـ)، قوانين الدواوين، تحقيق عزيز سوريال عطية، مكتبة مدبولي،الطبعة الأولى، القاهرة ،١٩٩١م ، ص١٣٥؛
ابن الجيعان. شرف الدين يحيى بن المقر،التُحفة السنية بأسماء البلاد المصرية ، مطبوعات الكتبخانه الخديوية، المطبعة الأهلية،القاهرة،١٨٩٨م، ص٧٧.
(٢٨) ابن الجيعان، التُحفة السنية، ص٧٧.
(٢٩) الزبيدي.مُحمد مرتضى الحسيني (١١٥٤-١٢٠٥هـ/١٧٣٢-١٧٩٠م)، تاج العروس من جواهر القاموس ، الجزء الخامس والعشرون، تحقيق مُصطفى حجازي، وزارة الإعلام ، الكويت، ١٩٨٩م ،ص٢٨٦.
(٣٠) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، الجزء الثالث،ص١٠٢.
(٣١) مُحمد رمزي، القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م،القسم الثاني، الجزء الثاني مديريات الغربية والمنوفية والبحيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤م ، ص٤٧.
(٣٢) فوزي مُحمد أبو زيد، شيخ الإسلام السيد إبراهيم الدسوقي، ص١٣؛أحمد عز الدين، السيد إبراهيم الدسوقي،ص٤٩.
(٣٣) للمزيد انظر: الدسوقي، الجوهرة المُضيئة، ص٤١١-٤١٢؛
الكركي،لسان التعريف بحال الولي الشريف،١٧١-١٧٤؛الشعراني، الطبقات الكُبرى، ص١٣١؛
المناوي، الطبقات الكُبرى،ج٢، ص٣٢٠؛ابن العماد، شذرات الذهب،ج٧، ص٦١٢.
(٣٤) اختلفت الآراء حول وفاة السيد أبي المجد عبد العزيز والد القطب الدسوقي فقيل أنه مات والقطب في الثلاثة والعشرين سنةً من عُمره بينما ذكر الطبري الحسيني أنه تُوفي والقطب كان صغيرًا. للمزيد انظر:
الكركي، لسان التعريف بحال الولي الشريف، ص٣٧٣؛ سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج٢، ص٣٠٧؛
أحمد عز الدين، السيد إبراهيم الدسوقي،ص١٨.
(٣٥) سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج٢،ص٣٠٧.
(٣٦) سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج٢، ص٣٠٧-٣٠٨.
(٣٧)علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ح١١،ص٧؛سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج٢،ص٣٠٧.
(٣٨) وقفية السلطان الأشرف قايتباي المؤرخة بـ١٣رمضان سنة ٨٨٦هـ، سجل الدفترخانه، وزارة الأوقاف المصرية، نمرة٨١٠، ص٢-٣.
(٣٩) أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة، ص٢١٠.
(٤٠) أغا: عُرف هذا اللقب في مصر في العصر المملوكي حيث كان الأغوات يُشرفون على دور الحريم وعلى تربية خدم الطباق أو الطواشية، وكانوا يسمون أغاوات الطباق وكان كبيرهم يُسمى مُقدم المماليك. وكان يُطلق على شيوخ الأكراد أو كبارهم، وكان يُنقش على نقودهم، وقد اُختلف في أصل الكلمة وقيل إنها آقا من أصل منغولي ومعناه في اللغة المغولية

الأخ الأكبر ولما كان الأخ الأكبر عند المغول سلطان أخوته صارت كلمة آقا تدل على رئيس الأسرة كلها، لذا أصبحت تعني أمير كبير، ورئيس، وشريف، وخصي، واسُتعملت كلقب من ألقاب التشريف ذلك أن أميرات البيت المالك كُن يُلقبن بها كما تُطلق في بعض الأحيان على مالك الأرض. وقيل إنها كلمة فارسية الأصل وقيل إنها دخلت إلى اللغة الفارسية واستخدمها الكُتاب الذين جاءوا بعد غزو جنكيز خان. وقيل إن أصل هذه الكلمة تركية من المصدر " أغمق" ومعناه الكبر وتقدم السن، كما تعني لُغة عند الأتراك الغربيين رئيس أو سيد، وكانت تُكتب أقا وجمعها آغايان أو آقايان فتُطلق على أية أميرة من أميرات البيت الملكي. واسُتعمل عند العُثمانيين لقبًا بمنزلة خواجا وأفندي ويُلقب بها كبير الخدم. والأخ الأكبر وكبير البيت والمأمورون في العسكرية والبحرية والخصيان في البيوت الخصوصية. وكان يُلقب بالأغا أيضًا رؤساء الإنكشارية ورؤساء الخصيان في البلاط الملكي. وبلغت أهمية هذا اللقب حدًا جعله يُطلق على كتخدا الصدر الأعظم في تُركيا. ولما أبطل نظام الإنكشارية وأنشأ السلطان محمود الثاني العساكر المنصورة جرت العادة أن يُلقب بلقب أغا الضباط الأميون، حتى رُتبة القائم قام، وظل هذا العُرف جاريًا بين الناس حتى زوال الحُكم العُثماني. انظر في ذلك:

حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجُزء الأول، دار النهضة العربية، ١٩٦٥، ص٣٦؛

حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، الدار الفنية للنشر والتوزيع،١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص١١٨؛=

=مُصطفى بركات، الألقاب والوظائف العُثمانية دراسة في تطور الألقاب والوظائف مُنذ الفتح العُثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العُثمانية (من خلال الآثار والوثائق والمخطوطات) ١٥١٧-١٩٢٤م، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٧٣-١٧٤.

(٤١) الجبرتي. عبد الرحمن بن حسن(١١٦٦-١٢٣٧هـ/١٧٥٣-١٨٢٢م)، عجائب الآثار في التراجم والأخبار،الجزء الأول، تحقيق عبد الرحمن عبد الرحيم، تقديم عبد العظيم رمضان، نسخة عن طبعة بولاق، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة،١٩٩٧م،ص٢٠٢، ٢١١.

(٤٢) الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار،ج١، ص٨٣.

(٤٣) علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ح١١،ص٧.

(٤٤) تولى علي باشا مُبارك نظارة عموم الأوقاف أربع مرات، الأولى في شوال سنة ١٢٨٥هـ/ يناير١٨٦٩م وعزل في شوال سنة ١٢٨٨هـ/ ديسمبر سنة ١٨٧١م، الثانية فيما بين ١٢٨٩-١٢٩١هـ/ ١٨٧٢-١٨٧٤م، الثالثة في وزارة نوبار باشا الأولى فيما ١٢٩٥-١٢٩٦هـ/١٨٧٨-١٨٧٩م، والرابعة في وزارة شريف باشا سنة١٣٠٠هـ/١٨٨٣م ثم تخلى عنه في وزارة نوبار باشا الثانية سنة١٣٠١هـ/١٨٨٤م. انظر في ذلك:

إلياس الأيوبي، تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا من سنة١٨٦٤إلى سنة ١٨٧٤م، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ص٥٧٤-٥٧٦.

(٤٥) وقفية السيد إبراهيم الدسوقي المحررة في ٦ مُحرم سنة ١٣١٢م، سجل الدفتر خانه، وزارة اة لأوقاف المصرية، نمرة ١٥٦٠.

(٤٦) علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ح١١،ص٧.

(٤٧) تقرير علمي عن مكتب تفتيش الآثار الإسلامية بدسوق.

(٤٨) يقوم بالترميم حاليًا شركة المقاولون العرب – الآثار والقصور.

(٤٩) مسجد سيدي إبراهيم الدسوقي، عن:

.https://ar.wikipedia.org

(٥٠) مسجد سيدي إبراهيم الدسوقي، عن:

.https://ar.wikipedia.org

(٥١) وقفية السلطان الأشرف قايتباي،ص٢، ٩-١٠.

(٥٢) أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة، ص٢٠٧.

(٥٣) علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ح١١،ص٧.

(٥٤) عبد الكريم رافق، أوليا جلبي، الموسوعة العربية، المجلد الرابع، الجمهورية العربية السورية،١٩٩٨م،ص٣٢١.

(٥٥) أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة، المقدمة، ص١٣.

(٥٦) وقفية السلطان الأشرف قايتباي، ص٦، ٩-١٠.

(٥٧) وقفية السلطان الأشرف قايتبايص١١،٣؛ أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة، ص٢٠٧-٢٠٨.

(٥٨) وقفية السلطان الأشرف قايتباي،ص١٤.

(٥٩) وقفية السلطان الأشرف قايتباي، ص١١.

(٦٠) وقفية السلطان الأشرف قايتباي، ص١١.

(٦١) وقفية السلطان الأشرف قايتباي، ص١١.

(٦٢) أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة، ص٢١٠.

(٦٣) وقفية السلطان الأشرف قايتباي،ص١١.

(٦٤) صورة الرحالة النمساوي ليوبولد مولر المؤرخة بسنة١٢٩٤هـ/١٨٧٨م.

(٦٥) أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة، ص٢٠٨-٢٠٩.

(٦٦) وقفية السلطان الأشرف قايتباي،ص١١.

(٦٧) للمزيد انظر : أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة، ص٢٠٩.

(٦٨) أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة،ص٢٠٨-٢١٠.

(٦٩) أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة،ص٢١٠.

(٧٠) وقفية السلطان الأشرف قايتباي، ص١٠؛أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة،ص٢١٠.

(٧١) أحمد عز الدين، السيد إبراهيم الدسوقي، ص٢٨٧-٢٨٨.

(٧٢) ذكرت الوقفية أن الدُعامات تحمل أربع قناطر، وهو بذلك يختلف مع باقي الوصف للقُبة بالوقفية. انظر: وقفية السلطان الأشرف قايتباي، ص١٠.

(٧٣) أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة،ص٢١٠.

(٧٤) أوليا جلبي، الرحلة إلى مصر والسودان والحبشة،ص٢١٠.

(٧٥) الكركي، لسان التعريف بحال الولي الشريف،ص١٦.

(٧٦) ذكر المناوي من كرامات الدسوقي أن التمساح خطف صبيًا ، فأتته أُمه مذعورة، فأرسل نقيبه فنادى بشاطئ البحر معشر التماسيح من ابتلع صبيًا فليطلع به ، فطلع ومشى معه إلى الشيخ، فأمر أن يلفظه فلفظه حيًا، وقال للتمساح مُت بإذن الله فمات. انظر في ذلك: المناوي، الطبقات الكُبرى،ص٣٢٠؛ النبهاني، جامع كرامات الأولياء، ج١،ص٣٩٨.

(٧٧) زكي مُحمد حسن، فنون الإسلام، الجزء الأول، دار الرائد العربي، بيروت لبنان، ١٤٠١هـ/١٩٨١م ، ص٢٥- ٢٦؛
كمال الدين سامح، العمارة الإسلامية في مصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م،ص٩؛
مُحمد حمزة إسماعيل الحداد، موسوعة العمارة الإسلامية في مصر من الفتح الإسلامي حتى عهد مُحمد على (٩٢٣-١٢٦٥هـ/ ١٥١٧-١٨٤٨م)، المدخل، الكتاب الأول، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٣٥: ١٣٧؛
عاصم مُحمد رزق، معجم مُصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي،الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م،ص٢٢٣، ٢٢٨.

(٧٨) للمزيد انظر:سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج٢،ص١٠-١٢؛
مُحمد حمزة إسماعيل الحداد، القباب في العمارة المصرية الإسلامية،مكتبة الثقافة الدينية،، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م، ص٥٥- ٥٦، ٦٣- ٦٨؛
عاصم رزق، معجم مُصطلحات العمارة والفنون،ص٢٢٣-٢٢٤؛
سعد زغلول عبد الحميد،العمارة والفنون في دولة الإسلام،منشأة المعارف بالإسكندرية،١٩٨٦، ص٢٨٠-٢٨١.

(٧٩) كمال الدين سامح، العمارة الإسلامية في مصر،ص٧٨؛

صالح لمعي، القباب في العمارة الإسلامية، دار النهضة العربية، بيروت،ص٢٧-٢٨؛
نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية،دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م،ص٢٨١،٢٧٨؛
حسني مُحمد نويصر، دراسات في عمائر الجراكسة بمصر،جامعة القاهرة، ص١٩؛
ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية،الطبعة الأولى،دار الشروق١٤١٤هـ/١٩٩٤م ،ص١٥٠؛
سعد زغلول عبد الحميد،العمارة والفنون في دولة الإسلام،ص٤٦٦؛
عاصم مُحمد رزق، الفنون العربية الإسلامية في مصر،مكتبة مدبولي،٢٠٠٦-٢٠٠٧م، ص٣٧١-٣٧٢.

(٨٠) السراويل الحلبية التي على هيئة مُثلث مقلوب رأسه لأسفل وقاعدته لأعلى ومملؤ بصفوف أو حطات من المُقرنصات قد ظهرت لأول مرة في بلاد الشام في العصر الأيوبي، وعُرفت بالسراويل الحلبية لظهورها في مدينة حلب في قُبة مدرسة شاد بخت سنة ٥٨٩هـ/١١٩٣م ثم انتقلت إلى دمشق ثم مصر لتظهر في طواقي المداخل المملوكية كما في مدخل خانقاه بيبرس الجاشنكير سنة ٧٠٦-٧٠٩هـ/١٣٠٦-١٣٠٩م ثم أُستعملت كمناطق انتقال في أواخر القرن ٧هـ/١٣م وبداية القرن ٨هـ /١٤م. للمزيد انظر: مُحمد حمزة، القباب، ص١١٠-١١٢.

(٨١) مُحمد حمزة، القباب، ص١١٥.

(٨٢) تُساعد مناطق الانتقال على تحويل مُربع القُبة السُفلي إما إلى دائرة تحمل رقُبة مُستديرة تحمل القُبة وإما تحوله إلى مُثمن يحمل رقُبة سطحها الداخلي مُثمن تحمل القُبة. انظر في ذلك:
فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، الطبعة الثانية،جامعة الملك سعود،شركة الطباعة العربية السعودية،١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص١٨٩؛ مُحمد حمزة، القباب، ص٨٩، ١٢٤.

(٨٣) مُحمد حمزة، القباب، ص١٢٤؛ حسني نويصر، دراسات في عمائر الجراكسة بمصر، ص١٩.

(٨٤) فريد شافعي، العمارة الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص١٨٩؛مُحمد حمزة، القباب، ص١٢٥-١٢٦.

(٨٥) ارتبط تطور شكل الفتحات التي تتوسط مناطق الانتقال بتطور منطقة الانتقال ذاتها فعندما كانت مناطق الانتقال مُجرد حنية رُكنية كبيرة معقودة بعقد مُدبب كانت الفتحات كذلك، كما في القباب السبع والجيوشي وأخوة يوسف والحصواتي. وعندما تطورت منطقة الانتقال في الثُلث الأخير من القرن٥هـ/١١م تطورت الفتحات على هيئة عقد ثُلاثي مفتوح بالكامل كما في الشيخ يونس وعاتكة والجعفري والسيدة رُقية ويحي الشبيه وقوص. واستمرت هذه الفتحات الثُلاثية في العصر الأيوبي إلا أنها أصبحت معقودة بعقد مُنكسر لتتناسب مع هيئة عقد حنايا منطقة الانتقال كما في قُبة الخلفاء العباسيين وقُبة شجر الدر. أما في العصر المملوكي فقد تراوح عدد هذه الفتحات بين ثلاث فتحات وست فتحات معقودة بعقد مُنكسر وأحيانًا وُضعت داخل داخل معقودة بعقد حدوة فرس يرتكز على عمودين مُدمجين ثم ظهرت القندليات البسيطة والمركبة. للمزيد انظر: مُحمد حمزة، القباب، ص١٢٣-١٣٣.

(٨٦) مُحمد حمزة، القباب، ص١٣٤-١٣٥.

(٨٧) مُحمد حمزة، القباب،ص١٣٧.

(٨٨) سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج١ ، ص ١٩٨.

(٨٩) للمزيد انظر: مُحمد حمزة، القباب،ص١٥٩-١٦٠؛
حسن عبد الوهاب، مُميزات العمارة الإسلامية،مؤتمر الآثار قي البلاد العربية،العدد الأول،١٩٤٧م، ص١٨٣؛

(٩٠) حسن عبد الوهاب، مُميزات العمارة الإسلامية،١٨٥؛كمال الدين سامح، العمارة في مصر الإسلامية،ص٧٨؛
نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص٢٨٢؛
عاصم رزق، مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون،ص١١٩.

(٩١) للمزيد انظر :مُحمد أمين فكري, جغرافية مصر,الطبعة الأولي,مطبعة وداي النيل,١٢٩٦هـ, ص٣٥٧ - ٣٥٨؛
إبراهيم إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين, أشغال الرخام في العمارة الدينية في مدينة القاهرة في عهد مُحمد علي وخلفائه دراسة أثرية وفنية، مخطوط رسالة ماجستير،كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية،جامعة القاهرة،١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م,ص٢١؛

الفريد لوكاس, المواد والصناعات عند قدماء المصريين, ترجمة زكي إسكندر ومُحمد زكريا غنيم, الطبعة الأولي, مكتبة مدبولي, القاهرة,١٤١١هـ/١٩٩١م, ص١٠٢: ١٠٤.

(٩٢) مُحمد حمزة، القباب، ص١٢٤؛صالح لمعي، القباب ، ص٢٧.

(٩٣) للمزيد انظر: مُحمد حمزة، القباب، ص١٠٢-١٠٦.

(٩٤) مُحمد حمزة، القباب، ص٨٠-٨١.

(٩٥) فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص١٨٧؛مُحمد حمزة، القباب، ص١٦٠- ١٦١.

(٩٦) حسن عبد الوهاب، المُصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، المجلة العدد٢٧، شعبان ١٣٧٨هـ، ص٢٨؛

حسن عبد الوهاب، مُميزات العمارة الإسلامية في القاهرة،ص١٧٨؛ زكي مُحمد حسن، فنون الإسلام، ص١٥٣؛

عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، ص١٤٥؛مُحمد حمزة، القباب، ص٩٣- ٩٩، ١٤٠- ١٤١.

(٩٧) للمزيد عن القباب الأيوبية انظر:سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج٢، ص١٠؛

زكي مُحمد حسن، فنون الإسلام، ص٧٧؛

سوسن سليمان يحي، مُنشآت السيف والقلم في الجهاد الإسلامي العمارة الأيوبية، مكتبة الشباب،١٤١٤هـ /١٩٩٤م، ص١٢٠؛

مُحمد حمزة، القباب، ص ١٤٠-١٤١؛ عاصم مُحمد رزق، معجم مُصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص٢٢٧.

(٩٨) مُحمد مُصطفى نجيب، العمارة في عصر المماليك، القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، ص٢٣٩؛

عاصم رزق، معجم مُصطلحات العمارة والفنون الإسلامية،ص٢٢٧؛ مُحمد حمزة، القباب، ص١٤٣.

(٩٩) فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها،ص١٨٩؛

صالح لمعي، القباب في العمارة الإسلامية، ص٢١.

(١٠٠) صالح لمعي، القباب في العمارة الإسلامية، ص٢٧.

(١٠١) تُعد أقدم القباب ذات الضلوع في العمارة الإسلامية هي قُبة حمام الصرخ المؤرخ فيما بين ٧٢٥: ٧٣٠م ثم في قصر الأخيضر العباسي المؤرخ بسنة ١٦١هـ/ ٧٧٨م. للمزيد انظر: مُحمد حمزة إسماعيل الحداد، القباب، ص١٦٠-١٦١.

(١٠٢) فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص١٨٧؛مُحمد حمزة، القباب، ص١٦٠-١٦١.

(١٠٣) حسن عبد الوهاب، الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، مؤتمر الآثار في البلاد العربية ١٨- ١٩مايو ١٩٦٣م، العدد الرابع، ص٣٦٤: ٣٦٦؛فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص١٧٩، ١٨٧.

(١٠٤) وجد بهذه الخانقاه تاريخان للبناء، الأول وهو سنة ٧٠٣هـ/ ١٣٠٣-١٣٠٤م منقوشٌ على المدخل وعلى دائرة قُبة المسجد وعلى باب ضريح الأمير سلار أما التاريخ الثاني فهو سنة ٧٢٣هـ/١٣٢٤م ويوجد على عتبة قُبة الأمير سلار .للمزيد انظر:

عبد الرحمن زكي، موسوعة مدينة القاهرة في ألف عام، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧، ص ٣١٣- ٣١٤.

(١٠٥) للمزيد انظر: زكي مُحمد حسن، فنون الإسلام،ج١،ص١٥٤؛ حسن عبد الوهاب، مُميزات العمارة الإسلامية في القاهرة، ص١٨٨؛فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص١٨٩؛ صالح لمعي، القباب في العمارة الإسلامية، ص٢٨؛حسني نويصر، دراسات في عمائر الجراكسة بمصر، ص١٩- ٢٠؛

مُحمد مُصطفى نجيب، العمارة في عصر المماليك،ص٢٣٩،٢٤١؛ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية،ص١٥٠: ١٥٢؛عاصم مُحمد رزق، معجم مُصطلحات العمارة والفنون،ص٢٢٥-٢٢٦،٢٣٠؛ عاصم رزق، الفنون العربية الإسلامية في مصر،ص٣٧١- ٣٧٢؛مُحمد حمزة، القباب، ص١٤٢- ١٤٧، ١٦٢- ١٧٥؛

علي غالب أحمد غالب، قباب القاهرة في عصر المماليك الشراكسة (دراسة في التكوين المعماري)، دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية، الجزء الأول، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٣٤٥، ٣٥٢.

(١٠٦) عبد الرحمن زكي ، بناة القاهرة في ألف عام، مكتبة الأسرة، ص٦٤.

(١٠٧) مُحمد حمزة إسماعيل الحداد ، موسوعة العمارة الإسلامية في مصر، ج١، ص٢١٩-٢٢٣.

(١٠٨) مُحمد سيف النصر،مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة الدينية والمدنية من سنة٦٤٨هـ/١٢٥٠م إلى سنة ٧٨٤هـ/١٣٨٢م، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار قسم الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة،١٩٧٥م، ص٣٥؛

العربي صبري، دراسة مقارنة لطراز العمائر الدينية الباقية بمدينتي دمشق والقاهرة, مخطوط رسالة دكتوراه, كلية الآثار، جامعة القاهرة, قسم الآثار الإسلامية, ٢٠٠٣م ، ص١٠٥.

(١٠٩) للمزيد انظر: مُحمد سيف النصر، مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة، ص٣٥-٣٦.

(١١٠) توفيق عبد الجواد، توفيق عبد الجواد، تاريخ العمارة والفنون الإسلامية، الجزء الثالث،القاهرة، ١٩٦٩م، ص٦٤؛

مُحمد مُصطفى نجيب، العمارة في عصر المماليك، ص٢٣٧؛عاصم رزق، مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون، ص٢٦٨.

(١١١) للمزيد انظر: مُحمد سيف النصر، مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة، ص٦١: ٦٣؛العربي صبري، دراسة مقارنة لطراز العمائر الدينية، ص١١٠-١١١؛عاصم رزق، مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون، ص٢٦٨؛

مُحمد مُصطفى نجيب، دراسات في الأقبية والأحقاف المروحية بمصر والشرق الأدنى في العصر الوسيط، دار كتابات للنشر، ٢٠١٢م، ص٩٢: ٩٥.

(١١٢) عبد الوهاب عبد الفتاح عبد الوهاب حجاج, الطراز المعماري والفني لمساجد القاهرة في القرن الثالث عشر الهجري (١٢١٥ – ١٣١٨م) التاسع عشر الميلادي (١٨٠٠– ١٨٩٩م)، مخطوط رسالة ماجستير, قسم الآثار الإسلامية, كلية الآثار جامعة القاهرة, ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ص٣٤٨: ٣٥٠.

(١١٣) مُحمد سيف النصر، مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة، ص٦٤.

(١١٤) للمزيد انظر:توفيق عبد الجواد، تاريخ العمارة والفنون الإسلامية،ص ٧٨؛

زكي مُحمد حسن، فنون الإسلام،ج١،ص٣٦: ٤٠؛

مُحمد عبد العزيز مرزوق ، قصة الفن الإسلامي، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى،١٩٨٠م،ص ٥١: ٥٤؛

حسن الباشا ، الآثار الإسلامية ، دار النهضة العربية،١٩٩٠م ،ص ١٠٧– ١٠٨؛

كمال الدين سامح ، العمارة في صدر الإسلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١م، ص ١٧: ٢٦؛

بدر عبد العزيز بدر، منى عثمان مرعي،الآثار الإسلامية،مكتبة بستان المعرفة،١٤٣٣هـ/٢٠١٢م،ص٥٢-٥٤؛

Stierlin.(H), Masterworks of Islamic Architerure, The American University in Cairo,٢٠٠٥,p.٢٦- ٢٧,٢٢٤: ٢٢٩.

(١١٥) حسن الباشا،الآثار الإسلامية، ص١٤٠؛ كمال الدين سامح ، العمارة في صدر الإسلام ، ص١٠٢: ١٠٣؛

مُحمد عبد العزيز مرزوق ، قصة الفن الإسلامي ، ص٩٦– ٩٧.

(١١٦) للمزيد المقريزي. تقي الدين أحمد بن علي (٨٥٤هـ/١٤٤١م)، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، المجلد الرابع، تحقيق أيمن فؤاد سيد، الطبعة الأولى،مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م، ص٥١٣-٥٢٤؛

سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج٣،ص٦٩: ٨١؛كمال الدين سامح، العمارة الإسلامية فى مصر، ص٣٨-٣٩؛ ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية،ص٢٠١: ٢٠٧؛

حسن عبد الوهاب , تاريخ المساجد الأثرية ,دار الكتب المصرية, ١٩٩٤م ،ص١١٤: ١٢٣؛

حسني نويصر، العمارة الإسلامية في مصر، عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق ١٩٩٦م،ص ١٦٠ : ١٧١؛

مُحمد حمزة إسماعيل الحداد، السلطان المنصور قلاوون (تاريخ- أحوال مصرفي عهده- مُنشآته المعمارية)، الطبعة الثانية، مكتبة مدبولي، القاهرة،١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ص١١٦، ١٤٠-١٤٦؛

خالد عزب،، شيماء السايح، الحرم القدسي الشريف،دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،٢٠١٠م، ص٤٠-٤٨.

(٢) Goodwin.(G), A History of Ottoman Architecture,Great Britain,١٩٧١,p٢٣٨.

(٣) Goodwin.(G),Sinan Ottoman Architecture and Its Values Today, Great Britian,١٩٩٣,,p.٤٥; Goodwin.(G), A History of Ottoman Architecture,p٢٣٨;

Blair. (S) And Bloom. (J.M), The Art And Architecture of Islam ١٢٥٠ – ١٨٠٠,Yail University, New Haven And London , ١٩٩٤,p.٢٢٤.

(١) Önkal.(H),Osmanli Hanedan Türbeleri,Ankara,١٩٩٢,p.١٥١:١٥٣; =

Tayla.(Y.M.H),Mimar Sinan'in Türbeleri, Mimar Sinan Dônemi Türk Mimarliği, Istanbul,١٩٨٨,p.٣٠٥-٣٠٦;

Kuran. (A), Sinan The Grand Old Master of Ottoman Architecture (Süleymaniye Complexes in Damascus and Istanbul and some Smaller Buildings Dating From ١٥٥٠), Istambul,١٩٨٧,p.٨٧;

Arseven.(C.E), Türk Sanati, Istabnbul,١٩٧٠,p.١٦٨;

Diehl.(C), Les Villes d' Art Célèbres Constantinople,Paris,١٩٢٤,p.١٣٥;

Ramazanoğlu.(G), Mimar Sinan'da Tezyinat Anlayısı, Ankara,١٩٩٥,p.٢٨: ٣١;

Anatolia A World Heritage , T.C. Ministry of Culture , General Directorate for The Preservation of Culture Heritage ١٢٨٠, Ankara ,١٩٩١,p.٨٠;

Aslanapa. (O), Osmanli Devri Mimarîsi,Istanbul,١٩٨٦,p.٤٩٨-٤٩٩;

Sözen. (M), The Evolution of Turkish and Architecture, Turkey,١٩٨٧,p.١٣١;

Ünsal.(B),Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times ١٠٧١- ١٩٢٣,London, ١٩٥٩,p.٤٧;

A Dictionary of Islam ١(Being) Encyclopedia of The Doctrines, Rites, Ceremonies And Customs, Together With The Technical And Theological Terms of Muhammadan Religion, London, ١٩٨٥,p.٦٣٧;

أوقطاي أصلان أبا، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد مُحمد عيسي، استانبول، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م ، ص٢٠٦؛

الصفصفاي أحمد المرسى، استانبول عبق التاريخ ... روعة الحضارة ، القاهرة ،١٤١٩هـ /١٩٩٩م ، ص١١٩؛

منى السيد عُثمان الغباشي، رسوم العمائر الدينية في تصاويرالمخطوطات العُثمانية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار،جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية،٢٠٠٩م،ص٥٩٦-٥٩٧.

(١٢٠) مسجد سيدي إبراهيم الدسوقي، عن:

.https://ar.wikipedia.org

(١٢١) ظهرت الدخلات في العمارة الساسانية تزخرف واجهات إيوان كسري (٥٣١ – ٥٧٩ م)، قصري فيروز آبادي (٢٢٧-٢٤٠م) وسرفستان (حوالي القرن٥-٦م)، وأخذها عنهم البيزنطيون ثم المسلمون الذين تفننوا في عمل أشكال هذه الدخلات حتى انفردوا بها ونسبت لهم عن غيرهم من الأمم السابقة، فقد ظهرت في مئذنة بشر بن صفوان بجامع القيروان (١٠٥هـ)، أحد أبواب مدينة بغداد (١٤٧هـ/٧٦٤م)،مدينة الرقة(١٥٥هـ/٧٧٢م)،وجدران قصرالأخيضر ١٦١هـ /٧٧٨م= =وانتشرت في واجهات عمائر صقلية في القرن٤-٥هـ/١٠-١١م،وفي إيران في ضريح إمام طوبزاده (٤٢٩هـ /١٠٣٧م) وضريح جنبادي علي في أبرقوه (٤٤٨هـ/١٠٥٧م). للمزيد انظر:

جمال عبد الرحيم إبراهيم، الحليات المعمارية والزُخرفية علي عمائر القاهرة في العصر المملوكي الجركسي، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، قسم الآثارالإسلامية،١٤١١هـ/ ١٩٩١م، ص١٦؛

فريد شافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية،المجلد الأول عصر الولاة، مكتبة الأسرة،٢٠٠٢م، ص١٦٩: ١٧٣، ٢١٣؛عاصم مُحمد رزق. مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون،ص٨٦.

(١٢٢) ويُعد تقسيم الواجهات إلى دخلات سمة من سمات عمارة مصر الإسلامية التي بدأت تظهر منذ العصر الفاطمي، وكانت عبارة عن حنايا أو دخلات صغيرة معقودة بعقود محارية أشبه بالمحاريب، وحنايا ذات صدور مُقرنصة والتي ظهرت في واجهة الجامع الأقمر سنة ٥١٩هـ /١١٢٥م واستمرت في العصر الأيوبي كما في واجهة مدخل المدارس الصالحية٦٣٩-٦٤١هـ/١٢٤١-١٢٤٢م وواجهة ضريح الإمام الشافعي٦٠٨هـ/١٢١١م. وفتح بدخلات الواجهة الممتدة

بامتداد الواجهة صف واحد من النوافذ في العصر الأيوبي كما في واجهة قُبة الصالح نجم الدين أيوب٦٣٧هـ/١٢٤٩م، ثم أصبحت تضم صفين من النوافذ أو أكثر في العصر المملوكي البحري مثل واجهة قُبة ومدرسة السلطان المنصور قلاوون٦٨٣: ٦٨٥هـ/١٢٨٣: ١٢٨٥م.ولقد أصبحت هذه الدخلات المقسمة للواجهات في العصر المملوكي البحري ذات صدور مُقرنصة منها علي سبيل المثال واجهة مدرسة الناصر مُحمد بالنحاسيين٧٠٣هـ/١٣٠٤م، جامع ألماس الحاجب٧٣٠هـ/١٣٢٩م ومدرسة أم السلطان شعبان٧٧٠هـ/١٣٦٨م ومدرسة السلطان حسن٧٦٤هـ/١٣٦٢م ثم أصبحت الدخلات المُقرنصة أحد سمات العمارة المملوكية الجركسية. انظر في ذلك:مُحمد سيف النصر، مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة، ص٥؛

جمال عبد الرحيم، الحليات المعمارية والزُخرفية، ص١٦-١٨؛عاصم رزق، مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون، ص٣١٩-٣٢٠؛مُحمد مُصطفى نجيب، العمارة في عصر المماليك،ص٢٣٧؛

عبد الرحمن فهمي، العمارة قبل عصر المماليك، القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، ص٢٣٢؛

سعد زغلول عبد الحميد، العمارة والفنون في دولة الإسلام،ص٤٦٥.

(١٢٣) عبد الوهاب عبد الفتاح عبد الوهاب حجاج، الطراز المعماري والفني لمساجد القاهرة، ص٣١٣- ٣١٤.

(١٢٤) جمال عبد الرحيم، الحليات المعمارية والزُخرفية، ص١٤؛

مُحمد مُصطفى نجيب، العمارة في العصر العُثماني،القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، ص٢٦٠.

(١٢٥) للمزيد انظر: مُحمد سيف النصر، مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة، ص٣٧: ٤١؛

العربي صبري، دراسة مقارنة لطراز العمائر الدينية الباقية بمدينتي دمشق والقاهرة،ص١١١؛

مُحمد مُصطفى نجيب، دراسات في الأقبية والأحقاف المروحية، ص٩٧: ٨٢.

(١٢٦) القندلية: هو مصطلح وثائقي شاع استعماله في واجهات العمائر المملوكية وتتكون البسيطة من فتحتين معقودتين تسمي شمسية يعلوهما نافذة مستديرة تسمي قمرية، وما زاد عن ذلك يسمى قندلية مركبة، وكانت تغشي بألواح من الرخام،الحجر والجص بزخارف مُفرغة متنوعة الأشكال وأقدم أمثلتها في الرخام نوافذ الجامع الأموي بدمشق أما في الجص فيوجد في جامع أحمد بن طولون ثم حدث عليها تطور تال بتعشيق فراغاتها بالزجاج الملون، وأصبحت هذه النوافذ أحد السمات المميزة للعمارة الإسلامية، للمزيد انظر: فريد شافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية، ص٢١٤-٢١٥؛

عاصم رزق، مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون، ص١٦٥، ٢٤٣-٢٤٤؛

عبد اللطيف إبراهيم،وثيقة وقف قراقجا الحسني،مجلة كلية الآداب،مجلد١٨،الجزء٢،جامعة القاهرة،١٩٥٩م،ص٢٢٧ : ٢٢٩.

(١٢٧) عبد اللطيف إبراهيم، سلسلة الدراسات الوثائقية، الوثائق في خدمة الآثار(العصر المملوكي)، دراسات في الآثار الإسلامية، المُنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،القاهرة،١٩٧٩م، ص٤٥٤.

(١٢٨) للمزيد انظر:إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين، أشغال الرخام في العمارة الدينية، ص٢١، ٣١ – ٣٢؛

عطيات إبراهيم السيد سعودي، الرخام في مصر في عصر دولة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة،١٤١٤هـ/١٩٩٤م، ص١٦.

(١٢٩) انتشرت التيجان المُقرنصة في كل أنحاء العالم الإسلامي، فقد وجدت بكثرة في غرب العالم الإسلامي كما في قصر الحمراء بغرناطة. وهي تيجان سلجوقية الأصل، وتوجد في كثير من العمائر السلجوقية مثل المدرسة الزرقاء في سيواس ومسجد أشرف أوغلو ذو الأعمدة الخشبية الخاص بسليمان بك في بيشهر ويؤرخ بين (٦٩٦- ٦٩٩هـ/١٢٩٧-١٢٩٩م) والمسجد الكبير في أفيون ذي الأعمدة الخشبية أيضاً والذي رُمم عام ٧٤٢هـ/١٣٤١م. وكانت مقرنصات تيجانها مقوسة الخطوط أكثر اقتراباً من المقرنصات الإيرانية. للمزيد انظر:

منى السيد عُثمان الغباشي، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العُثمانية، مخطوط رسالة ماجستير،كلية الآثار،جامعة القاهرة، قسم الآثارالإسلامية،١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م ، ص٧٧٠؛

أوقطاي أصلان أبا، فنون الترك وعمائرهم،ص٩٢ – ٩٣؛ توفيق عبد الجواد، تاريخ العمارة والفنون الإسلامية، ص ٨٥؛عاصم رزق، مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون،ص٤٤؛

Arseven.(C.E)، Les Decoratifs Turcs، Istanbul،١٩٥٢،p.١٠٩;
Gabriel. (A), Les Mosquée De Constantiople, Syria, Revue d'Art,Tome VII, Paris,١٩٢٦, p.٤١١;Ünsal.(B),Turkish Islamic Architecture, p.٨٣.

(١٣٠) توجد أقدم أمثلة هذا التاج في سامرا في "باب العامة" بقصر الجوسق الخاقاني سنة ٢٢١هـ/٨٣٦م، وفي جامع المتوكل ثم في مقياس النيل بالروضة سنة ٢٤٧هـ/٨٦١م، واستخدمت كقواعد للأعمدة ذات التيجان الكونثية. ومع ذلك هناك رأياً يقول إن هذا النموذج الكأسي قد وجد في العصر الساساني ولكن هذا الرأي تنقصه أدلة قوية تدعمه. انظر في ذلك:

فريد شافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية،ص ٢١٣؛ عاصم رزق، مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون، ص٤٤؛ أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه،الطبعة الثانية،دار المعارف، القاهرة ، ص ١٣٥.

(١٣١) أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي،ص ١٣٥.

(١٣٢) فريد شافعي، العمارة العربية فى مصر الإسلامية، ص ٢١٣.

(١٣٣) توفيق عبد الجواد، تاريخ العمارة والفنون الإسلامية، ص ٥٨.

(١٣٤) العقد المُنكسر (العقد المنفرج):هو أحد ابتكارات العمارة الإسلامية والذي أشتق من العقد المدبب ، ويتكون من قوسين رُسما من مركزين ويمس كل قوس منهما مستقيم يلتقي مع المستقيم الآخر في قمة العقد المدبب. ومن أقدم نماذجه مسجد صغير في دامغان جنوب بحر قزوين المؤرخ بالقرن ٣هـ/٩م. وعُرف هذا العقد باسم العقد الفاطمي لشيوع استخدامه في العمارة الفاطمية وكان يُعرف خطأ باسم العقد الفارسي.انظر في ذلك: فريد شافعي، العمارة العربية فى مصر الإسلامية، ص٢٠٧؛ عاصم رزق، مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون ، ص٢٠٢-٢٠٣؛

ربيع حامد خليفة، العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العُثمانية،مجلة كلية الآثار، العدد السادس، ١٩٩٥م، ص٧٨.

(١٣٥) انتشر العقد نصف الدائري انتشارًا كبيرًا في العمارة الإسلامية كما كان منتشرًا في جميع الطرز المعمارية في العالم القديم والوسيط والحديث، وفي الشرق والغرب. وليس من السهل الوصول إلي من ابتكر هذا العقد ولا أول عصر ابتكر فيه، ويوجد أقدم مثل لهذا العقد في العصر الإسلامي في قُبة الصخرة ثم تتابع أمثلته بلا انقطاع بعد ذلك غير أن استخدامه قد أخذ يقل مع ازدياد الإقبال علي أنواع العقود الأخرى التي انتشرت في العمارة الإسلامية في الشرق والغرب حيث طغي العقد المدبب في المشرق والعقد الحدوي في المغرب.انظر في ذلك:فريد شافعي، العمارة العربية فى مصر الإسلامية،ص٢٠١،٢٠٣؛عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، بيروت، ١٩٨٨م،ص٢٧٩؛عاصم رزق، مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون، ص١٩٤-١٩٥؛مني عُثمان الغباشي، رسوم عمائر استانبول المدينة،ص٧٧٩.

(١٣٦) العقد الموتور: يُشبه هذا العقد في شكله قطعة الدائرة ولقد استخدمه السلاجقة في تتويج فتحات المداخل فقد وجد بكثرة في مداخل المباني السلجوقية والإمارات التركمانية ثم شاع استخدامه في العصر العُثماني في مداخل قاعات الصلاة ومداخل الأفنية وفي معظم فتحات المداخل بالمباني الدينية والمدنية من الخارج. انظر في ذلك:

كمال الدين سامح، العمارة الإسلامية في مصر،ص٨١؛مني عُثمان الغباشي، رسوم عمائر استانبول المدينة، ص ٧٧٨ – ٨٧٩؛منى عُثمان الغباشي، رسوم العمائر الدينية،ص٧٣٠؛

Gabriel. (A)،Mosquée De Constantiople, p.٤٠٧.

(١٣٧) يتألف العقد المُفصص من سلسلة عقود صغيرة وأقواس متتالية، وقد عُرف قبل العصر الإسلامي ويُعتقد أن أصوله مشرقية وذكر فريد شافعي أن فكرة فُصوص العقود وجدت في طاق كسري إلا أن استخدامه كان محدودًا أما في العصر الإسلامي فقد تطور هذا العقد تطويرًا كبيرًا سواء فيما يتعلق بالغرض الإنشائي أو بالغرض الزُخرفي الجمالي ويُعد أول مثل له في العمارة الإسلامية في قصر الحير الغربي سنة١٠٩هـ/٧٢٧ م والشبابيك الوهمية في واجهة باب بغداد بمدينة الرقة

سنة ١٥٥هـ/٧٧٢م وقصر الأُخيضر حوالي سنة١٦١هـ/٧٧٨م وجامع سامرا ٢٣٤-٢٣٧هـ/٨٤٨-٨٥٠م. وقد انتشرت هذه العقود في جميع أنحاء العالم الإسلامي ووجدت أروع نماذجه وأبدعها في عمارة المغرب والأندلس.أما في الدولة العُثمانية فيُرجح أن العثمانيين قد أخذوه من المشرق الإسلامي عن طريق السلاجقة ومع ذلك فقد أُستخدم هذا العقد بقلة في الفترة المُمتدة من القرن٨-١١هـ/١٤-١٧م، ثم كُثر استعماله في فترة القرنين١٢-١٣هـ/١٨-١٩م نتيجة لتأثر العمارة العثمانية بطراز العمارة الأوربية التي عرفت العقود المُفصصة كأحد تأثيرات العمارة الإسلامية في العصور الوسطى. للمزيد انظر: فريد شافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية، ص٢٠٦؛

كمال الدين سامح، العمارة الإسلامية في مصر، ص ٨١؛ أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي ص ١٣٦؛

ربيع خليفة، العناصر المعمارية، ص٧١-٧٤؛ عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، ص ٢٨١؛

عفيف البهنسي ، الفن الإسلامى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ١٩٨٦م، ص ١٥١.

(١٣٨) ربيع خليفة، العناصر المعمارية،ص ٦٥.

(١٣٩) الشُرافات: تعني الشُرافة في اللغة أعلى المبنى أو الحائط توضع في مستوى السقف، وهي العنصر المعماري الذي يُتوج جدران العمائر مما يكسبها مظهراً جمالياً بالإضافة إلى أغراض أخرى ترتبط بوظيفة المبنى، وقد عُرفت في الوثائق باسم شُرفة أو شُرافة أو شراريف وأخطره البنيان. وتعود فكرتها إلى العصر الفرعوني في الكورنيش الحجري الذي يُتوج أعلى الجدران ثم توارثت الأجيال هذا الكورنيش على مر العصور التالية حتى وصل إلى درجة تُشبه الشُرافات فظهرت في المباني الآشورية، الرومانية والساسانية.انظر في ذلك:

ربيع خليفة، العناصر المعمارية، ص٨٤، حاشية ٨٧؛ جمال عبد الرحيم، الحليات المعمارية الزُخرفية، ص٧٣: ٧٥؛

طه عبد القادر عمارة، العناصر الزُخرفية المستخدمة في عمارة مساجد القاهرة في العصر العُثماني، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٢٩-٣٠.

(١٤٠) للمزيد انظر: عبد اللطيف إبراهيم، سلسلة الدراسات الوثائقية، ص٤٣٧؛ عاصم رزق، مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون، ص٦٦؛جمال عبد الرحيم، الحليات المعمارية والزُخرفية، ص٨٤؛ العربي صبري، دراسة مقارنة لطراز العمائر الدينية، ص٨٩.

(١٤١) أوقطاي أصلان ابا، فنون الترك وعمائرهم،شكل٣٧.

(١٤٢) للمزيد انظر: جمال عبد الرحيم، الحليات المعمارية والزُخرفية، ص٨٦: ٨٨.

(١٤٣) المقصورة تدل على شُرفة أو حجرة أو حاجز أو سياج من الخشب ونحوه يُحاط به المكان الذي كان يُخصص في المسجد لصلاة الأمير أو الوالي بهدف حمايته وتأمينه وقيل أن الخليفة عُثمان بن عفان أول من أقامها في المسجد النبوي أثناء توسعته ثم انتشرت في العالم الإسلامي. وذكر فريد شافعي عن ابن خلدون أن أول من اتخذها هو معاوية بن أبي سفيان حين طعنه الخارجي وقيل أن أول من اتخذها هو مروان بن الحكم حين طعنه اليماني، ثم اتخذها الخلفاء بعد ذلك، وتُعد مقصورة جامع القيروان بتونس للمعز بن باديس التي تؤرخ فيما بين ٤٠٦-٤٤٠هـ/ ١٠٤٣- ١٠٦١م. انظر في ذلك:

فريد شافعي،العمارة العربية في مصر الإسلامية،ص٦٤٩-٦٥٠؛

عاصم رزق،مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون،ص٢٩٧-٢٩٨؛

عبد الله عبد السلام الحداد، مقدمة في الآثار الإسلامية،الطبعة الأولى، دار الشوكاني للطباعة والنشر، اليمن، ١٤٢٤هـ /٢٠٠٣م،ص١٣٢.

(١٤٤) عاصم رزق،مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون،ص٢٩٨.

(١٤٥)عاصم رزق،مُعجم مُصطلحات العمارة والفنون،ص٢٩٨.

(١٤٦) للمزيد عن هذه الطرق انظر: ربيع حامد خليفة، فنون القاهرة في العهد العُثماني ٩٢٣هـ/١٥١٧م- ١٢٢٠هـ/١٨٠٥م، الطبعة الثالثة، مكتبة زهراء الشرق ،٢٠٠٤م، ص١٧٢-١٧٧؛

ربيع حامد خليفة، الفنون الإسلامية في العصر العُثماني، الطبعة الرابعة، مكتبة زهراء الشرق،٢٠٠٧مص١٩٨-٢٠٢.

(١٤٧) الزخرفة بالحفر: تُعتبر من أرقى أساليب زخرفة الأخشاب نظرًا لما يحتاجه إلى مهارة عالية وقدره فنية فائقة ومجهود كبير، وهي الطريقة الأكثر استعمالًا في زخرفة التُحف الخشبية مُنذ بداية العصر الإسلامي متأثرين في ذلك بالأساليب الهلينستية والساسانية السابقة، ثم تطور تدرجيًا في العصر الإسلامي بتعدد أنواع الحفر من عميق ومائل أو مشطوف ومُتعدد المستويات. انظر في ذلك: ديماند، الفنون الإسلامية، الطبعة الثاني، دار المعارف،١٩٥٨،ص١١٥؛=

=حسن الباشا، الآثار الإسلامية،ص٢٧٦؛ سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥،ص٣٢٤؛ شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العُثمانية، الطبعة الأولى،مكتبة زهراء الشرق،١٣٢٣هـ/ ٢٠٠٣م، ص٩٠-٩١؛

محمود مُصطفى سعد الجندي، أشغال الخشب بعمائر القاهرة الدينية في العصر المملوكي الجركسي ٧٨٤-٩٢٣هـ /١٣٨٢-١٥١٧م، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طنطا، قسم الآثار، شُعبة الآثار الإسلامية،، جامعة طنطا، قسم الآثار، شُعبة الآثار الإسلامية،١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م،ص٢٩٢-٢٩٤.

(١٤٨) الزخرفة بالحُشوات المُجمعة تعشق فيها الحُشوات الهندسية وتُجمع معًا داخل إطارات أو سدايب مكونة أشكال هندسية أبرزها الطبق النجمي بدون استعمال أي مادة لاصقة أو باستعمال المُسمار، وقد ظهرت في العصر الفاطمي في منبر باسم الخليفة المستنصر بالله ووزيره بدر الجمالي سنة ٤٨٤هـ الذي صنع لمشهد الإمام الحُسين عليه السلام بعسقلان ونُقل إلى الحرم الخليلي بالقدس، ثم محراب السيدة نفيسة رضي الله عنها سنة٥٤١هـ/١١٤٥-١١٤٦م ومحراب السيدة رُقية رضي الله عنها المؤرخ فيما بين ٥٤٩-٥٥٥هـ/١١٥٤-١١٦٠م. وقد استمر هذا الأسلوب في زخرفة الأخشاب طوال العصر الأيوبي والمملوكي والعُثماني، وكل ما طرأ عليها من تطور هو زيادة عدد وحدات الطبق النجمي مع تطعيمها بالصدف والعاج. ويعرف الأتراك هذه الطريقة باسم كندكاري، ويطلق عليها أهل المهنة المحدثون اسم جمعية. انظر في ذلك:

زكي مُحمد حسن، كنوز الفاطميين، دار الرائد العربي،١٤٠١هـ/١٩٨١م،ص٢٢٠-٢٢١؛حسن الباشا، الآثار الإسلامية، ص٢٧٦-٢٧٧؛ سعاد ماهر، الفنون الإسلامية،ص٣٢٦؛ ديماند،الفنون الإسلامية،ص١٢٠-١٢١؛ شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١٠٤-١٠٨؛محمود مُصطفى سعد الجندي، أشغال الخشب،ص٣١٧،٣١٤-٣٢٠.

(١٤٩) التطعيم هو زخرفة الخشب بمادة أثمن كالعاج أو الصدف أو بنوع أثمن من الخشب، وكان التطعيم يتم بطريقتين التطعيم الحقيقي والترصيع التي تسمى بالتطعيم المُزيف أو الترصيع وهي تُشبه أسلوب صناعة الفسيفساء الزجاجية والخزفية بأن تُلصق القطع الصغيرة بجانب بعضها على سطح الخشب لتؤلف الشكل الزُخرفي وأحياناً تُلصق القطع وتُرتب بالترتيب الزُخرفي المطلوب ويُترك بينهما فراغاً يُملأ بالمعجون الملون باللون المراد. وقد عُرفت هذه الطريقة قبل الإسلام ورثها المسلمون عن الأقباط في مصر فقد عرفها المصريون مُنذ العصر الفاطمي،واستُخدمت طوال العصر الإسلامي في شرق العالم الإسلامي وغربه وبلغت درجة عظيمة من الروعة والجمال في العصر خلال القرنين ٧-٨هـ/١٣-١٤م، واستمرت طوال العصر العُثماني وخاصة في فترة الأصالة في القرنين١٠-١١هـ/ ١٦-١٧محيث كُثر استخدام طريقة التطعيم بالعاج والأبنوس أو الصدف وهي الطريقة التي أطلق عليها الأتراك اسم (صدفكاري).انظر في ذلك: ديماند، الفنون الإسلامية، ص١٣٦-١٣٧؛حسن الباشا، الآثار الإسلامية، ص٢٧٧؛ ربيع خليفة، الفنون الإسلامية في العصر العُثماني، ص٢١٠؛ شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١١٠-١١٣؛محمود مُصطفى سعد الجندي، أشغال الخشب،ص٣٢٣.

(١٥٠) ديماند،الفنون الإسلامية،ص١٣٦؛شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١١٠.

(١٥١) كان لمصر شُهرة كبيرة في خراطة الأخشاب ترجع إلى العصر الفرعوني في شكل شُراعات أعلى حلوق أبواب العمائر الدينية والمدنية خلال عصر الدولة الحديثة كما عُثر على مقعد بمقبرة توت عنخ أمون قوائم مُحلاه بحلقات تُشبه الحلقات المصنوعة بالخراطة الحديثة، إلا إنها لم تكن مخروطة بالمعنى المفهوم, ويُرجح أنها أُدخلت إلى مصر في العصر اليوناني

الروماني لوجود نماذج من الخشب الخرط من هذا العصر. وورثها المسلمون وأبدعوا فيها وظهرت منها نماذج من العصر الطولوني والفاطمي ثم الأيوبي وترجع أجمل نماذجه إلى العصر المملوكي واستمرت في العصر العُثماني. للمزيد انظر: زكي مُحمد حسن، فنون الإسلامية، ج١، ص٤٧٠؛

أحمد نظيف، دراسات في العمارة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٩م، ص٢٥٦؛

محمود مُصطفى سعد الجندي، أشغال الخشب،ص٣٤٠-٣٤١؛ شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١١٤.

(١٥٢) ربيع خليفة، فنون القاهرة في العهد العُثماني،ص١٨١؛شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية، ص١١٦-١١٨؛ أحمد نظيف، دراسات في العمارة الإسلامية،ص٢٥٦-٢٧٠؛محمود مُصطفى سعد الجندي، أشغال الخشب،ص٣٤٢-٣٤٨.

(١٥٣) أحمد مُحمد زكي أحمد،أضواء جديدة على خرط الخشب الدقيق في مصر الإسلامية في ضوء مجموعة تُنشر لأول مرة،مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية الصادرة عن : الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، العدد السابع، شوال ١٤٣٨هـ/يوليو٢٠١٧م، حاشية ٢، ص١١-١٢.

(١٥٤) تُعد زخرفة المعقلي بأنواعه والمفروكة من العناصر المميزة في زخرفة التُحف الخشبية العُثمانية، وهي زخارف متطورة ومُبتكرة من الصليب المعقوف، ويُعتبر أحد العناصر الهامة في الزخرفة التُركية القديمة، وهو ذو أصل أسيوي ودخل مصر من العراق، وهو آري الأصل يُستخدم كرمز ضد السامية واتخذه الألمان كإشارة للحزب والهتلرية التي تقوم على مبدأ تفوق العُنصر الجرماني والآري. وُشكل الزوايا القائمة لأذرع هذا الصليب من اليمين إلى اليسار والعكس. وأقدم أمثلتها قطعة جصية من إيران في العصر الساساني بمتحف الميتروبوليتان، أما في مصر فأقدم أمثلتها في الزخارف الجصية التي عُثر عليها في حفائر الفُسطاط من العصرالإسلامي المُبكر.ومن العناصر المُبتكرة التي طورها الفنان في العصر العُثماني من عُنصر الصليب المعقوف زخرفة على شكل حرف T الذي يتقابل مع مثيله بطريقة عكسية في وضع مائل أو قائم ينتج عن التقابل المائل شكل مُعين في الوسط وشكل رُباعي في الأركان الأربعة، وفي حالة الوضع القائم ينتج عن التقابل شكل مُربع في الوسط ومُستطيل في الأركان الأربعة، وفي حالة تنفيذها بمُفردها يُطلق عليها اسم المفروكة. ومن الجدير بالذكر أن هذه الوحدة تكون لفظ الجلالة لاحتوائها على الأربع ألفات والهاء خاصة عند تنفيذها في الوضع القائم.انظر في ذلك: شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١٥١-١٥٢.

(١٥٥) شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١٣٣؛ربيع خليفة، فنون القاهرة في العهد العُثماني، ص١٨٣؛

إبراهيم إبراهيم السيد الخولي، الزخارف النباتية والهندسية على التُحف والعمائر العُثمانية بالقاهرة "دراسة أثرية فنية" مخطوط رسالة ماجستير،قسم الآثار، شعبة الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة طنطا،١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ص١٨-١٩.

(١٥٦) الطبق النجمي هو من أهم العناصر الزخرفية الهندسية الإسلامية، وهي التراكيب الهندسية المتعددة الأشكال والأضلاع والمجمعة على هيئة نجوم التي كان بداية ظهوره في مصر في القرن٦هـ/١٢م على محراب السيدة رقية سنة ٥٢٧هـ/ ١١٣٢م المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. ولقد بدأ الطبق النجمي بست حشوات ثم تطور وزاد عدد حشواته حتى وصلت ستة عشر حشوة، ويتكون الطبق النجمي من الترس في المركز، ويحيط به مجموعة حشوات عبارة عن لوزات صغيرة مدببة من أربعة أضلاع تعرف باسم لوزة، مؤلفة شكل نجمة متعددة الأطراف، تحصر بينها أشكالا سداسية تعرف باسم "كندة" مؤلفة شكلاً دائريًا كاملًا مكوناً طبقًا نجميًا كاملًا أو نصف أو رُبع طبق نجمي في تشكيلات هندسية رائعة ثم زاد عليه أشكال بيت الغراب بستة أضلاع ثم نرجسة بتسعة أضلاع، التاسومة المتمنة، المخموس، سقط رباعي أشبه بالمعين وغطاء السقط. ولقد ذاع استخدام زخرفة الأطباق النجمية في مصر وخاصةً في العصر المملوكي في زخارف التُحف الخشبية، النحاسية، جلود الكتب والصفحات الأولي المذهبة بالمصاحف وزخارف الأسقف وانتشر في العالم الإسلامي واستمر في العصر العُثماني. للمزيد انظر: حسن الباشا، الآثار الإسلامية،ص٢٧٧؛

زكي مُحمد حسن، في الفنون الإسلامية،دار الرائد العربي، بيروت ،لبنان،١٤٠١هـ/١٩٨١م،ص٣٢-٣٣؛=

= شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١٣٤-١٣٥؛

علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (العصرين الأموي والعباسي)، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق،١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ص١٩.

(١٥٧) ربيع خليفة، فنون القاهرة في العهد العُثماني ،ص١٨٤؛شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية، ص١٥٣.

(١٥٨) ربيع خليفة، فنون القاهرة في العهد العُثماني، ص١٨٤؛شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية، ص١٥٢.

(١٥٩) ربيع خليفة، الفنون الإسلامية في العصر العُثماني،ص٣٧،٧٤؛شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية ،ص١٣٣؛

إبراهيم إبراهيم السيد الخولي، الزخارف النباتية والهندسية على التُحف والعمائر العُثمانية بالقاهرة،ص١٨-١٩.

(١٦٠) زهرة اللاله:اهتم الأتراك بهذه الزهرة وحبوها بسبب جمالها الطبيعي وإلي بعض المعتقدات الدينية لدي الأتراك ويأتي هذا الاعتقاد من اسم الزهرة نفسها، حيث أن حروف كلمة اللاله هي نفس الحروف التي يتكون منها لفظ الجلالة " الله " لذا فقد اكتسبت هذه الزهرة شرفا وقدسية عند الأتراك المتمسكين بدينهم. كما أن كلمه (لاله) هي نفس حروف كلمة الهلال وهو الشكل الذى اتخذه الأتراك رمزًا على كافة مظاهر أعمالهم الرسمية ومُختلف فنونهم كما أنهم رسموها في أشكال الهلال، فقد وجد بمسجد السليمية بأدرنه عمود يمثل أحد الأعمدة التي تحمل دكة المبلغ في رواق القبلة حفر عليه زهرة اللاله في وضع مقلوب جعلها تشبه الهلال. للمزيد انظر: ربيع حامد خليفة، البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العُثمانية دراسة أثرية وفنية، مخطوط رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٨٧-٢٨٩؛

سعاد ماهر، الخزف التركي الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م، ص٧٩؛

مُحمد عبد العزيز مرزوق،الفنون الزُخرفية الإسلامية فى العصر العُثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧م ،ص٤ حاشية (٢)؛ شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١٦٦- ١٦٧؛

Arseven.(C.E), Les Arts Decoratifs Turcs,Istanbul,١٩٥٢,p.٩٥-٦٠;
Davis.(F),Palace of Topkapi in Istanbul, New York, ١٩٧٠,p. ١٧٦.

(١٦١) نادر محمود عبد الدائم، التأثيرات العقائدية في الفن العُثماني، مخطوط رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار،جامعة القاهرة،١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م ، ص ٦١ .

(١٦٢) ربيع خليفة ، البلاطات الخزفية، ص ٢٨٧؛ سعاد ماهر، الخزف التركي الخزف التركي،ص ٧٧، ٧٩؛

شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١٦٦.

(١٦٣) ربيع خليفه ، الفنون الإسلامية في العصر العُثماني،ص ١٥٠،١٥٧،١٦٥، لوحة ٨٣،٩٠، ١٠٤.

(١٦٤) للمزيد انظر:أوقطاى اصلان أبا، فنون الترك وعمائرهم، ص١٧٤؛

منى عُثمان الغباشي، رسوم عمائر استانبول المدنية،ص٨٠٣-٨٠٤؛

Göknil.(U.V),Turkischische Moscheen, Switzerland, ١٩٥٣, pl.٣٤,p.٦٣.

(١٦٥) شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١٦٩-١٧٠.

(١٦٦) شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية،ص١٣٣

إبراهيم إبراهيم السيد الخولي، الزخارف النباتية والهندسية على التُحف والعمائر العُثمانية بالقاهرة،ص١٨-١٩.

(١٦٧) لم يُستطع التوصل لترجمة للسيد أحمد الجلفي.

(١٦٨) لم يُستطع التوصل لترجم للسيد بهرام أغا بن الشيخ مُحمد.

(١٦٩) علي باشا مُبارك، الخطط التوفيقية ،ج٥، ص٤٣؛ سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج١، ص١٠٩؛ ربيع خليفة، فنون القاهرة في العهد العُثماني،ص٩٧.

(١٧٠) علي باشا مُبارك، الخطط التوفيقية، ج٥،ص١٦؛ سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، ج١، ص١٠٣.

(١٧١) علي باشا مُبارك، الخطط التوفيقية،ج٥،ص٦٦.

(١٧٢) سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون،ج١، ص١٠٦؛ ربيع خليفة، فنون القاهرة في العهد العُثماني،ص٩٨.

(١٧٣) أهل الصنعة.

(١٧٤) ربيع خليفة، فنون القاهرة في العهد العُثماني،ص٩٨.

(١٧٥) فن الباروك: يُطلق على الطراز الفني الذي ساد في أوروبا في الفترة ما بين ١٦٠٠-١٧٥٠م، والباروك لفظ فرنسي من أصل أسباني يعني اللؤلؤة غير المهذبة الشكل, وهو مزيج من الفن اليوناني والروماني والقوطي, فهو خليط اعتمد على الإنحناءات والألتواءات فكان يكره الاستقامة. وعناصره الرئيسية هي الأصداف والقواقع, الشماعد، الأوراق المعقوفة، قرون الرخا والجامات. ولقد ساد هذا الأسلوب الزخرفي بعض العمائر في بعض البلدان الأوروبية في القرن١١هـ/١٧م.ولقد سمى بهذا الاسم لأنه شذ في عناصره الزخرفية عما كان مألوف في فنون عصر النهضة. انظر في ذلك: ربيع خليفه ، الفنون الإسلامية في العصر العُثماني، حاشية١٢٤، ص١٦٩؛

نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، دار المعارف،١٩٨٢م،ص١٤٧؛

أرنولد هاوزر، الفن والمُجتمع عبر التاريخ، الجزء الأول، ترجمة فؤاد زكريا،الطبعة الأولى، دارالوفا لدنيا الطباعة والنشر،٢٠٠٥م، ص٥٢٧-٥٣٠؛ عبد الله عبد السلام الحداد، مقدمة في الآثار الإسلامية،ص١٧٠.

(١٧٦) فن الركوكو: تستمد لفظة الروكوكو من الصدفة الغير مُنتظمة الشكل ذات الخطوط المُنحنية، فقد استمد روحه من فن الباروك الذي ازدهر في فرنسا وتطور بصفة خاصةً في فرنسا وألمانيا وأصبح الطراز الأوروبي الرئيسي في القرن١٢هـ/١٨م رغم أنه لم يُكن الطراز الوحيد إطلاقًا، وكان أميل إلى الرقة والرشاقة,واعتمد في عناصره الزخرفية على الأوراق والفروع النباتية وأشكال المحاريات البحرية, وهو مثل الباروك يمتاز في زخارفه بكراهيته لاستخدام الخطوط المستقيمة وحبه للخطوط الحلزونية وما يتصل بها من سطوح مائلة وأقواس مختلفة. وهذه الفنون هي التي اخرجت الفن العثماني عن ثقافته فتغيرت فكرته ومنبعه. انظر في ذلك:ربيع حامد خليفه ، الفنون الإسلامية في العصر العُثماني، حاشية١٢٥، ص١٦٩؛ نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، ص١٩٩؛

برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة سعد المنصوري ومُسعد القاضي،مُراجعة سعيد مُحمد خطاب، مكتبة النهضة العربية، القاهرة،١٩٩٤م، ص٣٦٤؛عبد الله عبد السلام الحداد، مقدمة في الآثار الإسلامية،ص١٧٠-١٧١.

(١٧٧) ربيع خليفة، العناصر المعمارية ، ص ٩٢-٩٩، شكل٥٧.

(١٧٨) ربيع خليفة، العناصر المعمارية، ص٨٧،شكل ٣٧،٣٨ ص ١٤٠.

(١٧٩) ربيع خليفة،العناصر المعمارية ،ص ٨٧، شكل ٣٩، ص١٤٠؛ أوقطاي أصلان أبا، فنون التُرك وعمائرهم، لوحة ٥.

(١٨٠) ربيع حامد خليفة،العناصر المعمارية،ص٨٧؛ منى عُثمان الغباشي، رسوم العمائر الدينية، ص٧٦٦؛
Goodwin.(G),op.cit,pl.٢٥٤,p.٢٦٧.

(١٨١) عبد الوهاب عبد الفتاح، الطراز المعماري والفني،ص٤٠٨-٤٠٩.

النقود الهندية المتداولة في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني

د/أحمد محمد دسوقي أبو حشيش

مدرس الآثار والمسكوكات الإسلامية

كلية الآثار – جامعة القاهرة

ملخص البحث

يتناول هذا البحث دراسة النقود الهندية المتداولة في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني في الفترة من القرن ١٠– ١٣هـ/ ١٦– ١٩م وقد تنوعت هذه النقود ما بين نقود الأباطرة المغول ونقود سلاطين الكجرات ونقود سلاطين بيجابور ونقود البهمنيين بالدكن فضلاً عن نقود شركة الهند الشرقية الإنجليزية، وهذه النقود كان لها أثر كبير في أسواق التداول النقدي بالجزيرة العربية خلال العصر العثماني، واكتسبت أهمية كبيرة في التاريخ والحضارة الإسلامية، لأنها توثق لتاريخ هذه البقعة الهامة من بقاع العالم الإسلامي، وتعكس الكثير من الأحداث التاريخية المهمة التي عاشتها هذه المنطقة في العصر العثماني.

الكلمات الدالة

النقود– الروبية – الآنة – الجزيرة العربية – العصر العثماني

أهمية موقع الجزيرة العربية

تمتعت الجزيرة العربية بموقع تجاري متميز علي مر العصورالتاريخية المختلفة، وبصفة خاصة مكة التي لعبت دوراً اقتصادياً بارزاً خلال العصر الإسلامي حيث كانت تمثل سوقاً تجارياً كبيراً يتم فيه تداول الكثير من النقود المختلفة الواردة من مختلف دول العالم بكافة أنواعها ومن بينها نقود الهند (١)، كذلك كان للنشاط التجاري الكبير بين بلاد الهند ومنطقة الخليج العربي وبحر العرب دوراً كبيراً في انتشار النقود الهندية بشكل واسع في هذه المناطق خلال العصر العثماني لا سيما بعد زيادة حركة التجار القادمين من الهند إلي الجزيرة العربية (٢).

كذلك كان لعرب سواحل الجزيرة العربية علاقات تجارية مع بلاد شرق المحيط الهندي كالهند وسيلان وجزر المالديف، وكان لهم استقرار علي سواحل شرق وغرب المحيط الهندي، كما كان لهم اليد الطولي في النشاط التجاري عبر المحيط الهندي، وهو ما أدي لقدوم النقود الهندية وتداولها في مدن وأسواق الجزيرة العربية خلال العصر العثماني (٣)، وكانت أبرز النقود الهندية التي تم تداولها في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني هي نقود الأباطرة المغول ونقود سلاطين الكجرات ونقود سلاطين بيجابور ونقود البهمنيين بالدكن فضلاً عن نقود شركة الهند الشرقية الإنجليزية..

أولاً: نقود الأباطرة المغول

كانت نقود الأباطرة المغول (٩٣٢–١٢٧٤هـ/ ١٥٢٦–١٨٥٨م) (٤) بالهند تأتي إلي الجزيرة العربية بكميات كبيرة سواء عن طريق الحجاج القادمين من بلاد الهند خلال موسم الحج، أو من خلال التجارة ولا سيما بعد زيادة حركة التجار القادمين من الهند خلال تلك الفترة، حتي أصبحت المسكوكات

المغولية الهندية الأكثر تداولاً إلي جانب المسكوكات العثمانية خلال العصر العثماني، فكان يتم تداول هذه النقود في مكة إضافة إلي مدينتي الهفوف[٥] والقطيف[٦] وهما المدينتان الرئيسيتان في سنجق الحسا[٧] بالجزيرة العربية، حيث تمتعت هذه النقود بشعبية كبيرة في التداول في هذه المناطق خلال تلك الفترة[٨].

وتمثلت النقود المغولية الهندية التي تم تداولها في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني في المهر الذهبي والروبية الفضية، فالمهر هو النقود الذهبية وكان وزنه يبلغ ١١ جرام تقريباً ثم استخدم في إيران في القرن الثاني عشر الهجري[٩]، أما الروبية فهي النقود الفضية وهي كلمة سنسكريتية تعني الفضة، استخدمت كإسم لوحدة نقدية فضية يبلغ وزنها ١١,٥٢ جرام تقريباً في عصر الأباطرة المغول بالهند ثم انتقلت إلي إيران في عهد نادر شاه الإفشاري سنة ١١٥٢هـ واستمرت حتي سنة ١٢١٢هـ[١٠].

وتنسب أبرز النقود المغولية الهندية التي تم تداولها في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني إلي أربعة من الأباطرة المغول وهم علي التوالي الإمبراطور أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/ ١٥٥٦-١٦٠٥م)، والإمبراطور جهانكير (١٠١٤-١٠٣٧هـ/ ١٦٠٦-١٦٢٧م)، والإمبراطور شاه جهان (١٠٣٧-١٠٦٨هـ/ ١٦٢٨-١٦٥٨م)، والإمبراطور أورانجزيب (١٠٦٨-١١١٨هـ/ ١٦٥٨-١٧٠٧م)، وهذه النقود نتناولها كما يلي:-

نقود الإمبراطور أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/ ١٥٥٦-١٦٠٥م)[١١]

تنوعت طرز النقود الذهبية والفضية[١٢] التي ضربها الإمبراطور أكبر خلال فترة حكمه في بلاد الهند، ومنها ما جاء إلي الجزيرة العربية وتم تداولها بها خلال العصر العثماني سواء من خلال النشاط التجاري الكبير بينهما أو من خلال الحجاج القادمين في كل عام إلي مكة المكرمة لتأدية فريضة الحج، وهذه النقود كما يلي:-

أولاً: النقود الذهبية

تنقسم النقود الذهبية للإمبراطور أكبر المتداولة في تلك الفترة إلي قسمين هما:-

القسم الأول: النقود الذهبية المؤرخة بالتقويم الهجري[١٣]

تنوعت أشكال نقود هذا القسم فمنها المستدير ومنها المربع ومنها ما يأخذ شكل المحراب[١٤] وهو طراز مبتكر اقتصر علي نقود الإمبراطور أكبر فقط، وضربت نقود هذا القسم في الفترة من سنة ٩٦٦هـ وحتى سنة ١٠٠٠هـ والتي تمثل آخر نموذج لنقود أكبر الذهبية التي تحمل تاريخها وفقاً للتقويم الهجري، وقد استخدمت اللغة العربية وخط الثلث في تنفيذ نصوص كتابات معظم طرز نقود هذا القسم.

ومن نماذج نقود هذا القسم مهر ضرب أگره سنة ٩٧٢هـ[١٥]، جاء الشكل العام له عبارة عن دائرة ذات مفصصة في الوجه تحصر بداخلها كتابات مركز الوجه، أما كتابات الهامش فلا يظر ما يحيط

بها بسبب عدم اكتمال كتابات الهامش عليها، وقسم الظهر إلي ثلاث مساحات نقشت بداخلها كتابات الظهر والتي جاءت مركزية فقط، وجاءت نصوص كتابات هذا الطراز كما يلي:- **(لوحة ١)**

الوجه: مركز: لا إله إلا الله/ محمـــد/ رسول الله

هامش: بصدق أبي بكر/ بعدل عمر/ بحياي عثمان/ بعلم علي

الظهر: السلطان الأعظم خلد الله/ باد شاه ٩٧٢- محمد غازي- جلال الدين أكبر/ تعالي ملكه وسلطانه ضرب أگـره

وردت كتابات مركز الوجه في ثلاثة أسطر متتالية دون بها شهادة التوحيد والرسالة المحمدية بخط الثلث [١٦]، ونقش بهامش الوجه أسماء الخلفاء الراشدين الأربعة وألقابهم وصفاتهم بصيغة "بصدق أبي بكر/ بعدل عمر/ بحياي عثمان/ بعلم علي" وتشير عبارة بصدق أبي بكر إلي تصديق أبي بكر للرسول (ﷺ) في حادثة الإسراء والمعراج، وعدل عمر تشير إلي أشهر صفات أمير المؤمنين عمر بن الخطاب وهي العدل، وتوضح عبارة بحياي عثمان إحدي صفات عثمان بن عفان وهي الحياء، وتعكس عبارة بعلم علي إحدي صفات الإمام علي بن أبي طالب وهي علمه الغزير بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، ويعكس تسجيل أسماء الخلفاء الراشدين علي نقود الإمبراطور أكبر بصفة خاصة ونقود الأباطرة المغول بصفة عامة إلي اعتناقهم للمذهب السني وتعلقهم بحب الخلفاء الراشدين [١٧].

وقسم الظهر إلي ثلاث أجزاء أفقية سجل بالجزء العلوي لقب "السلطان الأعظم" وجزء من العبارة الدعائية "خلد الله تعالي ملكه وسلطانه" بصيغة "خلد الله" بينما دون الجزء الباقي منها وهو "تعالي ملكه وسلطانه" بالجزء السفلي، ولقب السلطان في اللغة من السلاطة بمعني القهر ومن هنا أطلق علي الوالي، وقد ورد اللفظ في آيات قرآنية عديدة بمعني الحجة والبرهان، وهذا اللفظ مأخوذ من اللغة الآرامية والسريانية، وكان هذا اللقب يلحق به الكثير من الصفات أشهرها الأعظم [١٨]، أما العبارة الدعائية "خلد الله تعالي ملكه وسلطانه" فهي عبارة تمثل دعاء لصاحبها المقصود به هنا الإمبراطور أكبر بدوام الملك والسلطان [١٩]، ودون بالجزء الأوسط اسم الإمبراطور أكبر وألقابه وتاريخ الضرب بصيغة "باد شاه ٩٧٢- محمد غازي- جلال الدين أكبر" ولقب باد شاه هو لفظ فارسي مركب من كلمتين هما "باد" بمعني تخت أو عرش، وكلمة "شاه" بمعني سيد أو صاحب وبذلك يكون معني باد شاه ملك العرش أو سيد العرش [٢٠]، أما لقب "غازي" فهو من الغزو وهو اسم للحرب التي كان يشترك فيها النبي (ﷺ) فكانت حروبه تسمني المغازي، وهو من الألقاب السنية، وكان ينعت به هؤلاء الذين يخوضون غمار الحروب في سبيل الإسلام [٢١]، ولقب "جلال الدين" من الألقاب المركبة أيضاً ويتكون من كلمتين الأولي جلال بمعني العظمة مضافة إلي كلمة الدين [٢٢]، ونقش بالجزء السفلي باقي العبارة الدعائية واسم مكان الضرب أگره بصيغة "تعالي ملكه وسلطانه ضرب أگره".

القسم الثاني: النقود الذهبية المؤرخة بالتقويم الإلهي

يعتبر أقدم تاريخ وصلنا للنقود الذهبية المؤرخة بالتقويم الإلهي هو سنة ٣٢ إلهي الموافق ٩٩٥هـ واستمرت نقود هذا القسم تضرب حتي سنة ٥١ إلهي الموافق ١٠١٤هـ وهو أخر عام من حكم الإمبراطور أكبر، وقد ضرب منها عدة طرز متنوعة من حيث الشكل العام ومضمون الكتابات.

وقد اتفق كل من الشكل العام ومضمون كتابات هذه النقود مع تعاليم المذهب الإلهي الذي ابتكره الإمبراطور أكبر وتبناه خلال فترة حكمه وادعي المهدية، حيث حذفت شهادة التوحيد والرسالة المحمدية وأسماء الخلفاء الراشدين الأربعة والتي كانت تسجل علي نقود الإمبراطور أكبر منذ توليه الحكم وحل محلها بعض الكتابات مثل الله أكبر، والله أكبر جل جلاله، فقد تحلل أكبر خلال هذه المرحلة من المبادئ الإسلامية السنية تماماً، كذلك استخدم التقويم الإلهي والشهور الفارسية في تسجيل تاريخ ضرب هذه النقود بدلاً من التقويم الهجري المعتاد، كما نقش بعض العبارات الدعائية باللغة الفارسية (٢٣).

ومن نماذج هذه النقود مهر مضاعف ضرب لاهور سنة ٤٨ إلهي (٢٤)، جاء الشكل العام له عبارة عن دائرتين متحدتي المركز بكل من الوجه والظهر تحيطان بكتابات كل من الوجه والظهر، والدائرة الخارجية من حبيبات غير متماسة، ونفذت الكتابات علي أرضية نباتية تتكون من مجموعة من الأفرع النباتية، وجاءت نصوص كتاباته كما يلي:-

(لوحة ٢)

الوجه: الله أكبر/ جل جلاله

الظهر : فروردين إلهي/ ٤٨ لاهور/ ضرب

وردت كتابات مركز وجه هذا المهر في سطرين متتاليين بخط الثلث نصها "الله أكبر/ جل جلاله" وهذه العبارة تمثل التحية في المذهب الإلهي الجديد الذي ابتكره الإمبراطور أكبر، وأطلق علي هذه النقود "نقود إلهي" (٢٥)، وفي واقع الأمر فإن تسجيل الإمبراطور أكبر لعبارة "الله أكبر" علي نقوده قد أثارت جدلاً واسعاً بين المؤرخين القدماء منهم والمحدثين حول عقيده هذا الإمبراطور، وهل ادعي الألوهية أم النبوة، وأنها بشكل كبير تشير إلي ادعائه الألوهية خاصة وأن عبارة "جل جلاله" تشير أيضاً إلي لقبه جلال الدين (٢٦).

وسجلت كتابات مركز الظهر في ثلاثة أسطر متتالية بخط الثلث أيضاً بصيغة "فروردين إلهي/ ٤٨ لاهور/ ضرب" ومعناها أن هذا المهر "ضرب في لاهور في شهر فروردين سنة ٤٨ إلهي"، فمدينة لاهور (٢٧) هي مكان ضرب هذا المهر، أما شهر فروردين فهو الشهر الأول من الشهور الفارسية (٢٨) التي استخدمها الإمبراطور أكبر في تسجيل تاريخ ضرب هذه النقود، أما ٤٨ إلهي فهو تاريخ سك هذا المهر وهو يعادل سنة ١٠١١هـ.

ثانياً: النقود الفضية

تنقسم النقود الفضية للإمبراطور أكبر المتداولة في تلك الفترة إلي قسمين أيضاً مثل النقود الذهبية وهما كما يلي:-

القسم الأول: النقود الفضية المؤرخة بالتقويم الهجري

تحمل هذه النقود تاريخ سكها في الفترة من سنة ٩٦٣هـ وحتي سنة ١٠١١هـ، وهذه النقود تختلف من حيث الشكل العام فمنها المستدير ومنها المربع ولكن مضمون الكتابات متشابه، حيث تتضمن كتابات مركز الوجه شهادة التوحيد والرسالة المحمدية، أما الهامش فسجل به أسماء الخلفاء الراشدين الأربعة وألقابهم وبعض الأدعية لهم، أما كتابات مركز الظهر فدون بها اسم الإمبراطور أكبر وألقابه فضلاً عن مكان وتاريخ السك، وقد ضرب منها عدة طرز متنوعة منها روبية ضرب بنكاله سنة ١٠٠٣هـ [٢٩]، جاءت نصوص كتاباتها مايلي:- **(لوحة ٣)**

الوجه: مركز: لا إله إلا الله/ محمـــد/ رسول الله

هامش: [أبو بكر صديق]/ عمر خطاب/ عثمان عفان/ [علي مرتضي]

الظهر: مركز: ١٠٠٣/ محمد أكبر بادشاه/ جلال الدين غازي/ ضرب بنكا [له]

جاءت كتابات مركز الوجه لهذه الروبية في ثلاثة أسطر متتالية سجلت بها شهادة التوحيد والرسالة المحمدية "لا إله إلا الله/ محمد/ رسول الله"، ودون بهامش الوجه أسماء الخلفاء الراشدين الأربعة، أما كتابات الظهر فهي مركزية فقط سجل بها اسم الإمبراطور أطبر وألقابه إضافة إلي اسم مكان وتاريخ الضرب، وقد نقشت في أربعة أسطر متتالية بصيغة "١٠٠٣/ محمد أكبر بادشاه/ جلال الدين غازي/ ضرب بنكا [له]"، ولقب باشاه هو لقب فارسي مركب من كلمتين هما باد بمعني تخت أو عرش، وشاه بمعني صاحب أو سيد فيكون المعني بالكامل هو سيد العرش أو ملك العرش [٣٠]، ودار الضرب بنكاله هي البنغال والتي كانت تعد من أكبر ولايات الهند، وكلمة البنغال أصلها في اللغة بنغالا أو بنغلا وهي مصطلح جغرافي اشتق من كلمة بنغ، وكان بنغالا أو بنغلا يطلق علي الأجزاء الجنوبية والشرقية لبنجلاديش الحالية [٣١].

القسم الثاني: النقود الفضية المؤرخة بالتقويم الإلهي

يعود أقدم تاريخ ضرب لهذه النقود إلي سنة ٢٨ إلهي الموافق ٩٩١هـ واستمرت تضرب حتي سنة ٥٠ إلهي الموافق ١٠١٤هـ، وهذه النقود تتشابه إلي حد كبير مع النقود الذهبية المؤرخة بالتقويم الإلهي، حيث تتميز بالتنوع الكبير في طرزها من حيث الشكل العام ونصوص الكتابات، وقد ضرب منها عدة طرز متنوعة منها نصف روبية ضربت سنة ٣٩ إلهي [٣٢]، جاء الشكل العام لها عبارة عن مربعين يحيطان بكتابات المركز بكل من الوجه والظهر والمربع الخارجي من حبيبات غير متماسة، ونفذت الكتابات علي أرضية نباتية تتكون من مجموعة من الأفرع النباتية، وجاءت نصوص كتاباتها كما يلي:- **(لوحة ٤)**

الوجه: الله أكبر/ جل جلاله

الظهر: ٣٩ إلهي/ شهريور

تتشابه هذه الروبية مع المهر الذهبي المؤرخ بالتقويم الإلهي من حيث مضمون الكتابات، ولكنها تختلف عنه في الشهر الفارسي الذي ضربت فيه وهو شهريور الذي يمثل الشهر السادس من الشهور الفارسية، وكذلك تاريخ الضرب وهو ٣٩ إلهي الذي يعادل سنة ١٠٠٣هـ، كذلك لم يسجل علي هذه الروبية مكان الضرب.

نقود الإمبراطور جهانگير (١٠١٤-١٠٣٧هـ/ ١٦٠٦-١٦٢٧م) (٣٣)

أولاً: النقود الذهبية

كانت النقود الذهبية للإمبراطور جهانگير المتداولة في بلاد الهند تلك الفترة هي المهر وأجزائه مثل النصف والربع، وقد جاءت هذه النقود إلي الجزيرة العربية وتم تداولها خلال العصر العثماني، وقد تميز المهر في السنوات الأولي من حكم الإمبراطور جهانكير بإرتفاع وزنه حيث بلغ حوالي ١٣ جرام، ثم استقر وزنه بعد ذلك عند ١١ جرام تقريباً (٣٤)، وتنقسم نقود الإمبراطور جهانگير الذهبية إلي ثلاثة أقسام هي كما يلي:-

القسم الأول: النقود الذهبية التي لا تحمل صور (غير مصورة)

أصدر الإمبراطور جهانگير عدة طرز من النقود الذهبية لا تحمل صور، ومن طرز هذه النقود مهر ضرب أگرا سنة ١٠١٨هـ (٣٥)، جاء الشكل العام له عبارة عن دائرتين متحدتي المركز بكل من الوجه والظهر تحيطان بكتابات كل من الوجه والظهر والتي نقشت علي أرضية نباتية، الدائرة الخارجية من حبيبات، وجاءت نصوص كتاباته كما يلي:- **(لوحة ٥)**

الوجه: باد شاه/ أكبـر/ نگير ابن/ جهـا ٤/ نور الدين/ شـــاه

الظهر: بناه كيتي/ أگرا خسرو/ شهـــر/ سكه زدر ١٠١٨

جاءت كتابات الوجه في ستة أسطر متتالية بخط النستعليق (٣٦)، نقشت بها اسم الإمبراطور جهانگير ووالده الإمبراطور أكبر، وهذه الكتابات تقرأ معتدلة كالتالي "شاه نور الدين جهانگير ابن أكبر باد شاه ٤"، ورقم ٤ هو السنة الرابعة من سنوات جلوس الإمبراطور جهانگير علي العرش والتي تعادل تاريخ السك ١٠١٨هـ.

ووردت كتابات الظهر فقد وردت في أربعة أسطر أيضاً بخط النستعليق أيضاً، دون بها أبيات شعر باللغة الفارسية في مدح الإمبراطور جهانگير تقرأ من أسفل إلي أعلي "سكه زد در شهر أگرا خسرو كيتي بناه" وترجمتها ضرب العملة في مدينة أجرا ملك الدنيا والملاذ الملك نور الدين جهانگير ابن أكبر الملك (٣٧)، وسجل بالسطر الأخير تاريخ الضرب بالتقويم الهجري وهو سنة ١٠١٨هـ.

القسم الثاني: النقود الذهبية التي تحمل صورة الإمبراطور جهانگير

تعددت طرز النقود الذهبية التي سكها الإمبراطور جهانگير ونقش عليها صور شخصية له سواء كانت صوراً نصفية أو بورتريهات أو مناظر شراب، ومن طرز هذه النقود مهر لا يحمل مكان سكه ضرب سنة ١٠٢٠هـ[٣٨]، جاء الشكل العام له عبارة عن أربع دوائر متحدة المركز تحيط بالوجه، الدائرتان الداخلية والثالثة من حبيبات، أما الظهر فيحيط به ثلاث دوائر متحدة المركز الخارجية منهم من حبيبات، وجاءت نصوص كتاباته كما يلي:- **(لوحة ٦)**

الوجه: صورة نصفية للإمبراطور جهانگير، وعن يمين الصورة سجلت عبارة "سنة شش جلوس"، وعن يسار الصورة نقشت عبارة "شبيه جهانكير شاه أكبر شاه".

الظهر: رسم الأسد وخلفه قرص الشمس المشع، وأسفله سنة ١٠٢٠ هجري.

نقش بالوجه صورة نصفية للإمبراطور جهانگير في وضع جانبي مرتدياً عباءة مزخرفة ويعلو رأسه عمامة ذات طيات متعددة، ويمسك بيده اليمني كأس للشراب، كذلك تظهر ملامح الوجه بوضوح حيث العيون الواسعة اللوزية والحواجب الطويلة الرفيعة، والأذن الكبيرة، والأنف الطويل، والفم الصغير الذي يعلوه شارب طويل، ويحيط بالوجه هالة، وعلي يمين الصورة كتابة بخط النستعليق نصها "سنة شش جلوس" وترجمتها سنة ٦ جلوس أي العام السادس من حكم الإمبراطور جهانگير، وعلي يسار الصورة كتابة بخط النستعليق أيضاً نصها "شبيه جهانگير شاه أكبر شاه" وهي تعني أن الإمبراطور جهانگير مثل والده الإمبراطور أكبر.

أما الظهر فنقش به رسم لأسد يتجه ناحية اليمين مخرجاً لسانه رافعاً ذيلة، وخلفه قرص الشمس المشع، وأسفل الأسد سجل تاريخ الضرب بالتقويم الهجري وهو سنة ١٠٢٠هـ.

القسم الثالث: النقود الذهبية التي تحمل رسوم الأبراج الفلكية

وهي النقود التي استخدم فيها البرج الفلكي للإشارة إلي الشهر الذي ضربت فيه قطعة النقود، مع تسجيل اسم وألقاب الإمبراطور وتاريخ الضرب الفعلي وما يقابله من سنوات حكمه كالسنة الرابعة أو الخامسة مثلاً، وقد ضرب هذا النوع من النقود في الفترة من سنة ١٠٢٧-١٠٣٤هـ/ ١٦١٧-١٦٢٤م، وكانت هذه النقود يسجل بوجهها رسم البرج الفلكي واسم الإمبراطور وبظهرها تاريخ الضرب، أما رقم سنة الحكم فكانت ترد بالوجه أو بالظهر[٣٩].

ومن نماذج هذا النوع من النقود مهر ذهبي ضرب أگرا سنة ١٠٣١هـ[٤٠]، جاء الشكل العام له عبارة عن ثلاثة دوائر متحدة المركز بكل من الوجه والظهر، الدائرة الوسطي من حبيبات غير متماسة، وجاءت نصوص كتاباته كما يلي:- **(لوحة ٧)**

الوجه: رسم تصويري لبرج الجدي وخلفه قرص الشمس المشع.

الظهر: شاه/ أكبر/ از جهانگير شاه/ يافـــــت/ در أگرا روي ١٦/ زر زيور ١٠٣١

نقش بوجه المهر برج الجدي والذي يمثل يوم ٢٢ من شهر ديسمبر الميلادي، كما يوافق شهر دي وهو الشهر العاشر من الشهور الفارسية، وخلفه قرص الشمس المشع، وصور برج الجدي عبارة عن جدي مستلق علي ظهره، مقدمه في الغرب ومؤخره في الشرق، وظهره للجنوب، ويداه ورجلاه إلي الشمال (٤١)، أما الظهر فقد سجلت كتاباته في ستة أسطر متتالية بخط النستعليق باللغة الفارسة علي أرضية نباتية عبارة عن مجموعة من الأوراق الصغيرة، وفي نهاية السطر الخامس سجل تاريخ جلوس الإمبراطور علي العرش وهو ١٦، كما نقش في نهاية السطر السادس تاريخ ضرب المهر وهو ١٠٣١هـ بالتقويم الهجري، وترجمة الكتابات الفارسية هي "الزينة علي وجه العملة الذهبية في أگرا بسبب جهانگير الملك ابن أكبر شاه ١٠٣١/١٦" (٤٢).

ثانياً: النقود الفضية

تنوعت النقود الفضية للإمبراطور جهانگير المتداولة خلال فترة حكمه، فقد أصدر هذا الإمبراطور العديد من طرز النقود الفضية المختلفة، ومن طرز هذه النقود عدة طرز من النقود الفضية لا تحمل صور، ومن نماذجها روبية ضرب أگره سنة ١٠٢٤هـ (٤٣)، جاء الشكل العام لها عبارة عن ثلاثة مربعات بكل من الوجه والظهر تحيط بكتابات كل من الوجه والظهر، المربعان الداخلي والخارجي من حبيبات، وجاءت نصوص كتاباتها كما يلي:- **(لوحة ٨)**

الوجه: شاه أكبر شاه/ جهانگير/ نور الدين

الظهر: ماه شهريور إلهي/ ضرب أگره/ سنة/ ١٠٢٤

جاءت كتابات وجه هذه الروبية في ثلاثة أسطر متتالية بخط النستعليق نقش بها اسم الإمبراطور جهانگير وألقابه بصيغة "شاه أكبر شاه/ جهانگير/ نور الدين"، في حين وردت كتابات الظهر في أربعة أسطر متتالية بخط الستعليق أيضاً سجل بها مكان وتاريخ الضرب "أگره/ سنة/ ١٠٢٤"، والشهر الفارسي شهريور وهو الشهر السادس.

ومن طرز النقود الفضية أيضاً تلك النقود التي تحمل رسوم الأبراج الفلكية، ومن نماذجها روبية ضرب أحمد أباد (٤٤) سنة ١٠٢٧هـ (٤٥)، جاء الشكل العام لها عبارة عن دائرتين متحدتي المركز بكل من الوجه والظهر، الدائرة الخارجية من حبيبات، وتحصر هاتان الدئرتان بينهما الكتابات بكل من الوجه والظهر، وجاءت نصوص كتاباته كما يلي:- **(لوحة ٩)**

الوجه: صورة برج الثور

الظهر: باد شاه/ ١٠٢٧/ أكبر/ جهانگير باد شاه/ ضرب أحمد أباد

يتشابه هذا القسم من النقود الفضية مع مثيله من النقود الذهبية التي تحتوي علي رسوم الأبراج، حيث نقش بالوجه صورة برج الثور، وهو ثور علي خط السماء مقدمه إلي المشرق ومؤخره إلي المغرب، وظهره إلي الشمال ورجلاه إلي الجنوب، وسجل بالظهر اسم الإمبراطور جهانگير وألقابه ومكان وتاريخ الضرب وهو "أحمد أباد ١٠٢٧هـ" في خمسة أسطر متتالية بخط النستعليق.

نقود الإمبراطور شاه جهان (١٠٣٧-١٠٦٨هـ/ ١٦٢٨-١٦٥٨م) [٤٦]

أصدر الإمبراطور شاه جهان عدة طرز من النقود الذهبية والفضية [٤٧] خلال فترة حكمه، ومنها ما تم تداوله في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني، ومن طرز النقود الذهبية مهر ضرب أكبرأباد سنة ١٠٤١هـ [٤٨]، جاء الشكل العام له عبارة عن دائرتين متحدتي المركز بكل من الوجه والظهر، الدائرة الخارجية من حبيبات، وتحصر هاتان الدئرتان بينهما الكتابات بكل من الوجه والظهر، وجاءت نصوص كتاباته كما يلي:- **(لوحة ١٠)**

الوجه: لا إله إلا الله/ محمـــد/ رسول الله/ ضـــرب/ أحمد أباد إلهي/ خورداد ماه

الظهر: باد شاه غازي/ شاه جهان ١٠٤١/ محمـــد/ شهاب الدين ني/ صاحب قران ثا

جاءت كتابات مركز الوجه في ستة أسطر متتالية بخط النستعليق، دون بها شهادة التوحيد والرسالة المحمدية مختصرة، إضافة إلي مكان الضرب وهو أحمد أباد، واسم الشهر الفارسي خورداد والذي يعادل الشهر الثالث، أما كتابات مركز الظهر فنقش بها اسم الإمبراطور شاه جهان وألقابه وتاريخ الضرب ١٠٤١هـ في خمسة أسطر متتالية بخط النستعليق.

ومن نماذج النقود الفضية روبية ضرب أحمد أباد سنة ١٠٣٧هـ [٤٩] **(لوحة ١١)**، تتشابه تماماً من حيث الشكل العام ومضمون كتابات مع المهر السابق، ولكنها تختلف فقط في تاريخ السك وهو ١٠٣٧هـ والذي سجل بكتابات وجه الروبية.

نقود الإمبراطور أورانجزيب (١٠٦٨-١١١٨هـ/ ١٦٥٨-١٧٠٧م) [٥٠]

ضرب الإمبراطور أورانجزيب [٥١] عدة طرز متنوعة من النقود الذهبية والفضية [٥٢] خلال فترة حكمه، ومنها ما تم تداوله في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني، ومن طرز النقود الذهبية له مهر ضرب أكبرأباد سنة ١٠٩٠هـ [٥٣]، جاء الشكل العام له عبارة عن دائرتين متحدتي المركز بكل من الوجه والظهر، الدائرة الخارجية من حبيبات، وتحصر هاتان الدئرتان بينهما الكتابات بكل من الوجه والظهر، وجاءت نصوص كتاباته كما يلي:- **(لوحة ١٢)**

الوجه: أورنك زيب عالم گير/ شـــاه/ جو مهر منير زد/ ١٠٩٠/ سكـــه/ در جهـــان

الظهر: أكبر أباد/ ضرب/ ميمنت مانوس/ جلوس ٢٣/ سنة

نقشت كتابات الوجه في ستة أسطر متتالية بخط النستعليق عبارة عن أبيات من الشعر باللغة الفارسية، وترجمتها هي "ضرب العملة في الدنيا كالشمس المنيرة الملك أورانكزيب عالم گير" [٥٤]، وعالم گير هو لقب الإمبراطور أورانكزيب وهي كلمة من مقطعين هما عالم وگير بمعني سيد فيصبح المعني بالكامل هو سيد العالم [٥٥]، إضافة إلي تاريخ سك المهر وهو ١٠٩٠هـ، ودونت كتابات الظهر في خمسة أسطر متتالية تتضمن مكان الضرب وهو أكبر أباد، وتاريخ جلوس الإمبراطور أورانجزيب علي العرش

وهو سنة ٢٣، إضافة إلي عبارة فارسية هي "ميمنت مانوس" وترجمتها أن تلك السنة (١٠٩٠هـ) كانت مصحوبة بالرخاء والإزدهار [٥٦].

ثانياً: نقود سلاطين الكجرات

تعتبر النقود والصدقات التى كانت ترد إلى مكة المكرمة من مختلف البلاد الإسلامية الأخرى وفي مقدمتها بلاد الهند مصدراً مهماً من مصادر تداول النقود الهندية في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني وعلي رأسها مكة المكرمة، وبالنظر إلي هذه الظاهرة فهي ليست قاصرة علي العصر العثماني فقط ولكنها ارتبطت بمكة المكرمة علي مر العصور الإسلامية السابقة [٥٧]، ومن أشهر هذه النقود تلك النقود التي ضربها السطان إبراهيم الغزنوي (٤٥١-٤٩٢هـ/ ١٠٥٩-١٠٩٩م) [٥٨] وسجل عليها عبارة "لله قرآن لله" بأعلي كتابات مركز ظهر الدنانير التي ضربها في غزنة في عامي ٤٥٣هـ، و٤٥٦هـ [٥٩]، وأرسلها إلي مكة المكرمة، ويدل هذا علي تعلق السلطان إبراهيم الشديد بالقرآن الكريم والصفات الحميدة التي كان يتمتع بها هذا السطان، وأن هذه النقود كان يبغي من إرسالها إلي مكة المكرمة وجه الله الكريم [٦٠].

وتعتبر نقود الكجرات [٦١] من النقود الهندية التي تم تداولها في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني، ومن أشهر هذه النقود تلك التى أرسلها السلطان الكجراتى مظفر شاه الثاني (٩١٧-٩٣٢هـ/ ١٥١١-١٥٢٦م) [٦٢]، فقد أرسل نقوداً كثيرة إلى مكة المكرمة خلال فترة حكمه في القرن العاشر الهجري، الهجري، وكانت تصل الصرة من الهند إلى مكة المكرمة وتقاس بالك الذى يساوى مائة ألف بالهندى [٦٣]، كذلك تشير المصادر التاريخية إلي تزايد هذه النقود الواردة من بلاد الهند بشكل ملحوظ خلال تلك الفترة فقد أرسل السلطان مظفر شاه خمسة ألاف دينار إلى مكة المكرمة فى عام ٩٢٤هـ/١٥١٨م وارتفعت صدقة لأهل الحرمين الشريفين فى العام التالى حيث وصلت إلى جدة مركب من بلاد الهند وعليها عشرة ألاف دينار [٦٤]، وفى العام التالى مباشرة ٩٢٥هـ/١٥١٩م أرسل السلطان المظفر شاه خمسة آلاف أشرفى بما يساوى ٦٠ ألف دينار [٦٥]، ولم تنقطع صدقة السلطان المظفر شاه الكجراتى والتى وصلت إلى مكة في سنة ٩٢٦هـ/ ١٥٢٠م وبلغت الصدقة ستة وعشرون ألف دينار [٦٦].

ومن نماذج نقود الكجرات في عهد السلطان مظفر شاه الثاني [٦٧] والتي وردت إلي مكة خلال العصر العثماني تانكة [٦٨] فضية ضربت سنة ٩٢٦هـ لا يوجد عليها مكان سكها، جاء الشكل العام لها عبارة عن دائرة تحيط بكتابات كل من الوجه والظهر، وجاءت نصوص كتاباتها كما يلي [٦٩]:- **(لوحة ١٣)**

الوجه: السلطان/ شاه شاه/ ٩٢٦ مظفر بن محمود

الظهر: المؤيد بتأييد الرحمن/ شمس/ الدنيا والدين أبو النصر

وردت كتابات التانكة مركزية فقط بكل من الوجه والظهر، سجل بمركز الوجه اسم السلطان مظفر شاه ونسبه ولقبه السلطان [٧٠] إضافة لتاريخ الضرب ٩٢٦هـ، أما كتابات مركز الظهر فنقش بها ألقاب السطان الكجراتي مظفر شاه وهي "المؤيد بتأييد الرحمن/ شمس/ الدنيا والدين"، والمؤيد هو اسم مفعول من الأيد والمراد أن الله تعالي يؤيده ويقويه، وهو من الألقاب التي تشير إلي تقوي الملقب به إذ أنه مؤيد من السماء ويأتيه النصر من الله [٧١]، أما لقب شمس والدنيا والدين فهو مركب من شمس مضاف إلي الدنيا والدين وهو يشير إلي أن السلطان مظفر شاه الثاني يشبه الشمس في الظهور وإعطائها الحياة والنور للعالم [٧٢]، يلي ذلك كنيه السلطان مظفر شاه الثاني وهي "أبو النصر".

كما أشارت المصادر التاريخية أن في المحرم من سنة ٩٤٣هـ/ يونيو ١٥٣٦م وردت إلي مكة صدقة الوزير الأعظم الهندى أصف خان ومقدارها مائة وستين ألف واستمرت في الزيادة لمدة سبع سنوات متتالية [٧٣]، كذلك في أواخر ذلك العام ٩٤٣هـ/ ١٥٣٦م وصلت إلى مكة المكرمة مائة وخمسون صندوق خاصة بالسلطان الكجراتي بهادر شاه (٩٣٢-٩٤٣هـ/ ١٥٢٦-١٥٣٧م) [٧٤] بها نفقة ومرتبات أهل الحرمين ويقال فى كل صندوق سبعة ألاف أشرفى كل ألف بأربعة ألاف فيكون جملة ذلك سبعة لكوك [٧٥].

ومن نماذج نقود السلطان بهادر شاه [٧٦]، تانكة فضية ضربت سنة ٩٤١هـ، جاء الشكل العام لها عبارة عن دائرين مفصصتين تحيطان بكل من الوجه والظهر، وجاءت نصوص كتاباتها كما يلي [٧٧]:- **(لوحة ١٤)**

الوجه: شاه/ بهادر

الظهر: ن/ السلطا/ ٩٤١/ سنة

وردت كتابات التانكة مركزية فقط بكل من الوجه والظهر، نقش بمركز الوجه اسم السطان بهادر شاه، أما كتابات مركز الظهر فدون بها لقبه السلطان ثم تاريخ الضرب ٩٤١.

كذلك أشارت المصادر التاريخية أنه فى سنة ٩٦٠هـ/١٥٥٢م أرسل السلطان محمود شاه الثالث (٩٤٣-٩٦٢هـ/ ١٥٣٧-١٥٥٤م) [٧٨] أحد السلاطين الكجراتين بضائع تم بيعها فى مكة المكرمة بحوالى أربعة ألاف دينار من الذهب، إضافة لبعض النقود حفر بثمنها أبار فى مكة وهذا دليل على أن هذه النقود لم تخرج من مكة واستغلت فيها وكان لها قبول تجاري كبير [٧٩].

ومن نماذج نقود السلطان محمود شاه الثالث [٨٠]، تانكة فضية بدون تاريخ ومكان ضرب، جاء الشكل العام لها عبارة عن دائرين مفصصتين تحيطان بكل من الوجه والظهر، وجاءت نصوص كتاباتها كما يلي [٨١]:- **(لوحة ١٥)**

الوجه: السلطان/ لطيف شاه/ بن شاه/ محمود

الظهر: بالله/ الدنيا والدين/ الواثق ناصر/ المنان/ أبو الفتح

جاءت كتابات التانكة مركزية فقط بكل من الوجه والظهر، نقش بمركز الوجه اسم السلطان محمود شاه ونسبه "بن لطيف شاه"، ثم لقبه السلطان، أما كتابات مركز الظهر فدون بها ألقاب السطان محمود شاه وهي "الواثق بالله المنان ناصر الدنيا والدين"، يليها كنيه السلطان وهي "أبو الفتح".

واستمرت النقود القادمة من بلاد الهند خلال القرن الحادى عشر الهجري فقد بلغت قيمة النقود المرسلة إلى مكة المكرمة خلال هذا القرن وما يليه ما يزيد عن ٤٠٠ ألف دينار ووزعت الصرر والصدقات المرسلة إلى مكة بقيمة ما بين خمسة لكوك روبية أو ستة لكوك فى كل عام (٨٢)، فضلاً عن الهدايا التى وصلت مكة المكرمة من بلاد الهند وبلغ مقدارها ثلاثة قناطير ذهب وثلاثة غلايات ذهب فى ٥ رمضان سنة ١٠٩٤هـ/٢٨ أغسطس ١٦٨٣م (٨٣).

كما يعتبر ميناء كجرات من أشهر الموانئ الهندية والذي يقع شمال غرب الهند في مواجهة خليج عمان والساحل العربي، فقد قام هذا الميناء بدور كبير في التجارة الهندية العربية عبر العصور الإسلامية بصفة عامة والعصر العثماني بصفة خاصة وهو ما كان له دور كبير في وجود نقود الكجرات في التداول النقدي في مدن وأسواق الجزيرة العربية خلال العصر العثماني (٨٤).

ثالثاً: نقود سلاطين بيجابور

كانت نقود مملكة بيجابور (٨٥) الهندية في عهد أسرة عادل شاه (٨٩٥-١٠٩٧هـ/ ١٤٩٠-١٦٨٦م) (٨٦) من النقود المقبولة في التداول داخل أسواق الجزيرة العربية خلال العصر العثماني، فقد سيطرت هذه الأسرة علي الساحل الغربي للهند المواجة لبلاد العرب، ومن ثم أصبح لمملكة بيجابور دور كبير في التجارة مع العرب خلال تلك الفترة (٨٧)، وعليه انتقلت نقود هذه المملكة وتم تداولها في الجزيرة العربية وكان لها قبول تجاري واسع في أسواق التداول النقدي خلال العصر العثماني.

وقد اعتمد النظام النقدي لمملكة بيجابور في عهد أسرة عادل شاه علي معدن البرونز فكانت معظم النقود المتداولة لديهم عبارة عن فلوس برونزية، وكانت أوزان هذه الفلوس تتراوح ما بين ١١-١٢ جرام، فضلاً عن أن هذه النقود لا تحمل مكان سكها وإن كان من المؤكد أنها ضربت بميناء دابل، كما تنوع الشكل العام لهذه الفلوس ما بين الشكل الدائري إلي جانب الشكل المربع والذي وجد منذ عهد ابراهيم عادل شاه الثاني (٨٨).

كما كان للنقود الفضية دوراً كبيراً ومهماً في التداول النقدي خلال فترة حكم هذه الأسرة أيضاً وخاصة في التجارة الخارجية مع الجزيرة العربية ومؤانئ الخليج العربي وكانت تعرف بالنقود اللارينية (٨٩)، وهى نوع نادر من النقود ذات شكل غير تقليدى، وعرفت بهذا الإسم نسبة إلي مدينة لار بمملكة هرمز والتي سيطرت علي التجارة في الخليج العربي التاسع والعاشر الهجريين وكان لها علاقات تجارية مع بلاد الهند وإيران والبرتغاليين (٩٠)، ويعتبر جاسبرو بالبي هو أول من أشار إلي أصل هذا النوع من المسكوكات، وهذه التسمية اللارين وذلك في سنة ١٥٨٣م حيث قال: إن أول من قام بسك هذا النوع من المسكوكات هم ملوك لار، الذين أسسوا دولة قوية في إيران في ذلك الوقت، ولكنها صارت الآن دولة

صغيرة [٩١]، وكان ظهور المسكوكات اللارينية حداً فاصلاً في تاريخ النقود من حيث الشكل والقيمة والقبول التجاري لها في أسواق التجارة العالمية.

وكانت هذه النقود تصنع من أسلاك طويلة من الذهب والفضة والنحاس ولها أشكال عديدة، فبعضها يشبه بنسة الشعر الخاصة بالنساء، وبعضها يشبه صنارة صيد السمك، وعرفت أيضاً باسم الملوية لأنها عبارة عن سلك ملوي مزدوج يشبه ملقط الشعر، وكانت هذه النقود عبارة عن عملة تجارية يتم تداول فى موانئ الخليج العربى وموانئ الساحل الغربى للهند فضلاً عن طرق التجارة بين الهند وموانئ الخليج العربى خصوصاً فى الفترة من القرن التاسع وحتى القرن الثانى عشر الهجرى/ الخامس عشر وحتى الثامن عشر الميلادى [٩٢]، وكانت مدينة الديبل تعتبر واحدة من أهم المدن الهندية والتي كان يسك بها النقود اللارينية الهندية التي استخدمت في التجارة مع منطقة الخليج العربي، وميناء الديبل يقع علي مصب نهر السند وهو أول ميناء بالهند يستقبل رحلات تجارية لسفن البصرة وسيرف والتي تتخذ من الديبل مركزاً لبسط نشاطها علي المراكز التجارية ببلاد السند [٩٣].

وكانت القوالب المستخدمة في سك النقود اللارينية متنوعة، ففي الفترة المبكرة لسك اللارين استخدم فيها القوالب المستخدمة في سك النقود المعتادة الدائرية الشكل وهذا بشكل مؤكد في هرمز وإيران والإحساء، ولكن في إيران استخدمت قوالب صنعت خصيصاً لسك اللارين، وهو الأمر ذاته الذي وجد في مسكوكات اللارين بجزر المالديف، وفي ولاية بيجابور بالهند التي تم تداول نقودها بالجزيرة العربية، غير أن مناطق أخري بالهند استمرت في استخدام القوالب التقليدية المستديرة لسك اللارين [٩٤].

وكانت النقود اللارينية تشبك في حزام حول الخصر أو كانت تربط إلي بعضها ويتم تداولها عن طريق الوزن، وأن التعامل بها في منطقة الخليج كان يتم عن طريق الوزن حيث يذكر الرحالة ناصر خسرو الذي زار الجزيرة العربية خلال تلك الفترة أن التعامل في منطقة الإحساء وفي منطقتي تهامة والسراة باليمن كان علي أساس الوزن لمجموعة من النقود وليس العدد، وبلغت هذه النقود حداً كبيراً من الإنتشار خلال القرن الحادى عشر الهجري حتي أن غنائم الحروب في الهند كانت تقدر بأحمال أفيال من هذه النقود [٩٥].

وبذلك صارت النقود اللارينية من النقود الرئيسية في العديد من بلاد الشرق في الهند وسرى لانكا وإيران والدولة العثمانية وغيرها، وكان لها قبول تجاري واسع في أسواق الجزيرة العربية خلال العصر العثماني فقد جلبت إليها من خلال التجارة مع بلاد الشرق الأقصى، وصارت من خلال شكلها المميز من النقود المألوفة والمقبولة في التداول من قبل سكان الجزيرة العربية خلال القرن الحادى عشر الهجري، وكان الإنتشار الكبير والسريع لهذا النوع من النقود في التجارة العالمية أسواق الجزيرة العربية ومؤانئ الخليج العربي دليلاً علي تعطش النظام النقدي العالمي لمسكوكات جديدة غير تقليدية يكسر ذلك الجمود الذي أصاب النقود سواء من حيث الشكل العام أو المضمون أو القيمة لفترة طويلة من الزمن [٩٦].

ومن نماذج هذه النقود اللارينية التي جاءت إلي الجزيرة العربية خلال العصر العثماني، وتنسب لسلاطين بيجابور في عهد أسرة عادل شاه نقد لاريني فضي للسلطان إبراهيم عادل شاه، سجل علي وجه منها اسم السلطان بصيغة "إبراهيم عادلشاه"، وعلي الوجه الآخر نقش اسم مكان الضرب بصيغة "ضرب لاري دابل" [٩٧]، ونقدان من النقود اللارينية للسلطان محمد عادل شاه (١٠٣٧-١٠٦٧هـ/ ١٦٢٧-١٦٥٦م) [٩٨]، إضافة إلي ستة نقود لارينية للسلطان علي عادل شاه الثاني (١٠٦٧-١٠٨٣هـ/ ١٦٥٦-١٦٧٢م) [٩٩] ضرب دابل بدون تاريخ ضرب [١٠٠]، وجاءت نصوص كتاباتها كما يلي:- **(لوحة ١٦، ١٧)**

الوجه: علي عادلشاه.

الظهر: ضرب لاري دابل .

سجل اسم السلطان "علي عادل شاه" بكتابات الوجه، ونقش بالظهر مكان الضرب بصيغة "ضرب لاري دابل"، ومدينة دابل التي سكت بها هذه النقود خضعت لسيطرة أسرة عادل شاه منذ أواخر القرن العاشر الهجري وطوال القرن الحادي عشر الهجري [١٠١].

رابعاً: نقود البهمنيين بالدكن

حكم البهمنيين [١٠٢] إقليم الدكن جنوب الهند وهو إقليم له سواحل علي المحيط الهندي في المنطقة المواجهة لبحر العرب، وكان هناك علاقات تجارية واسعة بين حكام هذا الإقليم مع الإمارات العربية ومع الأوربيون المسيطرون علي هذا الطريق في تلك الفترة [١٠٣]، وكان ميناء جوا في إقليم الدكن من الموانئ التي لعبت دوراً هاماً في حركة التجارة بين الدكن وبين مدن الجزيرة العربية مثل مكة وعدن وزيلع وغيرها [١٠٤]، وبذلك جاءت نقود البهمنيين إلي الجزيرة العربية من خلال حركة التجارة هذه وتم تداولها خلال العصر العثماني، إضافة إلي الحجاج القادمين من هذه المناطق خلال موسم الحج إلي مكة المكرمة، وكانت نقود البهمنيين علي نفس طراز نقود دولة بني تغلق حكام دهلي، كما كانت أغلب نقودهم عبارة عن نقود برونزية، إلي جانب تداول النقود الفضية اللارينية [١٠٥].

ومن حكام البهمنيين الذين أشارت المصادر التاريخية إلي تداول نقودهم بالجزيرة العربية خلال العصر العثماني الشاه أحمد بن محمود شاه البهمني (٩٢٤-٩٢٧هـ/ ١٥١٨-١٥٢٠م) [١٠٦]، ومن نماذج نقوده التي تم تداولها في الجزيرة العربية نقد لاريني نحاسي نقش عليه اسمه بصيغة "الشاه أحمد" [١٠٧]، فقد انتقلت هذه النقود إلي الجزيرة العربية وتم تداولها خلال العصر العثماني، وكان لها قبول تجاري واسع بالأسواق والموانئ العربية، وذلك بسبب العلاقات التجارية الوطيدة التي كانت تربط بين حكام البهمنيين مع منطقة الجزيرة العربية والخليج العربي.

خامساً: نقود شركة الهند الشرقية الإنجليزية

تأسست شركة الهند الشرقية الإنجليزية في بلاد الهند في عهد ملكة انجلترا إليزابيث الأولي سنة ١٠٠٩هـ/١٦٠٠م، وكان ذلك للسيطرة علي تجارة التوابل القادمة من بلاد الهند بل واحتكارها وكانت حجتهم في ذلك هو قيام الهولنديون المحتكرون لهذه التجارة برفع أسعار التوابل (١٠٨)، وكانت النقود المتداولة في الهند خلال فترة سيطرة شركة الهند الشرقية الإنجليزية هي في الأصل عملات بريطانية ولكن صار يطلق عليها تجاوزاً نقوداً هندية لأنها كانت مخصصة للتداول داخل الأسواق الهندية (١٠٩).

ومع نهاية القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي حلت نقود شركة الهند الشرقية محل نقود الأباطرة المغول في بلاد الهند، وبسبب العلاقات التجارية الوثيقة بين الهند والجزيرة العربية أصبحت نقود شركة الهند الشرقية من النقود المتداولة في أسواق الجزيرة العربية خلال العصر العثماني كما كان لها قبول تجاري واسع، وكان انتشار وتداول هذه النقود في بداية الأمر بشكل قليل ولكنه زاد فيما بعد بسبب زيادة حركة الحجاج القادمين من الهند (١١٠).

وكانت شركة الهند الشرقية الإنجليزية قد قامت بضرب العديد من أنواع وطرز النقود طوال فترة حكمها وإدارتها بالهند، وكانت أبرز أنواع هذه النقود وأكثرها تداولاً وأثراً في أسواق التداول النقدي في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني نوعين من النقود هما الآنة (١١١) بفئاتها والروبية بفئاتها، وكان ينقش علي وجه كلا النوعين صورة الإمبراطور البريطاني الذي ضربت في عهده قطعة النقود، وعلي الوجه الآخر كان يسجل تاريخ السك وقيمة قطعة النقود والتي كانت تسجل في كثير من الأحيان بأكثر من لغة من لغات الهند (١١٢).

ومن نماذج نقود شركة الهند الشرقية الإنجليزية التي جاءت إلي الجزيرة العربية خلال العصر العثماني ¼ روبية فضية لملك انجلترا ويليم الرابع (١٨٣٠-١٨٣٧م) مؤرخة بسنة ١٨٣٥م (١١٣)، يحمل الوجه صورة لوجه الملك ويليم الرابع ينظر جهة اليمين داخل دائرة من حبيبات غير متماسة، وعلي يمين ويسار الصورة سجل اسم الملك ويليم الرابع باللغة الإنجليزية بصيغة "WILLIAM IIII KING" وترجمتها الملك ويليم الرابع، ونقش بالظهر فرعان نباتيان يلتقيان من أسفل وينفصلان من أعلي في شكل دائري داخل دائرة من حبيبات غير متماسة، دون بداخلهما عبارة "١/٤/ RUPEE/ جهار آنه" في ثلاثة أسطر متتالية باللغتين الإنجليزية والفارسية وترجمتها هي أن ¼ روبية يعادل أربعة من الآنه، وعلي يمين ويسار الفرعان النباتيان نقشت كتابة باللغة الإنجليزية في شكل دائري تسير مع اتجاه عقارب الساعة نصها "EAST INDIA COMPANY" وترجمتها شركة الهند الشرقية والتي قامت بسك هذه النقود، وأسفل الفرعان النباتيان سجل تاريخ الضرب وهو ١٨٣٥م بالتقويم الميلادي (١١٤). **(لوحة ١٨)**

ومن نقود ملكة انجلترا فيكتوريا (١٨٣٧-١٨٧٦م) التي تم تداولها بالجزيرة العربية خلال تلك الفترة أيضاً روبية مؤرخة بعام ١٨٤٠م (١١٥)، يحمل وجه الروبية صورة لوجه ملكة انجلترا فيكتوريا داخل دائرة من حبيبات غير متماسة تنظر جهة اليسار، وعلي يمين ويسار الصورة نقشت كتابة باللغة الإنجليزية نصها "QUEEN VICTORIA" وترجمتها الملكة فيكتوريا، ونقش بالظهر فرعان نباتيان

يلتقيان من أسفل وينفصلان من أعلي في شكل دائري داخل دائرة من حبيبات غير متماسة، دون بداخلهما عبارة "RUPEE/ONE / يك روبية" في ثلاثة أسطر متتالية باللغتين الإنجليزية والفارسية وترجمتها روبية واحدة، وعلي يمين ويسار الفرعان النباتيان سجلت كتابة باللغة الإنجليزية في شكل دائري تسير مع اتجاه عقارب الساعة نصها "EAST INDIA COMPANY" وترجمتها شركة الهند الشرقية، وأسفل الفرعان النباتيان سجل تاريخ الضرب وهو ١٨٤٠م بالتقويم الميلادي. **(لوحة ١٩)**

ومن نقود الملكة فيكتوريا التي تم تداولها بالجزيرة العربية خلال تلك الفترة أيضاً نقد فضي من فئة ٢ آنه مؤرخ بعام ١٨٤١م [(١١٦)]، يتماثل تماماً في الشكل العام ومضمون الكتابات مع الروبية السابقة، ولكنه يختلف فقط في كتابات الظهر التي تتوسط الفرعان النباتيان والتي جاءت هنا بصيغة "ANNAS/TWO/ دو آنه" وترجمتها ٢ آنه، فضلاً عن تاريخ الضرب وهو ١٨٤١م. **(لوحة ٢٠)**

الخاتمة:

- انتشرت النقود الهندية بشكل كبير في أسواق التداول النقدي بالجزيرة العربية خلال العصر العثماني.
- تمتعت الجزيرة العربية بنشاط تجاري واسع مع بلاد الهند خلال العصر الإسلامي بصفة عامة والعصر العثماني بصفة خاصة.
- تنوعت النقود الهندية المتداولة في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني ما بين نقود الأباطرة المغول ونقود سلاطين الكجرات ونقود سلاطين بيجابور ونقود البهمنيين بالدكن فضلاً عن نقود شركة الهند الشرقية الإنجليزية.
- كانت أبرز النقود المغولية الهندية التي تم تداولها في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني هي نقود الإمبراطور أكبر، والإمبراطور جهانكير، والإمبراطور شاه جهان، والإمبراطور أورانجزيب.
- جاءت النقود الهندية إلي الجزيرة العربية من خلال حركة التجارة، وكذلك من خلال الحجاج القادمين من بلاد الهند أثناء موسم الحج.
- ساهم موقع الجزيرة العربية التجاري المتميز علي مر العصور الإسلامية وبصفة خاصة مكة المكرمة في وجود النقود الهندية في أسواق التداول النقدي بالجزيرة العربية خلال العصر العثماني.
- تعتبر نقود الصدقات التى كانت ترد إلى مكة المكرمة من مختلف البلاد الإسلامية وفي مقدمتها بلاد الهند مصدراً مهماً من مصادر تداول النقود الهندية في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني.
- لعبت النقود اللارينية الفضية الهندية دوراً كبيراً ومهماً في أسواق التداول النقدي في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني.
- أصدرت شركة الهند الشرقية الإنجليزية العديد من أنواع وطرز النقود وكانت أبرزها وأكثرها تداولاً وأثراً في أسواق التداول النقدي في الجزيرة العربية خلال العصر العثماني نوعين من النقود هما الآنة بفئاتها والروبية بفئاتها.

ملحق الصور



لوحة ١: مهر للإمبراطور أكبر ضرب أگرا سنة ٩٧٢هـ، عرض في:
Stephen Album Rare Coins, Auction ١٩, ١٥ - ١٧ May ٢٠١٤, Lot. ١٠١٧ (١٠,٨٥g).



لوحة ٢: مهر للإمبراطور أكبر ضرب لاهور في شهر فروردين سنة ٤٨ إلهي، عرض في:
Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٨, ١٨ May ٢٠١٧, Lot ٢٢٠٦ (١٠,٩٠g)



لوحة ٣: روبية للإمبراطور أكبر ضرب بنكاله سنة ١٠٠٣هـ، عرضت في:
Zeno.Ru, Oriental Coins Database, No. #٢٥٦٩٧ (١١,١٧g- ٢٠mm).



لوحة ٤: روبية للإمبراطور أكبر ضربت في شهر شهريور سنة ٣٩ إلهي، عرضت في:
Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٨, ١٨ May ٢٠١٧, Lot ٢١٥٠ (٥,٤٠g)



لوحة ٥: مهر للإمبراطور جهانكير ضرب اكرا سنة ١٠١٨هـ، عرض في:
Heritage World Coin Auctions, YINC Signature Sale, ٦-٧ January ٢٠١٣, No. ٣٠٢١ (١٣,٥٩g- ٢٦mm).



لوحة ٦: مهر للإمبراطور جهانكير ضرب سنة ١٠٢٠هـ، محفوظ في مجموعة
Davidmus:Collections, Inv. No. C ٥٧١ (١٠,٩٠g- ٢٠mm).



لوحة ٧: مهر للإمبراطور جهانكير ضرب أجرا سنة ١٠٣١هـ، عرض في:
Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٨, ١٨ May ٢٠١٧, Lot ٢٢٦٣ (١٠,٨٠g).



لوحة ٨: روبية للإمبراطور جهانكير ضرب أجرا سنة ١٠٢٤هـ، عرضت في:
Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٦, ١٥ - ١٧ September ٢٠١٦, Lot ١٨٦٣ (١١,٣٠g).



لوحة ٩: روبية للإمبراطور جهانكير ضرب أحمد أباد سنة ١٠٢٧هـ، عرضت في:
Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٦, ١٥ - ١٧ September ٢٠١٦, Lot ١٨٦٥.



لوحة ١٠: مهر للإمبراطور شاه جهان ضرب أكبر أباد سنة ١٠٤١هـ، عرض في:
Baldwin's Auctions Ltd, ١١th January ٢٠٠٦, Lot No. ٤٦٣ (١٠,٩٦g- ١٩mm).



لوحة ١١: روبية للإمبراطور شاه جهان ضرب أحمد أباد سنة ١٠٣٧هـ، عرضت في:
SARC, Auction ٢٨, ١٨-٢٠ May ٢٠١٧, lot ٢٢٧٧ (١١,٤٥g).



لوحة ١٢: مهر للإمبراطور أورانجزيب ضرب أكبر أباد سنة ١٠٩٠هـ، عرض في:
Classical Numismatic Gallery, Auction ٢, ١٨ December ٢٠١٠, lot ١٠٠ .



لوحة ١٣: تانكة للسلطان الكجراتي مظفر شاه الثاني ضرب سنة ٩٢٦هـ، عرضت في:
Zeno.Ru, Oriental Coins Database, No. #١٦٧٧٩٥ (٧,١١g- ١٧,٥mm).



لوحة ١٤: تانكة للسلطان الكجراتي بهادر شاه ضرب سنة ٩٤١هـ، عرضت في:
Zeno.Ru, Oriental Coins Database, No. #١٦٧٨٢٣ (٢,٢٩g- ١٤mm).



لوحة ١٥: تانكة للسلطان الكجراتي محمود شاه الثالث بدون تارخ ومكان ضرب، عرضت في:
Zeno.Ru, Oriental Coins Database, No. #١٦٧٩١٠ (٧,١١g- ١٧.٥mm).



لوحة ١٦: نقد لاريني فضي للسلطان علي عادل شاه الثاني، عرض في:
Todywalla Auctions, Auctions١٠٢, ٢٢ April ٢٠١٦, Lot ١٦٠ (٤,٦٦g).



لوحة ١٧: خمسة نقود لارينية فضية للسلطان علي عادل شاه الثاني، عرضت في:
Spink Auctions, Auction ١٦٠٤١, ٢٧ September ٢٠١٦, Lot ١٦.



لوحة ١٨: ¼ روبية هندية للملك ويليم الرابع مؤرخة بسنة ١٨٣٥م، عرضت في:
Baldwin Auctions, Auction ٩٤, ٦ may ٢٠١٥, Lot. ١٤٤٦



لوحة ١٩: روبية هندية للملكة فيكتوريا مؤرخة بسنة ١٨٤٠م، عرضت في:
Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٢, ١٤ - ١٥ May ٢٠١٥, Lot .١٩٤٦



لوحة ٢٠: ٢ آنه هندية للملكة فيكتوريا مؤرخة بسنة ١٨٤١م، عرضت في:
Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٢, ١٤ - ١٥ May ٢٠١٥, Lot. ١٠١٦

حواشي البحث :

(١) نايف الشرعان: التعدين وسك النقود في الحجاز ونجد وتهامة في العصرين الأموي والعباسي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الأولي، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص٣٨.

(٢) مايكل ن. بيرسون: الحج إلي مكة المكرمة من شبه القارة الهندية (١٥٠٠-١٨٠٠م)، ترجمة: محمد خليفة حسن، الطبعة الأولي، دار كنوز المعرفة، جدة، ٢٠١١م، ص١٧٣.

(٣) شوقي عبدالقوي عثمان: تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية (٤١-٩٠٤هـ/ ٦٦١-١٤٩٨م)، عدد ١٥١، سلسلة عالم المعرفة، يوليو ١٩٩٠م، ص٣٨

(٤) Bosworth, Clifford E.: The New Islamic Dynasties, London ١٩٩٦, P. ٣٣١.

(٥) مدينة واقعة علي حافتي منطقة الإحساء شرقاً ومنطقة النفوذ الصغري غرباً بين الرياض في الجنوب الغربي والظهران في الشمال الشرقي، تشتهر بالزروع والبساتين الكثيرة، وهي مدينة قديمة كانت تمثل قاعدة القرامطة. انظر: يحي شامي: موسوعة المدن العربية والإسلامية، دار الفكر العربي، الطبعة الأولي، بيروت ١٩٩٣م، ص ص٤٦-٤٧.

(٦) مدينة واقعة في منطقة الإحساء بالقرب من الخليج العربي. انظر: يحي شامي: موسوعة المدن العربية والإسلامية، ص٤٠.

(٧) مدينة سعودية بالمنطقة الشرقية، وهي تقع بين الخليج العربي شرقاً وصحراء الدهناء غرباً، ودخلت المدينة في الإسلام في سنواته الأولي علي عهد الرسول (ﷺ)، وبها مجموعة كبيرة من المساجد. انظر: عبد الحكيم العفيفي: موسوعة ١٠٠٠ مدينة إسلامية، الطبعة الأولي، بيروت-لبنان، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص ص٣٢-٣٣.

(٨) عبد الفتاح حسن أبو علية: النقود والموازين والمقاييس في سنجق الحسا في العهد العثماني ١٨٧١-١٩١٣م، المؤتمر العالمي الأول للجنة العربية للدراسات العثمانية (A.C.O.S) المنعقد في تونس في الفترة من ٢٠-٢٦ يناير ١٩٨٤م، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص١٦.

(٩) عاطف منصور رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضار الإسلامية، زهراء الشرق، الطبعة الثانية، القاهرة ٢٠١١م، ص٤٠٨.

(١٠) موسي المازندراني: تاريخ النقود الإسلامية، دار العلوم للتحقيق والطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص١٣٧؛ عاطف منصور رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها، ص٤٠٧.

(١١) هو جلال الدين محمد أكبر بن همايون بن بابر، خلف أباه همايون علي عرش الهند بعد وفاته، ويعتبر أكبر هو أعظم أباطرة الهند بشكل عام، حكم لفترة كبيرة وأسهم بجهود كبيرة في سبيل رفاهية شعبه، وهو سياسي بارع ومحارب ماهر. لمزيد من التفصيل انظر: جمال الدين الشيال: تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية في الهند، الإسكندرية، ١٩٦٨م، ص ص٧٩-٨١.

(١٢) انظر عن نقود الإمبراطور أكبر: حجاج أحمد سيد: نقود أباطرة المغول بالهند حتي نهاية عهد جهانجير (دراسة آثارية فنية)، مخطوط رسالة دكتوراه مقدمة إلي كلية الآداب بقنا-جامعة جنوب الوادي، ٢٠١٢م، ص ص١٤٦-٣١٠؛ Lane- Poole, Stanley: Catalogue of Indian Coins in the British Museum,The Coins of the Moghul Emperors of Hindustan in the British Museum, London ١٨٩٢, PP. ١١-٥٥; Whitehead, R.B.: Catalogue Of Coins in the Panjab Museum, Lahore Vol. II, Coins of the Mughol Emperors, Oxford ١٩١٤, PP. ١٩-١١٨.

(١٣) استخدمت الكثير من الدول الإسلامية التقويم الهجري في تسجيل تاريخ الضرب علي نقودهم. انظر لمزيد من التفصيل عن كيفية تسجيل تاريخ الضرب بالتقويم الهجري علي النقود الإسلامية: رأفت النبراوي: التاريخ الهجري علي النقود الإسلامية، العصور، المجلد الرابع، الجزء الثاني، دار المريخ-لندن، يوليو ١٩٨٩م، ص ص٢١٧-٢٥٦.

(١٤) عاطف منصور رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها، ص ص٤٢٤-٤٢٥.

(١٥) Stephen Album Rare Coins, Auction ١٩, ١٥ - ١٧ May ٢٠١٤, Lot. ١٠١٧ (١٠,٨٥g).

(١٦) يرجع سبب تسميته بالثلث في رأي أغلب الباحثين إلي أنه يساوي ثلث مساحة عرض قلم الطومار، ويتميز هذا الخط بأن حروفه تنتهي بذيول دقيقة وتتجه بميلها نحو الأسفل في حال التفافها، وأحياناً تطلق وأحياناً أخري ترسم كالأقواس أو الدوائر. لمزيد من التفصيل انظر: رأفت محمد النبراوي: الخط العربي علي النقود الإسلامية، مجلة كلية الآثار–جامعة القاهرة، العدد الثامن، ١٩٩٧م، ص٢٢؛ عاطف منصور رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها، ص٤٣٤.

(١٧) عاطف منصور رمضان: الكتابات غير القرآنية على السكة فى شرق العالم الإسلامى، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩٨م، ص ص٢٥٣–٢٥٤.

(١٨) حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، القاهرة ١٩٨٩م، ص٣٢٩،٣٢٣–٣٣٠.

(١٩) عاطف منصور رمضان: الكتابات غير القرآنية على السكة فى شرق العالم الإسلامى، ص٤٥٨.

(٢٠) حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص٢٢٠.

(٢١) لمزيد من التفصيل انظر: حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص ص٤١١–٤١٢.

(٢٢) حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص٢٣٧.

(٢٣) انظر دراسة تفصليلة عن مهدية الإمبراطور أكبر من خلال المسكوكات: عاطف منصور رمضان: المهدي والمهدوية علي المسكوكات الإسلامية، دراسة تاريخية لأثر فكرة المهدي المنتظر علي النقود في العصر الإسلامي، زهراء الشرق، الطبعة الأولي، القاهرة ٢٠١٣م، ص ص٥٠٢–٥٠٧.

(٢٤) Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٨, ١٨ May ٢٠١٧, Lot ٢٢٠٦ (١٠,٩٠g) .

(٢٥) عاطف منصور رمضان: المهدي والمهدوية علي المسكوكات الإسلامية، ص٥٠٥.

(٢٦) عاطف منصور رمضان: الكتابات غير القرآنية على السكة فى شرق العالم الإسلامى، ص ص١٠٠–١٠١؛ عاطف منصور رمضان: المهدي والمهدوية علي المسكوكات الإسلامية، ص٥٠٧.

(٢٧) لاهور مدينة باكستانية مشهورة تقع في شمال شرق باكستان، وتشتهر المدينة بالحرير والذهب والفضة والمعادن، وفيها الكثير من المساجد إضافة إلي قلعة مغولية مشهورة، ودخلها الإسلام في نهاية القرن الرابع الهجري علي يد الغزنويين. انظر: عبد الحكيم العفيفي: موسوعة ١٠٠٠ مدينة إسلامية، ص٤٢٧.

(٢٨) الشهور الفارسية هي اثنا عشر شهراً هي فروردين، أودي بهيشت، خورداد، تير، مرداد، شهريور، مهر، إبان، آذار، دي، بهمن، اسفندارموز، وكل شهر من هذه الشهور ثلاثين يوماً ويحمل اسم إله من آلهة الزرادشتيين، والسنة ون هذه الشهور ٣٦٠ يوماً يضاف إليها خمسة أيام إضافية أو مسترقة، وتوضع في الشهر الأخير من السنة وقيل في نهاية الشهر الثامن وهو شهر إبان. انظر: عاطف منصور رمضان: رموز الأرقام والتقاويم علي النقود في العصر الإسلامي، زهراء الشرق، الطبعة الأولي، القاهرة ٢٠٠٩م، ص١٥٠.

(٢٩) Zeno. Ru, Oriental Coins Database, No. #٢٥٦٩٧ (١١,١٧g- ٢٠mm).

(٣٠) حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، القاهرة ١٩٨٩م، ص٢٢٠.

(٣١) لمزيد من التفصيل انظر: محمد يوسف صديق: النقوش الكتابية العربية علي العمائر الإسلامية في البنغال قبل عصر المغول (٦٠١–٩٤٥هـ/ ١٢٠٥–١٥٣٨م)، مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة أم القري–مكة المكرمة، ١٩٨٤م، ص١٣.

(٣٢) Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٨, ١٨ May ٢٠١٧, Lot ٢١٥٠ (٥,٤٠g) .

(٣٣) الإمبراطور جهانكير هو سليم بن الإمبراطور أكبر، ولد في مدينة أجرا، وكان قوي البنية مليح الوجه، متناسق الأعضاء، حصل علي الكثير من المعارف الهندية، وتثقف بالثقافتين الفارسية والتركية، واشتهر بالشجاعة والجرأة. لمزيد من التفصيل انظر: جمال الدين الشيال: تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية في الهند، ص ص١٢٤–١٢٦.

(٣٤) انظر عن نقود الإمبراطور جهانكير: حجاج أحمد سيد: نقود أباطرة المغول بالهند، ص ص٣١١–٤٦٠؛
Lane- Poole: Catalogue of Indian Coins in the British Museum, PP. ٥٦-١٠٢; Whitehead: Catalogue Of Coins in the Panjab Museum, PP. ١١٩-١٧١.

(٣٥) Heritage World Coin Auctions, YINC Signature Sale, ٦-٧ January ٢٠١٣, No. ٣٠٢١ (١٣,٥٩g- ٢٦mm).

(٣٦) يمتاز هذا الخط بأنه يجمع بين أصول خط النسخ وخط التعليق ومن هنا عرف بهذا الإسم، ويمتاز هذا الخط بأن حروفه قد قويت فيها الإستدارة عن عن خط التعليق وزادت فيه الليونة وتجلت في حروفه الأناقة واللطف والخفة بصورة رائعة، وينسب اختراع هذا الخط إلي الكاتب الإيراني مير علي التبريزي. لمزيد من التفصيل انظر: رأفت النبراوي: الخط العربي علي النقود الإسلامية، ص ص٢٣-٢٤.

(٣٧) عاطف منصور رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها، ص٥٣٧.

(٣٨) Davidmus Collections, Inv. No. C ٥٧١ (١٠,٩٠g- ٢٠mm).

(٣٩) كان بداية ظهور هذه الأبراج من قبل في عهد دولة إيلخانات المغول وذلك علي نموذجين نادرين من النقود النحاسية من عهد أولجايتو ضرب سلطانية سنة ٧١٣هـ، الأول عليه صورة العقرب والتاريخ بالأرقام "في شهور سنة ٧١٣"، أما الثاني فمؤرخ "طالع سال عقرب سنة ٧١٣"، ويغلب علي الظن أن هذه النقود ضربت بمناسبة بناء مدينة سلطانية واتخاذها عاصمة للدولة الإيلخانية في تلك السنة. انظر: عاطف منصور رمضان: رموز الأرقام والتقاويم، ص ص١٥٢-١٥٣.

(٤٠) Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٨, ١٨ May ٢٠١٧, Lot ٢٢٦٣ (١٠,٨٠g).

(٤١) عاطف منصور رمضان: رموز الأرقام والتقاويم، ص١٦٣.

(٤٢) عاطف منصور رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها، ص٥٣٨.

(٤٣) Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٦, ١٥ - ١٧ September ٢٠١٦, Lot ١٨٦٣ (١١,٣٠g).

(٤٤) تعتبر مدينة أحمد أباد من أهم وأكبر مدن غرب الهند، دخلها الإسلام في القرن الخامس الهجري في عهد الدولة الغزنوية، وتشتهر المدينة بالكثير من الصناعات المختلفة. انظر: عبد الحكيم العفيفي: موسوعة ١٠٠٠ مدينة إسلامية، ص٣٣.

(٤٥) Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٦, ١٥ - ١٧ September ٢٠١٦, Lot ١٨٦٥.

(٤٦) تولي شاه جهان الحكم بعد وفاة والده وخطب بإسمه علي المنابر وضب السكة بإسمه، وبدأ حكمه ببعض الإصلاحات الدينية، وأحدث الكثير من الإصلاحات الإدارية الأخري. لمزيد من التفصيل انظر: جمال الدين الشيال: تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية في الهند، ص ص١٢٧-١٢٨.

(٤٧) انظر عن نقود الإمبراطور شاه جهان:

Lane- Poole: Catalogue of Indian Coins in the British Museum, PP. ١٠٤-١٣٧; Whitehead: Catalogue Of Coins in the Panjab Museum, PP. ١٧٣-٢١٢.

(٤٨) Baldwin's Auctions Ltd, ١١th January ٢٠٠٦, Lot No. ٤٦٣ (١٠,٩٦g- ١٩mm).

(٤٩) SARC, Auction ٢٨, ١٨-٢٠ May ٢٠١٧, lot ٢٢٧٧ (١١,٤٥g).

(٥٠) كان أورانجزيب هو الإبن الثالث للإمبراطور شاه جهان، ولد في الخامس عشر من ذي القعدة سنة ١٠٢٧هـ، وعرف بالشجاعة والقوة والجرأة، تولي العرش بعد تغلبه علي جميع منافسيه ثم ضرب السكة بإسمه وخطب له علي المنابر. لمزيد من التفصيل انظر: جمال الدين الشيال: تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية في الهند، ص ص١٥٠-١٥٢.

(٥١) أورانجزيب كلمة مكونة من مقطعين هما أورانج وتعني عرش، وزيب وتعني زينة فيكون معني الإسم هو زينة العرش. انظر: جمال الدين الشيال: تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية في الهند، ص١٥٢.

(٥٢) انظر عن نقود الإمبراطور أورانجزيب:

Lane- Poole: Catalogue of Indian Coins in the British Museum, PP. ١٣٨-١٦١; Whitehead: Catalogue Of Coins in the Panjab Museum, PP. ٢١٥-٢٧٠.

(٥٣) Classical Numismatic Gallery, Auction ٢, ١٨ December ٢٠١٠, lot ١٠٠ .

(٥٤) عاطف منصور رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها، ص٥٤٤.

(٥٥) جمال الدين الشيال: تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية في الهند، ص١٥٢.

(٥٦) عاطف منصور رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها، ص٥٢٧.

(٥٧) هشام فوزي عبد العزيز: جوانب من الحياة الإجتماعية والإقتصادية بمكة المكرمة في عامي ١٢٠١-١٢٠٢هـ/ ١٧٨٧-١٧٨٨م من خلال الرحلة الهندية إلي الجزيرة العربية للمراد آبادي، مجلة الدارة، العدد الأول، السنة التاسعة والثلاثون، المحرم ١٤٣٤هـ، ص٥٦.

(٥٨) Bosworth: The New Islamic Dynasties, P. ٢٩٦.

(٥٩) Sourdel, Dominque: Un Tresor de Dinars Gaznawides et Seljuqids Decovert en Afghanistan, BOIFD ١٩٦٣, P. ٢١٠, Nos. ٨٨-٨٩.

(٦٠) عاطف منصور رمضان: الكتابات غير القرآنية على السكة فى شرق العالم الإسلامى، ص٥٤٠؛ ولمزيد من التفصيل انظر: ابن الأثير (على بن أحمد، ت ٦٣٠هـ/١٢٣٢م): الكامل فى التاريخ، ج٨، تحقيق: محمد يوسف الدقاق، الطبعة الأولي، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص ص١٤٧-١٤٨؛ النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، ت ٧٣٣هـ/ ١٣٣٢م): نهاية الأرب فى فنون الأدب، ج٢٦، تحقيق: الأستاذ عبد المجيد ترحينى، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م، ص٨١.

(٦١) الكجرات بضم الكاف الفارسي وإسكان الجيم وإهمال الراء المهملة بعدها ألف من بلاد الهند. انظر: عبد الحي الحسني: الهند في العهد الإسلامي، حيدر أباد، ٢٠٠١م، ص ص٨٥-٨٦.

(٦٢) تولي الحكم بعد وفاة أبيه محمود شاه وأحسن إلي الناس، وساس الأمور سياسة حسنة، وفتح فتوحات عظيمة، وكان سلطاناً عادلاً حليماً متورعاً، محدثاً يتبع الأحاديث النبوية، ويكتب المصاحف بيده ثم يرسلها إلي الحرمين الشريفين. انظر: عبد الحي الحسني: الهند في العهد الإسلامي، ص٢١٠.

(٦٣) المالكى (جار الله بن العز النجم بن فهد، ت ٩٥٤هـ/ ١٥٤٧م): نيل المنى بذيل بلوغ القرى لتكملة إتحاف الورى، القسم الأول، تحقيق: محمد الحبيب الهيلة، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، الطبعة الأولي، مكة المكرمة، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ص٢٨٩ .

(٦٤) المالكى: نيل المنى بذيل بلوغ القرى، القسم الأول، ص ص٥٣، ١٣٠ .

(٦٥) المالكى: نيل المنى بذيل بلوغ القرى، القسم الأول، ص ص١٣٨-١٤١.

(٦٦) المالكى: نيل المنى بذيل بلوغ القرى، القسم الأول، ص٢٤٧.

(٦٧) انظر عن نقود السلطان مظفر شاه الثاني:

Rajgor, Dilip: Standard Catalogue of Sultanate Coins of India, Bombay ١٩٩١, PP١٤٩-١٥٣; Goron, Stan – Goenka, G.P: The Coins of the Indian Sultanates Covering the Area of Present-day India, Pakistan and Bangladesh, New Delhi ٢٠٠١, PP. ٣٧٩-٣٨٦.

(٦٨) التانكة هي كلمة من أصل سنسكريتي، أطلقت علي النقود الفضية في الهند في القرن السابع الهجري ثم انتشر استخدامها بعد ذلك في إيران في القرنين التاسع والعاشر الهجريين. عاطف منصور رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها، ص٤٠٥.

(٦٩) Zeno. Ru, Oriental Coins Database, No. #١٦٧٧٩٥ (٧,١١g- ١٧.٥mm).

(٧٠) السلطان في اللغة من السلاطة بمعني القهر ومن هنا أطلق علي الوالي، وورد هذا اللفظ في آيات قرآنية عديدة بمعني الحجة والبرهان، وهذا اللفظ مأخوذ من اللغة الآرمية والسريانية. لمزيد من التفصيل انظر: حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص ص٣٢٣-٣٢٩.

(٧١) حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص٥٢٣.

(٧٢) حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص٣٦٠.

(٧٣) المالكى: نيل المنى بذيل بلوغ القرى، القسم الثاني، ص٦٤٢.

(٧٤) تولي الملك يوم عيد الفطر سنة ٩٣٢هـ، وأحسن إلي الناس، وفتح فتوحات عظيمة، وخطب له في بقاع كثيرة بأنحاء الهند، تعرض للهزيمة من الإمبراطور المغولي همايون سنة ٩٤٢هـ، فسار إلي بلاد الساحل ثم كر راجاعاً إلي

بلاده وضبطها مرة أخري بعد عودة همايون إلي دهلي. انظر: عبد الحي الحسني: الهند في العهد الإسلامي، ص٢١١.

(٧٥) المالكى: نيل المنى بذيل بلوغ القرى، القسم الثاني، ص ص٦٧٤-٦٧٥.

(٧٦) انظر عن نقود السلطان بهادر شاه:

Rajgor: Standard Catalogue of Sultanate Coins of India, PP. ١٥٣-١٥٥; Goron – Goenka: The Coins of the Indian Sultanates, PP. ٣٨٧-٣٩٢.

(٧٧) Zeno.Ru, Oriental Coins Database, No. #١٦٧٨٢٣ (٢,٢٩g- ١٤mm).

(٧٨) تولي الحكم بعد عمه بهادر شاه واستقل به ثماني عشرة سنة وشهرين، فتح الكثير من البلاد، أوقف الكثير من القري علي الحرمين الشريفين، وله رباط بمكة المكرمة يعرف بسوق الليل يشتمل علي مدرسة وسبيل ومكتب للأيتام وخلاوي وله غير ذلك من المآثر الحسنة وقتل علي يد أحد غلمانه سنة ٩٦٢هـ. انظر: عبد الحي الحسني: الهند في العهد الإسلامي، ص٢١٢.

(٧٩) الجزيرى (عبد القادر بن محمد بن إبراهيم الأنصاري، ت ٩٧٦هـ/ ١٥٦٩م): درر الفوائد المنظمة فى أخبار الحج وطريق مكة المكرمة، ج١، تحقيق: محمد حسن محمد، الطبعة الأولي، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٨٤هـ، ص٢٥٢ -٢٥٣ .

(٨٠) انظر عن نقود السلطان محمود شاه الثالث:

Rajgor: Standard Catalogue of Sultanate Coins of India, PP. ١٥٧-١٥٩; Goron – Goenka: The Coins of the Indian Sultanates, PP. ٣٩٣-٤٠٢.

(٨١) Zeno.Ru, Oriental Coins Database, No. #١٦٧٩١٠ (٧,١١g- ١٧,٥mm).

(٨٢) السنجارى (على بن تقى الدين، ت ١١٢٥هـ/١٧١٣م): منائح الكرم فى أخبار مكة والبيت وولاة الحرم، ج٥، تحقيق: ماجدة فيصل زكريا، الطبعة الأولي، جامعة أم القري، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ص٥١٠.

(٨٣) المكى (محمد بن على بن فضل الطبرى، ت ١١٧٣هـ/ ١٧٦٠م): تاريخ مكة إتحاف فضلاء الزمن بتاريخ ولاية بني الحسن، تحقيق: محسن محمد حسن سليم، الطبعة الأولي، دار الكتاب الجامعي، ١٩٩٦م، ص١٢٧.

(٨٤) شوقي عبدالقوي عثمان: تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية، ص١٣١

(٨٥) بيجابور هي مدينة هندية واقعة في إقليم الدكن، وهي عاصمة أسرة عادل شاه، وبها الكثير من القصور والمساجد والصناعات. انظر: يحي شامي: موسوعة المدن العربية والإسلامية، ص٣٥١.

(٨٦) Bosworth: The New Islamic Dynasties, P. ٣٢٥.

(٨٧) عبد الحي الحسني: الهند في العهد الإسلامي، ص١٢١.

(٨٨) Goron – Goenka: The Coins of the Indian Sultanates, P. ٣١٤.

(٨٩) Goron – Goenka: The Coins of the Indian Sultanates, P. ٣١٤.

(٩٠) راف فان لار: اكتشاف جديد لمسكوكة الطويلة من بيشابور، ترجمة/ مظفر الشيخ قادر، مجلة المسكوكات، العددان ١٠-١١، بغداد، ١٩٧٩-١٩٨٠م، ص٧٣؛ عاطف منصور: النقود الإسلامية وأهميتها، ص٤٠٨.

(٩١) Wood, Howland: The Gampola Larin Hoard, ANS, New York ١٩٣٤, P.٩.

(٩٢) أبو الحسن ديانت: فرهنك تاريخى سنجش ها وارزش ها، جلد دوم، تبريز، ١٣٤٧ ش، ص ص٢٣٦-٢٣٨؛ عبد الفتاح حسن أبو علية: النقود والموازين والمقاييس في سنجق الحسا في العهد العثماني، ص ص١٣-١٥؛ محمود مسعود: نقود الصفويين الذهبية والفصية فى ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، مخطوط رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآثار-جامعة القاهرة، ١٩٩٨م، ص ص٢٩٨-٢٩٩؛ أحمد رجب: العملات السلكية (اللارين)، مجلة كلية الآثار-جامعة القاهرة، العدد الحادى عشر، ٢٠٠٥-٢٠٠٦م، ص١.

(٩٣) علي منصور نصر: مكانة الخليج التجارية في العصر العثماني،بحث منشور ضمن أعمال ندوة اتحاد المؤرخين العرب عن الطرق التجارية في الوطن العربي، القاهرة ٢٠٠٠م، ص٤٤٦.

(٩٤) Wood: The Gampola Larin Hoard, P. ١٣

(٩٥) أحمد رجب: العملات السلكية، ص ص٤-٥.

(٩٦) Wood: The Gampola Larin Hoard, PP. ٢٦-٢٧

(٩٧) راف فان لار: اكتشاف جديد لمسكوكة الطويلة من بيشابور، ص٧٤.

(٩٨) Mitchiner, Michael, The World of Islam, Oriental Coins and Their Values. London ١٩٧٧, P. ٣١٥, Nos. ٢٣١٢- ٢٣١٣.

(انظر عن نقود علي عادل شاه الثاني: ٩٩

Mitchiner, The World of Islam, PP. ٣١٥-٣١٦, Nos ٢٣١٤-٢٣٢٢; Rajgor: Standard Catalogue of Sultanate Coins of India, PP. ٤٦-٤٧; Goron – Goenka: The Coins of the Indian Sultanates, P. ٣١٨.

(١٠٠)Todywalla Auctions, Auction ١٠٢, ٢٢ April ٢٠١٦, Lot ١٦٠ (٤,٦٦g); Spink Auctions, Auction ١٦٠٤١, ٢٧ September ٢٠١٦, Lot ١٦.

(١٠١) Prashant P. Kulkarni: New Discoveries in Larins of India, Journal of the Oriental Numismatic Society, No. ١٨٦, ٢٠٠٦, P. ٤٤.

(١٠٢) أول من أسس الدولة البهمنية ببلاد الدكن في الهند هو علاء الدين البهمني، وكان ذلك في أيام دولة بني تغلق حين أقطعه السلطان عدة قري من أرض الدكن. عبد الحي الحسني: الهند في العهد الإسلامي، ص٢٠١.

(١٠٣) أحمد رجب: العملات السلكية، ص٧.

(١٠٤) شوقي عبدالقوي عثمان: تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية، ص١٣٢.

(١٠٥) Goron – Goenka: The Coins of the Indian Sultanates, P. ٢٨٨.

(١٠٦) تولي الحلكم بعد وفاة والده محمود شاه، وصار نظيراً لما وقع للخلفاء من بني العباس مع الأتراك في مصر، ومات سنة سبع وعشرين وتسعمائة. انظر: عبد الحي الحسني: الهند في العهد الإسلامي، ص٢٠٦.

(١٠٧) هذا النقد محفوظ بمجموعة السيد عبدالله جاسم المطيري الخاصة بدبي. انظر: أحمد رجب: العملات السلكية، ص٨.

(١٠٨) نصير أحمد نور: شركة الهند الشرقية الإنجليزية منذ تأسيسها حتي سقوط دولة المغول الإسلامية في الهند (١٠٠٩-١٢٧٣هـ/ ١٦٠٠-١٨٥٧م)، مخطوط رسالة دكتوراه – جامعة أم القري، مكة المكرمة، ١٤١١هـ١٩٩١م، ص ص٣٥-٤٠.

(١٠٩) مؤسسة النقد العربي السعودي: تطور النقود في المملكة العربية السعودية، ص٢٣.

(١١٠) مؤسسة النقد العربي السعودي: تطور النقود في المملكة العربية السعودية، ص٢٥.

(١١١) الآنة هي نقد هندي من النيكل، دخل العراق مع احتلال الإنجليز له ثم زال بزوالهم، وكان يساوي ثمانية أفلس. انظر: موسي المازندراني: تاريخ النقود الإسلامية، ص١٠٩.

(١١٢) مؤسسة النقد العربي السعودي: تطور النقود في المملكة العربية السعودية، ص٢٣.

(١١٣) Baldwin Auctions, Auction ٩٤, ٦ May ٢٠١٥, Lot. ١٤٤٦.

(١١٤) ينسب هذا التقويم إلي ميلاد السيد المسيح، وقيل إن صاحب الفضل في العمل بهذا التقويم هو الراهب ديونيسس إكسيجيوس وذلك في سنة ٥٣٢م، والتقويم الميلادي هو تقويم شمسي أي تشغل سنته الزمن الذي تقطعه الأرض في دورانها حول الشمس دورتها الكبري لتعود في نفس الموضع الذي كانت عليه فيه السنة الماضية، وهو تقويم طبيعي يتفق مع فصول السنة الأربعة. لمزيد من التفصيل انظر: عاطف منصور رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها، ص ص٥٩٥-٥٩٦.

(١١٥) Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٢, ١٤ - ١٥ May ٢٠١٥, Lot. ١٩٤٦.

(١١٦) Stephen Album Rare Coins, Auction ٢٢, ١٤ - ١٥ May ٢٠١٥, Lot. ١٠١٦.

حمل " دولاب" الحلاق في مصر في القرن ١٣هـ/١٩م في ضوء نموذجين محفوظين بالمتحف الاثنوجرافي "دراسة آثارية فنية"

د/ حمادة ثابت محمود

مدرس – كلية الآثار– جامعة الفيوم

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث لدراسة ونشر لنموذجين لما يعرف باسم حمل أو دولاب الحلاق أو المزين، وكذلك كان يعرف باسم حمل أو إشعار بوظيفة الحلاق، وهذان النموذجان محفوظان بمتحف الجمعية الجغرافية المصرية "THE EGYPTIAN GEOGRAPHICAL SOCIETY"، ويلقي البحث الضوء على وظيفة الحلاق في مصر في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين والأدوات التي كان يستخدمها الحلاق "المزين" في تلك الفترة، ومن أهم متعلقات الحلاق هو هذا الدولاب أو حمل الحلاق، وكان لهذا الدولاب أكثر من وظيفة، منها وظيفة الإشعار بمهنة المزين أو الحلاق، وكان يستخدم الدولاب ايضاً في حفلات الختان، وكذلك استخدم كدكان أو ما يعادل المحل المتنقل للمزين في بعض الاحيان، وظهرت دواليب الحلاقين في تصاوير المستشرقين التي تتناول المظاهر الحضارية في مصر في تلك الفترة، وهو ما يساعد على مقارنة ما جاء في صور المستشرقين والنماذج المحفوظة بالمتحف، ويشتمل البحث على دراسة للمواد الخام المستخدمة في صناعة هذه الدواليب وكذلك أساليب الزخرفة والصناعة المستخدمة في هذه النماذج مثل أسلوب الحفر البارز وأسلوب الصب في القالب، وتعددت الزخارف المنفذة على هذه الدواليب وكانت غالبية الزخارف هي الزخارف الآدمية، وهناك علاقة بين الزخارف المنفذة على هذه الدواليب ووظيفة الدولاب، فظهرت عليها مجموعة من المناظر التصويرية التي تمثل قصص للتسلية، وكذلك مناظر لرسوم حيوانية وآدمية مختلفة بالإضافة إلى الزخارف النباتية.

الكلمات المفتاحية:

حمل – دولاب – حلاق– مزين– مصر – حضارة – حرفة – مهنة.

مقدمة:

تعتبر مهنة أو حرفة الحلاقة من المهن الهامة التي عُرفت في مصر منذ القدم؛ والحرفة والصناعة بمعني واحد فيقول ابن منظور: "المحترف الصانع وفلان حرفيي والمحرف الذي نما ماله وصلح الاسم والحرفة، والحرفة الصناعة، وحرفة الرجل صنعته"(١)، والحرفة هي مصادر الكسب التي يجيدها الشخص من تجارة أو زراعة أو عمل يدوي سواء كان صناعة أو خدمات أخري(٢)، وقد تواجدت المهن اليدوية مع بداية الحياة البشرية، وكانت حاجة الإنسان هي الحياة بصورة كريمة لذا ابتكر العديد من الحرف لسد حاجاته، فحاجاته للطعام والشراب دفعته لابتكار الأواني المختلفة، وعندما احتاج الى الملبس لوقاية جسده من البرد كان الدافع لابتكار مهنة النسيج، ثم ابتكر العديد من المهن المختلفة لسد احتياجاته، ثم جاءت الحاجة إلى الزينة فابتكر العديد من الصناعات المعدنية

المختلة لتلبي احتياجاته[٣]، وشهدت مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر العديد من الحرف، منها ما يرجع في أصوله إلى عصور سابقة، ومنها حرف جديدة شهدتها تلك الفترة، ومع التقدم والتطور الذي شهده المجتمع المصري القاهري في تلك الفترة انقرضت حرف قديمة، وكانت طوائف الحرفيين[٤] والصناع في القاهرة في القرن التاسع عشر تعادل ما يقرب من ٢٥% من المجتمع المصري[٥]، وتعددت طوائف الحرفين في القاهرة في تلك الفترة حتي بلغ عددهم ٢٠٤ طائفة ما بين مزينين ونجارين وعطارين وغيرها من الحرف[٦]، وكان الحرفيون يؤلفون فئة نشطة في المجتمع، وكان أفراد كل حرفة أو صناعة ينتظمون في تكتل (طائفة) خاص بهم لتنظيم مصالحهم المشتركة، وهو ما يعرف بنظام النقابات الذي يضم أفراد كل حرفة، وقد عاش معظم الحرفيين معيشة متوسطة لاهم بالأغنياء الميسورين ولاهم بالفقراء المحتاجين، وكان لكل حرفة شيخها ينظم شؤونها ويحل ما ينشأ بين أفراد الطائفة من مشكلات ويكون الواسطة بين أفراد الطائفة والحكومة في مناقشة الأمور المتعلقة بها وفيما تفرضه عليها من ضرائب، حيث كانت الحكومة تخاطب شيخ الطائفة فيتولى توزيع الضرائب المفروضة[٧].

طائفة الحلاقين "المزينين" في مصر:

ومن الحرف التي انتشرت في مصر في القرن التاسع عشر مهنة الحلاق، وشكلت حرفة الحلاقة بكل ما تحمله دلالات الكلمة من معني جانباً مهماً من الحياة اليومية في العالم كله عبر العصور التاريخية، ولأن مسألة الحلاقة جزءاً مهماً من حياة الناس، فلا يمكن أن يستغني عنها أي من فئات المجتمع قاطبة، غنياً كان أو فقيراً، وإن اختلفت ظروف وطريقة الحلاقة لدي كل فئة[٨]، ومن المحتمل أن تكون مهنة الحلاقة عُرفت منذ عصور قديمة جداً، فتُظهر المعالم الأثرية والبرديات في مصر القديمة وجود الحلاقين وذلك من خلال ملامح الرجال الذين يظهرون حالقي رؤوسهم ولحاهم، وذكرت البريات أن الحلاقة للجسد من الأوامر الكهنوتية التي نصت عليها أوامر الكهنة، وعند اليونانيون القدماء كان هناك حلاقين خاصين برجال الدولة والشعراء والفلاسفة وغيرهم[٩]، وكان للحلاقين شأن كبير في القرون الوسطي وذلك في أغلب بلاد العالم خاصة من كان منهم متصلاً بأكابر رجال الدولة، فكانوا يقومون بالحلاقة اليومية وكذلك صباغة الشعر ثم تجميل الأمير وإعداده لمقابلات حاشيته وهم في أثناء ذلك يقصون عليه أخبار المدينة كلها[١٠]، وعندما جاء الاسلام زاد من قيمة المهن والحرف البسيطة، فلقد بارك رسول الله صلي الله عليه وسلم الحلاقين ودعا للمحلقين رؤوسهم بعد الوقوف من عرفات ثلاث مرات ودعا للمقصرين مرة واحدة فأصبحت لهم مهنة كبيرة في العالم الاسلامي[١١].

واشتهرت طائفة الحلاقين في مصر في القرن التاسع عشر وبلغ عددهم٨٣٦ حلاق[١٢]، ويمتاز الحلاق المصري بالحذق والرشاقة في مهنتهم، والطريقة التي يتوخونها غريبة في ذاتها، وكانت أساليب الحلاقين المصريين تبعث على الملل، وهى أن يجلس الإنسان على الكرسي الخشبي بداخل حانوت الحلاق حتى يقدم إليه فنجانا من القهوة[١٣] وذلك في وقت الانتظار[١٤]، وكان الراغب في

الحلاقة ينتظر وقتا طويلاً حتى يأتي دوره وعندئذ يجد فوق رأسه ساقاً معدنية مثبتة من طرفها في الحائط أو السقف وحاملة في الطرف الأخر المقوس آنية معدنية بشكل القمع مثقوبة ثقبًا ضيقًا، فبينما يحمل بيديه تحت ذقنه صحنا للحية من المعدن مستديراً ينسكب من الآنية المعلقة على رأسه ماء فاتر يستعمله الحلاق لغسل رأسه ووجهه ورقبته بالصابون، ويتناول موسى حقيرة الشكل مصنوعة النصل في ألمانيا، ويرتكز الحلاق بقدمه اليسرى على الكرسي الخشبي[١٥]، ثم يسند رأس الزبون إلى ركبته بعد تغطيته إياها بمنديل، ويشرع في إزالة الشعر مبتدئاً من أعلى الخد اليسرى إلى أسفله، ثم ينتقل إلى الخد اليمنى مكرراً هذه العملية ثم يقوم بحلق اللحية، وكل هذه العمليات تتم ببطء لأن الأحاديث والمحاورات تتخللهما حتماً[١٦]، هذا إلى جانب أن الحلاق قد يترك زبونه ليحتفي بزبون أخر قد دخل حانوته فيقدم له شبك التبغ ويجهز له فنجان قهوة[١٧]، وكان الحلاق غالباً ما يرتدي القفطان ويبدو على شكل قميص وهو لباس كامل يبدأ من الرقبة وينتهي حتي أغمس القدمين ويغطي الجسد بالكامل تقريباً، وذات أكمام طويلة تصل إلى رسغ اليدين، وعرفت باسم "الدشداشة" وهي قطعتان إحداهما أمامية والأخرى خلفية والأمامية تسمي الجبة[١٨]، والجبة: الجبة بالضم والتشديد: ضرب من مقطعات الثياب، تلبس، والجمع جبب وجباب، مشتقة من الجب وهو القطع، والجبة لفظ عربي ينطق في مصر بكسر الجيم وتخفيفها [١٩]، ويرتدي فوق رأسه العمة، ويذكر دوزي: أن لهذه الكلمة مدلولان: الأول يشير إلى العمامة بقضها أو قضيفها أي الكلوتة أو الكلوتات، من قطعة القماش الملفوفة حولها وهذه العمامة تدعى كذلك "عمة"، والمدلول الثاني يعنى قطعة القماش وحدها، وهى التي تلف حول الطاقة الكلوتة أو الطاقيات أو الطواقي[٢٠]، وسبب اتخاذ الحلاق هذا الزي لأنه يقابل الكثير من الشخصيات وكذلك عند وجود دكانه الخاصة به فتكون مكان لتجمع الكثير من الشخصيات.

وكان للحلاق العديد من المتعلقات منها حمل أو دولاب الحلاق.

أولاً: الدراسة الوصفية

يحتفظ المتحف الملحق بالجمعية الجغرافية[٢١] "المتحف الاثنوجرافي"[٢٢] بنموذجين لدولاب أو حمل الحلاق "قيد التسجيل"، وذلك في القاعة الأولي من المتحف والتي تعبر عن الحياة الاجتماعية في مصر في القرون ١٨ و١٩م وأوائل القرن العشرين[٢٣]، وهذه القطع كما حوت سجلات المتحف قد ضُمت إلى المتحف منذ بداية القرن العشرين.

نموذج رقم (١)

التحفة: حمل أو "دولاب" الحلاق.

المادة الخام: النحاس الأحمر الرقيق.

مكان الحفظ: متحف الجمعية الجغرافية بالقاهرة" الاثنوجرافي".

الأبعاد: ارتفاع الدولاب ١٧٩سم، العرض ٧٨سم، ارتفاع "البدن:١٣٥سم، ارتفاع البابات ١٨سم، والأرجل ٢٦سم".

التاريخ: القرن ١٣هـ/١٩م.

الشكل : نصف اسطواني.

اللوحات : رقم(١: ٦).

الوصف:

الشكل العام:

دولاب حلاق على شكل "نصف اسطواني"، يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية، البدن وهو محمول على أربعة أرجل طويلة وينتهي من أعلى بأشكال البابات ويبلغ عددها عشرة بابات، ويتكون البدن من واجة امامية مسطحة وهي تعتبر الجزء الأهم في حمل الحلاق من حيث الناحية الفنية فهو الجزء الذي يضم الزخارف المختلفة المنفذة على الدولاب والجزء الخلفي المشكل على هيئة نصف أسطوانية، ولا يظهر هذا الجزء من الواجهة الامامية فيبدو الحمل من الوهلة الأولي وكانه يأخذ الشكل المستطيل والذي يمثل الواجهة الأمامية من الدولاب، ويشتمل الجزء الخلفي على باب صغير مستطيل الشكل يفتح على خزانة صغيرة لحفظ أدوات المزين.

الزخارف:

جاءت زخارف دولاب هذا النموذج موزعة في خمس مستويات رأسية، كل مستوى يضم منظر زخرفي مستقل، فالمستوى الأول يضم منظر لقوافل محملة بالهدايا، ويتكون المنظر من مجموعة من الفرسان بزيهم العسكري وهم يحملون فيما بينهم أحمال بين فارسين، ويحمل فارس أخر الأسلحة ومن أمامهم جمل محمل بهدايا وجمل أخر من خلفهم وخلف الجمل يظهر فارس بزيه العسكري ليكون المنظر في مجملة ما يشبه القوافل أو المواكب التجارية، أما المستوى الثاني فيضم مرآة معدنية في المنتصف تقسم ساحة المستوى الى قسمين، ونُفذت المرآة بواسطة التفريغ داخل شكل هندسي مكون من مستطيل متوج بعقد نصف دائري زُخرفت قمة العقد بإطار يدور حول العقد ملئ بالداخل بأشكال النقاط المتماسة في حين يزخرف طاقية العقد شكل طائران متقابلان، ويزخرف الجزء الأيمن من هذا المستوى منظر خرافي لأشكال آدمية برؤوس حيوانية وسط مناظر لأشجار محورة يعلوها رسم طائر محور نُفذ بحجم كبير، أما يسار المستوى فزُخرف بمناظر القوافل فيظهر فارسان بزيهم العسكري وهم يحملون فيما بينهم حمل واحد، ومن أعلى الفارسان يظهر طائران بحجم كبير في وضع المواجه يفصل بينهم فرع نباتي، ومن خلف الفارسان يظهر كائن بجسم آدمي ورأس حيوان ونُفذت المناظر وسط رسوم أشجار وفروع نباتية كثيفة، أما المستوى الثالث فيضم مرايتان نُفذت داخل شكل هندسي مماثل للشكل السابق الذي نفذت به المرآة في المستوى الثاني، وتحصر المرايا المعدنية مساحة زُخرفت بمنظر لفارس بشكل محور بزيه العسكري على أرضية من فروع نباتية، وعلي جانبي المرايا توجد أشكال حيوانية بين الأشجار الكثيفة تمثل مناظر لغابات فيظهر منظر لأسد ومن أسفل منه فيل بمنظور جانبي، أما المستوي الرابع فيضم مناظر لحيوانات عديدة تملئ ساحة المستوى بالكامل وسط مناظر الأشجار الكثيفة، فيظهر من جهة اليمين منظر لفيل بشكل محور ومن أسفل منه يظهر

حيوان محور قريب الشبه بشكل الكبش، ويليه منظر لأربع حيوانات نُفذت بشكل زخرفي بعيد تماماً عن الطبيعة وهو شكل أشبه بالرسوم الخرافية، فالأربع حيوانات بأجساد مختلفة اثنان في المستوي العلوي بأجساد ثيران واثنان في المستوى السفلي بأجساد أسود والحيوانات الأربع بمنظر جانبي ويجتمعوا برأس واحدة في وضع المواجه والرأس قريبة الشبه برأس الأسد، يليهم منظر لحيوان محور قريب الشبه بشكل الكبش ومكرر اسفل منه، يليه شكل أسد محور جاء بمنظور جانبي ورأسه في وضع المواجه، ومن أسفل منه شكل محور لحيوان قريبه الشبه بشكل الكبش، والحيوانات نُفذت وسط الأشجار الكثيفة والتي توحي بأشكال الغابات، أما المستوى الخامس والأخير فيضم أيضاً مجموعة من الحيوانات المحورة تبدأ من الجهة اليمني برسم محور لكبش وأسفل منه شكل محور لحيوان قريبه الشبه بشكل الفيل، يليه رسوم لكبشان محوران، يليهم شكل فيل محور ومن أسفل منه شكل لكبش، يليهم شكل لكبشان محوران، ونفذت هذه الحيوانات وسط مناظر طبيعية لأشجار وفروع وأوراق نباتية تملئ الساحة بالكامل توحي ايضاً بأشكال الغالبات، أما الجزء الخلفي النصف اسطواني فصنع من الخشب، ويضم ساحة وسطي نفذت بها زخارف نباتية بسيطة من أزهار نباتية محاطة بأوراق نباتية، وجاءت الوحدات موزعة بواقع وحدة زخرفية وسطي وأجزاء منها في الجوانب الأربعة، ويحيط بالساحة الوسطة اطار مستطيل خالي من الزخارف، وفي المنتصف باب صغيرة يفتح على خزانة تستخدم في حفظ أدوات المزين.







لوحة رقم(٣) تفاصيل من اللوحة رقم(١)



لوحة رقم(٤) تفاصيل من اللوحة رقم(١)



لوحة رقم(٥) تفاصيل من اللوحة رقم(١)



لوحة رقم(٦) تفاصيل من اللوحة رقم(١)

نموذج رقم (٢)

التحفة: حمل أو "دولاب" الحلاق.

المادة الخام: النحاس الاحمر الرقيق.

مكان الحفظ: متحف الجمعية الجغرافية بالقاهرة "الاثنوجرافي".

الأبعاد: ارتفاع الدولاب١٧٩سم، العرض ٧٨سم، ارتفاع "البدن:١٣٥سم، ارتفاع البابات ١٨سم، والأرجل ٢٦سم".

التاريخ: القرن ١٣هـ/١٩م.

الشكل : نصف اسطواني.

اللوحات: رقم(٧ :١٢).

الوصف:

الشكل العام: مماثل للنموذج السابق.

الزخارف:

جاءت زخارف هذا النموذج من حمل أو دولاب الحلاق، موزعة في خمس مستويات رأسية، كل مستوى يضم منظر زخرفي مستقل، فالمستوى الأول مزين بمنظر تصويري يمثل أشكال غابات أو مناظر طبيعية، فيضم المنظر أشكال أشجار زخرفية بواقع شجرة في كل جانب، والأشجار تنتهي بفروع عديدة وتتدلى نهايتها لأسفل منتهية بأوراق نباتية كبيرة الحجم، ويرتكز على فروع الشجرة الواقعة في الجهة اليمني طائر بحجم كبير، ويتوسط الشجرتين رسم لمنظر خرافي مكون من أسد محور في وضع الثبات نفذ بمنظور جانبي ويلتف حول الأسد أفعي بحجم كبير وفوق الأسد شكل طائر في وضع السكون، أما المستوي الثاني فيضم المرايا الدائرية وعددهم اثنان يتوسطا المستوي وتقسم ساحته الى ثلاث أجزاء، يزخرف الجانين منظر لفارس بزيه العسكري ويمسك بيده اليمني شكل الرمح، ونفذت المناظر على أرضية من زخارف نباتية لفروع وأوراق نباتية كبيرة الحجم، أما الجزء الأوسط فيضم منظر فارس بزيه العسكري وهو يمتطي صهوة جواده ويرفع سلاحه فبيده اليمني سيف واليسرى ترس، ونُفذ المنظر ايضًا على أرضية من زخارف نباتية لفروع وأوراق نباتية، أما المستوي الثالث من الدولاب فيضم مرآه دائرية واحدة تقسم ساحة المستوي إلى جزئيين يُزخرف كل جزء منها منظر لحيوان بين شجرتين، فيضم الجزء الأيمن منظر لفيل بين شجرتين بأفرع تنتهي بأوراق نباتية كبيرة الحجم، أما الجزء الأيسر فيضم منظر لأسد محور بين شجرتين بأفرع تنتهي بأوراق نباتية، والحيوانان نُفذا بمنظور جانبي، أما المستوي الرابع فيضم مناظر لحيوانات وسط رسوم الأشجار كمنظر لغابات طبيعية، فيظهر جهة اليمين منظر لغزال محور عن الطبيعة في وضعية الحركة وسط الأشجار يليه منظر لحيوانان في وضع المواجه يفصل بينهما شجرة كثيفة والحيوانان هما أسد في الجهة اليمني وجمل في الجهة اليسرى، ويظهر في الجانب الأيسر للمنظر شجرة بأفرع نباتية تنتهي بأوراق نباتية كبيرة الحجم، أما المستوي الخامس والأخير فيضم منظر لحيوانان في وضع المواجه

يفصل بينهم شجرة، والحيوانان هما أسد وفيل، وعلى جانبيهما رسوم لغزلان في وضعية الحركة بين الأشجار الكثيفة، أما الجزء الخلفي فهو مماثل للنموذج السابق.



لوحة رقم(٧): حمل " دولاب" الحلاق، متحف الاثنوجرافي (الواجهة الأمامية المسطحة).



لوحة رقم(٨): حمل " دولاب" الحلاق، متحف الاثنوجرافي (الجزء الخلفي النصف اسطواني).



لوحة رقم(٩): تفاصيل من اللوحة السابقة



لوحة رقم(١٠): تفاصيل من لوحة رقم (٧)



لوحة رقم(١١): تفاصيل من لوحة رقم (٧).



لوحة رقم(١٢): تفاصيل من لوحة رقم (٧).

ثانياً: الدراسة التحليلية:

وظيفة حمل أو "الدولاب" الحلاق:

كان لدولاب أو حمل الحلاق أكثر من وظيفة، ويمكن تناولها كالاتي:

الوظيفة الأولى إشعار أو الاعلان بوظيفة الحلاق "المزين"

أُستخدم الدولاب كإشعار بوظيفة أو حرفة المزين، والحلاق هو المزين[٢٤]، ووظيفة المزين من المهن التي عُرفت في مصر الإسلامية، وكلمة مزين مشتقة من التزين أي الشخص الذي يقوم بالتزين[٢٥]، ووردت كلمة مزين في كتابات أثرية جنائزية من حوالي القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، وذلك على شاهد قبر رخامي بمتحف الفن الإسلامي باسم" يعقوب بن اسحق بن موسي المزين"[٢٦].

وكان المزين يمارس مهن أخري غير الحلاقة، فأحياناً يمارس بعض طرق العلاج وخاصة في بعض الأقاليم المصرية، فكان الحلاق يمارس بعض مهن الطب[٢٧] مثل العمليات الجراحية[٢٨]، فقد مارس بعض الحلاقون في القرن التاسع عشر[٢٩] بعض العمليات الجراحية الخاصة بالتجميل[٣٠]، حيث كان علم الجراحة في بداية الدولة الإسلامية من الصناعات الممتهنة التي يجب أن يتسامى الطبيب عن ممارستها، وكانوا يسمونه (صناعة اليد)، وبقي لفترة من اختصاص المزينين والحجّامين، وكانوا يقومون بالعمليات الجراحية البسيطة؛ كالكي والفصد والبتر، تحت إشراف وإرشاد الأطباء الذين كانوا يستقون معلوماتهم الجراحية[٣١] مما كتبه أبقراط وبولس وجالينوس وغيرهم، لكن هذه الحالة لم تدم طويلاً [٣٢]، وقد ذكر السبكي أن المزين عليه ما على الطبيب وأن بعض الناس كانوا يأتون المزين لخرق أذنهم[٣٣].

ومن العمليات الجراحية التي كان يمارسها الحلاق أو المزين أيضاً عملية الختان، والختان للصبيان والخفض للفتيات، فخَفَضَ الجارية يَخْفِضُها خَفْضاً وهو كالخِتان للغلام وأَخْفَضَتْ هي وقيل خَفَضَ الصبيّ خَفْضاً خَتَنه فاستعمل في الرجل والأَعْرَفُ أَن الخَفْضَ للمرأَة والخِتانَ للصبيّ فيقال للجارية خُفِضَتْ وللغلامِ خُتِنَ وقد يقال للخاتن خافض[٣٤]، فهي احدي الوظائف الهامة التي كان يمارسها الحلاق "المزين" في مصر خلال القرنين التاسع عشر والقرن العشرين الميلادي.

وبالتالي كان هذا الدولاب يستخدم أثناء حفلات الختان[٣٥] التي كانت تتم في شوارع القاهرة، فكان الحلاق يحمل عادة حمله هذا في الموالد والأسواق خاصة ليمشي به أمام زفة المطاهر، وكان يُختن الصبى عند بلوغه الخامسة أو السادسة من عمره وأحيانا لاحقًا ويعمد الوالدان إن سمحت أحوالهما المادية قبل المباشرة بشعائر هذا الطقس المعروف في العاصمة وفى مناطق مصرية أخرى إلى عرض ابنهما وتجواله في شوارع متعددة واقعة في جوار مسكنهما ويستغلون مناسبة الاحتفال بعرس ما لتقليص نفقات الحفل[٣٦]، و يتعمم الصبى عادة عمامة من الكاشمير الأحمر ولكنه في حالات أخرى يكون متهندم تهندم البنات، فيلبس اليلك [٣٧] والسلطة[٣٨] ويضع القرص[٣٩] والصفا[٤٠] وغيرها من الحلى النسائية لجلب العين إلى منظر لباسه فيحولها بذلك عن شخصه، وثيابه أجمل من أن

توصف، إذا تتم استعارتها من إحدى السيدات وتكون فضفاضة من غير مقاس الصبى، وكذلك يستأجر حصان يغطى سرجه بغطاء مزركش لنقله، ويجعل في يد الصبى اليمنى منديل مطوي يخفى بعضا من قسمات محياه فيحميه بذلك من العين الشريرة(٤١)، كما كانت العادة أن يركب المطاهر الحصان أمام والده ويخترق الحي في زفة طويلة تصاحبها الموسيقيات وأفراد الحي وأهل الأسرة وترش الروائح الزكية والعطور(٤٢)، وعلى رأس الموكب الحلاق الذي قام بعملية الختان وهو يحمل حمله هذا على كتفيه، وفي هذا اشاره منه بوظيفته وأنه هو الذي قام بالعملية الطبية واعتزاز منه بوظيفته لذلك كان يتقدم الموكب، أي أن تقدمه للموكب ليدل على أن هذا الحفل خاص بالختان او ما عُرف بزفة "المطاهر"، وحمله هذا الحمل علي كتفيه أثناء الموكب إشعاراً بوظيفة الحلاق.

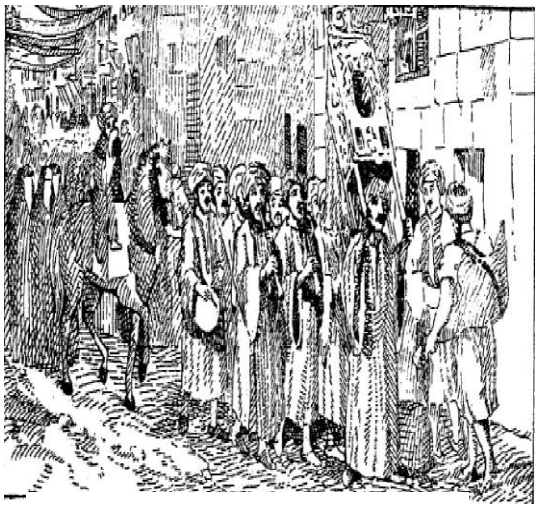
وبالنظر إلى صور المستشرقين(٤٣) التي تناولت مظاهر الحياة الاجتماعية في مصر في القرن ١٣هـ/ ١٩م، حيث هناك بعض المستشرقين(٤٤) قد استهوتهم حياة الشرق فقضوا اياماً وأشهر في ديار المسلمين ودرسوا أحوالهم وما هم عليه وسجلوا لنا العديد من العادات والتقاليد المختلفة(٤٥)، فقد ورد حمل الحلاق في أعمال بعض المستشرقين، ومنها صورة يظهر فيها الحلاق من أعمال المستشرق إدوارد وليم لين(٤٦)، فجاء في صورة تمثل زفة المطاهر، ويتزعم الصبى ومرافقوه هذا الحفل، ويمشى أمامه الحلاق منفذ عملية الختان واثنان أو ثلاثة من الموسيقيين الذين يعتمدون على المزمار والطبلة ويأتي الحلاق في المقام الاول في عملية الختان هذه، فيضع على رأسه الدولاب(٤٧)، ويظهر الدولاب وهو عبارة عن صندوق معدني نصف اسطواني له أرجل أربع صغيرة وتغطى واجهة الصندوق(الجهة المسطحة منه) مرايا نحاسية مزخرفة وأما ظهره فيختفى وراء ستارة، ويظهر الحمل بالشكل المستطيل بمنظور جانبي. لوحة رقم(١٣)، وفي صورة أخري يظهر أيضاً الحلاق وهو يحمل الحمل على كتفية ويتقدم موكب الزفة، لوحة رقم(١٤)، وفي اللوحات السابقة يظهر حمل الحلاق بنفس التكوين ومماثل للنماذج محل الدراسة، فيأخذ النصف الاسطواني ويحمل الحلاق الحمل على كتفية وهو ممسك بأرجل الحمل والجزء الأمامي الذي يظهر في التصويرة وهو واجهة الحمل والتي تحمل الزخارف المنفذة على الحمل. لوحة رقم(١٥).

ويقوم الدولاب ايضاً بوظيفة إشعار بمهنة الحلاق في غير حفلات الختان، وذلك عند تجوال المزين في شوارع المدينة باحثاً عن الزبائن، فكان المزين يضع الحمل على ظهره أثناء سيره حتي يعلم الناس بانه الحلاق، فيبدأ الزبائن بالاتجاه اليه، ثم يقوم الحلاق بالجلوس أمام المنازل أو المقاهي ويبدأ في تأدية مهامه والقيام بالحلاقة للزبائن، وخاصة الطبقة المتوسطة



لوحة رقم (١٣): حمل الحلاق المستخدم في حفل ختان بالقاهرة

عن: ادوارد وليم لين: عادات المصرين، صـ ٧٠

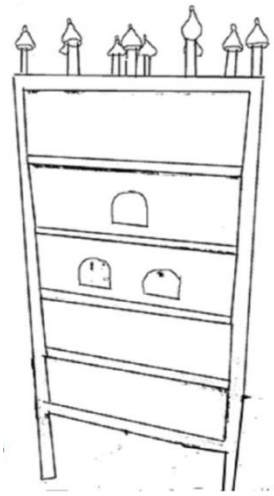


لوحة رقم (١٤): حمل الحلاق المستخدم في حفل ختان بالقاهرة.

عن: دليل المتحف الاثنوجرافي، صـ ١٣



(أ): حمل الحلاق في صور المستشرقين.



(ب): حمل الحلاق "محل الدراسة".

لوحة رقم (١٥): تكوين حمل الحلاق في صور المستشرقين

الوظيفة الثانية: المحل "دكان الحلاق"

يعد هذا الدولاب رغم صغر حجمه الدكان الخاص بالمزين، فهو وسيلة حمل أغراضه، وقد كانت المحلات والدكاكين في القرن التاسع عشر بصفة عامة صغيرة، وكانت غالبية المحلات لا يملكها الحرفيون إنما كانت إما مستأجرة وإما تكون في منازل الحرفيين[٤٨]، بالإضافة الى فرض ضرائب

عالية على المحلات والدكاكين لذلك كان المحل المتنقل هو الخيار أمام البعض من الحلاقين(٤٩)، وخاصة أن مهنة المزين كانت تتطلب منهم عدم التمسك بالمكان فكان يضر الكثير منهم الى التجوال داخل المدينة، وبالتالي يصبح الدولاب هو الدكان المتنقل الذي يتحول الى دكانه اثناء القيام بالحلاقة(٥٠)، فيضع الحمل بجواره وهنا تظهر أهمية الزخارف المنفذة على واجهة الحمل التي تعد قصصًا لتسلية الزبون اثناء الحلاقة، فأكدت كتابات الرحالة والمستشرقين في القرن ١٩م على إعجاب المصريين بوسائل التسلية المختلفة(٥١)، ويفسر ذلك أيضاً وجود المرايا الزجاجية في واجهة الدولاب، لوحات رقم(٥ ،١٠ ،١١)، كعنصر له وظيفة هامة اثناء عملية الحلاقة وبعدها، فكان يستخدمه الزبون للنظر فيها والتأكد من تنفيذ طلباته من قبل الحلاق، وبالتالي يستمر بالنظر لفترات طويلة إلى واجهة الدولاب، فكسر الصانع الملل بتلك الزخارف المتعددة.

وكان المزين يحتفظ بأدواته المختلفة واللازمة لأداء وظيفته في الجزء الخلفي الذي يفتح عليه باب صغير مستطيل الشكل، فيضع أدوات الحلاقة مثل الأمواس والملاقيط والمقصات والامشاط وأواني حفظ العطور داخل هذه الخزانة(٥٢)، لوحات رقم(٢، ٨)، وكان الحلاق من الممكن أن يضع فوق الدولاب أدواته أسناء تأدية عمله وتيسيراً له في أداء مهمته وكأنها تقوم مقام الفتارين التي توجد في محلات الحلاقة حاليًا وتقوم الزخارف بدور المجلات ووسائل التسلية حاليًا.

الأبعاد ومؤامتها الوظيفية:

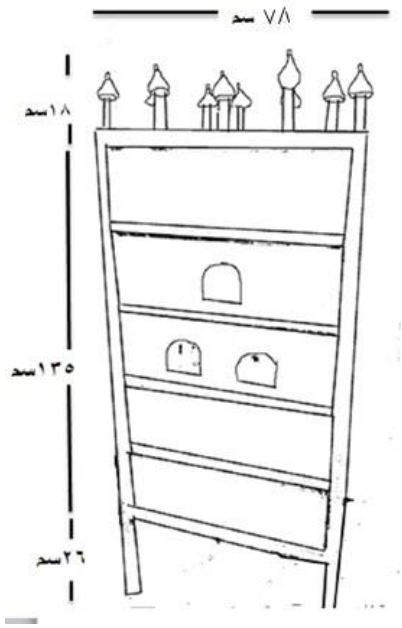
يتكون الدولاب بشكل عام من ثلاث أجزاء هي البدن والأرجل والقمة، ولكل جزء من أجزاء الدولاب وظيفة تختلف باختلاف وظيفة الحمل أو الدولاب نفسه، وجاءت الأبعاد مناسبة ليؤدي كل جزء وظيفته حسب الحاجة، ويمكن توضيح ذلك كالاتي:

الأرجل: جاء ارتفاع الأرجل في دولاب الحلاق ٢٦سم تقريباً، وللأرجل أكثر من وظيفة، فعندما تكون وظيفة حمل الحلاق هي اشعار بوظيفة الحلاق سواء في حفلات الختان أو إشعار بوظيفة الحلاق عند قيامه بمهام عمله وتجوله داخل شوارع القاهرة، تكون وظيفة الأرجل هنا كمقابض تُمكن الحلاق من الإمساك جيداً بالحمل أثناء حمله على ظهره، وجاءت أبعاد الأرجل ملائمة تمامًا لهذه الوظيفة، لذلك نجد الأرجل مرتفعة بعض الشيء ليصل ارتفاعها إلى ٢٦سم، أما في حال استخدام حمل الحلاق في الوظيفة الثانية وهي كدكان ثابت عند قيام الحلاق بأداء مهامه فتتحول وظيفة الأرجل هنا إلى الوظيفة المعتادة للأرجل وهي تثبيت الحمل على الأرض والحفاظ على اتزانه، وجاء عدد الأرجل بواقع اربعة اثنان في الأمام في الجزء العريض واثنان يحملان الجزء النصف الاسطواني الخلفي. لوحة رقم (١٦).

البدن: يتكون من شكل نصف اسطواني من الخلف ومستطيل من الأمام، ويعتبر البدن هو الجزء الرئيسي في الدولاب، وعند استخدام الدولاب في الوظيفة الأولي كإشعار بوظيفة الحلاق يكون وظيفة البدن هي وظيفة الدولاب بالكامل فهو الجزء الذي يظهر بكاملة من أعلى ظهر الحلاق، لذلك جاءت أبعاد البدن تصل إلى ارتفاع ١٣٥سم وعرض ٧٨ سم، وهو مساحة تسمح للبدن بأداء وظيفته في

أبعاد يمكن رؤيتها بوضوح ومن مسافات ليست بقصيرة، أما عند استخدامه في الوظيفة الثانية وهي كدكان ثابت تكون وظيفة البدن متعددة فهو الجزء الرئيسي الذي يمثل دكان الحلاق أثناء القيام بعملة، كما انه يحتوى على المرايا التي ينظر اليها الزبون أثناء الحلاقة كما هو معتاد حالياً، ولذلك جاء البدن بمساحة متسعة مكنت الصانع من زخرفتها بمواضيع تصويرية وزخرفية مختلفة لتقوم بدور تسلية الزبون، وكذلك احتوي الجزء الخلفي على دخلة مستطيلة صغيرة تستخدم لحفظ أدوات المزين أسناء تجوله، وكذلك مكنت مساحة سطح البدن المتسعة من استخدامها لحفظ أدوات الحلاقة اثناء قيام الحلاق بعمله. لوحة رقم (١٦).

القمة: نفذت القمة على هيئة مجموعة من الأشكال المعروفة بالبابات، والبابة أو الرمانة هي مصطلح يطلق على عنصر زخرفي كروي يشبه الرمانة كان يوضع بين الفاصلة بين الألواح الرخامية التي تحد البسطة أو المسطبة المتسعة "الدرابزين"[٥٣] التي تتقدم مداخل العمائر[٥٤]، ونفذت البابات في أعلى الدولاب في النموذجين وهي محمولة على عمود اسطواني قصير ليظهر الجزء العلوي الكروي والمشكل علي هيئة البابات وبلغ عددهم عشرة بابات وبلغ ارتفاعها ١٨سم، وتكون وظيفة البابات هنا اشعار بنهاية الحمل وكذلك لغرض زخرفي وجمالي للدولاب، وجاء ارتفاعها مناسب لأداء هذه الوظيفة فارتفاعها يمكن رؤيته وكذلك طريقة توزيعها على سطح البدن أعطي الدولاب الشكل الزخرفي المطلوب. لوحة رقم (١٦).



لوحة رقم (١٦): أجزاء حمل الحلاق وابعادها.

المواد الخام المستخدمة:

يعتبر حمل الحلاق محل الدراسة نموذج للتحف المعدنية في مصر في خلال فترة القرن التاسع عشر الميلادي، ولقد كانت خبرة المصرين عالية في صهر المعادن وتشكيلها كما كانت إجادتهم واضحة في تشكيل الذهب والنحاس والرصاص والفضة والبرونز والقصدير خير عون لهم في سبيل

صنع وإنتاج كافة الأواني المعدنية منذ فجر الإسلام[٥٥]، ولقد ذاعت شهرة مصر في صناعة المعادن منذ العصور القديمة، فتكشف لنا المجموعات النفيسة من المعادن والحلي عن مدي تقدم صناعة المعادن في مصر منذ العصور الفرعونية[٥٦]، واستمرت صناعة المعادن في مصر في العصور الإسلامية، إلا أن الازدهار الحقيقي لتلك الصناعة في مصر كان في العصر الفاطمي، فقد خطت مصر خطوات موفقة في صناعة المعادن[٥٧]، ويعتبر العصر المملوكي بحق من أزهي العصور في صناعة التحف المعدنية في مصر[٥٨]، وذلك بسبب هجرة الصناع المهرة من الموصل والعراق وغيرها من بلاد الشرق إلي مصر وسوريا بسبب غارات المغول بالإضافة إلى تشجيع السلاطين على صناعة التحف المعدنية، فضلاً عن ظهور أساليب فنية وزخرفية جديدة لم تكن مستخدمة من قبل مثل الخط الثلث الذي شاع استخدامه على التحف المعدنية[٥٩]، وفى العصر العثماني قُدر للصناعات المعدنية أن تشهد بعض الرقى والازدهار، وذلك رغم انصراف الصناع عن الصناعات المكفتة بالذهب والفضة والاتجاه إلى المعادن المخرمة والمزخرفة بالمينا[٦٠]، وشهد على ذلك استمرار أماكن الصناعة التي كانت موجودة في العصر المملوكي في الفترة العثمانية، كذلك ظلت طوائف الحرف كما هي بل زاد عليها، فقد ورد أن بمصر في الفترة العثمانية تسع عشر طائفة لصناعة المعادن، كما أمكن إحصاء أكثر من ثلاثون طائفة من الصناع، هذا إضافة إلى الكميات الكبيرة من التحف المعدنية العثمانية التي وصلتنا[٦١]، فقد أقبل العثمانيون بشغف على اقتناء التحف الأوربية، بل استدعي الأغنياء منهم بعض المهندسين الأوربيين لإنشاء قصورهم ومساجدهم[٦٢]، وتطورت صناعة المعادن في القرن ١٣هـ/١٩م، وتأثرت بمثيلاتها الأوروبية فكانت تضم مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية، وقد تجسد هذا التأثير في أروع أشكاله في إنشاء مصنع الحديد في بولاق بالقاهرة على نمط مصانع أوروبا[٦٣]، وقد استخدمت المشغولات المعدنية في تغطية النوافذ في المنشآت المعمارية [٦٤].

واستخدم النحاس[٦٥] في صناعة التحف محل الدراسة، وقد أشارت بعص المصادر التاريخية الى وجود مسابك النحاس في الفسطاط في اشارة واضحة لعراقة هذه الصناعة في مصر[٦٦]، وفي العصر المملوكي استخدم كذلك في تصفيح الأبواب، وقد كان النحاس في مقدمة المعادن التي فضل الصناع في القاهرة العثمانية استخدامها في صناعة التحف المعدنية، وقد اهتمت اسرة محمد علي بالبحث عن معدن النحاس وتعدد مناجم النحاس في مصر خلال القرن١٩م، وقام محمد علي(١٢٢٠- ١٢٦٤هـ/ ١٨٠٥- ١٨٤٨م) بإنشاء مسبك لصنع الواح النحاس التي تستخدم في تبطين السفن، وكان ايضًا يتم استراد كميات من النحاس من بلاد أوربا، وتنوعت المنتجات النحاسية في تلك الفترة بشكل واضح[٦٧].

الأسلوب الصناعي والزخرفي:

يتكون الحمل "الدولاب" المعدني من ألواح معدنية من النحاس، والواجهة الأمامية تتكون من ألواح مستطيلة تم تجميعها مع البعض بواسطة عوارض خشبية لتشكل الواجهة المستطيلة، وتتبدأ عملية التشكيل باختيار الصفيحة المعدنية المناسبة ويتم ذلك عن طريق اقتطاع صفيحة معدنية على شكل

مستطيل[٦٨]، ويتم تشكيل الألواح بطرية الطرق وذلك عن طريق تثبيت اللوح المعدني على السندال المناسب، ثم يتم الطرق عليها بواسطة مطرقة اليد أو الدقماق، حتي يتم تشكيل اللوح على حسب الشكل المطلوب[٦٩]، وتم تركيب أجزاء الدولاب باستخدام طريقة **التركيب بالمسامير:** وبتم فيها تركيب مسامير من نفس معدن القطعة لربط أجزائه أو بعضها ببعض، وذلك دون أن يُلحق أي ضرر بعناصر التوصيل أو الأجزاء الموصلة، ولكن في هذا النموذج تم ربط الألواح المعنية في الجزء الأمامي بالمسامير وذلك من خلال استخدام الفواصل الخشبية بين الألواح، فكان يتم تثبيت الألواح المعدنية بالمسامير على العوارض الخشبية بالمسامير المعدنية، وكذلك في الإطار الخارجي مما يساعد في ترابط الألواح، فيظهر الجزء الأمامي وكانه قطعة واحدة[٧٠]، وذلك عن طريق عمل ثقوب في العوارض الخشبية يتم من خلالها تثبيت المسامير الدقيقة في هذه العوارض وتنفذ لتصل الى الألواح المعدنية، وغالب هذه المسامير تكون في الوجه الخلفي من الواجهة بحيث لا يظهر أثر هذه المسامير والقليل منها يكون في الواجهة الأمامية، وهذه الطريقة كانت تستخدم في تثبيت مطارق الأبواب المعدنية على الأبواب الخشبية في العصر المملوكي[٧١]، وتم استخدام أسلوب التفريغ في الواجهة الأمامية في عمل الفتحات الدائرية والتي استخدمت كمرآه في دولاب الحلاق، وقد عُرفت طريقة تخريم أو تفريغ النحاس وتعشيقة بالزجاج في مصر في القرن التاسع عشر، وظهرت الكثير من أشغال المعادن في المنشآت المعمارية في تلك الفترة وقد استخدمت في تنفيذها الطريقة السابقة[٧٢]، وقد صُنعت الأجزاء العليا "الباباوات" بالصب في القالب[٧٣].

وزُخرفت هذه الألواح بطرية الحفر والحز[٧٤]، وأسلوب الحفر والحز من الطرق الزخرفية التي عُرفت في مصر منذ العصور الإسلامية الأولي واستمرت خلال العصور الاسلامية المختلفة[٧٥]، وفى هذه الطريقة يتم إجراء حزوز أو نقوش خفيفة غير غائرة على سطح المعدن وفق تصميم يعده الصانع مسبقاً[٧٦]، ثم يتم حفر الزخارف على سطح الآنية بواسطة آلة الحفر الخاصة[٧٧]، ونُفذت الزخارف على القطع محل الدراسة بالحفر البارز، وكان يقوم بالنقش طائفة النقاشين وكانت مهمتهم استلام المعادن صماء خالية من الزخارف ثم يقوم بتنفيذ الموضوعات الزخرفية عليها[٧٨]، وتم استخدام الطلاء وذلك في النموذج الأول ويظهر ذلك من خلال الجزء المتبقي من الطلاء في أعلى الدولاب، وأسلوب الطلاء انتشر في مصر في العصر العثماني، ويتم أسلوب الطلاء بأن يكسى سطح العمل المعدني المراد طلائه بغشاء يحدث تآلف أجزاء كيميائية مع ظاهر المعدن حتى يلتصق ويؤخذ بالفرشاة ويمسح به سطح المعدن، ويوضع العمل المعدني في الفرن[٧٩]، وكان الهدف منه الحفاظ على المعدن من الصدأ مع إعطاء شكل جمالي للتحفة، ويعتبر معدن النحاس المستخدم في صناعة الدولاب من أكثر المواد ملائمة للطلاء بعد الفضة وذلك بغرض جمالي ووظيفي للحماية من التأكل[٨٠]، وكان طلاء النحاس يعتبر هاماً خاصة في التحف المعرضة للرطوبة[٨١]، وهذا الدولاب من التحف المعرضة للرطوبة لاستخدامها في الشوارع وفي أوقات مختلفة لذلك أستخدم الطلاء

لتغطية النحاس، فيبدو من الأجزاء المتبقية من الطلاء في نموذج رقم(١) أن الدولاب بالكامل كان مطلي في حين انه لم يظهر آثار للطلاء في النموذج رقم(٢).

واستخدم التلوين علي الاخشاب في زخرفة الأجزاء الخلفية وجاءت زخارفها بسيطة لأن هذا الجزء لا يظهر من الواجهة الأمامية المسطحة، والتلوين من الأساليب الفنية القديمة، ومن نماذجه التي ترجع إلى بداية العصر الإسلامي حشوة خشبية بمتحف الفن الاسلامي نفذت عليها زخارف نباتية ورسوم اسماك ترجع الى القرن١هـ/ ٧م، وازدهرت بشكل كبير في العصر المملوكي والعثماني لتستخدم للأسقف والمنابر ووزارات الجدران الخشبية[٨٢]، وقد انتشر اسلوب التلوين بالألوان الزيتية على الاخشاب في عمائر القاهرة في القرن١٩م، ومنها ما جاء في زخارف الاعمال الخشبية داخل قصر الأمير يوسف كمال[٨٣] في المطرية[٨٤].

الزخارف

الرسوم الآدمية[٨٥]:

جاءت الرسوم الأدمية إما منفردة او في مناظر تصويرية، وعن المناظر المنفردة منها:

مناظر الفرسان: احتلت الفروسية مكانة كبري في مصر الإسلامية وقد تنوعت مناظر الفروسية ما بين ركوب الخيل والرمي بالرمح، ولذلك ظهرت رسوم لفرسان على الفنون الاسلامية في مصر منذ الفترات الاسلامية الأولي، ومنها ما ظهر على نماذج من النسيج العباسي، واستمرت خلال العصور الاسلامية المتلاحقة[٨٦]، وقد ورد منظر الفارس الذي يمتطي صهوة جواده على التحف المعنية في العصر الأيوبي، وتأثرت بها المعادن المملوكية التي صنعت في القرن الرابع عشر الميلادي[٨٧]، وظهرت رسوم الفرسان بالزي العسكري على التحف المعدنية في العصر العثماني[٨٨]، وظهرت رسوم الفرسان على التحف المعدنية في القرن١٩م ومنها ما جاء على شمعدان من الفضة محفوظ بمتحف قصر عابدين[٨٩]، وظهرت رسوم الفرسان على دولاب الحلاق، فظهر الفرسان في مناظر مختلفة، فمنها فرسان يمتطون صهوة جوادهم، ومنها فرسان في أوضاع وقوف، ففي النموذج رقم(٢) وذلك في زخارف المستوي الثاني، يظهر رسم الفارس بزيه العسكري وهو يمتطي صهوة جواده ويعرض أسلحته حيث يمسك بيده اليمني السيف وباليسرى الرمح، وعلى جانيه يظهر منظر لفارسان بزيهم العسكري، وعلي نموذج رقم(١) يظهر فارسان ممسكي بالأسلحة، أما عن أزياء الفرسان وأسلحتهم التي ظهرت على حمل الحلاق فهي كالاتي:

ملابس الفرسان: ظهر الفارسان وهما يرتديان **القمصان،** والقميص: نوع من أنواع اللباس، والجمع القمصان والأقمصة، وكان يصنع من القطن أو من الصوف، ويستعمله الرجال والنساء على حد السواء[٩٠]، أما عن هيئته فله كمان واسعان يهبطان إلى المعصم، ويتدلى القميص إلى منتصف الساقين[٩١]، وهو زي إعتاد الشرقيون على ارتدائه فوق السروال على الجسم مباشرة[٩٢]، ومن اسفل منها السروال، وظهر نوعان من القمصان، القمصان القصيرة و يتميز بأنه قصير الهيئة، وذات أكمام قصيرة، والثاني هو القمصان الطويلة ويتميز بأنه طويل الهيئة، ذات أكمام قصيرة، أما السروال[٩٣]

جمعه سراويل فقد استعمل منذ العصور الإسلامية الأولي، ووظيفته تغطية الجزء الأسفل من الجسم، وقد يكون ضيقاً أو فضفاضًا وقد أستعمل للرجال والنساء[٩٤]، وظهر الفرسان على النماذج محل الدراسة وهم يرتدون هذان النوعان من القمصان، فيظهر الفرسان أحياناً وهم يرتدون القمصان القصيرة وأحياناً القمصان الطويلة ومن أسفل منها السراويل الضيقة أسفل القمصان.

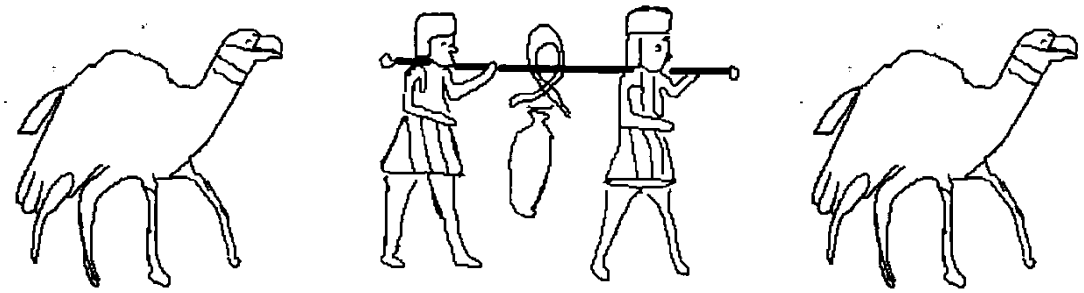
أما عن الأسلحة التي ظهر بها الفرسان، فيرتدي بعض الفرسان **الخوذة:** وهي نوع من أنواع الأسلحة الدفاعية التي يرتديها الفرسان لحماية رؤوسهم من ضربات الأعداء، وعرفت بالفارسية خود[٩٥]، وظهرت الخوذات في مناظر الفرسان المنفذة على دولاب الحلاق والتي عرفت باسم المغفر[٩٦]، والمغفر يغطى الوجه كاملاً فلا يظهر منه إلا العينان، ويتدلى من وراء الظهر مشدوداً بالخوذة، ويسمى رفرف الدرع، وتمتد أحيانا على الدرع[٩٧]، ومن الأسلحة التي ظهرت ايضاً في مناظر الفرسان، **السيف:** وهو من الأسلحة الهجومية[٩٨]، والسَّيْفُ الذى يُضربُ به معروف، والجمع أَسْيافٌ وسُيُوفٌ وأَسْيُفٌ، واسْتافَ القومُ وتَسايَفُوا تضاربوا بالسيوف[٩٩]، والسيف كلمة مشتقة من قولهم ساف ماله أي: هلك فلما كان السيف سببًا للهلاك سمى سيف، وقد أورد منها ابن سيدة أسماء متعددة لمشاهير السيوف عند العرب مثل: "ذو الفقار": سيف النبي، و"الصمصامة": سيف عمرو بن معد يكرب[١٠٠]، وتنوعت أشكال السيوف ما بين مستقيم النصل ومقوس النصل[١٠١]، وكذلك **الرمح:** والرمح يصنف ضمن الأسلحة الفردية التي تستخدم في الطعن، ويتألف من السنان ويقصد به الحربة المعدنية التي توجد في أعلاه، والقناه وهى جسم الرمح التي كان يصنف طبقا لمادتها أو طولها أو قصرها، والزاج أو الحديدة التي توجد أسفل القناه وكانت تستخدم في تثبيت الرمح في الأرض أو في الطعن أحيانا، وظهر الفرسان وهم يمسكون الرمح، وظهر الفرسان وهم يمسكون الرماح بيدهم اليمني وهو الوضع الطبيعي الذي كان يظهر به الفرسان على الفنون الإسلامية سواء كان الفرسان في وضع الوقوف أو الجلوس[١٠٢]. لوحة رقم(١٧). **أما التروس:** وتجمع على تروس أو تراس، وهو من الأسلحة الدفاعية[١٠٣]، وهى الآلة التي يتقى بها المحارب الضرب والرمي عن الوجه، وتكون تارة من حديد أو من خشب أو جلد[١٠٤]، وله أشكال عدة، كما أن له ايضًا اسماء ونعوت كثيرة[١٠٥]، وظهر الترس في النموذج رقم(٢)، فنرى الفارس وهو ممسك بالترس وهو يأخذ شكل محدب منحني الأطراف إلى الخارج. لوحة رقم(١٧).



لوحة رقم (١٧): مناظر الفرسان المنفذة علي حمل الحلاق

وجاءت الرسوم الآدمية ضمن مناظر تصويرة مثل:

مناظر القوافل: وظهرت على الحمل الأول في المستوي الأول منظر لقوافل مكونة من جمال وفرسان يحمل بعضهم الرماح والبعض الأخر المحجن، والمحجن هو عصا طويلة ذات مقبض مستدير[١٠٦]، ومن المحتمل أن تكون مناظر هذه القوافل قد نُقشت على دولاب الحلاق كنوع من التسلية حيث كان الدولاب يستخدم أمام الزبون وينظر اليه باستمرار لاحتوائه على المرايا الزجاجية، وايضاً من المحتمل أن يكون النقاش المشارك في صناعة هذا الدولاب من بلاد النوبة أو أنه كان مرافق لحملات اسماعيل باشا على السودان، وذلك لأن مثل هذه المناظر التصويرية الغريبة والنادر ظهورها على الفنون الاسلامية في مصر، قد ذُكرت في كتابات بعض المستشرقين في القرن ١٩م، والذين تحدثوا في كتاباتهم عن بلاد النوبة في فترة قيام اسماعيل باشا[١٠٧] بحملاته لضم السودان، وتحديدا منذ عام ١٨٢١م، حيث ذكر بعض المستشرقين المعاصرين لتلك الفترة وصف للقوافل المنتشرة في بلاد النوبة والتي كانت تأتي إلى اسماعيل باشا كهدايا من حكام الجنوب لمهادنة اسماعيل باشا[١٠٨]، فذُكر وصف للفرسان وهم يمسكون المحجن ومن امامهم الجمال المحملة بالهداية، فيبدو أن النقاش كان من تلك البلاد فتأثر بهذه المناظر أو انه كان مرافق لإسماعيل باشا فقام بتنفيذها على حمل الحلاق وخاصة أن حمل الحلاق يعد صالح لوظيفة التسلية وعرض تلك المناظر. لوحة رقم(١٨).



لوحة رقم (١٨): مناظر القوافل المنفذة علي حمل الحلاق

رسوم الحيوانات:

تعتبر رسوم الحيوان مما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التي سبقتها في بلاد الشرق الإسلامي، فقد اشتهرت الفنون القديمة في الشرق الأدنى، بل في آسيا كلها باستعمال رسوم الحيوان في زخارفها، كما كانت رسوم الحيوان في الفنون الإسلامية في الفترات الأولي تذكر برسوم العصر الساساني[١٠٩]، وظهرت على الفنون الاسلامية وخاصة في العصر المملوكي[١١٠]، وعرفت الفنون الاسلامية رسوم الحيوان كموضوع زخرفي، وتحتل رسوم الحيوانات مكانة كبيرة في زخرفة التحف المعدنية في القرن ١٩م، فكانت تزخرف العديد من التحف المعدنية كأدوات الطعام وادوات الإضاءة وغيرها[١١١]، وهو

ما نشاهده في نماذج دولاب الحلاق حيث ظهرت المناظر التصويرية بغرض زخرفي كمواضيع قصصية لتسلية الزبائن أو للمنتظرين أثناء أداء عمل الحلاق.

رسوم الخيول: الخيل[١١٢] جماعة من الأفراس والجمع أخيال وخيول[١١٣]، وسميت بهذا الاسم لاختيالها في المشية[١١٤]، وظهرت رسوم الخيول في الحضارات القديمة فعرف في الحضارة الإغريقية حيث ارتبط عندهم بعلم الفلك والأساطير الإغريقية القديمة، وعرف في الحضارة الرومانية، واعتبره الإيرانيون قديماً أنبل مخلوق خلقه الله بعد الإنسان[١١٥]، وتعد رسوم الخيول من أكثر وأبرز العناصر الزخرفية المستخدمة على الفنون الإسلامية وربما يرجع ذلك لأنها كانت الوسيلة الأولى في التنقل والحركة وإحدى العناصر المهمة في المعارك والحروب[١١٦]، فظهرت رسوم الخيل على الفنون الاسلامية منذ صدر الاسلام ومنها مجموعة صحون فضية ترجع للقرون الأولي تضم رسوم خيول[١١٧]، وظهرت أشكال الخيول على الفنون الاسلامية وخاصة على الخزف الإسلامي في مصر في العصر الفاطمي والايوبي، واستمر ظهوره على الفنون الاسلامية في العصر المملوكي[١١٨]، وظهرت ايضاً رسوم الخيل على التحف المعدنية في العصر العثماني[١١٩]، وظهرت رسوم الخيول ضمن المناظر التصويرية للفرسان المنفذة على دولاب الحلاق، حيث ظهر فارس وهو يمتطي صهوة جواده ويعرض زيه وأسلحته العسكرية على نموذج رقم (٢). لوحة رقم(١٧).

رسوم السبع: والأسد جنس حيوان من فصيلة السنانير وهو أشدها قوة ويقال لأنثى أسدة "لبؤه" وللأسد أسماء كثيرة أكثرها مشتق من صفاته[١٢٠]، و يضرب به المثل في القوة والبسالة وشدة الأرجل ويعمر كثيراً وعلامة كبره سقوط أسنانه[١٢١]، وظهرت رسوم الأسود والسباع على الفنون الإسلامية منذ فجر الاسلام وبصفة خاصة بالأواني والأدوات المخصصة للآكل والشرب، ومن أمثلة ذلك مجموعة من الصحون الفضية يعود تاريخها للقرون الأربعة الأولى[١٢٢]، وأصبح ينفذ على الفنون المملوكية وخاصة التحف المعدنية بشكل أكثر واقعية ومنها قاعدة شمعدان باسم كتبغا[١٢٣]، وظهر على الفنون العثمانية على العديد من التحف الفنية المختلفة ولا سيما على العديد من المعادن العثمانية[١٢٤]، ومنها صدرية من النحاس بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة تضم أشكال أسود[١٢٥]، وتعدت أشكال الأسود على التحف المعدنية في القرن١٩م ومنها ما جاء على شمعدان مزخرف بأشكال اسود وغزلان محفوظ بمتحف قصر المنيل بالقاهرة[١٢٦]، وظهرت رسوم الأسود ضمن زخارف دولاب الحلاق، وظهر رسم الأسد وسط الأشجار وظهر ايضاً ضمن مناظر خرافية تجمعه مع اشكال الأفعى. لوحة رقم (١٩أ).

رسم الحيوانان متقابلان بينهم شجرة الحياة[١٢٧]: وعرفت الفنون الإسلامية منذ العصور الأولي رسوم الحيوانان المتقابلة وبينهما شجرة الحياة وهي تشبه لحد كبير رسوم الفن الساساني[١٢٨]، ويرى بعض العلماء أن هذا الشكل يرمز إلى عملية نشر عناصر التلقيح على النخلة لكى تثمر ثمرة صالحة للأكل، إلا أن فريق آخر من العلماء يرى أن النخلة تمثل منبع الخير والبركة وكأن الكائنين اللذين يرمزان إلى رسل القوة يستمدان الخير من الشجرة ليعم البلاد[١٢٩]، ثم ظهرت في الفنون المختلفة فقد أخذها

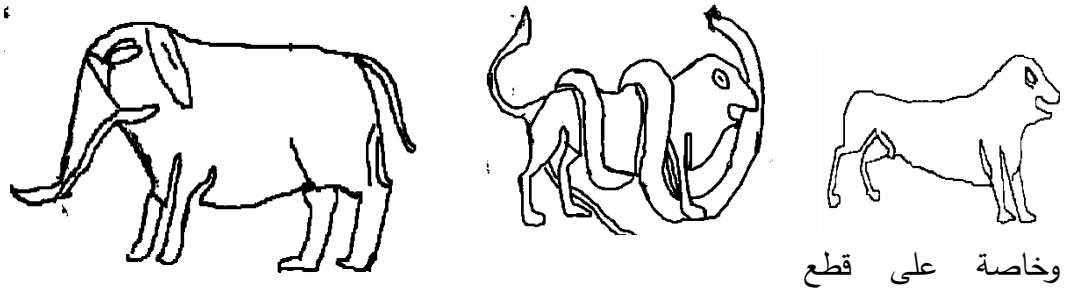
الفن الإسلامي على التحف المختلفة بشكل شجرة تتوسط طائرين أو حيوانين لذلك كثر استخدام زخرفة شجرة الحياة على الفنون الإسلامية المبكرة[١٣٠]، وظهرت مناظر لحيوانات متقابلة تفصل بينهم شجرة الحياة فيظهر منظر لأسد وفيل وكذلك منظر لأسد وجمل ويفصل بينهما شجرة، ونفذ المنظر وسط رسوم الاشجار كمنظر عام لغابات.

الافيال[١٣١]: ويرتبط هذا الحيوان بمعان بِاطنه لدي المسلمين حيث أن توجد سورة كاملة في القرآن تحمل اسمه، قال تعالي (ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل)، [١٣٢] ومن الغريب أنه على الرغم من أن مصر ليست موطن من مواطن تربية الأفيال، فأنها كانت ترسلها هدايا كما يذكر المقريزي عند حديثه عن أحداث سنة أربع وثمانين وثلاثمائة "في جمادي الأخر أرسلت هدية الى ابن زيري بالمغرب وهي فيل"، فهو بشكل عام من الحيوانات النادرة في مصر فذكر ابن اياس "كان الفيل من الحيوانات التي تثير رؤيتها في شوارع القاهرة الدهشة وحب الاستطلاع والاندفاع الى مشاهدتها"[١٣٣]، و انتشرت مناظر الأفيال في الفن الإسلامي، حيث ظهرت منذ العصر الفاطمي علي أنواع مختلفة من الفنون التطبيقية، وفى الفترات التالية للفترة الفاطمية ندرت رسوم الفيلة[١٣٤]، وظهرت رسوم الفيل في زخارف شبابيك القلل الفاطمية[١٣٥]، وظهرت رسوم الفيلة ضمن الرسوم الزيتية المنفذة في منشآت القرن التاسع عشر[١٣٦]. ونجد مناظر للفيل على حمل الحلاق سواء كان منفرداً أو بين رسوم الأشجار، ونجده في نموذج رقم (١) بجسم صغير نسبياً، ونفذت ايضاً مناظر الفيل في تجمعات الحيوانات وسط مناظر الغابات، وقد نفذ بشكل محور إلى حد بعيد، لوحة رقم(١٩ب).

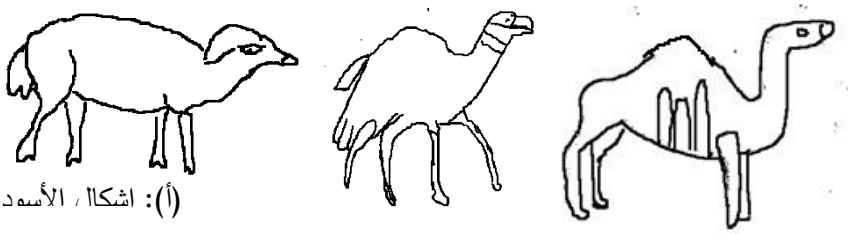
الجمل: ويعد الجمل من أهم الحيوانات لدي العرب بصفة خاصة، وذلك لأنه كان يمثل أهم وسائل النقل في العصور الوسطي، فبواسطة الجمال ينتقلون من مكان إلى آخر، وعن طريه ينقلون البضائع والمتاجر علي ظهورها في شكل قوافل لمسافات طويلة بين مناطق الإنتاج ومناطق الاستهلاك، أو بين الموانئ المختلفة، كما استعملت الجمال في الجيوش الإسلامية وبصفة خاصة لحملة الرماح[١٣٧]، وكان الجمل من الحيوانات التي لها استخدامات كثيرة في مصر فكان يستخدم في مناسبات التشهير بالمجرمين بأن يوضع المشهر به على ظهر جمل ويطاف به في المدينة[١٣٨]، والجمل بصفة عامة من الحيوانات قليلة الاستعمال على الفنون الزخرفية الإسلامية[١٣٩]، وقد عرف الجمل في الأواني والأدوات المعدنية في العصر الإسلامي منذ فترة مبكرة ترجع لما القرنين الثالث والرابع الهجري/ التاسع والعاشر الميلادي، كما يتضح في صحن فضي محفوظ بمتحف الأرميتاج في لينغراد، ورغم ندرة رسوم الجمل في الأعمال المعدنية الاسلامية فقد وردت بكثرة في المخطوطات المصورة والأعمال الخزفية[١٤٠]، ونُفت اشكال الجمال على الفنون الاسلامية في مصر في القرون الأربعة الاولي بشيء من التحوير فظهرت على نماذج زجاجية ترجع الى القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي[١٤١]، وظهرت على المعادن الفاطمية وكانت قريبة للواقعية[١٤٢]، وقد ظهرت رسوم الجمال على الفنون الإسلامية في مصر في العصر الأيوبي وظهر في أوضاع مختلفة وخاصة على الخزف الأيوبي[١٤٣]، وظهر منظر للجمل في النموذج رقم(٢)، وذلك في احد المناظر التصويرية والذي

يظهر بها رسوم للجمل بشكل محور ومنفذ على أرضية من الزخارف النباتية، وظهرت مناظر الجمال ضمن المناظر العلوية في النموذج الثاني وهي ضمن المناظر التصويرية التي تمثل مناظر القوافل، وظهر الجمل على الحمل بالمواصفات التي عُرفت لجمال مصر في القرن التاسع عشر فكانت تمتاز بانها لها سنام واحد وليس اثنين[١٤٤]، وكانت الجمال المصرية عظيمة الارتفاع ثقيلة المشية عجيبة القوة[١٤٥]. لوحة رقم(١٩جـ).

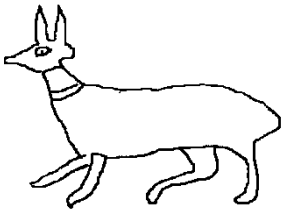
الخروف: وقد عرفت الفون القديمة أشكال الخروف، فعرف الخروف في الفن المصري القديم، كما عرف الفن القبطي رسم الخروف[١٤٦]، وكذلك وجد رسم الخروف على التحف الفنية الاسلامية المبكرة ولكن بشكل نادر



وخاصة على قطع النسيج[١٤٧]، وظهرت مناظر للخروف في النموذج الأول لحمل الحلاق، ونفذ وسط تجمعات الحيوانات في المستويان السفلين، وقد نفذت مناظر الخرفان بتحوير شديد عن الطبيعة لدرجة يصعب فيها تميز أشكال الحيوانات. لوحة رقم(١٩د).



(أ): اشكال الأسود المنفذة على حمل الحلاق



(جـ): اشكال الجمال المنفذة على حمل الحلاق

(د): اشكال الغزال والخروف المنفذة على حمل الحلاق

لوحة رقم(١٩): اشكال الحيوانات المنفذة على حمل الحلاق

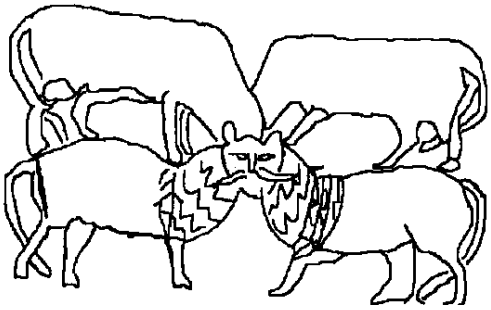
المناظر الخرافية: الأفعى: قال شمر في كتاب "الحيّات": الأَفْعَى من الحَيّاتِ التي لا تَبْرَحُ أي لا تَسْعى كَما تسْعى الحيّاتُ؛ إنما هي مترحيه وتَرَجّيها اسْتِدارَتُها على نفسها وتَلَوّيها، وهي نوعٌ من أنواعِ الحيّاتِ، وربما كانت ذات قَرْنَين، كما قال ابنُ سيدَه، وتكون وَصفاً واسْماً والاسم أَكثر والجمع أَفاعٍ. والأُفْعُوانُ بالضّمّ ذَكَر الأَفاعي، وجَمع الأُفْعُوان كجمع الأفاعي، وأَرض مَفْعاةٌ كثيرة الأَفاعي[١٤٨]، وهو تعبان عملاق صرف، ولكنه يتميز عن الثعابين بالعملقة المفرطة، ورغم وجود ثعابين عملاقة في الطبيعة إلا أن هذا الثعبان يعتبر من الحيوانات الخرافية[١٤٩]، لأن عملقة خرجت عن النطاق الطبيعي[١٥٠]، وظهرت رسوم الثعابين الضخمة على الفنون الإسلامية من قبل، فظهرت على المعادن السلجوقية كعنصر زخرفي[١٥١]، وظهرت على نماذج من الخزف الأيوبي كتأثير من الفنون السلجوقية، فظهرت على نماذج أيوبية من شبابيك القلل ونماذج من الزجاج[١٥٢]، وظهرت مناظر الأفعى ضمن منظر خرافي على دولاب الحلاق، فظهر منظر لأسد وتلتف من حوله أفعي ضخمة. لوحة رقم(٢٠أ)

أشكال خيال[١٥٣] الظل: ظهرت رسوم تشبه رسوم خيال الظل التي عرفت في الفنون السلجوقية[١٥٤]، وهي أشكال آدمية ترتدي أقنعة لرؤوس حيوانات وملابس غريبة وهي تؤدي حركات راقصة، وظهرت هذه المناظر على الفنون المملوكية كتأثير من الفنون السلجوقية، واستمر ظهور زخارف خيال الظل على الفنون العثمانية وخاصة ما صنع منها في تركيا، ومنها طبق من الخزق يرجع الى القرن ١٢هـ/١٨م[١٥٥]، وقد ظهرت المناظر القريبة من موضوعات خيال الظل على حمل الحلاق، وذلك في النموذج الثاني ضمن موضوعات زخرفية وهي تتماشي لحد كبير مع الموضوعات الزخرفية الأخرى المنفذة على حمل الحلاق كنوع من الموضوعات الزخرفية المنفذة للتسلية وخاصة أن هذه المواضيع عُرفت كمناظر تسلية للقصص مستوحاة من الأدب والتراث الشعبيين. لوحة رقم (٢٠ب).

الأشكال المركبة: قد يعمد الفنان المسلم إلى عمل أشكال جديدة مستمداً أجزائها من الحيوانات الخرافية التي أثارت خياله وأثرت في تعبيراته[١٥٦]، وقد ظهرت بعض الأشكال المركبة على دولاب الحلاق منها، مناظر لحيوانات مجتمعة برأس واحدة وأربع أجساد حيوانات مختلفة، وهي استمرار للمناظر التصويرية الزخرفية . لوحة رقم(٢٠جـ)



(أ): اشكال الأفعى المنفذة على حمل الحلاق (ب): اشكال خيال الظل المنفذة على حمل الحلاق



(جـ): اشكال الحيوانات المركبة المنفذة علي حمل الحلاق.

لوحة رقم(٢٠): الاشكال الخرافية المنفذة على حمل الحلاق

رسوم الطيور: تمثل اشكال الطيور عنصرا رئيسا من عناصر الزخرفة في الفنون الزخرفية الإسلامية بوجه عام، وقد نفذت في كثر من الاحيان وهي ممتلئة بالحركة وقريبة من الطبيعة[١٥٧]، ومن أشكال الطيور التي ظهرت على الدولاب الخاص بالحلاق رسوم العصافير، ومن الملاحظ أن العصافير اكثر أنواع الطيور شيوعًا بالأواني المعدنية العثمانية، وربما يرجع ذلك لشكلها الجميل، وقد ظهرت رسوم العصافير على التحف المعدنية منذ فجر الإسلام، وتوالي ظهورها علي الفنون الإسلامية خلال العصور المختلفة وظهر على التحف المعدنية المنفذة في العصر العثماني[١٥٨]، وقد ظهرت رسوم العصافير على نموذج رقم(٢) وذلك في الجزء العلوي وقد نفذ وهو مرابط على أرضية من زخارف نباتية، وكذلك في نموذج رقم (١) أعلى المرايا الدائرية في منظر لطائران متقابلان، ومن الطيور التي ظهرت ايضاً على حمل الحلاق طائر أبو منجل أو أبو قردان أو مالك الحزين فظهر في أعلى النموذج رقم(٢)، وهي يقف على شجرة ونفذ بدقة وقريب من الطبيعة ونفذ بأرجل طويلة، وهو من الطيور التي ظهرت على الفنون الاسلامية في مصر وخاصة في العصر المملوكي، وظهرت رسوم طيور أخري في نفس المنظر من على جانب الأشجار وهي في وضعيات ثبات وسط المناظر الطبيعية، وتبدوا هذه الطيور قريبة الشبه برسوم العصافير.

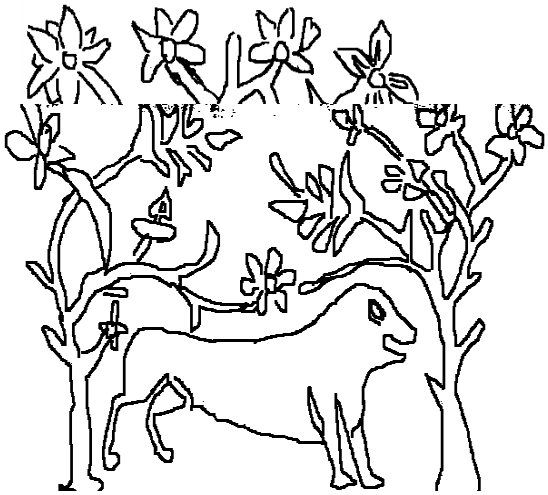
الزخارف النباتية:

رسوم الأشجار و الغابات: ظهرت رسوم الأشجار كعنصر زخرفي في معظم الحضارات القديمة[١٥٩]، وتنوعت رسوم الأشجار على الفنون الاسلامية وخاصة في العصر العثماني، وكانت من الزخارف الرئيسة على الفنون العثمانية المختلفة[١٦٠]، ونفذت بعض الأشجار على حمل الحلاق، ونفذت رسوم الاشجار وقد أصابها بعض التحوير ومنها أشجار قريبة الشكل من **أشجار الصفصاف:** وهي عبارة عن أشجار كثيفة الأغصان وصغيرة الأوراق، ترسم بأغصان دقيقة ومدلاة نحو الأرض، ومن المعروف ان أشجار الصفصاف من الأشجار المنتشرة حول مجاري الأنهار، وهي من الأشجار الشهيرة في مصر بوجه عام وتنمو في وادي النيل، وقد ظهرت رسوم هذه الأشجار على الفنون الاسلامية فظهرت على الفنون في العصر الأيوبي، وكذلك على الخزف في مصر منذ العصر

المملوكي[١٦١]، ونفذت هذه الأشجار على حمل الحلاق بشكل محور وتتدلي أغصانها لأسفل وينتهي طرفيها بورقة نباتية كبيرة الحجم وتدلي لأسفل لتقترب من سطح الأرضية التي نفذت عليها الأشجار، وجاءت رسوم الأشجار ضمن مناظر لتكون أشكال غابات مزدحمة بالزخارف النباتية والحيوانات والطيور، وجاءت منفردة أو تفصل بين حيوانين. لوحة رقم (٢١ أ، ب)

رسوم الفروع النباتية والأزهار: ظهر على الدواليب نماذج من الزخارف النباتية والتي تتكون من فروع نباتية وأوراق، وشهدت تأثر واضح بالزخارف الأوروبية فكان الأوربيون يهتمون بالزهور والورود وكانت غالباً ما توضع في مزهريات[١٦٢]، وكانت هذه الرسوم تنفذ كأرضية تملي ساحة المناظر التصويرية، وكذلك رسوم الفروع النباتية التي تدلي منها الأزهار لأسفل هو احد الاساليب التي انتشرت في زخارف المعادن في القرن١٣هـ/ ١٩م، فظهرت على نماذج مختلفة منها أطباق معدنية ترجع الى القرن١٩م محفوظة بمتحف المنيل بالقاهرة[١٦٣].

الوريدات متعدة البتلات: تعبر الوريدات النباتية من الوحدات الزخرفية الرئيسية في الزخارف النباتية بالإضافة إلى الأفرع والأزهار وغيرها من العناصر التي تؤلف هذه الزخارف[١٦٤] في زخارف الفنون الاسلامية في مصر وخاصة في القرون الأربعة الأولي، [١٦٥] وظهرت الوريدات المتعدة البتلات على الفنون الاسلامية في مصر وخاصة في العصر المملوكي وأصبح الفنان ينفذها بشكل زخرفي متناسق[١٦٦]، ونفذت الوريدات كنهاية للفروع النباتية سواء المنفردة او أفرع الاشجار. لوحة رقم(١٩).



(أ): اشكال الأشجار المنفذة على حمل الحلاق (ب): اشكال الغابات المنفذة على حمل الحلاق

لوحة رقم(٢١): الأشجار المنفذة على حمل الحلاق

الزخارف الهندسية: تميزت الزخارف الهندسية على النماذج بانها زخارف تجريدية بسيطة، وقد سادت مثل هذه الزخارف على الفنون الاسلامية في القرن ١٣هـ/١٩م كتأثير واضح للزخارف الأوروبية(١٦٧)، ومن هذه الزخارف:

زخرفة الانكسارات: هذه الوحدة الهندسية عبارة عن خطوط منكسرة أو متعرجة تنفذ بالتكرار أفقياً أو رأسياً، وتعرف عند الصناع المحدثين في مصر باسم زجزاج أو دالات، وعرفت ايضاً باسم موج البحر، وعن أقدم الأمثلة التي ظهرت عليها الخطوط الزجزاجية هي واجهة قصر المشتى ببادية الشام في أوائل القرن ٢هـ/٨م، كما وجدت في قبة الصخرة ٧٢٥ هـ / ٦٩٢ م، وظهرت في مصر في مقياس النيل الذي شيد بجزيرة الروضة في عهد الخليفة العباسي المتوكل على الله ٢٤٧ هـ / ٨٦١ م حيث وجدت تحدد الشبابيك الخارجية، وقد عرفت هذه الوحدة الهندسية بالأثاث المعدني منذ فجر الاسلام(١٦٨)، وقد أُستخدمت الزخارف الدالية بكثرة في العصر المملوكي على مختلف أنواع العمارة والفنون لاسيما على السطح الخارجي للقباب المملوكية(١٦٩)، واستر هذا الأسلوب في زخارف العصر العثماني في كثير من المنشآت والفنون المختلفة، ووردت رسومها بكثرة في منارات الجوامع والمساجد، وبخاصة في العمر العثماني، وظهر على عمائر القاهرة في القرن١٩م ومنها مدفن الأميرة شويكار بجبانة المماليك(١٧٠)، وظهرت هذه الزخارف وهي تزين الاطارات الخارجية المحيطة بالزخارف المنفذة على الدولاب.

النقاط المتماسة: وعرفت ايضا باسم حبيبات اللؤلؤ وهي من الزخارف الهندسية، وقد شاع استخدامها في الفن الساساني وهي عبارة عن حبات متراصة وتكون على هيئة دوائر أو كرات صغيرة بجانب بعضها البعض أحيانًا وأحيانًا اخري تكون متفرقة(١٧١)، وظهرت النقاط المتماسة على الفنون الإسلامية منذ بداية الفنون الاسلامية، وظهرت كتأثير من الفنون الساسانية، فنفذت بكثرة على الفنون الاسلامية الأموية والذي ظهر فيه التأثر بالمعادن الساسانية(١٧٢) مثل الاباريق والأواني والطسوت والتماثيل وكذلك على النقود(١٧٣)، وظهرن على الفنون الإسلامية في القرن التاسع عشر بكثرة(١٧٤)، وظهرت النقاط المتماسة وهي تزين الاطارات الخارجية المحيطة بالزخارف.

الخاتمة:

ولعل من أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

- تعد مهنة الحلاقة من المهن الهامة التي عُرفت في مصر في القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي، والتي لفتت انظار الكثير من المستشرقين الذين تناولوا في كتاباتهم الجوانب الحضارية المختلفة في مصر.
- تعدت المتعلقات الخاصة بمهنة الحلاق أو المزين، ومن أهم هذه المتعلقات هو حمل أو دولاب الحلاق.

- كان لدولاب أو حمل الحلاق أكثر من وظيفة، فأحياناً كان يستخدم كإشعار بوظيفة الحلاق أو المزين، وذلك إما في حفلات الختان التي كانت تطوف شوارع القاهرة، وإما عند تجول المزين داخل شوارع القاهرة باحثاً عن الزبائن، فكان يحمل الدولاب كإشعار بمهنة المزين، وأحيانا أخري كان يستخدم كدكان متنقل للمزين وخاصة لدي المزينين أصحاب المستوي المعيشي المنخفض والذين لا يملكون تكاليف دكان ثابت وخاصة في ظل ارتفاع الضرائب على المحلات وعلى أصحاب المهن في تلك الفترة.
- وردت نماذج لحمل الحلاق في صور المستشرقين المعاصرين أمثال إدوارد وليم لين (١٨٠١-١٨٧٦م)، فجاءت تصويرة لحفل الختان ويظهر بها حمل الحلاق كإشعار بمهنة الحلاق، وظهر الحلاق وهو يحمل هذا الحمل، وجاءت النماذج "محل الدراسة" مماثلة من حيث الشكل والتكوين لتلك التي ظهرت في صور المخطوطات.
- جاءت أبعاد الحمل ملائمة إلى حد كبير لتحقيق وظيفة الحمل، فجاءت الأرجل طويلة بعض الشيء لكي يتمكن الحلاق من الإمساك بها أثناء حمل الدولاب، وجاء البدن بمساحة تسمح بتنفيذ الزخارف عليها، وخاصة عند استخدام الدولاب كدكان بجوار الحلاق عند قيامه بأداء عملة، وبالتالي أصبحت الزخارف هامة لتسلية الزبائن عند النظر اليها أثناء الحلاقة ويؤكد ذلك وجود مرايا زجاجية تتخلل الزخارف والتي كان ينظر اليها الزبون أثناء الحلاقة.
- أستخدم في صناعة الحمل النحاس الأحمر الرقيق وتم طلائه بطلاء ليحميه من الصدأ وخاصة ان هذا الحمل كان يتعرض للرطوبة والعوامل الجوية بشكل مستمر، وأستخدم أسلوب الحفر البارز في تنفيذ الزخارف، وتم تجميع الألواح المعدنية بواسطة العوارض الخشبية وتثبت الألواح عليها من خلال المسامير، وهي طريقة عُرفت في مصر منذ العصر المملوكي وخاصة في تركيب مطارق الأبواب المعدنية على الأبواب الخشبية، أما الجزء النصف اسطواني الخلفي فصنع من الخشب وجاءت زخارفه بسيطة لعدم رؤية هذا الجزء من خلف الواجهة الامامية.
- تعدد الزخارف المنفذة على الحمل ومنها رسوم الفرسان ومناظر القوافل، وتعد مناظر القوافل وكذلك رسوم الغابات من المناظر النادر ظهورها على الفنون الاسلامية، وربما يكون ذلك كتأثير من الجنوب وخاصة أن هذه المناظر ورد ذكرها تفصيلاً في كتابات بعض المستشرقين المعاصرين في القرن١٣هـ/١٩م ومنهم أوارد جوان والذي ذكر تفصيلاً وصف هذه القوافل كهدايا تأدي من الجنوب الى اسماعيل باشا في محاولة لتهدئته وطلب الصلح منه، بالإضافة الى زخارف أخري متنوعة من الرسوم الحيوانية، والرسوم الخرافية لكائنات خرافية مثل الأفعى ورسوم خيال الظل، وايضاً رسوم الأشجار المتنوعة.

حواشي البحث:

[١] ابن منظور (محمد بن مكرم الأفريقي المصري ت٧١١هـ): لسان العرب، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت ، لبنان، ١٤١٤هـ، مادة (خفض)، جـ٢، صـ ٨٣٩.

[٢] عبدالرحمن على عبدالرحمن الحارثي: دراسة وصفية للزخارف المنفذة على المشغولات الخشبية الاسلامية في العصرين العباسي والفاطمي، ماجستير، كلية التربية، جامعة أم القري، ١٤١٤هـ، صـ ٢٦.

[٣] عبدالعزيز عبدالفتاح: أسرار المهن والحرف القديمة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٣م، صـ ٩.

[٤] والمقصود بالطائفة الحرفية مجموعة من الأشخاص يزاولون نفس العمل داخل إطار تنظيمي خاص تحكمه أسس وتقاليد موروثة متعارف عليها برئاسة شيخ الطائفة، وتضم كل من أصحاب الأعمال والعمال. أنظر: حسين مصطفي رمضان: طوائف الحرفيين ودورهم الاقتصادي والاجتماعي والثقافي في مصر الاسلامية، دكتوراه، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م، صـ ٥.

[٥] جنيفير سكيرس: الثقافة الحضرية في مدن الشرق، ترجمة: ليلي الموسوي، مطابع السياسة، الكويت، ٢٠٠٤م، صـ ١١.

[٦] نبيل السيد الطوخي: طوائف الحرف في مدينة القاهرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"١٨٤١-١٨٩٠م"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م، صـ ٥١.

[٧] نعيم ابراهيم الظاهر: الحياة الاجتماعية في الدولة الاسلامية، هدي الاسلام، الاردن، عدد٩، ٢٠١٢م، صـ ٤١.

[٨] السيد رشدي محمد: الحلاقون في مصر في العصر البطلمي والروماني في ضوء أوراق البردي، مركز بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس، عدد٢٤، ١٩٩٤م، صـ١٣١.

٩) Aversa. J.R., The Barber: A Sociological Analysis an Occupation, Thesis, Faculty of the Department of Sociology, New York University, ١٩٧٣, p.١٦

[١٠] نبيل السيد الطوخي: طوائف الحرف، صـ ٩٣.

[١١] راجع: عبد العزيز بن باز: التحقيق والايضاح لكثير من مسائل الحج والعمرة والزيادة على ضوء الكتاب والسنة، الطبعة الثانية، جدة، صـ ٤٣.

[١٢] علي مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، جـ١، صـ ٢٤٧.

[١٣] يرجع أصل كلمة القهوة لغوياً إلى الإقهاء والتي تعني الكراهة أو الإقعاد، وذلك لأنها تقعد الانسان عن النوم أو الطعام، ويقال أقهي الرجل عن الشيء أي قعد عنه، ومنه سميت الخمر بالقهوة، وذلك لأنها تقهي عن الطعام، أي تذهب بشهوة الطعام والنوم. عصام عادل مرسي الفرماوي: بيوت القهوة وأدواتها في مصر من القرن ١٠هـ:١٦م وحتي نهاية القرن ١٣هـ:١٩م دراسة أثارية حضارية، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م، صـ ١٤.

[١٤] أ. ب. كلوت بك: لمحة عامة الى مصر، ترجمة: محمد مسعود، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠١١م، صـ ٥٩٠.

[١٥] نبيل السيد الطوخي: طوائف الحرف، صـ ٩٣.

[١٦] هذه عادة الحلاقين حتى اليوم، فهو دائماً وأبداً يجرى مناقشات مع الزبون في كل شيء وهو عادة يعمل ببطء ويأخذ وقتا طويلاً حتى يقنع زبونه أنه يبذل مجهوداً كبيراً، وحينئذ يمنحه الزبون نقودا أكثر. أ. ب. كلوت بك: لمحة عامة الى مصر، صـ ٥٩١.

[١٧] أ. ب. كلوت بك: لمحة عامة الى مصر، صـ ٥٩١.

[١٨] عبداللطيف هاشم علي: الملابس العربية وعلاقتها بالمهن الشعبية في دول الخليج العربي، مجلة الخليج العربي، عدد٣، ٢٠١١م، صـ ٧٥.

[١٩] رجب عبد الجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م، صـ ١٠٥.

[٢٠] دوزي (ر): المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: أكمل فاضل، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١م، صـ١٦٠.

[٢١] أُنشأت الجمعية الجغرافية عام ١٨٧٥م، ولعبت منذ إنشاها دوراً هاماً في حياة مصر بل أفريقيا العلمية والاجتماعية والسياسية، ويشتمل المتحف على ست قاعات الأولي وتمثل الحياة الاجتماعية، والثانية خاصة بالحرف والصناعات، والقاعة الثالثة خاصة ببيوت الطبقة المتيسرة والرابعة خاصة بالحياة في الريف والخامسة بالمقتنيات الافريقية والسادسة خاصة بقناة السويس. الجمعية الجغرافية المصرية، دليل المتحف الاثنوجرافي، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ١٩٧٦م، صـ٦.

[٢٢] الاثنوجرافيا Ethnography هو البحث الوصفي الذي يهتم بملاحظة وتسجيل وجمع المادة الثقافية من مجتمع البحث، وهي تعني ايضاً بالكشف عن النشاط الثقافي اعتماداً على الوثائق التاريخية. راجع: روبرت ايمرسون و أخرون: البحث الميداني الاثنوجرافي في العلوم الاجتماعية، ترجمة: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ١٠١١م، صـ ٢٥.

[٢٣] كانت نواة المتحف الاثنوجرافي هي مجموعة اهداها الفريق مختار باشا رئيس أركان الجيش المصري الى الجمعية الجغرافية عام ١٨٩٨م، وحرصت الجمعية الجغرافية منذ بداية القرن العشرين على جمع مجموعات من المقتنيات التي تعبر عن العادات والتراث الشعب خوفاً من ضياع هوية تلك المظاهر الحضارية. الجمعية الجغرافية المصرية، دليل المتحف الاثنوجرافي، صـ ٤.

[٢٤] قصي عبدالهادي رشيد: أسماء ذوي الحرف في العبرية : دراسة معجمية سامية مقارنة، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، عدد٨٥، ٢٠٠٨م، صـ ٥٢٤.

[٢٥] سعيد مغاوري محمد: الألقاب وأسماء الحرف والوظائف في ضوء البرديات العربية، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٢م، صـ ٢٦٢.

[٢٦] حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٦م، جـ٣، صـ ١٠٨٢.

[٢٧] الطب لغة واصطلاحا: جاء في لسان العرب: (طبب) الطِّبُّ علاجُ الجسم والنَّفسِ رجل طَبٌّ وطَبِيبٌ عالم بالطِّبِّ، والمُتَطَبِّبُ الذي يَتعاطى عِلم الطِّبِّ والطَّبُّ والطُّبُّ لغتان في الطِّبِّ وقد طَبَّ يَطُبُّ ويَطِبُّ وتَطَبَّبَ وقالوا تَطَبَّبَ له سأَل له الأَطِبَّاءَ وجمعُ القليل أَطِبَّةٌ والكثير أَطِبَّاء، و يقول الرازي: "الطب صنعة مدروسة يدعيها رعاع الناس، وما أصعب مراسها على الطبيب الماهر". ابن منظور: لسان العرب، مادة (طبب)، ج١، ص٥٥٣.، براون (ا. ج): الطب العربي، ترجمة: أحمد شوقي حسن، سلسلة الألف كتاب، لجنة النشر بوزارة التعليم العالي، القاهرة، ١٩٦٦م، صـ ١٨.

[٢٨] وقد كانت الجراحة عند العرب تسمى "صناعة اليد"، وهى ترجمة حرفية لكلمة Chirurgie اليونانية، كما يسمى العرب هذا الاختصاص: العمل بالحديد، ويرون أن دراسة تشريح جسم الإنسان ضروري لممارسته بسلام ونجاح، ولا يستطب العلاج به إلا إذا فشلت العلاجات الأخرى. للزيادة أنظر: حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التراث العربي.، بيروت، لبنان، د.ت، ج١، ص٥٨١. محمد عطية أبو هويشل: الأحوال الصحية والطبية في مصر وبلاد الشام في العصر المملوكي"١٢٥٠-١٥١٧م"، الجامعة الاسلامية، غزة، ٢٠١٢م، صـ١٧.

[٢٩] وقد اخذ الحلاقون تراخيص لممارسة العمليات الجراحية في أوربا في القرن الثامن عشر، ونالوا سمعة طيبة خاصة في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي.

-Grob.D., Marriage Strategies and Social Prestige of Barber-Surgeons in ١٩th century Württemberg: A Quantitative Evaluation of Marriage- and Probate Inventories, Historical Social Research / Historische Sozialforschung, Vol. ٢٣, ١٩٩٨, P.٩٧.

٣٠) Bakalaki. X., The History and Structure of A Feminized Profession; Hairdressing in Athens and The Salonika, PhD, Faculty of the Graduate School of State, University of New York p.١١٩.

[٣١] كانت أوربا في القرن الثامن عشر شهدت ظهور ممارسة مهنة الطب من البعض من الحلاقين، وكانوا يعملون تحت اشراف الأطباء ايضاً، بل إن بعض الأطباء كانوا أولاد لحلاقين، وزاول الحلاقون ايضا مهن قريبة من الصيدلة والجراحة في أوربا خاصة في القرن التاسع عشر.

- Elizabeth J. Mayne: Social World of Medical Practitioners in Parma from the Sixteenth to the Eighteenth Century s, Thesis, Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, ٢٠٠٨, p.٣.

- Walls. K., Absolon as Barber-Surgeon, the Chaucer Review, Vol. ٣٥, ٢٠٠١, P.٣٩٢.

[٣٢] ايمن مصطفي إدريس: الوظيفية في الفنون التطبيقية الإسلامية في ضوء نماذج من مصر حتى نهاية العصر العثماني (٢١ – ١٢٢٠هـ) (٦٤١ – ١٨٠٥م) دراسة أثرية فنية، دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠١٤م، صـ ٣٧٥. للزيادة انظر: محمد كامل حسين: الموجز في تاريخ الطب والصيدلة عند العرب، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ليبيا، ص٩٧، محمود الحاج قاسم: الطب عند العرب والمسلمين، ص١٠٥

[٣٣] السبكي (تاج الدين عبد الوهاب بن تقي الدين ت٧٧١هـ): معيد النعم ومبيد النقم، مؤسسة الكتاب القافية، بيروت، ١٩٨٦م، صـ ١٣٤.

[٣٤] ابن منظور: لسان العرب، مادة (خفض)، ج٧، ص١٤٥.

[٣٥] كانت حفلات الختان قد عُرفت لدي سلاطين الدولة العثمانية، فتُظهر المخطوطات العديد من صور حفلات الختان لأبناء سلاطين الدولة العثمانية. سمية حسن محمد: صور الاحتفالات في المخطوطات العثمانية دراسة اثرية فنية، دكتوراه، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٢م، صـ ٣.

[٣٦] ادوارد وليم لين: عادات المصرين المحدثين وتقاليدهم (مصر ما بين ١٨٣٣–١٨٣٥م)، ترجمة سهير دسوم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩م، صـ ٦٩.

[٣٧] اليلك: وهو رداء يرتدي فوق القميص وهو يكاد يشبه قفاطين الرجال، ولكنه يضغط الجسم والزراعين ضغطاً شديداً، كما أن كمي الليلك أطول، وهو مفصل بشكل يسهل تزريره من الأمام وذلك من الصدر حتي الحزام، وهو مفصل بشكل يسمح بظهور القميص، فهو يشبه جاكت قصير موشى عند الأكتاف والعضدين وأساور اليد بوشي بديع. سمية حسن محمد: المدرسة القاجارية في التصوير دراسة آثارية فنية "١١٩٣–١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩–١٩٢٥م"، ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م، صـ ٢٣٩. إيمان محمد العابد ياسين: التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، صـ ٨٤.

[٣٨] السلطة: وهي سترة من القماش أو من المخمل مطرزة، تتألف رأسيتها من طاقية وطربوش إضافة الى المنديل مربع، وهي من أزياء المرأة المصرية المنتشرة في القرن التاسع عشر الميلادي. ادوارد وليم لين: عادات المصرين المحدثين، صـ ٥٤.

[٣٩] القرص: حلية مستديرة ذهبية محبة الشكل يصل قطرها في الغالب إلى خمس بوصات، وعرفت الاقراص الماسية ولها أسلاك من الذهب، وشكلت أحياناً على هيئات زخرفية كأشكال الورود والاوراق النباتية وذلك بواسطة الاسلاك الذهبية، فايزة عبدالخالق الوكيل: الشوار (جهاز العروس في مصر) في عصر سلاطين المماليك، دار الوفا، القاهرة،٢٠٠١م، صـ ٢٥٨.

[٤٠] 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.

[٤١] جنيفير سكيرس: الثقافة الحضرية، صـ ١١٢.

[٤٢] جاستون فييت: القاهرة مدينة الفن والتجارة، ترجمة: مصطفي العبادي، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦م، صـ ١٧٩.

[٤٣] ولقد نشأ الاستشراق لدي الأوروبيين خلال القرن الثامن عشر للوقوف على ثقافات الشعوب المطلة على البحر المتوسط في تركيا والشمال الأفريقي والشرق الأدنى، ولكن ما أن بدأت الدول الأوروبية في استعمار بعض أقاليم هذه المنطقة حتي أصبح المستشرقون هم أدوات القوي الإمبريالية التي أخضعت شعوبها لسطوة الاستعمار، وإذا التصوير الاستعماري خلال القرن التاسع عشر يعكس هذه العلاقة الاستعلائية إلى حد كبير، وفي مبدئ الأمر كان معظم المصورين المستشرقين من الفرنسيين، ثم ما لبث أن لحق بهم الإنجليز والألمان والإيطاليون والأمريكيون قرب منتصف القرن. ثروت عكاشة: مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء القرن التاسع عشر، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٢م، مجلد٢، صـ٤. للزيادة أنظر: قصي كامل صالح: الاستشراق مفهومه– نشأته– تطوره– دوافعه– أبعاده مع تحليل ونقد آراء المستشرقين، مجلة كلية التربية الاسلامية، الجامعة المستنصرية، بغداد، عدد٥٠، ٢٠٠٧م، صـ ١٩٠ :١٩٢.

- Eward.W., Orientalism Western Conceptions of the Orient, A Division of Random House, New York, ١٩٧٩, p.٣٢.

[٤٤] جاءت لفظة الاستشراق لغةً من الفعل (شَرَقَ) فالشين والراء والقاف أصلٌ واحد يدلُ على إضاءة وفتح، ومن ذلك (شَرَقَت الشمس) ؛ إذا طلعت، و (أَشْرَقَت) إذا أضاءت، والشروق طلوعها، و (الشَرْق) بسكون الراء : يطلق على المكان الذي تشرق فيه الشمس[٤٤], ونقول : (قد شَرَّقُوا) : إذا ذهبوا إلى الشرق. أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ): مقاييس اللغة، تحقيق وضبط : عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، ٣جـ، صـ ٣٦٤. ابن منظور: لسان العرب، جـ٨، صـ٦٥، مادة (شرق).

[٤٥] علي بن ابراهيم الحمد: الاستشراق والدراسات الاسلامية مصادر الاستشراق والمستشرقين ومصدريتهم، مكتبة التوبة، الرياض، ١٩٩٨م، صـ ٥٣.

[٤٦] إدوارد وليم لين (١٨٠١-١٨٧٦م): مستشرق انجليزي نبغ في الرياضيات والم بالعربية، ودرس حضارة قدماء المصرين القدماء، وقصد مصر والف كتابه بإنجلترا وترجم كتاب الف ليلة وليلة. انظر: نجيب العقيقي: المستشرقين، جـ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م، صـ ٥٥.

[٤٧] ادوارد وليم لين: عادات المصرين، صـ٢٩.

[٤٨] عبدالسلام عبد الحليم عامر: طوائف الحرف في مصر ١٨٠٥-١٩١٤م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، صـ١٢٩.

[٤٩] عبد السلام عبدالحليم عامر: طوائف الحرف، صـ ١٧٣.

[٥٠] ويستعمل الحلاق اواني معدنية خاصة به ومنها دلو الحلاق، وهى أواني عميقة ذات بدن منتفخ ورقبة اسطوانية وتنتهي بفوهة دائرية، وثبت معلاق التعليق بالقرب من الحافة، ويجد على مستوي القاعدة الصنبور الذي يسمح للحلاق بالتزود بالماء. آيات سعيد نبيل: التحف المعدنية العثمانية المحفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة دراسة أثرية فنية، ماجستير، معهد الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٩م، صـ ٤٢٠.

[٥١] خالد عبدالحليم محمود: الموقف من القص الشعبي العربي في القرن التاسع عشر، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، جـ٣، ٢٠١١م، صـ ١٣٧.

[٥٢] رندا محمد حازم السيد: أدوات الزينة، صـ ٩٩.

[٥٣] ويعتبر عنصر الدرابزين في عمائر القاهرة في القرن ١٣هـ/١٩م من مميزات صناعة المعادن في مصر الاسلامية في تلك الفترة، والدرابزين هو الجزء الحاجز الذي يقي جانب السلم بين الناحية الحرة ويثبت الدرابزين كيفما كان شكله أو مادة صناعته بنهاية الدرج عند الرأس، وهو يحمل المقبض الذي يحتاج إليه الصاعد، حيث ترتكز عليه بيده أثناء الصعود، وقد تميزت الدرابزينات في كل من القرن ١٨م من الحديد المطروق وتتركب الدرابزينات عادة من حشو مكون من قضبان، من الحديد ملفوفة ومتفرعة ومحصورة بين بابين من الحديد. هاني محمود رشدي: قصور الأمراء والباشوات في منطقتي المطرية والمرج دراسة تاريخية سياحية، دكتوراه، كلية السياحة والفنادق، جامعة الفيوم، ٢٠١٢م، صـ ٢٧٥.

[٥٤] عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠م، صـ ٢٩.

[٥٥] عبدالعزيز صلاح سالم: الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، الجزء الأول (التحف المعدنية)، مركز الكتاب للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، صـ ٢٣.

[٥٦] عبد الناصر ياسين: الفنون الإسلامية الزخرفية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتي نهاية العصر الفاطمي" دراسة آثاريه حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة"، دار الوفاء، الاسكندرية، ٢٠٠٢م، مجلد١، صـ ٥٤٧.

[٥٧] هناء محمد : التماثيل في الفن الإسلامي في الفترة من صدر الإسلام وحتى نهاية القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠ م، صـ ٥٠.

٥٨) Grabar .O, Reflections on Mamluk Art, Muqarnas, Vol. ٢, ١٩٨٤, p.٣.

[٥٩] حسين عليوة: المعادن، كتاب القاهرة " تاريخها وفنونها واثارها " ، مؤسسة القاهرة، ١٩٧٠م، صـ ٣٧١.

[٦٠] سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م، صـ ٥٠.

[٦١] ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني، نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٥م، صـ ٧٣.

[٦٢] محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، صـ ٥٨.

[٦٣] محمد أحمد عبدالرحمن: عمائر الأميرة شيوه كار الباقية بمدينة القاهرة" دراسة آثارية فنية مقارنة"، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١١م، صـ٢٧٢.

[٦٤] محمد أحمد عبدالرحمن: عمائر الأميرة شيوه كار، صـ٢٧٢.

[٦٥] يعتبر النحاس من أقدم المعادن التي عرفها الإنسان، والنحاس عنصر معدني ذو لون أحمر وردي ولهذا يعرف النحاس الخام باسم النحاس الأحمر، ويعتبر من أعظم المعادن أهمية ويمكن قطعة بأدوات القطع المعروفة كما يمكن لحامة بسهولة فهو معدن طري ومطاوع يسهل تشكيلة بالطرق والضغط. فاسيليف. م: المعادن والإنسان، ترجمة: أنور محمود عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠م، صـ ٢٥٤. ممدوح عبدالغفور حسن : مملكة المعادن، مكتبة النيل العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م، صـ١٢. وقد اشتق النحاس اسمه اللاتيني Cupper من اسم جزيرة قبرص Coprum التي كانت تحوي كميات ضخمة من النحاس. انظر: عبدالرازق محمد السيد: سباكة الأعمال الفنية (الشمع المفقود)، الاسكندرية، ٢٠٠٣م، صـ ٢٨.

[٦٦] عبد العزيز صالح سالم: توقيعات صناع المعادن ومدلولاتها (من بداية القرن ٧هـ/١٣م الي منتصف القرن ٨هـ/١٣م)، المؤرخ العربي، عدد ٩، ٢٠٠١م، صـ ١٦٥.

[٦٧] سيدة امام علي: دراسة أشغال المعادن المدنية في عصر أسرة محمد علي من (١٨٠٥الى ١٩٥٢م) في ضوء مجموعات متاحف (قصر المنيل– عابدين– قصر الجوهرة– كلية طب القصر العيني) بالقاهرة، ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م، صـ١٣٥.

[٦٨] رحاب محمد علي: دراسة فنية لصينية من العصر القاجاري تنشر لأول مرة، مجلة الاتحاد العام للآثارين العرب، العدد١٦، ٢٠١٥م، ، صـ ١١٩.

[٦٩] زينب سيد رمضان: زخارف التحف المعدنية السلجوقية غي إيران دراسة آثارية فنية، دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٩٩٩م، صـ ١١٨.

[٧٠] صلاح الدين محسن زاير: الابواب الخشبية في الدور التراثية قيمة فنية وصورة حضارية، مجلة قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة ميسان" عدد٩٩، صـ ٤٣٧.

[٧١] حسام عويس: مطارق الأبواب، صـ ٧٨.

[٧٢] نبيل علي يوسف: أشغال المعادن ذات النمط الثابت في أهم الآثار الإسلامية بالقاهرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٣م، صـ١٥٣.

[٧٣] وتتلخص طريقة الصب في القالب في إعداد قوالب معينة من المعدن تتخذ نفش الشكل المراد تنفيذه، ثم يصب فيه المعدن فيشكل مثله، وبعد تجمد المعدن تجري عملية الزخرفة على سطحه والملاحظ أن هذه الطريقة لا تستعمل في كل المواد المعدنية وأغلب استعمالها في مادتي البرونز والنحاس كما تستعمل طريقة الصب في صناعة التحف والتماثيل الصغيرة التي تتخذ شكل الحيوان أو الطائر. سعيد مصليحي: ادوات وأواني المطبخ، صـ ٢٢٧:٢٢٦.

[٧٤] ويختلف الحفر عن الحز، فالحز لا يتطلب إزالة من سطح المعدن، وإنما هو تحديد للأشكال والرسوم بغرض النقش حولها داخلياً، وأما الحفر فيتطلب إزالة من السطح يمكن أن تُشغل فيما بعد بالتكفيت. نبيل علي يوسف: موسوعة التحف المعدنية الإسلامية مصر منذ ما قبل الفتح الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠١٠م، صـ ٩٩. أحمد عبدالرازق احمد: الفنون الاسلامية حتي نهاية العصر الفاطمي، دار الحريري، القاهرة، ٢٠٠٦م، صـ ١٠٨.

٧٥) Ward.A., Islamic Metalwork, British Museum Press, London, ١٩٩٣, p.٤.

[٧٦] على أحمد الطايش: الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة "في العصرين الأموي والعباسي"، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٢م، صـ ٥٥.

٧٧) D. S. Rice : Studies in Islamic Metalwork —III , Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. ١٥, No. ٢, ١٩٥٣, p.٢٣٨.

– عبد العزيز صلاح سالم: الفنون الإسلامية، صـ ٣٥.

وأغلب زخارف التحف المعدنية الإيرانية في العصر المغولي كانت منفذة بطريقة الحز ويحتفظ المتحف العراقي بالعديد من التحف المنفذ عليها زخارف بطريقة الحز. عبدالحسين عبد الأمير: التحف المعدنية، صـ ١١٥.

[٧٨] حنان عبدالفتاح مطاوع: الفنون الاسلامية الإيرانية والتركية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠١٠م، صـ ١٦٨.

[٧٩] هند علي محمد: الزخارف النباتية، صـ ١٠٣.

[٨٠] حسنى نويصر: الآثار الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٨، صـ ٣٢٩.

[٨١] عبدالرحمن على عبدالرحمن الحارثي: تحف الأواني والأدوات المعدنية في العصر العثماني دراسة فنية حضارية، دكتوراه، كلية الشريعة والدراسات الاسلامية، جامعة أم القري، ١٨٨٩م، صـ ١٩.

[٨٢] ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، صـ١٧٨.

[٨٣] محمد صلاح مجمد: أعمال الأمير يوسف كمال الباقية بمصر دراسة آثارية معمارية فنية، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٠م، صـ٣٩٨.

[٨٤] الامير يوسف كمال هو أحد أمراء الأسرة العلوية خلال فترة نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، ولد عام ١٢٩٩–١٣٠٠هـ/ ١٨٨٢م، وتوفي بعد قيام الثورة بعامين أي عام ١٣٧١–١٣٧٢هـ/ ١٩٥٤م، محمد صلاح محمد: أعمال الأمير يوسف كمال، صـ ٤.

[٨٥] تعتبر الرسوم الآدمية من العناصر الزخرفية الهامة لدراسة تطور الفنون الإسلامية بصفة عامة، ولدراسة التأثيرات الفنية المتنوعة على الفنون التطبيقية بصفة خاصة، نظراً لأنها في كل طراز من طرز الفنون الإسلامية الزخرفية تعبر عن مهارة الفنان في محاولة للتعبير عن الجنس الحاكم أو مظاهر حضارة العصر الذي أنجزت فيه أو كليهما. مني محمد بدر: أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي علي الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٣م، جـ٣، صـ ٣١.

[٨٦] محمود ابراهيم حسين :الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي ، دار غريب، جـ٢، ١٩٩٥م، صـ ١٩.

[٨٧] نبيل علي يوسف: موسوعة التحف المعدنية الإسلامية، صـ ٤٨٧.

[٨٨] عماد مهدي حسن: تحف معدنية تراثية من المتحف العراقي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد ٣، ٢٠١٣م، صـ ١٦.

[٨٩] سيدة امام علي: دراسة أشغال المعادن المدنية، صـ ٢٦٢.

[٩٠] غادة نبيل رشوان خفاجة: مناظر الفروسية في المخطوطات وعلى التحف التطبيقية في العصر التيموري، ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٨م، صـ ٢٠٩.

[٩١] محمود ابراهيم حسين :الفنون الإسلامية،جـ١، صـ٢٥٧

[٩٢] للزيادة، أنظر: أبو الحمد فرغلي: تصاوير المخطوطات في عصر الأيوبيين دراسة آثرية فنية، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م، صـ ٢١١.

[٩٣] وهي تعريب لكلمة شلوار بالفارسية والتي تعني والتي تتكون من شطرين، الأول وهو "شل" وتعني الفخذ والمقطع الثاني "وار" وهي تعني شبيه، فيكون المعني شبيه الفخذ، ويستخدم لتغطية الجزء السفلي من الجسد، أحمد مطلوب: معجم الملابس في لسان العرب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٥م، صـ ٧٢.

[٩٤] أبو الحمد فرغلي: تصاوير المخطوطات، صـ ٢١١.

[٩٥] عبدالناصر ياسين: الأسلحة عبر العصور الإسلامية، الكتاب الأول، الاسلحة الدفاعية والجنن الواقية (الدروع والتروس)، في ضوء المصادر المكتوبة والفنون الإسلامية، دار القاهرة، ٢٠٠٧م، صـ ١٥٩.

[٩٦] المغفر حلق يجعلها الرجل أسفل البيضة تسبخ على العنق فتقيه، وكذلك على الأذنين، وربما غطت إلى جانب ذلك الوجه كله، فلا يظهر منه إلا العينين ويوصف لابسها بأنه مقنع. عبدالناصر ياسين: الأسلحة عبر العصور الإسلامية، صـ ١٥٩.

[٩٧] أنظر : القلقشندي (ابي العباس أحمد ت٨٢١هـ): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المطبعة الاميرية، القاهرة، ١٩١٤م، جـ ٢، صـ ١٣٥ .

[٩٨] وهى الأسلحة التي يستخدمها الفارس في هجومه على أعدائه والتي منها السيف والرمح والدبوس والطبر والخنجر غادة نبيل رشوان خفاجة: مناظر الفروسية، صـ ٢٣٠.

[٩٩] ابن منظور: لسان العرب، مادة سيف، جـ ٩، صـ ١٦٦.

[١٠٠] ابن سِيدَه (أبى الحسن على بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي المتوفى سنة ٤٥٨هـ): المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، كتاب السلاح، جـ ٢، صـ ١٣.

[١٠١] حسين عبدالرحيم عليوة: الأسلحة الإسلامية بمتحف قصر المنيل بالقاهرة دراسة آثرية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ١٩٨٤م، صـ٤.

[١٠٢] أحمد عبدالرازق: الحضارة الإسلامية في العصور الوسطي، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠١م، صـ ١٩١.

[١٠٣] وهى الأسلحة التي كانت تستخدم بغرض حماية جسد المحارب ووقايته من الإصابة بضربات العدو أثناء المعارك، ويعد ارتداؤها أمر ضروري وحيوي لتفادى تأثير الأسلحة الهجومية. غادة نبيل، مناظر الفروسية، صـ ٢٤٢.

[١٠٤] عبدالناصر ياسين: الاسلحة الدفاعية، صـ ١٦٠.

[١٠٥] منها المستدير، والمسطح، والمستطيل المحفر الوسط، والمقبب وغير ذلك. انظر. عبدالرحمن زكى، السلاح في الاسلام، غادة نبيل رشوان خفاجة: مناظر الفروسية، صـ ٢٤٥.

[١٠٦] ادوار جوان: مصر في القرن التاسع عشر سيرة جامعة لحوادث ساكني الجنان محمد على باشا وابراهيم باشا والمغفور له سليمان باشا الفرنسي من الوجود الحربية والسياسية والقصصية، ترجمة: محمد مسعود، الطبعة الاولي، القاهرة، ١٩٢١م، صـ ٦٤٠.

[١٠٧] اسماعيل باشا بن محمد علي باشا ثالث أبناء محمد علي باشا، وقائد الحملة التي جردها عام ١٨٢٠، لضم بلاد الجنوب، قتل حرقًا في مؤامرة أعدها له الملك نمر ملك شندي عام ١٨٢٢م. ادوار جوان: مصر في القرن التاسع عشر، ص، ١٣٥.

[١٠٨] ادوار جوان: مصر في القرن التاسع عشر، صـ ٦٤٠.

[١٠٩] زكي حسن: في فنون الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م، صـ ٢٤٤.

١١٠) Rice. D. S., Two Unusual Mamlūk Metal Works, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, Vol. ٢٠, ١٩٥٧, p.٤٨٨.

[١١١] سيدة امام علي: دراسة أشغال المعادن المدنية، صـ ٢٦٧.

[١١٢] ولقد عرف العرب عن الخيل أشياء كثيرة، وأطلقوا عليها أسماء متعددة قد تبلغ ألف كلمة في لغتهم منها على سبيل المثال لا الحصر: الخيل والصوافن، اما لفظ الفرس فهو واحد الخيل والجمع أفرس، والذكر والأنثى في ذلك سواء. ابن منظور: لسان العرب، جـ٢، مادة خيل، ج٥، مادة فرس.

[١١٣] المعجم الوجيز، معجم اللغة العربية، ١٩٨٩م، صـ٢١٧.

[١١٤] الدميري: حياة الحيوان الكبرى، مصطفى البانى الحلبي، القاهرة، جـ١، ط٥، ١٩٩٦م، صـ٢٨٠.

[١١٥] حسناء عبد السلام: مناظر الكائنات الخرافية على الفنون التطبيقية في إيران في العصر السلجوقي ودلالاتها الرمزية، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، صـ٢٣٠.

[١١٦] عبدالله بن إبراهيم العمير: الزخرفة بالحصان على المعادن لدى المسلمين، مجلة كلية الأثار، مطبعة جامعة القاهرة، العدد العاشر ، ٢٠٠٤م ، صـ ٢٢٩.

[١١٧] عبدالرحمن على عبدالرحمن الحارثي: تحف الأواني والأدوات المعدنية، صـ ٢٣٨.

[١١٨] محمود ابراهيم حسين: الخزف الاسلامي في مصر، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٠م، صـ ٥٩.

[١١٩] عبدالرحمن على عبدالرحمن الحارثي: تحف الأواني والأدوات المعدنية، صـ ٢٣٨.

[١٢٠] أمين المعلوف: معجم الحيوان، القاهرة، ١٩٣٢م، صـ ١٥١.

[١٢١] الدميري : حياة الحيوان، جـ١، صـ٣.

[١٢٢] ناهض عبدالرازق القيسي: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩م، صـ ٧٢.

[١٢٣] محمد عبدالودود: الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث، الرياض، ٢٠٠٩م، صـ ٢٨١.

[١٢٤] ربيع حامد خليفة: الفنون الاسلامية في العصر العثماني، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٧م، صـ ٧٩.

[١٢٥] محمد علي عبدالحفيظ: أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الاثرية، ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م، صـ ٣٥.

[١٢٦] سيدة امام علي: دراسة أشغال المعادن المدنية، صـ ٢٣٠.

[١٢٧] ومنذ أقدم العصور في فلسطين وسوريا وعند البابليين كانت شجرة الحياة تعنى (الحياة المتجددة)، وفى الديانة والأدب الهندي عرفت شجرتان مقدستان: تعبر أحدهما عن السماء والأخرى عن الأرض، وفى الفن المصري القديم كان يرمز أوريس بشجرة، وفى الأديان السماوية، جاء في التوراة ذكر الشجرة التي اكل منها آدم وحواء، ولذا فقد مثلث كثيرا في الفنين البيزنطي والقبطي وعرف المسلمون شجرتي التين والزيتون، حيث ورد القسم بهما في القرآن الكريم كبقاع مقدسة، فالتين جبل بدمشق والزيتون الجبل الذى يقوم عليه بيت المقدس، راجع :سعاد ماهر: اسطورة شجرة الحياة والحضارة الاسلامية، مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة، العدد الذهبي، ١٩٧٨م، صـ ٥٥.

[١٢٨] زكي حسن: فنون الإسلام، دار الرائد العربي، القاهرة، ١٩٨١م، صـ ٢٤٤.

[١٢٩] العربي) الخامس القرن نهاية الإسلامي حتى الفتح من الإسلامية الفنون على الساسانية التأثيرات عمارة: الغني عبد صبري م، صـ ٣٢٦. ٢٠٠٠ القاهرة، الآثار، جامعة كلية ماجستير، مقارنة، فنية أثرية دراسة الهجري،

[١٣٠] هند) العثماني، ماجستير، كلية الاثار، العصر خلال الصغرى آسيا التطبيقية في الفنون على النباتية محمد: الزخارف علي جامعة القاهرة، ٢٠١٢م، صـ ٣٢٧.

[١٣١] وجدت رسوم الأفيال في منطقة أواسط آسيا في فترة متقدمة، حيث عُثر على رسم جداري في منطقة أوزباكستان ويرجع تاريخه إلى ق ٥-٦م محفوظ بمتحف الأرميتاج بلنغراد، يُمثل هذا الرسم شخص على ظهر فيل تهاجمه النمور، وقد زخرف سرج الفيل بهيئة حبات السبحة؛ انظر: ربيع حامد خليفة، فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامي، ط١، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٤٦؛ كما خُصصت دار للعناية بالفيلة سُميت "الفيل خانه"، انظر: رانيا عمر هنداوي، الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية، رسالة ماجستير، غير منشورة، القاهرة، ٢٠٠٩م، صـ ٢٧٣، ٢٧٥.

[١٣٢] عبدالناصر ياسين: الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية " دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي "، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولي، القاهرة، ٢٠٠٢ م، صـ ١٨٣.

[١٣٣] ابن اياس(أبو البركات محمد بن احمد الحنفي المصري ت٨٥٢هـ): بدائع الزهور في وقائع الدهور(تاريخ مصر) مطابع الشعب، القاهرة، ١٩٦٠م، جـ١، صـ٣٤٢.

[١٣٤] المقريزي (تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي ت ٨٤٥هـ): اتعاظ الحنفاء بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، تحقيق: محمد حلمي محمد، القاهرة، ١٩٩٦م، مجـ ١، صـ١٤١.

[١٣٥] عزة عبدالمعطي عبده: الزخرفة على التحف الفنية في مصر الاسلامية حتي نهاية القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي دراسة فنية في ضوء مجموعة جديدة، دكتوراه، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م، صـ ٣٢٦.

[١٣٦] محمد أحمد عبدالرحمن: عمائر الأميرة شيوه كار، صـ ٣٠٥.

[١٣٧] عبدالرحمن على عبدالرحمن الحارثي: تحف الأواني والأدوات المعدنية، صـ ٣٤٤.

[١٣٨]) جاستون فييت: القاهرة مدينة الفن والتجارة، صـ١٨٠.

[١٣٩] رحاب إبراهيم أحمد الصعيدي: الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العمائر الدينية بمدينة أصفهان في عهدي الشاه عباس الأول(٩٩٦-١٠٣٨هـ/ ١٥٨٨-١٦٢٩م) والشاه عباس الثاني (١٠٥٢-١٠٧٧هـ/ ١٦٤٢-١٦٦٦م) دراسة آثرية فنية، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، صـ٦٨٤.

[١٤٠] عبدالرحمن على عبدالرحمن الحارثي: تحف الأواني والأدوات المعدنية، صـ ٣٤٤.

[١٤١] عزة عبدالمعطي عبده: الزخرفة على التحف الفنية، صـ ٢٧١.

[١٤٢])محمود ابراهيم حسين: الفنون الاسلامية، جـ٢ ، صـ ٥٦.

[١٤٣] عبد الخالق علي عبد الخالق الشيخة: الخزف الإسلامي في العصر الأيوبي في مصر وبلاد الشام في ضوء مجموعات جديدة دراسة آثارية مقارنة، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م، صـ ٥٨٩.

[١٤٤] ظهرت مناظر مختلفة للجمال في لوحات المستشرقين في القرن التاسع عشر الميلادي والتي تعبر عن المظاهر الحضارية المختلفة في مصر.

- Gerald Ackerman, Jean Léon Gérôme : His Life, His Work, ١٨٢٤-١٩٠٤, University of Michigan, ٢٠٠٩, p.٢٥.

[١٤٥] أ. ب. كلوت بك: لمحة عامة الى مصر، صـ ١٦٣.

[١٤٦] ثريا عبد الرسول: العناصر الحيوانية "توثيق وتوصيف على النسيج الاسلامي منذ الفتح الاسلامي حتي نهاية العصر الفاطمي"، القاهرة، ١٩٩٨م، صـ ٧١.

[١٤٧] عزة عبدالمعطي عبده: الزخرفة على التحف الفنية، صـ ٢٧٣.

١٤٨) -http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=٥٧٦٦١

١٤٩) هناك ارتباط بين التنين والثعبان وهو العلامة المميزة بتصميم التنين، حتى مع تصميم ذوات الأربع نجد أنه لا بد من الاحتفاظ بصفة ثعبانية مثل الرقبة الثعبانية، والرأس الثعبانية أو مؤخرة الجسم الثعبانية أو الذيل او الحركات الثعبانية أو الإيحاءات الثعبانية. وكلها صفات مميزة للتنين وافتقادها يخرجه أساساً من جنس التنينات. وللمزيد عن التنين انظر: محمد أحمد التهامي محمد السيد شبانة: الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في إيران من العصر المغولي حتى نهاية العصر الصفوي دراسة آثارية فنية مقارنة، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م، صـ ٢٢. أنظر:

Rosenzweig.D., Stalking the Persian Dragon: Chinese prototypes for the miniature representations, Kunst Des orients, Vol. XII, ١٩٧٨/١٩٧٩, pp. ١٥٠-١٧٥.

[١٥٠] محمد شبانة: الكائنات الخرافية والمركبة، صـ ٢٤.

[١٥١] زينب سيد رمضان: زخارف التحف المعدنية، صـ ١٤٨

[١٥٢] عبد الخالق علي عبد الخالق: الخزف الإسلامي في العصر الأيوبي، صـ٥٩٩.

[١٥٣] يعتبر الخيال عند الفنان هو القوة التي تمكنه من خلق عملاً يتجسد فيه مبدا المتناقضات إذ ان العمل الفني تتحد فيه الروح والمادة، فالعمل الفني يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة التعبير عنها. سحر سعد رياض: الزخارف الشعبية في ملابس شخصيات الفيلم الكرتوني: برنامج تحليلي مقترح لتنمية التفكير الابتكاري لدي طفل المرحلة الابتدائية، ماجستير، كلية الاقتصاد المنزلي، جامعة حلوان، ٢٠٠٨م، صـ ٧٣.

[١٥٤] ازدهرت على أيديهم الفنون والصناعات المختلفة، وقد عرفت هذه الأسرة بتعضيدها للفنون والصناعات لاسيما صناعة التحف المعدنية التي تجلت فيها مهاراتهم في أشكال التحف وفي زخرفتها والرسوم الادمية والحيوانية كما كان يجمع بين الكتابة على التحفة بخطوط متنوعة. هدى ياسين يوسف: صناعة التحف المعدنية في الموصل، مجلة موصليات، جامعة الموصل، العراق، عدد٤١، ٢٠١٢م، صـ ٢

[١٥٥] ربيع حامد خليفة: الفنون الاسلامية في العصر العثماني، صـ ١١٠.

[١٥٦] أحمد شحاته أبو المجد: دراسة تحليلية لعناصر الكائنات الحية في الفن الإسلامي والاستفادة منها في تحقيق رؤى استلهاميه جديدة، مجلة علوم وفنون دراسات وبحوث، مصر، عدد ١٠، ١٩٩٨م، صـ ٨٣.

[١٥٧] عبد الخاق على عبد الخالق الشيخة: التأثيرات المختلفة على الخزف الإسلامي، صـ ٣٦٥.

[١٥٨] عبدالرحمن على عبدالرحمن الحارثي: تحف الأواني والأدوات المعدنية، صـ ٣٣٣.

[١٥٩] زكى حسن: فنون الاسلام، صـ ٣٨٠ .

[١٦٠] ابراهيم ابراهيم السيد الخولي: الزخارف النباتية والهندسية على التحف والعمائر العثمانية بالقاهرة "دراسة آثرية فنية"، ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٦م صـ ٦٢.

[١٦١] عبد الخاق على عبد الخالق الشيخة: التأثيرات المختلفة على الخزف الإسلامي في العصر المملوكي دراسة آثرية فنية مقارنة، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م، صـ ٣٠٧.

[١٦٢] محمد أحمد عبدالرحمن: عمائر الأميرة شيوه كار، صـ ٢٩٢.

[١٦٣] سيدة امام علي: دراسة أشغال المعادن المدنية، صـ ٦٠.

[١٦٤] هدى صلاح الدين : منسوجات السوزانا، صـ ١١١ .

[١٦٥] عزة عبدالمعطي عبده: الزخرفة على التحف الفنية، صـ ٣٤١.

[١٦٦] محمد عبدالودود: الكتابات والزخارف على النقود، صـ ٣٣٩.

[١٦٧]عزة عبد المعطي عبده: دراسة آثرية فنية لأواني خزفية للخديوي محمد توفيق محفوظة بمتحف الوادي الجديد بالخارجة (مجموعة جديدة تنشر لأول مرة)، المجلة العربية للحضارة والفنون الإسلامية، عدد١، ٢٠١٧م، صـ ١٠.

[١٦٨] عبدالرحمن على عبدالرحمن الحارثي: تحف الأواني والأدوات المعدنية، صـ ٣١٨.

[١٦٩]) محمد حمزة الحداد: القباب في العمارة المصرية الإسلامية" القبة المدفن نشأتها وتطورها حتى نهاية العصر المملوكي "، مكتبة الثقافة الإسلامية ، القاهرة، ١٩٩٣، ١ م، ص ١٦٥

[١٧٠]) محمد أحمد عبدالرحمن: عمائر الأميرة شيوه كار، صـ ٢٠٦.

[١٧١] سماح محمد لطفي: الزخارف النباتية والهندسية على النقود منذ بداية القرن ٧هـ/١٣م وحتي نهاية القرن ١٢هـ/١٨م، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٥م، صـ ٧٢.

[١٧٢] حسن الباشا: مدخل الى الآثار الاسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٠م، صـ ٢٥٩.

[١٧٣] سماح محمد لطفي: الزخارف النباتية، صـ ٧٢.

[١٧٤] عزة عبد المعطي عبده: دراسة آثرية فنية لأواني خزفية، صـ ١٧.

الدلالات الوظيفية والرمزية والدينية للشعارات والأشكال على تراكيب وشواهد القبور العثمانية بمدينة إسطنبول

د/ إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين
مدرس بكلية الآثار جامعة الفيوم
قسم الآثار الإسلامية

ملخص البحث:

اتسمت بعض التراكيب وشواهد القبور التي تنسب لكبار رجال الدولة وبعض افراد عائلاتهم الذين تمتعوا بمكانة رفيعة وتولوا المناصب العليا بالدولة العثمانية بانها ضمت نقوشا للعديد من الشعارات والأشكال المختلفة التي تعكس النواحي المختلفة لحياتهم قبل الوفاة ، مثل الوظيفة التي عملوا بها والتعليم الذى تلقوه ، معتقداتهم المجتمعية التي أمنوا بها ، ومعتقداتهم الدينية وخصوصا الطرق الصوفية التي كان يميلوا اليها. بحيث كانت هذه التراكيب وشواهدها وما عليها من نقوش بمثابة سجلا وثائقيا يمكن الاعتماد علية بشكل أساسي في التعرف على بعض الفترات التاريخية والسير الذاتية للأشخاص الذين ساهموا في خدمة الدولة العثمانية عبر فتراتها الزمنية المختلفة . فهذه الورقة البحثية تهدف إلى دراسة العديد من هذه الشعارات والأشكال المختلفة التي نقشت على تراكيب وشواهد القبور العثمانية بأحواش المنشئات الدينية بمدينة إسطنبول ومعرفة دلالتها الوظيفية والرمزية والدينية التي تعبر عنها.

الكلمات الدالة :

تركيبة ، عثماني ، دلالة ، وظيفي ، رمزي ،إسطنبول

تميزت تراكيب القبور التي الحقت بأحواش الترب العثمانية في مدينة إسطنبول[١] في الفترة من القرن ١٧م وحتى بدايات القرن ٢٠م بصناعتها من افضل انواع الرخام وانفرادها ببعض السمات الفنية التي تميزها عن غيرها سواء من حيث هيئة التركيبة التي شُكلت عليها والتي اتخذ بعضها شكل السفينة أو من حيث الزخارف التي نقشت عليها والتي ضمت في الغالب الى جانب الزخارف الهندسية والنباتية وكذلك الكتابية الى شاعت على العمائر وعلى غيرها من سائر انواع الفنون نقوشا لشعارات واشكال تعطينا معلومات تاريخية ووثائقية هامة قد لا نجدها في أي من المصادر الاخرى [٢]، مثل الوظيفة التي كان يشغلها صاحب التركيبة قبل وفاته والمعتقدات الدينية والمجتمعية التي كان يؤمن بها في الفترة الى عاش فيها. [٣]

امكن تقسيم هذه الشعارات والأشكال التي نُفذت على تراكيب وشواهد القبور إلى ثلاثة أقسام وذلك وفقا للدلالة التي نفذت من أجلها **أولاً:** الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية، **ثانياً** : الشعارات والأشكال ذات الدلالة الرمزية، **ثالثاً** : الشعارات والأشكال ذات الدلالة الدينية.

اولاً : الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية : عَكست هذه الشعارات والأشكال الوظيفةَ التي تقلدها صاحب القبر قبل وفاته، كما عكست في بعض الأحيان الخدمات الجليلة والفريدة التي أداها للدولة العثمانية، وقد تنوع الشكل الذي وردت عليه هذه الشعارات والأشكال على النحو التالي :

١. الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية العسكرية والحربية.
٢. الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية البحرية.
٣. الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية الكتابية والتعليمية.
٤. الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية الكتابية والبحرية معا.
٥. الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية الثقافية والتنويرية.

١ . الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية العسكرية والحربية:

- ***شعار الأسلحة المجمعة*** : نقش هذا الشعار بكثره على جوانب التراكيب ،وقد تألف من أنواع مختلفة من الأسلحة مثل مدفع ، بندقية توفك، سيوف تشريفة، سهام، بَلَطات، حِراب، أعلام، ومدافع ذو عربات، وقد نجد مع هذه الأسلحة المتنوعة أشكالاً أخرى عبارة عن شكل يشبه الكأس وبداخله كرة .هذه الأنواع المختلفة من الأسلحة كانت لها علاقة وثيقة بالوظيفة التي كان يشغلها صاحب التركيبة قبل وفاته ، حيث أغلب من مُثّلت على تراكيبهم هذا الشعار قد شغلوا مناصب عسكرية مختلفة في الجيش العثماني، ويؤكد ذلك الألقاب التي سُجلت قبل اسمائهم على شواهد قبورهم أو ضمن الكتابات التي نقشت على جوانب التراكيب نفسها، وكذلك ما ورد في المصادر التاريخية التي تناولت الحقبة الزمنية التي عاشوا فيها .

من بين هذه التراكيب التي نفذ عليها هذا الشعار تركيبة أحمد فتحي باشا المؤرخة بسنة ١٢٧٤هـ/١٨٥٧م والواقعة بحوش تربة السلطان محمود الثاني في إسطنبول[٤] ، حيث ظهر هذا الشعار مرتين، الأول على السياج الحديدي الذى يحيط بالتركيبة من الخارج، والآخر على الجوانب الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية للتركيبة الرخامية نفسها (لوحة رقم١). بمراجعة السيرة الذاتية نجد أن أحمد فتحي باشا في سنة ١٨٢٦م التحق بالجيش العثماني المسمى عساكر المنصورة المحمدية [٥]، وفى سنة١٨٣٠م رُقّي إلى رتبة مير لواء او أمير لواء وهى رتبة عسكرية في الجيش فوق العميد ودون الفريق[٦] ، ثم اشترك في الحرب الروسية العثمانية وكان ياورا للسلطان العثماني آنذاك، كما تولى وظيفة *سرعسكر* أي القائد العام للجيش ومشير للطوبخانة أكثر من مرة وهى تعني رئيس دار صناعة المدافع[٧]. نلاحظ بذلك أن حياته والألقاب التي حصل عليها مثل مير لواء وسرعسكر ومشير للطوبخانة [٨] جميعها قد غلب عليها الطابع العسكري وتعكس الحياة الوظيفية التي عاشها أحمد فتحي باشا ، وعلى الرغم من أنه نال أكثر من لقب إلا أنه فضل أن ينقش لقب *طوبخانة عامره مشيرى* إلى جوار اسمه على شاهد قبره دون غيره من الألقاب، وربما يرجع ذلك إلى أن هناك علاقة وثيقة وواضحة بين هذا اللقب المحدد وبين الدور الوظيفي للطوبخانة خلال هذه الفترة وبين الشعار المؤلف من عدة أسلحة مجمعة، حيث كانت الطوبخانة فيما بين القرون ١٦،١٧،١٨م يقتصر دورها على صناعة نوع واحد من الأسلحة وهو صناعة المدافع وما يتعلق بها ، غير أنه منذ منتصف القرن ١٩م بدأت أنشطتها تتسع وأصبح يُصنع فيها كافة أنواع الأسلحة الأخرى [٩] ، ولذلك فإن تسجيل لقب مشير للطوبخانة

وتصوير هذا الكم الهائل من الأسلحة ذات الأشكال المختلفة معا ربما يعبر عن وظيفته كرئيس للطوبخانة بكافة مشتملاتها وأقسامها التي كان يُصنع بها كافة أنواع السلاح.

نجد أيضاً بين الأشكال المختلفة من الأسلحة التي نفذت على جوانب التركيبة الرخامية شكلا عبارة عن كأس بداخله كرة ، قد ظهر هذا الشكل بكثرة على تراكيب القبور دون غيرها ، حيث كان تمثيل هذا الشكل ما هو إلا دلالة على خدمة فريدة وجليلة قد أداها صاحب القبر للدولة العثمانية في إحدى المجالات المختلفة ولم يسبقه فيها أحد، ونجد نقش هذا الشكل هنا قد يتفق مع الخدمة التي أداها أحمد فتحي باشا، حيث يرجع إليه الفضل في تأسيس أول متحف بإسطنبول ، حيث قام بترتيب محتويات كنيسة أيه ايرينى وتحويلها إلى متحف منظم ،كما يرجع اليه الفضل أيضا في تأسيس أول متحف للأثار بمنطقة آت ميدانى بإسطنبول[١٠].

يظهر هذا الشعار المؤلف من مجموعة من الأسلحة أيضا على الجوانب الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية لتركيبة محمد سعيد باشا بنفس الحوش السابق والتي تؤرخ وفقا لكتابات شاهد القبر إلى سنة ١٣١٣هـ/١٨٩٦ م ، وقد تألف هذا الشعار من مؤخرتي مدفع وطبرين وتوفك ذو سكينة وعلمين وزوج من الحِراب وسيف (لوحة رقم ٢) .

هذه الأسلحة المتنوعة دلت على التعليم الذى تلقاه والوظائف التي تولاها محمد سعيد باشا والتي غلب عليها أيضا الطابع العسكري، ففي سنة ١٨٥٢م تخرج من دار الهندسة البحرية السلطانية [١١] برتبة يوزباشي أي رئيس مائة من الجند أو ما يعادل رتبة نقيب في الوقت الحالي، وبدأ عمله بنفس المدرسة كمساعد معلم ، في سنة ١٨٥٤م أُرسل لمدينة ادنبرج الاسكتلندية حيث تلقى تدريبا عمليا في دار رصد غرينتش ومصنع بنادق إنفيلد، ودار ويلثام لصناعة البارود ،ودار وول ويتش لصناعة المدافع ، في سنة ١٨٦٤م أُرسل إلى انجلترا وظل بها لمدة ثلاث سنوات من اجل الإشراف على المدافع التي صنعت للطوبخانة العثمانية وعندما عاد من انجلترا رقى إلى رتبة أميرالاى بالجيش العثماني وهى تعادل رتبة عميد حاليا، في سنة ١٨٧٧م تولى نظارة البحرية ، وفي سنة ١٨٧٨م رقى إلى رتبة وزير، وفي نفس السنة أصبح واليا لمدينة قسطامونو ، وفي سنة ١٨٧٩م عين واليا لمدينة حلب ومن بعدها واليا لمدينة ايلزاغ وقونية ، وتوفي سنة ١٨٩٦م [١٢].

يتضح أن أشكال هذه الأسلحة التي نقشت على التركيبة قد عبرت عن التعليم والتدريب العسكري الذى تلقاه وخدم من خلاله الدولة العثمانية سواء في الإشراف على صناعة المدافع وما يتصل بها مثل البارود او البنادق وقد وضحته الألقاب العسكرية التي تلقب بها مثل لقب يوزباشي وأميرالاى ، أو عن خدماته التي أداها في المجال التعليمي الذى قام به وهو عمله كمساعد معلم في دار الهندسة البحرية.

– ***شعار مؤلف من مدفعين[١٣] بينهما مجموعة من القذائف[١٤]*** : نقشت بعض الشعارات التي تمثل نوع واحدا من الأسلحة على بعض شواهد القبور بالتراكيب، ويبدو أن نقشها على هذا النحو ما هو إلا دلالة على إتقان صاحب التركيبة لاستخدام هذا النوع المبين من الأسلحة دون غيره، أو قد يتعلق بوظيفته

التي لها علاقة مباشرة بهذه النوعية تحديدا من الأسلحة، ويؤكد ذلك الألقاب الواردة بكتابات شواهد هذه القبور . يظهر هذا الشعار الممثل لنوع معين من الأسلحة على شاهد قبر تركيبة قبرعلى رضا أفندي بحوش مجموعة يحيى أفندي والتي يعود تاريخها إلى سنة ١٢٨٩ هـ/ ١٨٧٣ م ، حيث نقش أعلى كتابات شاهد القبر شكل يمثل مدفعين منفذين بشكل متقاطع وأسفل منهما نجد سبع قذائف تأخذ شكل المثلث (لوحة رقم ٣) ، تضمنت كتابات الشاهد المسجلة باللغة التركية العثمانية في السطر السادس والسابع والثامن ما يشير إلى المكان والوظيفة التي كان يعمل بها صاحب القبر والتي لها علاقة مباشرة بشكل السلاح الذى تم نقشة وهو المدفع، وقد وردت هذه الكتابات على النحو التالي:

طوبخانة عامرة صنايع	دار صناعة المدافع العامرة
ايكنجى الاينڭ اوجنجى طابورسڭ	الصف الثالث، الكتيبة الثانية
*كاتبى*على رضا أفندي	الكاتب على رضا أفندي

تشير هذه الكتابات إلى عملة في وظيفة كاتب الصف الثالث بالكتيبة الثانية بدار صناعة المدافع ، حيث كانت العساكر نفسها هي التي تقوم بالأعمال الكتابية والحسابية في دار صناعة المدافع، ووفقا لقواعد الترقية كان كُتاب الطابور أو الكتيبة العسكرية عندما يرقوا يطلق عليهم كاتب الألاي وعندما يُرقى كاتب الألاي يصبح أمين الألاي.[١٥]

ظهر هذا الشعار بهذا الشكل أيضا على شاهد قبر تركيبة مصطفي وصفي باشا المؤرخة بسنة ١٣٢٣هـ /١٩٠٥ م والواقعة بحوش مجموعة يحيى أفندي ، حيث نقش أعلى شاهد القبر شكل لمدفعين في شكل متقاطع وأسفل منهما يوجد ثلاث قذائف ،وقد ورد بكتابات شاهد القبر في السطر السادس لقبا يشير إلى الوظيفة التي كان يشغلها مصطفى باشا والتي كانت لها علاقة وثيقة باستخدام هذا النوع المحدد من الأسلحة وهو لقب: *طوبجى ميرلواسى* وهو يعنى مدفعي برتبة قائد لواء او قائد لواء مدفعي.(لوحة رقم ٤)

- ***شعار مؤلف من مدافع ذو عَرَبات[١٦] بقذائفهم وكأس به كرة وعلمان وحربتان وقرص الشمس:***

ظهر هذا الشعار على الجوانب الجنوبية الشرقية والشمالية الغربية لتركيبة أيوب خالد باشا الواقعة بحوش تربة السلطان محمود الثاني بإسطنبول والمؤرخة بسنة ١٣١٣هـ/١٨٩٦ م . تألف هذا الشعار من مدفعين كل منهما قد حُمل على عَربة ذو عجلات وأسفل فوهة المدافع يوجد ثلاث قذائف ، نلاحظ بين عَربات المدافع شكل كأس به كرة وإلى جانبيها زوج من الأعلام المنقوش عليها شكل هلال وبداخله شكل دائرة صغيرة قد تمثل شكل النجمة ، بالإضافة إلى زوج من الرماح ومن خلفهما شكل بيضاوي خالٍ من الكتابة نُفِّذَ على شكل يشبه قرص الشمس المُشع (لوحة رقم ٥) .

يغلب على هذا الشعار الصبغة العسكرية بكل ما فيه من أنواع مختلفة من الأسلحة ، حيث اتفق مع الوظائف العسكرية التي شغلها صاحب التركيبة قبل مماتة ، فقد تخرج من المهندس خانة أو دار الهندسة في رتبة ضابط ، ثم ترقى في المناصب حتى رتبة لواء ومنها إلى رتبة فريق ، كما تولى رئاسة

مجلس الطوبخانة.[١٧] تضمنت كتابات شاهد القبر في السطر الثاني والثالث والرابع بعض الألقاب التي تشير إلى الوظائف العسكرية المذكورة التي شغلها وقد جاءت هذه الكتابات على النحو التالي :

قدماى فريقان كرمدان	*من قدامى الفرقاء الكرام*
طوبخانة عامرة مجلس	*المجلس الحربى لدار صناعة المدافع العامرة*
حربية رئسى	*رئيس*

وهو يعنى إنه من قدامى الفرقاء الذين تولوا رئاسة المجلس الحربى لدار صناعة المدافع ، وقد توفي أثناء عمله في هذا المنصب، ولذلك فان نقش أسلحة مثل المدافع والحِراب بهذا الشعار قد يتفق مع وظيفته كرئيس للمجلس الحربى للطوبخانة التي كان يُصنع بها جميع أنواع السلاح .أما عن شكل الكأس الذى يحوي كرة والذى نقش ضمن عناصر هذا الشعار فهو يشير إلى إحدى الخدمات الجليلة التي أداها للدولة العثمانية [١٨]. شكل قرص الشمس والأعلام التي وجدت ايضا فهي من العناصر المستخدمة في شعار الدولة العثمانية وتمثيله لمثل هذه العناصر بجانب الشعار الخاص به فهو يرمز إلى الدولة العثمانية التي خدمها قبل مماتة وخضع تحت إدارتها [١٩] ، فيُذكر أنه ظل محافظا لمدينة بوز ما يقارب ٢٠ سنة.[٢٠]

٢. ***الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية البحرية:***

نُقش على البعض من تراكيب القبور وخصوصا على شواهدها شعارات تعكس الوظيفة البحرية التي شغلها صاحب القبر قبل وفاته ، وكان من أكثر الشعارات والأشكال التي ظهرت منفذة على شواهد القبور ما يلى :

- ***شعار الهِلب او خُطّاف المَركَب*** [٢١].

نقش شعار الهلب او خُطّاف المَركَب اعلى كتابات شاهد قبر تركيبة جمال الدين باشا بحوش مجموعة يحيى أفندي [٢٢] والمؤرخة بسنة ١٢٧٦هـ/ ١٨٦٠ م ، تضمنت كتابات الشاهد في السطر السادس لقبا يشير إلى الوظيفة البحرية التي كان يتولاها صاحب القبر والتي اتفقت مع شكل الهلب الذى تم نقشة أعلى الشاهد، جاءت صيغة هذا اللقب على النحو التالي :

ترسانة عامرة فريقان كرامندن	*من الفرقاء الكرام بالترسانة العامرة*
جمال الدين	*جمال الدين*

وهو يعنى أنه عمل برتبه فريق بالترسانة البحرية العثمانية العامرة [٢٣]. (لوحة رقم ٦) . ظهر هذا الشعار أيضا منقوشا على شاهد قبر تركيبة أحمد باشا المؤرخة بسنة ١٢٩٥هـ/ ١٨٧٨م بحوش جامع السليمانية بإسطنبول [٢٤] ،حيث يشغل الجزء العلوى من شاهد القبر شكل لهلب أو خطاف مَركَب وقد تدلى من حلقة الخطاف سلسة قصيرة ، وقد تضمنت كتابات الشاهد لقبين بالسطر الثاني والثالث والرابع

يوضحا الوظيفة التي كان يشغلها صاحب القبر في البحرية العثمانية قبل مماتة وقد جاءت على النحو التالي :

عساكر بحرية شاهانية	*العساكر البحرية السلطانية*
مشيران فخامندن اسبق	*المُشير العظيم*
قبودان دريا	*وقائد الأسطول السابق*

وهذان اللقبان يعنيان انه كان مُشيرا للقوات البحرية السلطانية ومن قبل قائدا للأسطول البحري العثماني . [٢٥] (لوحة رقم ٧)

نقش الشعار الذى يمثل الهلب ايضا على الجزء العلوى من شاهد قبر تركيبة يوسف كنعان بك بحوش جامع مصطفي أفندي بحي الاوسكودار بإسطنبول [٢٦] والمؤرخة بسنة ١٣١٨هـ/١٩٠١ م . تضمنت كتابات مضاهى الشاهد الواقع بالجانب الأخر من التركيبة في السطر الثاني لقبا يدل على الوظيفة التي كان يشغلها يوسف بك في البحرية العثمانية وهو لقب : *بحرية قائِمقام* وهو يعنى قائمقام او عقيد في الأسطول البحري العثماني (لوحة رقم ٨) .

- ***شعار مؤلف من جعبة سهام وقوس بسهم*** *:* نقش هذا الشعار أعلى كتابات شاهد قبر تركيبة حسن رضا باشا المؤرخة بسنة ١٢٩٥هـ / ١٨٧٧م والواقعة بحوش تربة السلطان محمود الثاني (لوحة رقم ٩) . بالبحث في السيرة الذاتية للتعرف على الوظائف التي تقلدها صاحب التركيبة والتي قد يكون لها علاقة بهذا الشكل الوارد على شاهد القبر ، وجدنا أنه تقلد العديد من الوظائف التي يغلب عليها الطابع العسكري، فقد تولى وظيفة سرعسكر وهى تعنى قائد الجيش [٢٧] تسع مرات ما بين سنوات ١٨٤٣:١٨٧٦م ، وكان مشيرا لدار صناعة المدافع ثلاث مرات ما بين سنوات ١٨٥٨:١٨٦٧م، وكان أيضا قائدا للأسطول البحري بين سنوات ١٨٥٣:١٨٥٤م ،كما تولى نظارة البحرية مرتين ما بين سنوات ١٨٧٣:١٨٧٦م، كما كان عضوا في مجلس الأعيان ما بين سنوات ١٨٧٦:١٨٧٧ م وتوفي أثناء عمله بهذا المجلس [٢٨].

على الرغم من الوظائف العديدة التي تقلدها حسن باشا والتي يغلب عليها الطابع العسكري إلا أن شكل القوس وبداخله سهم و إلى جوارهما جعبة سهام قد يكون له علاقة أوثق بوظيفته كقائد للأسطول البحري عن غيرها من الوظائف، حيث كانت أعلام السفن الخاصة بقادة الأسطول البحري دائما ما ينقش عليها شكل القوس والسهم ، ويؤكد ذلك إحدى الوثائق المؤرخة ب ١٤ إبريل لسنة ١٨٠٢ م وقد ورد بها وصف لعلم أحد قادة الأسطول على هذه الصيغة *علم ذو سهم وقوس*، كما يوجد بالمتحف البحري في إسطنبول بقسم الأثار العتيقة ألبوم للأعلام البحرية برقم سجل ٩٨٦ يظهر به ايضا أشكال لأعلام القادة البحريين وقد ظهر نفس الشكل عليها [٢٩].

- ***شعار مؤلف من شراعي وهلب مَركَب ومجموعة من النياشين وقرص الشمس*** *:*نقش هذا الشعار على الجزء العلوى لشاهد قبر تركيبة أحمد بك بمجموعة يحيى أفندي والمؤرخة بسنة ١٣٠٢هـ/١٨٨٤ م . تالف هذا الشعار من شراعي مَركَب يتدلى من أسفلهما مجموعة من النياشين

تحصر فيما بينها شكل هلب مَركَب ، ويشغل هذا الشعار من أعلى شكل قرص الشمس المشع يتخلله منطقة بيضاوية نقش أسفلها شكل شاهد قبر له قمة على هيئة طربوش ومزين بعلم نُقش أعلاه هلال ونجمة خماسية الرؤوس (لوحة رقم ١٠) . تضمنت كتابات شاهد القبر بالسطر الأول لقبين يشيرا إلى الوظائف التي تقلدها صاحب القبر قبل وفاته والتي تتفق مع بعض الأشكال التي نقشت ضمن هذا الشعار، اللقب الأول: *ميرالاى* وهو يعنى قبطان أو رئيس بالبحرية ، واللقب الثاني : *سردار* وهو يعنى قائد البحرية ، فنعتقد أن نفش أشكال مثل شراعي المَركَب والهلب قد اتفق مع هذين اللقبين وقد عبرا أكثر عن عملة بالبحرية العثمانية . أما عن النياشين التي نقشت معلقة بأسفل الشاهد ربما تشير إلى مكافئات أهداها السلطان العثماني له وذلك نظرا لجهوده وخدماته للدولة العثمانية خصوصا أن كتابات شاهد القبر قد مدحت أحمد بك ووصفته بانه من أصحاب الفضل والكمال والنجابة ولم يكن له مثيلا في حسن الخلق. أما عن شكل قرص الشمس المشع فمن المحتمل أنه أراد بنقش مثل هذا الشكل تشبيه نفسه بالسلطان العثماني الذى كان يُرمز إليه في شعار الدولة العثمانية بقرص الشمس .

٣ . الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية الكتابية والتعليمية:

ظهرت بعض الشعارات والأشكال التي كانت لها علاقة وثيقة بمهنة الكتابة والتعليم على تراكيب وشواهد القبور وكان منها ما يلى :

- ***شعار عبارة عن محبرة تحوي قلما :*** نقش هذا الشعار على شاهد قبر تركيبة السيدة دارجيزا بحوش مجموعة يحيى أفندي والتي يعود تاريخها الى سنة ١٢٩٨هـ /١٨٨١ م (لوحة رقم ١١) ،وهو يتألف من شكل لمحبرة اسطوانية الشكل، صغيرة الحجم بداخلها قلم . تضمنت كتابات الشاهد في السطر الثاني والثالث على ألقاب تشير إلى الوظيفة والمكان التي عملت بهما هذه السيدة قبل وفاتها وقد جاءت على النحو التالي :

حرم *سراى همايوندة*	دائرة الحريم بالقصر السلطاني
ايكنجى كاتب	كاتب ثاني

وهو يعنى انها كانت تشغل وظيفة كاتب ثاني بدائرة الحريم بالقصر السلطاني ، فكان تمثيل محبرة هنا يشير إلى توليها وظيفة الكتابة . [٣٠]

- ***شعار يأخذ شكل كتاب مفتوح*** : ظهر هذا الشعار على شاهد قبر تركيبة أحمد توفيق أفندي المؤرخة بسنة ١٣٠٢هـ/١٨٨٥ م والواقعة بحوش مجموعة يحيى أفندي. (لوحة رقم ١٢) . تضمنت كتابات الشاهد في السطر السادس على لقب يشير إلى الوظيفة التي كان يشغلها والتي لها علاقة بشكل الكتاب وهو لقب : *سر كتاب حضرت شهريار* وهو يعنى رئيس كُتاب الديوان السلطاني الذى كان من مهامه أخذ مسودات الفرمانات التي صدرت من الديوان السلطاني لكتابتها ومراجعة الفرمانات التي كتبت من جانب الكُتاب ووضع إشاراته المعروفة باسم رصد عليها .[٣١] تضمنت كتابات هذا الشاهد أيضا إلى جانب اللقب بعض العبارات بالسطر الثاني تمدح صاحب الشاهد وتشير إلى إتقانه لوظيفته مثل عبارة : *قواعد عربي وفارسيادة بحر* وهى تعنى انه عَالم ومتقن لقواعد اللغة الفارسية والعربية، وربما كان هذا

بسبب عملة في هذه الوظيفة، ولذلك فإن شكل الكتاب المفتوح كان متفقا مع ما كان يشغله أحمد توفيق أفندي من وظيفة متعلقة بالقراءة والكتابة في الدولة العثمانية.

- ***شعار مؤلف من كأس به كرة وكتاب مفتوح ولوح ورقي وطاقم كتابي:*** ظهر هذا الشعار على الجوانب الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية لتركيبة قبر سعد الله باشا المؤرخة بسنة ١٣٠٨هـ/١٨٩٠-١٨٩١م والواقعة بحوش تربة السلطان محمود الثاني. تألف هذا الشعار من عدة عناصر منها كأس به كرة وكتاب مفتوح و لوح ورقى في شكل لفائف وطاقم كتابي عبارة عن قلمين ذي ريشة ومحبرتين ومقص ومجموعة من الآلات الحادة الخاصة بقطع الأقلام وتهذيبها (لوحة رقم ١٣) . بالبحث في السيرة الذاتية لسعد الله باشا نجد أن هذا الشعار قد عكس الحياة الوظيفية التي شغلها قبل مماته والتي كان أغلبها متعلقا بالكتابة والتعليم والترجمة، حيث بعد ان اتم سعد الله باشا تعليمه الأولى عُين في سنة ١٨٥٣م كاتبا في قسم قلم الواردات بخزينة المالية في الدولة العثمانية، وبسبب إلمامه باللغة الفرنسية واتقانه لها التحق في سنة ١٨٥٦م بقسم الترجمة بالباب العالي ، وفي سنة ١٨٦٥م عين عضوا في جمعية الترجمة التي تم تأسيسها بنظارة المعارف العمومية ، وفي سنة ١٨٦٨م عين باش معاون لرئيس المعاونين في دائرة المعارف بمجلس شورى الدولة ،وفي سنة ١٨٦٩م أصبح أحد أعضاء المجلس نفسه، وفي سنة ١٨٧٠م عين رئيس الكُتاب بنفس المجلس ، وخلال هذه الفترة قام بترجمة قانون أصول المحاكمات الجزائية الفرنسي ،في سنة ١٨٧١م عمل مُترجما بالديوان السلطاني وأصبح مسؤولا عن مديرية المطبوعات (الصحافة) التابعة لنظارة الخارجية ، في سنة ١٨٧٣م عين في المجلس الاستشاري للمعارف الذى يهتم بإصلاح النظم التعليمية في جميع المراحل ابتداء من الكُتَّابُ وحتى المدارس العليا ، وعلى هذه الإصلاحات والأصول الجديدة التي اهتم بها واشترك في وضعها فقد افتتح مكتبا للتعليم الابتدائي في جامع نور عثمانية وعُين بعض المتخصصين لإعداد الكتب الدراسية التي تُدرس وفقا للإصلاحات الجديدة ، في سنة ١٨٧٤م عُين للمرة الثانية كمترجم في الديوان السلطاني، كما عُين كذلك في نظارة الدفتر الخاقانى أو دار السجلات [٣٢]، في سنة ١٨٧٦م عُين كناظر للتجارة ، وفي عهد السلطان مراد الخامس ١٨٧٦م قام بوظيفة *باشكاتب المجلس الهمايونى* وهو يعنى رئيس كُتاب المجلس السلطاني ، في سنة ١٨٧٧ م عُين سفيرا في برلين ، وفي سنة ١٨٨٣ م عُين سفيرا في النمسا وظل بها إلى أن توفي في سنة ١٨٩١ م ، كان سعدالله باشا على علم باللغات الفرنسية والفارسية والألمانية كما كان على دراية بعلم العقائد والفقه والآداب الشرقية والغربية .[٣٣]

الأشكال التي تالف منها هذا الشعار قد اتفقت مع الوظائف والخدمات التي أداها للدولة العثمانية ، فشكل الكأس به كرة يشير إلى خدماته للدولة العثمانية أثناء عمله بالمجلس الاستشاري للمعارف وجهوده في الإصلاحات التعليمية عن طريق افتتاح المكاتب والاهتمام بمناهج الكتب الدراسية التي يتم تدريسها. شكل الكتاب المفتوح يشير إلى ثقافته الواسعة التي تمثلت في معرفته أكثر من لغة وإلمامه بعدة علوم في مجالات مختلفة وهو يتفق مع عمله في وظيفة رئيس كُتاب المجلس السلطاني .

شكل اللوح الورقي والطاقم الكتابي فقد اتفقت مع الأعمال الوظيفية التي شغلها والتي كان لها علاقة أكثر بالقلم والكتابة سواء كان عمله في بداية حياته ككاتب ووصوله إلى منصب رئيس كُتاب أو عمله كمترجم ومسئوليته عن مديرية المطبوعات.

ظهر شعار مشابه لهذا الشعار على مضاهى شاهد قبر تركيبة على نصرت بك ابن البكباشى عثمان شهاب الدين الواقعة بحوش جامع السلطان محمد الفاتح بإسطنبول والمؤرخة بسنة ١٣٢٨هـ /١٩١٠ م(لوحة رقم ١٤) . تألف هذا الشعار من شكل كتاب مفتوح أعلاه لوح ورقى يعلوه محبرة بها قلم ذو ريشة، نُقش اسفل هذا الشعار كتابات تألفت من أبيات شعرية كان من بينها عبارة شعرية بالسطر الثالث لها علاقة وثيقة بهذا الشعار المنقوش ونصها : *بتون حيات فصاحت بتون حيات قلم* وهذا يعنى أن صاحب القبر قد اشتهر بالفصاحة والبلاغة وقضى معظم حياته منشغلا بالكتابة ، أما شاهد القبر الواقع على الجانب الاخر من التركيبة فقد خلا من أي شعارات إلا أن كتاباته تضمنت بعض الألقاب التي تشير إلى الوظائف التي عمل بها على نصرت قبل وفاته ، حيث سجل بالسطر الثالث لقب: *قائمقام عسكر* يعنى عقيد او قائمقام بالجيش العثماني وبالسطر الخامس لقب *: لسان وأدبيات معلمي* يعنى معلم أو مدرس اللغة والأدب، حيث نعتقد أنه بعد تقاعده من الجيش عمل مدرسا للغة والأدب.

ولذلك فإن ظهور مثل هذا الشعار المؤلف من محبرة وقلم ولوح ورقى قد اتفق مع حياة على نصرت التي قضاها مع الكتابة واتفق ايضا مع وظيفته التعليمية كمدرس للغة والأدب .

- ***شعار مؤلف من اشكال الأدوات الهندسية مثل البرجل والمثلث وإلى جانبهم شكل كأس به كرة:***

ظهر هذا الشعار منفذا على الجوانب الجنوبية الشرقية والشمالية الغربية لتركيبة محمد سعيد باشا المؤرخة بسنة ١٣١٣هـ/١٨٩٦ م والواقعة بحوش تربة السلطان محمود الثاني (لوحة رقم ١٥) . تمثيل هذا الشعار بهذا الشكل كان له علاقة وثيقة بالتعليم الذى تلقاه محمد سعيد باشا والوظيفة التي مارسها وذلك وفقا لما ورد في المصادر التاريخية ، فقد تخرج من دار الهندسة البحرية السلطانية وبدأ حياته بالعمل بنفس الدار في وظيفة مساعد معلم يقوم بتدريس علوم الهندسة البحرية والتي كان يتطلب دراستها من الطلاب إحضار بعض الادوات التي ظهر البعض منها منقوشا على جوانب التركيبة مثل المنظار وبرجل وميزان مياه وساعة رصد واوكتان وهو آلة تساعد على تحديد الاتجاه في البحر[٣٤] . أما شكل الكأس التي تحوي كرة قد عبر عن الخدمات الفريدة التي أداها للدولة العثمانية، حيث يرجع إليه الفضل في عهد السلطان عبد الحميد الثاني ١٨٧٦-١٩٠٩م أثناء كتابة الدستور الخاص بالدولة إلى المادة ١٨ في القانون الأساسي وهى جعل اللغة الرسمية للدولة هي اللغة التركية وجعل معرفتها شرط أساسي لكل شخص يخدم في الدولة [٣٥].

٤. ***الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية الكتابية والبحرية معا :***

وصلنا بعض الشعارات والأشكال التي تعبر عن أكثر من وظيفة قد شغلها الشخص صاحب التركيبة قبل وفاته ومنها ما يلى :

- ***شعار مؤلف من كأس به كرة وكتاب ولفائف ورقية ومنظار وبوصلة وزوج من الأعلام:*** وصلنا هذا الشعار على الجانب الشمالي الشرقي لإحدى التراكيب الواقعة بحوش جامع السليمانية بإسطنبول، والتي تنسب إلى حسين عوني باشا وتؤرخ بسنة ١٢٩٤هـ/١٨٧٦م . بالبحث في السيرة الذاتية لصاحب التركيبة اتضح لنا أن كل شكل من هذه الاشكال المُمثلة للشعار كان له دلالته الوظيفية المحددة. (لوحة رقم ١٦)

كأس به كرة: تمثيل هذا الشكل يعكس الخدمات والوظائف الفريدة والعديدة التي أداها للدولة العثمانية قبل مماته ، فكان من أهم الوظائف التي شغلها حسين عوني باشا وظيفة *سرعسكر* أي القائد العام للجيش ، أثناء تولية هذه الوظيفة نُسب إلية العديد من الإصلاحات المهمة في الجيش العثماني كان من بينها إنه قام في سنة ١٨٧٠م بتطوير الأسلحة المستخدمة في الجيش العثماني حيث قام باستبدال عدد ٥٠ ألف بندقية من نوع Enfield ve Springfield بأسلحة امريكية حديثة ذي كفاءة وجودة عالية ، وفي سنة ١٨٧٢م قام بتوقيع اتفاقية مع شركة Winchester الأمريكية كان بمقتضاها توريد ٢٠٠ الف بندقية من نوع Martini– Henry tüfeği وأحضر متخصصين من امريكا لتدريب الجيش العثماني على استخدام هذه الأسلحة ، بالإضافة إلى ذلك اهتم حسين عوني باشا بوحدة المدفعية بالجيش العثماني وبدأ بإصلاحها عن طريق إحضار أحدث المدافع من شركات قورب ، كما قام أيضا بإصلاحات في ملابس الجنود المشاة التي اصبحت متشابهة مع ملابس العساكر الأوروبية فكانت عبارة عن جاكيت قصير وبنطلون ضيق ، كما أهتم أيضا بالبحرية وذلك أثناء نظارته لها بحيث أصبحت القوة البحرية للدولة العثمانية في ذلك الوقت تعادل قوة القوات البحرية في اوروبا .[٣٦]

كتاب ولفائف ورقية: تُشير هذه الأشكال إلى عمله كمدرس واهتمامه بتطوير التعليم الحربى ،ففي سنة ١٨٣٧م التحق حسين عوني باشا بمكتب الحربية [٣٧] وتخرج منة في سنة ١٨٤٧م برتبة ملازم ، في سنة ١٨٥٣م عمل كمساعد معلم بمكتب الحربية وعندما رُقى إلى رتبة بيك باشى أي رئيس أورطة أو مجموعة من الجند يتراوح عددها ما بين ٨٠٠– ١٠٠٠جندى[٣٨] ، عُين معلم أول لدروس الفنون والقوانين الحربية بنفس المكتب والذى لم يَكد أن شغل هذه الوظيفة حتى قام ببعض الاصلاحات التعليمية كان منها جعل اللغة التركية هي لغة التعليم في المكاتب الطبية العسكرية، وقام بترجمة كتابين في الفنون العسكرية من اللغات الأخرى إلى اللغة التركية احدهما يسمى معجم المناورة طبعة إسطنبول سنة ١٢٦٧هـ ، والكتاب الثاني اشترك في ترجمته مع De Ovanes في فن الحرب ويسمى طبيعة الجيوش، طبعة إسطنبول سنة ١٢٦٨هـ.[٣٩]

منظار وبوصلة: هذه الأشكال عبرت عن الوظائف البحرية التي شغلها حسين عوني باشا في إحدى فترات حياته ، ففي سنة ١٨٦٩م أثناء ولايته لمدينة آيدن كان يشغل وظيفة ناظر للبحرية العثمانية .[٤٠]

زوج من الأعلام : تمثيل هذه الأعلام قد يرمز إلى الدولة العثمانية التي خدم بها ، ففي سنة ١٨٦٧م عُين كوالي على مدينة كريت ، وفي سنة ١٨٦٩م عُين كوالي على مدينة آيدن.

٥. ***الشعارات والأشكال ذات الدلالة الوظيفية الثقافية والتنويرية:***

وصلنا بعض الشعارات والأشكال التي تحمل الدلالة الوظيفية التنويرية ومنها ما يلى :

- ***شعار يأخذ شكل الشعلة :*** ظهر هذا الشعار على الجوانب الجنوبية الشرقية والشمالية الغربية لتركيبة قبر عطا الله باشا المؤرخة بسنة١٣١٧هـ/ ١٨٩٩ م والواقعة بحوش تربة السلطان محمود الثاني (لوحة رقم ١٧). تمثيل هذا الشعار نعتقد بأن له دلالة تتعلق بالمكانة التي كان يشغلها صاحب التركيبة في الدولة العثمانية وذلك من خلال الوظائف التي تقلدها ، فنقش هذا الشعار يشير إلى أن عطاالله باشا كان ذو ثقافة وصاحب فكر ورؤية مستنيرة في وضع النظم والقوانين التي ساهمت في تنوير وإضاءة المستقبل للدولة العثمانية [٤١]، وقد يؤيد هذا الرأي ما ورد بكتابات شاهد القبر بالسطر الثاني والثالث والرابع يدل على الوظيفة التي كان يشغلها عطا الله باشا وقد جاءت على النحو التالي :

شوارى دولت ملكية	شورى الدولة الملكية
دائرسى اعضاسندن	من أعضاء مجلس
كواكبى زادة مرحوم	المرحوم النجم الساطع

وهو يعنى أنه شغل وظيفة عضو في مجلس شورى الدولة الذى كان بمثابة هيئة إدارية واستشارية يقوم أعضاءه بوضع النظم والقوانين وبحث الأمور المدنية وحل النزاعات القائمة بين الجهات الإدارية والعدلية بالدولة ، وكذلك النظر في دعاوى الأشخاص ضد الدولة او مع الحكومة ، وتوضيح نصوص القوانين ومراقبة الموظفين العاملين بالدولة [٤٢]، ووصفه بلقب كواكبى زادة أي النجم او الكوكب الساطع دل على مكانته وفكره في هذا المجلس ، فتمثيل مثل هذا الشعار الذى اخذ شكل الشعلة كان بمثابة دلالة على الفكر والرأي والمكانة العالية التي تمتع بها عطاالله باشا من خلال عمله بهذا المجلس خصوصا أن عطاالله باشا على الرغم من توليه العديد من الوظائف في الدولة العثمانية مثل نيابة ولاية صافرون بول وطرابزون وحلب وبغداد ، وكذلك تعيينه كقاضي عسكر للأناضول [٤٣]، إلا أنه لم يفضل إلا ذكر وظيفته كأحد أعضاء مجلس شورى الدولة وسجلها على شاهد قبره ، فهذا يدل على أنه ترك أثرا بارزا من خلال عمله بهذه الوظيفة بالتحديد أكثر مما تركه من خلال عمله بالوظائف الاخرى.

ثانيا :الشعارات والأشكال ذات الدلالة الرمزية :

نقشت بعض الشعارات والأشكال على تراكيب وشواهد القبور كان لكل منها ايضا دلالته الرمزية المجتمعية المختلفة التي تتعلق بحياة الشخص المتوفي ، كان من بين هذه الشعارات والأشكال التي وصلتنا ما يلى :

- ***الخنجر***[٤٤] *:* نقش على بعض تراكيب القبور أشكال لخناجر متشابهة ، تميزت بأن لها طرف مدبب ونصل مقوس أو مستقيم ولها قبضة ذو انتفاخ قليل تنتهى برأس على هيئة مروحة نخيلية ، وينظر الطرف المدبب للخنجر إلى أرجل الشخص المدفون بالقبر .

تمثيل الخنجر على تراكيب القبور يُشير إلى دلالات رمزية عدة من بينها أنه قد يرمز إلى شجاعة الشخص المتوفي وإجادته لاستخدام هذا النوع من الأسلحة [٤٥]، أو أنه يرمز إلى الشهادة

ويعطينا معلومات عن الطريقة التي توفي بها صاحب القبر ، حيث قد يكون قُطع رأسه أو قُتل بالخنجر مما أدى إلى تمثيله على قبره[٤٦]، وقد يكون أيضا رمزا إلى الأصالة والنبل وأن صاحب القبر كان أحد افراد الأسرة الحاكمة أو من النبلاء او ممن هم ذو مكانة عليا في الدولة العثمانية [٤٧]، كما قد يرمز ايضا في بعض الاحيان إلى قصر عمر أو حياة صاحب التركيبة المُمثل عليها ، فبعض التراكيب التي وجد عليها شكل خنجر من القرن ١٦- ١٧ م كانت خاصة بالأطفال صغار السن الذين توفوا اثر مرض مُعدى ، وهو بذلك قد رمز الى قصر اعمارهم وقطع العلاقة بين الروح والبدن[٤٨].

هذه الدلالات الرمزية المتعددة قد تنطبق على بعض التراكيب التي ظهرت عليها أشكال الخناجر والتي تضمنها البحث خصوصا وأن المصادر التاريخية وكذلك ما ورد من نقوش كتابية على هذه التراكيب قد وضح لنا أسباب الوفاة لأصحابها ومنها :

تركيبة قبر عثمان بك الواقعة بحوش جامع مهرماه سلطان بحي الاوسكودار [٤٩] . تنسب هذه التركيبة إلى عثمان بك ابن رستم باشا المتوفي سنة ٩٨٤ هـ/١٥٧٦ م . نُقش على جانب التركيبة الشمالي الشرقي شكل خنجر في غمده وله طرف مدبب ، ونلاحظ أن مقبض الخنجر شُكل على هيئة ورقة نباتية. كتابات شاهد القبر تألفت من سطرين من الأبيات الشعرية تمدح صاحب القبر وتصفه بأنه ذو نسب وتدعو له بدخول الجنة .[٥٠] (لوحة رقم ١٨)

رمزية الخنجر على هذه التركيبة كان له دلالات عدة منها انه رمز إلى نبل وعلو مقام صاحب التركيبة ، فهو عثمان بك ابن رستم باشا الذى شغل منصب الوزير الأعظم [٥١] في عهد السلطان سليمان القانوني ١٥٢٠-١٥٦٦م وزوج ابنته مهرماه سلطان[٥٢]، رمز ايضا الى قصر عمر صاحبها حيث ذُكر في بعض المصادر التاريخية بانه توفي وهو شاب[٥٣]، رمز كذلك الي الشهادة حيث ذُكر في بعض المصادر الاخرى الى موتة شهيدا .[٥٤]

ظهر شكل الخنجر أيضا على تركيبتين بحوش تربة خير الدين باربروس باشا بمنطقة بشكتاش ، أحدهما بدون شاهد قبر والأخرى على مقدمتها يوجد شاهد قبر غير أن كتاباته ممحاة. من خلال الزخارف التي نفذت على هذه التراكيب وقمة الشاهد الذى لا يزال قائما على احدهما فمن المرجح نسبتهما إلى القرن ١٠هـ/١٦م وإلى أشخاص كانوا ذي أهمية ومقام في الدولة العثمانية ، حيث تظهر قمة الشاهد على هيئة عمامة ذات فصوص والمعروفة باسم *ساريك* وهى عمامة غالبا يرتديها من هو في رتبة باشا في العصر العثماني .[٥٥] يظهر على جوانب التراكيب الجنوبية الغربية والشمالية الشرقية شكل خنجر في غمدة وينتهى مقبض الخنجر بشكل ورقة نباتية (لوحة رقم ١٩،٢٠) . ونظرا لعدم وجود كتابات على التراكيب فنعتقد احتمالية رمزية الخنجر هنا إلى كونه من الأسلحة التي كان يُجيد استعمالها أصحاب هذه التراكيب او إنهم كانوا ذو مكانة مهمة وعالية في الدولة العثمانية وهذا ما يوضحه غطاء الرأس ساريك الذى مثل قمة احد شواهد قبور هذه التراكيب .[٥٦]

- ***سيف ذي الفقار*** :نقش على أحد شواهد القبور شكل للسيف المعروف بذي الفقار والمنسوب إلى سيدنا على رضى الله عنه، وقد تميز هذا السيف بأنه ذو طرفين وله مقبض على شكل رأس تنين . يُعتقد أن

نقش السيف كشكل على شواهد القبور كان رمزا للشجاعة والقوة التي كان يتحلى بها صاحب القبر في حياته [٥٧]، وظهور سيف ذي الفقار في المجتمع العثماني وتنفيذه على شواهد القبور وغيرها من المواد المختلفة مثل الأعلام [٥٨] يرجع إلى رواية لها علاقة بتأسيس طائفة الانكشارية في الجيش العثماني ،حيث يُذكر بأن السلطان أورخان غازي ١٣٢٦-١٣٦٢م بعد اتخاذه القرار بتأسيس هذه الطائفة العسكرية ذهب إلى تكية *حاجى بكتاشى* وطلب من الولي بهذه التكية أن يعطى اسما لهذه الطائفة العسكرية وأن يعطيهم عَلما وأن يدعوا لهم بالخير، فظهرت أعلام خاصة لهذه الطائفة منقوشا عليها شكل سيف ذي الفقار ثم تبع ذلك ظهورها بنفس الشكل علي أعلام السلطان .[٥٩]

وصلنا شكل لسيف ذي الفقار منفذا على ظهر شاهد قبر ملحق بحوش تربة باربروس باشا بمنطقة بشكتاش بإسطنبول ، هذا الشاهد يبدو أنه كان ذو كتابات ولكنها ممحاة الان (لوحة رقم ٢١). نُرجح تأريخ هذا الشاهد إلى القرن١٠هـ - ١٦م حيث ظهر شكل سيف ذو الفقار الممثل على هذا الشاهد على عَلم يعود إلى فتره حكم السلطان سليم الأول ١٥١٢-١٥٢٠م بمتحف طوبقابى سراى[٦٠] ، ونرجح نسبته إلى أحد اشخاص الانكشارية العاملين في الأسطول البحري العثماني ، حيث جرت العادة أن يدفن من هم يعملون في مجال البحرية العثمانية في الأحواش الخاصة بترب البحارين الكبار مثل أحواش جامع قليج على باشا، بيالا باشا وباربروس باشا ولأله مصطفي باشا وبيرى ريس وغيرهم [٦١] وتنفيذ هذا الشكل على شاهد قبره قد حمل الرمزية التي يحملها هذا السيف وهى الشجاعة والقوة .

- ***الوردة - باقة الورد - الوردة المقطوفة من البرعم:*** نقشت بعض الأشكال على شواهد القبور ومضاهاتها بتراكيب القبور الخاصة بالنساء دون غيرهم ، وكان لهذه الاشكال جميعا دلاله رمزية واحدة تمثلت في الإشارة إلى وفاه صاحبة القبر وهي في ريعان الشباب [٦٢] ، وقد أكد هذا الراي ما تضمنته كتابات هذه الشواهد ومضاهاتها التي وضحت أعمارهم الحقيقية عند الوفاة والتي تراوحت ما بين سن الرابعة عشر والسابعة عشر. تنوعت هذه الأشكال ما بين شكل وردة منفردة، او شكل ثلاث ورود بجوار بعضهما البعض مؤلفة عقد صغير مدلى ،أو شكل وردة مقطوفة من برعمها .مثل شاهد قبر تركيبة السيدة رويدا هانم بحوش مجموعة يحيى أفندي والمؤرخة بسنة ١٢٥٢هـ/١٨٦٣ م (لوحة رقم ٢٢)، حيث يظهر أعلى كتابات شاهد القبر شكل بارز لوردة بلدي وقد سجل بكتابات الشاهد في السطر الخامس ما يُشير الى وفاتها وهى في سن الرابعة عشر، وقد جاءت هذه الكتابات على النحو التالي :

خسوف ايردى اون دورت ياشنده	*غاب نورها وهى في سن الرابعة عشر*

ظهرت ايضا باقة الورد على شاهد قبر تركيبة محموره هانم المؤرخة بسنة ١٣٣٣هـ/١٩١٥ م والواقعة بحوش مجموعة يحيى أفندي. (لوحة رقم ٢٣) ، حيث نقش في الجزء العلوى من شاهد القبر شكل باقة من الورد البلدي ، وقد اشارت كتابات شاهد القبر في السطر الأول والسابع إلى وفاتها وهى في سن التاسعة عشر ، وقد جاءت هذه الكتابات على النحو التالي :

محمورم اون طقوز ياشنده سنج	محموره وهى في سنة التاسعة عشر
بك كينج ياشندة ارتحال دار بقاء	رحلت إلى الدار الأخرة وهى في ريعان الشباب

نقش كذلك بالجزء العلوى من مضاهى شاهد قبر تركيبة السيدة فاطمة شرف ابنة مصطفي فوزى بك وحفيدة عبدالله غالب باشا أحد كبار الوزراء في الدولة العثمانية الواقعة بحوش جامع السليمانية والمؤرخة بسنة ١٣٢٥ هـ/١٩٠٧ م(لوحة ٢٤) ، غصن نباتي يتدلى منه وردة مائلة إلى الأسفل وكأنها قد قطفت من الغصن النباتي. يتضح من كتابات شاهد القبر الذى يقع على الجانب الأخر من التركيبة إلى وفاة السيدة فاطمة شرف وهى في سن السابعة عشر من عمرها حيث ورد بهذه الكتابات في السطر الرابع نصة ما يلى :

اون يدى ياشندة ايكن وفات ايدن	المتوفية وهى في عمر السابعة عشر

- ***وشاح العُرس*** : تميزت بعض شواهد قبور تراكيب النساء بأن قمتها قد غطيت بشكل الوشاح التي ترتديه العروس يوم عُرسها ، وقد يكون هذا الوشاح قصير أو طويل بحيث يبدو متدليا إلى الخلف من شاهد القبر وبطول الشاهد ، فتمثيل مثل هذا الشكل على شواهد القبور يُشير إلى وفاة صاحبة القبر قبل الزواج [٦٣] ، ويؤكد ذلك كتابات هذه الشواهد التي أشارت إلى صغر أعمارهم عندما توفوا . نقش هذا الشكل على شاهد قبر تركيبة كل من محموره هانم و فاطمة شرف هانم (لوحة رقم ٢٣،٢٤).

ثالثا : الشعارات والأشكال ذات الدلالة الدينية :

ظهر على بعض شواهد القبور بالتراكيب أشكال مختلفة مثل أغطية الرؤوس وبعض الزخارف النباتية التي ترمز إلى الاتجاه الديني أو الطريقة الصوفية التي كان ينتمى اليها صاحب القبر قبل مماتة .[٦٤] وربما يرجع ظهور مثل هذه الأشكال على شواهد القبور إلى القبائل التركمانية الأولى في القرن ١٦[٦٥] واستمرت في الظهور حتى القرن ١٩م .[٦٦]

اتسم الأسلوب الذى ظهرت به هذه الأشكال بانة عكس مكانه ودور صاحب القبر في الطريقة الصوفية التي انتمي اليها ، فمثلا إذا كان صاحب القبر من العاملين أو من هم ذو وظيفة أساسية في إحدى التكايا أو الزوايا الخاصة بطريقة صوفية معينة نجد أن قمة شاهد قبره قد أخذت شكل عمامة شيخ الطريقة التي ينتمى اليها، حيث كان هناك عمامة مميزة لكل شيخ حسب طريقته ، أما إذا كان الشخص يمتهن حرفة أخرى بعيدة عن التكايا أو الزوايا ولكنه كان فقط من المُريدين أو المحبين لإحدى الطرق الصوفية نجد أنه نقش على شاهد قبره شكل يدل على مهنته أولا يليه شكل يمثل عمامة شيخ الطريقة التي ينتمى إليها والتي توضح انتمائه لهذه الطريقة.[٦٧] من الأشكال التي وصلت إلينا:

- ***السيكة المولوية*** : السيكة تعنى العمامة في اللغة التركية ، كان يرتدي هذه العمامة كل أعضاء الطريقة المولوية بغض النظر عن رتبتهم ومكانتهم فنسبت اليهم [٦٨] ، صنعت هذه العمامة من اللباد وقد غلب عليها الشكل الدائري[٦٩] وكان أفضل انواعها تلك التي تصنع في مدن بورسه وقونية على أيدى الحرفيين المهرة . حظيت هذه العمامة بمكانه هامة من التقديس والاحترام لدى اصحاب هذه الطريقة حيث كان الدرويش يُقبل أطراف عمامته عند خلعها، كما كانت توضع معه في مدفنة عند موتة ، وكان اشد انواع العقوبات التي تفرض على المنتمين لهذه الطريقة ودراويشها هي منعهم من ارتداء عمامتهم لفترة من الزمن.[٧٠]

وصلنا بعض شواهد القبور بالتراكيب وقد نقش في الجزء العلوى منها اسفل قمة الشاهد مباشرة أشكال للسيكة المولوية ، مثل شاهد قبر تركيبة يعقوب باشا المؤرخة بسنة ١٢٧٨هـ/١٨٦٢م والواقعة بحوش مجموعة يحيى أفندي ، بقراءة كتابات هذا الشاهد يتضح لنا أنه كان من المُريدين والمحبين لهذه الطريقة المولوية فقط وليس من أعضاءها الأساسين حيث لم تُشكل قمة الشاهد على شكل السيكة بل اكتفي فقط بحفرها على الشاهد، كما ورد لقب بالسطر الثالث بكتابات الشاهد يُشير إلى وظيفته الأساسية التي كان يعمل بها وهو لقب: *صو ناظرى* أي ناظر المياه في الدولة العثمانية.(لوحة رقم ٢٥)

ظهر شكل السيكة المولوية على شاهد قبر تركيبة أحمد راشد أفندي المؤرخة بسنة ١٣١٠هـ/١٨٩٣ م ، بحوش تربة السلطان محمود الثاني ، حيث نُقش أسفل قمة الشاهد شكل السيكة المولوية وقد كتب بداخلها: *يا حضرت بير مولانا جلال الدين قدس سرة وتعالى*، وتشير الألقاب الواردة بكتابات شاهد القبر في السطر الثاني والثالث والرابع الى الوظائف التي كان يعمل بها صاحب القبر ، حيث وردت على هذا النحو :

حرم همايون ناظرى	*ناظر الحرم السلطاني*
وبرنجى دائره بلدى	*الدائرة الاولى للبلدية*
مديرى مرحوم أحمد	*المرحوم أحمد مدير*

وهذا يعنى أنه كان يعمل ناظرا في الحرم السلطاني ومدير الدائرة الاولى للبلدية ، فنقش شكل السيكة بهذا الشكل والوظائف التي أشارت اليها كتابات شاهد القبر قد وضحت أن صاحب الشاهد كان من المُحبين فقط لهذه الطريقة وليس من أعضائها .(لوحة رقم ٢٦)

- ***التاج النقشبندى***[٧١]: نقش بالجزء العلوى ببعض شواهد القبور والتي تُنسب من خلال كتاباتها إلى مُريدين ومحبين الطريقة النقشبندية شكل يمثل تاج الطريقة النقشبندية ، وقد اتخذ شكل دائرة مُقسمة إلى أربع اقسام ، هذه الاقسام الأربعة كان لها رمزيتها الخاصة عند أصحاب هذه الطريقة ، فأحدهما يرمز إلى الطريقة النقشبندية ، وأخر يرمز إلى المعرفة ، وأخر يرمز إلى الحقيقة ، والأخير يرمز إلى الحق[٧٢].

ظهر هذا التاج على شاهد قبر تركيبة شريفة ام الخير[٧٣] بحوش مجموعة يحيى أفندي والمؤرخة بسنة ١٣٠٤هـ /١٨٨٧م . يتضح من كتابات شاهد القبر لهذه السيدة إنها وزوجها حافظ حسنى حسن أفندي وأبيها الشيخ إبراهيم المعشوقي كانوا من أتباع ومُريدين الطريقة النقشبندية للشيخ شمس الدين محمد نورى. يظهر التاج النقشبندى وقد نحت نحتا بارزا خفيفا أعلى قمة الشاهد على هيئة دائرة مقسمة إلى أربع أقسام وقد زخرفت بأوراق نباتية (لوحة رقم ٢٧)

- ***التاج السنبلي***[٧٤] : ظهر على بعض شواهد القبور بالتراكيب تاج يأخذ شكل الدائرة المقسمة إلى أربع أقسام ، بداخل هذه الأقسام عدد من الاشرطة أو الخطوط المتقاطعة يقال لها فروع وقد بلغ عددها

اربعين. هذه الفروع ترمز إلى الأربعين ركن أو دعامة التي وضعها السيد عمر الخلوتى مؤسس الطريقة السنبلية.

عُرف التاج السنبلي [٧٥] بهذا الاسم نسبة إلى الطريقة الصوفية السنبلية التي ينسب إليها، وهذا التاج هو نفسة تاج الطريقة الخلوتية التي تعد الطريقة السنبلية إحدى فروعها غير انه يظهر على جانبي التاج السنبلى زخرفة لزهرة السنبل – او زهرة المكحلة – والتي ظهرت كنوع من التخليد لذكرى الولي السنبلى وهو الشيخ يوسف سنان أفندي المتوفي عام ١٥٢٩ م والذى عُرف بسنبل أفندي لولعة الشديد بهذه الزهرة ، وهى زهرة جميلة من فصيلة الزنبقيات تنتشر وتُعرف في إيران وتركيا باسم زهرة السنبل ولها استعمالات طبية في علاج بعض الأمراض ، وقد اتخذت الطريقة السنبلية من زهرته المفضلة شعارا لها، وظهرت إلى جانب التاج الخاص بهذه الطريقة الصوفية. [٧٦]

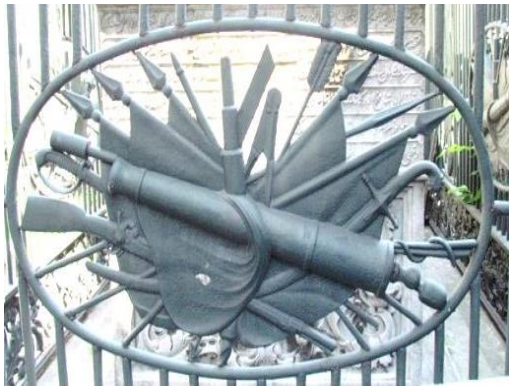
نقش التاج السنبلي اعلى كتابات شاهد قبر تركيبة أحمد نزهت باشا المؤرخة بسنة ١٣٠٦هـ /١٨٨٨ م والواقعة بحوش مجموعة يحيى أفندي، وقد تضمنت الألقاب الواردة بكتابات هذا الشاهد ما يشير إلى تولية وظيفة القضاء بمكة المكرمة بالإضافة إلى عمله كمفتش سابق للأوقاف. (لوحة رقم ٢٨).

نتائج البحث :

- وضحت الدراسة أن تراكيب وشواهد القبور التي تضمنت نقوش لشعارات وأشكال مختلفة كان أغلبها يقع في مدينة إسطنبول دون غيرها من المدن ، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن مدينة إسطنبول كانت هي المقر الأساسي للسلطان ولكثير من القادة وكبار رجال الدولة طيلة العصر العثماني ، حتى من توفي منهم خارج إسطنبول او من كانت له وظيفة تتعلق بشؤون الدولة خارج إسطنبول عند وفاته يطلب ان يكون مدفنة بمدينة إسطنبول.
- هذه الشعارات والاشكال المختلفة لم تظهر إلا على التراكيب وشواهد القبور الخاصة بكبار القادة والموظفين الذين تمتعوا بمكانة عليا في الدولة العثمانية .
- اتفاق هذه الشعارات والأشكال اتفاقا كليا مع الألقاب التي لقب بها اصحاب التراكيب قبل وفاتهم وجاءت منقوشة على جوانب التراكيب او على شواهد القبور .
- تنوع هذه الشعارات والاشكال من حيث غرضها الوظيفي ودلالتها الرمزية والدينية ، بحيث عبر كل شعار وشكل عن دلالته التي قصدها صاحب التركيبة أو الشاهد وأراد أن يوضحها للزائر.
- وضحت الدراسة اقتصار بعض الاشكال ذات الدلالة الرمزية على النساء دون غيرهم .
- معظم التراكيب التي اشتملت على شعارات وأشكال يرجع تاريخها إلى القرن ١٩ و٢٠ م، وقد يكون سبب ذلك أن أغلب هذه الألقاب التي نقشت على تراكيب القبور وشواهد القبور ظهرت في القرنين ١٩ و٢٠م ، فكان تمثيل مثل هذه الشعارات والأشكال مرتبطا بظهور مثل هذه الألقاب، حيث أن تراكيب وشواهد القبور العائدة لفترة سابقة من هذا التاريخ والتي يظهر عليه شعارات وأشكال كانت قليلة جدا .

ملحق الصور واللوحات:



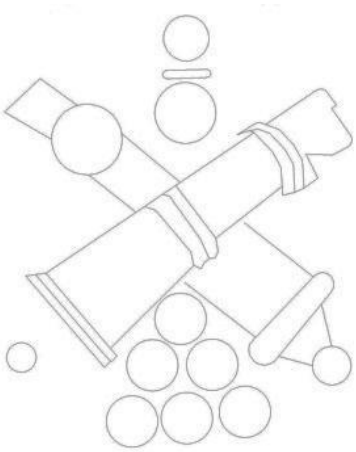




لوحة ١ توضح شعار الأسلحة المجمعة بجوانب تركيبة قبر أحمد فتحي باشا



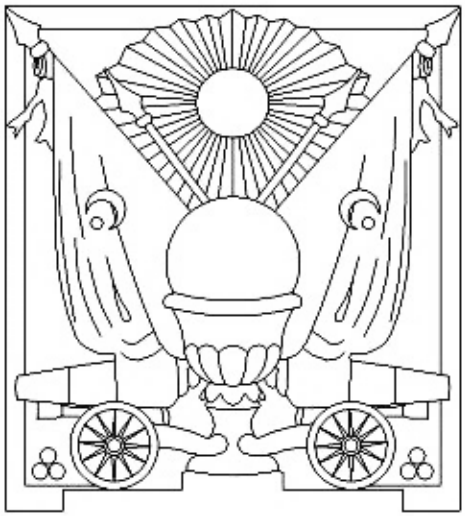
لوحة ٢ توضح شعار الأسلحة المجمعة بجوانب تركيبة قبر محمد سعيد باشا

لوحة ٣ توضح شعار المدفعين والقذائف بشاهد قبر تركيبة قبر على رضا أفندي



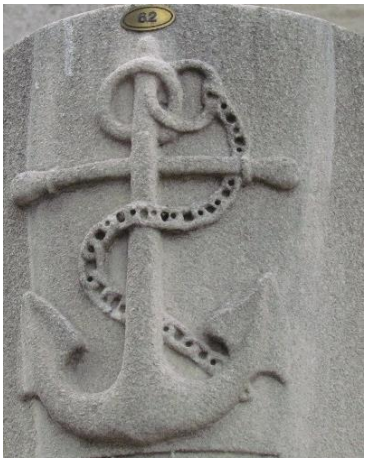
لوحة ٤ توضح شعار المدفعين والقذائف بشاهد قبر تركيبة مصطفي وصفي باشا

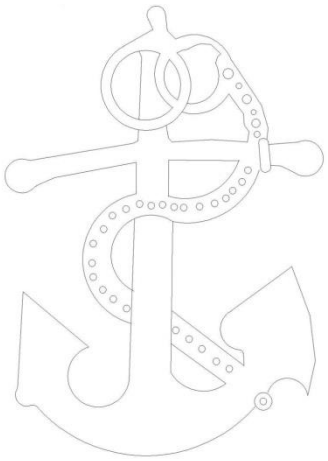



لوحة ٥ توضح شعار المدافع ذو العربات وكأس به كرة وعلمان وحربتان وقرص الشمس بجوانب تركيبة قبر أيوب خالد باشا



لوحة رقم ٦ توضح شعار الهلب او خُطّاف المركب بشاهد قبر تركيبة جمال الدين باشا





لوحة رقم ٧ توضح شعار الهلب او خُطّاف المركب بشاهد قبر تركيبة أحمد باشا



لوحة ٨ توضح شعار الهلب او خُطّاف المركب بشاهد قبر تركيبة قبر يوسف كنعان بك



لوحة ٩ توضح شعار من جعبة سهام وقوس بسهم بشاهد قبر تركيبة حسن رضا باشا



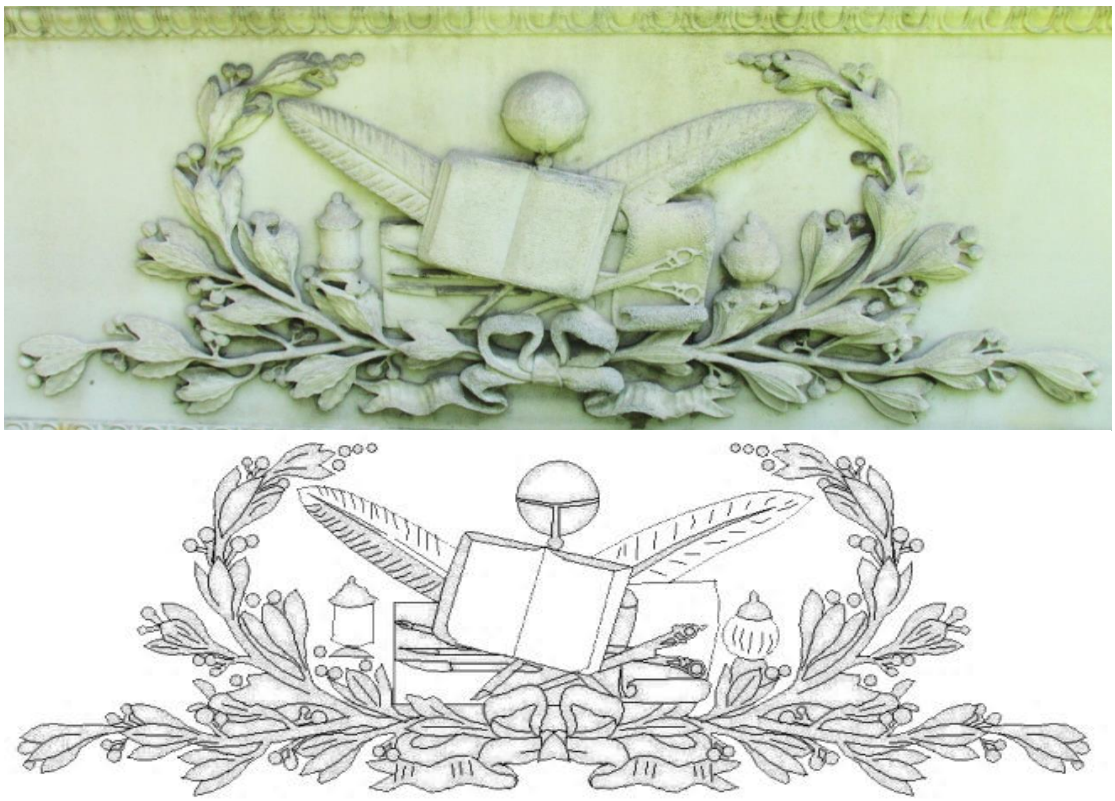
لوحة ١٠ يوضح شعار من شراعي وهلب مَركَب ومجموعة من النياشين وقرص الشمس بشاهد قبر تركيبة أحمد بك



لوحة ١١ يوضح شعار المحبرة تحوى قلما بشاهد قبر تركيبة السيدة دارجيزا



لوحة رقم ١٢ يوضح شعار يأخذ شكل الكتاب المفتوح بشاهد قبر تركيبة أحمد توفيق أفندي



لوحة ١٣ يوضح شعار مؤلف من كأس به كرة وكتاب مفتوح ولوح ورقي وطاقم كتابي بجوانب تركيبة قبر سعد الله باشا



لوحة ١٤ توضح شعار مؤلف من كتاب مفتوح ولوح كتابي ومحبرة بها قلم بمضاهي شاهد قبر تركيبة على نصرت بك



لوحة ١٥ توضح شعار مؤلف من اشكال الأدوات الهندسية مثل البرجل والمثلث وإلى جانبهم شكل كأس به كرة بجوانب تركيبة قبر محمد سعيد باشا



لوحة ١٦ توضح شعار مؤلف من كأس به كرة وكتاب ولفائف ورقية ومنظار وبوصلة وزوج من الأعلام بجوانب تركيبة قبر حسين عوني باشا





.

لوحة ١٧ يوضح شعار يأخذ شكل الشعلة بجوانب تركيبة قبر عطا الله باشا



لوحة ١٨ يوضح شعار يأخذ شكل الخنجر بجوانب بتركيبة قبر عثمان بك



لوحة ١٩ يوضح شعار يأخذ شكل الخنجر بجوانب احد التراكيب بحوش تربة خير الدين باربروس



لوحة ٢٠ يوضح شعار يأخذ شكل الخنجر بجوانب احد التراكيب بحوش تربة خير الدين باربروس



لوحة ٢١ يوضح شعار يأخذ شكل سيف ذو الفقار بظهر احد شواهد القبور بحوش تربة خير الدين باربروس



لوحة ٢٢ يوضح شعار يأخذ شكل الوردة بشاهد قبر تركيبة رويدا هانم



لوحة ٢٣ يوضح شعار يأخذ شكل باقة الورد بشاهد قبر تركيبة محموره هانم





لوحة ٢٤ يوضح شعار يأخذ شكل الوردة المقطوفة ووشاح العرس بشاهد قبر ومضاهى الشاهد بتركيبة قبر فاطمة شرف



لوحة ٢٥ توضح توضح شعار السيكة المولوية بشاهد قبر تركيبة يعقوب باشا



لوحة ٢٦ يوضح توضح شعار السيكة المولوية بشاهد قبر تركيبة أحمد راشد أفندي



لوحة ٢٧ توضح شعار التاج النقشبندى بشاهد قبر تركيبة شريفة ام الخير



لوحة ٢٨ توضح شعار التاج السنبلى بشاهد قبر تركيبة أحمد نزهت باشا

حواشي البحث:

١ نلاحظ أن تراكيب القبور وشواهدها التي ألحقت بالمنشآت الدينية العثمانية خارج مدينة إسطنبول مثل بورصة وأدرنه وغيرها لم تضم الكثير من الشعارات والأشكال.انظر :

Canan Hanoğlu, Erzurum Merkez'de Cami Hazirelerinde Bulanan XVIII.-XIX. YY. Mezar Taşları, Yüksek Lisan Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum,٢٠٠٦.

Ayşegül Arslan, Edirne Üç Şerefli camii Haziresi Mezar Taşları, Master Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara ٢٠٠٧.

Veysi İnci, ١٨.-١٩.Y.Y. Cizre Mezar Taşları, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Van, ٢٠٠٨.

Emine Baş, Edirne Beylerbeyi Camii Haziresinde Bulanan Mezar Taşları, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne,٢٠٠٩.

Fatma Bulut, İzmir – Urla Merkezdeki Cami Hazirelerinde Bulanan Osmanlı Dönemi Mezar Taşları, Yüksek Lisan Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara,٢٠١٠.

Serab Ozkan, Geç dönem Osmanlı Adana Mezar Taşları, Konya, ٢٠٠٧.

٢ Talha Uğurluel,Osmanlı Mezar Taşlarındaki Estetik,Yağmur Dergisi,Sayı: ٢١ Ekim - Kasım - Aralık ٢٠٠٣,s ٩-١٢

٣ لم تضم قبور طبقات الأسر الفقيرة والوسطى تراكيب رخامية، وإنما كان يُكْتَفي في الغالب بغرس لوح رخامي عند رأس المتوفي مُسجلا عليه الاسم وتاريخ الوفاة.

Edward Raczynski,١٨١٤de İstanbul ve Çanakkale'ye Seyahat, Çeviren Kemal Turan, İstanbul,١٩٨٠,s.٧١

٤ تقع تربة السلطان محمود الثاني بشارع الديوان بإسطنبول وتؤرخ بالقرن ١٩ م ، وقد تألفت هذه التربة من تربة و سبيل وحوش للدفن . انظر :

H.Burcu Özgüven, Mahmud II Türbesi, Sebili, Çeşmesi ve Haziresi Maddesi, İslam Ansiklopedisi, Cilt ٢٧, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara ٢٠٠٣, s.٣٥٧

٥ بدا الميل إلى الغرب في تحديث الجيش العثماني مُنْذُ سنة ١٧٨٩م عندما اعتلى السلطان سليم الثالث العرش واستمر في عهد السلطان محمود الثاني ١٨٠٨–١٨٣٩م ، وكان من أهم الاصلاحات والتحديثات التي أُلحِقت بالجيش العثماني إلغاء وحدة الانكشارية وتأسيس تشكيل عسكري جديد يسمى عساكر أو جيش المنصورة المحمدي .انظر :

Müge Kılıçkaya, İstanbul Deniz Müzesindeki Osmanlı Dönemi Sancakları, Yüksek Lisan Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi,٢٠٠٧,s.١٩

٦ http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/أمير اللواء

٧ بعد فتح إسطنبول قام السلطان محمد الفاتح بتأسيس دار لصب المدافع عُرف باسم الطوبخانة، وهى تقع في حي يحمل اسمها حاليا في إسطنبول يعُرف بحي الطوبخانة ، وهى تُعد الدار الثانية من نوعها بعد أن كانت الأولى بمدينة أدرنه. لم يقتصر دور هذه الدار على صناعة المدافع بل كانت تُستخدم ايضا كمستودع أو مخزن للبارود والقذائف، وقد تعرضت على فترات مختلفة للإصلاحات، كان اهمها في عهد السلطان سليمان القانوني ١٥٢٠–١٥٦٦م الذى قام بتطوير صناعة المدافع وإنشاء ثكنات عسكرية للمدفعية وتشيد اماكن لتعليم هذه الصناعة. انظر :

Yeni Rehber Ansiklopedisi, "Top ve Topçuluk Maddesi", Cilt ١٩, İhlas Gazetecilik Holding A.Ş,s.٦٠١٨-٦٠١٩; Salim Aydüz, "Tophane Maddesi", İslam Ansiklopedisi, Cilt ٤١, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul,٢٠١٢,s.٢٥٣

كان يتولى إدارة الطوبخانة شخص يلقب بـ رئيس الطوبجية وهو يعنى رئيس المدفعية ، وكان هو المدير المسؤول عن إدارة الطوبخانة ، يليه شخص يلقب بـ دوكمجو باشى وهو يعنى رئيس صبابين المدافع أو رئيس وحدة صب المدافع، حيث كان هو المسؤول الأول عن جميع أعمال الصب وأنشطته المتعلقة بالمدافع، وكان يعاونه في ذلك موظفون آخرون أمثال الحداد والنجار والبناء والمجلد والحفار وغيرهم، وكان هناك موظف آخر يلقب بـ ناظر الطوبخانة تمثلت مهامه في القيام بتنظيم جميع الأعمال الإدارية الخاصة بالمراسم التي كان يحضرها السلطان وكبار رجال الدولة في الطوبخانة، وكذلك توصيل هذه المدافع التي تم صناعتها إلى الأماكن المطلوبة . انظر:

Salim Aydüz, "Tophane ", s.٢٥٥

أحمد تيمور باشا ، رسالة لغوية عن الرتب والألقاب المصرية ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢ ، ص ٢٥

[٨] Nazım Poroy,İstanbul'da Gömülü Paşalar, İstanbul Belediye Matabası,١٩٤٧,s.٦٤-٦٥

في نهاية القرن ١٨م حلت وظيفة مشير الطوبخانة محل وظيفة رئيس الطوبجية او رئيس المدفعية أثناء الإصلاحات التي حلت بالجيش العثماني، وأصبحت كل امور وشؤون الطوبخانة عائدة إليه مثل تأمين المواد الخام اللازمة، وإدارة شؤون وحدات السلاح ودور الصناعة والمخازن والعمال ، وكان الذى يحمل هذه الرتبة يعتبر عضوا في مجلس الوكلاء أو مجلس الوزراء. انظر:

Tülin Çoruhlu, "Osmanlı Ateşli Silahları", Osmanlı ١١, Kültür Ve Sanat, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara,١٩٩٩,s.٢٥٣

[٩]Salim Aydüz,"Tophane", s.٢٥٤

[١٠]Necdet Sakaoğlu, "Fethi Ahmed Paşa Maddesi", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt ٣, Ana Basım AŞ, İstanbul ١٩٩٤,s.٢٩٨-٢٩٩; wikipidia/Ahmed Fethi Paşa - Vikipedi n.html.

[١١] يرجع سبب إنشاء دار الهندسة البحرية إلى الحرب العثمانية الروسية ما بين سنوات ١٧٦٨–١٧٧٨ م وهزيمة الأسطول البحري العثماني من ِ قبل الأسطول الروسي ودخوله إلى البحر الأبيض وبحر ايجه ، فأراد قائد البحرية آنذاك غازي حسن باشا أن يؤسس اسطول بحرى قوى على أسلوب علمي حديث يلبى احتياجات الدولة ، فاراد فتح مدرسة بحرية وقدم نصيحته هذه إلى السلطان عبد الحميد الأول الذى استجاب لطلبة وتم البدء في العمل من أجل إنشاء هذه المدرسة وتم افتتاحها في ١٨ اكتوبر سنة ١٧٧٥م في مدينة إسطنبول، وكان الطلاب يدرسون مواد دراسية تُجلب كُتبها من أوروبا لها علاقة بالموضوعات العلمية وموضوعات صناعة السفن مثل علم الحساب والهندسة والجبر والرسم والمكينة وعلوم الطبيعة والمثلثات وعلوم البحار واستخدام السفن ،وكانت هذه الدروس تُطبق عمليا على سفينة تجريبية بالمدرسة. انظر:

Cahit Yalçın Bilim, "Osmanlılar 'da Eğitimin Çağdaşlaşması Askeri Okullar", Osmanlı ٥, Toplum, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara,١٩٩٩,s.٢٣٧-٢٣٨; M.Emin Yolalıcı, "XIX. Yüzyıl ve Sonrası Osmanlı Devletinde Eğitim ve Öğretim Kurumları", Osmanlı ٥, Toplum, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara,١٩٩٩,s.٢٨٢; Mustafa Kaçar, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Mühendishanelerin Kuruluşu ", Osmanlı ٨, Bilim, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara,١٩٩٩,s.٦٨١; Kâzım Çeçen, "Hendese-i Mülkiye Mektebi Maddesi ",İslam Ansiklopedisi, Cilt ١٧,Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, ١٩٩٩, s.٢٠٨-٢٠٩

[١٢] Davut Erkan, "Said Paşa Eğinli Maddesi ",İslam Ansiklopedisi, Cilt ٣٥, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, ٢٠٠٨, s. ٥٧٤-٥٧٥; Sinan Kuneralp, Son Dönem Osmanlı Erkan Ve Ricali ١٨٣٩-١٩٢٢, İstanbul,١٩٩٩,s.١٠٣

[١٣]كان أول عهد للعثمانيين باستخدام المدفع هو عهد السلطان مراد الأول ١٣٥٩–١٣٨٩ م في حربه في كوسوفو ، كما كانت من ضمن تجهيزات جيش السلطان بايزيد ١٣٨٩– ١٤٠٢ م في حصاره لـ نيغ بولو Niğbolu ، وقد تنوعت المواد مختلفة التي صُنعت منها المدافع ما بين البرونز والحديد والنحاس وكانت تصب في قوالب معدنية وكان يتم نقلها بواسطة الجمال إذا كانت من النوع الخفيف ، أما إذا كانت من النوع الثقيل فكان يتم نقلها بواسطة العربات ، وقد استخدم العثمانيين مدافع وقذائف ذات أبعاد مختلفة ومتنوعه الاسماء مثل شيقاء ، برناكى ، باجالوشكا ، ظربزان ،هاووى ، قولونبورنا ،هاون وباليامز ، وقد سميت هذه المدافع بهذه الأسماء وفقا لقطرها وثقل القذيفة التي تدفعها .انظر :

Yeni Rehber Ansiklopedisi, "Top ve Topçuluk Maddesi" Cilt ١٩,s.٦٠١٨ ; Abdülkadir Özcan, "Osmanlı Askeri Teşkilatı ", Osmanlı Devleti Ve Medeniyeti Tarihi, Cilt ١, Editör: Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul,١٩٩٤,s.٣٤٦.

[١٤]صنعت قذائف المدافع من مواد صلبة وقوية ، ويرجع أول استخدام لقذائف المدافع إلى سنة ١٣٠٠ م ، حيث كانت تصنع من الأحجار واستمر استخدامها بهذا الشكل حتى سنة ١٥٢٠ م ، حيث بعد هذا التاريخ بدأت تصنع من مواد اخرى مثل الحديد . انظر :

Yeni Rehber Ansiklopedisi, "Mermi Maddesi","Top ve Topçuluk Maddesi", Cilt ١٤,s.٤١٧٤

[١٥]Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi, "Alay Maddesi", Cilt ١,İhlâs Matbaacılık, Gazetecilik ve Sağlık Hizmetleri A.Ş.

[١٦] كان هناك وحدة بالجيش العثماني تسمى Top Arabacı وهى تعني سائقي عربات المدافع ، تم تأسيس هذه الوحدة في نهاية القرن ١٥م وكان يرأسها شخص يلقب بـ Arabacı başı أي رئيس وحدة العربات. انقسمت هذه الوحدة من حيث الوظيفة التي تؤديها إلى قسمين الأول: هو المسؤول عن صناعة العربات التي تنقل المدافع الكبيرة الحجم والتي كانت تُصنع في الطوبخانة ، والثاني : هو المسؤول عن نقل هذه المدافع ، وقد ارتبط وجود مثل هذه العربات والقائمين على تشغيلها بالأماكن التي كان يتواجد بها المدفعية ، أما عن الخيول والبغال التي تجرها كانت تؤخذ من إسطبل في منطقة تسمى أهير قابى بإسطنبول. انظر :

Abdülkadir Özcan, "Osmanlı Askeri Teşkilatı", s.٣٤٨،٥٥٢

[١٧] Mustafa Bulut,Sultan II.Mahmut Türbesi Haziresi,Doktora Tezi, Mermara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü,Türk Sanat AnabilimDalı,İstanbul,٢٠١٢,s.٣٠٣

[١٨] لم نستطيع الوصول إلى معرفة ما هي الخدمة الفريدة والجليلة التي أداها هذا الشخص للدولة العثمانية .

[١٩]Mahmut Enes Sosyal,"Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız", A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Cilt٤٢, Erzurum, ٢٠١٠,s.٢٣٨.

[٢٠]Mehmed Süreyyâ, Sicill-i Osmani Yahud Tezkire-i Meşâhir-i Osmâniyye, Cilt ٢, Tarih Vakfı Yurt Yayınları ٣٠, İstanbul, ١٩٩٦, s. ٥٠٢

[٢١] نلاحظ أن تراكيب قبور الأشخاص الذين عملوا بالبحرية العثمانية وجُدت بكثرة في مدينة إسطنبول ، وكانت أكثر الأماكن التي كثرت بها هي أحواش ترب البحارين الكبار مثل أحواش جامع قليج على باشا، وبيالا باشا وباربروس ولآلة مصطفي باشا وبيري ريس ، وأحواش الترب السلطانية مثل تربة السلطان محمود الثاني و تربة مهرماه سلطان ، وأحواش الجوامع الكبيرة مثل حوش جامع أيوب سلطان وفاتح وجامع مركز افندي.

Tülin Çoruhlu, "Yaşar Çoruhlu, İstanbul'da Bulanan Gemici /Denizci Mezar taşlarına Dair Bir Değerlendirme",EyüpSultan Sempozyum IV, İstanbul,٢٠٠٠,s.٧٧-٧٨.

[٢٢]تقع هذه المجموعة بحي بشكتاش بإسطنبول وهى تتألف من تربة وتكية ومكتبة ومدرسة وجشمة وتؤرخ بالقرن ١٦ م.

[٢٣]يرجع إنشاء أول ترسانة بحرية في العصر العثماني إلى عهد السلطان يلدريم بايزيد في سنة ١٣٩٠م في مكان الترسانة البحرية البيزنطية في منطقة جاليبول التابعة حاليا لمدينة جناق قلعة ، وكان يطلق علية آنذاك اسم ليمان وهى كلمة تركية تعنى ميناء. انظر

İdris Bostan, "Tersane Maddesi", İslam Ansiklopedisi, Cilt ٤٠, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul,٢٠١١,s.٥١٣; Ali İhsan Gencer, "Osmanlı Türklerinde Denizcilik", Osmanlı ٦, Teşkilat, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara,١٩٩٩,s.٥٧٨

[٢٤]يرجع تاريخ جامع السليمانية إلى سنة ١٥٥٠–١٥٥٧م

[٢٥] قبودان دريا لقب تركى يعنى قائد الأسطول ، اطلق هذا اللقب على الشخص الذى يتولى أمور الأسطول العثماني وغيره من الأمور البحرية مثل النظر في الأمور المالية والعسكرية والإدارية للترسانة البحرية ، وكان يساعده في ذلك ثلاث موظفين أخرين الأول يُلقب بـ قبودان، والثانى كورامیرال ،والثالث ريالة وهى كلها ألقاب تعنى نواب قبطان دريا في الأمور البحرية ، وقد ظل هذا اللقب مستخدما إلى أن تم إلغائه سنة ١٨٦٧م بعد تأسيس نظارة البحرية حيث حل لقب ناظر البحرية محل لقب قبودان دريا. انظر :

Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi, "Bahriye Teşkilatı Maddesi ", Cilt ١; Levent Düzü,"Osmanlı Bahriye Teşkilatinde Reform Çabaları (١٨٧٦-١٩٢٢) ",Akademik Bakış,١.cilt ,Sayı ٥,Kış ٢٠٠٩,s.٢;Ahmet Mumcu, "Divan Hümayun Maddesi", İslam Ansiklopedisi, Cilt ٩,Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara,١٩٩٤,s٤٣١

[٢٦] يرجع تاريخ إنشاء هذا الجامع إلى سنة ١٦٤٥م ، وتم تجديده في سنة ١٨٨٦ م .

[٢٧]بعد إلغاء السلطان محمود الثاني منصب رئيس الانكشارية أحدث منصب بديل له وأطلق على شاغلة اسم سرعسكر، وهو مصطلح تاريخي عثماني استخدم في العهود السابقة وكان يمنح لقادة الجيش معناه رئيس العسكر أو القائد العام ، وكان شاغل هذا المنصب في عهد السلطان محمود الثاني يجمع اختصاصات وزير الحربية والقائد العام للجيش ، بالإضافة إلى اختصاص اخر وهو مسؤولية الحفاظ على الأمن وواجبات الشرطة في العاصمة .أنظر :

عبد العزيز محمد الشناوي ، الدولة العثمانية دولة اسلامية مفترى عليها ، الجزء الاول ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٨٠، ص ٥٥٢ .

[٢٨]Sinan Kuneralp, Son Dönem Osmanlı Erkan ve Ricali ١٨٣٩-١٩٢٢, İstanbul,١٩٩٩,s.٧٧;wikipidia/Hasan Rıza Paşa - Vikipedi.htm

[٢٩] Müge Kılıçkaya, İstanbul, s.٣٨

[٣٠] كان من عادة الخطاطين أن يضعوا شكل المحبرة على شواهد قبورهم او على بعض المنشئات التي تنسب اليهم ، فهناك جامع ينسب إلى شخص يُدعى محمود الدفتردار يقع في نفس الحى الذى يحمل اسمة حى الدفتردار بإسطنبول ، كان على قمة منارة هذا الجامع محبرة وبداخلها علم على شكل قلم ، ولكن مع الأسف قد سقط القلم في سنة ١٦٧٧ م نتيجة أحد الزلازل وظلت المحبرة إلى وقت قريب قائمة في مكانها إلا إنها الان غير موجودة. انظر:

M.Uğur Derman, "Hokka Maddesi", İslam Ansiklopedisi, Cilt ١٨, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara,١٩٩٨,s.٢١٨

[٣١]Recep Ahıshalı, "Divan-I Hümayün Teşkilatı", Osmanlı ٦, Teşkilat, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara,١٩٩٩,s.٣١

[٣٢]الدفترخانة أو الدفتر الخاقانى يقصد به دار السجلات ، وقد انقسمت في الدولة العثمانية إلى ثلاثة اقسام: القسم الأول يطلق علية إجمال وتحفظ فيه الوثائق التي توضح توضيحا دقيقا حدود كل ولاية من ولايات الدولة وأقسامها ، القسم الثاني يطلق علية اسم مفصل أي السجل المفصل وتحفظ فيه وثائق ومستندات تتعلق بالملكيات الخاصة وهى تقابل في الوقت الحاضر مصلحة الشهر العقاري ، أما القسم الثالث فيسمى روزنامة وهى تختص بتسجيل التغييرات التي تطرأ على عمليات نقل الإقطاعات من شخص إلى اخر . انظر:

عبد العزيز محمد الشناوي ، الدولة العثمانية ، ص ٣٨٦

Ferid Develioğlu, Osmanlıca Sözlüğü,defter-i Hâkanî Maddesi, s.٢١٣

[٣٣]Ali Akyıldız,"Sadullah Paşa Maddesi" ,İslam Ansiklopedisi, Cilt ٣٥, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul ٢٠٠٨,s. ٤٣٢-٤٣٣; Sinan Kuneralp, Son Dönem, s.١١٩

[٣٤] Mustafa Kaçar, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Mühendishanelerin Kuruluşu", Osmanlı ٨, Bilim, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara,١٩٩٩,s.٦٨١.

[٣٥]Mustafa Bulut, Sultan II. Mahmut, s.٢٩٩; Sinan Kuneralp, Son Dönem, s.١٠٣.

[٣٦]Ali İhsan Gencer, "Hüseyin Avni Paşa Maddesi", İslam Ansiklopedisi, Cilt ١٨,Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara,١٩٩٨,s.٥٢٦

[٣٧]هو مكتب عسكري خُصص لتخريج الضباط والعساكر تم إنشاءه في سنة ١٨٣١م في عهد السلطان محمود الثاني بعد إلغاء وحدة الانكشارية، وكان يشغل هذا المكتب الثكنات العسكرية الموجودة في منطقة شاهزادة باشى ، وكان يَقبل الطلاب الذين هم دون سن ١٥ سنة لتعليمهم ، وكان يُدرس بهذا المكتب علوم مثل الهندسة والفيزياء والفلك و العلوم العسكرية ، وعلوم الاستحكامات أو الهندسة الحربية ، بالإضافة إلى دروس اللغة الفرنسية والعربية والفارسية . انظر :

Abdülkadir Özcan,"Harbiye Maddesi", İslam Ansiklopedisi, Cilt ١٦, Türkiye Diyanet Vakfı, ١٩٩٨,Ankara, s. ١١٥-١١٦

[٣٨]أحمد تيمور باشا ،رسالة لغوية ، ص ٢٥

[٣٩]Ali İhsan Gencer, "Hüseyin Avni", s.٥٢٦-٥٢٧;Sinan Kuneralp, Son Dönem, s. ٧٩

[٤٠]Ali İhsan Gencer, "Hüseyin Avni", s.٥٢٦

[٤١]ArzuÖrnek, Sedat Veyis, Anadolu Folklorunda Ölüm, Ankara, ١٩٧١, s. ٧١

[٤٢]Ali Akyıldız, "Şura-yı Devlet Maddesi", İslam Ansiklopedisi, Cilt ٣٩,Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul ٢٠١٠,s.٢٣٦-٢٣٨

[٤٣]Mustafa Bulut, Sultan II. Mahmut, s. ٣٣٦

[٤٤]هو أحد الأسلحة التي شاع استخدامها بين الأتراك وكانت تُحمل وهى موضوعة في غمدها أسفل الحزام الموجود على الخصر ، وقد حملها في العصر العثماني كل من الشباب صغار السن والبالغين وكذلك النساء ، حيث كان حمل الخنجر شيئا طبيعيا ومنتشرا خصوصا الخناجر التي زخرفت بمواد غالية من الفضة والياقوت.

Tülin Çoruhlu, "Eyüp Sultan Ve Çevresindeki Hazirelerde Bulanan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar", ١.Eyüb Sultan Sempozyumu, İstanbul,١٩٩٧,s. ٤٤

[٤٥]Mehmet Fatih Pullu, Savur'daki Mezar Taşları, Yüksek Lisan Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, ٢٠١٠, s.٨٢

[٤٦]Muhammet Arslan,Nacide Uysal, "Adıyaman Besni İlçesi İnceraplar Köyü 'ündeki Mezar Taşları", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, S.XXV, Erzurum, ٢٠١٠, s.٤٤

حيث ظهر هذا الشكل بهذه الدلالة الرمزية على شواهد قبور مبكرة ببلاد الأناضول مثل شاهد قبر في ولاية أرضروم مؤرخ بسنة ٧٣٦ هـ/ ١٣٣٦ م ويعود إلى فخر الدين ابن محمد شاة ، سجل على هذا الشاهد بخط الثلث النص التالي (اللهم ارحم ساكن هذا القبر السعيد الشهيد الغازي المقتول فخر الدين ابن محمد شاة سنه ٧٣٦ هـ) . يعتبر هذا الشاهد من الشواهد المبكرة في بلاد الأناضول الذى يحمل هذا الشكل ، فمن المحتمل من خلال الكلمات التي سجلت على هذا الشاهد بأن صاحب القبر مات مقتولا بأحد الآلات مثل الخنجر .

Yunus Berkli, "Mezar Taşlarında Görülen Kılıç, Hançer, Ok, Yay ve Bayrak Motiflerinin Sembolik Anlamları" Ekev Akademi Dergisi, Yıl ١١,Sayı ٣١, Bahar ٢٠٠٧,s.٥

وقد يؤيد هدة الدلالة الرمزية أيضا ما صور في المجلد الثاني بمخطوط هرنامه لسيد لقمان المؤرخ بسنه ١٥٢٤ م والمعروض بمتحف طوبقابى ، حيث يوجد به صور تمثل جنازة الشاة زادة مصطفي ابن السلطان سليمان القانوني ويظهر نعش الأمير المتوفي وقد غُطى بقفطان من اللون الاحمر وعند الخصر تماما مثلما يوجد على تراكيب القبور في إسطنبول شكل خنجر ، وتذكر المصادر التاريخية بأن شاة زادة مصطفي قُتل في بورصة سنة ١٥٥٣م ، فوجود مثل هذه الشكل يدل على أن الشهادة والموت لم يكن طبيعيا.

Yunus Berkli," Mezar ",s.٩-١٠

[٤٧]Yunus Berkli," Mezar ",s.٨

[٤٨]Lütfi Şeyban, Osmanlı Dönemi Taraklı Mezar Taşları ve Kitabeleri, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Adapazarı ٢٠٠٧,s.١٥١

[٤٩]Bekir Yılmazörnek, Üsküdar Mihrimah Sultan Külliyesi, Yüksek Lisan Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Araştırmaları Anabilim Dalı, İstanbul, ٢٠١٠.

[٥٠] عن كتابات هذا الشاهد انظر :

Bekir Yılmazörnek, Üsküdar Mihrimah Sultan, s.٦١

[٥١]لقب يطلق للموظف الذى يرأس جميع الوحدات الإدارية بالدولة العثمانية . انظر :
Mehmet Zeki Pakalın, Osmanlı Tarihi Deyimleri ve terimleri, Sözlüğü, Cilt ٣,Millî Eğitim Basımevi, İstanbul,١٩٧١, s.٨١

[٥٢]Erhan Afyoncu, "Rüstem Paşa Maddesi", İslam Ansiklopedisi,Cilt ٣٥, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, ٢٠٠٨,s.٢٨٨-٢٩٠

[٥٣]Mehmet Mermi Haskan, "Mihrimah Sultan Cami Türbesi", Yüzyıllar Boyunca Üsküdar,٢. Cilt, Üsküdar Araştırmaları Merkezi, Yayın No:٢, ٢٠٠١,s.٥٠٩

[٥٤]Mehmet Mermi Haskan, "Osman Bey Türbesi", Yüzyıllar Boyunca Üsküdar,٢. Cilt, Üsküdar Araştırmaları Merkezi, Yayın No:٢, ٢٠٠١,s.٦٠٣

[٥٥] Halit Çal, "İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezar taşlarında Başlıklar", Eyüp Sultan Sempozyumu III,١٩٩٩, s.٢٠٦,şekil ٩,٩

[٥٦] خصوصا أن اصحاب تراكيب القبور التي الحقت بمدفن أحد البحارة الكبار مثل مدفن خيرالدين باربروس كان هم الأخرون ذو مكانة في الأسطول البحري .

[٥٧]رمز السيف إلى الشجاعة والقوة لدى الاتراك على مدار التاريخ ، كما رمز أيضا إلى الحق والدين ، فعند تولى احد السلاطين الحكم كانت تقام مراسم تقليد السيف ويتم حلف يمين السلطنة ، وذلك لأنه كان يُعتقد ان السيف هو وسيلة لتحقيق امر الله ونشر العدل في الأرض . أما عن السيف مزدوج الطرفين او سيف ذو الفقار فوفقا للمعتقدات الإسلامية يُعتقد إنه أنزل من السماء لسيدنا محمد في غزوة بدر، ووفقا لوصية سيدنا محمد فإن خاتمه وسائر اسلحته التي كان يستخدمها تُنقل لسيدنا على ابن ابى طالب، وقد ظل سيف ذو الفقار يحمل أهمية معنوية لدى الأشخاص اصحاب الثقافات المختلفة وكان من بينهم العثمانيون الذى حظي عندهم بأهمية خاصة على مدى العصور .انظر :

Müge Kılıçkaya, İstanbul, s.٤١

[٥٨]حيث ظهر شكل سيف ذي الفقار على الأعلام البحرية الخاصة بـ الميرالات وهم كبار أمراء البحر في الأسطول العثماني ، كما استخدم أيضا على الاختام الخاصة بكبار الباشوات في العصر العثماني حيث كان يُعتقد بأن له دلالات سحرية . انظر :

Müge Kılıçkaya, İstanbul, s.٤١

[٥٩]Müge Kılıçkaya, İstanbul, s.٤٢

[٦٠] Elif Şahintürk,١٦.Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Bayrak Üzerine Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul,٢٠١١,s.٢٨٨,resim ١٧٥

[٦١]Tülin Çoruhlu, Yaşar Çoruhlu, "İstanbul'da Bulanan Gemici", s.٧٧-٧٨

[٦٢] Talha Uğurluel, "Osmanlı Mezar Taşlarının Dili", Sızıntı Dergi, Temmuz ٢٠٠٣, Sayı: ٢٩٤,s.١٧

[٦٣] Talha Uğurluel, "Osmanlı Mezar Taşlarının Dili" ,s.١٨

[٦٤]Talha Uğurluel,Osmanlı Mezar Taşlarındaki Estetik ,s ٩-١٢

[٦٥] هانس بيتر لوكير،"شواهد قبور الدراويش"تكايا الدراويش الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية ، تحرير رايموند ليفشير ، ترجمة عبلة عودة ، مراجعة أحمد خريس ، هيئة ابو ظبى للثقافة والتراث كلمة ، الطبعة الأولى ٢٠١١، ص ٣٤٢

[٦٦] حيث هناك اعتقاد سائد بان أتباع كل طريقة صوفية سيلتقون يوم القيامة تحت راية وليهم وشيخهم الأول ، ثم يجتمع كل الصوفيين من كل الطرق تحت راية النبي محمد قبل المثول امام الخالق ، وتظهر هذه العلاقة الوثيقة بين الأولياء وأتباعهم بوضوح في الأدبيات الصوفية من فلسفة التصوف والأدب الصوفي والفنون المرئية وخصوصا في سير الأولياء التي تتلى في التكايا كجزء من طقوس الدراويش ، ويدور موضوعها الأساسي حول كرامات الأولياء وقربهم من الله والقوة الخارقة التي يستمدونها منة لتحقيق المعجزات والبركات التي ينعمون بها على أتباعهم .انظر :

محمد بهاء تانمان ،"مقامات لتقديس الأولياء" ، تكايا الدراويش الصوفية، ص ١٧١–١٧٢.

[٦٧]Talha Uğurluel,"Osmanlı Mezar Taşlarındaki Estetik",s ٩-١٢

تراوح عدد التكايا خلال الفترة من ما بين ١٨٢٠:١٩٢٠م في إسطنبول إلى ٣٠٠ تكية ، وكان عدد الدراويش المقيمين بهذه التكايا عام ١٨٧٠م ١٪ من عدد سكان إسطنبول الرجال ، أما عدد المريدين والمحبين فليس هناك إحصائيات اكيدة تحدد العدد ، ولكن مع دخول الحرب العالمية الأولى أكد المراقبون أن عدد المحبين والمريدين في إسطنبول قد وصل تقريبا إلى ٦٠ الفا ، وهذا يعنى أن واحدا من كل اربعة من الرجال المسلمين في إسطنبول كان له علاقة بإحدى التكايا . انظر :

كلاوس كريسر ،"عيش الدراويش" ،تكايا الدراويش الصوفية ، ص ٧٤–٧٥ .

[٦٨]هانس بيتر لوكير،"شواهد " ، تكايا الدراويش الصوفية ، ص ٣٤٣.

[٦٩]Talha Uğurluel,Osmanlı Mezar Taşlarındaki Estetik,s.٩-١٢

[٧٠] نورهان اتاسى ،"ثياب " ، تكايا الدراويش الصوفية، ص ٣٢٣

[٧١] يمثل هذا التاج عمامة الشيوخ الذين ينتمون إلى الطريقة النقشبندية المنسوبة إلى بهاء الدين نقشبند المتوفي في عام ١٣٨٩ م ، وتُعد هذه الطريقة من اكثر الطرق الصوفية انتشارا في تركيا ولا تنافسها إلا الطريقة القادرية ، وقد عُرفت دائما بالتصاقها بالشريعة الإسلامية ومحافظتها على رصانة طقوسها وتأكيدها على هويتها الإسلامية السنية . انظر:

حامد الغار ، "طقوس العبادة لدى الطريقة النقشبندية الخالدية في تركيا العثمانية" ، تكايا الدراويش الصوفية ،ص ٢٥٧

[٧٢] Semih Ceyhan,"Taç Maddesi", İslam Ansiklopedisi ,Cilt ٣٩, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul ٢٠١٠, s.٣٦٤

[٧٣] لم يقتصر هذا الأمر على شواهد قبور الرجال ، بل كان يظهر أيضا على شواهد قبور النساء وإن كان بصورة اقل من ظهوره على شواهد قبور الرجال . انظر: هانس بيتر لوكير ، "شواهد "، تكايا الدراويش الصوفية ، ص ٣٤٩

٧٤هي إحدى فروع الطريقة الخلوتية في تركيا والتي تنسب إلى محمد بن أحمد بن محمد كريم الدين الخلوتي المتوفي في مصر سنة ٩٨٦هـ ، وهو كان من ائمة الصوفية في خراسان في القرن ١٠هـ.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٨٪AE%D٩٪٨٤٪D٩٪٨٨٪D٨٪AA%D٩٪٨A%D٨٪A٩

[٧٥] Semih Ceyhan,"Taç", s.٣٦٤ ;Bilal Küçükkaya,Derviş Kıyafetleri ve Eşyaları, s.٦

٧٦محمد بهاء تانمان ،"مقامات لتقديس الأولياء" ، تكايا الدراويش الصوفية ١٧٨

THREE SAHIDIC COPTIC FUNERARY STELAE FROM UPPER EGYPT

AHMED T. A. KHALIL
Faculty of Arts, Minia University

Abstract

This article aims to publish three Coptic funerary stelae, they are now kept in Abou El-Goud storage magazine in Luxor. Although their provenance is unknown, this study suggested that they were inscribed in the south of Egypt.

Key words

Coptic funerary stelae - Luxor - Death - Armant - Eudaimon - Esna - Edfu

Introduction

The Three Coptic tombstones which will be published below are part of a collection presented to the Egyptian Antiquities Organisation by the heirs of antiquities dealer Mahmoud Mansour in 1985. Accordingly, there was no information on their provenance. They are now kept in Abou El-Goud storage magazine and hold the registration numbers: 124 (inventory no. 134), 177 (inventory no. 193), 300 (inventory no. 324) and 189 (inventory no. 205).

I have noticed that these epitaphs are undated and differ in their composed formulae; this may indicate that they might have been written in different places. Their owners, moreover, were an anchorite, a woman and two nuns.

1. Tombstone of John, a hermit (Figs. 1, 2)

Rectangular limestone stela was broken into two pieces. Although each piece has a private registration and inventory number, I have noticed that they complement each other. The biggest one holds the registration no. 124 and inventory no. 134 but the smallest holds the registration no. 177 and inventory no. 193. Their total measurements h. 42.5 × w. 18.3 × th. 6.7 cm. Undecorated, but three crosses are inscribed above the text: a large monogram of Christ between two small Greek crosses.[1] Margins are irregular. The text consists of four lines written in Sahidic Coptic. Letters were painted in red, irregular, rough and uneven. Superliner strokes and trema used regularly. The colon (:) is used in l. 2.



Figure 1– Tombstone of John, a hermit.
Reg. no.124 and inv. no. 134, reg. no. 177 and inv. no.193 (photo by Author)

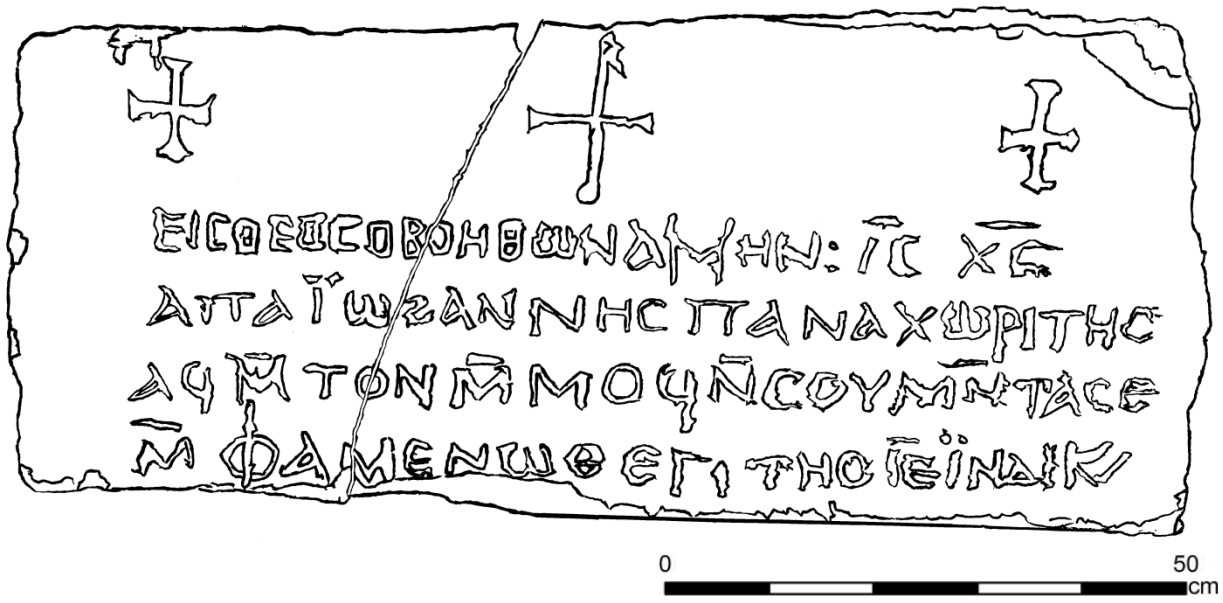


Figure 2– Tombstone of John, a hermit.
Reg. no.124 and inv. no. 134, reg. no. 177 and inv. no.193 (tracing by Author)

Text

1 † ☩ †

2 ⲉⲓⲥ ⲑⲉⲟⲥ ⲟ ⲃⲟⲏⲑⲱⲛ ⲁⲙⲏⲛ: ⲓ̅ⲥ̅ ⲭ̅ⲥ̅

3 ⲁⲡⲁ ⲓ̈ⲱϩⲁⲛⲛⲏⲥ ⲡⲁⲛⲁⲭⲱⲣⲓⲧⲏⲥ

4 ⲁⲫ̄ⲧⲟⲛ ⲙ̄ⲙⲟϥ ⲛ̄ ⲥⲟⲩ ⲙ̄ⲛ̄ⲧⲁⲥⲉ

5 ⲙ̄ ⲫⲁⲙⲉⲛⲱⲑ ⲉⲓⲧⲏⲥ ⲓ̅ⲉ̅ ⲓ̈ⲛⲇⲓⲕ/

Translation

One is God, who helps, Amen: Jesus Christ! Apa John, the hermit, he went to rest on day sixteen of Phamenōth, sixth 15 indiction.

Commentary

l. 1. The writer began the text with a monogram of Christ and two Greek crosses on both sides.

l. 2. ⲉⲓⲥ ⲑⲉⲟⲥ ⲟ ⲃⲟⲏⲑⲱⲛ ⲁⲙⲏⲛ: ⲓ̅ⲥ̅ ⲭ̅ⲥ̅: This opening formula expresses the writer's insistence on the invocation. It is composed of this variant of the acclamation formula εἷς θεὸς ὁ βοηθῶν which was remarkably diffused widely among the writers of Luxor, Armant, Esna and Edfu Greek epitaphs' if compared with this form εἷς θεὸς ὁ βοηθός.[2] On the other hand, it was also known on Coptic tombstones from Upper Egypt: Armant (the 6th-7th centuries) and Esna (the 7th-8th centuries). While in Middle Egypt, it was common in Matmar (before the late 7th century).[3] The formula is followed by the prayer formula "Amen" followed by colon (:) and the invocation formula ⲓ̅ⲥ̅ ⲭ̅ⲥ̅. As for the colon (:), which is utilized generally for numerous purposes on Coptic epitaphs,[4] in the current case it might be used for interpretation.

l. 3. ⲁⲡⲁ ⲓ̈ⲱϩⲁⲛⲛⲏⲥ ⲡⲁⲛⲁⲭⲱⲣⲓⲧⲏⲥ: the name of John, the owner of this epitaph, is preceded by the title Apa and followed by the Greek word ἀναχωρητής "hermit".[5]

1. 4. Death formula ⲁⲫ̄ⲧⲟⲛ ⲙ̄ⲙⲟϥ is the most commonly utilized on tombstones. It seems evident that the beginning of this formula was on gravestones from north Saqqara between the 5th and the middle of the 6th century.[6]

ll. 4-5. ⲛ̄ ⲥⲟⲩ ⲙ̄ⲛ̄ⲧⲁⲥⲉ ⲙ̄ ⲫⲁⲙⲉⲛⲱⲑ ⲉⲓⲧⲏⲥ ⲓ̅ⲉ̅ ⲓ̈ⲛⲇⲓⲕ/: Date formula contains the ordinal number of the day, month and the cardinal number of the indiction year. But it is noticeable that number of the year of death is written twice: the first by the Greek ordinal number ἕκτος "sixth"[7] while the last by the cardinal number ⲓ̅ⲉ̅ "15". I guess that this occurred either as a result of that epitaph was written a long time after the death or the writer made a mistake in the first time and re-wrote it once more without erasing the error. Although the text was written by standard Sahidic, the writer utilized the Bohairic form ⲫⲁⲙⲉⲛⲱⲑ.[8]

Based on the similarity between the construct of this epitaph (opening formula, name formula, death formula and date of death formula) and similar epitaph from Esna (inventory no.

EA 54352, British Museum) which dated between the 6th and the 7th century,[9] I think this epitaph belongs to this territory and goes back to the same date.

2. Tombstone of Ioulitta, a woman (Figs. 3, 4)

Rectangular marble stela holds the registration number 300 and inventory number 324. Dimensions: h. 28.5 × w. 21 × th. 5 cm. Broken off on upper right and lower right corners, but the last one is bigger than the first. A Protrusion in middle bottom might have been used to fix the gravestone. The surface has some damages and big black splatters. There are no decorative elements. The inscription consists of ten lines written in Sahidic Coptic between two crosses: the remaining lower part of the first cross appears at the beginning of the text while the latter appears entire completely at the end of the last line. Since guidelines were not used, most lines seem slightly sloping. Letters are big, clear and irregular. Ligature between some letters appears in ll. 4, 5, 8, 9. Superlinear stroke was put at the top left of the letters in ll. 1, 4, 6, 7, 8 but neglected completely in l. 3. Superlinear dots are utilized a few times in ll. 6-7. Trema is used in ll. 3, 5.

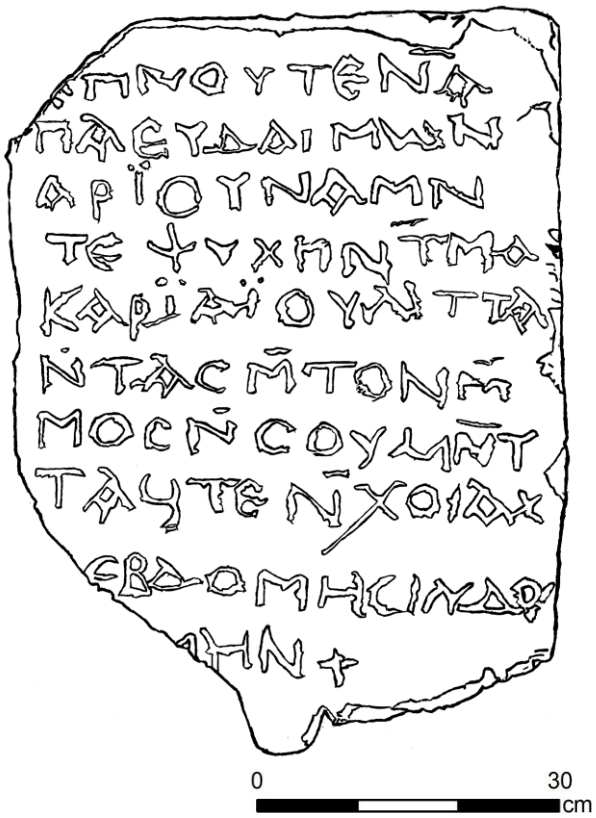


Figure 4– Tombstone of Ioulitta, a woman. Reg. no. 300 and inv. no. 324 (tracing by Author)



Figure 3– Tombstone of Ioulitta, a woman. Reg. no. 300 and inv. no. 324 (photo by Author)

Text

1 † ⲡⲛⲟⲩⲧⲉ ⲛ̄ ⲁ

2 ⲡⲁ ⲉⲩⲇⲁⲓⲙⲟⲩⲛ

3 ⲁⲣⲏⲟⲩⲛⲁ ⲙⲛ

4 ⲧⲉ ⲯⲩⲭⲏ ⲛ̄ ⲧⲙⲁ

5 ⲕⲁⲣⲏⲁ ⲓⲟⲩⲗⲓⲧⲧⲁ

6 ⲛ̀ⲧⲁⲥ ⲙ̄ⲧⲟⲛ ⲙ̄

7 ⲙⲟⲥ ⲛ̀ ⲥⲟⲩ ⲙⲛ̄ⲧ

8 ⲧⲁϥⲧⲉ ⲛ̄ ϩⲟⲓⲁϧ

9 [ϩ]ⲉⲃⲇⲟⲙⲏⲥ ⲓⲛⲇⲟ/

10 [ϩⲁ]ⲙ̣ⲏⲛ †

Translation

God of Apa Eudaimon have mercy on the soul of the blessed Ioulitta, who went to rest on day fourteenth of Khoiakh, seventh indiction. Amen.

Commentary

ll. 1-2. ⲡⲛⲟⲩⲧⲉ ⲛ̄ ⲁⲡⲁ ⲉⲩⲇⲁⲓⲙⲟⲩⲛ: The intercession addressed to Apa Eudaimon was known in Bawit. Furthermore, it was used as the opening formulae of three Coptic funerary stelae where the saint's name appeared in different forms (ⲉⲩⲇⲉⲙ[ⲱⲛ], ⲉⲩⲧⲉⲙⲱⲛ and ⲉⲩⲇⲉⲙⲟⲩⲛ) at the end of a long list of intercessions,[10] while the under discussion intercession formula addressed to this saint only as an opining formula. I assume it is a rare case on Coptic epitaphs in general. Apa Eudaemon was from Armant and he believed in Christ. When he heard concerning the coming of the holy family to Ashmunayn, he went to them. Because of his hatred of idolatry, he martyred in his home town in 18th of Mesore.[11]

ll. 3-4. The prayer formula ⲁⲣⲏⲟⲩⲛⲁ ⲙⲛ ⲧⲉ ⲯⲩⲭⲏ was commonly used among the tombstones writers in many places in Egypt. The first appearance of this formula was between the 6th and the 7th centuries in Saqqara, Fayoum and Antinoupolis but continued to be used on tombstones until the 10th century. In Upper Egypt in particular, this formula has emerged in these districts: from Panopolis to Abydos, Latopolis and Dayr Anba Hadra.[12] Nonetheless, it was not used much in the milieu of Nubia writers.[13] Despite the word ⲯⲩⲭⲏ was an essential part in the context of this formula, in rare cases it was never mentioned by the writer; only the name of the deceased was mentioned.[14] The scribe may have desired to make mercy include the owner of the epitaph in whole and not partially, namely not the soul only.

In the current formula, trema is utilized above ⲓ in ⲁⲣⲏ- but the superlinear stroke is not placed above ⲙⲛ.

ll. 4-5. ⲧⲙⲁⲕⲁⲣⲓⲁ ⲓⲟⲩⲗⲓⲧⲧⲁ: It seems that the epitaph owner was a secular woman because her name is not preceded or followed by a title or religious function. As for ⲓⲟⲩⲗⲓⲧⲧⲁ, it is a Greek feminine name (Ἰούλιττα).[15] Trema was placed regularly over ⲓ through the phrase.

ll. 6-7. Death formula ⲛ̀ⲧⲁⲥ ⲙ̄ⲧⲟⲛ ⲙ̄ⲙⲟⲥ is one of the most commonly used death formula if compared to other formulae.[16] It is noticeable that the relative past tense was utilized in the syntax of this formula while the past tense was used in the previous one (epitaph no.1).[17] The writer used superlinear dot over consonant (ⲛ̀) then superlinear stroke over consonant (ⲙ̄). The use of the superlinear dot over the initial consonant letter of the word was known in late Sahidic.[18] Remarkably, this irregular utilization of the superlinear dot alongside the superlinear strokes appeared in other Coptic epitaphs dated between the 8th and 11th centuries.[19]

ll. 7-9. Date of her death is ⲛ̀ ⲥⲟⲩ ⲙ̄ⲛ̄ⲧⲧⲁϥⲧⲉ ⲛ̄ ϧⲟⲓⲁϧ [ϩ]ⲉⲃⲇⲟⲙⲏⲥ ⲓⲛⲇⲟ/: This formula composed of the ordinal number of the day followed in turn by the name of the month and the ordinal number of the year of indiction. The writer, as I mentioned above, was not regular in using the superlineation over the consonant ⲛ. As for the duplication of ⲧ in ⲙ̄ⲛ̄ⲧⲧ-, it was widespread used among Thebes' writers.[20]

l. 10. The inscription has been concluded by [ϩⲁ]ⲙ̣ⲏⲛ "Amen", then the Greek cross.[21]

The intercession of the writer by Apa Eudaimon only may indicate that this tombstone was written in Armant or its surroundings. Despite the request for the mercy to the soul of the dead was certainly in use in different places of Egypt, it was used in the milieu of Esna (Latopolis)[22] which is the closest district to Armant. Therefore, this epitaph might have been written in one of both regions or in an area between them. On the other hand, the beginning of using this prayer formula was between the 6th and 7th centuries while its disappeared was in the 11th century.[23] Furthermore, the current superlineation system occurred on other funerary stelae dated between the 8th and 11th centuries.[24] So, I assume that it might have been written between the 8th and 10th centuries.

3. Tombstone of Theotora and Temeti, nuns (Figs. 5-8)

Uncompleted crown column holds the registration no. 189 and inventory no. 205. Its upper flat part re-used as a gravestone (H. 25 × w. 24.5 cm.). Small piece on both upper left and right corners is missing, but no loss of text. The script composed of seven lines written in Sahidic Coptic. Letters deeply cut, large and clear. The redactor placed superlinear strokes over letters irregularly in ll. 3, 5, 6. Three Greek crosses[25] at the end of the text. Trema is placed over letter ⲩ̈ in l. 1.

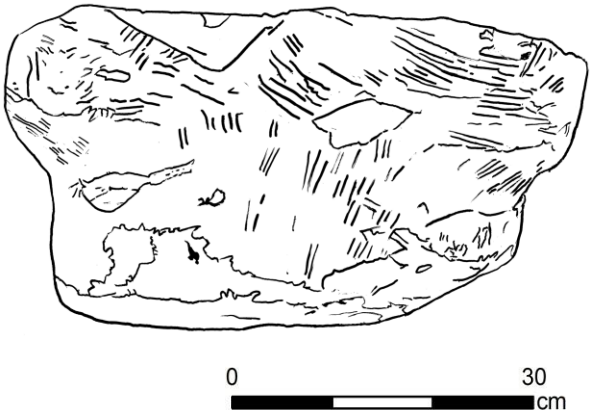


Figure 6– tombstone of Theotora and Temeti, nuns. Reg. no. 189 and inv. no. 205 (tracing by Author)

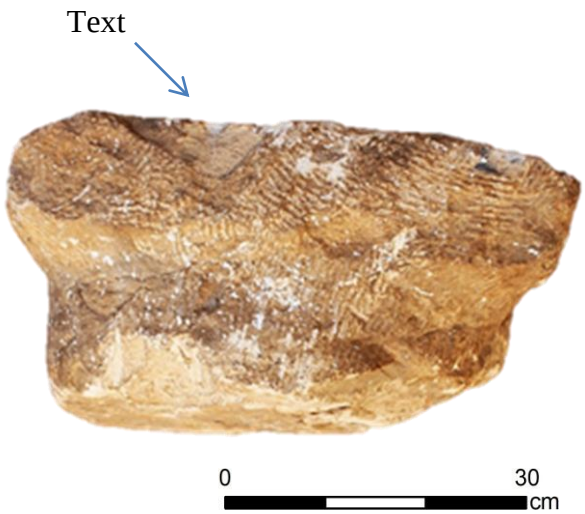


Figure 5– tombstone of Theotora and Temeti, nuns. Reg. no. 189 and inv. no. 205 (photo by Author)

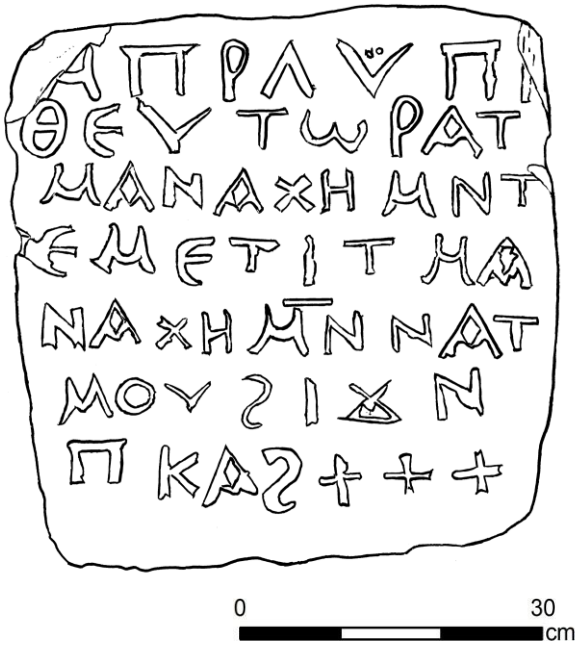


Figure 8– tombstone of Theotora and Temeti, nuns. Reg. no. 189 and inv. no. 205 (tracing by Author)



Figure 7– tombstone of Theotora and Temeti, nuns. Reg. no. 189 and inv. no. 205 (photo by Author)

Text

1 ⲙ̣ⲡⲣⲗ̈ⲡⲓ

2 ⲑⲉⲩⲧⲱⲣⲁ ⲧ

3 ⲙⲁⲛⲁⲭⲏ ⲙⲛ ⲧ

4 ⲉⲙⲉⲧⲓ ⲧⲙⲁ

5 ⲛⲁⲭⲏ ⲙ̄ⲛ̄ⲛ ⲁⲧ

6 ⲙⲟⲩ ⲯⲓⲝⲛ

7 ⲡⲕⲁⲯ †††

Translation

Do not grieve Theotora, the nun, and Temeti, the nun, no one is immortal on the earth!.

Commentary

ll. 1-7. ⲙ̣ⲡⲣⲗ̈ⲡⲓ NN ⲙⲛ NN ⲙ̄ⲛ̄ⲛ ⲁⲧⲙⲟⲩ ⲯⲓⲝⲛ ⲡⲕⲁⲯ: This Greek appeal formula was borrowed into Coptic, and was diffused widely from the 8th to the 10th century in the town of Edfu.[26] In general, the writers desired to make consolation to the family of the deceased, they resorted to use this formula, which made the deceased as addresser and whoever stands in front of the epitaph as a reader.[27] This form of the Greek verb ⲗⲩⲡⲓ (λυπέω) is familiar in Coptic[28] but without trema (¨) which was placed over ⲩ for an unclear purpose.[29]

Moreover, in the existential sentence, the writer utilized ⲙ̄ⲛ̄ⲛ for ⲙ̄ⲛ̄,[30] this duplication of the consonant ⲛ was a familiar feature in the district of Thebes.[31] The use of the Superlinear strokes was neglected in many positions, nevertheless it appeared over ⲙ̄ⲛ̄ⲛ.

Although, the preposition ⲯⲓⲝⲛ̲ preceded the definite article ⲡ in ll. 6-7, the writer did not assimilate it to ⲯⲓⲝⲙ̲. This phenomenon sometimes has emerged both in literary and non-literary texts.[32] Therefore, it, perhaps, was a familiar feature of the people of the area where this epitaph was written.

ll. 2-5. ⲑⲉⲩⲧⲱⲣⲁ ⲧⲙⲁⲛⲁⲭⲏ ⲙⲛ ⲧⲉⲙⲉⲧⲓ ⲧⲙⲁⲛⲁⲭⲏ: This epitaph was erected for two women: ⲑⲉⲩⲧⲱⲣⲁ "Theotora" which her name is from Greek origin (θευτώρα)[33] and ⲧⲉⲙⲉⲧⲓ "Temeti" whose name is undoubtedly derived from this uncommon one (ⲧⲉⲙⲉⲧⲉ) which Hasitzka referred to its appearance three times in the texts.[34] Moreover, the writer mentioned that its owners were nuns (μοναχή).[35]

l. 7. The text concluded with three Greek crosses.[36] This feature has sometimes appeared on Upper Egypt epitaphs': Esna,[37] Aswan (Dayr Anba Hadra)[38] and Nubia (Qasr Ibrim[39] and Sakinya[40]) either close in the space at the end of the last line like the current case[41] or separated in an independent line.[42] Regrettably, the writer disregarded the date of death formula.

Because this epitaph is very close to its counterparts of Apollonopolis Magna (the 8th-10th centuries) in both the current orthographical form (ⲙ̣ⲡⲣⲗ̈ⲡⲓ) of the formula and the two formulae which composed this epitaph (the appeal formula "do not grieve" and the name formula),[43] I think it might have been written there during the same period.

Conclusion

The three Coptic tombstones published above are undated and there is no information on their provenance. This article suggested that the funerary stela of John was written in Esna between the 6th and the 7th century, while the funerary stela of Ioulitta was inscribed either in Esna or Armant, or perhaps in the area between them during the period from the 8th to 10th centuries. As for the funerary stela of Theotora and Temeti, it was incised in Edfu between the 8th and 10th centuries.

[1] For more details about the types of crosses, see Ibrahim Kamel and Girgis Daoud Girgis, *Coptic Funerary Stelae*. Catalogue général des antiquités du Musée copte Nos. 1-253 (Cairo, 1987), 23-24.
[2] Adam Łajtar, *Catalogue of the Greek Inscriptions in the Sudan National Museum at Khartoum (I. Khartoum Greek) [=OLA 122]* (Leuven-Paris-Dudley, MA, 2003), 64.
[3] Bianca Tudor, *Christian funerary stelae of the Byzantine and Arab periods from Egypt* (Marburg, 2011), 173, 209.
[4] The colon is used to separate between the names which the writers intercede with them in the invocation formula, between formulae and epitaphs texts' dedicated for more than one deceased and to determine name of the month and the day in the date of death formula, see Monika R. M. Hasitzka, *Koptisches Sammelbuch IV* (Berlin-Boston, 2012), 126-27 no. 1977, 127 no. 1978, 160 no. 2081; and see Jacques van der Vliet, *Catalogue of the Coptic inscriptions in the Sudan national museum at Khartoum (I.Khartoum Copt.) [=OLA 121]* (Leuven-Paris-Dudley, MA, 2003), 21-23 no. 3 footnote 107, 30-32 no. 4.
[5] Hans Förster, *Wörterbuch der griechischen Wörter in den koptischen dokumentarischen Texten* (Berlin, 2002), 54.
[6] For more details about this formula, see Tudor, *Christian funerary stelae*, 196.
[7] Förster did not mention this variant, see Förster, *Wörterbuch der griechischen*, 240.
[8] W. E. Crum, *A Coptic Dictionary* (Oxford, 1939), 269 a.
[9] See Tudor, *Christian funerary stelae*, 173, 426, tables III. 4.1.1, III. 4.2.9; https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=124422&partId=1&searchText=Byzantine&page=49
[10] Tudor, *Christian funerary stelae*, table III. 4.2.5, footnote. 1585; Monika R. M. Hasitzka, *Koptisches Sammelbuch I* (Wien, 1993), 266-67 no. 792 l.17, 267 no. 793 l.12; H. R. Hall, *Coptic and Greek texts of the Christian period from ostraca, stelae, etc. in the British Museum* (London, 1905), 143-44 no. 16 l.10 (EA 676); see https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=376581&objectId=124209&partId=1
[11] De Lacy O'Leary, *The saints of Egypt* (London, 1937; reprint, Amsterdam, 1974), 133.
[12] For more details about this formula, see Tudor, *Christian funerary stelae*, 178-81, 195.
[13] Adam Łajtar, Jacques van der Vliet, *Qasr Ibrim the Greek and Coptic Inscriptions* (Warsaw, 2010), 134.
[14] Hasitzka, *Koptisches Sammelbuch IV*, 117 no. 1954; and see Tudor, *Christian funerary stelae*, 178.
[15] Monika Hasitzka, *Namen in koptischen dokumentarischen Texten* (electronic document, 2007), 42 a, https://www.onb.ac.at/fileadmin/user_upload/PDF_Download/1_PAP_kopt_namen.pdf; Friedrich Preisigke, *Namenbuch* (Heidelberg, 1922), 150.
[16] Tudor, *Christian funerary stelae*, 196.
[17] See Bentley Layton, *A Coptic Grammar with Chrestomathy and Glossary, Sahidic Dialect* (Wiesbaden, 2000), 259-60, 324.
[18] For more details about the use of the superlinear strokes and dots over consonants, see Ugo Zanetti, "Le roman de Bakhéos sur les trois jeunes saints de Babylone. Fragments coptes sahidiques," in *Philomathestatos. Studies in Greek and Byzantine Texts Presented to Jacques Noret for his Sixty-Fifth Birthday*, ed. B. Janssens et al., [=OLA 137], Leuven, 2004, 724.
[19] Łajtar, Van der Vliet, *Qasr Ibrim*,137-38 no. 37 l.6, 183-85 no. 51 ll.2, 4, 9, 13.
[20] H. E. Winlock, W. E. Crum, *The Monastery of Epiphanius at Thebes I* (New York, 1926), 246.
[21] Kamel and Girgis, *Coptic Funerary Stelae*, 23.

[22] See Tudor, *Christian funerary stelae*, 178-81, 195.
[23]For more details about this formula, see Tudor, *Christian funerary stelae*, 178-81, 195.
[24] Łajtar, Van der Vliet, *Qasr Ibrim*,137-38 no. 37 l.6, 183-85 no. 51 ll. 2, 4, 9, 13.
[25] Kamel and Girgis, *Coptic Funerary Stelae*, 23.
[26] Tudor, *Christian funerary stelae*, 175-76, 209-10; See Alexander Badawy, "La persistence de l'idéologie et du formulaire païens dans les epitaphs coptes," *BSAC* 10 (1944): 2.
[27] Jacques van der Vliet, "What is man?': The Nubian tradition of Coptic funerary inscriptions," in *Nubian Voices: Studies in Christian Nubian Culture*, eds. Adam Łajtar, Jacques van der Vliet, (Warsaw, 2011), 184.
[28] Förster, *Wörterbuch der griechischen*, 484.
[29] See Layton, *A Coptic Grammar*, 16.
[30] See Layton, *A Coptic Grammar*, 248, 381-83.
[31] Winlock, Crum, *The Monastery of Epiphanius*, 246.
[32] For more details about this type of assimilation, see Paul. E. Kahle, *Bala'izah. Coptic Texts from Deir El-Bala'izah in Upper Egypt I* (London, 1954), 98-100.
[33]Hasitzka, *Namen in koptischen*, 38 a; Preisigke, *Namenbuch*, 137.
[34] Hasitzka, *Namen in koptischen*, 99 b.
[35] Förster, *Wörterbuch der griechischen*, 530.
[36] Kamel and Girgis, *Coptic Funerary Stelae*, 23; the three crosses which concluded the text were commonly used among the Christian inscriptions writers who lived in the Nile Valley, for more details see Van der Vliet, *Catalogue of the Coptic inscriptions*, 18.
[37] Serge Sauneron and Jean Jacquet, *Les ermitages chrétiens du désert d'Esna* I: Archéologie et Inscriptions (FIFAO 29) (Cairo, 1972), 114-15 no. 96.
[38] Henri Munier, "Les stèles coptes du Monastère de Saint-Siméon à Assouan," *Aegyptus* 11 (1930-31): 264 no. 1, 288 no. 54.
[39] Jacques van der Vliet, "Two Coptic epitaphs from Qasr Ibrim," *JEA* 92 (2006): 217 no. 1.
[40] Togo Mina, *Inscriptions coptes et grecques de Nubie* (Cairo, 1942), 126 no. 292.
[41] See also Munier, "Les stèles coptes," 288 no. 54; Mina, *Inscriptions coptes et grecques*, 126 no.292; Van der Vliet, "Two Coptic epitaphs," 217 no. 1.
[42] See Munier, "Les stèles coptes," 264 no. 1.
[43] See Tudor, *Christian funerary stelae*, 175-76, 209-10, table III. 4.1.3; Gérard Roquet, "Épitaphes Coptes D'Edfou: Compléments," *ASAE* 68 (1982): 121 no. 5, pl. IV.