

جامعة المنيا

مركز البحوث والدراسات الأثرية

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٤٣٥٨

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

(ISSN 2535-1400) (Online)

مطابع جامعة المنيا

جميع حقوق الطبعة والنشر محفوظة لمركز البحوث والدراسات الأثرية

قواعد وشروط النشر بالمجلة

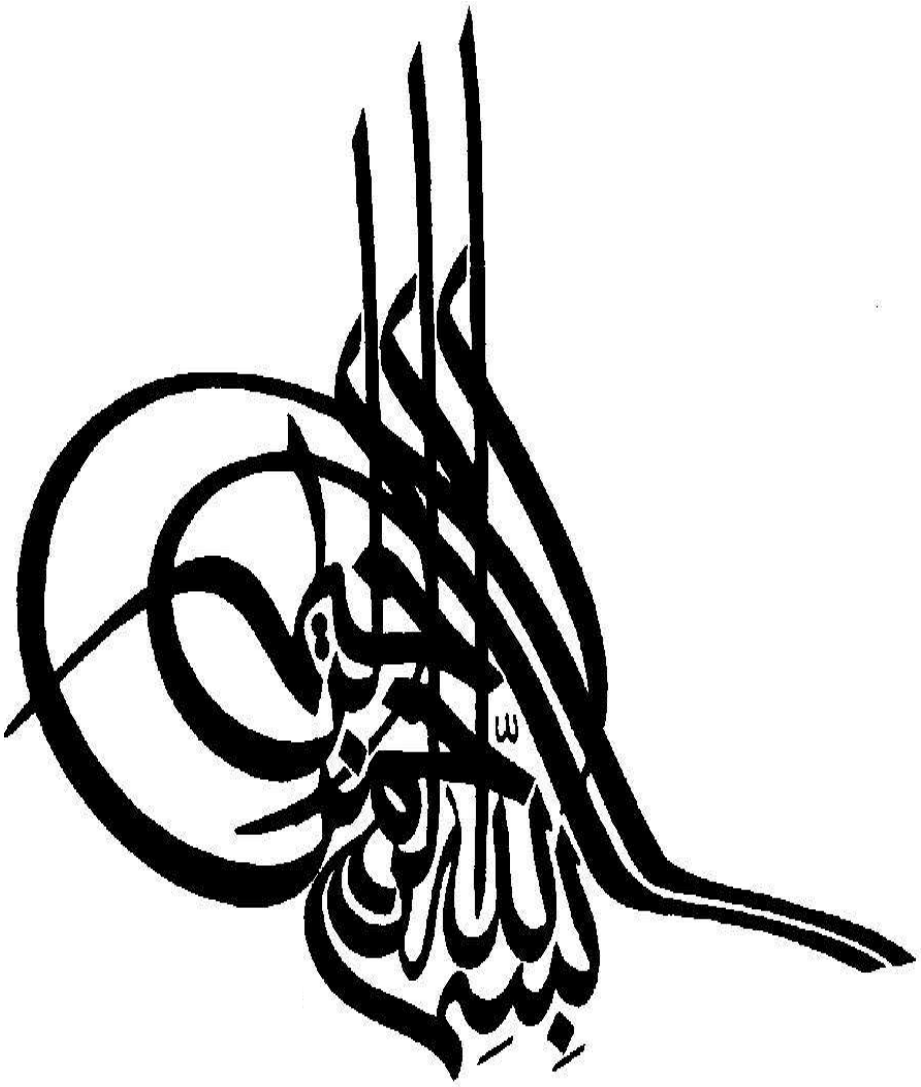
١- يكون المحتوى حسب التسلسل يبدأ بملخص، الكلمات الدالة، فمقدمة، ثم موضوع البحث، والخاتمة، يليها المراجع، ثم ملاحق الخرائط والأشكال والجداول واللوحات.
٢- يجب في جميع صفحات البحث ترك هامش علوي وسفل (٢.٥سم)، وهوامش جانبية (٢.٥)، ويجب الكتابة بين الهوامش دون مسافات في بداية الفقرات *(Justified)* ..
٣-يكتب باستخدام بنط ١٤ *(Simplified Arabic)* عادي في البحوث باللغة العربية و *(Time New Romans points Plain- 12)* في البحوث باللغة الأجنبية، وتكون المسافة بين الأسطر، *(Single Space)* ، العناوين الثانوية تكتب باستخدام*(Simplified Arabic)* بنط ١٤ ثقيل في حالة البحوث باللغة العربية و *(Time New Romans points, Boldface-12),* في حالة تقديم البحث باللغة الأجنبية مسبوقة بالأرقام العربية .
٤- يجب استخدام مقدار حرف للمسافة بين كلمتين، مع عدم وضع مسافة قبل الفاصلة أو النقطة ومراعاة وضع مقدار حرف للمسافة بعد الفاصلة في الجملة، ووضع مقدار حرفين للمسافة بعد النقطة بين جملتين .كما يجب عدم ترك أسطر فارغة.
٥- لا تنشر البحوث إلا بعد تحكيمها من قبل لجنة تحكيم المجلة .
٦- يسلم البحث ورقي مع أسطوانة مدمجة بها نسخةً بصيغة Wordو نسخة بصيغة Pdf.
٧-للمزيد عن قواعد النشر بالمجلة يرجي الاطلاع:

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

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

Email: gamal2013@mu.edu.eg
M: 01200807555
M: 01061872555

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



هيئة تحرير المجلة

الأستاذ الدكتور / مصطفى عبد النبي عبد الرحمن

رئيس الجامعة

رئيس مجلس الإدارة

الأستاذ الدكتور / محمد جلال حسن

نائب رئيس الجامعة لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة

نائب رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

الأستاذ الدكتور/ جمال صفوت سيد حسن

أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب

المدير التنفيذي للمركز

مدير تحرير المجلة

السادة الأساتذة المحكمون لهذا العدد حسب ترتيب الأخاث

أ.د/ عادل أحمد زين العابدين	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة طنطا
أ.د/ عبد المنعم محمد عبد المنعم	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة دمنهور
أ.د/ أحمد محمد البربري	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة عين شمس
أ.د/ جلال أحمد أبو بكر	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ محمد عبد الله معروف	أستاذ ترميم الآثار – بكلية الآثار– جامعة سوهاج
أ.د/ حسين محمد علي	أستاذ ترميم الآثار – بكلية الفنون الجميلة –جامعة المنيا
أ.د/ مرفت محمود عيسى	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة حلوان
أ.د/ شادية الدسوقي	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ محمد حمزة الحداد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ حمزة عبد العزيز بدر	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار– جامعة سوهاج
أ.د/ جمال خيرالله	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة طنطا
أ.د/ عصام عادل مرسي	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ جمال عبد الرؤوف	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ جمال صفوت سيد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ وليد علي محمد محمود	أستاذ الآثار الإسلامية م بكلية الآثار – جامعة الفيوم
أ.د/ عاطف سعد محمد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة جنوب الوادي
أ.د/ عبد الناصر ياسين	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار– جامعة سوهاج
أ.د/ علي أحمد الطايش	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ محمود ابراهيم حسين	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ جمال عبد الرحيم	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة

فهرس المحتويات

م	اسم البحث	الصفحات
١	صناديق الـ mrt الأربعة في مصر القديمة بين الأصل والرمزية د/ حماده منسي عاشور	١-٢٣
٢	لقب كبير المبخرين wr idt وأهميته في عصر الدولتين القديمة والوسطى د/ هشام همت عبدالمطلب	٢٤ -٣٥
٣	دراسة تحليلية لطبقات التصوير الجداري في الجبانة الاثرية في أسوان: القبه رقم 46 دراسة حالة د/ احمد محمد سلام حسن	٣٦- ٤٩
٤	استخدام مواد حديثة في تبطين اللوحات الزيتية (دراسة تحليلية تطبيقية) د/ ثناء على على أبو طالب	٥٠-٦٤
٥	دراسة أثرية فنية لثلاثة كراسي وعظ خشبية محفوظة بمتحف مدرسة "صاحب عطا" بمدينة قونية التركية د/ إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين	٦٥-٩٧
٦	نقش شاهدي من مقبرة المُعلاة بمكة المكرمة ، مؤرخ ٨٨٧هـ د/سهام عبدالله جاد	٩٨-١٢٠
٧	" رؤوس الچوبوك في مصر في العصر العثماني في ضوء مجموعة جديدة لم يسبق نشرها " د/ هالة محمد أحمد	١٢١-١٦١
٨	التحف الزجاجية والخزفية والمعدنية والخشبية في ضوء نماذج من لوحات الألبومات القاجارية د / حنان سالم زريق	١٦٢-١٨٥
٩	تصاوير السِّيرَة النَّبَويَّة في مخطوط الرِّسَالَة المُحَمَّدِيَّة (ثلاث وخمسون تصويرة مُلَوَّنَة من العصر العُثماني " تُدْرَسْ وتُنْشَرْ لأول مَرة "). د/ ماهر سمير عبدالسميع السيد عطاالله	١٨٦-٢١٥
١٠	تحف مهداة للسلطان علي دينار:دراسة آثارية فنية د/ أسماء محمد إسماعيل	٢١٦-٢٤٠
١١	أسلحة السلطان علي دينار التقليدية بمتحف الفاشر: دراسة أثارية فنية د/ أسماء محمد إسماعيل	٢٤١-٢٧٩
١٢	طرز البيوت العثمانية بجزيرة رودس اليونانية أ.م د/ محمد عبد الودود عبد العظيم	٢٨٠-٣٠٢

١٣	دروع وجوه الخيل في العصر المملوكي فى ضوء نماذج محفوظة بالمتاحف العالمية، دراسة أثرية فنية أ.م.د/ تامر مختار محمد	٣٠٣-٣٢٩
١٤	مواكب الزفاف في مصر خلال القرنين (١٢ -١٣هـ/١٨-١٩م) فى ضوء لوحات الرحالة والمستشرقين ماجدة على عبد الخالق الشيخة	٣٣٠-٣٤٧
١٥	الميزان القبان في العصر العثماني (صناعته وزخارفه والية عمله) في ضوء مجموعة متحف جاير اندرسون والمتحف القبطي بالقاهرة أ. د/ محمد محمود علي الجهيني د / هبة طلعت الجوهري	٣٤٨ - ٣٦٤

مواكب الزفاف في مصر خلال القرنين (١٢ -١٣هـ/١٨-١٩م) فى ضوء لوحات الرحالة والمستشرقين

ماجدة على عبد الخالق الشيخة
مدرس بقسم الآثار الإسلامية
كلية الأثار-جامعة القاهرة

ملخص:
الزواج هو اللبنة الأولى في بناء الأسرة التي هي أساس المجتمع(١) فهو حرث للنسل وسكن للنفس ومتاع للحياة وطمأنينة للقلب وإحصان للجوارح، كما أنه نعمة وراحة وسنة وستر، وقد شرعه الله سبحانه وتعالى منذ خلق آدم عليه السلام للتوالد والتناسل وعمارة الكون، وقد جاءت الأديان السماوية تدعو إليه وتحث علية كي يتحقق بقاء النوع الإنساني الذي جعله الله خليفته في الأرض(٢).
والزواج في الإسلام عقد لازم وميثاق غليظ وواجب اجتماعي وسكن نفساني وسبيل مودة ورحمة بين الرجال والنساء ولا ترتاح النفس ولا تطمئن بدونه، كما أنه عبادة يستكمل الإنسان بها نصف دينه، وهو إذا ما روعيت أحكامه يضفي على الزوجين حياة سعيدة بسكن القلب واطمئنان النفس في ألفة ومحبة وعطف(٣).
وإلى هذا يشير القرآن الكريم في قوله تعالى(وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَاوَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةًوَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ)(٤)
ويهدف هذا البحث إلى دراسة أحد مظاهر الزواج وهو موكب الزفاف الذي يعلن من خلاله إتمام عملية الزواج بإرسال الزوجة إلى بيت زوجها في موكب مهيب من الفرح والصخب وتكوين هذا الموكب والفرق الموسيقية المصاحبة له وأنواع وأشكال الملابس لكل فئة في الموكب وكذلك طوائف الحرف المصاحبة في بعض الأحيان، وعلاقة الموكب بالطبقات الاجتماعية، وهذا ما سيرد خلال البحث.

Summary:

Marriage is the first building block in building a family, which is the basis of society. Heavenly religions came to call and urge him to achieve the survival of the human type that God made his successor on earth

This research aims to study one of the aspects of marriage, which is the wedding procession, which is announced through the completion of the marriage process before the wife to her husband's house in a majestic procession of joy and clamor, the composition of this procession and the accompanying bands, the types and forms of clothing for each class in the procession, as well as the accompanying sects of the crafts at times , And the procession's relationship to social classes, and this is what will be discussed during the research.

تمهيد

الزواج في مصر هو عقد اتفاق خاص، يتمثل في الإرادة التي يعبر عنها الطرفان المتعاقدان وتكفي موافقتهما المتبادلة ليكون هذا الزواج مشروعاً(٥) وبعد الاتفاق بين الطرفين تقرأ الفاتحة ثم يحدد يوم قريب لدفع مقدم المهر والاحتفال بعقد الزواج ويسمى إنجاز العقد كتب الكتاب(٦)وبعد عقد القران يقوم العريس بدفع جزء من المهر مقدماً والباقي " مؤخر الصداق " يسدد على أقساط تدفع في نهاية كل سنة(٧).

والمهر الذى يقدم للزوجات عن طريق أزواجهن هو عماد أساسي من عمد الزواج، وهو حق مطلق لهن(٨)ذلك بعد أن تعطي المرأة موافقتها بنفسها أو من خلال وكيل(٩)وقد يزوج أهل الفتاة فتاتهم لمن يشاؤون دون موافقتها إذا كانت قاصرة ويمكنها أن تختار زوجها إذا كانت بالغة، وتعين من ينوب عنها في ترتيب الزواج وعقد العقد(١٠).

كما أنه نظام إلهي وضعة الشرع لخير الفرد والمجتمع وقد جعله الله تعالى من آياته وعدة نعمه على عباده، لذلك عنى التشريع الإسلامي بعقد الزواج عناية خاصة، نظراً لخطورته ولأثره في حياة الإنسان ووضع له من الأحكام في مراحله المختلفة ما يكفل تحقيق الأغراض المنشودة منه(١١).

ومن الجدير بالذكر أنه من تقاليد تلك الفترة أن العريس أو الراغب في الزواج لم يكن يستطع رؤية العروس قبل الزفاف لذلك فقد كان الشائع في ذلك الوقت أن يرسل من يشاهدها إما أن تكون والدة العريس(١٢) أو الخاطبة(١٣)وقد قال عنها ابن دانيال أنها تستطيع معرفة (كل حرة وعاهرة وكل مليحة في مصر والقاهرة)(١٤)ولم يقتصر دورها على الذهاب إلى البيوت فقط وإنما في بعض الأحيان كانت تذهب إلى حمامات النساء لرؤية الفتيات ومعرفة أحوالهن وتنقل ذلك لمن يرغب في الزواج(١٥).

وبعد أن يتم الاتفاق على كل شيء يبدأ الترتيب ليوم الزفاف والذي يعتبر من العادات والتقاليد التي تمسك بها المجتمع المصري(١٦)وقد ذكر بيلون(BelonPierre)أنه لا توجد أمة متمسكة بعاداتها وتقاليدها وتراثها مثل الأمة المصرية(١٧)مما يبين اهتمام المصريين بالاحتفالات والأعياد والتي منها مواكب الزفاف والأفراح(١٨).

وقد حرص الرحالة والمستشرقين الذين زاروا مصر خلال فترة القرنين الـ ١٢-١٣ه/١٨-١٩م على تصوير مواكب الأفراح والزفاف وذلك من خلال العديد من اللوحات، وقد قدم العديد منهم وصفاً تفصيلياً لزفة العروس وانتقالها لبيت الزوجية وكانت فخامة وأبهة حفلات الزفاف تختلفان تبعاً لدرجة ثراءالزوج(١٩)لكن قبل تلك الزفة (زفة العروس) كانت هناك زفة أخرى تسبقها بيوم أو يومين وكانت تسمى (زفة الحمام) حيث كانت من العادات التي تراعى في ذلك الوقت أن تذهب العروس إلى الحمام في أبهة واحتفال ويسمى ذلك زفة الحمام ويتقدم تلك الزفة فرقة تتكون من مزمار أو مزمارين وطبول مختلفة الأنواع كما كان ينتهز الفرصة في بعض الأحيان للاحتفال بختان الولد(٢٠) وبعد الانتهاء من الحمام وعمل اللازم للعروس تعود في مثل هذا المظهر من المسير إلى بيتها وقد يتقدم حاشية العروس رجلان يحملان الأواني والملابس التي تستعمل في الحمام على صينيتين مستديرتين تغطيان بنسيج من الحرير المطرز(٢١) وفي بعض الأحيان تسير العروس إلى الحمام بغير أبهة تقليلاً للمصاريف وتكون الزفة للعريس فقط(٢٢).

تكوين موكب الزفاف

١_ الفرقة الموسيقية

تتكون الزفة الرئيسية (زفةالعروس) من فرقة موسيقية في المقدمة أو عدد من الرجال الذين يحملون الآلات الموسيقية المختلفة مثل الزمر والدف وعدة أنواع من الطبول(٢٣)وقد ظهرت

الفرقة الموسيقية في اللوحات موضوع الدراسة كما في لوحة (١ : ١٢) وكانت الفرقة الموسيقية تتكون من عدد من الأفراد من نافخ المزمار ، قارع الطبل ، ضارب الدف .

أ_ نافخ المزمار

ظهر نافخي المزمار في اللوحات موضوع الدراسة إما بمقدمة الفرقة الموسيقية كما في لوحة (١) حيث يشاهد اثنان من نافخي المزمار وهما رجلان كبيران يظهر ذلك من خلال اللحى البيضاء التي تكسو وجوههم، وقد أمسك كل منهما مزماراً وأخذ ينفخ فيه لإصدار الأصوات الجميلة المبهجة التي تلزم تلك الزفة، كذلك لوحة(٥) حيث يشاهد اثنان من نافخي المزمار وهما من أصحاب البشرة السوداء يظهر أحدهما بملابس باللون الفاتح والآخر بملابس ذات ألوان داكنة وقد أمسك كلا منهما مزمارا وأخذ ينفخ فيه، ولوحة (٧) يظهر نافخي المزمار بمقدمة الزفة وقد انحنوا قليلاً للأمام ربما للتنويع في نغمة المزمار.

ولوحة (٣) يظهر إلى جوار الجمل المغطى بهودج أحمر رجلاً يرتدي ملابس باللون الأزرق ويحمل مزماراً، ويظهر بلوحة (٧) خلف قارع الطبل اثنان من نافخي المزمار أحدهمايرتدي ملابس باللون الفاتح والأخر باللون الغامق، كذلك يظهر نافخ المزمار بلوحة (٨, ٩) خلف قارع الطبول.

ومن الجدير بالذكر أن نافخي المزمار بالفرقة الموسيقية غالباً ما يكونوا اثنان كما في لوحات (١، ٥، ٦، ١٠) أو فرداً واحداً كما في لوحات (٣، ٤، ٨، ٩، ١٠) من خلال تلك الدراسة يتضح أن مواكب الزفاف لا تخلوا ابداً من نافخي المزمار وهم إما فرداً واحداًأو اثنان على الأكثر.

ب _ قارع الطبل

أما بالنسبة للطبول فقد تنوعت أشكال الطبول المصاحبة للفرقة الموسيقية فنجد الطبول المزدوجة والتي تعرف باسم النقرزان وهي من الطبول ذات الرق الواحد المشدود على وعاء من النحاس غالباً، قطر فوهتها يبلغ حوالي ٣٠سم وعمقها حوالي ١٥سم، ويشد عليها الرق بواسطة مسامير معدنية على طوق فوهة الوعاء، ويكون النقرزان من طبلتين تحملان على ظهور الجمال أو الخيول، لذا يطلق عليها أحياناً (طبل الجمال) وتكون إحدى الطبلتين على يمين العازف والأخرى على يساره ويدق عليها العازف بعصاتين رفيعتين من الخشب، أو بمطرقتين ذوات رأسين من الخشب(٢٤) ، وقد ظهرت تلك الطبول مصاحبة للفرقة الموسيقية كما في لوحات (١، ٢) حيث يشاهد قارع الطبل يركب الجمل وأمامه الطبل المزدوج ويقوم بالضرب عليه باستخدام عصوين صغيرين ، ويلاحظ من خلال الدراسة أن هذا النوع من الطبل لم يظهر سوى في مواكب الزفاف التي تتكون من الجمال وربما يرجع ذلك لثقل وزنه حيث أن أغلبه كان يصنع من النحاس،وهناك نوع أخر من الطبول غالبا ما كانت تستخدمه الفرقة الموسيقية ويعرف باسم الكوبة وهو عبارة عن طبلة مدورة النهايتين تستدق في الوسط يشد الجلد على كلتا فوهتيها وتقرع باليدين، أو بواسطة عصوين وتعلق على صدر العازف غالباً(٢٥). وقد ظهر هذا النوع من الطبول في المواكب التي تسير على الأرض وربما يرجع ذلك لخفة حملة كما في لوحة (٣, ٤) حيث يشاهد الرجل الذى يتقدم الموكب وقد أمسك بطبلة من ذلك النوع وأخذ يقرع عليه بعصا غليظة ، كما يشاهد بلوحة (٤) اثنان من أفراد الفرقة الموسيقية وهما يحملان طبلتان من هذا النوع وإن كانتا صغيرتان في الحجم ، كما يظهر هذا النوع من الطبل بمقدمة الفرقة الموسيقية بلوحه (٤، ٦) حيث يشاهد الشخص الذى يحمله وقد علقه برقبته بواسطة شريط من الجلد، كما يظهر ايضا بلوحات (٧, ٨) مما يدل أن هذا النوع من الطبول كان منتشرا في مواكب الزفاف.

ج_ ضارب الدف

من أفراد الفرقة الموسيقية الذين يتقدمون الموكب أو المسيرة رجال يحملون الدفوف(٢٦) وقد ظهرت الدفوف في اللوحات موضوع الدراسة كما في لوحات (٤, ٥، ١١) حيث يشاهد الرجل الذى يتقدم الموكب وهو يقوم بالضرب على الدف ،

٢_ فرقةالغوازي (الراقصات)

غالباً ما كان يصاحب الفرقة الموسيقية بموكب الزفاف فرقة من الراقصات (الغوازي) كما كان يطلق عليهن في ذلك الوقت ويظهر بعضهن وهن يلبسن ثوبا رقيق النسج فوق قميص آخر وشنتيان وطرحة من الكريشة أو الموصلي ويتحلين بحلى كثيرة من عقود وأساور وخلاخيل ونقود ذهبية تصف فوق الجبهة وقد يضعن خزاما في الأنف وهن جميعا يتكحلن ويتخطبن(٢٧)وقد ظهر من خلال اللوحات موضوع الدراسة فرقة الراقصات أو الغوازي في لوحة (٤ ، ٥، ١٠) حيث تظهر فرقة الراقصات خلف الفرقة الموسيقية بملابسهم ذات الألوان الفاتحة المبهجة وهن يرقصن ويتمايلن على أنغام الموسيقى لإثارة البهجة والفرحة على الموكب.

وكانت هؤلاء الراقصات يقمن برقصات متنوعة ومنها رقصة القلة حيث تضع الراقصة على رأسها قلة فخارية وتقوم بالرقص وهذه الرقصة انتشرت كثيرا حوالي عام ١٨٣٠م(٢٨) أو تمسك سيفاًوترقص به وتحركه يميناً ويساراً على أنغام الموسيقى وهي تعلو الجمل في الموكب كما في لوحة (١) وكانت الموسيقى والغناء والرقص هي أهم ما يميز تلك الليالي(ليالي الزواج)(٢٩).

٣_ العروس:

تأتي خلف الفرقة الموسيقية وفرقة الراقصات الزفة حيث تظهر العروس بكامل زينتها يغطي وجهها شال أحمر من الرأس إلى القدمين وعلى رأسها حلية تشبه التاج يتدلى منه خيوطاً من الفضة وتسير العروس أسفل هودج أومظلة مغطاة بقماش يطلق علية نموسيةمن الكريشة المصبوغة باللونين الأخضر والأحمر ومحمولة على أربعة أعمدة في نهاية كل عمود هلال تحته منديل مزركش يسمى محرمة يكافأ به في نهاية الزفة حامل العمود وأسفل المظلة تمشى العروس تتهادى ويسير معها تحت المظلة اثنتان من خيرة صديقاتها مزينتان بأغلى الحلي وتسير خلفها أمها والعديد من المدعوين والمدعوات والبلانة التي زينتها، وفي بعض الأحيان يحمل أهلها كرسي لتستريح أثناء الطريق إذا لزم الأمر(٣٠) وتظهر تلك الزفة من خلال اللوحات موضوع الدراسة كما في لوحات(٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١٢) فنشاهد في لوحه (٤، ٥) أن العروس تسير أسفل مظلة مغطاة بنموسية من القماش الأحمر المحمول على أربع قوائم يحملها أربعة رجال وإلى جوارها وخلفها يسير المدعوين والمدعوات وإن كانت العروسة لا تظهر في اللوحة نظرا لكثرة الأشخاص بالصورة فتظهر الفرقة الموسيقية وفرقة الراقصات والعديد من الأفراد المصاحبين للموكب ، أما بلوحة (٦) تشاهد العروس وهي تسير أسفل النموسية وقد ارتدت الملابس الكاملة الخاصة بالعروس في ذلك الوقت حيث يغطيها شال من الكشمير الأحمر من الرأس حتى القدمين فلا يرى منها حتى العينين وإلى جوارها تسير امرأتان بملابسهما التقليدية المعروفة في ذلك الوقت وهي الحبرة، حيث كانت العادة أن يسير إلى جوار العروس وأمامها عدد من الصديقات والأقارب، تلبس المتزوجات الملابس العادية ويتدثرن بالحبرة الحريرية السوداء، أما الأخريات فيلبسن الحبرة الحريرية البيضاء أو الشال(٣١).

كما يشاهد بلوحة (٧) العروس وهي ترتدي الشال الأحمر الذى يغطيها من الرأس وحتى أسفل القدمين وإلى جوارها تسير عدد من النساء، أما في لوحة (٨) يشاهد جزء من العروس بملابسها باللون الأحمر وإلى جوارها تسير النساء، أما في لوحة (٩) تظهر العروس وهي تسير أسفل مظلة محمولة على أربعة قوائم إلا أن العروس ترتدي ملابس ذات ألوان فاتحه تغطيها من أعلى الرأس وحتى القدمين وإلى جوارها تسير النساء والمدعوات.

وتسير الزفة ببطء شديد وتتبع طرقا ملتوية وذلك ليطول العرض وهم إما يسيرون مترجلين أي أن الموكب يسير كله على الأرض بما في ذلك العروس وصديقاتها كما يظهر من خلال اللوحات (٤، ٥، ٦، ٧، ٨ ، ٩ ، ١٠, ١٢) حيث يشاهد الموكب من الفرقة الموسيقية والراقصات والعروس يسيرون بالترتيب خلف بعضهم البعض وفي نهاية الزفة تظهر فرقة موسيقية أخرى.
أو أن تكون الزفة في شكل عربات وفي هذه الحالة تركب العروس عربة أوربية مقفلة، لكن كثيراً ما تركب العروس وقريباتها وصديقاتها الحمير فوق البرازع المرتفعة ويتقدمهن الموسيقيين والمغنيات(٣٢) أو أن يتكون الموكب من مجموعة من الجمال لحمل أفراد الفرقة الموسيقية ومظلة أو هودج العروس كما في اللوحات (١، ٢، ٣، ١١) ففي لوحة (١) الموكب يتكون من أربعة جمال وربما كان أكثر من ذلك يظهر الجمل الأول يحمل الراقصة ومن خلفة الجمل الثاني ويعلوه قارع الطبل حيث يشاهد الطبل وقد ثبت فوق ظهر الجمل وخلفه يظهر الجمل الثالث يحمل هودج خشبي مثبت فوق ظهره وبداخله رجل وامرأة ربما كانت هي العروس وإلى جوارها العريس ومن خلفهما يظهر الجمل الرابع ويعلوه قارع الطبل حيث غالبا كانت تأتى فرقة موسيقية بمؤخرة الزفة.
كذلك يشاهد بلوحة (٢) أن الموكب يتكون من عدد من الجمال المزينة بالأقمشة الملونة والمزخرفة ربما يرجع ذلك إلى ثراء أهل العروس، يعلو الجمل الأول والثاني الفرقة الموسيقية من قارعي الطبول المثبتة فوق ظهر الجمال أما الثالث فيحمل هودجا خشبيا مغلقاً من جميع الجوانب وهو الهودج الذى يحمل العروس، كما يشاهد بلوحه (٣) يتكون الموكب من عدد من الجمال يظهر الأول وهو مغطى بهودج باللون الأحمر وبداخلة العروس وخلفها باقي الموكب.أما في لوحة (١١) يتكون الموكب من جملين ربط بينهما بالعوارض الخشبية لحمل الهودج الخشبي الذي يحمل العروس، وغالبا يأتي في نهاية الزفة فرقة موسيقية أخرى أو عدد من حاملي الزمر والطبل.

أشكال مظلة العروس

إختلف شكل المظلة التى تسير اسفلها العروس من موكب الى أخر وإن إتفقت جميعهافى االتكوين العام والذى إعتمد فى الأساس على أربعة أعمدة خشبية تحمل فوقها قماش يسمى النموسية غالبا ما يكون باللون الأحمر ، وتكون هذه المظلة إما عبارة عن قماش محمول فوق الأعمدة ومربوط من عند الأطراف بشكل بسيط كما فى لوحة (٤، ٥، ٨، ١٠) شكل (١)
أو تأخذ المظلة شكل الخيمة فتتكون من مربع خشبى مدعم بأربعة أعمدة من الجوانب ومغطى بقماش مخطط يغطى السقف والأجناب وينسدل قليلا الى أسفل ومفتوح من عند الصدر لتسهيل حركة سير العروس كما فى لوحة (٩) شكل (٢)
أو أن يكون قماش المظلة منسدل قليلا من الجوانب الأربعة فيشبة سقف الخيمة بدون أجناب كمافى لوحة (٧) شكل (٣)
أما بالنسبة لمواكب الزفاف المحمولة فوق الجمال فنجد مظلة العروس مثبتة فوق الجمل وتكون إما بسيطة الشكل مثل تلك المظلات التى تسير تحتها العروس على الأرض كما فى لوحة (١) شكل (٤) أو أن تكون على شكل هودج خشبى مثبت فوق ظهر الجمل كما فى لوحة (٢) أو تكون مظلة العروس مثبتة فوق الجمل وتأخذ شكل الخيمة كما فى لوحة (٣) شكل (٥) أو أن تكون على شكل عربة مقفلة من الجوانب الأربعة ومحمولة فوق جملين بعوارض خشبية كما فى لوحة (١١) شكل (٦)
من خلال تلك الدراسة يتضح أن المظلة أو النموسية التى تسير أسفلها العروس كما كان يطلق عليها فى ذلك الوقت لم تكن كلها على شكل واحد وإن إتفقت فى مكوناتها العامة .

٤_ طوائف حرفية مصاحبة للموكب

أ_ السقا : حرفة السِقاء يُطلق عليها السقاية، كما أنها الإناء الذي يُسقى به(٣٣) وهي موضوع السقي، والمسقاة وما يُتخذ للجرار والكيزان وقِيل قوم سقاء وسقاؤون(٣٤)، أما السِقاء فهي وعاء من الجلد يكون للماء وللبن(٣٥)والسقاء عمله هو الإسقاء أي الإرواء(٣٦)، والسقاء هو أحد

العمال الذي اعتمد في عمله على قوته البدنية، فهو من الناحية اللغوية يعرف بأنه من يحترف حمل الماء إلى المنازل ونحوها(٣٧)، وقد يتقدم الزفة أيضا سقاء ليروي ظمأ السائرين(٣٨) إذ ظهر السقا في اللوحات موضوع الدراسة لوحة (١) حيث يظهر إلى جوار موكب الزفاف وقد ارتدى جلباب قصير ويحمل على ظهرة إبريق مملوء بالماء وبيده عدد من الأكواب لصب الماء لمن يرغب في الشرب، كما يشاهد السقا أيضا بلوحة (٩) وهو يرتدي جلباب باللون الأزرق ويحمل على ظهره قدرا مملوء بالماء.

ب_ حاملي الورد:في الكثير من الأحيان كان يصاحب الموكب رجلان يحمل أحدهما قمقم مملوء بماء الورد أو زهر البرتقال يرش منه على السائرين من وقت لأخر، ويحمل الآخر مبخرة من الفضة يحرق فيها العود وغيرة من المواد العطرية(٣٩) ويشاهد بلوحة (٥) رجل يحمل بيده وعاء من النحاس الأصفر ربما يحتوي على ماء الورد الذي يرش على الموكب في حين يتقدمه اثنان من الصبية يحمل كلا منهما صينية أو طبقا كبيرا ملئ بالورد.

علاقة مواكب الزفاف بالطبقة الاجتماعية

كانت مواكب الزفاف من الصور المعبرة عن اختلاف الطبقات الاجتماعية في المجتمع وذلك من حيث الشكل العام للزفة والتكوين وعدد المشاركين فيها، فنجد حفلات الزواج في القاهرة عند الطبقات التي تعلو الطبقات السفلى بنفس طريقة الطبقة الوسطى إلا أنهم يراعون البساطة عندما يستحيل تحمل نفقات مثل تلك الزفة السابق ذكرها فتسير العروس متدثرة بشال أحمر ويحيط بها فريق من قريباتها وصديقاتها في أحسن حللهن أو فيما يستعرن من الملابس ولا يبهج الموكب من صيحات الفرح غير الزغاريد التي يرددنها من وقت لآخر(٤٠)أو فرد أو اثنين من أفراد الفرقة الموسيقية، وقد ظهر من خلال اللوحات موضوع الدراسة اختلاف حجم الزفة من موكب إلى آخر فنجد الزفة البسيطةالتي تتكون من فرد واحد أو اثنين من أفراد الفرقة الموسيقية وتسير خلفهم الزفة أو الموكب بشكل بسيط فتظهر العروس أسفل المظلة المزينة لها وإلى جوارها عدد من النساء المقربات وذلك في موكب بسيط ربما يتناسب مع إمكانيات الأهل كما في لوحة (٦) حيث يشاهد العروس وهي تلبس الشال الأحمر أسفل المظلة وإلى جوارها امرأتان بالحبرة السوداء وأمامها بعض النساء واثنان من أفراد الفرقة الموسيقية ونلاحظ أن الموكب يخلو من فرقة الراقصات أو الغوازي، كذلك لوحة (٩) يلاحظ أيضا بساطة الموكب فهو يتكون من اثنان في المقدمة أحدهما بالمزمار والآخر بالطبل وخلفهما مظلة العروس حيث تظهر العروس إلى جوارها عدد من النساء كما يتقدمها بعض النساء، البعض بالحبرة السوداء والآخرون بالحبرة البيضاء .

أما بالنسبة لأفراح الطبقة المتوسطة فكان الموكب يتكون من الفرقة الموسيقية كاملة ومن خلفها فرقة الراقصات والغوازي ثم موكب العروس وخلفهم الزفة من الرجال والنساء وحاملي جهاز العروس والفرقة الموسيقية التي تأتى بنهاية الزفة كما في لوحات (٤، ٥، ٧، ٨، ١٠) حيث يلاحظ كبر حجم الموكب ووجود أعداد كبيرة من المصاحبين للموكب.

كما كانت هناك مواكب زفاف على الجمال كما في لوحات (١ ,٢ , ٣) وربما يرجع ذلك لثراء أهل العروس بأن تتم الزفة على الجمال خاصة إذا ما كانت تلك الجمال مزينة بالأقمشة الملونة كما في لوحة (١, ٢).

أما الزفة في القرية فعادة ما تكون مختلفة بعض الشيء عن الزفة في المدينة حيث تركب العروس وهي متدثرة بشال حتى تبلغ منزل العريس وقد يجلس معها على الجمل بعض النساء أو البنات ويكون الهودج كبيراً ويغطى بالبسط ويتبع العروس جماعة من النساء يغنين ويزغردن(٤١)

وقد ظهر من خلال الدراسة موكب زفاف بإحدى القرى لوحة (٣) يتضح ذلك من الخلفية المعمارية البسيطة باللوحة من البيوت البسيطة المغطاة بالقش، كذلك شكل المسجد بسيط التكوين الذي يظهر باللوحة ويشاهد الموكب الذي يتكون من عدة أفراد من الفرقة الموسيقية ومن خلفهم الجمل الذي يحمل هودج العروس والذي يتميز بالبساطة أيضا، وخلف العروس تظهر النساء المصاحبات للموكب ومن خلفهن يظهر الرجال المصاحبين لموكب العروس.

أما أفراح الأغنياء وعلية القوم فكانت تقام لها السرادقات التي تضاء بنجف تختلف أحجامه بعدد الفنايز(الفروع) التي بها الشموع وكان السرادق يحاط من جميع جوانبه بأعداد كبيرة من الكلوبات

بارتفاع متر وبداخلها لمبات تضاء بالجاز وأرضية السرادق تفرش بالأبسطة والسجاد ويستمر ذلك لمدة أسبوع(٤٢) وقد ذكر ستانلى لينبول في سيرته للقاهرة أن احتفالات الأعراس كان يتلى فيها القرآن الكريم وأن هذا الأمر كان لابد منه(٤٣) حيث كانت تلك الأفراح أو حفلات الزواج من المناسبات الخاصة التي يشارك فيها العديد من الأفراد(٤٤).

الملابس من خلال تصاوير مواكب الزفاف:

١ _ **العمائم:** يذكر ابن منظور في تعريف العمامة "أنها اسم لما يعقد على الرأس ويلوى عليه فوق القلنسوة أوبدونها وهي مميزة للرجال على النساء(٤٥)، وقيل أيضاً العمامة والقلنسوة ما يلاث على الرأس تكويراً وقد تعم بها، وقيل كل شيء على الرأس من العمامة أو القلنسوة أو غير ذلك(٤٦)ويذكر دوزي أن العمامة هي عبارة عن قطعة من القماش تلف حول الطاقية (الكلوتة) أو الطاقيات أو الطواقي(٤٧)، وقد ظهرت العمامة كغطاء للرأس في اللوحات موضوع الدراسة كما في لوحة (١) حيث يشاهد أغلب الأشخاص الموجودين باللوحة وقد ارتدوا العمامة كغطاء للرأس، لوحة (٢) ، لوحة (٣) والتي تمثل موكب زفاف بإحدى القرى حيث كانت العمامة هي غطاء الرأس الرئيسي للأشخاص، كذلك بلوحة(٤ ,٥) حيث كانت العمامة هي غطاء الرأس الرئيسي وإن ظهر منها ما يلبس فوق الطاقية مباشرة وما يلبس فوق شال طويل يغطي الرأس والكتفين،كما ظهرت العمامة أيضا في اللوحات (٦ ، ٧، ٨، ٩ ، ١٠، ١١) كغطاء رئيسي للرأس.

٢ _ **الطاقية:** الطاقية هي عبارة عن غطاء يغطي الرأس مباشرة ويستبدل دائماً(٤٨)، وفي كثير من الأحيان يلبس العامة طاقية صغيرة دون استعمال أي شيء آخر معها(٤٩)، وكان بعض الفلاحين يثبتونها أثناء العمل فوق رؤوسهم بحبال مصنوعة من الكتان حتى لا تقع من فوق رؤوسهم، وقد ظهرت الطاقية كغطاء لرأس الصبية الصغار كما في لوحة (١، ٣، ٤، ٥ ، ٦، ٧ ، ٨، ٩ ،)

٣ _ **الجبة:**جمعها جباب وهي رداء واسع مفتوح يوضع فوق لباس آخر، لها أكمام تحيط باليد وتلبس فوق القميص، وغالباً ما كانت تصنع من الصوف، وكانت أحياناً ما تبطن من الداخل إما بالفرو أو القطن بغرض الدفء في الشتاء(٥٠).

والفرق بين الجبة والعباءة،أن الجبة واسعة فضفاضة طويلة الكمين، كما تتميز الجبة بوجود صف من الأزرار من جهتها الأمامية، في حين أن العباءة خالية من الأزرار ثم أن القماش الذى تخيط منه الجبة قد يكون من الصوف أو القطن أو الخز أو الكتان أو الحرير أو تكون مكفوفة بالحرير في حين كانت العباءة خالية غالباً من الصوف(٥١)، وقد ظهرت الجبة بلوحة (١٠) في ملابس التاجر الجالس بأقصى يمين اللوحة.

٤ _ **العباءة:**هي لباس من ألبسة البدن الخارجي التي تلبس فوق سائر الألبسة الأخرى وهي تتميز بأنها طويلة تمتد حتى القدمين مفتوحة من الأمام ولكنها مضمومةإلى بعضها وهي من غير أكمام إلا أن لها فتحتين واسعتين مقورتين تساعدان على إمرار الذراعين منها(٥٢)، وقد ظهرت العباءةفي اللوحات موضوع الدراسة فنجدها في لوحة (١) في ملابس نافخي المزمار من أفراد الفرقة الموسيقية ، كما تشاهد في لوحات (٢، ٣) في ملابس أفراد الفرقة الموسيقية، كما تظهر العباءة أيضا تغطى الملابس أسفلها كما في لوحات (٤، ٦، ٧، ٩ ، ١٠).

٥ _ **التـــزيـــرة:**التزيرة هي مجموع كلاً من السبلة والحبرة والبرقع(٥٣)، وقد كانت التزيرة رداء الخروج الذي تلبسه النساء من الطبقة العليا والوسطى عند خروجهن من المنزل(٥٤)، وقد ظهرت التزيرة بشكلها الكامل المكون من السبلة والحبرة والبرقع في التصاوير موضوع الدراسةفي ملابس النساء المصاحبات لموكب العروس، فنشاهد بلوحة (٦) تظهر النساء مرتديات التزيرة بشكلها الكامل إلى جوار العروس وأمامها وتكون للنساء المتزوجات باللون الداكن أو الأسود أما بالنسبة لمن لم تتزوج فتكون باللون الفاتح ، كذلك تظهر التزيرة بملابس النساء بلوحة (٩) في ملابس النساء إلى جوار العروس وأمامها وقد إختلفت الألوان من اللون الأسود والأبيض ويرجع ذلك أن السوداء للمتزوجات أما الفاتحة لمن لم تتزوج بعد .

اليلك: كلمة فارسية تعني قميص نسائي أو لباس نسوي يشبه السترة وجمعه يلكات(٥٥)، وكان يصنع في الصيف من الأقمشة الحريرية والقطنية، وفي الشتاء من قماش الصوف والكشمير، وقد كان ابتكاراً(موضة)

جديدة هبطت من العاصمةإستانبول إلى كل مدن وشعوب الدولة العثمانية، حيث انتشر بين النساء على اختلاف مستوياتهن الاجتماعية بدءاً من أميرات القصر والقوادن وَعِلْيَةِ النساء في كل مكان وهبوطاًإلى جميع نساء الطبقة الوسطى والراقصات، ولم يتخلف عن ارتدائه منهن سوى من لم يستطعن إلى ذلك سبيلا من الفقيرات والعامة(٥٦)،ويلبس اليلك فوق القميص ويكون مفتوحاً من الأمام وفتحة الصدر بيضاوية أو مربعة أو حرف ٧، ويكون محبك إلى الوسط وبعد ذلك يتسع إلى نهاية طوله وله أكمام طويلة واسعة(٥٧)، وقد ظهر اليلك في العديد من اللوحات موضوع الدراسة لاسيما في ملابس الراقصات والغوازي اللاتي يتقدمن موكب العروس فنشاهد بلوحة (٤، ٥، ١٠) أن اليلك قد ظهر بملابس الراقصات وكان باللون الأبيض بأكمام واسعة كما تميز بأنه ضيق من عند الصدر ويتسع كلما نزلنا لأسفل.

الخاتمة ونتائج الدراسة

من خلال دراسة موضوع "مواكب الزفاف في ضوء لوحات الرحالة والمستشرقين خلال القرنين (١٢ - ١٣ه/١٨_١٩م)" توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج نحصرها فيمايلي:

_ اختلاف شكل الزفة وحجمها وعدد المشاركين فيها يرجع لاختلاف الطبقات الاجتماعية، فكلما ذادت مكونات الزفة وعدد المشاركين فيها دل ذلك على ارتفاع الطبقة الإجتماعية لأهل العروس.

_ مواكب الزفاف كان لها ترتيب معين تسير به فتبدأ بالفرقة الموسيقية يليها فرقة الراقصات ثم موكب العروسة ثم المشاركين في الزفة وأخيرا فرقة موسيقية أخرى.

_ لا تخلوا الزفة أبداً من نافخي المزمار وربما يرجع ذلك إلى ما تتمتع به هذه الموسيقى من إحداث بهجة للزفة.

_ يلاحظ من خلال الدراسة أن النوع المعروف باسم طبل النقرزان لم يظهر سوى في مواكب الزفاف التي تتكون من الجمال وربما يرجع ذلك لثقل وزنه حيث أن أغلبه كان يصنع من النحاس أو من الفخار ولذلك كان من الصعوبة أن يحمله الشخص طوال مدة الموكب والتي في الكثير من الأحيان تستمر لعدة ساعات.

_ الطبل المعروف باسم الكوبة كان يحمله الأشخاص الذين يسيرون على الأرض سواء في مواكب الزفاف التي تتكون من الجمال أو التي تسير على الأرض. وربما يرجع ذلك الى خفة وزنة وسهولة حملة .

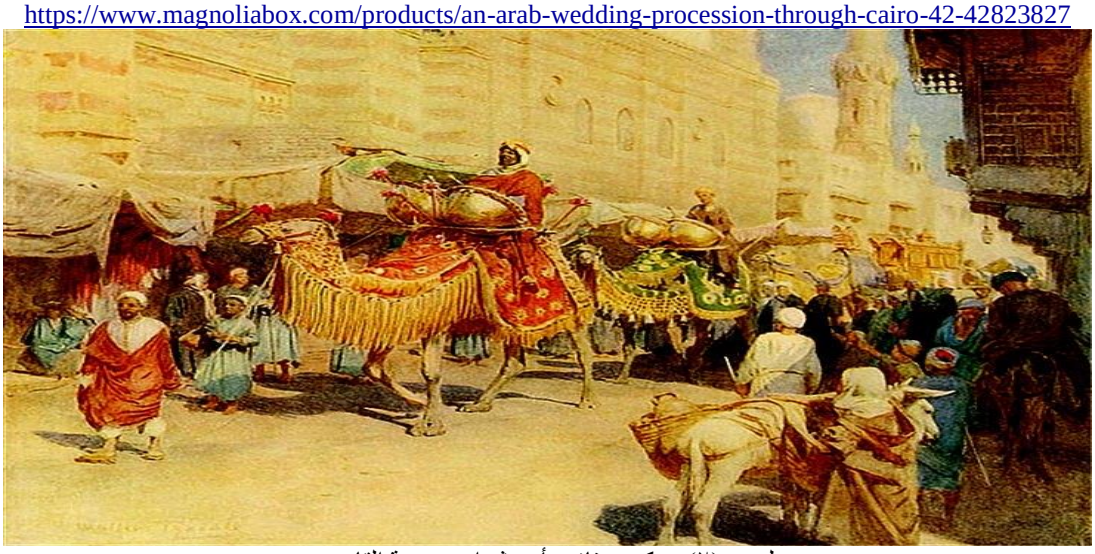
_ تنوعت شكل المظلة التى تسير تحتها العروس وإن إتفقت جميعا فى التكوين العام والبساطة من حيث الشكل .

_ تنوعت مواكب الزفاف فمنها مواكب تسير على الأرض وأخرى عبارة عن عدد من الجمال التى تسير خلف بعضها البعض وإن إتفقت جميعها فى ترتيب شكل الموكب من حيث وجود الفرقة الموسيقية فى المقدمة .

اللوحات والأشكال



لوحة(١) موكب زفاف بأحد شوارع مدينة القاهرة للمصورJames shawcrompton
United kingdoom (1853_ 1913)المقاس 57.1cm×74.9
ألوان مائية على قماش
https://www.magnoliabox.com/products/an-arab-wedding-procession-through-cairo-42-42823827



لوحه (٢) موكب زفاف بأحد شوارع مدينة القاهرة
Walter Frederic Roofe Tyndale [Ingland Painter 1855_1943] Water color
https://www.alamy.com/stock-photo-an-arab-wedding-procession-c1905-1912-artist-walter-frederick-roofe-135317451.html



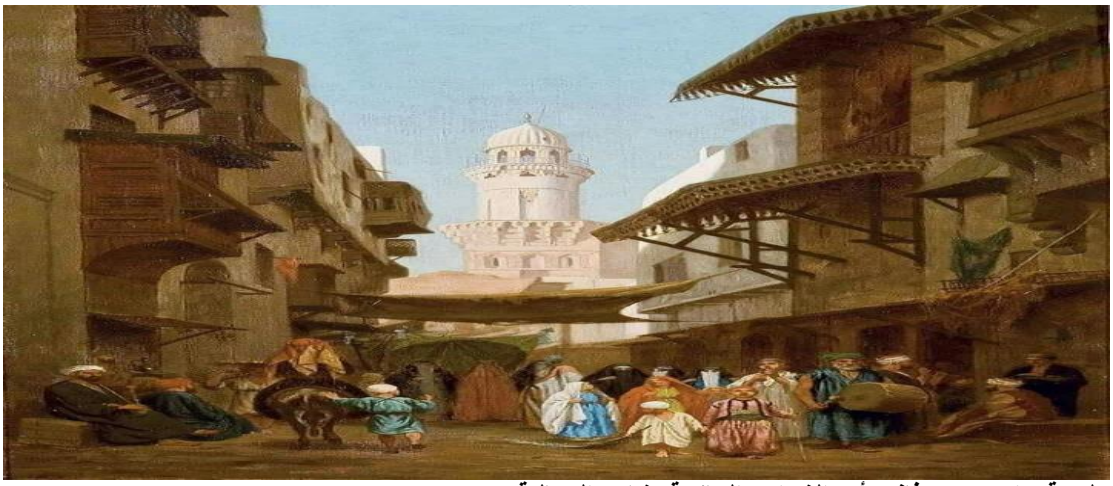
لوحه (٣) موكب زفاف بإحدى القرى المصرية[Talbot Kelly[British painter 1861-1943
/sg-en /www.etsy.com//https:



لوحه (٤) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة [Fabio Fabbi [Italian painter 1861-1946
140 cm, Oil on Canvas ×97.5
https://fineartamerica.com/featured/a-wedding-procession-in-cairo-fabio-fabbi.html



لوحه (٥) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة [Fabio Fabbi [Italian painter 1861-1946
87cm , Oil on Canvas×144
https://fineartamerica.com/featured/a-wedding-procession-in-cairo-fabio-fabbi.html



لوحة (٦) موكب زفاف بأحد الشوارع الجانبية (شارع الجمالية)[Louis Emile pinel [Francais1831- 1894
https://www.pinterest.com/pin/750341987894353494/?lp=true



لوحه (٧) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة
Narcisse Berchere[French , 1819-1891] oil on canvas , 61.5-42.2cm
https://www.pinterest.com/pin/754423375056806178/?lp=true



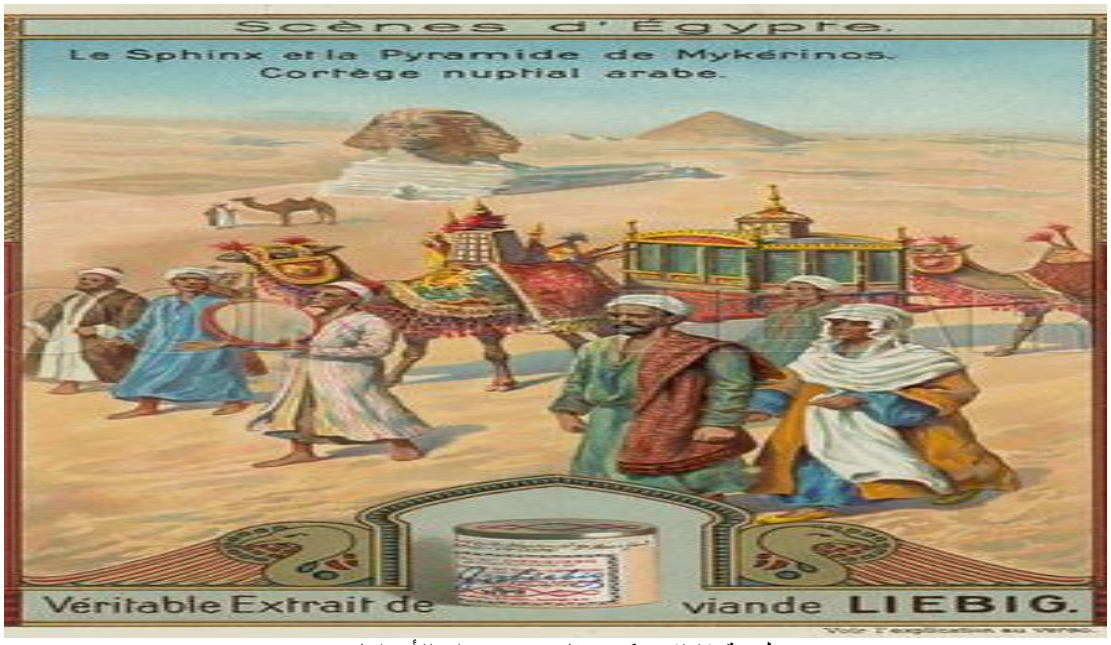
لوحه (٨) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة , Vincenzo Marinelli , oil on canvas
مكان الحفظ Global Gallery
https://www.sears.com/global-gallery-an-arab-wedding-procession-by-vincenzo/p-A017470948



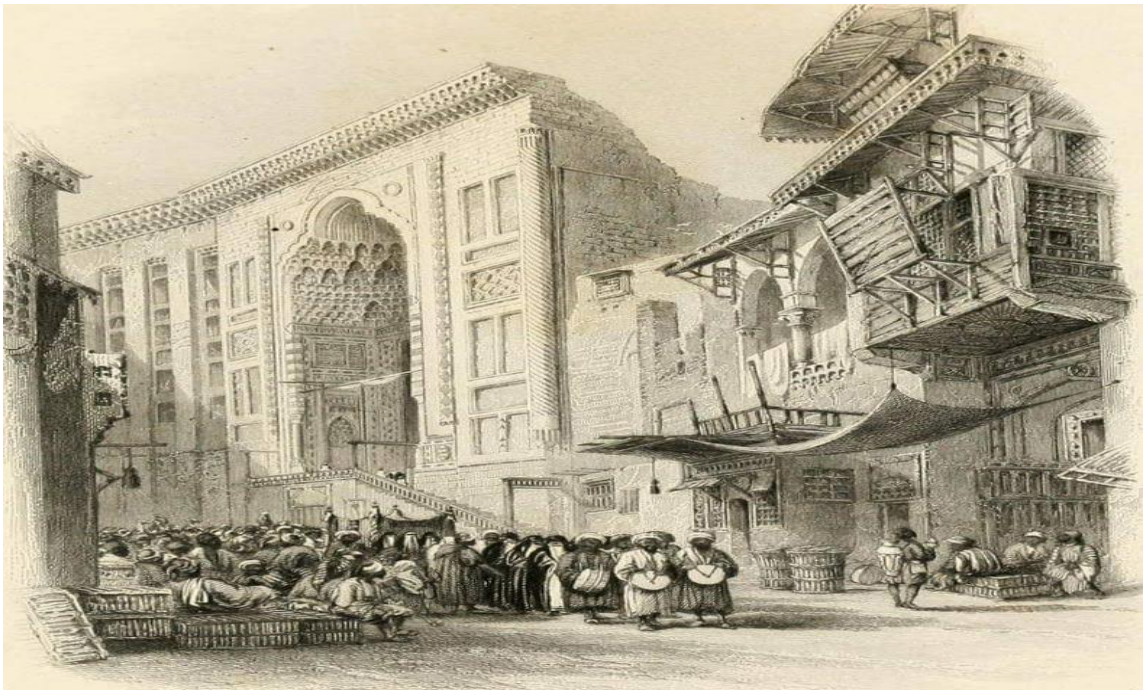
لوحة ٩) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة (شارع المعز لدين الله الفاطمي)
Owen Brown Carter (1806 _ 1859)
https://www.josekusunoki.com/landed
https://www.collectionprivee.paris/index.php?option=com_k2&view=item&id=1599:owen-brown-carter&Itemid=1693&lang=fr



لوحة (١٠) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة Fabio Fabbi [Italian painter 1861-1946] , Oil on Canvas
https://fineartamerica.com/featured/a-wedding-procession-in-cairo-fabio-fabbi.html

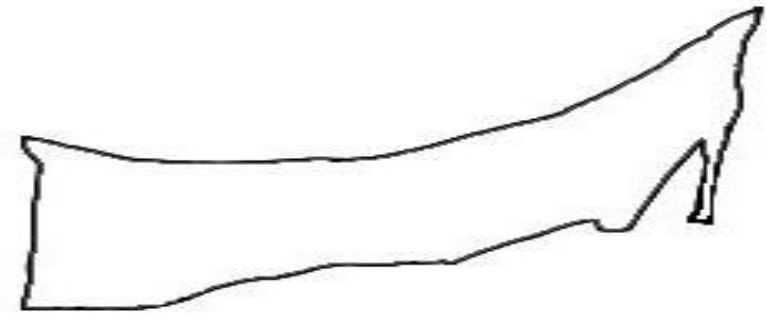


لوحة (١١) موكب زفاف يمر بجوار الأهرامات
https://www.lookandlearn.com/history-images/XL119512/The-Sphinx-and-the-pyramid-of-Menkaure-with-an-Arab-wedding-procession?t=4&n=219990



لوحة (١٢) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة (أمام مدرسة السلطان حسن)، للرسام الإنجليزي William Henry Bartlett
عن:. Glimpses of the land of Egypt, The Nile boat , London 1849 , p 92

شكل (١) يوضح شكل المظلة التى تسير أسفلها العروس عن لوحات (٤, ٥, ٨, ١٠) عمل الباحثة





شكل (٢) يوضح شكل المظلة التى تسير أسفلها العروس عن لوحة (٩) عمل الباحثة





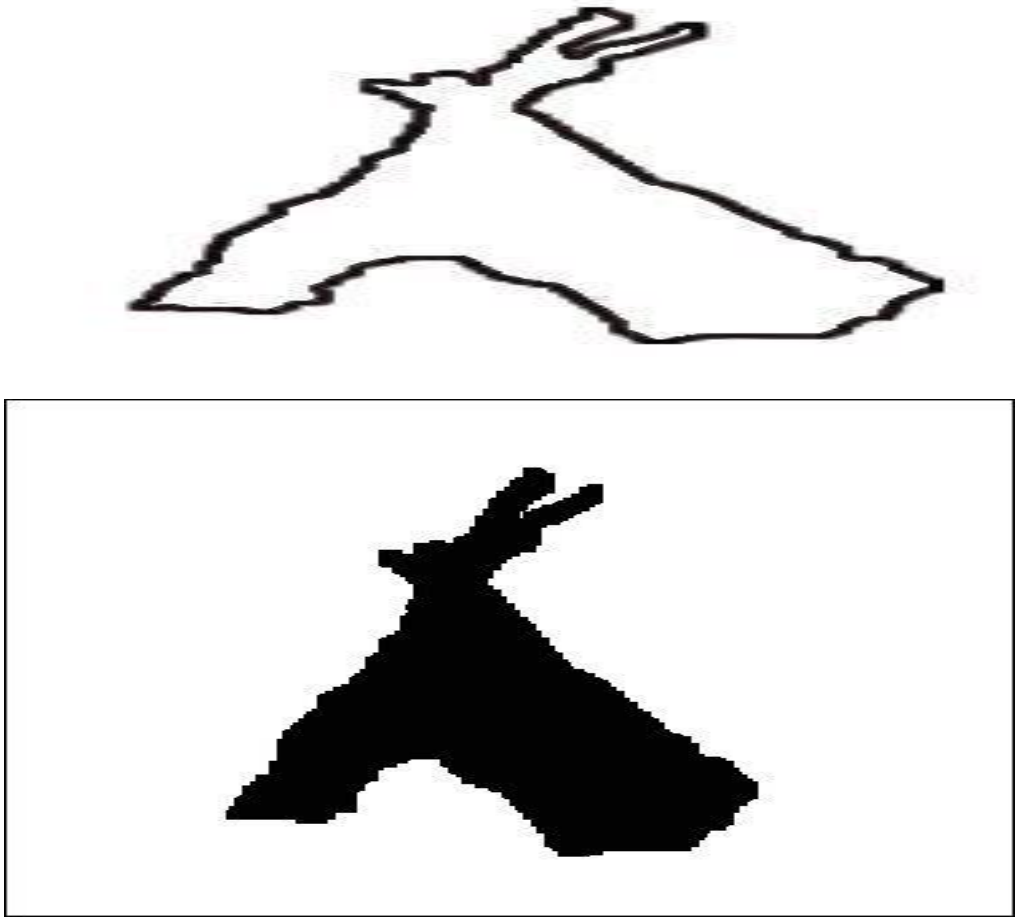
شكل (٣) يوضح شكل المظلة التى تسير أسفلها العروس عن لوحه (٧) عمل الباحثة .



شكل (٤) يوضح شكل المظلة المحمولة فوق الجمل والتى تجلس أسفلها العروس عن لوحة (١) عمل الباحثة .



شكل (٥) يوضح شكل المظلة التى تأخذ شكل الخيمة المثبتة فوق الجمل والتى تجلس تحتها العروس عن لوحة (٣) عمل الباحثة



شكل (٦) يوضح شكل العربة الخشبية التى تجلس بداخلها العروس عن لوحة (١١) عمل الباحثة.



حواشي البحث

[١]) أحمد عبد الرازق، المرأة في مصر المملوكية، تاريخ المصريين، العدد (١٤٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م، ص ٦٥،٦٦.
[٢]) سعاد ماهر، عقود الزواج على المنسوجات الأثرية، مجلة كلية الأثار جامعة القاهرة، الجزء الأول، القاهرة ١٩٨٧، ص ٣٩.
[٣]) أحمد عبد الرازق، المرأة في مصر المملوكية، ص٦٥،٦٦.
[٤]) سورة الروم، آية ٢١.
[٥]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المصريون المحدثون، ج١، ترجمة زهير الشايب، دار الشايب للنشر، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ٨٩.
[٦]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلي طاهر نور، الطبعة الثانية ١٩٧٥م، ص ١٤٥.
[٧]) شلبي إبراهيم الجعيدي، طبقة العامة في مصر في العصر الأيوبي ٥٦٧_ ٦٤٨ / ١١٧١ _ ١٢٥٠م، تاريخ المصريين ٢١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣ م، ص ١٣١.
[٨]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المصريون المحدثون، ج١، ص ٨٩.
[٩]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المصريون المحدثون، ج١، ص ٨٩.
[١٠]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ص١٤٤.
[١١]) أحمد عبد الرازق، المرأة في مصر المملوكية، ص٦٥،٦٦.
[١٢]) محمد مصطفي هدارة، المنصورة قصة البطولة العربية وهزيمة لويس التاسع، الإسكندرية، مؤسسة الثقافة الجامعية، ١٩٦١م ص ٦١.
[١٣]) هي امرأة عملها أن تساعد الرجال في الزواج وقد يستخدم أكثر من خاطبة، حيث تقدم بيانها عن الفتيات وتصف الواحدة أنها كالغزال جمالاً ورشاقة وصغيرة السن والأخرى أنها ليست جميلة ولكنها غنية وهكذا، وكان لها حق الدخول لاحترافها سمسرة الزواج، كما كانت تقوم بمهنة الدلالة أيضا، وبعد أن تستعلم عن كل شيء تقدم تقريرها للراغب في الزواج، فاذا رضي بذلك البيان يقدم إلى الخاطبة هدية ويرسلها ثانية إلى عائلة الفتاة لتعلمهم برغباته. إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلي طاهر نور، الطبعة الثانية، ١٩٧٥م، ص ١٤٢، ١٤٣.
[١٤]) ابن دانيال، طيف الخيال، تحقيق إبراهيم حمادة، القاهرة، مطبعة مصر ١٩٦١م، ص ١٦١.
[١٥])سعاد محمد حسن حسنين ، الحمامات في مصر الإسلامية ، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الأثار جامعة القاهرة، ١٩٨٣م ، ص ١٦،١٧.
[١٦]) عصمت محمد حسن، جوانب من الحياة الاجتماعية لمصر من خلال كتابات الجبرتي، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣، سلسلة الأعمال الفكرية، ص ١٣٧.
[17])Belon،pierre De mans;le voyage en Egypte، 1547،Le caire 1959. P.101.
[١٨]) الهام محمد على ذهني، مصر في كتابات الرحالة الفرنسيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر، مصر النهضة، مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر (٣٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١م، ص ٨٣.
[١٩]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المصريون المحدثون، ص ٩٢.
[٢٠]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، ص ١٤٨.
[٢١]) محمود أحمد الحفني، موسيقى القاهرة في ألف عام، مجلد للفنون الشعبية، مارس ١٩٧١م، العدد ١٦، ص ١٢،١٣.
[٢٢]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، ص١٥٠.
[٢٣]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ص ٣١٧.
[٢٤]) فتحي الصنفاوي: تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، عدد (١٩٤)، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٦٢، ٦٣.، نبيل محمد عبد العزيز: الطرب وآلاته في عصر الأيوبيين والمماليك، الطبعة الأولى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ١٣٢، ١٣٣، سمية حسن ابراهيم، صور الاحتفالات في المخطوطات العثمانية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٣٠٤.
p. 108.، 1990، India، (B.C.): Indian music،- Deva

(٢٥) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، بغداد (د.ت.، ص ٢٧٥.
٢٦) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ج١، ص ٩٣.
٢٧) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ص ٣٢٨.
[٢٨]) أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة ٢٠٣، الكويت ١٤١٦_ ١٩٩٥م، ص ١٤٩، ١٥٠.
[٢٩]) محمد قنديل البقلي، الطرب في العصر المملوكي (الغناء. الرقص. الموسيقى) المكتبة الثقافية ٣٨٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م ص ٣٥.
[٣٠]) على باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ١٨٨٥م، ج١٥، ص ٢٠، علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ج١، ص ٩٣، إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، ط٢، ١٩٧٥م، ص ١٥٠، ١٥١، فايزة الوكيل، الشوار (جهاز العروس في مصر) ص ٤٣٠.

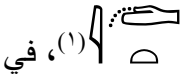
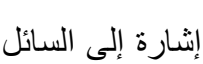
[٣١]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، ص ١٤٨، ١٤٩.
[٣٢]) على باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ص ٢٠، إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، ص ١٥١.
[٣٣])المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م، ص٣١٥.
[٣٤]) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ت ٧١١ ه / ١٣١١م) لسانالعرب، ٢٠جزء، دار المعارف بمصر، طبعة بولاق، القاهرة ،١٩٨٦م، ج ١٤، ص٣٩٢،٣٩١.
[٣٥]) المعجم الوجيز، ص٣١٥.
[٣٦]) ابن منظور، لسان العرب، ج١٤، ص٣٩٢،٣٩١.
[٣٧]) المعجم الوجيز، ص ٣١٥.
٣٨) إدوارد وليم لين ، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ص ١٤٨، ١٤٩.
[٣٩])إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ص ١٤٨، ١٤٩.، فايزة الوكيل، الشوار (جهاز العروس في مصر) في عصر سلاطين المماليك ، رسالة دكتوراه منشورة، دار نهضة الشرق ، ط١، يناير ٢٠٠١م، ص ٤٣٠، ٤٣١ .
[٤٠]) إدوارد لين، المصريون المحدثون، ص ١٥٥.
[٤١]) إدوارد لين، المصريون المحدثون، ص ١٥٥.
[٤٢]) على باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ص ٢٠.
[٤٣]) ستانلى لينبول، سيرة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الفكرية، مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧م، ص ٣٨.
[٤٤]) عصمت محمد حسن، جوانب من الحياة الاجتماعية لمصر من خلال كتابات الجبرتي، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣، سلسلة الأعمال الفكرية، ص ١٥٥.
[٤٥])ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٢٢٤.
[٤٦])صلاح العبيدي، ملابس الندامي في العصر العباسي، مجلة سومر، الجزء الأول والثاني، المجلد التاسع والعشرون، ١٩٧٣م، ص٢٢٢، حاشية (٥).
[٤٧])رينهارت دوزي، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، مطبعة الحرية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١م، ص٢٥٠.
[٤٨]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ج١، ص ١٠٢.
[٤٩]) ماير، الملابس المملوكية، ترجمة صالح الشيتي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت، ص١٠٢.
[٥٠]) الفراهيدي(أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد . ت ١٧٥ ه / ٧٩٢م) معجم العين , تحقيق هدى المخزومى , إبراهيم السامرائى , العراق , ١٩٨٠م , ص ٢٦، مرتضى الزبيدي، تاج العروس،ح٢، ص١١٩. ، _ رينهارت دوزي، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، مطبعة الحرية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١م ص١٩ ،عبد العزيز حميد صالح، صور من ألبسة العرب في العصر الجاهلي، مجلة سومر، الجزء الأول والثاني، المجلد الثامن والثلاثون، ١٩٨٢م, ص ١٥٦, صلاح العبيدي، الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي الأول،بغداد١٩٨٠، ص٢٤٣. ،
[٥١]) عبد العزيز حميد صالح، صور من ألبسة العرب، ص١٥٦.
[٥٢]) رينهارتدوزي، المعجم المفصل، ص ٢٣٨.،ماير، الملابس المملوكية، ص٤٥،٤٦، عبد العزيز حميد صالح، صور من ألبسة العرب، ص ١٥٦، صلاح حسين العبيدي، الملابس العربيةفي العصر العباسي الثاني، ص٢٧٨.
[٥٣]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ج ١، ط ٢، ص ١٠٣.
[٥٤]) أمال حامد المصري،أزياء النساء في مصر، ص ٨٩، ٩٠.
[٥٥])رجب عبد الجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص٥٣٨، ٥٣٩.
[٥٦]) أمال حامد المصري، أزياء المرأة في العصر العثماني، ص ٦٠.
[٥٧]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ج ١، ص ١٠٢.

لقب كبير المبخرين wr idt وأهميته في عصر الدولتين القديمة والوسطى

د/ هشام همت عبدالمطلب(*)

مقدمة:

تعكس دراسة الألقاب العديد من نواحى وأمور الحياة للمصريين وحضارتهم، وحالتهم الإقتصادية، والإجتماعية، والدينية. كما تلقى الضوء على الفئات التي لعبت دوراً هاماً في المجتمع المصري القديم وكثير منها ورد ذكره في السيّر الذاتية لكبار الأفراد على مرّ العصور. وسوف يتناول البحث دراسة أحد الألقاب التي ظهرت منذ بداية الأسرات وإستمر حتى الدولة الوسطى وهو لقب كبير المُبخرين *wr idt*.

كان المصري القديم يقوم بحرق البخور أثناء إقامة بعض الطقوس الدينية، وقد ذكر Fauklner عملية حرق البخور بالفعل *idt* بالكتابتين  ، [١]، في حين يرى Helck أنه ربما المقصود بكلمة *idt* هو خشب الأرز أو اسم أحد الزيوت[٢]، والتي ربما جاء منها كلمة  بمعنى إفراز أو سائل عطري[٣]، وربما إشارة إلى السائل العطري الناتج من جسد الملك المتوفى أو المعبود والذي لا يعتبر كاملاً بدونه[٤].

وقد ظهر الفعل *idt* منذ في الدولة القديمة في نصوص الأهرام (التعويذة رقم ٢٩٥) من عهد الملك تتي على النحو التالي:

 [٥]

idt (m) ȝḫt n Ḥr Nḫn

يحرق البخور (في) الأفق لأجل حورس (رب) نخن.

استخدم المصري القديم البخور فى جوانب متعددة من حياتهم اليومية, وفى الوصفات الطبية, والتطيب الشخصي, وتعطير المنازل والملابس, ومن أجل الحماية من الأرواح الشريرة التى كان يظن المرء أنها تهدده هذا بجانب اعتباره واحدًا من مواد التطهر الهامة فى طقوس الديانة المصرية, فقد حظى استعمال البخور بأهمية رئيسية فى الخدمة اليومية لآلهة المعابد فأعتبر المصري القديم البخور أحد أهم مواد التطهير، وخاصة في الطقوس الدينية والجنائزية، كما كان من أهم ما يزود به المتوفى منذ العصور المبكرة[٦]، كما كان يقدم كقربان، فكان البخور يصهر على اللهب ثم يصب في قوالب بهيئة حيوانية للاستعاضة عن حرق لحوم الأضاحي، واستخدم البخور عند التحنيط وفي المواكب الجنائزية، وفي العالم الآخر كان البخور هاماً جداً للمتوفى، حيث إن المتوفى كان يصور وهو يحتضن دخان البخور المتصاعد من المبخرة والذي يضمن للمتوفى مشاركة المعبودات، كما يساعد البخور المتوفى على الصعود إلى السماء[٧].

وجلب المصري القديم احتياجاته اللازمة من البخور من أماكن مختلفة كانت أهمها على الإطلاق, بلاد بونت التى كانت تعد مصدرًا له منذ العصور المبكرة, وإن كان هذا لم يمنع الحصول عليه من مصادر أخرى مثل النوبة, وبلاد الشام, وجدير بالذكر فى هذا الصدد أن هناك

بعض النصوص التى تشير إلى محاولة زراعة البخور فى مصر لاسيما فى أفنية المعابد الخاصة بالآلهة، وسُجل نص على مسلة الملكة حتشبسوت يذكر أن "سلطانها يمتد من بلاد بونت التي أحضرت لها المر والبخور جنوباً حتى حدود آسيا ومنها يحضر لها الفيروز شمالاً"[٨].

كما عرف المصري القديم المباخر منذ عصر ما قبل الأسرات، فقد عُثر في منطقة نقادة على أوان من الفخار على شكل الكأس، يرجح أنها استخدمت كأوان لحرق البخور، كذلك المباخر ذات القاعدة التي عُثر عليها في المعبد الجنزي ومعبد الوادي للملك سنفرو في دهشور، وكانت مصنوعة من الفخار الأحمر واستمر استخدامها حتى الدولة الحديثة، فضلاً عن المباخر الناقوسية المعدنية، وفي عصر الدولة الوسطى ظهرت مباخر على هيئة الذراع، وفي عصر العمارنة ظهرت مباخر ذات ذراع برأس الصقر ويعلوها قرص الشمس واستمرت طوال عصر الدولة الحديثة[٩].

أشكال اللقب الكتابية:

ذكر المصري القديم لقب *wr idt* بأشكال كتابية متعددة، فقد أورد قاموس برلين اللقب بالكتابة  من عصر الدولة القديمة، في حين ذكر الكتابة من عصر الدولة الوسطى[١٠].

كما ذكر Jones الكتابة  من عصر الدولة القديمة[١١]، وأشار Naville أن اللقب ظهر فى نصوص الأهرام بالكتابتين  ، [١٢]، وذكر Ward الكتابة  من عصر الدولة الوسطى[١٣]، أما Hannig فقد أورد الكتابة من عصر الدولة الوسطى وترجمها "كبير المعطرين"[١٤]، أما Junker فقد ترجمها حرفياً "المتبرع بالحبات العطرة"[١٥] أى المُبخِر.

تأريخ ظهور اللقب:

ورد لقب *wr idt* منذ عصر الأسرة الثانية وحتى عصر الأسرة الثانية عشرة[١٦] وذلك بنصوص الأهرام وضمن نقوش مقابر الجيزة وبني حسن[١٧]، وكان يُذكر بالصيغة  *wr idt pr-dšr* أي "كبير مُبخرين البيت الأحمر" إشارة إلى الخزانة *pr dšr* والتي كانت تقابل *pr ḥḏ*[١٨].

كما ورد بالصيغة *wr idt m pr-nsw* أي "كبير المُبخرين في القصر الملكي" وذلك بالكتابات  [١٩]، [٢٠].

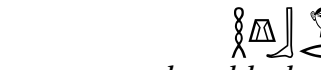
حاملو لقب كبير المُبخرين *wr idt* في عصر الدولة القديمة:

تقلد العديد من الموظفين لقب "كبير المبخرين" *wr idt* وسوف يتم عرض أهمهم مرتبين زمنياً من الأقدم إلى الأحدث على النحو التالي:

١- **المدعو "سخم كا"** :

<u>التأريخ</u>: نهاية عصر الأسرة الرابعة أو بداية عصر الأسرة الخامسة[٢١]. (من مقبرته بمنطقة الجيزة)

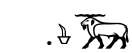
ظهور اللقب: ورد لقب *wr ỉdt* ضمن القابه على الجانب الأيمن للباب الوهمي (لوحة رقم١)[٢٢] على النحو التالي:



ḫry-ḥbt ḥry sšt3 ḥm-nṯr Ḥr ḳ3-ˁ wr ỉdt

الكاهن المرتل، كاتم الأسرار، كاهن حور ذو الذراع العالية[٢٣]، كبير المُبخرين.

مع ألقاب أخرى شرفية مثل الذي يفعل ما يحبه سيده كل يوم، المبجل لدى الاله الأعظم.

٢- **المدعو "با با إف" أو "خنوم با إف"**  :

التأريخ: نهاية عصر الأسرة الرابعة أو بداية عصر الأسرة الخامسة[٢٤]. (من مقبرته بمنطقة الجيزة)

نسبه: كان ابن المدعو "دوا-إن-رع" صاحب المقبرة رقم G5110 بالجيزة، وفي الأغلب لم تكن مقبرته الخاصة ولكن ربما كانت تخصه هو وأفراد عائلته وذلك للعثور بداخلها على حوالي ١٣ تمثال على الأقل[٢٥].

ظهور اللقب: حمل المدعو "با با إف" – والذي كان يطلق عليه أحياناً خنوم با إف *ḫnwm b3.f* – القاب متعددة أهمها "القاضي الوزير *ṯ3yty s3b ṯ3ty*، المشرف على القنوات *ḏ-mrˁ*، كبير المُبخرين *wr ỉdt* كبير الخمسة في بيت جحوتي *wr 5 pr-Ḏḥwty*، ابن الملك من صلبه *s3 nswt n ḫt.f*، بالإضافة إلى ألقاب أخرى شرفية مثل كاتم الأسرار في البيت العظيم، الأول في نخن، المشرف على القصر، الكاهن المرتل، السمير الأوحد، وربما كان وزيراً في عهد الملك شبسسكاف،كما حمل لقب كبير المُبخرين  من مقبرته رقم G5230 في غرب الجيزة[٢٦].

٣- **المدعو "رع إم كا"**  :

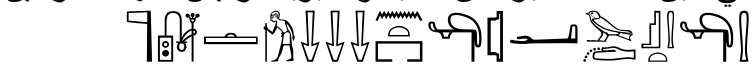
التأريخ: عصر الأسرة الخامسة[٢٧].

ظهور اللقب: حمل "رع إم كا" القاب عديدة جاءت على النحو التالي[٢٨]:



rpˁt s3 nswt smsw n ḫt.f mry.f ḫry-ḥbt ḥr tpy

الأمير الوراثي، ابن الملك الأكبر، من صلبه ومحبوبه، رئيس الكهنة المرتلين،



sš mḏ3t-nṯr smsw snwt ˁ3 Dw3w wr ỉdt ḥm ỉst ḥm Dw3w

كاتب الوثائق المقدسة، مدير القاعة، كاهن دواو، **كبير المُبخرين**، كاهن إيزيس، كاهن (المعبود) دواو،

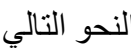


smr wˁty ḫry-tp Nḫb n ỉt.f im3ḫw ḫr nṯr ˁ3

السمير الأوحد، المشرف على نخب (الكاب)، المبجل لدى الإله الأعظم.

٤- **المدعو "إسي"** :

التأريخ: عصر الأسرة الخامسة.

ظهور اللقب: حمل المدعو إسي لقب كبير المبخرين ضمن القابه التى وردت على أحد الأبواب الوهمية بمقبرة والده "واش بتاح"  (لوحة رقم٢)[٢٩]، وجاءت على النحو التالي:



ḫry-ḥbt ḥr tpy ḥry sšt3 n mdw-nṯr smr wꜥty wr ỉdt smsw snwt ꜥ3 Dw3w

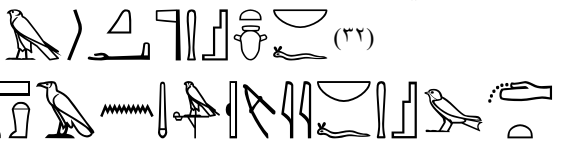
كبير الكهنة المرتلين، وكاتم أسرار التراتيل (حرفيًا: الكلمات المقدسة)، السمير الأوحد، كبير المبخرين،

مدير القاعة، مساعد (المعبود) دواو[٣٠].

٥- المدعو "تي":

التأريخ: عصر الأسرة الخامسة، ربما عهد نفر إير كا رع وني وسر رع وساحو رع[٣١].

ظهور اللقب: حمل المدعو "تي" لقب كبير المبخرين ضمن القابه الكهنوتية والإدارية حيث ذكرت القابه على النحو التالي"



[٣٢]

ḫry-ḥbt ḥry sšt3 n mdw-nṯr mry nb.f ḥm Ỉst wr Ỉdt ḥm-nṯr Ḥr ḳ3-ꜥ st-ỉb nb.f

الكاهن المرتل، وكاتم أسرار التراتيل، كاهن إيزيس، كبير المبخرين، كاهن حورس ذو الذراع العالية، المفضل لدى سيده.

٦- المدعو "نختي"  **:**

التأريخ: عصر الأسرة السادسة، عهد الملك تتي.

ظهور اللقب: حمل المدعو "نختي" لقب "كبير المبخرين *wr ỉdt*، حيث عُثر على باب وهمي أرتفاعه ١,٥م وعرضه ١,٣م منقوش على عضادته الداخلية اليمنى (صورة رقم٣) لقب:

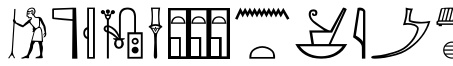


[٣٣]

ḫry-ḥbt wr ỉdt Nḫty

الكاهن المرتل، كبير المبخرين، نختي.

جاء ذلك اللقب ايضاً ضمن ألقاب أخري مثل:



smsw sš mḏ3t-nṯr ḫrp ḥwwt Nt ỉm3ḫy

كاتب الوثائق المقدسة، مدير المقاصير الملكية للشمال (الوجه البحري)، المبجل.

٧- المدعو "خوي"  **:**

التأريخ: عصر الأسرة السادسة.

ظهور اللقب: ورد لقب *wr ỉdt* ضمن القاب المدعو "خوي" في حجرته بمقبرة مري روكا بسقارة، حيث ذكرت النصوص أنه:



[٣٤]

smr wꜥty ḫry ḥbt wr ỉdt

السمير الأوحد، الكاهن المرتل، كبير المبخرين.

وكان من ألقابه أيضًا: مدير الجنوب مما يدل على أهمية مكانته.

٨- المدعو "عنخ تتي"  **:**

التأريخ: عصر الأسرة السادسة.

ظهور اللقب: ورد لقب *wr ỉdt* ضمن القاب المدعو "عنخ تتي" ابن "ثتتو" وذلك في حجرته بمقبرة مري روكا بسقارة، حيث ذكر "عنخ تتي" أنه: "الكاهن المرتل وكبير المبخرين" وذلك على النحو التالي:

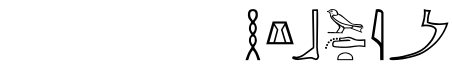
 [٣٥]

ḫry-ḥb wr ỉdt

٩- المدعو "ور ننو" **:**

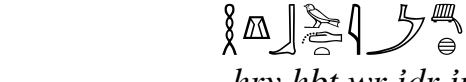
التأريخ: عصر الأسرة السادسة.

ظهور اللقب: حمل المدعو "ور ننو" *wr nwnw* لقب "كبير المبخرين" *wr ỉdt* وذلك على مقصورته المواجهة لمصطبة ثري، كما كرر اللقب على الجانب الغربي للمقصورة على النحو التالي[٣٦] (لوحة رقم٤):



ḫry ḥbt wr ỉdr ỉmꜤḫy ḫr nṯr-ꜤꜢ

الكاهن المرتل، كبير المُبخرين، المبجل لدى الإله الأعظم.



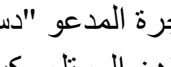
ḫry ḥbt wr ỉdr ỉmꜤḫy ḫr nswt

الكاهن المرتل، كبير المُبخرين، المبجل لدى الملك.

وذلك ضمن ألقابه واهمها: مدير ضياع هرم تتي، كبير عظماء الشمال والجنوب[٣٧].

١٠-المدعو "إس إن عنخ" **:**

التأريخ: عصر الأسرة السادسة.

ظهور اللقب: ورد لقب "كبير المبخرين في حجرة المدعو "دسي"  ضمن القاب ابنه الأكبر "إس إن عنخ"، والذي ذكر فقط أنه "الكاهن المرتل وكبير المُبخرين" على النحو التالي:

 [٣٨]

ḫry-ḥb wr ỉdt

١١- الملكة إبوت الأولى:

التأريخ: عصر الأسرة السادسة

النسب: أم الملك ببي الأول، وزوجة الملك تتي[٣٩].

ظهور اللقب: حملت الملكة إبوت الأولى العديد من الألقاب من أهمها:

كبيرة المُبخرين في القصر الملكي *wrt ỉdt m pr-nswt* (بإضافة حرف *t* إلى اللقب *wrt*)، والدة الملك *mwt nswt*، زوجة الملك *ḥmt nswt*، ابنة الملك من صلبه *s3t nswt nt ḫt.f*[٤٠].

وهى من الحالات الفريدة التى حملت فيها سيدة لقب كبيرة المُبخرين، ما يدل على ما تمتعت به المرأة في مصر القديمة من حقوق العمل في المناصب الكهنوتية الرفيعة كالرجال تماماً.

حاملو لقب كبير المُبخرين *wr ỉdt* في عصر الدولة الوسطى:

١٢-المدعو "إنتف" **:**

التأريخ: عصر الأسرة الحادية عشرة، عهد الملك منتوحتب نب حبت رع.

ظهور اللقب: حمل "*in it.f*" لقب كبير المبخرين *wr ỉdt* على لوحته المحفوظة بمتحف الميتروبوليتان تحت رقم ٥٧.٩٥، حيث سجل عليها متفاخراً بنشاطه في إقليم هيراقليوبوليس، حيث ذكر أنه كان يعمل بجد منذ شبابه وقت أن كان الأبن يرث وظيفه والده، كما ذكر أنه أعطى الخبز للجائع والملابس للعاري، وعبّر عن مكانته وقربه من الملك ببعض الألقاب والتي جاء ضمنها لقب كبير المُبخرين *wr ỉdt* (صورة رقم٥-٦)[٤١].

١٣-المدعو "أمنمحات" **:**

التأريخ: عصر الأسرة الثانية عشرة، عهد الملك سنوسرت الأول.

نسبه: هو أمنمحات أو إميني حاكم إقليم الوعل صاحب المقبرة رقم ٢ ببني حسن، وإن لم يُعرف اسم والده، ولكن ذُكر أنه حمل ألقاب الحاكم *ḥ3t-ʿ* وحامل أختام مصر السفلى *ḫtmw bity* وقائد الجيش *imy-r mšʿ* ورئيس أقليم الوعل *wr n M3ḥḏ* ، أما والدته فتدعى "حنو" وإن لم يُعرف نسبها إلا أنها حملت ألقاب ابنة الحاكم *s3t ḥ3t-ʿ* وربه المنزل *nbt-pr*، ما يدل على اصلها المرموق[٤٢].

ظهور اللقب: حمل المدعو "أمنمحات" لقب *wr ỉdt*  ضمن القابه والتي وردت على النحو التالي[٤٣](لوحة رقم٧):



rpʿt ḥ3t-ʿ sb3 ḥr ḫnty pt ỉmy-r rw prw pg3-ḥr rdi mdw drf

الحاكم، الأمير الوراثي، المتعبد لحور في السماء، المشرف على المعابد، الصادق، (الذي) يعطى اللأوامر المكتوبة،



ḫry ḥbt ḥr tpy sm ḫrp šndyt nb(t) wr ỉdt

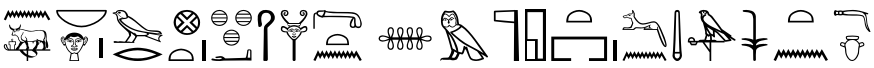
الكاهن المرتل، رئيس كهنة *sm* (كهنة طقس فتح الفم)، مدير الأزياء، كبير المُبخرين.

وكذلك ورد لقب *wr ỉdt m pr nswt*  وذلك ضمن نقوش مقبرته ببني حسن في الحجرة الرئيسية على الجدار الجنوبي في نهاية الجهة الشرقية على النحو التالي[٤٤](لوحة رقم٨):



rpʿ(t) ḥ3t-ʿ ḫtmw bity smr wʿty ʿ ỉm3 ḥr tpy ʿ3 n M3ḥḏ ỉmy-r ḥmw-nṯr

الأمير الوراثي (الحاكم)، حامل أختام مصر السفلى، السمير الأوحد، سخي اليد، الحاكم العظيم لإقليم الوعل، المشرف على كهنة



n Ḫnm nb Ḥrwr ḫw-ʿ ḥḳ3 B3t mty n s3 m ḥwt-nṯr s3b n mdw-nṯr mḥ-ib nswt

خنوم، سيد (مدينة) حرور، الحامي، حامل رمز بات الحتحوري، رئيس فرق الكهنة في المعبد، كاتم اسرار الكلمات المقدسة، موضع ثقة الملك



m sp3t mḥnk n nb.f rʿ nb ḫrp ḥwwt Nt wr ỉdt m pr nswt ḥm-nṯr Ỉnpw

في الأقليم القريب لسيده كل يوم، مدير مقاصير الشمال، كبير المُبخرين في القصر الملكي، كاهن أنوبيس(٤٥)

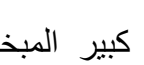
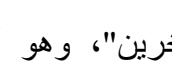
١٤- المدعو "إيغر نفرت" **:**

<u>التأريخ:</u> عصر الأسرة الثانية عشرة، عهد الملك سنوسرت الثالث.

<u>ظهور اللقب:</u> ورد ضمن ألقاب المدعو إيغر نفرت:

"الأمير الوراثي-*ḥ3t*، حامل أختام مصر السفلى*ḫtmw bity* ، كبير المُبخرين في القصر الملكي*wr ỉdt m pr nswt* ، رئيس حملة الأختام *smswḫtmw*". وذلك على لوحة من متحف برلين (لوحة رقم٩)(٤٦).

نتائج البحث:

- تعددت أشكال كتابة اللقب ما بين الدولتين القديمة والوسطى.
- يتضح من العرض السابق الأرتباط المتكرر والوثيق بين لقب  "*ḫry-ḥbt* الكاهن المرتل" ولقب  "*wr ỉdt* كبير المبخرين"، وهو أمر طبيعي لإرتباطهما بالإحتفالات الجنائزية تماماً كما يحدث مع لقب "كبير المشرفين على القطيع" مع القاب الجزارين. ولكن يُلاحظ أن الكاهن المرتل لم يكن يمثل في مناظر التقدمة كما كان يمثل مقدم البخور رغم مسئوليته عن الطقوس المشاركة لمنظر التقدمة وتلاوة التعاويذ الخاصة بها(٤٧).
- ربما لم يعبر هذا اللقب عن وظيفة وراثية حيث أنه لم يذكر أحد حاملي لقب *wr ỉdt* أنه حمله مثل أبيه، كما لم يرد ذكره اللقب – حتى الأن – ضمن القاب أحد أباء حاملي اللقب. في حين حمل كلٌ من "با با إف" و "رع إم كا" لقب "إبن الملك"(٤٨).
- دل لقب *wr ỉdt* على شخصيات ذات مكانة مرموقة في النواحى الإدارية حيث اشترك معظم حملة لقب *wr ỉdt* في العديد من الألقاب مثل "كاتم الأسرار، موضع ثقة الملك، المشرف على كل أعمال الملك، كاتب الوثائق المقدسة، حامل أختام مصر السفلى، مدير مقاصير الشمال، ومنهم "با با إف" الذي حمل لقب الوزارة، وأيضًا إميني حاكم إقليم الوعل بمصر الوسطى(٤٩).
- تعددت الألقاب الدينية لحاملي لقب *wr ỉdt* مثل "كاهن حور ذو الذراع العالية، كاهن إيزيس، كاهن المعبود دواو، كاهن إنبو، كاهن جحوتي، المشرف على كهنة خنوم، المشرف على المعابد، رئيس كهنة *sm* (كهنة طقسة فتح الفم)" مما يشير إلى الخدمة الكهنوتية لمعبودات عديدة(٥٠).
- حملت السيدات لقب كبيرة المُبخرين في القصر الملكي *wrt ỉdt m pr-nswt* وظهر هذا في حالة فريدة في عصر الدولة القديمة وذلك للملكة إبوت الأولى.

هوامش البحث:

(*) دكتوراه في الآداب – التاريخ القديم.

(1)-Faulkner, R.O., A Concise Dictionary of Middle Egyptian, Oxford, 1991, p.35.

(2)-- Helch, W., *Untersuchungen zu Den Beamtentiteln Des Ägyptischen Alten Reiches* Glückstadt, 1954, p.39.

3- Naville, É., Les plus Anciens Monuments Égyptiens, ***RT*** 25 (1903), p. 210.

(٤)- Moret, A., *Le Rituel Culte divin Journalier en Égypte*, Paris, 1902, p.57.

(5)- ***Pyr***. 295 a-b.

(٦) أدولف إرمان، هرمان رانكه، مصر والحياة المصرية في العصور القديمة، ترجمة: عبد المنعم أبو بكر ومحرم كمال، القاهرة، ١٩٥٣، ٥٤٥؛

وللمزيد عن أنواع البخور ومصادره واستخداماته، راجع:

- ماجدة احمد عبدالله، المباخر فى مصر القديمة ، دراسة أثرية حضارية، ماجستير كلية الآداب- جامعة الأسكندرية، ١٩٩٢، الفصل الأول.

(٧) باسم محمد سيد، النار في الحضارة المصرية القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة، ماجستير غير منشورة، كلية الآثار- جامعة القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٣٨- ١٣٩.

(٨) رمضان عبده علي، بونت وتا-نثر وأثر منتجاتهما في الحياة اليومية في مصر القديمة منذ أقدم العصور حتى العصر البطلمي- الروماني، مجلة التاريخ والمستقبل، كلية الآداب- جامعة المنيا، العدد الثاني، يوليو ١٩٩٩، ص٨٠- ٨١.

(٩) للتفصيل عن أشكال المباخر، راجع:

- ماجدة احمد عبدالله، المرجع السابق، الفصل الثالث.

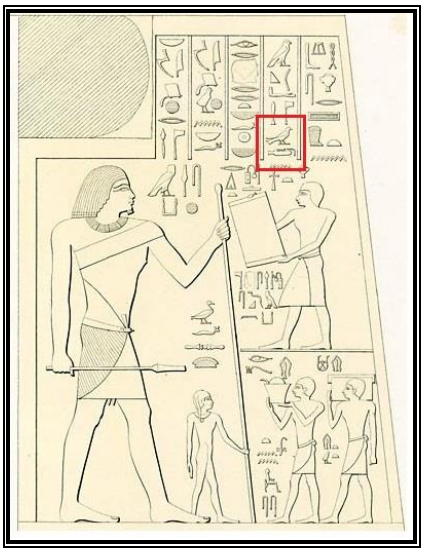
- (١٠)- ***Wb***. I, 152, 12.
- (١١)- Jones, D., *An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom*, vol.I,Oxford, 2000, no.1417.
- (١٢)- Naville, É., ***RT*** 25 (1903), p. 210.
- (١٣)- Ward, W., *Index of Egyptian Administrative and religious titles of the Middle Kingdom*, Beirut, 1982, p.86 (no. 716).
- (١٤)- Hannig, R., *Großes Handwörterbuch Ägyptisch – Deutsch*,Mainz, 2006, p. 216.
- (١٥)- Junker, H., Zu Den Titeln Des  , ***ASAE*** 49 (1949), p. 207.
- (١٦)- Weill, R., *Les Origines de L'Égypte pharaonique*, Première Partie, La IIe et La IIIe Dynasties, Paris, 1908, p.146.
- (١٧)- Naville, É., ***RT*** 25 (1903), p. 210.
- (١٨)- Helch, W., *Beamtentiteln*, p.39; Jones, D., *An Index of Ancient Egyptian Titles*, no.1419.
- (١٩)- Ward, W., *Index of Egyptian Administrative*, p.86 (no. 716).
- (٢٠)- Jones, D., *An Index of Ancient Egyptian Titles*, no.1418.
- (٢١)- Murray, M., *Index of names and titles of the Old Kingdom*, London, 1908, pl. XIX.
- (٢٢)- **L*D*** II, 89c.
- (٢٣) حور ذو الذراع العالية: أحد ألقاب حور، الذي عُرف منذ الدولة القديمة، كما عرف أيضاً بحور ثحنو أى حور الليبي، وعُثر على هذا اللقب في مقابر الجيزة، عن أسماء المعبود حور، راجع:
- زكية زكي جمال الدين، الاله حورس نشأته وعلاقته بالملكية منذ فجر التاريخ وحتى نهاية الدولة القديمة، (دكتوراه) كلية الآثار- جامعة القاهرة، ١٩٨٧، ص٨٦ وما بعدها؛
- وكذلك: - Leitz, C., ***LÄGG*** V, 293.
- (٢٤)- **PM** III, part 1, p. 155.
- (٢٥)- Reisner, G., *A History of the Giza Necropolis*, vol. I, Oxford-London, 1942, p. 248; Strudwick, N., *The Administration of Egypt in the Old Kingdom*, London, 1985, p. 82.
- (٢٦)- **PM** III, part 1, p. 155; Strudwick, N., *The Administration of Egypt*, p. 82.
- (٢٧)- Murray, M., *Index of names and titles*, pl. XIX.
- (٢٨)- Mariètte, A., *Les Mastabas de l'Ancien Empire*, Paris, 1889, p. 179; Baud, M., *Famille royale et pouvoir sous l'Ancien Empire égyptien*, Tome 2, **BdÉ** 126.2 (1999). p.442- no. 55.
- (٢٩)- Mariètte, A., *Les Mastabas*, p. 269.
- (٣٠) المعبود دواو: حامي أطباء العيون، راجع
- نبيلة عبدالفتاح صقر، الصيدلة في مصر الفرعونية، سلسلة تاريخ المصريين (رقم٣١٤)، القاهرة ٢٠١٩م، ص٣١٣ وما بعدها.
- (٣١)- Steindorff, G. *Das Grab des Ti, In 143 Lichtdrucktafeln und 20 Blättern*, Leipzig, 1913, p. 6.
- (٣٢)- Junker, H., *Giza VII, Der Ostabschnitt des Westfriedhofs*, Wien und Leipzig, 1944, p. 236
- (٣٣)- Quibell, J. E., *Excavations at Saqqara (1905-1906)* , Le Caire, 1907, p. 20, pl. XI.
- (٣٤)- Drioton, É., Description Sommaire des chapelles funeraires de La VIe dynastie récemment Découvertes derriere le Mastaba de Mérerouka à Sakkarah, ***ASAE*** 43 (1943), p.502
- (٣٥)- Drioton, É., ***ASAE*** 43 (1943), p. 504;
- للتفصيل عن مقابر سقارة، راجع أيضًا:
- سمير أديب، أهم المعالم الأثرية بمنطقة سقارة وميت رهينة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٥١ وما بعدها.

- (٣٦)- Drioton, É., ***ASAE*** 43 (1943), p. 500, fig. 67; Junker, H., ***ASAE*** 49 (1949), p. 207.
- (٣٧)- Drioton, É., ***ASAE*** 43 (1943), p. 498.
- (٣٨)- Drioton, É., Ibid, p. 505.
- (٣٩)- Baud, M., *Famille royale et pouvoir*, Tome 2, **BdÉ**, p. 410, no. [17].
- عُثر على المجموعة الهرمية للملكة إيبوت الأولى – زوجة الملك تتي وأم الملك ببي الأول- على مسافة ١٠٠م تقريباً إلى الشمال من المعبد الجنازي لزوجها. وهرمها صغيراً لا يزيد إرتفاعه الآن عن ٤,٥ متر وطول ضلعه قاعدته ١٥,٥ متراً، للمزيد راجع:
- سمير أديب، المرجع السابق، ص٥١ وما بعدها.
- (٤٠)- Ibid, p. 410, no. [17].
- (٤١)- Fischer, H., The Inscription of in-it.f, Born of *fi, ***JNES*** 19 (1960), p.260-1, pl. VII, fig. 1.
- (٤٢)- Newberry, P., *Beni Hasan*, part 1, London, 1893, p. 13-4.
- (٤٣)- Ibid, pl. VII; ***Urk***. VII, p. 18, 18-21.

راجع أيضًا: صدقة موسى علي، السيرة الذاتية لأمنمحات (إميني) حاكم أقليم الوعل، ندوة السير والمذكرات الشخصية، قسم التاريخ كلية الآداب جامعة المنيا' ابريل ٢٠١٣م، ص٢١ وما بعدها.

- (٤٤)- Newberry, P., *Beni Hasan*, part 1, p. 11, pl. XVII; **L*D*** Text II, p. 78.
- (٤٥) عن ألقاب أميني راجع:
- حسن محي الدين السعدي، حكام الأقاليم في مصر الفرعونية (دراسة في تاريخ الأقاليم حتى نهاية الدولة الوسطى) الأسكندرية، ١٩٩١، ص٢٠٦.
- صدقة موسى علي، آثار بني حسن الخالدة، المنيا ٢٠٠٥م، ص٤٤.
- (٤٦)- Roeder, G., *Aegyptische Inschriften aus den Königlichen Musenn zu Berlin*, 1 1913, p.170, no. 120
- (٤٧) - Junker, H., ***ASAE*** 49 (1949), p. 208; Fischer, H., The Old Kingdom Palimpsests in the Louvre, ***ZÄS*** 86 (1961), p. 25.
- (٤٨) للمزيد عن حكام الأقاليم، راجع:
- حسن محي الدين السعدي، حكام الأقاليم في مصر الفرعونية (دراسة في تاريخ الأقاليم حتى نهاية الدولة الوسطى) الأسكندرية، ١٩٩١.
- (٤٩) صدقة موسى علي، آثار بني حسن الخالدة، المنيا ٢٠٠٥م، ص٤٤.
- (٥٠) سونيرون، كهان مصر القديمة (ترجمة زينب الكردي) القاهرة ١٩٧٥، ص٨٣ وما بعدها.

الصور واللوحات



(لوحة رقم١)

القاب سخم كا على الباب الوهمي

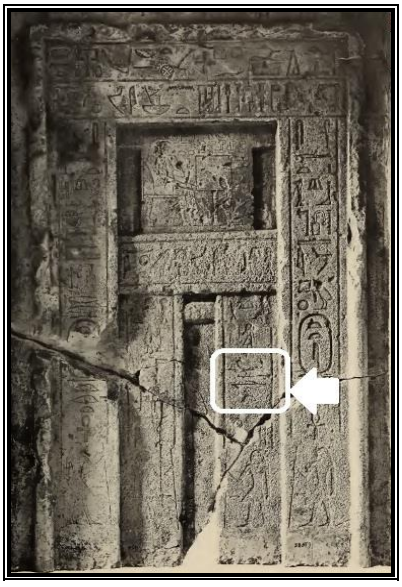
- **L*D*** II, 89



(لوحة رقم٢)

القاب اسي على الباب الوهمي

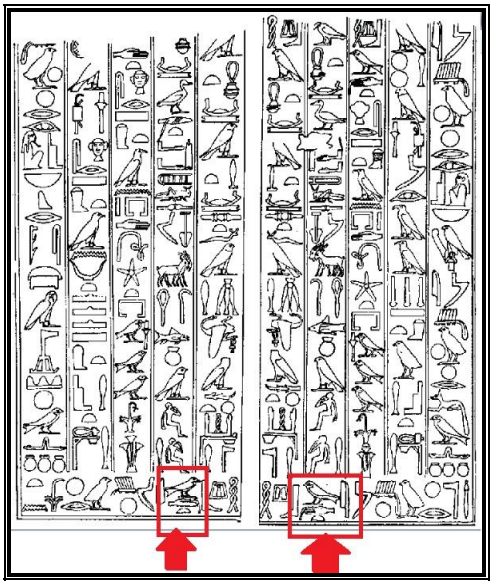
Mariètte, A., *Les Mastabas*, p. 269.



(صور رقم٣)

لقب كبير المُبخرين على الباب الوهمي للمدعو نختي

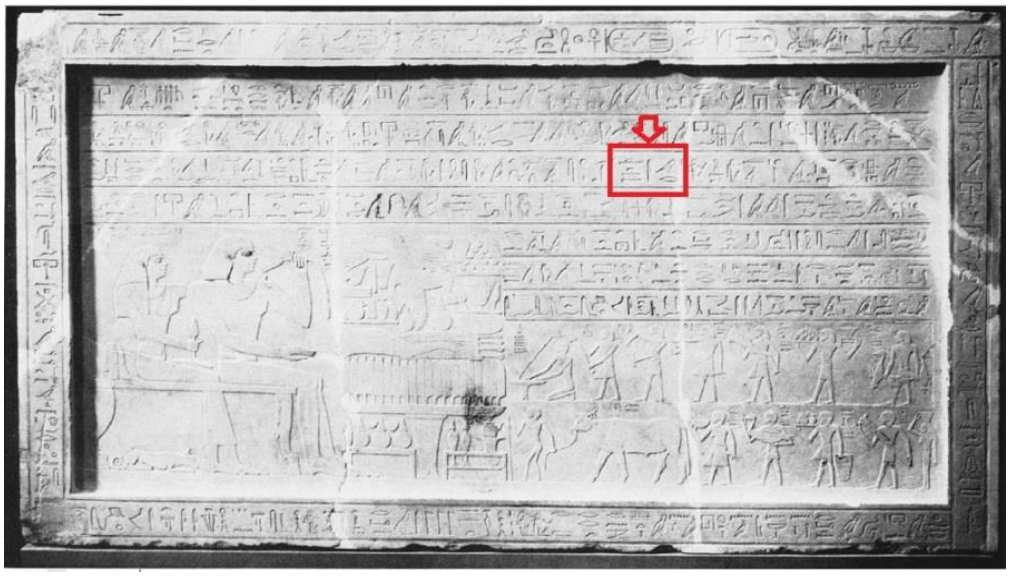
- Quibell, *Excavations at Saqqara*, pl. XI



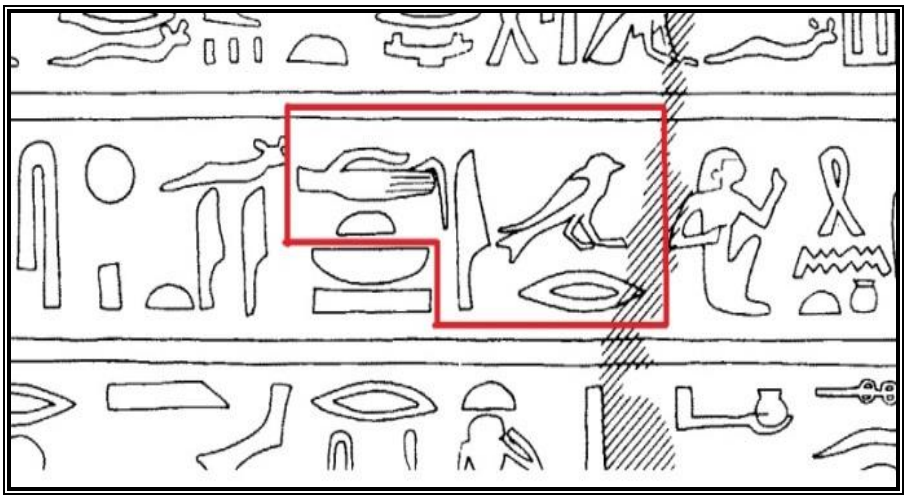
(لوحة رقم٤)

القاب المدعو ور ننو

Drioton, ***ASAE*** 43 (1943), fig. 67



- **(صورة رقم٥)**
- لوحة إنتف رقم ٥٧.٩٥ - متحف الميتروبوليتان
- Fischer, H., ***JNES*** 19 (1960), pl. VI



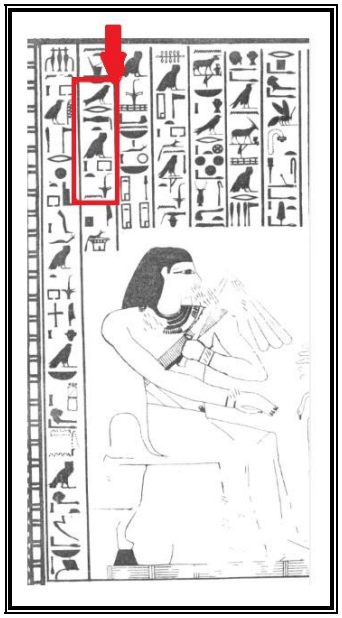
- **(صورة رقم٦)**
- تفصيل من لوحة "إنتف" يوضح لقب كبير المُبخرين
- Fischer, H., ***JNES*** 19 (1960), fig. 1.



(لوحة رقم٧)

ألقاب أمنمحات – بني حسن

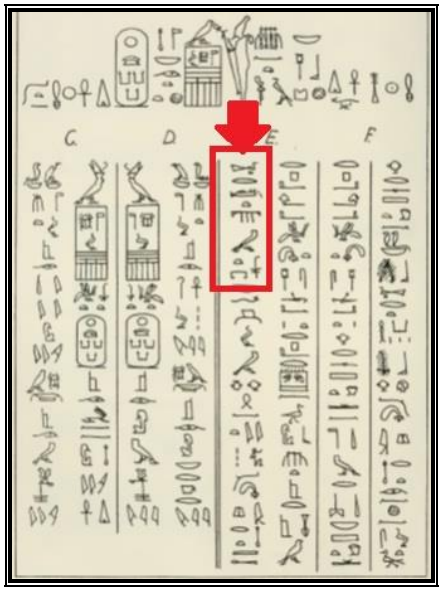
Newberry, *Beni Hasan* I. pl. XVII. -



(لوحة رقم٨)

ألقاب أمنمحات الحجرة الرئيسية – بني حسن

Newberry, *Beni Hasan* I. pl. VII.



(لوحة رقم٩)

ألقاب إيغر نفرت – لوحة متحف برلين

Roeder, G., *Aegyptische Inschriften* -
aus den Königlichen Musenn zu Berlin, -
p.170, no. 1204. -

دراسة تحليلية لطبقات التصوير الجداري في الجبانة الاثرية في أسوان: القبه رقم 46 دراسة حالة

د. احمد محمد سلام حسن
مدرس ترميم الاثار غير العضوية
بقسم ترميم الاثار- كلية الاثار-جامعة اسوان

الملخص:

تعد جبانة أسوان الاثرية من أهم وأقدم الجبانات في مصر بل والعالم الإسلامي اجمع وذلك لاحتوائها على نماذج معمارية وفنية تمثل قيمة تاريخية وفنية في العمارة والفنون الإسلامية. احتوت جبانة أسوان الاثرية على العديد من القباب التي ترجع للعصر الفاطمي حتى أن الجبانة اشتهرت وعرفت باسم "جبانة أسوان الفاطمية" هذا ولا يحتوي الصعيد على أية قباب ترجع للعصرين العباسي أو الفاطمي سوى ما وجد بجبانة أسوان علاوة الاثرية على القبة الملحقة بالجامع العمري بقوص والتي ترجع للعصر الفاطمي (٥١٤هـ - ٥٢٤هـ / ١١٢٠-١١٣٠م). نظراً لما تمثله من قيمة واضافة في معرفة التركيب الطباقي لتحديد المواد والاسلوب الفني المستخدم والتوصل الي طرق العلاج السليمة لذا هدفت الدراسة الي عمل قطاع عرضي لعينات مختلفة من القبة لدراستها وتحديد المواد والوسيط اللوني الذي استخدم من خلال الفحص بكل من: SEM-EDX, PLM وتحديد الوسيط اللوني بطريقة الاليزا ELISA والتي تعد من طرق التحليل المتقدمة للتعرف علي الوسيط اللوني الواحد او الوسائط اللونية المتعددة بدقة عالية. استخدام الطرق الحديثة في التعرف علي المواد المستخدمة في القبة رقم 46 بجبانة أسوان الاثرية من اهم الخطوات الداعمة في عملية الترميم والحفاظ علي الجبانة الاثرية.

الكلمات الدالة: جبانة أسوان الاثرية، الميكروسكوب الاليكتروني الماسح، تحليل الاليزا، التصوير الجداري، الفحوص والتحاليل.

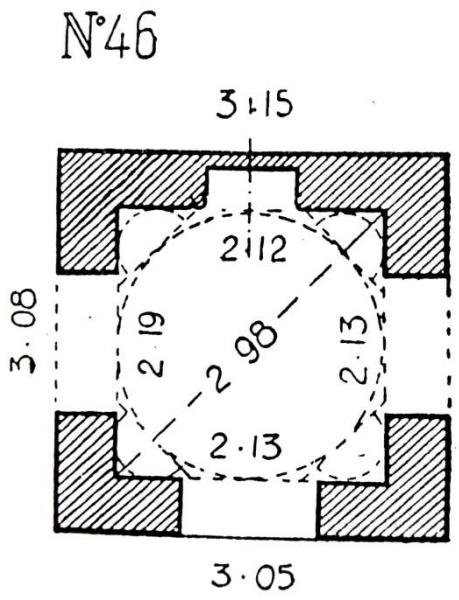
المقدمة:

ينطوي التصوير الجداري علي قيم جمالية وفنية وتاريخية للعمل الفني الجداري ومواد ملونة ووسائط لونية وطبقات تحضير للعمل الفني التي استمرت لمئات السنوات ومن ناحية اخري التغيرات الفيزيوكيميائية التي تحدث تغيراً كمياً وكيفاً لمكونات التصوير الجداري نتيجة لتعرضها لآليات وميكانيكية التلف علي اختلافها مما يزيد الامر صعوبة للتعرف علي تكويناتها الاصلية مما يستلزم استخدام تقنية علمية حديثة لإماطة اللثام عن مكونات التصوير الجداري لذا استعانت الدراسة لتحليل وتحديد التركيب البنائي الجداري للقبة ٤٦ استخدام الميكروسكوب الاليكتروني الماسح المزود بوحدة التحليل العنصري (SEM-EDX) والميكروسكوب الضوئي فائق الدقة والجودة لفحص العينات تحت الضوء العادي والاشعة فوق البنفسجية (PLM under normal light and UV) وتحليل الاليزا ELISA لتحديد الوسيط اللوني والتي تعد من طرق التحليل الحديثة للتعرف علي الوسيط اللوني ومنها يمكن تحديد التكنيك المنفذ به التصوير الجداري لتحديد أسلوب الفرسكو سواء "secco fresco" المنفذ علي أرضية جافة او تكنيك "buon fresco" المنفذ علي أرضية طرية (١)(٢) وغيره من الأساليب الفنية المستخدمة في التصوير الجداري. تم تجهيز عدد ثمان عينات مختلفة وعمل قطاع عرضي Cross Section لفحصها بواسطة الميكروسكوب PLM وثلاثة عينات لفحصها وتحليلها بواسطة الميكروسكوب الاليكتروني (SEM-EDX) وعينة واحدة للتعرف على الوسيط اللوني. تم تطبيق البحث علي القبة (46) بالقسم الغربي من جبانة العناني من الجبانة الاثرية بأسوان وتتبع هذه القبة في التخطيط العام القباب ذات المسقط المربع ، وتندرج تحت النمط الثاني ذو الثلاث مداخل

ومحراب , هذا النمط عبارة عن حجرة مربعة تعلو القبر بجدرانها الثلاثة الجنوبية. (صورة رقم ١ ,٢).

جبانة أسوان الأثرية:

أطلق العامة بأسوان علي جبانة أسوان الأثرية أسم " جبانة الصالحين " حيث دفن بها الكثير من الشهداء الصالحين من العلماء والنساك وكذلك صحابة رسول الله (صلي الله عليه وسلم) وآل البيت الكرام ومما يدل على ذلك أنه عثر بها علي أقدم شاهد قبر يرجع الي سنة٣١هـ كما عثر بها علي شواهد قبور أخري مكتوب عليها الاسم ثم تجئ بعده كلمة الأنصاري (٣). تعتبر جبانة أسوان من أقدم الجبانات في العالم الإسلامي كله، ولعل أهم الملامح المعمارية والزخرفية التي ميزت جبانة أسوان الأثرية دون غيرها هي : العقود المسننة ، القباب المفصصة والمضلعة ومناطق انتقالها من الخارج ، المدافن ذات المحاريب وملامحها المعمارية (٤)،لقد كان ديفيلارد(٥) أول من قام بدراسة جبانة أسوان الأثرية دراسة أثرية.



صورة رقم (١)

مسقط عام للقبة رقم ٤٦ (عن مونيريه)



صورة رقم (٢)

منظر عام للقبة رقم ٤٦ من ناحية الجنوب

وتتعرض القبة موضوع الدراسة للعديد من عوامل التلف لتؤدي فى النهاية إلى تحطم وتشويه مبني القبة فعند النظر إلى خواص الطوب اللبن الذي شيدت منه المباني الطينية الأثرية خاصة مباني جبانة أسوان الأثرية ، نجد أنه يتميز بخواص غير ثابتة أو مستقرة، وإنما الذي يغلب عليها هو عدم الإستقرار ويرجع ذلك إلى أنه يتركب من مواد لا تتميز بالتجانس في خواصها الفيزيائية والكيميائية على حد سواء فمن ناحية التركيب المعدني، فإن الطوب اللبن أساسه مجموعة من معادن الطفلة Clay mineral المختلفة، والتي قد تتفاعل مع بعضها مؤدية إلي زيادة المحتوى المائي للطوب اللبن.(٦) (٧) .ولا شك أن التغير فى الطاقة الحرارية على أسطح جدران القبة الداخلية والخارجية يؤدى إلى حركة تمدد وإنكماش ترددية لهذه الأسطح، وبالتالى فإنها تؤدى إلى إحداث إجهادات مستحدثة على السطح ينتج عنه شروخ عديدة فى طبقات الشيد ويسبب الإنفصال لطبقات الشيد وظهور الشروخ علي الجدران (صورة رقم ٣ و٤) ويعتبر التلف البشري من أهم مسببات التلف للآثار لما ينتج عنه من مشاكل عديدة(٨) ،ويتمثل تأثير التلف البشري المؤثر علي

القبة موضوع الدراسة في التلف الناتج عن الزائرين حيث تشوه القبة بالكتابات المختلفة سواء بالحفر أو الحناء مما يؤثر علي المنظر العام (صورة رقم 5, 6)



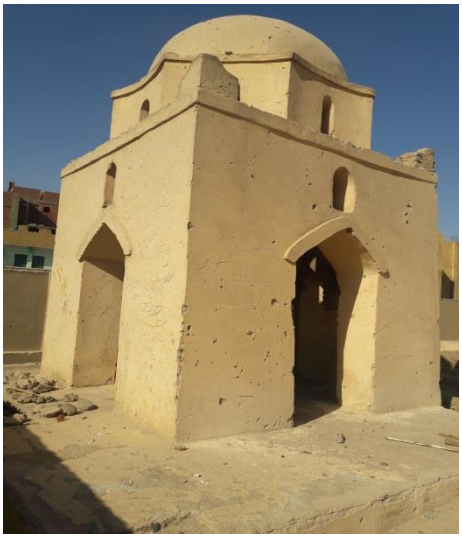
صورة رقم (٣)
توضح ظهور التشققات علي طبقة الشيد الداخلي



صورة رقم (٤)
توضح انشقاق و تساقط طبقة الشيد بالركن الشمالي



صورة رقم (5)
توضح الكتابات الحديثة علي جدران القبة من الداخل



صورة رقم (6)
توضح الحفر والنحر علي جدران القبة من الخارج

٢- مواد وطرق الدراسة: Materials and Methods

تم تطبيق البحث علي القبة (46) بالقسم الغربي من جبانة العناني وتتبع هذه القبة في التخطيط العام القباب ذات المسقط المربع , وتندرج تحت النمط الثاني ذو الثلاث مداخل ومحراب .

تم اجراء الفحوص والتحاليل علي العينات المتساقطة من جدران القبة بالطرق المتبعة في الفحوصات والتحاليل لتحليل ارضيات التصوير والمادة الملونة الصفراء.

تم تجهيز عينات مختلفة من ارضيات التحضير والتصوير والمادة الملونة في صورة Cross Section تمهيداً لفحصها وتحليلها . في هذه الدراسة تم استخدام الميكروسكوب الاليكتروني الماسح المزود بوحدة التحليل العنصري (SEM-EDX) والميكروسكوب الضوئي فائق الدقة والجودة (PLM) نظرًا لأنها تقنيات تحليلية تكميلية علي قدر عال من الاهمية لتحليل وتحديد التركيب البنائي بأشكاله المتنوعة للوحة الجدارية وفحص الشكل المورفولوجي بتفاصيله الدقيقة

والتعرف علي التركيب المعدني بإسهابيه كما استخدمت الدراسة تحليل الاليزا ELISA لتحديد الوسيط اللوني والتي تعد من طرق التحليل الواعدة والحديثة للتعرف علي الوسيط اللوني الواحد او الوسائط اللونية المتعددة بدقة عالية. جميع الفحوص والتحاليل تمت بجامعة تسوكوبا وبالمتحف الوطني باليابان

٢-١ مواد الدراسة:- Materials Study

تم عمل دراسة فحصية تحليلية لعينات صغيرة من ارضيات التحضير والمادة الملونة الصفراء, وللتعرف على تقنيات ومواد اللوحة الجدارية للقبة رقم(٤٦) بالجبانة الاثرية بأسوان تم تجهيز عدد ثمان عينات مختلفة من القبة من خلال عمل قطاع عرضCross Section لفحصها وتحديد التركيب البنائي بواسطة الميكروسكوب PLM وثلاثة عينات مختلفة وفحصها بواسطة الميكروسكوب الاليكتروني (SEM-EDX) وعينة واحدة للتعرف على الوسيط اللوني.

٢-٢ طرق الدراسة :

تم تجهيز عينات الدراسة من أماكن مختلفة من القبة وقام الباحث بعمل قطاع عرضي Cross Section في جامعة تسوكوبا باليابان لفحص التركيب الطباقي للعينات الاثرية بالايبوكسي رقم 27-751 نسبة الايبوكسي الي المصلب 2 mL :100, وبعد جفاف الايبوكسي تماماً يليها مرحلة ازالة الاجزاء الخشنة من الايبوكسي بالصنفرة الخشنة بدايةً من مقاس 800 حتي مقاس الصنفرة 2000 يلي ذلك مرحلة التنعيم بالصنفرة الناعمة مقاس 4000 يلي كل عملية تنعيم بالصنفرة الناعمة الفحص تحت جهازPLM لتمام التأكد من الحصول علي سطح شفاف واملس لفحص العينة بواسطة SEM-EDX, PLM لإعداد العينات للفحص والدراسة .صورة رقم (7)



صورة (7) توضح تجهيز العينة لعمل قطاع عرضيC.S بالايبوكسي751-27 عمل الباحث بجامعة تسوكوبا باليابان

٢-٣ طرق الفحص والتحليل:

دراسة التركيب الطباقي للعينات الاثرية للقبة رقم 46 بجبانة اسوان الاثرية تمت من خلال :

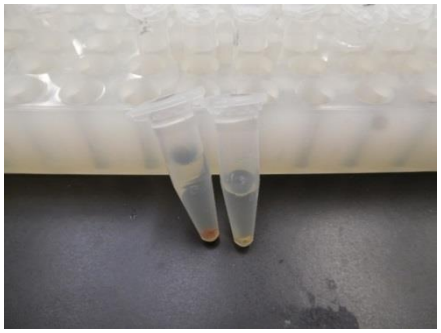
٢-٣-١ الفحص الميكروسكوبي: Observation by PLM (BM)

دراسة التركيب الطباقي للعينات الأثرية من الشيد والمواد الملونة وتقييم الشكل المورفولوجي بواسطة جهاز BM (Olympus BX53)

٢-٣-٢ الفحص والتحليل بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة تشتت الاشعة السينية Observation by SEM-EDX:

ويستخدم في فحص وتحليل أسطح العينات الأثرية وتحديد العناصر المعدنية للمكونات والتركيب المعدني مع عمل خريطة للعناصر المعدنية وتم استخدام الميكروسكوب الاليكتروني الماسح موديل (SEM (JEOL/JSM-6010LA وكانت ظروف التشغيل Accel. Volt. was 20 kV and spot size was 50 وتم التحليل بالمتحف الوطني للتاريخ الياباني في اليابان.

٢-٣-٤ التحليل بواسطة الاليزا : ELISA analysis:
يستخدم تحليل الاليزا للتعرف علي الوسيط العضوي اللوني المستخدم كما يتميز بقدرته العاليه علي اكتشاف الوسائط اللونية المختلطة والمتعددة وهو من التحاليل الواعدة في المستقبل القريب (٩) (١٠). وتم اجراء التحاليل في في المتحف الوطني الياباني صورة رقم (8) The National Museum of Western Art, Japan



صورة (8) توضح تحليل العينة بطريقة ELISA

٣- نتائج الدراسة: Results

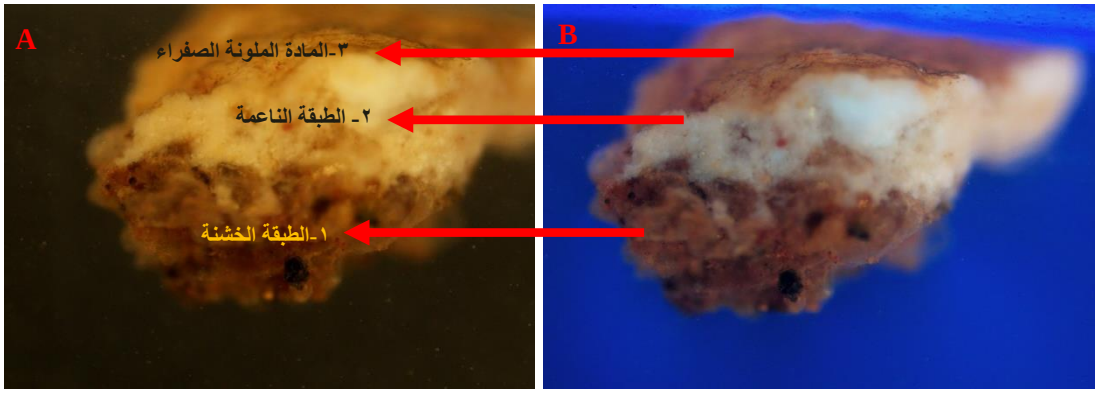
٣-١ نتائج الدراسة من خلال الفحص الميكروسكوبي PLM Observation by PLM (BMM):
قامت الدراسة بفحص عدد ثمان عينات لدراسة التركيب الطباقي للقبة 46 والشكل التشريحي لكل طبقة وكانت نتائج الدراسة كالاتي:

العينة الاولي: من خلال الفحص الميكروسكوبي للتركيب الطباقي للعينة تحت الضوء العادي والاشعة فوق البنفسجية للعينة الاولي صورة رقم (9) شكل (١) اتضح انها تتكون من اسفل للأعلى من ثلاث طبقات مختلفة في سمكها كالاتي:

الطبقة الخشنة Coarse plaster

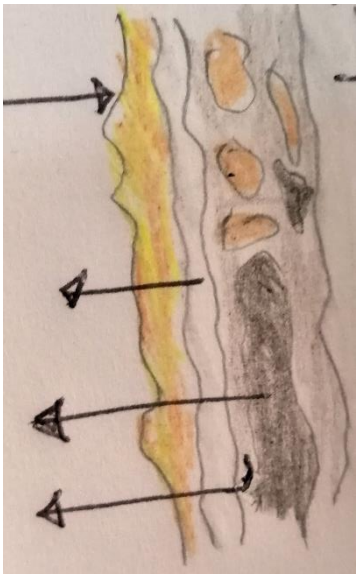
الطبقة الناعمة Fine plaster

المادة الملونة Pigment



صورة رقم (9) بميكروسكوب PLM (BMM) لقطاع عرضي يوضح التركيب الطباقي للقبة رقم 46 تتكون من ثلاث طبقات من اسفل للأعلى : الطبقة الخشنة فالناعمة واللون الاصفر تحت الضوء العادي صورة (A) تحت الاشعة فوق البنفسجية صورة(B)



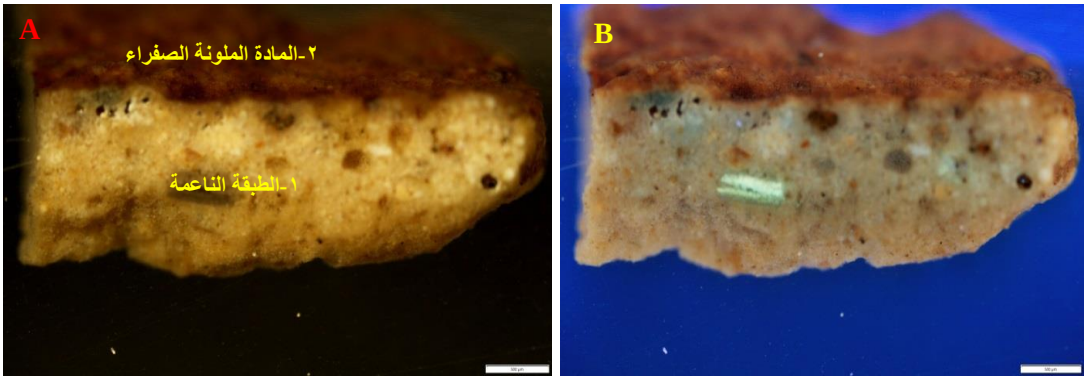


شكل رقم (١) لقطاع عرضي يوضح التركيب الطباقي للقبة رقم 46 تتكون من ثلاث طبقات من أسفل للأعلى: الطبقة الخشنة فالناعمة والمادة الملونة الصفراء عمل الباحث

العينة الثانية: من خلال الفحص الميكروسكوبي للتركيب الطباقي للعينة تحت الضوء العادي والاشعة فوق البنفسجية للعينة الاولي صورة رقم (10) اتضح انها تتكون من اسفل للأعلى من طبقتين مختلفة في سمكها كالاتي:

الطبقة الناعمة Fine plaster

المادة الملونة Pigment

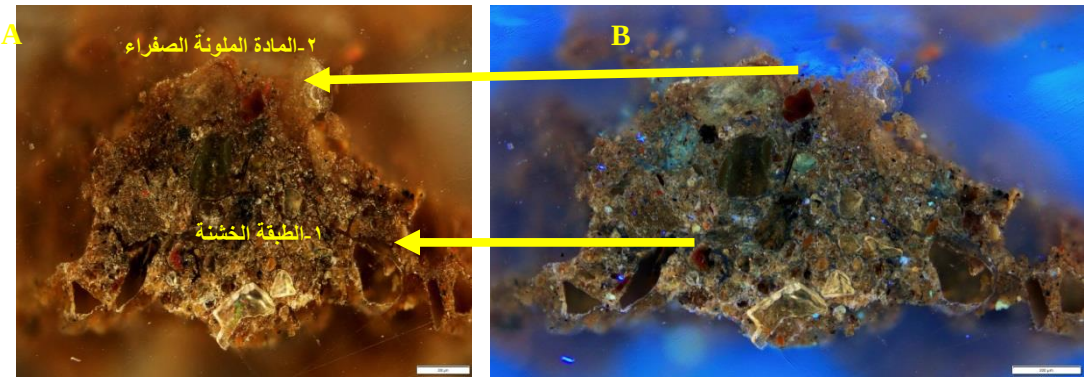


صورة رقم (10) بميكروسكوب PLM (BMM) لقطاع عرضي يوضح التركيب الطباقي للقبة تتكون من طبقتين من اسفل للأعلى : الطبقة الناعمة والمادة الملونة الصفراء تحت الضوء العادي صورة (A) وتحت الاشعة فوق البنفسجية (B)

العينة الثالثة: من خلال الفحص الميكروسكوبي للتركيب الطباقي للعينة تحت الضوء العادي والاشعة فوق البنفسجية للعينة الثالثة صورة رقم (11) اتضح انها تتكون من اسفل للأعلى من طبقتين حيث تم التلوين مباشرة علي الشيد الخشن الطيني كالاتي:

الطبقة الخشنة Coarse plaster

المادة الملونة Pigment



صورة رقم (11) بميكروسكوب PLM (BMM) لقطاع عرضي يوضح التركيب الطباقي للقبة رقم 46 تتكون من طبقتين من اسفل للأعلى : الطبقة الخشنة شيد طيني والمادة الملونة الصفراء تحت الضوء العادي صورة (A) وتحت الاشعة فوق البنفسجية صورة (B)

العينة الرابعة: من خلال الفحص الميكروسكوبي للتركيب الطباقي للعينة صورة رقم (12) تحت الضوء العادي والاشعة فوق البنفسجية للعينة الرابعة اتضح انها تتكون من اسفل للأعلى من ثلاث طبقات مختلفة في سمكها كالاتي:

الطبقة الخشنة من الشيد الطيني Coarse plaster

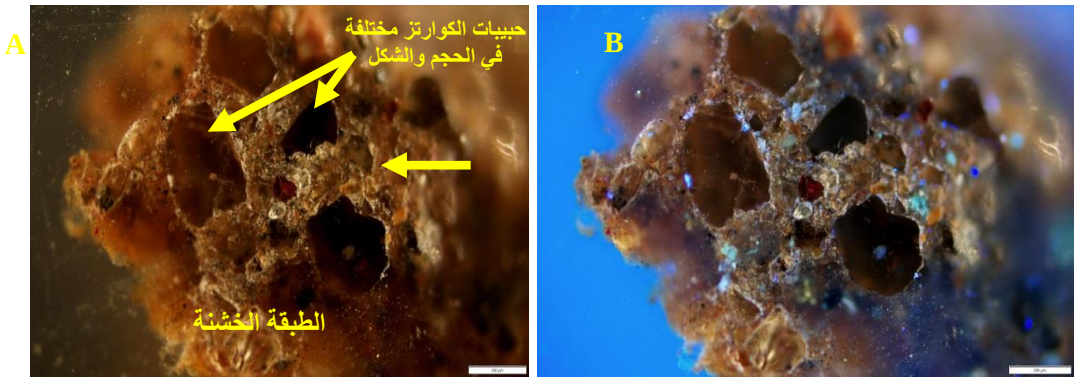
الطبقة الناعمة Fine plaster

المادة الملونة Pigment



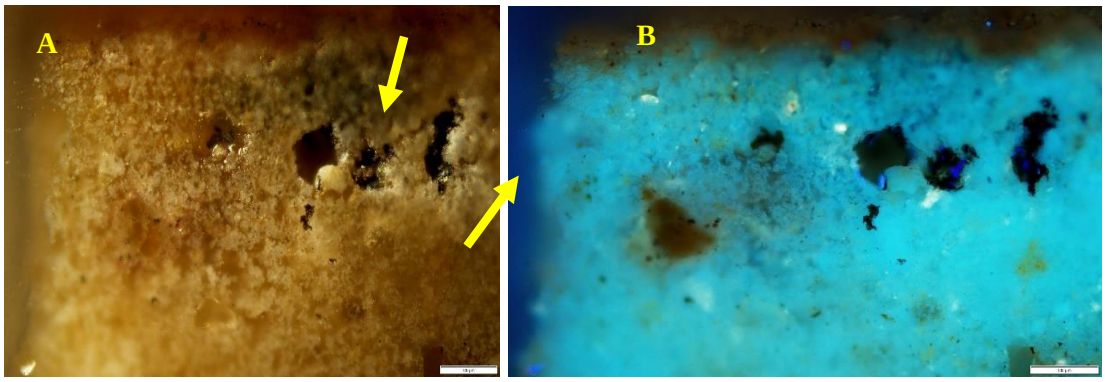
صورة رقم (12) بميكروسكوب PLM (BMM) لقطاع عرضي يوضح التركيب الطباقي للقبة رقم 46 تتكون من ثلاث طبقات من اسفل للأعلى : الطبقة الخشنة من الشيد طيني حيث يظهر التفكك الحبيبي والطبقة الناعمة والمادة الملونة الصفراء تحت الضوء العادي صورة (A)وتحت الاشعة فوق البنفسجية صورة(B)

العينة الخامسة: من خلال الفحص الميكروسكوبي للطبقة الخشنة Coarse plaster من الشيد الطيني للعينة تحت الضوء العادي والاشعة فوق البنفسجية للعينة الخامسة اتضح انها تتكون من حبيبات الكوارتز المختلفة الاحجام وما بين الشكل الدائري والحبيبات شبه المستديرة والمزواة. صورة رقم (13)



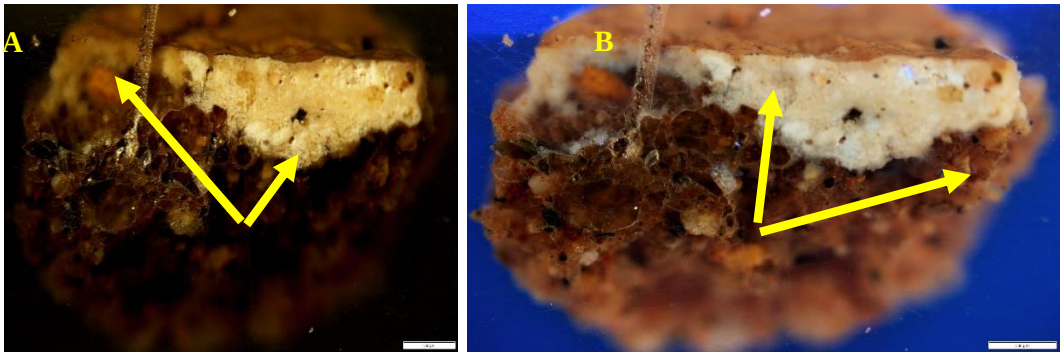
صورة رقم (13) بميكروسكوب PLM (BMM) لقطاع عرضي يوضح للطبقة الخشنة للقبة رقم 46 تتكون من حبيبات الكوارتز المختلفة في الشكل والحجم والمعادن الطينية حيث يظهر التفكك الحبيبي تحت الضوء العادي صورة (A) وتحت الاشعة فوق البنفسجية صورة (B)

العينة السادسة: من خلال الفحص الميكروسكوبي للطبقة الناعمة Fine plaster من أرضية التصوير للعينة تحت الضوء العادي والاشعة فوق البنفسجية للعينة السادسة اتضح وجود فجوات مختلفة الحجم والشكل ربما لفقد حبيبات الكوارتز المختلفة الاحجام والشكل. صورة رقم (14)



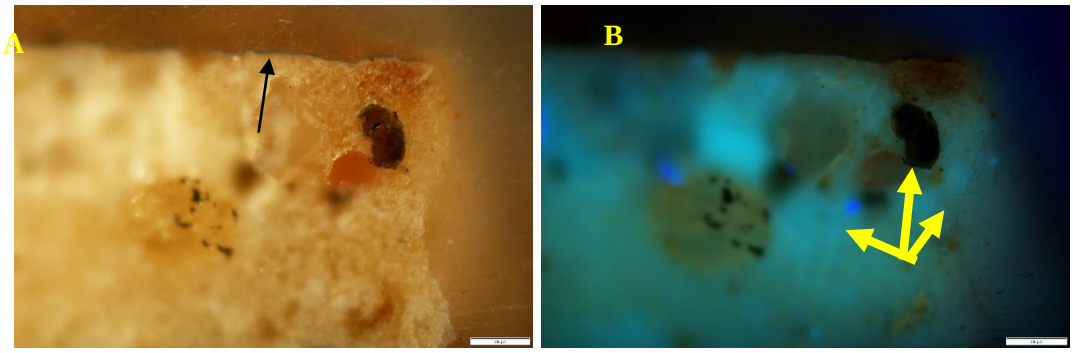
صورة رقم (14) بميكروسكوب PLM (BMM) لقطاع عرضي يوضح الطبقة الناعمة للقبة حيث يظهر وجود فجوات ربما لفقدان حبيبات الكوارتز تحت الضوء العادي صورة (A) وتحت الاشعة فوق البنفسجية صورة(B)

العينة السابعة: من خلال الفحص الميكروسكوبي للتركيب الطباقي يتكون من ثلاث طبقات وبدراسة للطبقة الناعمة Fine plaster من أرضية التصوير للعينة يتضح ان سمكها يختلف ما بين السميك والدقيق تحت الضوء العادي والاشعة فوق البنفسجية للعينة السابعة صورة رقم (15)



صورة رقم (15) بميكروسكوب PLM (BMM) لقطاع عرضي يوضح ثلاث طبقات وبدراسة الطبقة الناعمة للقبة حيث يظهر اختلاف سمكها تحت الضوء العادي صورة (A) وتحت الاشعة فوق البنفسجية صورة(B)

العينة الثامنة: من خلال الفحص الميكروسكوبي للتركيب الطباقي يتكون من طبقتين وبدراسة للطبقة المادة الملونة للعينة يتضح ان سمكها رقيق ومتجانسة مع أرضية التصوير والتي تحتوي علي حبيبات من الكوارتز ذات الاحجام المختلفة تحت الضوء العادي والاشعة فوق البنفسجية للعينة الثامنة صورة رقم (16) .



صورة رقم (16) بميكروسكوب PLM (BMM) لقطاع عرضي يوضح طبقتين من أرضية التصوير التي تحتوي علي حبيبات من الكوارتز مختلفة في الشكل والحجم وبدراسة المادة الملونة حيث يظهر تجانسها وسمكها الرقيق تحت الضوء العادي صورة (A) وتحت الاشعة فوق البنفسجية صورة(B)

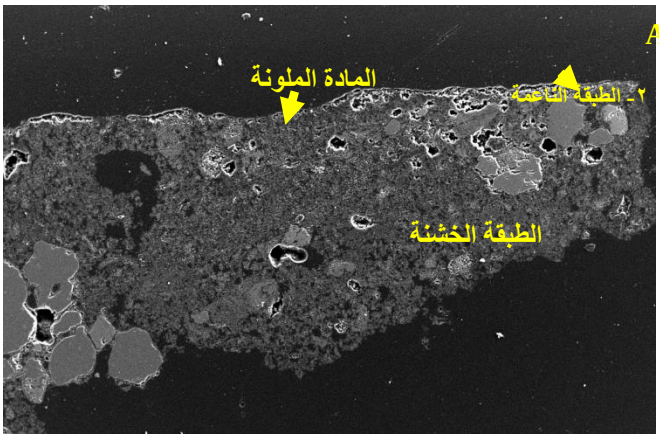
٣-2 نتائج الدراسة من خلال الفحص الميكروسكوبي SEM-EDX

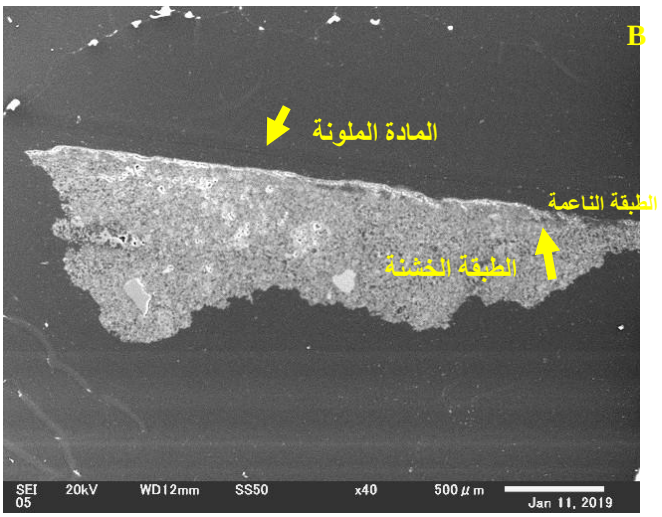
Observation and Analysis by SEM-EDX:

قامت الدراسة بفحص وتحليل عدد ثلاث عينات لدراسة التركيب الطباقي للقبة 46 والشكل التشريحي لكل طبقة وتحليلها لمعرفة التركيب المعدني من خلالSEM-EDX وكانت نتائج الدراسة كالاتي:

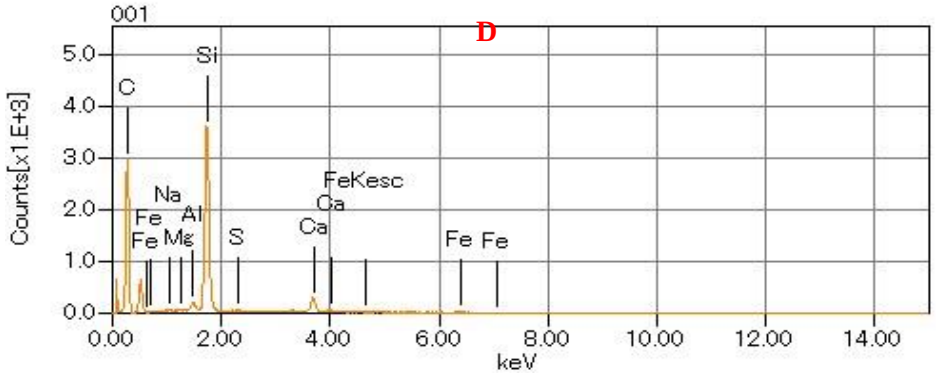
العينة الاولي: من خلال الفحص الميكروسكوبي SEM والتحليل بواسطة EDX للتركيب الطباقي للعينة الاولي صورة رقم (17) اتضح انها تتكون من اسفل للأعلى من ثلاث طبقات مختلفة في سمكها كالاتي:

الطبقة الخشنة من الشيد الطيني	Coarse plaster
الطبقة الناعمة من كربونات الكالسيوم	Fine plaster
المادة الملونة الصفراء	Pigment



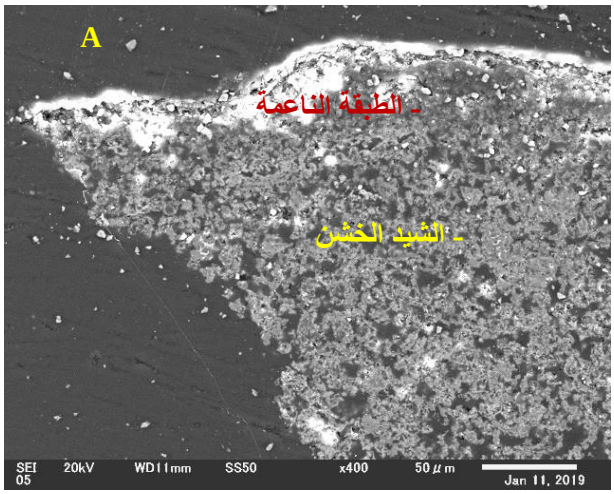


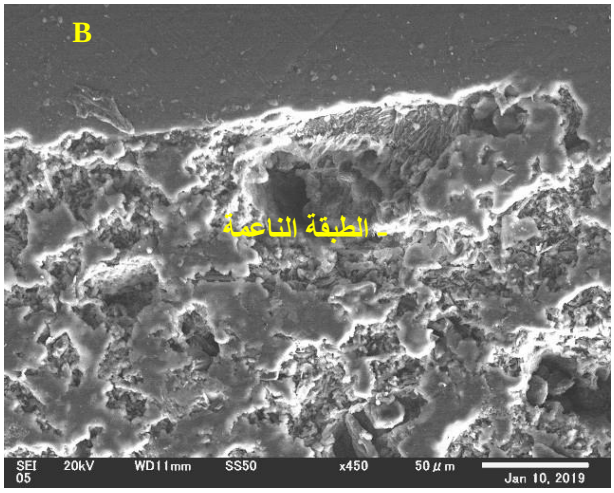


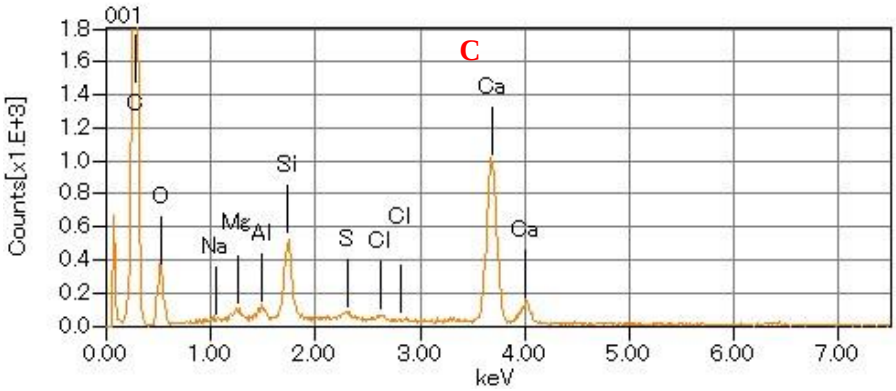


صورة رقم (17) بميكروسكوب SEM لقطاع عرضي يوضح للقبة رقم 46 تتكون من ثلاث طبقات من اسفل للأعلى : الطبقة الخشنة والتي تحتوي علي نسبة عالية من الكوارتز والمعادن الطينية والطبقة الناعمة والمادة الملونة (A,B,C) وتم تحليل العينة بواسطة EDX (D)

العينة الثانية: من خلال الفحص الميكروسكوبي SEM والتحليل بواسطة EDX لأرضية التصوير صورة رقم (18) اتضح انها تتكون من كربونات الكالسيوم بالإضافة الي نسبة قليلة من كبريتات الكالسيوم وكلوريد الصوديوم فضلاً عن وجود الكوارتز

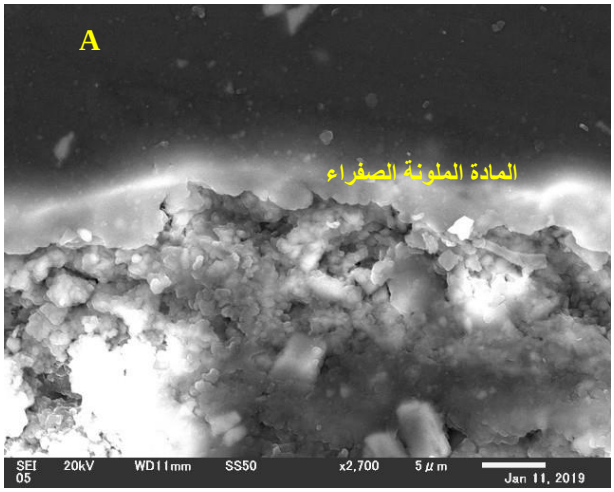


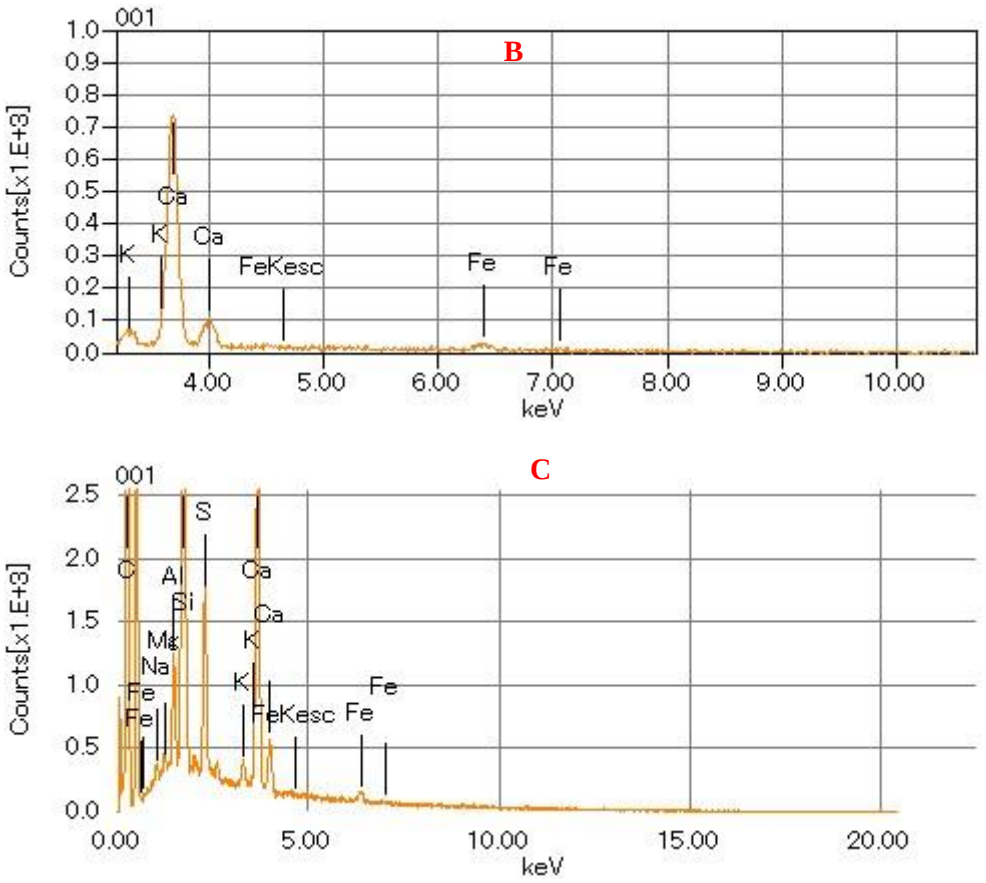




صورة رقم (18) بميكروسكوب SEM لقطاع عرضي يوضح للقبة رقم 46 تتكون من ثلاث طبقات من اسفل للأعلى : الطبقة الخشنة والطبقة الناعمة والمادة الملونة (A) وتم فحص وتحليل العينة لتحديد ارضية التصوير بواسطة SEM EDX (B,C) والتي اتضح انها تتكون من كربونات الكالسيوم بالإضافة الي نسبة قليلة من كبريتات الكالسيوم وكلوريد الصوديوم فضلاً عن وجود الكوارتز

العينة الثالثة: من خلال الفحص الميكروسكوبي SEM والتحليل بواسطة EDX للمادة الملونة الصفراء صورة رقم (19) اتضح انها تتكون من كربونات الكالسيوم كأرضية تصوير والمادة الملونة الصفراء الجيوثيت goethite (α-FeOOH)





صورة رقم (19) بميكروسكوب SEM لقطاع عرضي يوضح للقبة رقم 46 تتكون من المادة الملونة الصفراء (A) وتم تحليل العينة بواسطة EDX (B,C)

تحاليل تشتت الاشعة السينية تقترح الاتي **EDX Analysis Suggests:**

١- الطبقة الخشنة Coarse plaster

من الشيد الطيني الغني بالعناصر الاتية Quartz (Si), Calcite (Ca), K-feldspar and aluminium (Al).

٢- الطبقة الناعمة Fine plaster

من كربونات الكالسيوم فضلاً عن وجود نسبة من الجبس

٣- المادة الملونة Pigment

المادة الملونة صفراء اللون والتي تتكون من كربونات الكالسيوم والكوارتز واكسيد الحديد Calcite , Quartz, and iron oxide مما يقترح ان اللون من الجيوثيت goethite (α-FeOOH)

٣.٣ نتائج تحليل الاليزا: ELISA Result

أظهرت نتائج التحليل عدم وجود أي وسيط عضوي مستخدم مع العينة التي تم تحليلها في القبة رقم 46 بالجبانة الاثرية بأسوان ربما نتيجة لتحلل الوسيط اللوني كاملاً.

مناقشة النتائج

القاء الضوء علي دراسة الجبانة الاثرية بأسوان والتعرف علي التركيب الطباقي والتشريحي لبعض الجداريات الموجودة في الجبانة الاثرية تمثل أهمية بالغة كونها من أهم وأقدم الجبانات في مصر والعالم الإسلامي و لاحتوائها علي نماذج معمارية وفنية تمثل قيمة تاريخية وفنية في العمارة والفنون الإسلامية .تعاني الجبانة من قوي تلف مختلفة التي اثرت عليها الامر الذي يستدعي سرعة التدخل لدراستها وصيانتها وقدم البحث اولي خطوات التدخل بإجراء الفحوص والتحاليل على نموذج واحد للقبة 46 لمعرفة التركيب الطباقي اتضح انها تتكون من ثلاث طبقات الاولي الخشنة وتتكون من الشيد الطيني يتكون من الكوارتز والمعادن الطينية ونسبة من ملح الهاليت NaCl والثانية من أرضية التصوير تتكون من كربونات الكالسيوم ونسبة من الجبس وان عينة اللون الأصفر عبارة عن الجيوثيت كما اثبت التحليل بواسطة ELISA عدم وجود وسيط عضوي استخدم مع المادة الملونة الصفراء. وبدراسة التحليل العنصري لطبقات التصوير من خلال القطاع العرضي C.S اتضح أن أرضية التصوير تحتوي علي كربونات الكالسيوم ونسبة من الجبس مما يشير الي التكنيك المستخدم "secco fresco" المنفذ علي أرضية جافة وليس تكنيك "buon fresco" المنفذ علي أرضية طرية وغير جافة.النتائج التي توصل اليها البحث صرورة لعمل قاعدة علمية من ناحية الفحوص والتحاليل تبني عليها خطة مستقبلية للترميم والعلاج فضلاً عن أن الجبانة الاثرية في حاجة للمزيد من الدراسات والتحاليل والفحوص للوصول الي صورة كاملة عن المواد والأساليب التي استخدمت في الجبانة الاثرية بأسوان.

هوامش البحث

[1]-Ajo, D., U. Casellato, E. Fiorin, and P. Vigato."Ciro Ferri's Frescoes: A Study of Painting Materials and Technique by SEM-EDS Microscopy, X-ray Diffraction, Micro FT-IR and Photoluminescence Spectroscopy." Journal of Cultural Heritage 5 (4): 2004, 333–348.

[2]-Beruto, D., F. barberis, and R. botter, Calcium Carbonate binding mechanism in the setting of calcium and calcium-magnesium putty-limes, journal of cultural heritage, 6 (3), 2005,253–260

[٣]) عثمان ، م ، ع : موسوعة العمارة الفاطمية ،عمارة المشاهد والقباب في العصر الفاطمي ، الكتاب الثاني ، دار القاهرة ، ٢٠٠٦م , ص٩.

[٤]) أحمد ,ع , أ : أساليب الحفاظ علي مباني جبانة أسوان الأثرية تطبيقاً علي نماذج مختارة , رسالة ماجستير , جامعة جنوب الوادي , كلية الآثار بقنا , قسم الترميم , ٢٠١٩م , ص ٥ .

[5]) De Villard, U. M : La Necropoli Musulmana di Aswan 1930, Le Cair (imprimerie de l'institute Français d'Archéologie orientale .

7) Helmi, F.M. ; Deterioration and conservation of some mud brick in Egypt ,IN, 6th international conference on the conservation of earthen architecture,Adobe90 preprints , lascruces, New Mexico,U.S.A.,October (14-19),1990 , P.280 .

8) Bradley, S.M and Middleton, A.P. A study of the deterioration of Egyptian limestone sculpture JAIC, Vol 27, No. 2, Article 2, 1988, pp 69-86.

[٨]) عبد الستار ، ع ، م : طرق تقوية وتدعيم الطوب الطيني دراسة تجريبية تطبيقية علي جبانة أسوان الإسلامية ، رسالة ماجستير ، جامعة سوهاج ، كلية الآداب ، قسم الرميم ، ٢٠٠٩م ، ص ١٦٢ .

[12] - Joy Mazurek, Marie Svoboda, Jeffrey Maish, Kazuki Kawahara, Shunsuke Fukakusa, Takashi Nakazawa, Yoko Taniguchi, Characterization of Binding Media in Egyptian Romano Portraits using Enzime-Linked Immunosorbant Assay and Mass Specrtometry, e-Preservation Science, 2014, 11, 76-83.

[13]- Philip A. Klausmeyer, Rita P. Albertson, Madelyn R. Schmidt, Robert T. Woodland, Morwenna Blewett, Analysis and Treatment of a Painting by Kees Van Dongen: FTIR and ELISA as Complementary Techniques in the Analysis of Art Materials, e-Preservation Science, 2009, 6, 151-162.

استخدام مواد حديثة في تبطين اللوحات الزيتية (دراسة تحليلية تطبيقية)

د/ ثناء على على أبو طالب
مدرس الاثار العضوية بكلية الآثار
قسم الترميم ـ جامعة أسوان

الملخص:

ركز هذا البحث على استخدام مواد حديثة في التبطين لعلاج وصيانة لوحة زيتية ترجع الى اواخر القرن الثامن عشر من المقتنيات الخاصة منفذة بالوان الزيت على كانفس واللوحة بها مظاهر تلف مختلفة مثل التشققات لقشرة اللون والشروخ والتهالك لألياف النسيج والتآكل والضعف وعدم القدرة على القيام بوظيفته كداعم لذا تحتاج اللوحة الى التقوية والتبطين لإعادة بناء طبقات اللوحة وتقويتها وهذا ما يهدف اليه البحث وتم إجراء دراسة تحليلية فحصية تطبيقية للتعرف على مكونات اللوحة الزيتية باستخدام طرق التحليل المختلفة (الفحص الميكروسكوبي - حيود الأشعة السينية XRD– تشتيت الأشعة السينية EDX– الفحص بالأشعة تحت الحمراء FTIR) ودراسة عوامل ومظاهر التلف المختلفة وتقييم حالة التلف بها وإجراء عملية الترميم والصيانة اللازمة (تقوية -التبطين – تنظيف - استكمال) باستخدام مواد ترميم حديثة في التبطين مثل استخدام قماش رقيق شبه اصطناعي غير منسوج TNT 54 وهو نسيج بطانة يتميز بخصائص جيدة مثل استقراره كيميائيًا "خاملة" والقدرة العالية على التكيف مع البيئة المحيطة و مقاومة عالية للكائنات الدقيقة ويعتبر نسيج قوى ومرن بسبب تركيبه (٣٤٪ من السليلوز والبوليستر بنسبة ٦٦٪) ومناسبًا للبيئة غير المستقرة وأقل امتصاصاً ويتميز أيضاً بأنه يحتاج كمية ضئيلة من المادة اللاصقة ومن المواد اللاصقة التي استخدمت للتبطين البارد المواد الاكريليكية وهىPlextol D360 بنسبة ٦٠% ودرجة حموضتة ٨ ولتحسين خواصه وتقليل درجة الحموضة (PH) تم إضافة محلول قلوي من هيدروكسيد الصوديوم بنسبة ١% الذى يعمل على خفض الرقم الهيدروجيني ليكون متعادل(PH=7) ثم يخلط مع Plextol D540 بنسبة ٤٠ ٪.والخلط ينتج منه مادة ذات خواص جيدة تتميز بصفة الاسترجاع .

الكلمات الدالة : التبطين – اللابونت – البليكستول – نسيج TNT54 .

المقدمة :-

يهدف البحث الى وضع اسلوب تطبيقي حديث لعلاج وصيانة لوحة زيتية مطبقة على الكانفس من أواخر القرن الثامن عشر تمثل منظر من الطبيعة بعد عمل دراسة فحصية تحليلية لمظاهر التلف للوحة نتيجة التخزين السيء ظهرت باللوحة الاثرية مظاهر تلف عديده مثل الشروخ والتشققات و الهشاشة والضعف للكانفس والتهتك والقطوع [١] لذا يحتاج الكانفس الى التبطين ومن المواد التي استخدمت في التبطين في درجات الحرارة المرتفعة البيفا BEVA 371 [٢] وأحياناً قد تكون غير ملائمة فتم تطوير هذه الطريقة الساخنة الى طريقة البطانة الباردة لتقليل درجات حرارة وقوة الضغط[٣] وتُطبق البطانة الباردة بعد فرد المادة اللاصقة على اللوحة الاصلية والحامل الإضافي وتفعيلها بالمذيب حيث يتم رش المادة اللاصقة بالمذيب مع الضغط الخفيف لضمان قوة اللصق [٤] ومن المواد اللاصقة الحديثة التي استخدمت في التبطين البارد واعطت نتائج جيدة خليط من بوليمرات الاكريليك وميثيل ميثاكريلات وبوليمرات إيثيل اكريليت المكون

من البلكستول Plextol K360 والبلكستول Plextol D540 [٥] لأنهم يكونوا افلام مرنة وجافه ولهم ثبات كيميائي عند درجة حرارة أقل من ٥٠م ونظراً لأن الرقم الهيدروجيني للبلكستول Plextol K360 هو٨ [٦] وتتطلب هذه الحموضة القوية الخلط مع قاعدة قبل مزجها مع Plextol D540 مما يؤكد بأنه يجب استخدام المنتجين معاً وتم استخدام البلكستول Plextol K360 كمادة مضافة للمواد اللاصقة لتحسين قوة الالتصاق وعادةً لا يقل نسبة البلكستول Plextol K360 عن ٣٠٪ وقد تزيد هذه النسبة المئوية عندما تكون هناك حاجة إلى قوة لاصق أكبر [٧] لذا يتم استخدام خليط من البلكستول Plextol K 360 وPlextol D 540 بنسبة: ٦٠ ٪ Plextol K360 و٤٠ ٪ Plextol D540 وذلك لأن الكمية الأعلى من Plextol D540 تؤدى الى قوة

لصق أكثر صلابة وأقل مرونة[٨] مع إضافة ١% من محلول هيدروكسيد الصوديوم القلوي بواسطة القطارة وذلك حتى تتغير قيمة الرقم الهيدروجيني إلى٧ =PH فتصبح متعادلة وذلك لأن خليط الراتنجات معا يميل الى الحمضية قليلاً (PH=6) [٩] وتتأثر كمية المادة اللاصقة المطلوبة بنوعية قماش البطانة لذا تم اختيار قماش رقيق شبه اصطناعي غير منسوج اسمه التجاري 54 TNT وهو من الحوامل الحديثة التي استخدمت في التبطين بدلا من الكتان لمتانته والخمول كيميائيًا (لا يطلق منتجات تحلل تكون ضارة باللوحات) والتركيب الكيميائي له عبارة عن سليلوز بنسبة ٣٤ ٪وبوليستر بنسبة ٦٦٪ [١٠] وهو نسيج بطانة مناسب بسبب خصائصه الجيدة مثل تقليل تغييرات النسيج في اللوحة الأصلية وتقليل زيادة الصلابة و مقاومة عالية للكائنات الدقيقة وتشكيل نسيج أقوى ومناسبً للبيئة غير المستقرة والمسامية العالية ويتميز أيضا بانه يحتاج كمية ضئيلة من المادة اللاصقة [١١] و أسلوب تطبيق البطانة الباردة لا يؤثر على الخواص الفيزيائية للوحة الكانفس الأصلية ويحافظ على هيكلها المفتوح مما يوفر رابطاً مرناً .



صورة رقم (١) توضح اللوحة الاثرية



صورة رقم (٢) توضح التكوين الهرمي يميناً والانتشار اللوني للأحمر يساراً

٢- المواد المستخدمة و طرق الدراسة :-

٢-١- مواد الدراسة Study Materials :-

تم عمل الدراسة على عينات صغيرة كانت متساقطة من اللون الأحمر واللون البرتقالي من اللوحة الاثرية التي تنتمي الى أواخر القرن الثامن عشر وهى من المقتنيات الخاصة وهى عبارة عن باقة زهور بفازة موضوعة على منضدة كما موضح بصورة رقم (١) بمقاس (٥٥ سم عرض × ٧٠ سم طول) وتتميز اللوحة بسمات فنية مميزة من حيث الانتشار اللوني وتوزيع الدرجات اللونية فنجد التردد اللوني للأحمر وتوزيعه بأسلوب جميل موضح بالصورة رقم (٢) وقد أجريت الفحوص والتحليل علي هذه العينات .

٢ -٢ - طرق الدراسة: الفحص بالضوء النافذ للتعرف على مظاهر التلف السطحية والتسجيل الفوتوغرافي في الضوء الطبيعي والتصوير بالضوء المائل لدراسة السطح وما به من اتساخات والفحص بالميكرسكوب الضوئى والتحليل والفحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة EDx الذى يستخدم في فحص وتحليل أسطح العينات ومعرفة طبيعة النسيج وماهية التلف والتركيب المعدني سواء في صورة عناصر وأكاسيد للمكونات المعدنية التي يتكون منها الالوان للوحة الاثرية وكذلك عمل خريطة العناصر على السطح وتم التحليل باستخدام حيود الأشعة السينية (XRD) للتعرف على التركيب الكيميائي لطبقة التصوير المستخدمة في اللوحة والمواد الملونة وكذلك تم التحليل

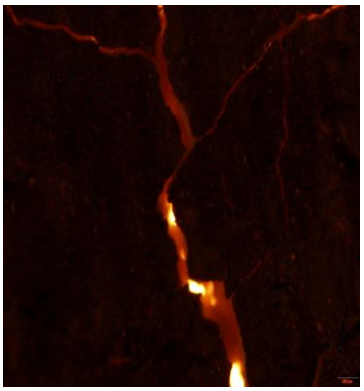
باستخدام جهاز طيف الأشعة تحت الحمراء(FTIR) لتحديد الوسيط اللوني والمادة اللاصقة بأرضية التصوير والورنيش.

وتم الفحص بالاستريو ميكروسكوب بعد تجهيز العينات كقطاع عرضي للفحص حيث وضعت العينة في الايبوكسي (رقم ٢٧-٧٥١ ، ويمزج الايبوكسي والمصلب بنسبة ١٠٠: ٢ مل). تترك العينة حتى يجف الايبوكسي بالكامل ثم يتم صقل العينات باستخدام ورق الصنفرة مقاس (٨٠٠: ٤٠٠٠) والتنعيم تم بورق صنفرة مبلل بالماء للحصول على سطح أملس و جيد .

وتم **الفحص الميكروبيولوجي** للتعرف على أنواع الميكروبات الفطرية المنتشرة على اللوحة وكذلك لعلاجها بالمبيدات الفطرية المناسبة وقد أخذت عينات من سطح الطلاء ومن المناطق التي كانت توجد بها علامات مرئية لنشاط الكائنات الحية الدقيقة المحتملة مثل النقاط البيضاء الصغيرة على الطلاء الداكن وبعد ذلك تم تلقيح أطباق بترى (تحت ظروف معقمة) تحتوي على بيئة (Czapecks) ثم وضعت الأطباق الملقحة في التحضين عند درجة حرارة ٢٨- ٣٠ °م وقد تم تحضين الأطباق الملقحة لمدة تتراوح بين ١٠- ١٥يوم بعد ذلك تم تحضين الأطباق الجديدة لمدة أسبوع عند نفس درجة الحرارة وكذلك تم التحليل الكيميائى للالياف .



صورة رقم (٣) بالضوء النافذ توضح ظاهره تساقط قشرة اللون وضعف النسيج



صورة رقم (٤) توضح ضعف الألياف والقطوع وتساقط اللون

٣- النتائج والمناقشات (Results and Discussions) :-

٣-١- الفحص بالضوء النافذ:

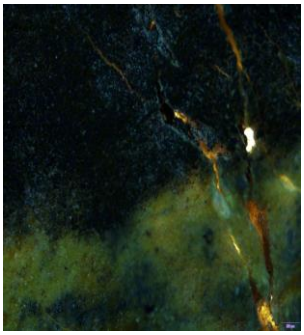
تبين من الفحص بالضوء النافذ من الخلف وجود أتربة وإتساخات متكلسة علي بعض أجزاء من اللوحة وخاصة الحواف كما يتضح فيها ظاهره تساقط قشرة اللون وضعف النسيج كما في صورة رقم (٣).

٣-٢- الفحص بالاستريو ميكروسكوب:

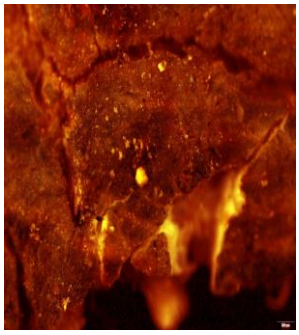
تبين اعتام بطبقة الورنيش والهشاشة والضعف ووجود تغير لوني وبهتان باللون الأحمر نتيجة التذبذب في درجات الرطوبة والحرار [١٢] وفقد اجزاء من اللون ولوحظ أن الكانفس اليافه ضعيفة وبه قطوع كما موضح بالصورة (٤) وكذلك إتساخات واتربة كثيرة في الجانب الخلفي للكانفس وأظهر الفحص لعينة من اللون الأصفر عدم انتظام طبقة الورنيش على السطح والدكانة للورنيش كما في الصورة رقم (٥) والشروخ والتساقط للألوان و أرضية التصوير كما في الصورة رقم (٦) وظهر بعينة اللون البرتقالى أسلوب تطبيق اللون بالخلط (الرطب متداخلا مع الرطب) أي التلوين بالأحمر فوق نفس الطبقة اللونية السابق وضعها التي مازالت رطبة (الأصفر) فتمتزج الالوان معا على سطح اللوحة حيث طبق اللون الأصفر وقبل جفافه طبق عليه اللون الأحمر وأظهر الفحص أيضاً تصلد قشرة اللون وضعفها كما موضح بالصورة رقم (٧) . وكذلك تم الفحص بالميكروسكوب لعينة من اللون الأحمر بعد تجهيزها كقطاع عرضى واتضح ان التركيب الطبقى للوحة هي مكونة من خمس طبقات وهى وطبقة الورنيش وطبقة الألوان وطبقة التحضير والحامل الأصلي و الحامل الثانوي كما موضح بالصورة رقم (٨- أ،ب) .



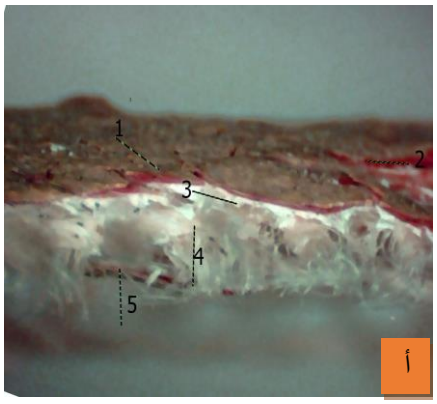
صورة رقم (٥) توضح عدم انتظام طبقة الورنيش



صورة رقم (٦) توضح الشروخ والتساقط للألوان



صورة رقم (٧) توضح أسلوب تطبيق اللون وتصلد

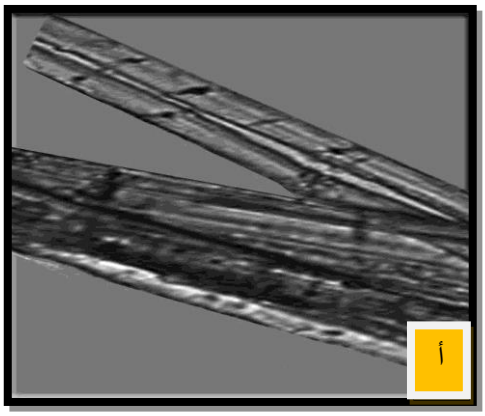


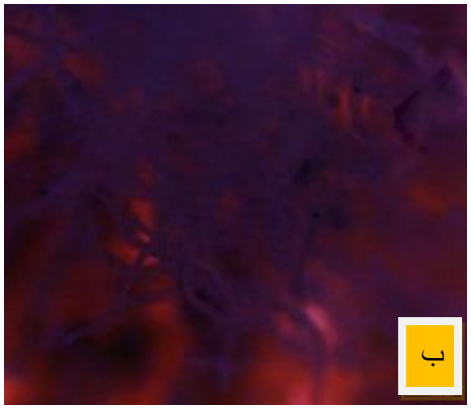


صورة (٨- أ، ب) توضح الفحص بالا ستريو ميكروسكوب لقطاع عرضي أ- للون الأحمر و(ب) للون البرتقالي المكون من - ١- طبقة الورنيش – ٢- طبقة الألوان - ٣- طبقة الأرضية -٤- طبقة الحامل الأصلي -٥- طبقة الحامل الثانوى

٣-٣ - الفحص بالميكروسكوب الضوئي والتحليل الكيميائى : -

تم الفحص بالميكروسكوب الضوئي لألياف الكانفس واتضح انه نسيج ذو تركيب بسيط سادة (١/١) من مجموعتين احداهما راسية وتعرف بخيوط السداء والأخرى افقية وتعرف بخيوط اللحمة و تمر خيوط السدى فوق وتحت خيوط اللحمة ويتكون من ١٢خيطً سداء عمودياً و١٠خيطً أفقياً لكل ٢سم وتبين من الفحص أن الألياف الكانفس تنمو في صورة حزم اسطوانية الشكل متراصة بجانب بعضاً ألياف مما يشير ان اللوحة من الكتان بمقارنة بعينة قياسية من الكتان[١٣] كما موضح بالصورة رقم (٩أ) واستخدم التحليل الكيميائي للتأكيد على نوعيه ألياف النسيج حيث تم أخذ بعض الفتل من طرف نسيج الحامل بصورة غير متلفة وتنقل على شريحة للفحص الميكروسكوبي وتم الكشف على الألياف باستخدام صبغة الهيرتربرج حيث اتخذت الألياف لوناً بنفسجياً كما موضح في بالصورة رقم (٩ب) بقوة تكبير x١٠ مما اشير الى ان نسيج اللوحة من الكتان .

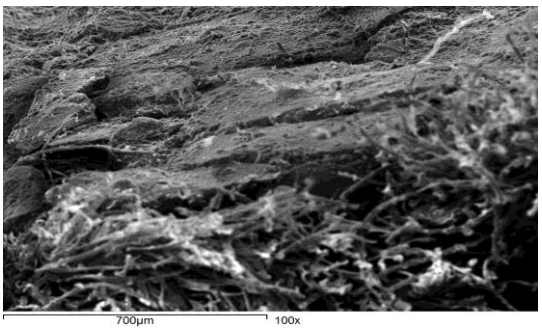




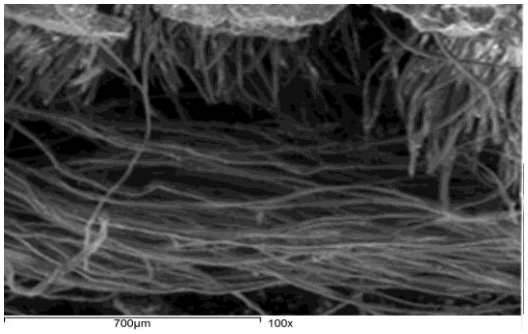
صورة رقم (٩- أ، ب) بتكبير ١٠ x (أ) يوضح الياف الكتان الضعيفة (ب) توضح تلون الالياف باللون البنفسجي

٣-٤-الفحص بالميكروسكوب الالكتروني الماسح **(SEM)** :

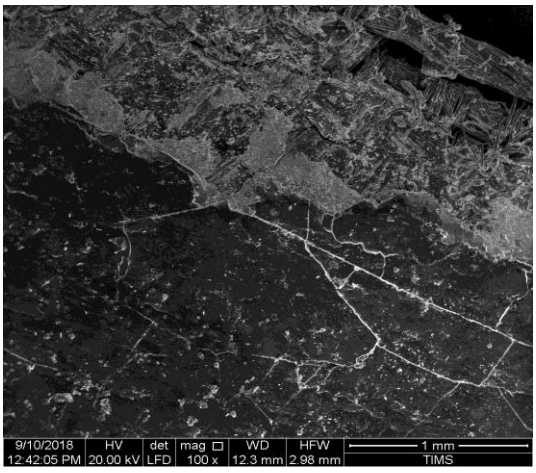
تم الفحص لمظاهر التلف باللوحة لمعرفة مدى التلف الذي وصلت إليه وقد تبين من الفحص ان الألياف ضعيفة ومتأكلة وعدم استواء الحامل كما موضح في الصورة رقم (١٠) و نتج ان الألياف تنمو على هيئة حزم ناعمة أسطوانية الشكل بها بعض المناطق المنتفخة بطول الليفة ، وتتميز بوجود شقوق عرضية عند مكان الانتفاخ (أشبه بشكل الغاب) وهذا أكد ان الالياف من الكتان وتبين عدم التماسك للألياف كما موضح بالصورة رقم (١١) وأن الألوان في حالة صلدة وفقد الوسيط الزيتي مرونته أدى إلى ظهور التشققات والتفتت لطبقة التحضير كما موضح في الصورة رقم (١٢) بقوة تكبير ١٠٠xوكذلك الهشاشة والضعف وعدم انتظام الجزيئات للورنيش على السطح كما موضح بالصورة رقم (١٣) بقوة تكبير ٢٠٠٠x .



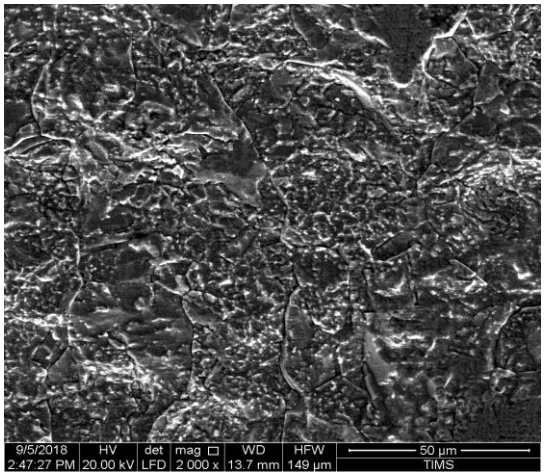
صورة رقم (١٠) بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح لضعف الكتان وعدم الاستواء للسطح بقوة تكبير x100



صورة رقم (١١) بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح توضح عدم التماسك والضعف للألياف بقوة تكبير ١٠٠x



صورة رقم (١٢) بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح توضح تشققات الألوان وضعف النسيج بقوة تكبير ١٠٠x



صورة رقم (١٣) بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح توضح عدم انتظام جزيئات الورنيش بقوة تكبير ٢٠٠٠x

٣-٥- التحاليل باستخدام حيود وتشتيت الاشعة السينية : -

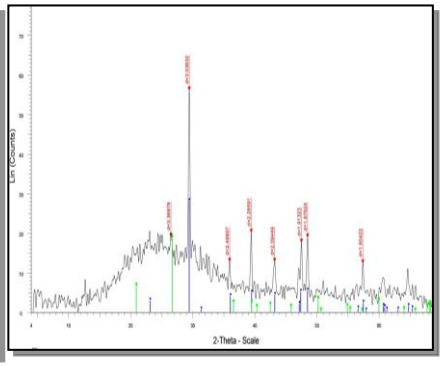
أوضح التحليل بالأشعة السينية كما موضح بالشكل (١) أن المركبات التي استخدمها الفنان بأرضية التصوير كربونات الكالسيوم (الكالسيت) ($CaCo_3$) برقم الكارت (٥ -٠٥٨٦٠) وتواجدها كمركب أساسي بنسبة ٦٣.٤%ونسبة من الكوارتز(SiO_2) برقم الكارت (٨٨ – ٢٣٠٢) بنسبة ٣٦.٦%وترجع هذه المادة إلى وجودها في مكونات أرضية التصوير واوضح التحليل بوحدة تشتيت الاشعة السينية (EDX) كما موضح بالشكل (٢) ان العينة تتكون من الاكسجين بنسبة ٥٥.٠٨% والكربون بنسبة ٢٠.٣٣ % كمركب أساسي والكالسيوم بنسبة ١٤.٦٦% والسليكا بنسبة ٩.٤٣ % بنسب متوسطة والصوديوم بنسبة ١.٧٤% والماغنسيوم بنسبة ٠.٢١% والالومنيوم بنسبة ١.٧٦ % والكبريت ١.٧١% والكلور٠.٢٣% والبوتاسيوم ٠.١٢% بنسب قليلة جدا وأكد هذا ان أرضية التصوير من كربونات الكالسيوم ، وأوضح

التحليل بحيود الأشعة السينية كما موضح بالشكل (٣) أن اللون البرتقالي المحمر مكون من معدن بيروكوفيت poyarkovit والتركيب الكيميائي له من بيروكلورات الزئبق (Hg_3OCI) بنسبة ٥٨.٦ % برقم الكارت (٣٣- ٠٢٩٠) والأصفر من أكسيد هيدروكسيد الحديد الثلاثي)FeO(oH) بنسبة ٢٢% برقم الكارت (٨١ - ٤٦٤٠) وكربونات الكالسيوم ($CaCO_3$) بنسبة ١٩.٤% برقم الكارت (٨٨-١٨٠٨) واوضح التحليل بوحدة تشتيت الاشعة السينية كما موضح بالجدول (١) والشكل (٤) ان العينة تتكون من الزئبق بنسبة ٣٢.٧٠% كمركب أساسي والاكسجين بنسبة ١٥.٤٧% والكربون بنسبة ٢٠.٨٧% بنسبة متوسطة والحديد بنسبة ١٠.٩٢ % والكالسيوم بنسبة ٦.٣١ % والسليكا بنسبة ٤.١٦% والصوديوم بنسبة ٣.٥٨ % ونسبة قليلة من البوتاسيوم والماغنسيوم والنحاس نستنتج مما سبق أن الفنان استخدم أحمر الفرمليون وأصفر الجوسيت واستخدم تقنية الخلط للحصول على اللون البرتقالى وفسر وجود الكالسيوم الى كربونات الكالسيوم بأرضية التصوير وكذلك تواجد السليكا والصوديوم والبوتاسيوم والماغنسيوم الى الجوسيت [١٤] لأنه أكسيد أرضي ويوجد به نسبة من المواد القلوية من الطين [١٥] وتم رسم خرائط العناصر لإعطاء فكرة عن العناصر المتواجدة على أسطح العينة الأثرية كما موضح بالصورة رقم (١٤).

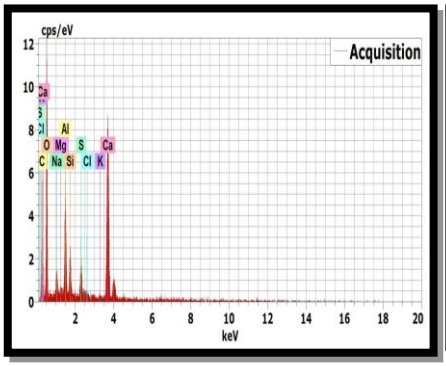
وأوضح التحليل بالأشعة السينية كما موضح بالشكل (٥) تواجد مركبات الكوارتز(sio2) بنسبة ٩% برقم كارت (٠٥-٠٤٩) وكبريتيد الزئبق (HgS) بنسبة ١.٦% برقم كارت(٨٩-٠٤٣٨) وكربونات الكالسيوم (caco3) بنسبة٦.١% برقم كارت (٨٨-١٨٠٨) والأنورثيت (CaAl2Si2O) حجر طبيعي بنسبة٤١.٦% برقم الكارت (٨٤-٠٧٥٠) وتركيبه الكيميائي عبارة عن سلكيات الألومنيوم والكالسيوم بنسبة ٢٠.٣% برقم كارت (٤٦-٠٣١٤) وأحمر الرصاص ((2PbO.PbO2) or (Pb3O4)) بنسبة ١.٤% برقم كارت (٧٣-٠٥٣٢) وتركيبه الكيميائي مزيج من أكسيدي الرصاص الثنائي والرباعي وكربونات الرصاص وأول اكسيد الرصاص بنسبة ١٩.٤% برقم الكارت (١٨-٠٦٩١) لذلك يحدث البهتان للون الأحمر نتيجة التعرض للملوثات الجوية [١٦] وتكوين كربونات الرصاص مع أول أكسيد الرصاص المتواجد بأحمر الرصاص [١٧] نستنتج مما سبق أن الفنان استخدم نوعين من الأحمر هما الأحمر الرصاص مع أحمر الفرمليون للحصول على الأحمر الطوبى ويفسر تواجد الانورثيت بنسبة كبيرة ان تم خلطه مع الاحمر لينتج درجات لونية فاتحة من اللون الأحمر ويفسر وجود كربونات واكسيد الرصاص بنسبة كبيرة انها نواتج تلف من عمليات تدهور الرصاص المختلفة [١٨] مثل تشكيل السروسيت [١٩] الذى يسبب تغير اللون الى الرمادي وتشكيل كربونات الرصاص[٢٠] الذى يسبب تغير اللون الى الأسود نتيجة التعرض للملوثات الجوية والضوء [٢١] نستنتج من ذلك اللون الأحمر يتواجد به درجات من اللون الرمادي الفاتح و البنى الشوكولاتة [٢٢] وأوضح التحليل بوحدة تشتيت الاشعة السينية كما موضح بالجدول رقم (١) والشكل رقم (٦) ان العينة تتكون من الكربون بنسبة ٣١.٦٢% والاكسجين بنسبة ٣٢.٧٣% كمركبات اساسية والرصاص بنسبة ١٣.٠٦ % بنسبة متوسطة والكالسيوم١٠.٧٩ % بنسبة اقل من المتوسط ونسب قليلة من السليكا بنسبة ٤.٥٨ % ونسب قليلة جدا من الكبريت بنسبة ٢.٧ % والباريوم بنسبة ٢.٠٦ والزئبق بنسبة ٢.٧٠% والالومنيوم بنسبة ١.١٣ % والنسب الصغيرة من كلاً من الحديد والالومنيوم والكبريت والباريوم تعتبر شوائب ويفسر تواجد الكالسيوم والسليكا الى أرضية التصوير بالعينة .

جدول رقم (١) يوضح نسبة عناصر اللون البرتقالي المحمر بوحدة تشتيت الاشعة السينية

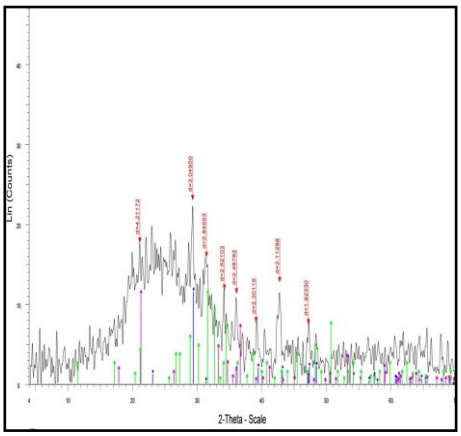
العناصر	C	O	Na	Mg	Al	Si	K	Ca	Fe	Cu	Hg	Total
البرتقالى	١٥.٤٧	٢٠.٨٧	٣.٥٨	٠.٥٢	٤.٨٤	٤.١٦	٠.١١	٦.٣١	١٠.٩٢	٠.٠٩	٣٢.٧٠	١٠٠
العناصر	C	O	Al	Ba	S	Si		Ca	Fe	Pb	Hg	Total
الاحمر	31.6	32.7	1.1	2.06	2.7	4.6		10.8	0.2	13.6	2.7	



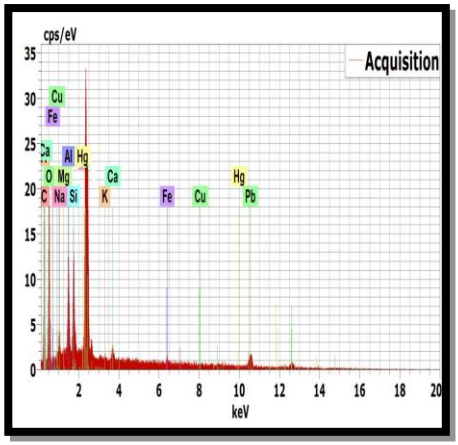
شكل رقم (١) يوضح حيود الأشعة السينية لأرضية



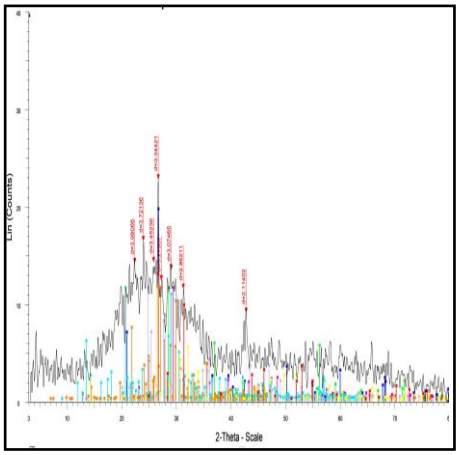
شكل رقم (٢) يوضح تشتيت الأشعة السينية لأرضية التصوير



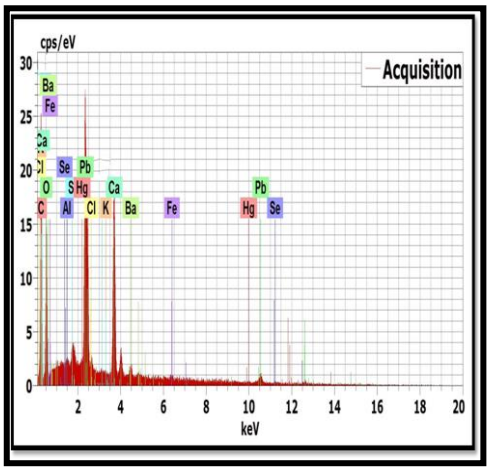
شكل رقم (٣) يوضح حيود الأشعة السينية لعينة من اللون البرتقالي



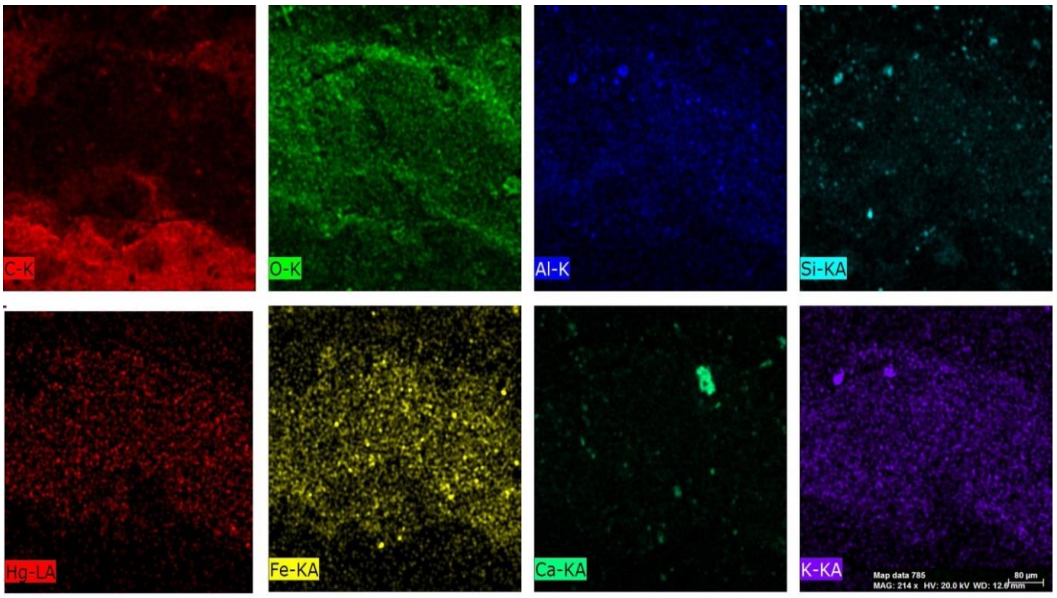
شكل رقم (٤) يوضح نمط تشتيت الأشعة السينية لعينة من اللون البرتقالي



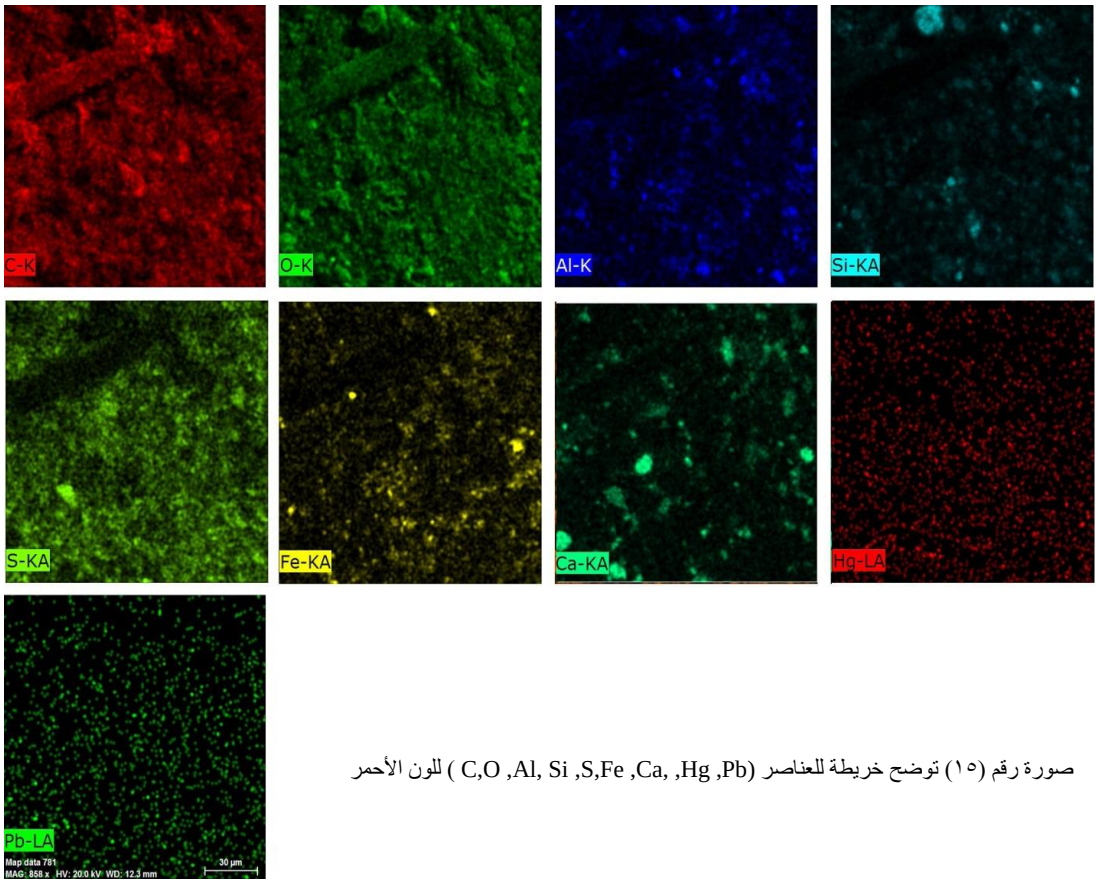
شكل رقم (٥) يوضح حيود الأشعة السينية لعينة من اللون الأحمر



شكل (٦) يوضح تشتيت الأشعة السينية لعينة من اللون الأحمر



صورة رقم (١٤) توضح خريطة العناصر (C ,O ,Al ,Si ,Hg ,Fe ,Ca ,k) للون البرتقالى

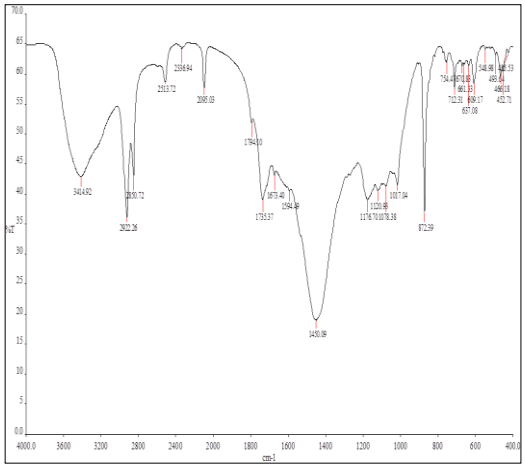


صورة رقم (١٥) توضح خريطة للعناصر (C,O ,Al, Si ,S,Fe ,Ca, ,Hg ,Pb) للون الأحمر

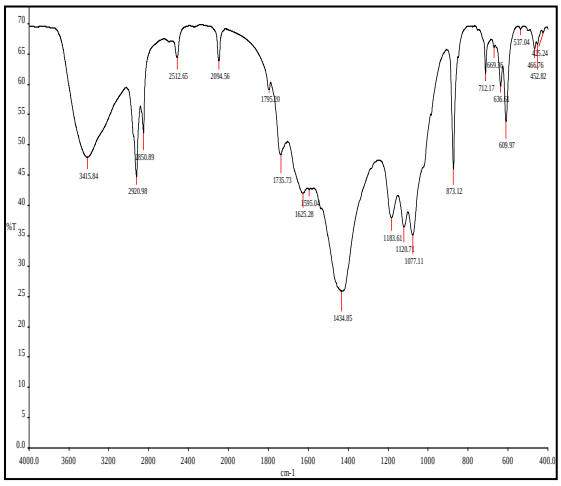
٣-٦ - التحليل بالأشعة تحت الحمراء:

أوضح التحليل نوع أرضية التصوير والمادة اللاصقة كما موضح بالشكل رقم (٧) وذلك لتواجد مجموعة الاميد (CN stretching and NH bending) عند الطول الموجى١٥٩٤. ٤٩ سم$^{-1}$ وتواجد مجموعة (Amide I, C-O stretch), عند الطول الموجي ١٦٩٣ سم$^{-1}$ مما يدل على ان المادة الرابطة هي غراء جلد الأرنب وايضاً ظهور أطياف من الغراء المخلوطة بكربونات الكالسيوم $CaCO_3$ عند الطول الموجى٨٧٢.٣٩ سم $^{-1}$ لمجموعة الامتصاص للكربونات (C- O) وايضاً تواجد مجموعة الكربونات عند الطول الموجى١٤٥٠.٥٩ سم $^{-1}$ مما يرجح أن الأرضية تتكون من كربونات الكالسيوم المخلوطة بالغراء

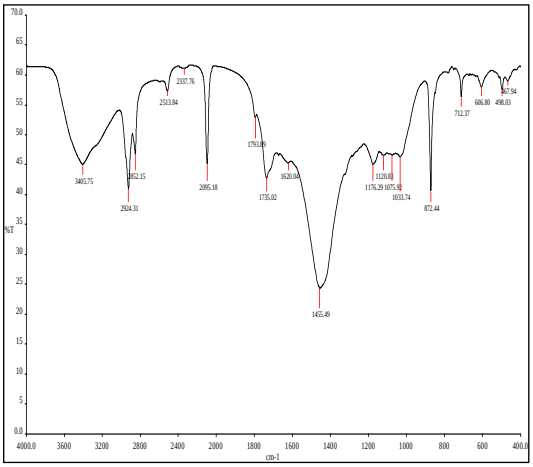
واوضح التحليل الوسيط المستخدم بالألوان الموضح بالشكل (٨) عند الطول الموجي٣٤١٥.٨٤سم $^{-1}$ لمجموعة stretching band o-H والاطوال الموجية عند ٢٩٢٠.٩٨سم$^{-1}$ و٢٨٥٠.٨٩ سم$^{-1}$ لمجموعة C-H stretching bands والطول الموجي ١٧٣٥.٧٣سم$^{-1}$ لمجموعة C-H bending bands والطول الموجي ١٤٣٤.٨٥ سم $^{-1}$ لمجموعة. C-H bending bands والاطوال الموجية عند ١١٨٣.٦١سم $^{-1}$ و ١٠٧٧.١١ سم$^{-1}$ لمجموعة C-O stretching bands مما يرجح أن الوسيط المستخدم هو زيت بذرة الكتان[٢٣] وأوضح التحليل ايضاً وجود الصابون المعدني عند الطول الموجي ١٥٩٥.٤سم-١ للمجموعة (COO)[٢٤] كذلك وجود السلاسل الأليفاتية للأحماض الدهنية عند الطول الموجى ٢٩٢٠.٩٨ سم -١ للمجموعة الفعالة (CH2) وأوضح التحليل ايضا وجود مجموعة (OH) عند الطول الموجى 3415.84 سم -١ مما يؤكد تشكيل الجليسريد الجزئي الناتج من تحلل الجليسريدات الثلاثية للزيت وتتحلل الجليسريدات الثلاثية إلى جليسيرول منفرد وأحماض دهنية منفردة مما يسبب زيادة نسبة الأحماض الدهنية الحرة نتيجة لعوامل التلف مثل الرطوبة [٢٥] التي تؤدى الى التحلل المائي للزيوت وتلف الزيت وينتج عن ذلك تفاعل الأحماض الكربوكسيلية الناتجة من تلف الزيت مع الألوان[٢٦] باللون الأحمر الذى تغير لونه ايضا نتيجة تفاعله مع الأحماض العضوية في بداية التفاعل يتكون اسيتات الرصاص Pb(C2H3O2)2 ثم [٢٧] هيدروكسيد الرصاص والصابون الرصاصي [٢٨] مع وجود حمض الاوكساليك [٢٩] ثم المظهر النهائي من كربونات الرصاص [٣٠] أوضح التحليل أن الورنيش المستخدم الشيلاك الموضح بالشكل رقم (٩) لوجود مجموعات الامتصاص O-Stretching band عند الطول الموجي٣٤٠٥.٧٥ سم-1 ومجموعة C-H stretching bands عند الطول الموجي٢٩٢٢.٢٦ و٢٨٥٠.٧٢ سم-1 ومجموعة C=O stretching band عند الطول الموجي١٧٣٥.٠٢ سم-1 ومجموعة C-C stretching band عند الطول الموجي ١٦٢٠.٠٤ سم-١ ومجموعة C-H bending bands عند الطول الموجي ١٤٥٥.٤٩سم-١ومجموعة الامتصاص C-O stretching bands عند الاطوال الموجية ١٠٣٣.٧٤ و١٠٧٥.٩٢ و١١٧٦.٢٩ سم-١.



شكل (٧) يوضح تحليل الاشعة تحت الحمراء لأرضية التصوير



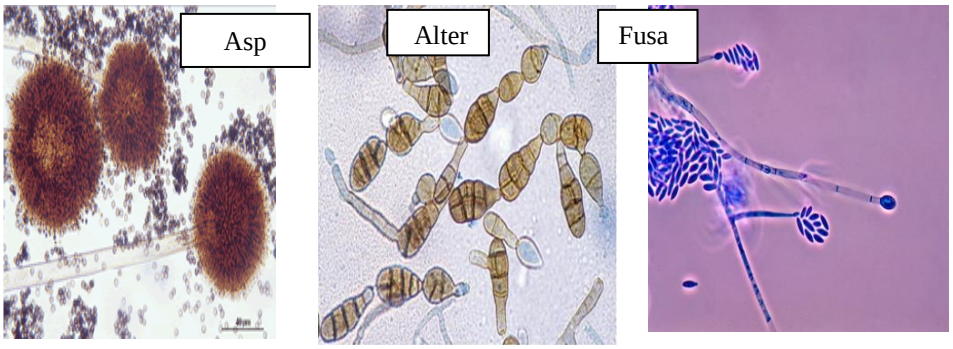
شكل (٨) يوضح تحليل الاشعة تحت الحمراء للوسيط اللونى



شكل (٩) يوضح تحليل الاشعة تحت الحمراء لورنيش الشيلاك

٣-٧- نتائج الفحص الميكروبيولوجي :-

ثبت من التعريف والتصنيف أن الفطريات التي تم عزلها من الأجناس الموضحة بالصورة رقم (١٦) وهى:- Aspergillus Niger , Alternaria alternate subglutinans, Fusarium,



صورة رقم (١٦) توضح أنواع الفطريات المنتشرة باللوحة

٤-١- ازالة الرطوبة: -

نُظف السطح الأمامي والخلفي للوحة برفق لإزالة جزيئات الغبار مع مراعاة تنظيف السطح الأمامي للوحة بحذر شديد باستخدام فرشاة ناعمة وذلك لإزالة الأتربة غير الملتصقة والعوالق السطحية التي توجد على سطح اللوحة و جُهزت منضدة العمل بتغطيتها بطبقة من ورق المينلكس لعدم التصاق اللوحة بالمنضدة أثناء عملية التبطين حيث توضع اللوحة مقلوبة وتُنظيف خلفية اللوحة من الأتربة والأوساخ بالفرشاة وفوهة مكنسة كهربائية المثبت عليها قطعة قماش شفاف حيث تم تثبيت الفوهة فوق الأتربة و الإتساخات لإزالتهم. و تم أزاله الرطوبة من الكانفس لأن السلوك الميكانيكي لكل طبقة للوحات الزيتية يؤثر على الهيكل البنائي للوحة ككل ويفقد المرونة لذا تم البدء فى التخلص من الرطوبة بالسماح لشريط من قماش التبطين بوضعه عند الزوايا وتغيره من وقت لآخر كما موضح بالصورة رقم (١٧) ويشعر بالرطوبة من خلال قماش التبطين الذى يمس يدوياً بشكل عام فإذا كان السطح باردًا يؤكد هذا أنه قد حدث سحب الكثير من الرطوبة واستبداله بأخر جاف. ثم يتم فك المسامير باستخدام زراديات وكان معظمها متأكل ومصداه حول رأس المسمار ورؤوسها مكسورة كما موضح بالصورة رقم (١٨) لذلك تقرر استبدالها بأخرى عند إعادة التثبيت ثم رفُع الإطار من على اللوحة بحذر وبعد الفك وجد تآكل وضعف الأطراف وخاصة الأركان للكانفس ولوحظ أيضاً أن اللوحة بها حامل إضافي من الخلف كما موضح بالصورة رقم (١٩) ، ثم توضع على الأطراف التي تم سحب الرطوبة منها أثقال (الأوزان) لإعادة فرد النسيج بشكل موحد ومنع النسيج من العودة إلى شكله الأصلي (الملتوي) كما موضح بالصورة رقم (٢٠)



صورة (١٧) التخلص من الرطوبة من اركان الكانفس



صورة رقم (١٨) توضح راس المسمارالمصدأ



صورة رقم (١٩) توضح تآكل وضعف الكتان والحامل الإضافى



صورة (٢٠) توضح وضع اثقال (الأوزان) لإعادة فرد النسيج

٤-٢ - التقوية : -

ثُبتت القشرة اللونية التي على وشك الوقوع وتم عمل حماية لسطح اللوحة بالكامل بالورق الياباني وتثبيتها بمادة التقوية [٣١] للحفاظ علي الطبقة اللونية الضعيفة وتم التثبيت بمادة البلكسيسول B ٥٢٧ المذابة في ٥% زايلين [٣٢] و٥.% من زيت الكمون للمقاومة البيولوجية حيث يوضع الورق الياباني مكان التثبيت ويتم لصقه باستخدام فرشاه ويتم الكى في درجة حرارة مناسبة تصل لـ٥٠ °م ثم الضغط الخفيف لفرد طبقة اللون باستخدام المكواة الحرارية [٣٣] الى ان يتم حماية السطح كما موضح بالصورة رقم (٢١) .



صورة (21) توضح حماية السطح الأمامي





صورة (22) توضح تطبيق اللابونتا RD بالمنطقة التي يصعب ازالتها

٤-٣ إزالة مواد الترميم السابقة:

ثم أُزيل الترميم السابق المتمثل فى الحامل الإضافي من الخلف بالطرق الميكانيكية [٣٤] ولكن بعض المناطق صعب ازالتها بسبب قوة الاصق لذا تم استخدام كمادة اللابونتا RD وتركيبها الكيميائي وهى عبارة عن مادة بيضاء على هيئة بودرة [٣٥] من معدن طيني اصطناعي وتركيبها الكيميائي (Na0.7Si8Mg5.5Li0.3O20(OH)4) [٣٦] وتجهز بخلط حوالى٠.٥ جم من المادة مع ٣ سم٣ من الماء حتى تصبح على شكل جل ذا قوام غليظ وهى تستخدم لإزالة المواد اللاصقة القديمة القابلة للذوبان في الماء الذى استخدم فى لصق الحامل الإضافي حيث تُفرد اللابونتا على الورق الياباني بالمنطقة التي يصعب ازالتها تم تترك لمدة خمس دقائق ثم بعد ذلك ترفع بحيث تكون موازية للسطح كما موضح بالصورة رقم (٢٢) وهذه المادة من خصائصها إنها تكون محتفظة بالماء عند وضعها على السطح ولا تجعله يتخلل سطح اللوحة ثم تم إعداد اللاصق للتبطين وهو خليط من ٦٠ ٪ من البليكستول Plextol K360 (لاسكس) ثم إضافة قطرة من الصوديوم لجعله محايدًا ثم إضافة ٤٠ % من البليكستول Plextol D540 وحيث ان كل ١مم٢ يتطلب ٢٠٠ مل من المادة اللاصقة فتم إضافة ١٢٠مللتر من Plextol K360 والرقم الهيدروجيني هو ٢ - ٣,٥ لذا تم رفع الرقم الهيدروجيني الى ٧ بإضافة ١٪ من الصوديوم لجعله محايدًا ثم تمت إضافة ٨٠ مل من Plextol D540 وتم تحريك الخليط باستخدام خلاط كهربائي ثم عوُلجت القطوع لاستعادة نمط النسج وعدد الخيوط والمسافة بين الخيوط [٣٧] بالمنطقة المتضررة وإرجاع النسيج إلى نفس مستوى تحمل الإجهاد والمرونة حيث تم أولاً وضع قطعة من الورق النشاف تم ترطيبه مسبقاً بالماء المقطر على مساحة تغطي مكان القطع لمدة ١٠ دقائق مع مراعاة وضع طبقة رقيقة من ورق الملنيكس Melinexمباشرة أسفل وأعلى المنطقة المتضررة باللوحة لان التندية بالماء تسمح لهذه الألياف بالارتخاء وترتيب الخيوط ودمج الخيوط ويتم التطبيق باستخدام الفرشاة للمادة اللاصقة التي تم اذابتها في الزايلين بنسبة ٥% بحيث يصبح القوام لزجً وإجراء تسطيح للمنطقة المحيطة بالقطعة الممزقة للتأكد من أن سطح اللوحة تم فرده بوضع اثقال عليها وتكرر هذه العملية حتى تم التوصل إلى تسوية كاملة لعدم انفصال الأجزاء الممزقة [٣٨] أثناء ذلك يتم رتق الاجزاء المقطوعة بحيث تجمع حواف القطوع باستخدام ورق النانتيسيد وتثبت بلاصق البليكستول B500 [٣٩] الذى يتميز بانه راتنج أكريليكي له قوة شد ومرونة جيدة بما يكفي لربط الخيوط معاً.

٤-٤-التبطين للحامل الأصلي بأسلوب التبطين البارد:

يتم تجهيز المواد اللاصقة من المخلوط السابق كما ذكرنا والإطارات حيث يتم عمل إطار من الخشب جديد بمقاس أكبر من إطار اللوحة الأصلية بمقدار ١٠سم من كل جنب حيث أن مقاس اللوحة ٥٥سم × ٧٠ سم وبالتالي يكون مقاس الإطار ٧٥ سم × ٩٠ سم ويرمز له برقم "١" وعمل إطار آخر أكبر من الإطار الأول بمقدار ١٠ سم من كل جنب ونرمز له برقم "٢" يشد علي الإطار قماش TNT 54 غير المنسوج ونظرا لضعف حواف الحامل ضعفاً شديداً فيتم عمل أربع أطراف للوحة بشرائط من الورق المقاوم للحموضة ولصقها باستخدام مادة البليكستول B500 . وذلك لشد اللوحة من خلال الشرائط على الإطار ثم يشد الإطار بواسطة المفاتيح حتى تصبح اللوحة في وضع مستوى تماماً ، ثم تحُدد مقاس اللوحة على الإطار رقم (٢) المشدود من النسيج الصناعى TNT 54 وتطُبق المادة المقوية بفرشاة عليه وكذلك على اللوحة الأصلية من الخلف كما موضح بالصورة رقم (٢٣) ويتركا كلاً منهما حتى يجف لمدة ٤٨ ساعة ثم تُفَعل المادة اللاصقة بواسطة الزيلين الذى يُرش على كلاً من النسيج الصناعي TNT 54 والكانفس الأصلي المطبق عليهما المادة اللاصقة ببخاخة من على بعد ١٥سم بزاوية حوالي ٣٠° ثم يطُبق إطار "١" داخل إطار "٢" كما موضح بالصورة رقم (٢٤) و يُفرد الكانفس باليد من الداخل للخارج بعد وضعها على سطح ناعم نظيف ثم توضع عليها أثقال مناسبة حتى اليوم التالى وتُثنى الأطراف على العلامة الأصلية وتُشد اللوحة على الإطار الأصلي وتثبيته بمسامير جديدة بعد تنظيفه وتعقيمه بفلوريد الصوديوم في صورة سائل وتم تطبيقه بالفرشاة ثم يُزال الورق الياباني على الجاف باليد بحرص شديد وفى حالة وجود اجزاء ملتصقة تندى بالماء المقطر ثم ترفع بحيث تكون موازية للسطح كما موضح بالصورة رقم (٢٥).



صورة رقم (٢٣) توضح تطبيق المادة اللاصقة على السطح الخلفى للوحة



صورة رقم (٢٤) توضح كيفية تطبيق الإطارات (٢،١)



صورة رقم (٢٥) توضح كيفية إزالة الورق الياباني

٤-٥- عملية التنظيف: -

استُخدم التنظيف المرتكز على انزيم السليفا وتبين أن انزيم السليفا نظف السطح من الأتربة السطحية و تم استُخدم خليط من مذيب الايزوبربيل مع مذيب الوايت سبرايت بنسبة ١:١ في تنظيف المناطق الفاتحة بالورود كما موضح بالصورة رقم (٢٦)، ونُظفت الورنيشات القديمة بمخلوط من المذيبات مكون من وايت سبريت : ايزوبروبيل بنسب (١ : ١) ، و (١ : ٤) و (٣ : ٣) ويتم ذلك بقطعة قطن تلف على عصا البامبو، ويمسح بها سطح اللوحة بطريقة دائرية إلى أن يتم إزالته ،ويطفو الورنيش على السطح ، و بعد ذلك يتم إزالته بالأسيتون.



صورة رقم (٢٦) توضح التنظيف بالورود الفاتحة

٤-٦- استكمال الأجزاء الناقصة بأرضية التصوير:- استُكملت الأجزاء المفقودة من أرضية التصوير باستخدام معجون يتكون من : (كربونات الكالسيوم + جزء واحد غراء + ٩ أجزاء ماء) حيث يتم ملئ الأماكن المفقودة وتترك حتى تجف وبعد جفاف المعجون وينظف ما تعدى مساحة الأجزاء المفقودة باستعمال قطعة قطن مبللة بالماء، ثم بعد ذلك يتم تنعيم مساحة المعجون باستعمال قطعة من الصنفرة الناعمة .

٤-٧- الرتوش: - استُكملت الأماكن المفقودة من الطبقة اللونية باستخدام الألوان الماى ميرى مع مراعاة الاتقان الشديد أثناء عملية التلوين بحيث لا يظهر اختلاف بين الجزء المستكمل وباقي أجزاء اللوحة بالعين حيث تم عمل نقط صغيرة جداً بجانب بعضها البعض من نفس الدرجات اللونية التى استخدمها الفنان بحيث لا تكون ظاهرة للعين المجردة، وهذه النقاط تعطى فى مجملها الدرجة اللونية، وأثناء عملية الرتوش تختبر درجة اللون، حيث أنها بعد الجفاف تبلل بالوايت سبرايت، وفى هذه العملية تأخذ الرتوش درجة اللون النهائي.

٤-٨ - **تطبيق الورنيش:** - بعد جفاف الرتوش يُطبق الورنيش على سطح اللوحة لحمايتها وتم تطبيق الورنيش بطريقة الرش بالمسدس باستخدام ورنيش البارالويد B72 بتركيز٣ % حيث يتميز بالشفافية وعدم التغير اللوني وتم ارجاع اللوحة الى البرواز بعد الترميم كما موضح في الصورة رقم (٢٧) .



صورة رقم (٢٧) توضح اللوحة قبل وبعد الترميم

الاستنتاجات (Conclusion) :-

- إن المركب المكون من٦٠ ٪ من البليكستول Plextol K360 مع إضافة قطرة من الصوديوم لجعله متعادل ثم إضافة ٤٠ % من البليكستول Plextol D540 من المواد اللاصقة الجيدة في التبطين البارد ولها ثبات كيميائي واعطت نتائج جيدة في التطبيق .
- إن استخدام قماشًا صناعيًا غير منسوج ويحمل الاسم التجاري TNT 54 للتبطين كبديل لنسيج الكتان لما له من خصائص جيدة فهو لا يتمدد ولا ينكمش ومقاوم لعوامل التلف البيئة والكائنات الدقيقة كما أنه يحتاج الى كمية ضئيلة من المادة اللاصقة أثناء التطبيق نظراً لأن استخدام الكميات الكبيرة منها يمكن أن تؤثر على مرونة اللوحة والتي قد تصبح صلبة. كما تحافظ طريقة اللصق بالتبطين البارد على الخواص الفيزيائية للوحة الأصلية.

حواشي البحث

[1.] Young, C., (1999). Towards a better understanding of the physical properties of lining materials for paintings: interim results, *The conservator*, *23*(1), 83-91.

[2.] Villers, C. (Ed.)., (2003). *Lining paintings: papers from the Greenwich conference on comparative lining techniques*, Archetype, USA.

[3.] Fieux, R. E. (1984). Silicone polymers for relining of paintings. *Studies in Conservation*, *29*(1), 46-49.

[4.] Down, J. L., macdonald, M. A., Tétreault, J., & Williams, R. S., (1996). Adhesive testing at the Canadian Conservation Institute-an evaluation of selected poly (vinyl acetate) and acrylic adhesives, *Studies in conservation*, *41*(1), 19-44.

[5.] Heiber, W. , (1986). Die doublierung mit geweberasterhaftung, *Zeitschrift kunsttechnologie und konservierung*, *1* (2), 72-76.

[6.] Reeve, A., Ackroyd, P., & Stephenson-Wright, A. (1988). The multi-purpose low pressure conservation table. *National Gallery technical bulletin*, *12*, 4-15.

[7.] Seymour, K., & Och, J., (2005). A Cold Lining Technique for Large-scale Paintings, *Big Pictures, Problems and solutions for treating outsize paintings* , 11, 96-104.

[8.] Feller, R. L. (2008). Thoughts about crosslinking, *WAAC newsletter*, *30*(3), 16-20.

[9.] Slabczynski, S. (1960). The Large Vacuum Hot–Table for Wax Relining of Paintings in the Conservation Department of the Tate Gallery, *Studies in conservation*, *5*(1), 1-16.

[10.] Townsend, J., & Boon, J. (2012). Research and instrumental analysis in the materials of easel paintings, *Conservation of Easel Paintings*, 341-365.

[11.] Reifsnyder, J. (2012). Glue-paste lining adhesives, *Conservation of Easel Paintings*, 416-423.

[12.] .Daniilia, S., & Minopoulou, E., (2009). A study of smalt and red lead discolouration in Antiphonitis wall paintings in Cyprus, *Applied Physics*, *96* (3), 701-711.

[13.] Carr, D., Niven, B., & Campbell, L. (2006). Effects of selected aqueous treatments on the properties of two papers, *Studies in conservation*, *51*(3), 189-198.

[14.] Pervukhina, N. V., Romanenko, G. V., Magarill, S. A., Vasiliev, V. I., & Borisov, S. V. (1999). Crystal structure of poyarkovite Hg 3 ocl. *Journal of structural chemistry*, *40*(1), 155-158.

[15.] Hall, K., Meiklejohn, I., & Arocena, J. (2007). The thermal responses of rock art pigments: Implications for rock art weathering in southern Africa. *Geomorphology*, *91*(1-2), 132-145

[16.] Daniilia, S., & Minopoulou, E. (2009). A study of smalt and red lead discolouration in Antiphonitis wall paintings in Cyprus. *Applied Physics A*, *96*(3), 701-711.

[17.] Sotiropoulou, S., Daniilia, S., Miliani, C., &others ., (2008). Microanalytical investigation of degradation issues in Byzantine wall paintings, *Applied Physics A*, *92*(1), 143-150.

[18.] Pouli, P., Emmony, D. C., Madden, C. E., & Sutherland, I., (2001). Analysis of the laser-induced reduction mechanisms of medieval pigments, *Applied Surface Science*, *173*(3-4), 252-261.

[19.] Gutman, M., Lesar-Kikelj, M., Mladenovič, A., &others., (2014). Raman microspectroscopic analysis of pigments of the Gothic wall painting from the Dominican Monastery in Ptuj (Slovenia), *Journal of Raman Spectroscopy*, *45*(11-12), 1103-1109.

[20.] Eastaugh, N., Walsh, V., Chaplin, T., & Siddall, R., (2007). *Pigment compendium: a dictionary of historical pigments*, Routledge, London.

[21.] Aze, S., Vallet, J. M., Baronnet, A., & Grauby, O., (2006). The fading of red lead pigment in wall paintings: tracking the physico-chemical transformations by means of complementary micro-analysis techniques, *European Journal of mineralogy*, *18* (6), 835-843.

[22.] Gettens, R. J., & Stout, G. L. (1966). *Painting materials: a short encyclopaedia*. Courier Corporation, New York: Dover Publications, Inc.; p. 500.

[23.] Salvadó, N., Pradell, T., &others ., (2002). Identification of copper-based green pigments in Jaume Huguet's Gothic altarpieces by Fourier transform infrared microspectroscopy and synchrotron radiation X-ray diffraction, *Journal of Synchrotron Radiation*, *9* (4), 215-222.

[24.] Silva, C. E., Silva, L. P., Edwards, H. G., & de Oliveira, L. F. C., (2006). Diffuse reflection FTIR spectral database of dyes and pigments, *Analytical and bioanalytical chemistry*, *386*(7-8), 2183-2191.

[25.] Van den Berg, J. D. J., Van den Berg, K. J., & Boon, J. J. (2001). Determination of the degree of hydrolysis of oil paint samples using a two-step derivatisation method and on-column GC/MS, *Progress in Organic Coatings*, *41*(1-3), 143-155.

[26.] Mazzeo, R., Prati, S., Quaranta, M., Joseph, E., Kendix, E., & Galeotti, M. (2008). Attenuated total reflection micro FTIR characterisation of pigment–binder interaction in reconstructed paint films, *Analytical and bioanalytical chemistry*, *392*(1-2), 65-76.

[27.] Mohanty, A. K., Misra, M. A., & Hinrichsen, G. I. (2000). Biofibres, biodegradable polymers and biocomposites: An overview, *Macromolecular materials and Engineering*, *276*(1), 1-24.

[28.] *Mazzeo, R., Prati, S., Quaranta, op , cit, .*

[29.] Luxan, M. P., & Dorrego, F. , (1999). Reactivity of earth and synthetic pigments with linseed oil, *Surface coatings international*, *82*(8), 390-402.

[30.] Burgio, L., Clark, R. J., & Firth, S. , (2001). Raman spectroscopy as a means for the identification of plattnerite (pbo2), of lead pigments and of their degradation products, *Analyst*, *126*(2), 222-227.

[31-] De Laet, N., Lycke, S., Van Pevenage, J., Moens, L., & Vandenabeele, P., (2013). Investigation of pigment degradation due to acetic acid vapours: Raman spectroscopic analysis, *European Journal of Mineralogy*, *25*(5), 855-862.

[32-] Stoner, J. H., & Rushfield, R. (Eds.)., (2013), *Conservation of easel paintings*, Routle, CRC, NEW York

[33-] Hackney, S., (2004). Paintings on canvas: Lining and alternatives, *Tate Papers* , (2), 1-12.

[34-] Hedlund, H. P., & Johansson, M. , (2005). Prototypes of Lascaux's Medium for Consolidation, *Development of a new custom-made polymer dispersion for use in conservation. Restauro* , 432 ,p. 439.

[35-] Ackroyd, P. (2002). The structural conservation of canvas paintings: changes in attitude and practice since the early 1970, *Studies in Conservation*, *47*(sup1), 3-14.

[36-] Herrera, N. N., Letoffe, J. M., Putaux, J. L., David, L., & Bourgeat-Lami, E., (2004). Aqueous dispersions of silane-functionalized laponite clay platelets , *Langmuir*, *20* (5), 1564-1571.

[37-] Theng, Benny Kian Goan., (1974) .The Chemistry of Clay-Organic Reactions , *The Chemistry of Clay-Organic Reactions, 1, 477*

[38-] Stoner, J. H., & Rushfield, R. (Eds.). (2013). *Conservation of easel paintings*, Routledge, london .

[39-] Arslanoglu, J. (2004). Aquazol as used in conservation practice, *waacnewsletter* , *26*(1), 10-15.

دراسة أثرية فنية لثلاثة كراسي وعظ خشبية محفوظة بمتحف مدرسة "صاحب عطا" بمدينة قونية التركية

د.إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين

مدرس الآثار الإسلامية بكلية الآثار –جامعة دمياط

ملخَّص البحث: تحتفظ مدرسة "صاحب عطا" المستخدمة حاليًا كمتحف بمدينة قونية التركية على ثلاثة كراسي وعظ خشبية، نقلت هذه الكراسي من الجامع الذي يضمه المجمع المعماري الذي شيَّده سيف الدين سليمان بن أشرف في مدينة باي شهر بالأناضول في القرن٧هـ/ ١٣م. صنعت هذه الكراسي من الخشب بأسلوب الخرط والتجميع والتعشيق وزينت بالزخارف الهندسية والنباتية والكتابية بالألوان المتعددة. على الرغم من الدراسات التي تناولت هذا الجامع الذى يضمه هذا المجمع المعماري إلا أنها اقتصرت فقط في دراستها على النواحي المعمارية فقط ولم تتناول دراسة ما به من أثاث خشبي خصوصًا الأثاث الممثل في كراسي الوعظ الخشبية. لذا تهدف هذه الورقة البحثية إلى دراسة هذه الكراسي الثلاثة دراسة أثرية فنية من حيث: التعريف بكرسي الوعظ والفرق بينه وبين المنبر، والأجزاء التي يتكون منها ومسمياتها، وتاريخ ظهوره بالعمارة التركية، وأقدم نماذجه، والمادة الخام التي صنع منها، والأساليب الصناعية والزخرفية المستخدمة في صناعته وزخرفته، وأنواع الزخارف المنفذة، ومحاولة تأريخ هذه الكراسي الثلاثة خصوصًا وأن الوقفية الخاصة بالجامع المنقول منه هذه الكراسي لم تتضمن ما ينصُّ على اشتمال الجامع على كراسي وُعَّاظ وقت إنشائه.

الكلمات الدالة :

كرسي وعظ – واعظ – جامع – الأناضول– زخرفة

مقدمة : تعتبر كراسي الوعاظ في العمارة الدينية العثمانية من العناصر المهمة مثلها مثل المنبر والمحراب ودكَّة المؤذن ومحفل السلطان؛ وذلك بسبب الأهمية الوظيفية التي تؤديها حيث يعتليها الواعظ قبل خطبة الجمعة والأعياد أو حتى في الأيام العادية قبل أداء الصلاة المفروضة، وذلك لإعطاء دروس العظة والعبرة التي تسبق الخطبة مباشرة. فنادرًا ما نجد أي نوع من العمائر الدينية التي شيدت بعد منتصف القرن ٩هـ/ ١٥م ولا يوجد به كراسي وعاظ، بل وصل عددها أحيانًا إلى اثنين وثلاثة. ويضم الجامع الذي شيَّده سيف الدين سليمان بن أشرف في مدينة باي شهر[١] سنة ٦٩٦ هـ/ ١٢٩٩م بالأناضول ضمن مجموعته المعمارية المؤلَّفة من جامع وخان

وحمام وتربة على ثلاثة كراسي وعظ خشبية على درجة جيدة من الحفظ، هذه الكراسي تُعد من النماذج الفريدة والنادرة التي تظهر خلال هذه الفترة وتعكس بما عليها من زخارف الأسلوب الفني الذي ساد خلال هذه الفترة وظهر مُنفَّذًا في بعض أجزاء الجامع.

تنقسم هذه الدراسة إلى قسمين؛ الأول : دراسة وصفية لهذه الكراسي الثلاثة. والثانى : دراسة تحليلية تتضمن التعريف بكرسي الوعظ وأجزائه والأساليب المستخدمة في صناعته وزخرفته ومعرفة الزخارف المنفذة، مع محاولة لتأريخ هذه الكراسي الثلاثة.

أولًا: الدراسة الوصفية:

نوع التحفة: كرسي واعظ

رقم التحفة وفقًا لسجل المتحف : ٨٤

الأبعاد : ٩٠ × ١٨٠ سم

المادة الخام : خشب الجوز

أسلوب الصناعة : التجميع والتعشيق والخرط

أسلوب الزخرفة : التفريغ، التلوين

الوصف: يتكون هذا الكرسي من عدة أجزاء هي كالتالي:

الأرجل أو القاعدة : تمثل الجزء السفلي من الكرسي الذي يرتكز عليه، بلغ عددها أربع أرجل مستطيلة الشكل، زينت أسطحها الخارجية بثلاثة أشرطة طولية بأسلوب التلوين؛ الشريط الأول والثالث ضيِّقان وقد لُوِّنا باللون الأحمر، أما الأوسط فهو أكثر اتِّساعًا لُوِّنا باللون الأخضر الفاتح، ويعلوه بقايا آثار لزخارف نباتية تمثل أزهار شقائق النعمان. (لوحة ١ أ، ب)

البدن أو جسم الكرسي: وهو الجزء الأكبر من حيث الحجم، وهو يعلو الأرجل مباشرة، اتخذ الشكل المستطيل، وقد تألف من أربعة جوانب؛ **الجانب الأول:** وهو الجانب الذي يصعد منه الواعظ لمكان الجلوس على الكرسي؛ حيث يُعطى درس الوعظ، وقد اتسم هذا الجانب عن غيره من الجوانب بأنه لا يشتمل على درابزين يحيط بجلسة الواعظ؛ حيث ارتكز في موضع الدرابزين الناقص سلم يصعد من خلاله الواعظ إلى مجلسه. يتألف هذا الجانب من ثلاثة ألواح خشبية مستطيلة الشكل تعلو بعضها البعض ثبِّتت بأسلوب التعشيق في قوائم طولية وعرضية تحيط بها من جميع الجوانب، وهي على الترتيب من الأسفل إلى الأعلى. اللوح الخشبي الأول: أملس خالٍ من الزخارف. (لوحة ١.١) . اللوح الخشبي الثاني : زُيِّنَ بأسلوب التفريع لأشكال نجمية تتألف في المركز من نجمة ثمانية الرؤوس يحيط بها من الخارج أشكال هندسية متعددة الأضلاع

تألَّفت من أشكال مخمَّسة ومسدَّسة ومسبَّعة ومثمَّنة، وقد اتسم السطح الخارجي لهذه الأشكال بتزيينها بأسلوب القلم باللون الأحمر والأخضر الفاتح والداكن. (لوحة ٢.١)

اللوح الخشبي الثالث: تألف من محرابيتين تُوِّجَتا بأشكال عقود ثلاثية الفصوص، ثبتت هاتان المحرابيتان بالتعشيق في القوائم الطولية والعرضية وزينت أسطحها الخارجية بأسلوب التلوين باللون الأزرق الغامق والأحمر الفاتح والأصفر الباهت لأشكال الأزهار مثل زهرة الرمان وشقائق النعمان (لوحة ٣.١ ، ٤.١).

وقد اتسمت القوائم الطولية والعرضية المثبت فيها هذه الألواح الخشبية بأنها إلى جانب تثبيتها ببعضها البعض بواسطة التعشيق، إلا أنه يلاحظ استخدام أشرطة نحاسية مثبتة بواسطة المسامير تزيد من قوة ترابط وتدعيم القوائم ببعضها البعض لمنع رفسها. وقد زينت الأسطح الخارجية لهذه القوائم بأسلوب التلوين لزخارف الهاتاي باللون الداكن مثل الأسود والأخضر على أرضية من اللون الأحمر الفاتح . (لوحه١.٥ ، شكل١.١)

الجانب الثاني: يمثل الجانب المقابل للجانب الذي يصعد منه الواعظ إلى مجلسه بالكرسي . وقد اتخذ هذا الجانب نفس شكل الجانب السابق، حيث تألف من ثلاثة ألواح خشبية مستطيلة الشكل فُقد بعضها ولا تزال آثار تثبيته ظاهرة، وقد تمثلت في مناطق غائرة بالقوائم الطولية والعرضية. اللوح الخشبي الأول: أملس خالٍ من الزخارف، لا تزال علية بعض آثار التلوين باللون الأصفر الذهبي والأحمر، نعتقد أنها كانت مستخدمة في تنفيذ أشكال الأزهار المتمثلة في شقائق النعمان إلا أنها ممحاة الآن. اللوح الخشبي الثاني والثالث : مفقودان ولا تزال آثار تثبيتهما بالقوائم الطولية والعرضية واضح. وقد اتسمت القوائم الطولية والعرضية التي ثبتت بها الألواح الثلاثة بأنها لا يزال عليها آثار تلوين باللون الأصفر والأحمر يبدو أنها كانت تضم زخارف الهاتاي إلا أنها ممحاة الآن، وقد ثبتت مع بعضها البعض لزيادة تدعيمها ومنع رفسها بواسطة أشرطة نحاسية بمسامير.

الجانب الثالث: يمثل مقدمة الكرسي، وهو يتألف من ثلاثة ألواح خشبية مستطيلة الشكل مثبتة بأسلوب التعشيق بالقوائم الطولية والعرضية بالكرسي . اللوح الخشبي الأول: أملس خالٍ من الزخارف، زُيِّنَ فقط بأسلوب القلم الذي لا تزال آثاره موجودة متمثلة في اللون الأصفر الذهبي والأحمر. اللوح الخشبي الثاني : تألف من محرابيتين كل منهما صنعت على حدة تم تجميعهما وتعشيقهما مع بعضهما البعض وتثبيتهما بالقوائم الطولية والعرضية من جميع الجوانب. توِّجت المحربيتان بعقود متعددة الفصوص يبرز من ثلثهما السفلي إلى الداخل شكل لمروحة نخيلية من فصين، وزينت أسطحها الخارجية بزخارف تمثل أشكال الأزهار مثل شقائق النعمان والرمان منفَّذة باللون الأصفر والأحمر والأزرق والأسود بأسلوب القلم . اللوح الخشبي الثالث: لم يتبق منة إلا جزء بسيط، نعتقد أنه يمثل جزءًا من محرابية غير موجودة الآن. تُوِّج

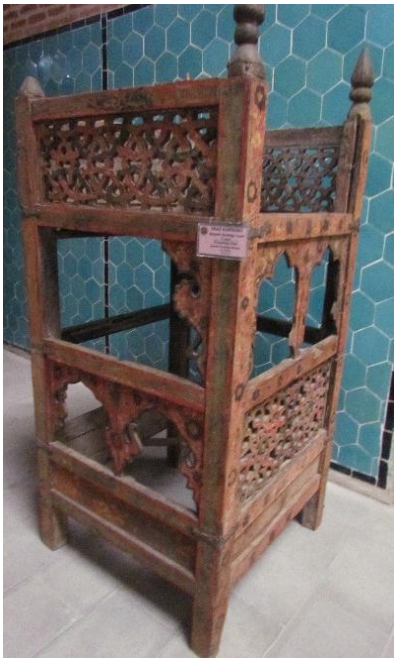
هذا الجزء المتبقي بشكل نصف عقد مفصص يبرز من منتصف ضلعه من الداخل شكلًا لورقة نخيلية متعددة الفصوص، وقد زين السطح الخارجي لهذا الجزء بأسلوب التلوين المتمثل في اللون الأصفر والأحمر والأزرق الداكن بزخارف لزهور شقائق النعمان. وقد اتسمت القوائم الطولية والعرضية بهذا الجانب بانها لا يزال عليها آثار اللون الأصفر والأحمر والأخضر، يبدو أنها كان تضم زخارف لأشكال أزهار إلا أنها ممحاة الآن، وقد ثبتت مع بعضها البعض هي الأخرى لزيادة تدعيمها ومنع رفسها بواسطة أشرطة نحاسية بمسامير. (لوحه ٦.١)

الجانب الرابع: يمثل الجانب الخلفي الذي يستند أحيانًا إلى أحد جدران المسجد أو أحد الأعمدة، وقد عُرِف باسم المسند. فقدت بعض أجزاء هذا الجانب إلا أن آثارها في القوائم الطولية والعرضية لا تزال موجودة. تألَّف هذا الجانب من ثلاثة ألواح خشبية مستطيلة الشكل، اللوح الخشبي الأول :أملس خالٍ من الزخارف ولا تزال علية آثار اللون الأصفر والأحمر. اللوح الخشبي الثاني: فُقد ويظهر بالقوائم الطولية والعرضية التي تحيط به آثار مناطق غائرة وتجاويف كان يعشق بها هذا اللوح الخشبي. اللوح الخشبي الثالث: فُقد هو الآخر ولم يتبق منه إلا جزء بسيط نعتقد أنه كان يمثل جزءًا من محرابية، وقد توج هذا الجزء المتبقي بنصف عقد مفصص، ويبرز من منتصفه إلى الداخل شكل لمروحة نخيلية متعددة الفصوص. القوائم الطولية والعرضية بهذا الجانب لا يزال عليها آثار اللون الأصفر والأحمر والأخضر، وقد ثبتت مع بعضها البعض هي الأخرى لزيادة تدعيمها ومنع رفسها بواسطة أشرطة نحاسية بمسامير.

جلسة الواعظ: تتوسط الكرسي وهو المكان المخصص لجلوس الواعظ لإعطاء الدرس، اتخذت الشكل المستطيل، وقد تألَّفت من لوحين خشبيين يرتكزان على القوائم الطولية والعرضية التي يتألف منها الكرسي وهي ملساء خالية من الزخارف . (لوحة ٦.١)

الدرابزين: يحيط بجلسة الواعظ من ثلاثة جوانب فقط؛ لأن الجانب الرابع يمثل المكان الذي يصعد من خلاله الواعظ إلى جلسته. تألَّف هذا الدرابزين أعلى الجانبين الثالث والرابع من لوح مستطيل الشكل مثبت بالقوائم الطولية والعرضية بأسلوب التعشيق، وقد زخرف بثلاثة أشكال نجمية متشابكة، كل شكل مؤلف من نجمة سداسية الرؤوس في المركز يتصل بها أشكال هندسية مخمَّسة ومسدَّسة ومسبَّعة ومثمَّنة الأضلاع. زينت الأسطح الخارجية لهذه الأشكال بالتلوين باللون الأصفر والأحمر والأخضر. وقد زينت أسطح القوائم الطولية والعرضية المثبت بها هذه الألواح هي الأخرى بأسلوب التلوين باللون الأحمر والأخضر والأزرق الداكن بزخارف قوامها نباتي يتألف من أزهار الرمان وشقائق النعمان، لا يزال بعضها موجودًا والبعض الآخر قد أصابه التلف فلم يعد موجودًا. أما الدرابزين أعلى الجانب الثاني من الكرسي فهو مكوَّن من لوح خشبي مستطيل الشكل مصمت أملس خالٍ من الزخارف، ولا يزال عليه آثار تلوين باللون الذهبي الأصفر. (لوحة ٧.١)

البابات: تعلو الجوانب الأربعة للدرابزين أربعة أشكال كمثرية الشكل تعرف باسم البابات. صنعت هذه البابات بطريقة الخرط وتتكون من قاعدة وبدن مخروطي الشكل، وهي ملساء خالية من الزخارف. (لوحة ٨.١)



(أ)



(ب)

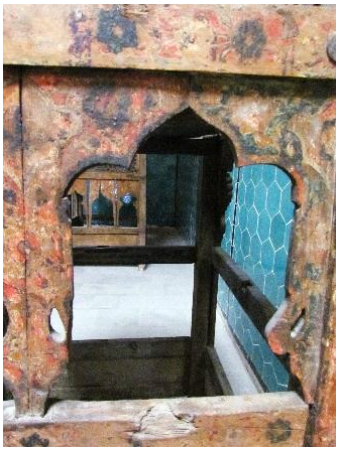
لوحة ١ أ، ب توضح كرسي الوعظ وأجزائه المختلفة



لوحة ١.١ أرجل الكرسي وزخارف شقائق النعمان التي تزين اللوح الأول بأحد جوانب الكرسي.



لوحة ٢.١ توضح الأشكال الهندسية المتعددة الأضلاع بجوانب الكرسي



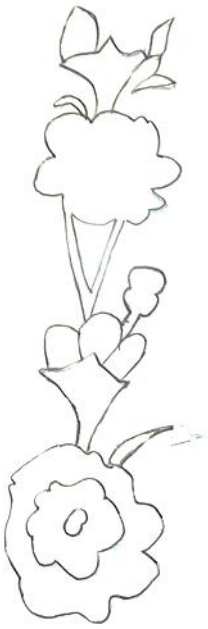
لوحه ٣.١ إحدى المحرابيات التي تزين جوانب الكرسي



لوحة ٤.١ توضح بقايا آثار أشكال أزهار منفذة على أرضية من الجص بجوانب الكرسي.



لوحه ٥.١ إحدى القوائم الطولية المثبت بها جوانب الكرسي والمُزيَّنة بزخرفة الهاتاي



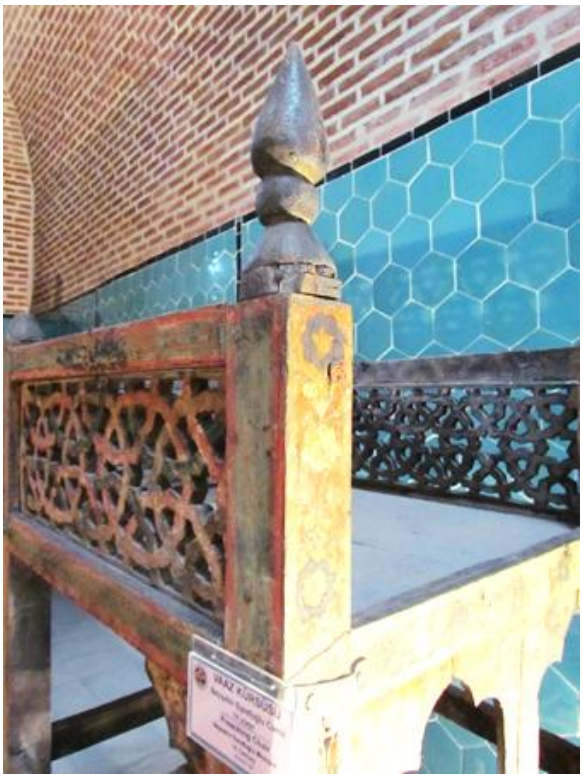
شكل١.١ يوضح زخرفة الهاتاى التى تزين قوائم كرسى الوعظ



لوحة ٦.١ بقايا جزء من محرابية بجوانب الكرسي وقد شكلت على هيئة مروحة نخيلية متعددة الفصوص



لوحه ٧.١ مجلس الواعظ بالكرسي والدرابزين الذي يحيط به



لوحة ٨.١ القوائم الطولية وأشكال البابات المخروطية الشكل التي تنتهي بها

نوع التحفة : كرسي واعظ

رقم التحفة بسجل المتحف: ٨٥

الأبعاد : ٩٠ × ١٨٠ سم

المادة الخام : خشب الجوز

أسلوب الصناعة: التجميع والتعشيق والخرط

أسلوب الزخرفة: التفريغ، التلوين

الوصف: يتكون هذا الكرسي من عدة أجزاء هي كالتالي:

الأرجل أو القاعدة : يبلغ عددها أربعة أرجل اتخذت الشكل المستطيل، زينت أسطحها الخارجية بشريط من الأوراق النباتية الثلاثية الفصوص المتصلة ملونة باللون الأحمر ومحددة بإطار ضيق باللون الأصفر . (لوحة ٢ أ–ب، لوحة ١.٢)

البدن أو جسم الكرسي : يأخذ الشكل المستطيل، وقد تألف من أربعة جوانب؛ **الجانب الأول:** وهو يمثل الجانب الذي يصعد منه الواعظ للجلوس على الكرسي، حيث يعطى درس الوعظ، وقد اتسم هذا الجانب بأنه لا يضم بجزئه العلوي درابزين يحيط بجلسة الواعظ مثل الكرسي السابق، حيث ارتكز في مكان الدرابزين سلم متحرك يصعد من خلاله الواعظ إلى مجلسه. وهذا الجانب في حالة سيئة الآن بحيث لم يتبق منه في مكانه إلا بعض الأجزاء من الألواح الخشبية المثبتة في القوائم الطولية، ويبدو أنها كانت تمثل أجزاء من محربيات كانت تشغل هذا الجانب. توجت هذه الألواح الخشبية بعقود مفصصه شُغلت أضلاعها من الداخل شكلًا لمروحة نخيلية ذات فصين. وقد زينت واجهة هذه الألواح بأسلوب التلوين باللون الأصفر والأحمر والأزرق أشكال لزهور تتألف من أزهار الرمان والسنبل، بالإضافة إلى أوراق أحادية الفصوص. **الجانب الثاني:** وهو الجانب المقابل للجانب الذي يصعد منه الواعظ إلى الكرسي. تألف هذا الجانب من ثلاثة ألواح خشبية مستطيلة الشكل مثبتة بأسلوب التعشيق في القوائم الطولية والعرضية التي تحيط به من أعلى ومن الجانبين. اللوح الخشبي الأول: مستطيل الشكل مزيَّن بستة جامات مفصصه ذات إطارين أحدهما داخلي ملوَّن باللون الأحمر والآخر خارجي ملون باللون الأبيض. زينت هذه الجامات من الداخل بأوراق زهرة شقائق النعمان باللوني الأحمر الفاتح والأخضر الداكن على أرضية داكنة ملونة باللون الأزرق (شكل١.٢). اللوح الخشبي الثاني: اتخذ الشكل المستطيل لم يتبق من أجزائه إلا لوحان خشبيان تُوِّجا بأشكال العقود المفصصة، يبدو أنهما كانا يمثلان أجزاء من محرابيات تألف منها هذا اللوح الخشبي، ولكنها فقدت مع مرور الزمن . زينت الأسطح الخارجية لهذه الألواح الخشبية بأسلوب القلم لزخارف نباتية متألفة من أزهار شقائق النعمان

والهاتاي ملوَّنًا باللون الأخضر الداكن والأبيض على أرضية حمراء اللون (لوحة ٢.٢). اللوح الخشبي الثالث: اتخذ الشكل المستطيل، تألفت زخارفه المنفذة بأسلوب التفريع من أشكال خطوط متداخلة ومتشابكة تحصر فيما بينها أشكالًا هندسية متعددة الأضلاع (لوحة ٣.٢) . ونلاحظ وجود بقايا آثار تلوين على الأسطح الخارجية لهذه الأشكال الهندسية المختلفة . وقد اتسمت القوائم العرضية المثبت بها الألواح الخشبية الثلاثة من أعلى وأسفل بزخرفتها بأسلوب التلوين لزخارف نباتية مؤلَّفة من تفريعات متموجة تنتهي ويخرج منها مراوح نخيلية ثلاثية الفصوص بالألوان الأصفر والأبيض والأخضر، أما القوائم الطولية فقد زخرفت بشكل عقد من الأوراق الثلاثية الفصوص باللون الأحمر وإطار أصفر على أرضية خضراء اللون .(لوحة ٤.٢)

الجانب الثالث: وهو الجانب الواقع على يسار الواعظ، تألف هذا الجانب من ثلاثة ألواح خشبية مستطيلة الشكل عشقت في قوائم طولية وعرضية . اللوح الخشبي الأول : مزين بستِّ جامات مفصصة الشكل ذات إطارين أحدهما داخلي ملون باللون الأحمر، والآخر خارجي ملون باللون الأبيض، وقد زينت الجامات من الداخل بأوراق زهرة شقائق النعمان باللوني الأحمر الفاتح والأخضر الداكن على أرضية داكنة ملوَّنة باللون الأزرق. اللوح الخشبي الثاني: لم يتبق من أجزائه إلا لوحان خشبيان تُوِّجا بأشكال العقود المفصصة، يبدو أنهما كانا يمثلان أجزاء من محرابيات تألف منها هذا اللوح، حيث لا تزال آثار تثبيتها في القائم العرضي السفلي موجودًا. زينت الأسطح الخارجية لهذه الألواح المتبقية بأسلوب التلوين لزخارف نباتية متألفة من أزهار السوسن وشقائق النعمان ملونة باللون الأخضر الداكن والأبيض على أرضية حمراء اللون إلا أنه يظهر عليها آثار التلف. اللوح الخشبي الثالث: يتألف من محرابيتين توجت بعقود مفصصة الشكل ويشغل أضلاعها في الثلث الأخير من الداخل ورقة نخيلية من فصين . زينت الأسطح الخارجية لهذه المحرابيات بأسلوب التلوين إلا أنها ممحاة الآن في أغلب أجزائها ولم يتبقَّ منها شيءٌ ظاهرٌ. (لوحة ٤.٢)

الجانب الرابع : وهو الجانب الواقع على يمين الواعظ أثناء جلوسه، تألف هذا الجانب من ثلاثة ألواح خشبية مستطيلة الشكل مثبتة بأسلوب التعشيق في قوائم طولية وعرضية . اللوح الخشبي الأول: زين بست جامات مفصصة الشكل ذات إطارين أحدهما داخلي ملون باللون الأحمر والآخر خارجي ملون باللون الأبيض، زينت الجامات من الداخل بأوراق زهرة شقائق النعمان باللوني الأحمر الفاتح والأخضر الداكن على أرضية داكنة ملونة باللون الأزرق. اللوح الخشبي الثاني: لم يتبق من أجزائه إلا لوحان خشبيان تُوِّجا بأشكال العقود المفصصة، يبدو أنهما كانا يمثلان أجزاء من محرابيات لا تزال آثار تثبيتها في القائم العرضي السفلي موجودًا. زينت الأسطح الخارجية لهذه الألواح الخشبية المتبقية بأسلوب التلوين بالقلم لزخارف نباتية متألفة من أزهار السوسن وشقائق النعمان ملونًا باللون الأخضر الداكن والأبيض على أرضية حمراء اللون.

اللوح الخشبي الثالث : يتألف من محرابيتين توجت بعقود مفصصة الشكل ويشغل أضلاعها في الثلث الأخير من الداخل ورقة نخيلية من فصين. زينت الأسطح الخارجية لهذه المحرابيات بزخارف نباتية تتألف من السنبل والرمان والسوسن وزخرفة الهاتاي، وقد نفذت بأسلوب القلم ويغلب عليها الألوان الأخضر والأصفر على أرضية حمراء اللون. (لوحة ٥.٢)

اتسمت القوائم العرضية المثبت بها الألواح الخشبية الثلاثة لهذا الجانب بزخرفتها بأسلوب التلوين لزخارف نباتية مؤلفة من تفريعات متموجة تنتهي ويخرج منها مراوح نخيلية ثلاثية الفصوص بالألوان الأصفر والأبيض والأخضر، أما القوائم الطولية فقد زخرفت بشكل عقد من الأوراق الثلاثية الفصوص باللون الأحمر وإطار ملون باللون الأصفر على أرضية خضراء اللون.

جلسة الواعظ : تعلو جسم الكرسي، وقد اتخذت الشكل المستطيل، كانت تتألف من عدة ألواح صفت بجوار بعضها البعض وثبتت بالقوائم بواسطة المسامير، ولكن لم يبقَّ منها الآن إلا لوح خشبي واحد مثبت في مكانه، ويرتكز على القوائم الطولية والعرضية للكرسي، وهو أملس خالٍ من الزخارف. (لوحة ٦.٢)

الدرابزين : يحيط بجلسة الواعظ من جانبين فقط تمثلان على يمين ويسار الواعظ، وقد تألف من لوح خشبي مستطيل الشكل مثبت بالتعشيق في القوائم الطولية والعرضية للكرسي، وقد غلب على زخارفه الشكل الهندسي المؤلف من ثلاثة أشكال نجمية كاملة قوامها نجمة سداسية الرؤوس في المركز يحيط بها أشكال هندسية مخمسة ومسدسة ومسبعة ومثمنة الشكل، وقد نفذت بأسلوب التفريغ ويظهر على أسطحها الخارجية بقايا آثار تلوين .

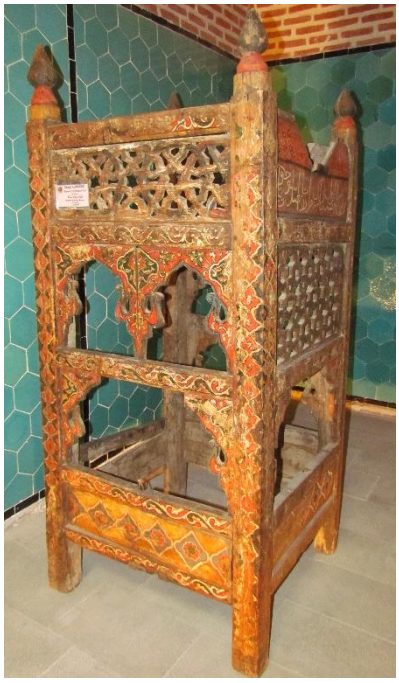
الراحلة أو المنضدة: تعلو الجانب الثاني من جسم الكرسي وتتقدم جلسة الواعظ. تتألف هذه الراحلة من زوج من الألواح الخشبية ثُبِّتا بواسطة التعشيق بالقوائم الطولية والعرضية بالكرسي. اتسمت الحافة العليا لهذه الألواح الخشبية باتخاذها شكلًا أقرب إلى الشكل الهرمي ذا حافة بارزة أو لسان بارز إلى الخارج من الأمام لحفظ ما يقرأ منه الواعظ من السقوط. اتسمت واجهة اللوح الخارجي لهذه المنضدة بزخرفتها بشريطين؛ الأول: يمثل شريطًا كتابيًّا باللغة التركية العثمانية بخط الثلث باللون الأصفر الباهت على أرضية من زخارف الرومي المتألف من التفريعات النباتية حلزونية الشكل تضم بين ثنياتها أوراقًا نخيلية أحادية وثنائية وثلاثية ومتعددة الفصوص، وقد نفذت باللون الأخضر الداكن على أرضية حمراء اللون. نصت هذه الكتابات على ما يلي:

بو كرسى اسه مبارك اولسون مراد حان اصل اتسون حق تبارك

(الترجمة): أما هذا الكرسي المبارك فهو من عهد مراد حان (خان) تقربًا لله الحق

أما الشريط الثاني : فقد زين بأسلوب القلم لزخارف مؤلفة من تفريعات نباتية رقيقة يعرف باسم بهار دالي أو تفريعات الربيع، وقد نفذت باللون الأخضر الداكن على أرضية من اللون الأحمر. (لوحة ٧.٢، ٨.٢ ، شكل ٢.٢)

البابات : تعلو الجوانب الثلاثة للكرسي أعلى الدرابزين، وكذلك أعلى الراحلة بأربع بابات كمثرية الشكل ملساء خالية من الزخارف إلا في بعض الألوان التي لا تزال آثارها واضحة ويغلب عليها اللون الأحمر والأخضر والأصفر الغامق.



(أ)



(ب)

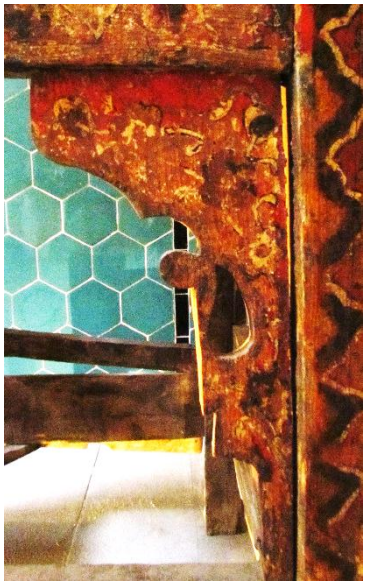
لوحه ٢ أ– **ب** توضح كرسي الوعظ بأجزائه المختلفة



لوحة ١.٢ توضح أرجل الكرسي واللوح الأول بجوانب الكرسي وزخرفة شقائق النعمان



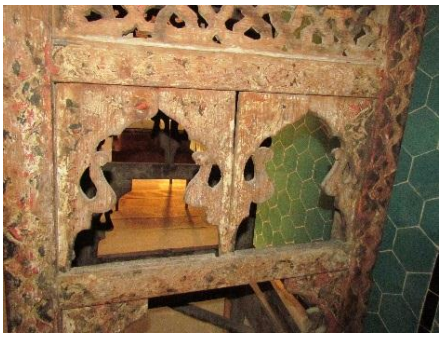
شكل١.٢ يوضح زخرفة زهرة شقائق النعمان



لوحه ٢.٢ جزء من محرابية بأحد جوانب الكرسي



لوحه ٣.٢ أشرطة متشابكة تؤلف أشكالًا هندسية متعددة الأضلاع



لوحه ٤.٢ توضح المحرابيات بأحد جوانب الكرسي وقد أصابها التلف



لوحه ٥.٢ توضح المحرابيات بأحد جوانب الكرسي وما عليها من زخارف متمثلة في الهاتاي والمراوح النخيلية والأوراق الأحادية الفصوص.



لوحة ٦.٢ توضح مجلس الواعظ بالكرسي



لوحة ٧.٢ توضح الراحلة أو المنضدة التي تتقدم الواعظ



لوحة ٨.٢ توضح تفريعات الربيع التي تزين واجهة الراحلة أو المنضدة التي تتقدم الواعظ



شكل ٢.٢ يوضح تفريعات الربيع براحلة كرسى الوعظ

نوع التحفة : كرسي واعظ

رقم التحفة بسجل المتحف : ٨٦

الأبعاد : ٩٠ × ١٨٠ سم

المادة الخام : خشب الجوز

أسلوب الصناعة : التجميع والتعشيق والخرط

أسلوب الزخرفة : التفريغ، التلوين

الوصف: يتكون هذا الكرسي من عدة أجزاء هي ما يأتي:

الأرجل أو القاعدة : يبلغ عددها أربعة أرجل اتخذت الشكل المستطيل خالية الزخارف إلا أنها لا يزال عليها آثار تلوين باللون الأخضر الباهت . (لوحة ٣ أ – ب)

البدن أو جسم الكرسي: يأخذ الشكل المستطيل وقد تألف من أربعة جوانب؛ **الجانب الأول:** يمثل الجانب الذي يصعد منه الواعظ للجلوس على الكرسي حيث يعطي درس الوعظ. اتخذ هذا الجانب الشكل المستطيل، وهو مفرَّغ تمامًا من الألواح الخشبية ولا يوجد به سوى القوائم الطولية والعرضية . **الجانب الثاني** : وهو الجانب المقابل للجانب الذي يصعد منه الواعظ إلى الكرسي. تألف هذا الجانب من ثلاثة ألواح خشبية مستطيلة الشكل مثبتة بأسلوب التعشيق في القوائم الطولية والعرضية التي تحيط به من أعلى ومن الجانبين. اللوح الخشبي الأول: مستطيل الشكل أملس خالٍ من الزخارف. اللوح الخشب الثاني: اتخذ الشكل المستطيل وتألف من ثلاث محرابيات متوَّجة بعقود مفصصة، يظهر على السطح الخارجي للمحرابية الوسطى آثار لزخارف نباتية كانت منفَّذة بالتلوين ولكنها بهتت مع مرور الزمن، وقد تألفت هذه الزخارف من زهرة اللالة وأوراق الساز وزهرة السنبل. هذا الأمر يجعلنا نرجح أن تكون المحرابية الوسطى هي محرابية أصلية صنعت مع الكرسي، أما المحرابيتان الأُخْرَيان فقد تم إضافتهما في فترة حديثة، خصوصًا وأن شكل المحرابية والعقد المتوجة به يبدو مختلفًا عن الآخرين (لوحة ١.٣ ، شكل ١.٣ ، شكل ٢.٣). اللوح الخشبي الثالث: مستطيل الشكل، ثبت بواسطة التعشيق بالقوائم الطولية والعرضية واقتصرت زخارفه على أسلوب التفريغ الذي مثل أشكالًا هندسية نجمية متعددة الأضلاع وأشكال مخمسات ومسدسات ومثمنات (لوحة ٢.٣). **الجانب الثالث** : وهو الواقع على يمين الواعظ أثناء جلوسه، تألف هذا الجانب من ثلاثة ألواح خشبية مستطيلة الشكل مثبتة بأسلوب التعشيق في القوائم الطولية والعرضية. اللوح الخشبي الأول: أملس خالٍ من الزخارف. اللوح الخشبي الثاني: يتألف من محرابيتين تُوِّجتا بعقود مفصصة الشكل وذات أسطح خارجية ملساء خالية من الزخارف. اللوح الخشبي الثالث : زُين بأشكال الأطباق النجمية بأسلوب التفريغ، قد أصاب بعض أجزائه التلف (لوحة ٣.٣). هذه الألواح الخشبية الثلاثة ثبتت بالقوائم الطولية والعرضية للكرسي

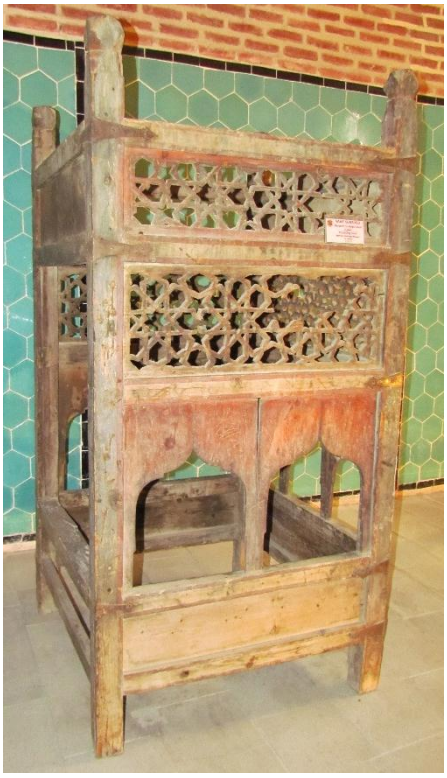
بواسطة التعشيق. وقد اتسمت هذه القوائم بوجود آثار تلوين باللون الأخضر في بعض أجزائها .**الجانب الرابع:** وهو الجانب الواقع على يسار الواعظ، وقد جاء مشابهًا للجانب الثالث من حيث الشكل والتفاصيل .

جلسة الواعظ: تعلو جسم الكرسي، وقد اتخذت الشكل المستطيل، تألفت من عدة ألواح خشبية صُفَّت بجوار بعضها البعض وثبتت بالقوائم الطولية والعرضية للكرسي بواسطة المسامير، لم يبق منها الأن إلا لوحان.

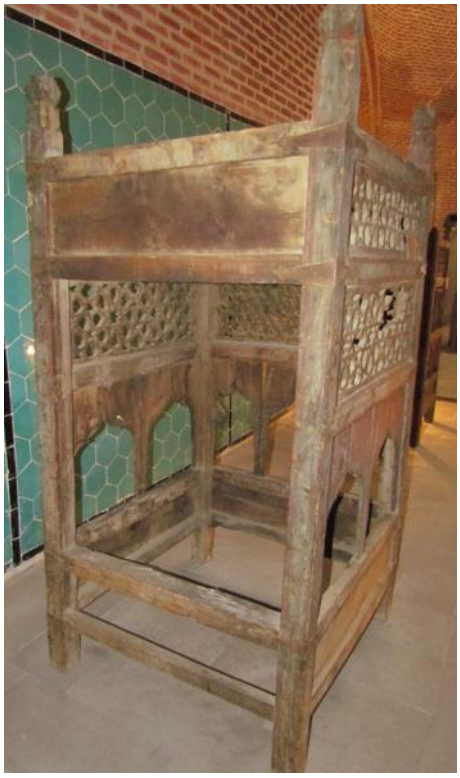
الدرابزين: يحيط بجلسة الواعظ من الجوانب الأربعة تهشمت بعض أجزائه وتساقطت. تألفت الأجزاء الباقية من لوح خشبي مستطيل الشكل مثبت بالتعشيق في القوائم الطولية والعرضية للكرسي. زينت ثلاثة جوانب من الدرابزين بأشكال الأطباق نجمية وأشكال هندسية نجمية متعددة الرؤوس وأشكال مسدسات ومسبعات ومثمَّنات منفذة بأسلوب التفريغ، أما الجانب الرابع فقد جاء خاليًا من الزخارف.

البابات: تعلو جوانب الدرابزين الأربعة، وقد اتخذت شكلًا متعدد الأضلاع، أملس خاليًا من الزخارف .

نلاحظ أن القوائم الطولية والعرضية للكرسي التي ثبتت بها الجوانب الأربعة، وكذلك الدرابزين إلى جانب تعشيقها ببعضها البعض، قد ربطت أيضًا بواسطة أشرطة نحاسية مثبتة بواسطة المسامير لمنع رفس القوائم الطولية من العرضية وزيادة قوتها. (لوحة ٤.٣)



(أ)

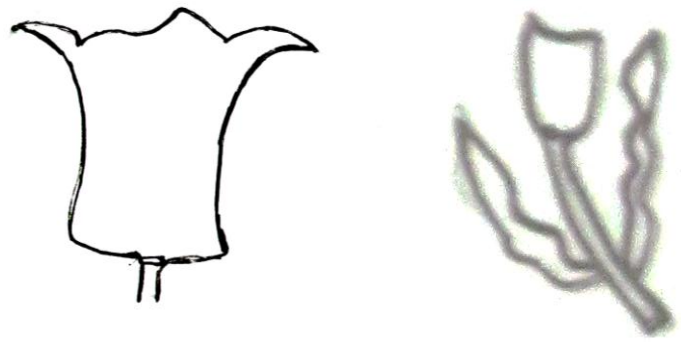


(ب)

لوحة ٣ أ – ب توضح كرسي الوعظ وأجزائه المختلفة



لوحة ١.٣ توضح محرابية بأحد جوانب الكرسي مزينة بزخارف اللالة والسنبل وأوراق الساز



شكل ١.٣ يوضح زخرفة زهرة اللالة بمحربيات احد جوانب الكرسى



شكل ٢.٣ يوضح زخرفة زهرة السنبل بمحربيات الكرسى



لوحة ٢.٣ توضح الأشكال الهندسية المتعددة الأضلاع بجوانب الكرسي



لوحه ٣.٣ توضح أشكال الأطباق النجمية بجوانب الكرسي



لوحة ٤.٣ الأشرطة النحاسية ذات المسامير التي تربط أجزاء الكرسي ببعضها

ثانيًا: الدراسة التحليلية

كرسي الوعظ : تعتبر كراسي الوعاظ من العناصر المهمة التي ظهرت بعمارة الجوامع التركية منذ منتصف القرن ٩هـ/١٥م مثلها مثل المحراب والمنبر ومحفل السلطان ومحفل المؤذنين[٢]، وكان الهدف من ظهورها مخاطبة الناس وإسداء النصيحة إليهم وجهًا لوجه، سواء كانت هذه النصيحة يغلب عليها الطابع الديني أو تخدم غرضًا اجتماعيًّا في المجتمع الذي يعيشون فيه.

ويتألف هذا المصطلح من كلمتين؛ **الأولى:** كرسي ويقصد به السرير، العرش، مقعدٌ من الخشب ونحوه لجالس واحد[٣]، كما يقصد به كذلك المكان المرتفع[٤]. والكلمة **الثانية:** وعظ ويقصد بها الخطاب الذي يُلقى في أماكن العبادة والجوامع، ويكون الغرض منه إصلاح الجماعات في الموضوعات الاجتماعية والدينية؛ حيث جرت العادة أن يتم الوعظ وهو على خلاف الخطبة في أي زمان وفي أي مكان، وقد اشتق من كلمة وعظ اسم الفاعل واعظ وهو الشخص الذي يقوم بالوعظ. [٥] فيقصد بكرسي الوعظ: المقعد المخصص لجلوس الواعظ الذي يقوم بإعطاء دروس الوعظ أو العظة في الجوامع وغيرها من أماكن العبادة، وهو يرتفع قليلًا عن الأرض، ويصعد إليه بسلم من عدة درجات. ويقع كرسي الوعظ عامة داخل الحرم على يسار المحراب، وقد يكون هناك كرسي واحد أو أكثر.[٦]

تاريخ استخدام هذه الكراسي : لا يُعرف على وجه التحديد متى بدا استخدام هذه النوعية من الكراسي بالجوامع وغيرها من أماكن العبادة، إلا انه يُعتقد أن من النماذج الأولى المبكرة لكراسي الوعظ التي وصلتنا واستخدمت بالجوامع ذلك الكرسي الذى صُنِع من أجل الجامع الفاطمي الذي بُني في عهد الخليفة الفاطمي الآمر بأحكام الله سنة ٥٠٠ هـ /١١٠٦م داخل دير سانت كاترين بسيناء في مصر[٧]، ثم بدا انتشارها بعد العصر الفاطمي. [٨] وقد يكون السبب في عدم وصول نماذج مبكرة عن هذا التاريخ من كراسي الوعاظ راجعًا إلى المادة الخام التي كانت تصنع منها وهي الأخشاب، والتي تتأثر سريعًا بعوامل الجو ولا يستطيع الحفاظ عليها[٩] أو قيام بعض العناصر الأخرى بالجوامع بنفس الوظيفة التي كانت تؤديها مثل المنبر، ويمكن اعتبار المنبر الذي صنع لرسول الله محمد ﷺ في مسجده النبوي في المدينة من حيث الوظيفة التي كان يؤديها بمثابة كرسي وعظ إلى جانب وظيفته الأساسية وهي المنبر، فعندما خطب الرسول ﷺ في الناس بمسجده النبوي في المدينة كان يخطب واقفًا، ثم تطوَّر الأمر قليلًا فيما بعد وأصبح يخطب وهو مُتَّكِئ إلى جذع نخلة، فلما رأى الصحابة أن في ذلك مشقة على الرسول صُنِع له منبر من ثلاث درجات، فاستخدم الرسول ﷺ هذا المنبر لإلقاء خطبة الجمعة والأعياد، بل زاد على ذلك عندما كان يعتليه في أي وقت لتبليغ ونصح الناس ما أمر به من قبل الله عز وجل. [١٠]

وقد تطورت وظيفة المنبر الدينية قليلًا بحيث أصبح يؤدي وظيفة سياسية إلى جانب وظيفتة الدينية أيضًا، فبعد وفاة الرسول ﷺ، صعد أبو بكر المنبر وبايعه الناس على الخلافة وظل هذا الأمر تقليدًا مُتَّبعًا في عهد الخلفاء الباقِين في تولي الحكم.[١١] وفقًا لذلك يتضح لنا أنه لم يكن هناك فرق واضح من حيث الوظيفة بين المنبر وكرسي الوعظ في البداية، ولم يكونا عنصرين منفصلَيْن عن بعضهما البعض داخل الجوامع، فإن لم يكن وصلنا كراسي وعاظ قبل القرن٤ هـ/١٠م ، فقد يكون ذلك راجعًا إلى أن المنبر كان يؤدي نفس الوظيفة التي أداها كرسي الوعظ فيما بعد عند ظهوره.

تاريخ استخدام كراسي الوعظ في العمارة التركية العثمانية : تعتبر الفترة العثمانية من أكثر الفترات الزمنية التي وصلنا منها كراسي وعاظ، وذلك منذ منتصف القرن ٩هـ/ ١٥م، فلم يصلنا نماذج لهذه النوعية من الكراسي قبل هذا التاريخ . فقد أصبح عنصرًا أساسيًّا في عمارة الجوامع من الداخل سواء كانت هذه الجوامع تنسب للسلاطين وزوجاتهم أو حتى كبار رجال الدولة وأصبح وجودها ضروريًّا لا غنى عنه مثلها مثل المحفل المخصص لصلاة السلطان ودكك المؤذنين وكراسي القراء. وقد تنوعت موادها الخام التي صنعت منها، فمنها ما صنع من الخشب ومنها ما صنع من الحجر والرخام. كما تنوعت أشكالها، فمنها ما كان متحرِّك وصنع بشكل مستقل يمكن نقله من مكان لآخر، ومنها ما صنع بشكل ثابت حيث يظهر متصلًا بأحد الحوائط.[١٢] ومن أقدم نماذجها المتحركة التي وصلتنا وقد صنعت من الخشب ذلك الكرسي الذي يضمه جامع المرادية بأدرنة سنة ٨٣٩هـ/ ١٤٣٥:١٤٣٦م ، وهو مصنوع من خشب الجوز. ومن نماذجها الخشبية أيضًا ذلك الكرسي الذي يضمه جامع أوج شرفلي بأدرنة أيضًا سنة ٨٤١:٨٥١هـ/ ١٤٣٧:١٤٤٧م . أما نماذجها الثابتة والمصنوعة من الحجر فمن أقدمها الكرسي المصنوع من الحجر والموجود في الفراغ بين دعامتين بجامع السليمانية بإستنبول سنة ٩٥٧:٩٦٤هـ/١٥٥٠:١٥٥٧ م .[١٣]

الأجزاء التي يتكون منها كرسي الوعظ ومسمياتها : يتكون كرسي الوعظ من عدة أجزاء على النحو التالي:

- **الأرجل أو القاعدة :** وهي الجزء السفلي من الكرسي وتمثل العنصر الحامل له .
- **البدن أو جسم الكرسي** : وهو القسم الواقع بين الدرابزين والأرجل .
- **الدرابزين** : يقصد به القسم المحيط بمكان جلوس الواعظ .
- **مكان الجلوس** : وهو اسم للمكان الذي يجلس به الواعظ ويكون محاطًا في الغالب بالدرابزين.
- **الراحلة او المنضدة** : توجد في مقدمة الكرسى حيث يضع عليها الواعظ الكتاب وملاحظاته.

- **المسند:** وهو الجزء الخلفي من الكرسي الذي يقع خلف ظهر الواعظ .
- **السلم:** وهو الجزء الذي يصعد من خلاله الواعظ إلى مكان الجلوس بكرسي الوعظ. (لوحات ١، ٢، ٣)

المادة الخام التي صنعت منها كراسي الوعظ : انتشر استخدام أخشاب أشجار الجوز والتفاح والكمثرى والسدر والأبنوس والورد في صناعة الأشغال الخشبية في العمائر والتحف التطبيقية في فترة حكم الإمارات ببلاد الأناضول بصفة عامة ومن بينها إمارة أولاد عثمان (العثمانيين) التي بدأت حكمها في مدينة Söğüt منذ سنة ١٢٨١م وانتهت بانتهاء الدولة العثمانية سنة ١٩٢٢م. وقد اتسمت هذه المشغولات الخشبية فنيًّا إذا استثنينا بعض التفاصيل الدقيقة بأنها كانت استمرارًا من حيث أسلوب الصناعة والتقاليد الفنية للأسلوب السلجوقي الذي ساد من قبل بهذه الأراضي.[١٤]

استمر استخدام مادة الخشب وخصوصًا خشب الأبنوس والجوز في صناعة المشغولات الخشبية ومن بينها كراسي الوعاظ في الجوامع السلطانية العثمانية في القرنين ١٠:١١هـ/١٦:١٧م ، ومع القرن ١٢هـ/ ١٨م بدأت مادة الأخشاب يقل استخدامها في صناعة كراسي الوعظ إلى أن تُركت تمامًا في القرن ١٣هـ/ ١٩م، وبدا استخدام مواد أخرى مثل الرخام، والتي تُعد أول نماذجها في القرن ١٢هـ/١٨م، وهو كرسي وعظ جامع نور عثمانية بمدينة إستنبول١١٦٢:١١٦٩هـ/ ١٧٤٩:١٧٥٥م.[١٥]

محاولة تاريخ كراسي الوعظ (موضوع الدراسة) : يضم جامع سيف الدين سليمان في مدينة باي شهر مجموعة من الأشغال الخشبية المؤرخة، البعض منها يعود إلى عهد إنشاء الجامع والبعض الآخر يعود إلى التجديدات العثمانية التي أُلْحِقت بالجامع . **فعلى سبيل المثال : المنبر**[١٦] الذي يضمه الجامع هو منبر أصلي يعود إلى عهد الإنشاء، صُنع من خشب الجوز وقد سُجِّل عليه كتابات تشير إلى اسم صانعه ويُدعى عيسى واسم صاحب الجامع الذي أمر بصناعته وهو سيف الدين سليمان بن أشرف، وهذا المنبر على درجة كبيرة من الإبداع ويشبه تمامًا المنبر السلجوقي لجامع علاء الدين بقونية والمنبر السلجوقي بجامع أقسراي.[١٧] أما **دكة أو محفل المؤذنين** التي تقع إلى الشمال من القبة التي تتقدم المحراب، فقد صنعت من خشب الجوز أيضًا وزخرفت بالألوان الزيتية بواسطة القلم لأشكال أزهار تمثل الهاتاي والرمان وشقائق النعمان، وقد سُجل على أحد جوانب هذه الدكة باللغة التركية العثمانية تاريخ صناعتها والتي توافق بحساب الجمل شهر محرم سنة ٩٨٢ هـ /مايو ١٥٧٤م، بالإضافة إلى اسمٍ من أمر بصناعتها وهو مصطفى بك وهو ابن أحد وزراء السلطان مراد الثالث (٩٨٢: ١٠٠٣هـ / ١٥٧٤:١٥٩٥م)، هذا بالإضافة إلى اسم الخطاط الذي نفذ هذه الكتابات وهو سيد محرم.[١٨] (لوحة ٤)

عند مقارنة هذه الأشغال الخشبية فى الجامع خصوصًا دكة أو محفل المؤذنين بكراسي الوعظ الثلاثة من حيث الزخارف والأسلوب المستخدم في تنفيذها، نجد تشابهًا كبيرًا بينهما من حيث الزخارف المنفذة والأسلوب الصناعي المستخدم، مما يشير إلى أن الآمر بصناعتهم شخص واحد وأنهم لا يعودان إلى فترة إنشاء الجامع ولكن لفترة لاحقة أثناء خضوع هذه المدينة تحت حكم العثمانيين لاسيما فترة السلطان مراد الثالث (٩٨٢: ١٠٠٣هـ / ١٥٧٤:١٥٩٥م) والوارد ذكر اسمه على أحد الكراسي والتي تتفق فترة حكمه مع التاريخ الوارد على دكة المؤذنين. ويؤكد ذلك أيضًا أن زخارف هذه الكراسي قد حملت نفس السمات الفنية للأشغال الخشبية الأخرى التي تتضمنتها العمائر المشيدة في عهد السلطان مراد الثالث أمثال جامع صقولو بإسطنبول فى منطقة عذب قابى (Aazpkapı) سنة ٩٨٥هـ/١٥٧٨م ، وجامع المرادية بمنيسة سنة ٩٩١:١٠٠١هـ/ ١٥٨٣:١٥٩٢م.[١٩]





لوحة ٤ توضح محفل المؤذنين بجامع سيف الدين سليمان

نستخلص مما سبق بأن كراسي الوعظ الثلاثة لا تعود إلى عهد إنشاء الجامع[٢٠] ولكن قد تم إضافتهم في عهد السلطان مراد الثالث ، وأن الأمر بصناعتهم هو مصطفى بك ابن أحد وزراء السلطان السابق ذكره، وقد تم صناعتهم أثناء صناعة محفل المؤذنين بالجامع.

أساليب الصناعة:

تنوعت الاساليب المستخدمة في صناعة هذه الكراسي ما بين أساليب:

- **الخرط** : ويقصد بأسلوب الخرط المستخدم في كراسي الوعاظ هو أسلوب الخراطة اليدوية[٢١] الذي يظهر مستخدمًا في صناعة أرجل الكراسي والبابات التي تمثل قوائم الكراسي، وكذلك الكوابيل الخشبية التي تحمل الدكك المبلغين، حيث تشكل هذه الوحدات الخشبية بالشكل المرغوب بواسطة المخرطة.[٢٢]

- **المسمرة : أو Çakma tekniği** وهو أسلوب صناعة يقوم على ربط أجزاء التحفة الخشبية وعناصرها المختلفة ببعضها البعض سواء كانت هذه التحفة منبر أو كرسي واعظ

بواسطة المسامير. ويظهر هذا الأسلوب مستخدمًا بكثرة في الأبواب الخشبية في العمائر السلجوقية وعمائر فترة الإمارات، حيث ينفذ هذا الأسلوب عن طريق تجميع لوح خشبي أو اثنين أو ثلاثة جنبًا إلى جانب وتثبيتهم من الخلف بواسطة مسامير أو أشرطة معدنية، حيث ثخانة وسمك الألواح الخشبية المستخدمة في الأبواب كان يتطلب تثبيتها بشكل جيد حتى يطيل عمرها وتبقى في حالة جيدة، وهذا الأسلوب لا نراه في الأبواب التي صنعت في مصر وسوريا والعراق بل نراه على العكس في بلاد تركستان والأناضول بكثرة واستمرَّ حتى منتصف القرن ٩هـ/ ١٥م حيث حل محله أسلوب التجميع والتعشيق [٢٣]. وقد استخدم هذا الأسلوب أيضًا في الفترة العثمانية منذ بدايتها حيث نراه في واجهة جلسة الخطيب بمنبر الجامع الكبير ببورسة ٨٠٢ هـ / ١٣٩٦:١٣٩٩م ، وكذلك بمنبر جامع انقرة Ankara Ahi Elvan الذي يؤرخ بسنة ٨١٩هـ/ ١٤١٤:١٤١٣م. ويظهر هذا الأسلوب الصناعي في كراسي الوعاظ الثلاثة .

أساليب الزخرفة :

تنوعت الأساليب الفنية المستخدمة في زخرفة هذه الكراسي ما بين أسلوب التلوين باستخدام القلم وأسلوب التفريغ، إلا أن الأسلوب الأول كان أكثر استخدامًا على المشغولات الخشبية العثمانية.

- **أسلوب التلوين باستخدام بالقلم:** عرف في التركية باسم Kalem işi أي شغل القلم، وهو أسلوب استخدم في تلوين الزخارف التي نفذت على أسطح المواد الخام المختلفة مثل الخشب والجص والرخام، وذلك باستخدام فرشاة ذات سن مدبب رفيع وطويل عرفت باسم القلم.[٢٤] وقد ظهر هذا الأسلوب الفني من قبل في العمارة السلجوقية، حيث نراه على تيجان الأعمدة الخشبية بالجامع الكبير بمدينة أفيون ٦٧١هـ/ ١٢٧٢م والجامع الكبير بسيفري حصار بمدينة أسكي شهير (٦٧٣ هـ /١٢٧٤م) والجامع الكبير (جامع سيف الدين سليمان) في باي شهر ٦٩٦ هـ/١٢٩٩م.[٢٥] واستمر استخدامه في العمارة العثمانية في بدايات القرن ١٥م حيث شاع استخدامه بالعمائر الدينية المشيدة بمدن أزنيك وبورسة وأدرنة وكذلك إسطنبول.[٢٦] وكان يتم تنفيذ هذا الأسلوب على الأخشاب بطريقتين؛ الأولى : تنظف الأسطح الخشبية وتُسوَّى ثم تُسقى بطبقة من الغيرة والاسبيداج، أو طبقة جصية رقيقة جدًّا لتقليل امتصاص الأخشاب للألوان وإعطائها نوعًا من اللمعان، ثم يتم صناعة قالب من الورق السميك منقوش عليه الزخارف المطلوبة، ثم يتم تثقيب الإطارات الخارجية لهذه الزخارف بواسطة مثقاب ثم يتم وضع القالب على السطح الخشبي ويُطرق عليه بكيسة مليئة بذرات الفحم فُتطبع الإطارات الخارجية للزخارف على السطح الخشبي ثم تُلوَّن بواسطة الفرشاة المعروفة بالقلم. أما الطريقة الثانية: فكان يُنفَّذ هذا الأسلوب على الخشب مباشرة بواسطة اليد دون إعداد قالب مسبق من الورق السميك منقوش عليه الزخارف، ولأن هذه

الطريقة تعتمد بصفة أساسية على مهارة النقاش الذي يقوم بالتنفيذ مباشرة، فإنه ينتج عنها الكثير من الأخطاء، وبالتالي فإن الزخارف المنفَّذة بهذه الطريقة تكون أقل دقة من الطريقة الأولى.[٢٧] فبعد نقل إطارات وحدود العناصر الزخرفية على السطح الخشبي يتم تحديد أرضية الزخارف بدقة أولًا، ثم تلون الأرضية والزخارف بألوان متناسقة مع بعضها بعضًا، فالأرضية غالبًا ما تكون باللون الأزرق الداكن، البني، التركواز، والأسود والأحمر، أما الزخارف تكون في الغالب بألوان باهتة متجانسة.[٢٨] وبعد تحديد الألوان المطلوبة يستخدم النقاش الفرشاة في تنفيذها.[٢٩] وقد ظهر هذه الأسلوب بالطريقتين في كراسي الوعاظ (موضوع الدراسة)، حيث لا يزال هناك آثار مادة جصية واضحة وعليها ألوان بعض الزخارف المنفذة، كما يظهر استخدام أسلوب اليد أيضًا في الزخارف المكررة على القوائم ويظهر بها بعض الاختلاف في النسب والحجم مما يتضح أنها نفذت مباشرة بواسطة اليد دون الحاجة إلى قالب. وقد اتفقت أغلب الألوان المنفذة مع بعضها من حيث استخدام الألوان الداكنة على الأرضيات والفاتحة في الزخارف أو العكس.

- **أسلوب التفريغ** : نُعرِّف هذا الأسلوب ببساطة بأنه أسلوب زخرفي الغرض منه عند النظر في أحد الجوانب المنفذ بها الزخارف رؤية الجانب الآخر، وقد نفذ هذا الأسلوب على طريقتين؛

الأولى: تعرف باسم التفريغ بواسطة الأشرطة والشرائح الخشبية، وتتم هذه الطريقة عن طريق إحضار شرائح خشبية رقيقة يتم ربطها ببعضها البعض بواسطة المسامير، أو عمل تجاويف وفتحات بأضلاعها يتم تمرير بعضها البعض من خلالها، ونظرًا لأن هذه الأشرطة والشرائح الخشبية عادة ما تأخذ أشكالًا مستقيمة الشكل فكانت تؤلف زخارف يغلب عليها الطابع الهندسي[٣٠]. (لوحة ٢.١ ،٣.٣،٣.٣) وقد شاعت هذه الطريقة في المنابر التي تضمها العمائر السلجوقية وعمائر فترة الإمارات في بلاد الأناضول وخصوصًا في درابزينات المنابر، مثل درابزين منبر جامع علاء الدين بقونية ٦٣٥هـ/١٢٣٧م، وكذلك درابزين منبر جامع سيف الدين سليمان في باي شهر ٦٩٦هـ/١٢٩٩م وغيرهم. كما تظهر كذلك في المنابر العثمانية المبكرة كما في درابزين منبر جامع أنقرة Camisi *Ahi Elvan* ٨١٦ هـ/١٤١٣-١٤١٤م .

أما الطريقة الثانية وهي التفريغ بواسطة الحفر: وتتم هذه الطريقة بأن تحفر جميع المساحات التي هي خارج إطار أو مضمون العناصر الزخرفية وأبعادها تمامًا عن الشكل الزخرفي المراد تنفيذه [٣١]. (لوحة٤.٢،٣.١ ،٥.٢) ولم تقتصر هذه الطريقة في زخارفها على الأشكال الهندسية، بل اتسعت لتتضمن الأشكال النباتية أيضًا. وقد ظهرت هذه الطريقة في بعض النماذج من المنابر الخشبية التي تضمها العمائر السلجوقية بالأناضول، وكذلك في بعض المنابر الخشبية في عمائر الإمارات مثل منبر جامع أولو أقسراي ٨١١هـ/١٤٠٩:١٤٠٨م، ومنبر جامع علاء الدين بأنقرة الذي يؤرخ بسنة ٥٩٤هـ/١١٩٧م، وجامع ديفيرجي الكبير بسيواس ٦٢٥:٦٢٦هـ/ ١٢٢٨:١٢٢٩م وغيرها. وقد ظهر هذا الأسلوب الصناعي في المنابر العثمانية

منذ بداية القرن ٩هـ/ ١٥م واستمر حتى نهايته، ويظهر نماذجه بوضوح في منبر الجامع الكبير بمدينة بورصة الذى صنع سنة ٨٠٤هـ/١٤٠٢م ، وكذلك بمنبر جامع أنقرة Ahi Elvan ٨١٩هـ/ ١٤١٤:١٤١٣م. ظهر هذا الأسلوب منفذًا في بعض جوانب الكراسي، وقد غلب على زخارفه الأشكال الهندسية.

العناصر الزخرفية :

- **الزخارف النباتية:** تنوعت الزخارف التي نفذت على كراسي الوعاظ ما بين النباتية والهندسية وكذلك الكتابية، إلا أن الزخارف النباتية كان لها الأفضلية والكثرة من حيث التنفيذ ويرجع السبب في ذلك إلى حب الطبيعة والأزهار كان من الأهمية بمكان لدى الأتراك العثمانيين فلم ينسوها في حياتهم اليومية، فأصبحت مصدرًا ملهمًا لفنون الزخرفة لديهم يستقون منه ما شاءوا، وقد تمثل حب الأتراك العثمانيين في الطبيعة في زخارف الأزهار بأشكالها العديدة التي نفذت إما بشكل قريب من الطبيعة أو محوَّرٍ عنها، وقد استخدموا الأزهار على هذين الشكلين في جميع الفترات الزمنية في الفن التركي.[٣٢] وقد ظهرت الزخارف النباتية على هذه الكراسي الخشبية على أسلوبين؛ **الأول** : وهي الزخارف القريبة من الطبيعة، **والثاني:** تمثَّل في الزخارف المحوَّرة عن الطبيعة.

أولًا: الزخارف النباتية القريبة من الطبيعة: تمثلت هذه الزخارف بصفة أساسية في أشكال الزهور المختلفة التي كانت من الموضوعات المفضلة في الفن العثماني واستخدمها الأتراك العثمانيون بكثرة مع بداية الفترة الكلاسيكية منذ منتصف القرن ١٠هـ/ ١٦م بطريقة أكثر طبيعية بحيث مُثلت في شتى فروع الفن العثماني خلال هذه الفترة، وأصبح من السهل تمييز أنواع الزهور عن بعضها على الرغم من الأساليب التي تناولت الفن العثماني كثر عددها [٣٣]. وقد تنوعت أشكال الأزهار التي رسمت بأسلوب قريب من الطبيعة وظهرت منفَّذة على كراسي الوعظ ما بين زهرة اللالة والسنبل وأزهار الرمان وشقائق النعمان وتفريعات الربيع والمراوح النخيلية.

زهرة اللالة : من أهم الأزهار التي اكتسبت أهمية في فن الزخرفة العثمانية في القرون ١٦و١٧و١٨م وخصوصًا في فترة السلطان أحمد الثالث (١٦٧٣:١٧٣٦م) حيث عرف أواخر عهده باسم عهد اللالة، وذلك بسبب الأهمية التي أولاها إياها، فقد عرف خلال هذه الفترة ما يقرب من ٢٠ ألف نوع من هذه الزهرة. [٣٤] وقد ظهرت منفذة على الفنون المختلفة مثل النسيج والمخطوطات والبلاطات الخزفية.[٣٥] وقد ظلت هذه الزهرة محافظة على مركزها حتى غزا أسلوب الباروك والروكوكو الفن التركي في القرن ١٢هـ/ ١٨م عن طريق أوروبا إلا أنها استنفذت بعض مكانتها من القرن ١٣هـ/ ١٩م.[٣٦] ظهرت هذه الزهرة منفذة على أحد جوانب كراسي الوعظ

بأسلوب القلم باللون الأحمر الداكن، وقد تألفت من ساقٍ ينتهي باللوزة، وعلى جانبي الساق ورقتان نباتيتان . (لوحة ١.٣)

زهرة السنبل : من الأزهار التي كان لها أهمية كبيرة جدًّا في الفن العثماني، وكانت تنفذ غالبًا في الأماكن الفارغة التي يراد ملئها بالزخارف، حيث كانت أكثر أنواع الزهور ملاءمة لذلك، ولم تكن أيضًا تنفذ بمفردها بل ظهرت مشتركة مع أنواع أخرى من الأزهار مثل اللالة [٣٧]. ظهرت هذه الزهرة منفَّذة باللون الأبيض إلا أن آثار تلوينها قد زال ولم يبق منه إلا القليل على أحد جوانب كراسي الوعاظ . (لوحة ١.٣)

زهرة الرمان وأوراقها: تعتبر فاكهة الرمان وفقًا لفلسفة العقيدة الإسلامية من فاكهة الجنة، وكانت من ضمن الزخارف التي نفذت بكثرة على المنسوجات العثمانية لاسيما ملابس السلاطين العثمانيين وكبار رجال الدولة. فكان ظهورهم في المقابلات الرسمية باللباس المزين بأزهار الرمان يظهر نوعًا من الاحترام والأهمية للأشخاص الذين يتم مقابلتهم.[٣٨] وقد ظهرت أوراق الرمان منفَّذة ضمن الزخارف النباتية الطبيعية على جوانب الكراسي (لوحة ٧.١)

زهرة شقائق النعمان أو الشقائق : من الأزهار المحببة في فنون الزخرفة العثمانية، كلمة شقائق تعني أكثر تفتُّحًا أو (أزهارًا) والشقائق زهرة كبيرة الحجم متعددة الأوراق تشبه الهاتاي.[٣٩] ظهرت وقد ظهرت ضمن الزخارف المنفَّذة على جوانب الكراسي باللون الغامق على أرضية فاتحة (لوحة ١.١ ، ٢.١، ١.٢) .

أزهار أو تفريعات الربيع : ويقصد بها تفريعات أشجار الفاكهة وثمارها التي تبدأ في التفتح والاخضرار من جديد بعد الجفاف في فصل الخريف مثل أشجار الخوخ والبرقوق والتفاح. وقد يكون لذلك مغزًى ديني وفقًا للثقافة العثمانية حيث أشار هذه التفريعات النباتية البادئة في الأزهار إلى الجنة والآخرة. وقد بدا ظهور تفريعات الربيع في الزخرفة العثمانية بداية من القرن ١٠هـ/ ١٦م، وقد كثر تنفيذها على جلود الكتب العثمانية.[٤٠] ظهرت تفريعات الربيع منفذة باللون الغامق على أرضية باللون الفاتح الأحمر براحلة كرسي الوعظ (لوحة ٧.٢) .

المراوح النخيلية : من أكثر العناصر الزخرفية التي ظهرت منفَّذة ضمن زخارف الرومي على البلاطات الخزفية العثمانية، حيث دارت رمزيتها في الفن العثماني حول معنى الجنة.[٤١] وقد ظهرت في الفن العثماني مثلما كانت قبله في الفن السلجوقي متخذة الشكل الكلاسيكي الذي يأخذ شكلًا ثلاثيَّ الفصوص، ويظهر الفص الأوسط أكثر قصرًا ومدببًا، أما الفصوص الجانبية ملتوية التواءً خفيفًا ومتَّجهًا إلى أسفل. وكانت هذه الفصوص الملتوية في أسفلها تعود وتلتف مرة أخرى على هيئة دائرة وتتصل بالفرع النباتي ، وقد مُثل ظهورها بهذا الشكل على باطن عقد محافل المؤذنين بالجامع الأخضر ببورصة ٨٢٢:٨٢٤هـ/ ١٤١٩:١٤٢١م، وفي كوش عقد مدخل جامع المرادية بأدرنة.[٤٢] وقد ظهرت بنفس الشكل السابق على كراسي الوعظ موضوع الدراسة، فقد

نفذت في بواطن المحربيات التي تشغل جوانب بعض الكراسي والتي شكلت بعض أجزائها على هيئة مروحة نخيلية من فصين أحدهما كبير والآخر صغير وملتوٍ إلى الداخل (لوحة ٤.٢ ، ٥.٢) . وظهرت كذلك من فص واحد ومن فصوص متعددة كأرضية للكتابات على راحلة أحد كراسي الوعظ (لوحة ٧.٢)

ثانيًا : الزخارف النباتية المحوَّرة عن الطبيعة : تمثلت هذه الزخارف في زخارف الهاتاي والرومي وأزهار البينشة.

زخرفة الهاتاي : من أهم أنواع الزخارف التي شاعت في الفنون العثمانية، ويتضح من اسمها أنها نشأت في إحدى المناطق المعروفة باسم hata, hatay,Hi–tay الواقعة ببلاد تركستان الصين. انتقلت هذه الزخرفة إلى الأناضول عبر إيران خلال فترة حكم الأمير بايستقر ميرزا المتوفى سنة ١٤٣٣م والذي كان عاشقًا للفن، حيث أنشأ مرسمًا لإنتاج كل ما هو جديد وفريد للفن خلال فترة حكمه، وأثناء هذه الفترة اشتهرت بلاد غرب تركستان بفنون الكتاب، فأرسل الأمير بايسنقر الذي كان خطاطًا، أحدَ الفنانين المسمَّى غياث الدين إلى بلاد الصين من أجل إيجاد نوعيات جديدة من الزخارف، فكانت هذه الزخرفة التي أحضرها وأعطاها اسم الهاتاي. فانتقلت هذه الزخرفة إلى الأناضول عبر إيران وانتشر استخدامها بكثرة في الفنون العثمانية [٤٣]، لاسيما في فن البلاطات الخزفية وفنون التذهيب.[٤٤] وقد تمثل قوام هذه الزخرفة في أشكال لأجزاء أو قطاعات من الأزهار المتنوعة تم تجميعها مع بعضها البعض بحيث يصعب علينا في كثير من الأحيان معرفة ما هو أصل هذه الزخرفة أو ما هو أصل شكل الأزهار المستخدمة لما بها من تحوير وبعد عن الطبيعة. وقد اتسم أسلوب رسم الأزهار المؤلِّفة لهذه الزخرفة بالسيماترية والتناسق في كثير من الأحيان، وقد استخدمت هذه الزخرفة مثل غيرها من أنواع الزخارف إما بمفردها أو مشتركة مع زخارف أخرى.[٤٥] ظهرت هذه الزخرفة منفَّذة بكثرة وبأشكال متنوِّعة على قوائم كراسي الوُعَّاظ موضوع الدراسة بأسلوب التلوين بالقلم، وقد غلب على ألوانها اللون الأحمر والأخضر.(لوحة ٥.١ ،٨.١ ،٢.٢ ،٥.٢)

زهرة البينش: من ضمن أشكال الأزهار التي تنتمي لزخرفة الهاتاي، ويرجع أصل مسمَّى هذه الزهرة إلى الفارسية وهو بش بمعنى خمس، وقد تعددت طريقة رسمها وذلك على حسب أعداد أوراقها فمنها ما كان ذا ورقة واحدة واثنتين وثلاث وأربع وخمس، وكان أكثر الأنواع المستخدمة من هذه الزخرفة النباتية ذات الخمس أوراق. وكان لكل منها اسمه الخاص على حسب عدد أوراقه، فكانت الزهرة ذات الورقة الواحدة تُعرف باسم يك برك، والورقتين دو برك، والثلاث سي برك، والأربع جيهار برك، والخمس بينش برك، وسداسية الأوراق تُعرف باسم شيش برك . [٤٦] وقد ظهرت هذه الزهرة منفذة بعدد خمس وست أوراق مكررة أكثر من مرة على جوانب كراسي الوعظ وملونة باللون .

زخرفة الرومي : تقوم زخرفة الرومي أساسًا على التفريعات النباتية الحلزونية الطويلة والقصيرة المتشابكة التي يخرج منها أوراق نباتية وأزهار تبدو محوَّرة عن الطبيعة، وقد تحصر هذه التفريعات أحيانًا بعض أشكال للطيور والحيوانات المحورة عن الطبيعة يصعب التعرُّف عليها.[٤٧] شاع استخدام هذه الزخرفة من قبل الأتراك القاطنين في آسيا الوسطى حيث تظهر نماذجها الأولى منفذة ضمن رسوم جدران Maniheist في القرن ٨-٩ م من عهد الأتراك الأويغور[٤٨]، وقد انتشرت بعد هذا التاريخ إلى جميع ولايات العالم الإسلامي. فقد شاع استخدامها لدى السلاجقة الأتراك في إيران والعراق وانتقلت معهم بعد أن طوَّروها إلى درجة كبيرة إلى الأناضول[٤٩]. كما ظلت هذه الزخرفة مستخدمة في العهد العثماني وأطلقوا عليه اسم الرومي، وذلك نسبة إلى بلاد الأناضول التي استوطن بها السلاجقة، والتي كانت تعرف باسم ديار الروم لأنها كانت منطقة تابعة أو تقع بنطاق الإمبراطورية الرومانية، وهو نفس الاسم الذي عُرِف به السلاجقة الذين استوطنوا هذه المنطقة سلاجقة الروم، فعرفت هذه الزخرفة باسم الرومي نسبة إلى السلاجقة الروم الذين استوطنوا الأناضول، والذين كان لهم فضل كبير في تطورها.[٥٠]

وقد تنوعت أشكال زخرفة الرومي المنفذة على العمائر والفنون ما بين الرومي البسيط؛ حيث تأخذ الورقة النباتية الشكل المنشوري البسيط، والرومي المفصص، حيث تضم الورقة النباتية فصين؛ الرومي الخردة أو المتداخل، وهو الذي تكون به الورقة النباتية كبيرة الحجم وتضم بداخلها أوراقًا صغيرة. والرومي الحلزوني وفية تكون الورقة النباتية بها انحناءات والتفافات كثيرة. [٥١]

وقد نفذت زخرفة الرومي بكثرة في الإطارات الخارجية للبلاطات الخزفية في الفترة العثمانية، وقد غلب عليها من حيث التكوين أوراق مفصصة ورفيعة بسيطة الشكل أحيانًا، وأحيانًا أخرى أكثر التواءً وتعقيدًا وحركة.[٥٢] وقد ظهرت هذه الزخرفة منفَّذة على بعض الأجزاء من كراسي الوعاظ كخلفية للكتابات بنفس الشكل الذي ظهرت عليه في البلاطات الخزفية، وقد تألفت من تفريعات نباتية حلزونية الشكل متشابكة ومتداخلة مع بعضها البعض ويخرج منها أوراق مراوح نخيلية أحادية وثنائية ومتعددة الفصوص، وقد غلب عليها اللون الأخضر الغامق على أرضية حمراء اللون. (لوحة ٧.٢)

- **الزخارف الهندسية :** كان استخدامها قليلًا مقارنة بغيرها من نوعيات الزخارف الأخرى في الفترة العثمانية. [٥٣] وقد نفذت داخل العمائر وخارجها على المواد الخام المختلفة مثل الأحجار والجص والآجر والأخشاب إما مفردة أو نجدها قد اتحدت مع أنواع أخرى من الزخارف مثل زخرفة الرومي وغيرها من نوعيات الزخارف النباتية [٥٤]، وقد فضل أسلوب التفريغ والتجميع والتعشيق في تنفيذها.[٥٥]

تنوعت الأشكال الهندسية المنفَّذة على هذه المواد الخام في القرن ١٠هـ/ ١٦م ما بين المربع والمثلث والشكل النجمي والمعين والنجوم بأشكالها البسيطة، أو متحدة مع بعضها وكأنها ترمز إلى ما لا نهاية الكون أو الكون الذي ليس له نهاية.[٥٦]

ظهرت الزخارف الهندسية على جوانب هذه الكراسي على شكلين؛ الأول : عبارة عن أشكال نجمية ثمانية الرؤوس في المنتصف يخرج منها أشرطة متقاطعة ومتداخلة تؤلف فيما بينها أشكالًا هندسية مثمَّنة ومسدَّسة ومتعددة الأضلاع (لوحة ٢.١ ،٣.٢، ٢.٣) ، أما الشكل الثاني : فقد تألَّف من أشكال أطباق نجمية بسيطة الشكل، وقد نفذ كل من الشكلين بواسطة أسلوب الشرائح (القفص).[٥٧] (لوحة ٣.٣)

- **الزخارف الكتابية:** حازت الكتابات التى نفذت على جميع الفنون بموادها المختلفة على دورًا مهمًّا من حيث المعلومة التي تعطيها أو من حيث الشكل الجمالي الذي يظهر من خلالها. وقد اتسمت الكتابات المنفذة خلال الفترة العثمانية على العمائر والفنون من حيث الشكل بأنها نفذت بكل من الخطين الكوفي والثلث الجلي، وقد اتسم كلٌّ منهما بأنه ظهر منفَّذًا على أرضية من التفريعات الرومية المؤلفة من الأشكال الحلزونية. وقد استخدم نوع واحد من هذه الخطوط أو الاثنان معًا [٥٨]. وقد ظهرت هذه الكتابات منفَّذة بكثرة أعلى الأبواب والنوافذ، ونادرًا أعلى المحاريب[٥٩]. ظهرت كتابات بالخط الثلث الجلي منفذة على احدى هذه الكراسى لعبارات باللغة التركية العثمانية تشير إلى العهد الذي صنع فيه الكرسي وهو عهد السلطان مراد الثالث منفَّذة على أرضية من زخارف الرومي. (لوحة ٧.٢)

نتائج البحث:

- كانت كراسي الوعظ من العناصر المهمة التي تتضمنها عمارة الجوامع العثمانية بداية من منتصف القرن ٩هـ/١٥م وحتى نهايته، بحيث أصبح لا غنى عنها مثلها مثل المنبر والمحراب ومحفل السلطان، وقد استخدمت فقط في إلقاء الدروس والعظة التي تسبق خطبة صلاة الجمعة، وقد تراوح عددها ما بين كرسي واحد، وثلاثة كراسٍ بالجامع الواحد .
- كانت المنابر تقوم بنفس الدور الذي تقوم به كراسي الوعاظ قبل ظهورها في العمارة الإسلامية، بحيث استخدم المنبر في بداية العصر الإسلامي في خطبة الجمعة والعيدين، وكذلك إسداء النصح والإرشاد إذا تتطلب الأمر ذلك في أي وقت، ثم ما لبث ظهور كراسي الوعاظ منذ منتصف القرن ٩هـ/ ١٥م في ضوء أولى النماذج التي وصلت إلينا وقيامها بهذا الدور واقتصار المنابر فقط على خطبة الجمعة والعيدين.
- اتضح من دراسة هذه الكراسي الثلاثة أنها لا تعود إلى عصر إمارة سيف الدين سليمان بن أشرف التي حكمت بعض مدن الأناضول، وهو العصر الذي شيد فيه المجمع المعماري في مدينة باي

شهر، ولكن تم إضافتها أثناء التجديدات التي أُلحِقت بالمجمع المعماري في العصر العثماني في عهد السلطان مراد الثالث على يد أحد وزرائه. ويؤكد ذلك وثيقة الوقف الحجرية التي تعود إلى عهد الإنشاء والتي تعلو المدخل الرئيسي، والتي لا تتضمن أي معلومات تخص وعاظ الجامع.

- هذه الكراسي تنسب إلى فترة حكم السلطان العثماني مراد الثالث الوارد اسمه عليها مسجلًا باللغة التركية العثمانية، وأن من أمر بصناعتها قد يكون مصطفى بك ابن أحد وزراء السلطان العثماني المذكور، والذي ورد اسمه على دكة المؤذنين التي تتشابه كراسي الوعاظ معها إلى حد كبير .
- الأساليب الصناعية والزخرفية المستخدمة في كراسي الوعظ هي نفس الأساليب المستخدمة في الأشغال الخشبية في الفترة السابقة للعصر العثماني، والتي استمر استخدامها في الفترة العثمانية مع اختلاف في بعض التفاصيل الزخرفية التي اختصت بها فنون العصر العثماني مثل زخارف الهاتاي التي ظهرت منفَّذة فقط على أشغال الخشب العثمانية بنفس الجامع بمدينة باي شهر، وظهرت متشابهة مع أشغال الخشب بالعمائر التي شُيِّدت في نفس الفترة الزمنية وتعود إلى نفس الحاكم (عهد مراد الثالث) خارج مدينة باي شهر مثل دكة مبلغ جامع صقولو باشا بإستنبول والجامع الكبير ببورصة.
- تنوَّعت الزخارف التي نفذت على هذه الكراسي الخشبية، وكان أهمها النباتي المحوَّر عن الطبيعة والمتمثل في زخرفة الهاتاي، وهي نفس الزخارف التي شاعت على باقي الفنون العثمانية خلال هذه الفترة، بينما جاءت الزخارف القريبة من الطبيعة قليلة في ظهورها مثل زهرة اللالة.

حواشى البحث :

[١] باي شهر هى إحدى المراكز التابعة لمحافظة قونية، وهي مدينة ذات تاريخ قديم كانت تعرف باسم Caralis Lacus في العصر القديم. خضعت هذه المدينة لسيطرة السلاجقة في بداية القرن ١٣م في عهد السلطان السلجوقي علاء الدين كيقباد الأول (١٢٢٠:١٢٣٧م)، ومع هزيمة السلاجقة من قبل المغول في موقعة كوس داغ سنة ١٢٤٣م أصبحت الأناضول ومدنها مثلها مثل غيرها تم الاستيلاء عليها من قبل المغول وظلت على حاله كبيرة من الخراب حتى نهايات القرن ١٣م، إلى أن قام سيف الدين سليمان مؤسس أسرة أو إمارة أشرف أوغلو التي حكمت هذه المدينة بإعادة أعمارها وعرفت باسم مدينة سليمان شهر أو السليمانية أو باي شهر أو باي شهري. وظلت هذه المديتة حتى سنة ١٣٢٨م عاصمة لهذه الأسرة حيث أدى هروب الأمير تيمور طاش إلى الشام بوضع نهاية لحكم هذه الأسرة ودخول المدنية تحت سيطرة المغول.

Yaşar Erdemir, Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi, Beyşehir,1999,s.1-2

[٢] وذلك وفقًا لأقدم كرسي وعظ وصل إلينا ، وهو كرسي وعظ جامع المرادية بمنيسة المؤرخ بسنة ٨٣٦هـ/ ١٤٣٦م.

[3] https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%83%D8%B1%D8%B3%D9%8A/

[4] F. Devellioğlu, Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat, (Haz. A. S. Güneyçal), 13. Baskı, Ankara 1996, s.537

[5] C. E. Arseven, " Kürsü ", Sanat Ansiklopedisi, C. 3, İstanbul 1950, s.1199-1200; B. Radtke, "WA' IZ", The Encyclopedia of Islam (New Edition), Vol. XI, (Fasc. 179-180), Leiden 2000, p.56

[6] Şenay Özgür Yıldız, "Osmanlı Devri Edirne Camilerinfrn Ahşap Vaaz Kürsü Örnekleri", Sanat Tarihi Dergisi Cilt/Volume: XXI, Sayı/Number:2 Ekim/ October2012, s 101

[7] Y. Çoruhlu, "Kürsü", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* C.26, Ankara 2002, s.574

[8] Gülay Apa, "Üsküdar Sultan Camilerinde Vaaz Kürsüleri", Üsküdar Sempozyum, Cilt VI, s. 251-252

[9] Yaşar Çoruhlu, "Kürsü", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.26, Ankara 2002, s.574

[10] Şenay Özgür Yıldız, " Osmanlı Devri Edirne Camilerinin Ahşap Vaaz Kürsü Örnekleri", Sanat Tarihi Dergisi, Cilt/Volume: XXI, Sayı/Number:2 Ekim/ October2012, s 101

[11] Köksal, M.A., İslâm Tarihi, Cilt: 1, İstanbul, 1967, s. 136

[12]Abdullah Saat, İstanbul Salatin Camilerindeki Vaaz Kürsüleri,Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya ,2008,s. 6

[13] Yaşar Çoruhlu, "Kürsü", s.574

[14] Gönül Öney, Beylikler Devri Sanatı 14.- 15. Yüzyıl 1300-1453, Türk Tarih Kurumu Yayınları,2000,s.32

[15] Abdullah Saat, İstanbul, s.89-90

[١٦] انظر لوحات رقم ٤٧:٥٣

Ahmet Caycı, Eşrefoğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserleri, Türk Tarih Kurumu, Ankara,2008, s.226:230

[17] Yusuf Akyurt, "Beyşehir Kitabeleri ve Eşrefoğlu Camii ve Türbesi", TTAED, IV, İstanbul, s. 116-117

[18] Yusuf Akyurt, "Beyşehir", s. 118

[١٩] الأشغال الخشبية الأخرى بالجامع والمتمثلة في الأعمدة الخشبية والمنبر والأبواب قد نفذت جميعها وفقًا للأسلوب الصناعي والزخرفي السلجوقي في الأخشاب والذي يظهر في غيرها من العمائر السلجوقية وليس وفقًا للأسلوب العثماني.

[٢٠] الوقفية الحجرية التي تعود إلى عهد إنشاء الجامع والمسجلة في لوحة حجرية أعلى مدخله أشارت إلى الأوقاف التي يتم الصرف من ريعها على الجامع والعاملين به ، ولم تشر إلى الوعاظ من بين هولاء العاملين. كما انه بالنظر في دفاتر الأوقاف التي تناولت هذه المدينة ومدنها المجاورة بما فيهما من آثار وما اوقف عليهما من أوقاف في الفترات التي تلت حكم سيف الدين سليمان والتي كان من أهمها فترة القرامانيين والعثمانيين ، نجد دفتر وقف مؤرخ بسنة ٨٨٠هـ/ ١٤٧٦م من عهد السلطان العثمانى محمد الفاتح يشير بأن موظَّفي جامع سليمان كان يتم تعيينهم من قبل السلطان مباشرة، ويشير إلى تعيينه بالجامع خطيبًا واحدًا وإمامًا واحدًا ومؤذنين وواعظًا واحدًا، بالإضافة إلى معرف، وفي أيام الجمعة يصرف مقدار ٤٠ أقجة لواعظ الجامع . مما يتضح لنا بأن وظيفة الوعظ بهذا الجامع لم تكن به حتى عهد السلطان محمد الفاتح.

M.Akif Erdoğu, "Eşrefoğlu Seyfeddin Süleyman Bey Camii'nin Vakıfları", Tarih İncelemeleri Dergisi, VI, İzmir,1991,s.96-97

[٢١] حيث وجدت الخراطة الدقيقة والتي يقصد بها خراطة المشربيات التي تضم الأشكال الدقيقة.

[٢٢] رجب عزت ، تاريخ الأثاث من أقدم العصور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٧٨، ص ١٤٦-١٤٧، شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، ٢٠٠٣، ص ١١٥-١١٦

[23] R. Bozer, 15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar , Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara,1992, s.270-271

[24]M. Semih İrteş, "Kalem İşlerimizin Bugünü Ve Yarını", Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu, Ankara, 1985, s.426; OKtay Hatipoğlu, XIX. yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem işi Tezyînâtı, Doktora Tezi,Atatürk Üniversitesi, Erzurun,2007,s. s.29; Candan Nemli Oğlu,15.,16. Ve 17.Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Kalem İşleri,Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul,1989,s.14

[25] Oktay Hatipoğlu, XIX. yüzyıl Osmanlı Camilerinde, s.29

[26]Nimet Lale Yılmaz Hancıoğlu, Bazı Ankara Camilerinde Bulunan Kalem işi Süslemeli Ahşap Minberler, Bilim Uzmanlığı Tezi, Gazi Üniversitesi,1990, s.29

[27]Nimet Lale Yılmaz Hancıoğlu, Bazı Ankara Camilerinde, s.30-31

[28]Nimet Lale Yılmaz Hancıoğlu, Bazı Ankara Camilerinde.s.34

[29]OKtay Hatipoğlu, XIX. yüzyıl Osmanlı Camilerinde, s. 36

[30] R. Bozer, 15. Yüzyılın, s. 27

[31] R. Bozer, "Ahşap Sanatı", Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat) 2, (Editörler: Ali Uzay Peker - Kenan Bilici), Ankara 2006, s. s. 540

[32] Gülnur Duran, "Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler", Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yıl: 2018/2, Sayı:31, s. 177

[33] Yildiz Demiriz, "Stylised and naturalistic Forms of Some Flowers in Turkish Art", the 8th international Congress of Turkish art, P. 145; Neşe Arda Onar, "17. Yüzyıl Topkapı Sarayı Çini Panolarında yer Alan Çiçek Motifler", Kesit Akademi Dergisi, Yıl: 3, Sayı: 9, Eylül 2017 s, 383

[34] K. Zeynep Güney, A.Nihan Güney,Osmanlı Süsleme Sanatı, Ankara,s.74

[٣٥] سعاد ماهر، الخزف التركي ،1977، ص ٧٧ – ٧٨

[٣٦] سعاد ماهر، الخزف التركي، ص ٧٩. عن الرمزية التي استخدمت من أجلها هذه الزهرة، انظر :

K. Zeynep Güney, A.Nihan Güney, Osmanlı Süsleme Sanatı, s.74

محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٤، ص ٥٤. نادر عبد الدايم: التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، ماجستير كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٨٩م ص ٦٢ – ٦٤ .

[37] Neşe Arda Onar, 17. Yüzyıl Topkapı Sarayı Çini, s.385-386

[38] Nurhayat, Berker, "Türk El İşlemelerinde Semboller",Sanat Dünyamiz Dergisi, Sayı: 20 / Eylül 1980,s. 34

[39] Gönül Cantay, "Türk Süsleme Sanatında Meyve", Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic ,Volume 3/5 Fall 2008,s.34

[40] Özsoy Hamide Nur ,Tezhip sanatında kullanılan bitkisel motiflerin kökenleri, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları (Tezhip) Anasanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013,s.51

[41] Savaş Yıldırım, Erken Osmanlı (1300-1453) Yapılarında Çini Süsleme , Ankara Üniversitesi,Doktora Tezi,Ankara 2007,s.133

[42] Savaş Yıldırım, Erken Osmanlı , s.134

[43] Özsoy Hamide Nur , Tezhip sanatında kullanılan bitkisel motiflerin kökenleri,s.35

[44] A. S. Ünver, "Türk Tezyinatında Halkâriye Dair", Arkitekt, No. 2, İstanbul 1939,s.4

[45] Cahide Keskiner,Türk süsleme sanatlarında Stilize Çiçekler –Hatai-, İlke Kitap, 2011,s.3-4

فمثلًا تظهر منفردة في بعض العمائر فى مدينة بورصة ، حيث نراها فى إطار العقود بمحافل المؤذنين بالجامع الأخضر، وكذلك على قاعدة واحدى جوانب التركيبة الخاصة بجلبي سلطان محمد بالتربة الخضراء، كما تظهر في محراب جامع المرادية بأدرنة، وقد نفذت في أغلبها بشكل قريب من الطبيعة .

Özsoy Hamide Nur ,Tezhip sanatında kullanılan bitkisel motiflerin kökenleri, s. 35

[46] Özsoy Hamide Nur , Tezhip sanatında kullanılan bitkisel motiflerin kökenleri,s.38

[٤٧] محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في العصر العثماني، ص ١٢ . بعد القرن ٩هـ/ ١٥م أصبحت زخارف الرومي تبعد كل البعد في عناصرها عن الأشكال الحيوانية .

Şeyda Yavuz, Süsleme sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi, Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara,2008,s 13

[48] Eren Sarı, Tezhip Sanatı,Nokta E-Book Publishing, 2016,E book,s 66

[٤٩] محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية، ص ٧٦

[50] Arsevan, Rumi, Sanat Ansiklopedisi, Cilt 4, Istanbul 1952, s1714-1715

[51] Şeyda Yavuz, Süsleme sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi, Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, s.34:40

[52] Savaş Yıldırım, Erken Osmanlı, s.135

[53] Savaş Yıldırım, Erken Osmanlı, s.144

[54] Azdar akar, Türk süsleme sanatında desen ve motif, İstanbul,1978,s.16

[55] R. Bozer, 15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara,1992, s. 314

[56] Azdar akar, Türk süsleme sanatında desen ve motif, s.16

[٥٧] ظهرت هذه الزخرفة في جامع المرادية بمنيسة بسقف المحفل الخشبي من الأسفل، وجاءت متشابهة تماما من حيث اسلوب الزخرفة والزخارف المنفذة مع كراسي الوعظ. انظر :

Fatma Öztürk, Manisa Muradiye Cami Süslemleri, Ankara Üniversitesi,Yüksek Lisans Tezi,Ankara,2008,s.64-65 ve Resim N.22,64,65

[٥٨] مثلما ظهر في التربة الخضراء ببورصة والجامع الأخضر وجامع المرادية وجامع أوج شرفلي. ونوعية الكتابات بالخط الثلث الجلي على أرضية نباتية قد ظهرت في بلاد الأناضول قبل الفترة العثمانية ، حيث نراها في الإطار الثاني من الخارج بمحراب جامع علاء الدين بقونية . كما ظهرت كذلك في الإطار الثاني من الخارج بمحراب جامع سيف الدين سليمان بباي شهر .

[59] Savaş Yıldırım, Erken Osmanlı , s.148

نقش شاهدي من مقبرة المُعلاة بمكة المكرمة ، مؤرخ ٨٨٧هـ

د.سهام عبدالله جاد
مدرس كتابات آثارية بقسم الآثار
كلية الأداب – جامعة المنيا

ملخص البحث :

اخُتصت مقبرة المعلاة بمكة المكرمة بالعديد من شواهد القبور التي احتفظت بمعلومات تاريخية غزيرة ، اعتمد عليها العديد من المؤرخين في كتابة المعلومات التاريخية المتصلة بأصحابها ، أو تصحيح بعض المعلومات التاريخية الخاصة بهم ، وأفادت في الإحاطة بتاريخ مكة المكرمة خلال العصور الإسلامية المتعاقبة عليها ، ويتناول البحث هنا دراسة لنقش حجري شاهدي عُثر عليه بالمقبرة ، كتب بخط الثلث ، مؤرخ (٨٨٧هـ/١٤٨٢م) لشريف من أشراف الحجاز عامة ، ومكة المكرمة خاصةً ، من ذُرية "أبي نمي محمد" أمير مكة .
وسيتم دراسة النقش الشاهدي من حيث الشكل والمضمون والزخرفة ونوع الخط وعمل تفريغ وجدول لتطور الحروف وأشكالها في تلك الفترة *.

Research Summary :

The Ma’ala Cemetery in Makkah was devoted to many tombstones that preserved abundant historical information, on which many historians relied on writing historical information related to their owners, or correcting some of their historical information, and reported in briefing the history of Makkah during the successive Islamic eras on it, and the research deals here A study of a witnessed stone inscription found in the cemetery, written in a thuluth script, dated (857 AH /1482 AD) for a sheriff of the Hijaz supervision in general, and Mecca in particular, from the descendants of "Abi Nami Muhammad", the prince of Mecca.

The tombstone inscription will be studied in terms of shape, content, ornamentation, type of calligraphy, a discharge work and a table of the evolution of letters and their shapes in that period .

مقـــــــدمة :

تعد دراسة الكتابات المنقوشة على شواهد القبور الإسلامية من أهم الدراسات المساندة لكتابة التاريخ ، فهي مصادر ثابتة حافلة بشتى المعلومات التاريخية والحضارية التي ربما تفتقد اليها المصادر التاريخية المعاصرة ، ومن المصادر التاريخية المهمة التي تنقل لنا صورة موثقة للحياة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات القديمة، فهي مصدر لحمل الثقافات والحضارات والعلوم والفنون المختلفة عبر العصور المتعاقبة ، وهذه المصادر الكتابية بمثابة وثائق يصعب الطعن في قيمتها أو التشكيك في أصالتها، فهي معاصرة للحقائق والأحداث التي تسجلها، كما أنها محايدة، مما يجعلها تعوض النقص وتسد الفراغ في المصادر التاريخية ، وتمتاز في الأغلب بصحة تواريخها والأعلام التي تذكر بها ، وتفيد في مراقبة أقوال المؤرخين وإثبات صحتها ، وتعد شواهد القبور إحدى المصادر التاريخية التي تحمل جانباً معيناً يتعلق بتاريخ بعض الشخصيات ومكانتها ونسبها وفضائلها، تلك التي حرص من عاصروهم على تسجيلها على شواهد قبورهم بعد موتهم ، وتعكس هذه الشواهد، وما عليها من كتابات مظاهر اجتماعية ودينية ولغوية من مختلف العصور التي كتبت فيها .

هذا وتنتشر شواهد القبور في العديد من الأقطار العربية والإسلامية والقليل منها هو الذى اهتم بإبراز أهميتها كمصدر لدراسة التاريخ الإسلامي ، حيث أنه لولا المصادر التاريخية ما تمكن العلماء من رصد حركة التاريخ الإسلامي وتتبع وتسجيل أحداثه في كافة العصور ومختلف الأقطار، أيضا إذا اتفقت النقوش الآثرية مع الأحداث التاريخية مع حدوث أمر ما فإن ذلك يكون

حقيقة مؤكدة لا شبهه فيها ، وتأتي أهمية دراسة شواهد القبور من النصوص التي نقشت عليها ، وما تتضمنه تلك النصوص من أسماء المتوفين ، سواء كانوا من علية القوم أم من عامة الناس الذين تجاهلتهم كتب التراجم والسِّير ، وتتحقق الفائدة من دراسة الكتابات المنقوشة على شواهد القبور إذا أمكن توظيف النصوص الواردة علها في دراسة أسماء شخصيات المتوفين وكناهم وألقابهم ، وانتسابهم إلي البلدان أو القبائل التي ينتمون اليها .

شواهد قبور مقبرة المعلاة[١] :

ولم تكن أهمية دراسة شواهد القبور بصفتها مساندة لتدوين التاريخ الإسلامي ، أو في تصحيح ما ورد من مغالطات هو وليد العصور الحديثة ، وإنما سبقته في ذلك محاولات جادة من قبل بعض المؤرخين السابقين الذين استفادوا من النصوص المنقوشة على تلك الشواهد بوصفها مصادر موثوقة ، ولعل مؤرخ مكة "تقي الدين محمد الفاسي المكي المالكي" (ت٨٣٢هـ/١٤٢٨م) ، كان من أوائل من بادروا إلي الاهتمام بهذا العلم في تدوين سلسلة أنساب الشخصيات الذين ترجم لهم ، وكذلك في تدوين تواريخ وفياتهم ، وكان يشير إلي مقدار تلك الفائدة بقوله "أخذت تاريخ وفاته ، أو سلسلة نسبه من شاهد قبره" ، كذلك "محمد بن علي الشيبي" ، في كتابه "الشرف الأعلى في ذكر قبور مقبرة باب المعلا" ، فقد ضمنه عدد لا بأس به من تراجم الشخصيات المدفونة بمقبرة المعلاة[٢] .

وظاهرة الكتابة على شواهد القبور كانت أكثر انتشارا ووضوحاً ، فما من عالم أو أمير أو شخصية معروفة إلا وسِّجلت هذه الأحجار اسمها ولقبها وكنيتها وبعض جوانب من حياتها ، لا فرق بين مكي وغيره ، ولا بين رجل وامرأة ، وربما كان للمجاورة بمكة المكرمة دوراً في وضوح هذه الظاهرة ، وتأتي شهرة مقبرة المُعلاة لما تحويه من قبر السيدة خديجة بنت خويلد ، وقبور سادات الصحابة والتابعين وكبار العلماء والصالحين ، دفن فيها أمير مكة "بركات بن حسن بن عجلان الحسني" (٨٥٩هـ/١٤٥٤م) بالقرب من قبتي جديه "عجلان وقتادة" في فسقية عُملت له وبني على قبره قبة وإلي قربها سبيل، وأوقف على ذلك وقفاً ، وعندما توفى ابنه "السيد محمد بن بركات" (٩٠٣هـ/١٤٩٢م) بني على قبره قبة عظيمة ليس في المعلاة مثلها[٣] .

الدراسة الوصفية :

شاهد قبر من حجر البازلت غير منتظم الشكل من الخارج ، مكسور في الجهة اليسرى من أعلى ، والجهة اليمنى من أسفل ، لكن الحالة العامة جيدة الشكل ، مقاسه ٦٢×٣٢ سم ، نقش النص بخط الثلث والبسملة بالثلث الجليل باسلوب الحفر البارز ، داخل مساحة مستطيلة مقسمة إلي ثمانية بحور متوازية بالإضافة للجزء العلوي عبارة عن عقد نصف دائري يشبه طاقية المحراب تحتوي على البسملة ، والشاهد يشبه المحراب في تكوينه العام ، مؤرخ في ربيع الأخر سنة ٨٨٧هـ/مايو١٤٨٢م ، يرجع للقرن (٩هـ/١٥م) ، لصاحبه "عجلان بن رميح بن حازم" .

القراءة : نص الشاهد

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

١- ان المتقين في جنات ونهر في مقعد صدق عند مليك مقتدر
٢- هذا قبر[٤] السيد الشريف الحسيب النسيب عجل بن رميح بن حازم
٣- بن عبد الكريم بن أبي نمي بن أبي سعد بن علي بن قتادة بن ادريس بن مطاعن
٤- بن عبد الكريم بن عيسى بن حسين بن سليمان بن علي بن عبدالله بن محمد بن موسى
٥- بن عبدالله بن موسى بن عبدالله بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب
٦- رضي الله عنه توفي إلي رحمة الله تعالى يوم الجمعة
٧- خامس ربيع الثاني سنة سبع وثمانين وثمانماية
٨- تغمده الله برحمته بمحمد صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم

التعليق على النقش :
اتخذ الشاهد شكل غير منتظم من الخارج ، ومن الداخل قسم إلي قسمين ، العلوي على هيئة عقد نصف دائري يشبة طاقية المحراب ويتدلى من المنتصف عنصر زخرفي لشكل المشكاة ويتضمن كتابة للبسملة بخط الثلث الجليل ، وجاء لفظ الجلالة الله فوق كلمة بسم ، ثم القسم السفلي للشاهد عبارة عن مساحة مستطيلة مقسمة إلي ثمانية بحور كتابية متوازية نقشت بخط الثلث ، ونظراً لكبر حجم النقش وضيق المساحة المُعدة له ، فقد جاءت الكلمات متراكبة ومتداخلة سواء على مستوى واحد أو أكثر ، وجاءت بعض الحروف صغيرة عن البعض الأخر حتى يتمكن الخطاط من كتابة النقش كاملاً ، يبدأ السطر الأول من النص بآية قرآنية وجاءت الحروف والكلمات أيضا متداخلة ومتراكبة ، استخدم الياء الرجاء في كثير من كلمات النقش ، كما في حرف الجر في بالسطر الأول والسادس ، وحرف الجر إلي بالسطر السادس ، وفي أسماء النسب كما في كلمة أبي نمي بالسطر الثالث ، وكلمات عيسى وعلي وموسى بالسطر الرابع ، واسم موسى وعلي بالسطر الخامس ، وكلمة تعالى بالسطر السادس ، والثاني بالسطر السابع ، وكلمة صلى بالسطر الثامن ، هناك تآكل في بعض الكلمات في السطر الثالث والرابع استخدم حركات الشكل والإعراب في بعض كلمات النقش ، الكلمات بالجزء العلوي من المتن نفذت بحجم أصغر من كلمات الجزء السفلي ، حدد تاريخ الوفاة باليوم الجمعة والتاريخ خامس شهر ربيع الثاني ، سنة سبع وثمانين وثمانماية .

الدراسة التحليلية :

ورد في نص النقش اسم "عجلان بن رميح" ، وتاريخ وفاته ، مما يجعل لهذا النص أهمية بالغة في تحديد وفاة أحد أفراد أسرة الأشراف من بني قتادة بن إدريس ، فضلاً عن أن هذا النص قد أمدنا بسلسلة لقب أمراء مكة من بني قتادة حتى أنتهت إلي الصحابي الجليل الإمام "علي بن أبي طالب" رضي الله عنه ، وسيتناول البحث دراسة موجزة للأنساب الواردة بالنقش بداية من الإمام "علي بن أبي طالب" وصولا ل "عجلان بن رميح" ، وتوليهم إمارة مكة المكرمة لفترة طويلة عبر العصور الإسلامية .
اختص الله آل البيت في محكم التنزيل ، حيث قال تعالى "إِنمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا"[٥] ، قال سعد بن أبي وقاص: لما نزلت هذه الآية الكريمة دعا الرسول ﷺ "علياً وفاطمة وحسناً وحسيناً" فقال : "اللهم هؤلاء أهل بيتي"[٦].

أشراف مكة المكرمة :

الأشراف الحسنيين : يقال لواحدهم حَسني ، هم عقب الإمام "الحسن السبط بن علي بن أبي طالب الهاشمي القرشي" ، أمه السيدة "فاطمة بنت رسول الله ﷺ" ، كان مولده بالمدينة المنورة في النصف من رمضان سنة ٣هـ ، وقد سموه حربا ، فقال الرسول بل "الحسن" ، توفي شهيدا في ٥ ربيع الأول سنة ٥٠هـ ودفن بالبقيع[٧] .

- الحسن المثني بن الإمام الحسن : كان رجلا جليلا مهابا ورعاً زاهداً ، كان من ثقات التابعين ، حضر موقعة كربلاء ، توفي سنة ٩٩هـ ، بعد أن دُس له السم في عهد الملك سليمان بن عبد الملك[٨] .

- عبدالله المحض بن الحسن المثنى : الابن الخامس ، كان ورعاً عابداً يتولى صدقات الإمام علي بعد أبيه ، وكان راويا للحديث ، توفى في حبس الخليفة "أبي جعفر المنصور" بالعراق سنة ١٤٥هـ/٧٦٢م[٩] .

- موسى الجون بن عبدالله المحض : كان من المتفقهين في الدين ، له وقائع مشهورة مع الخليفة أبي جعفر المنصور، المهدي والرشيد ، أعقب اثنى عشر ولدا ، تسع بنات وثلاثة رجال[١٠]

- عبدالله الرضا بن موسى الجون: الابن الثاني ، كان عالماً متفقهاً في الدين وممن روىَ الحديث ، دعاه الخليفة المأمون لولاية العهد ولكنه رفض، مات أيام الخليفة المتوكل سنة ٢٤٧هـ/٨٦١ م ، له أربعة أبناء[١١] .

- موسى الثاني بن عبدالله الرضا : كان ناسكا صالحا وراويا للحديث ، مات مسموما في أيام الخليفة المهتدي سنة ٢٥٤هـ/٨٦٨م ، ويقال لولده الأشراف الموسويون ، عقب ستة أبناء[١٢].

- محمد الثائر بن موسى الثاني : كان أميراً بينبع ، خرج ثائراً على الخليفة المعتز بالمدينة سنة ٢٥٥هـ/٨٦٩م[١٣] .

- عبدالله الأكبر بن محمد الثائر : له ثلاثة ابناء .

- علي بن عبدالله الأكبر : له ثلاثة أبناء

- سليمان بن علي بن عبدالله الأكبر : وفي عقبه أمراء الحجاز ، ومنهم بمكة المكرمة وينبع[١٤]

- الحسين بن سليمان بن علي : جد الأشراف القتادات ، سكن ينبع منذ القرن (٦هـ/١٢م) وهم جل أشراف الحجاز في العهد الحاضر، وتفرع منهم بمصر والأردن واليمن وغيرها ، بدأ حكمه لينبع ومكة المكرمة والحجاز منذ سنة ٥٩٨هـ/١٢٠١م حتى سنة ١٣٤٣هـ/١٩٢٤م ، وانتشرت ذرياتهم بالحجاز ، من ذريته : ثعلبة بن مطاعن بن عبد الكريم بن عيسى بن الحسين بن سليمان ، وإدريس المكني "أبا مالك بن مطاعن" ، وولده "قتادة بن إدريس بن مطاعن بن عبد الكريم بن عيسى بن الحسين بن سليمان[١٥] ، عقب الشريف قتادة يتمثل في ابنيه:

- الشريف علي الأكبر بن قتادة ، والشريف محمد أبي نمي الأول : أمير مكة بن أبي سعد الحسن بن علي بن قتادة .

- محمد أبو نَمي الأكبر: "الشريف محمد بن الحسن بن علي بن قتادة بن إدريس بن مطاعن بن عبدالكريم الحسني القرشي الهاشمي العلوي" : شارك والده في إمرة مكة منذ أن كان صبيا ، ثم اشتغل بالولاية سنة ٦٥٣هـ/١٢٣٧م ، كما شارك عمه الشريف إدريس بن قتادة ١٧ عاما ، ثم اشتغل بها ٣١ عاما وبذلك تكون مجمل ولايته نحو ٥٠ عاما، كان له أكثر من ثلاثين ولد ، توفي بالجديد بوادي فاطمة سنة ٧٠١ه/١٣٠١م ، دفن بالمعلا بمكة ، استمر حكم الحجاز في عقبه منذ وفاته حتى سنة١٣٤٤ه/١٩٢٥م[١٦] .

- عبد الكريم بن أبي نمي محمد بن أبي سعد : أخو رُمَيثة وعُطَيفة ، توفى يوم الإثنين١٢ محرم سنة ٧٤٣هـ/ ١٦ يونيو١٣٤٢م[١٧] .

- حازم بن عبد الكريم بن محمد أبي نمي : كان من أعيان الأشراف ممن صاهره الشريفان أحمد وعلي ابنا عجلان الأول على أخته والآخر على ابنته ، مات في أوائل القرن التاسع الهجري[١٨] .

- رميح بن حازم بن عبد الكريم بن أبي نمي محمد : مات في أول شعبان سنة٨٥٧هـ/٦ أغسطس ١٤٥٣م خارج مكة ، وحُمل فدفن بها[١٩] .

- عجل بن رميح الحسني من بني أبي نمي : أمه شمسية ابنة حسن بن عجلان أخت السيد بركات ، تزوج ابنة خاله بركات وتوفيت ، ثم تزوج ابنة السيد محمد ابن خاله ، توفي خارج مكة وجئ به إليها في جمع وذلك فجر السبت سادس ربيع الآخر سنة ٨٨٧هـ/١٤٨٢م ، فغسل وكُفن ووضع عند باب الكعبة حتى صلى عليه الشافعي ، وتوجهوا إلي المعلاة ودفن بمقبرة جده أبي نمي[٢٠] ، وهو الشخص االمعني بدراسة شاهد قبره في مقبرة المعلاة ، وهو ينتهي بنسبه هنا إلي الإمام علي بن أبي طالب .

- هناك شاهد قبر "حراز بن أحمد بن أبي نمي" ، مؤرخ ٢ شوال ٩٩٤هـ ، ابن أبي سعد بن علي بن قتادة بن ادريس بن مطاعن بن عبد الكريم بن عيسى بن حسين بن سليمان بن علي بن عبدالله بن محمد بن موسى بن عبدالله بن موسى بن عبدالله بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب ، يحمل سلسلة النسب وصولاً للأمام علي بن أبي طالب"[٢١] ، وشاهد أخر يؤرخ لوفاة " قايتباي بن شرف بن قايتباي" ، مؤرخ بسنة ١٠٠٥هـ ، من أشراف بني قتادة وينتهي بالنسب للإمام علي بن أبي طالب[٢٢] .

- **المادة الخام التي صنع منها الشاهد_موضع الدراسة :**

حجر البازلت : هي صخور نارية بركانية صلبة سوداء. تحتوي على نسبة أقل من ٥٣% من السيليكا ، صخر البازلت صخر ناري سطحي ويكون نسيجه (زجاجي) أو دقيق مجهري بسبب ان بلوراته تصلبت بالقرب من سطح الأرض، يؤدي ذلك إلى عدم إعطاء الفرصة للايونات للتجمع حول مركز التبلور لذلك يكون نسيجه دقيق جدا ، كما أن البازلت صخرة ثقيلة وصلبة جدا عند لمسه فهو خشن وصعب جدا تفريقه ، أما أنواعه الأكثر خشونة والتي يمكن التعرف على موادها المعدنية منفصلة بالعين المجردة فهي من الدولريت ، على أنه ليس هناك حد فاصل يفرق بين هذين النوعين تفريقاً تاماً، فالبازلت ذو الحبات الخشنة عبارة عن دولريت دقيق الحبات.

مميزات حجر البازلت :

- يتميز حجر البازلت بأنه عازل جيد للحرارة حيث أن معامل إيصاله الحراري ضعيف جدا
- عازل للرطوبة وخاصة للماء فهو لا يتأثر عند سقوط السوائل عليه حيث يعتبر عديم الإمتصاص للسوائل .
- يعتبر حجر البازلت مقاوم للعوامل الميكانيكية مثل النحت والتآكل .
- يعتبر الحجر مقاوم للحريق فهو لا يتأثر بالنار وذلك فإنه غير قابل للإحتراق .
- يقاوم العوامل الكيميائية مثل الأحماض والقلويات حيث أنه لا يتأثر بهما.
- تتميز أحجار البازلت بإنخفاض إمتصاصها للماء فهي صخور تتميز بالصلابة بالإضافة إلى تحملها التآكل والظروف المناخية المتغيرة .

استخدمات أحجار البازلت الأسود :

- يستخدم في تلبيس المنشأت التي تقوم بنقل المواد القاسية التي تتعرض لإحتكاك ميكانيكي عالي
- يستخدم في عزل المباني بشكل حراري وصوتي.
- يستخدم في صب المصهورات على شكل تحف فنية.
- يستخدم في أعمال ترميم المنشآت.
- يستخدم في تغطية الأسقف المرنة.
- يستخدم في صناعة ألبسة ضد الحريق.
- يتم إستخدام أحجار البازلت في جميع المباني بالإضافة إلى إستخدامه في تغطية الأرضيات وجدران المباني كما يستخدم في تركيب الخرسانة كما أنه قام بأخذ مكان الحجر الجيري الذي يوجد بالقرب من السكك الحديدية[٢٣] .

أنواع الخط التي استخدمت في كتابة الشاهد_موضع الدراسة :

خط الثلث :

ترجع تسميته بهذا الاسم إلي مقارنة حجم خط الثلث لحجم خط الطومار[٢٤] الذي يبلغ سمك سن قلمه ٢٤ شعره من شعر الخيل ، ويبلغ سمك سن قلم الثلث ثلثه ، أي ثمان شعرات من شعر الخيل ، ثلث سمك سن قلم الطومار[٢٥] ، وقد مر خط الثلث بأدوار مختلفة وخضع لتطورات متتالية ،

وكل دور له شخصيته المميزة الواضحة لدي المختصين ، وهو من أجمل فروع الخط المقور، تتميز حروفه بالتقويس والترويس وعدم طمس حروفه ذات العقد كالصاد والضاد إذا كتبت مفتوحة ، وطبيعة حروفه أكثر رصانة وسمكاً وامتداداً وليونة ، كما إنها أكبر حجماً ، فأضفي عليه ذلك مظهر العظمة والفخامة تتناسب مع عظمة المنتجات الفنية المستخدم عليها[٢٦] .

استخدم خط الثلث على شواهد قبور من مصر بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، منها : نقش شاهد من جبانة تافا- النوبة ، باسم "جمانة بنت علي الحضرمي القيسي"، مؤرخ (٥٠٦هـ/١١١٢م) ونقش شاهد باسم "عبد الله بن عبد المجيد المعزاوي" ، مؤرخ(٥١٩هـ/١١٢٥م) ونقش شاهد باسم "علي المغربي الفوال" ، مؤرخ(٥٥١هـ/١١٥٦م)[٢٧] .

خط الثُلث الجَلي :

ليس هناك فرق بين حروف الثلث وجلي الثلث من حيث الشكل والبناء ، ويعد جلي الثلث الشكل الضخم لخط الثلث ذاته ، والفرق بينهم هو أن الصف المتراص في جلي الثلث يأتي دائما في المقدمة وتكون الحروف والكلمات متراصة ضمن قاعدة في صورة لا تشكل صعوبة في قراءة النص ، بالرغم أنه استخدم في اللوحات إلا أنه وجد مساحة في المباني المعمارية وشواهد القبور، وبداية تطور هذا الخط هو عام ١٤٥٣م في عهد السلطان "محمد الفاتح" ، ثم وصل لقمة النضج على يد الخطاط التركي "مصطفى راقم" ، وعرف بخط جلي الثلث العثماني[٢٨] .

الصيغ والمضامين :

تعد دراسة العبارات الدينية والآيات القرآنية التي وردت على النقوش الشاهدية الإسلامية من الموضوعات المهمة فى ميدان الفنون الإسلامية والنقوش الآثارية ، حيث توضح الأسباب التى أدت إلى نقشها على الشواهد ، وكذلك استخدام العديد من الحكام لبعض الآيات القرآنية للتعبير عن توجهاتهم المذهبية ، ومن أهمها :

ما ورد في البسملة :

روى عن النبي ﷺ أنه قال : إنها آية من الفاتحة ، كما روي عنه أنه كان يجهر في الصلاة ب بسم الله الرحمن الرحيم ، وفي فضل البسملة - روى الشعبي أن رسول الله ﷺ كان يكتب (باسمك اللهم) حتى أُمر أن يكتب (بسم الله) فكتبها ، فلما نزلت الآية (قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمَٰنَ أَيًّا مَّا تَدْعُوا فَلَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ)[٢٩] كتب (بسم الله الرحم) ، فلما نزلت الآية "إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ"[٣٠] كتبها ، وقال سعيد بن أبي سكينة : بلغني أن "علي بن أبي طالب" "رضي الله عنه" نظر إلي رجل يكتب "بسم الله الرحمن الرحيم" فقال له : "جودها فإن رجلاً جودها فغفر له"[٣١]، وردت البسملة كاملة في بردية أهناسيا ، مؤرخة (٢٢هـ/٦٤٢م) محفوظة بالمكتبة الوطنية- فيينا (مجموعة راينر- رقم ٥٥٨)[٣٢] ، ومن أقدم النقوش الشاهدية التي وردت عليها البسملة كاملة من مصر ، نقش شاهدي مؤرخ (٣١هـ/٦٥١م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم (١٥٠٨/٢٠) ، باسم (عبد الرحمن بن خير (جبر) الحجري(الحاجري أو الحجازي)[٣٣]، وجاءت هنا كاملة بالجزء العلوي من الشاهد بخط الثلث الجلي داخل ما يشبه طاقية المحراب ، ويتدلى منها عنصر زخرفي يتمثل في المشكاة .

الآيـات القرآنيـة :

تعد النقوش الكتابية المتضمنة للآيات القرآنية هى أكثر الكتابات إنتشاراً ، حيث نقشت على شواهد القبور ، وقد تميزت تلك الآيات بأنها جاءت مناسبة مع الغرض الذي استخدمت من أجله ، فنجد أن أكثر الآيات التي وردت على الشواهد تنص في مضمونها بأن البقاء لله عز وجل وأن كل شيئ هالك إلا وجهه[٣٤] ، وقد وردت ضمن نقش شاهد الدراسة بالسطر الأول :

(إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِندَ مَلِيكٍ مُّقْتَدِرٍ)[٣٥]، يَقُول تَعَالَى فِي ذِكْرُهُ : إِنَّ الَّذِينَ اتَّقَوْا عِقَاب اللَّه بِطَاعَتِهِ وَأَدَاء فَرَائِضه ، وَاجْتِنَاب مَعَاصِيهِ فِي بَسَاتِينَ يَوْم الْقِيَامَة ، وَأَنْهَار، وَوَحَّدَ النَّهَر فِي اللَّفْظ وَمَعْنَاهُ الْجَمْع ، وَقَدْ قِيلَ : إِنَّ مَعْنَى ذَلِكَ : إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي سَعَة يَوْم الْقِيَامَة وَضِيَاء ،

ثم "في مقعد صدق عند مليك مقتدر" ، هذه هي الآية الوحيدة في القرآن الكريم كله التي وردت في وصف الجنة بهذا التعبير ودلالة مقعد صدق أن هذا هو المقام الوحيد الصدق الذي لا يزول ، واستخدام كلمة مقتدر تفيد المبالغة في القدرة وتماشت مع سياق الآية لأنها تشمل مبالغة في الوصف والجزاء والطاعة والأجر والسعة ولذا اقتضى المبالغة في القدرة[٣٦]

فى طلب الرحمة :

يرد دعاء طلب الرحمة من الله سبحانه وتعالى فى كثير من شواهد القبور الإسلامية بصفة عامة ، وقد ورد لفظ "رحمة" فى مواضع كثيرة من القرآن الكريم ومنها ، قوله تعالى **"فَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا وَأَنتَ خَيْرُ الرَّاحِمِينَ"**[٣٧] ، وأقدم ظهور فى طلب الرحمة ورد فى شاهد "عبد الرحمن بن خير الحجرى" ، فى سطره الثالث : "وادخله فى رحمه منك " ، والمؤرخ عام (٣١هـ/٦٥١)[٣٨] ، وقد وردت عبارة طلب الرحمة من الله هنا بصيغة " توفي إلي رحمة الله تعالى" بالسطر السادس ، وبصيغة " تغمده الله برحمته بمحمد صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم" بالسطر الثامن حيث يرجو طلب الرحمة من الله سبحانه وتعالى ، وبشفاعة سيدنا محمد ﷺ ، وقد ورد بصيغة "تغمده الله برحمته" على شاهد قبر مؤرخ بعام ٨٥٣هـ ، محفوظ بمكتبة الملك فهد الوطنية[٣٩] .

التاريخ الهجرى : وقد تنوعت طرق تسجيل التاريخ الهجرى ، فمنها

التاريخ باليوم بالشهر والسنة[٤٠]

يسجل فيه التاريخ بالحروف العربية ، وقد ورد ضمن نقش الدراسة بصيغة : توفي إلي رحمة الله تعالى يوم الجمعة خامس ربيع الثاني سنة سبع وثمانين وثمانماية .

أسماء الأيام : جاءت ضمن أبيات نظمها بعض الشعراء ، وذلك على النحو التالي :

لنعم اليوم يوم السبت حقاً	أصيد إن أردت بلا إمتراء
وفي الأحد البناء فإن فيه	تبدى الله في خلق السماء
في الاثنين إن سافرت فيه	سترجع بالنجاح وبالغناء
إن ترد الحجامة في الثلاثا	ففي ساعاته هرق الدماء
وإن شرب امرؤ منكم دواء	فنعم اليوم يوم الربعاء
وفي يوم الخميس قضاء حاج	فإن الله يأذن بالقضاء
ويوم الجمعة التزويج حقاً	ولذات الجمال مع النساء[٤١]

ومن المعروف أن الأيام لها دلالتها عند العرب ، ومنها يوم الجمعة :

سمى العرب اليوم السادس "الجمعة" ومعناها الجمع ، وقيل : أن "كعب بن لؤي" أول من جمع يوم العروبة ، ولم تسم العروبة بالجمعة إلا مذ جاء الإسلام ، وقد كانت قريش تجتمع إليه فيخطبهم ويذكرهم بمبعث الرسول(ﷺ)[٤٢] ، ورد يوم الجمعة على نقش تابوت "الأمير حصن الدين ثعلب بن يعقوب بن مسلم الجعفري" ، مؤرخ (٦١٣هـ/١٢١٦م)[٤٣] ، وقد ورد اليوم بالسطر السابع من نقش الشاهد .

ـ أسماء الأشهر : ذكر "النويري" في تعليل أسماء الأشهر ما يلي :

"قيل إنما وضعوا هذه الأسماء على هذه الشهور لاتفاق حالات وقعت في كل شهر ، فسمي الشهر بها عند ابتداء الوضع ، فسموا المحرم محرماً لأنهم أغاروا فيه فلم ينجحوا فحرم القتال فيه فسموه محرماً ، وسموا صفراً لصفر بيوتهم فيه منهم عند خروجهم إلي الغارات ، وقيل لأنهم كانوا يغيرون على الصفرية وهي بلاد ، وشهرا ربيع لأنهم كانوا يخصبون فيها بما أصابوا في صفر ، والجماديان من جمد الماء ، ورجب لتعظيمهم له ، وقيل لأنه وسط السنة فهو مشتق من الرواجب وهي أنامل الأصبع الوسطى ، وقيل إن العود رجب النبات فيه أي أخرجه فسمي بذلك ، وكذلك تشعب العود في الشهر الذي يليه فسمي شعبان ، وقيل سمي بذلك لتشعبهم فيه للغارات ،

وسمي رمضان أي شهر الحر لأنه مشتق من الرمضاء ، وشوال من شالت الإبل أذنابها إذ حالت أو من شال يشول إذا ارتفع ، وذو القعدة لقعودهم فيه عن القتال إذ هو من الأشهر الحرم ، وذو الحجة لأن الحج فيه فسمي بذلك[٤٤] ، ورد شهر ربيع الثاني بنقش شاهد "زينة ابنت عثمان الجهني" ، مؤرخ (٢١٨هـ/٨٢٣م)[٤٥] ، وضمن نقش الشاهد بالسطر السابع .

الألقاب الواردة بالنقش :

من الصيغ المهمة التي انتشرت على شواهد القبور ، حيث جرى استخدام الألقاب الوظيفية والألقاب الفخرية والنعوت المختلفة ، ويختلف المعنى اللغوي للقب عن المدلول الشائع فأصل اللقب في اللغة هو النبز ، وهو ما يخاطب به الإنسان من ذكر عيوبه[٤٦] ، وقد ورد ذلك في القرآن الكريم في قوله تعالى : " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَومٌ مِّن قَوْمٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا نِسَاء مِّن نِّسَاء عَسَى أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ" [٤٧]

ومما لا شك فيه أن الألقاب تعد في غاية الأهمية بالنسبة لدراستنا الأثرية ، حيث تمدنا بالكثير من المعلومات المهمة لما تحمله من معان تدلنا على الوظائف وعلى أهمية المنعوت فضلاً عن الإسهام في حل بعض مشكلات التأريخ والكشف عن الجانب الفخري للكثير من شخصيات المجتمع الإسلامي ، وقد حظيت شواهد القبور الإسلامية خاصة تلك التي تحمل في مضامينها الكثير من الألقاب بجانب كبير من الانتشار والأهمية ، خاصة أنها تعد من أهم المصادر الموثوق بها من الناحيتين الفنية والرسمية ، الأمر الذى أدى إلى ظهور أهميتها في البحث الأثري والتاريخي حيث أنها أفادت في تفهم النظم والاتجاهات وما قد يسيطر على الحكام والولاة من نزعات أو ما يفرض عليهم من أمور مختلفة[٤٨] ، ومن أهم الألقاب الواردة ضمن نقش شاهد الدراسة ، ما يلي : السيد الشريف الحسيب النسيب .

السيد : فى اللغة المالك والزعيم ، وأطلق كلقب عام على الأجلاء من الرجال ، وكان يحرف عند العامة إلى سيدي ، ودخل فى كثير من الألقاب المركبة ، ويفيد علو الملقب على أبناء جنسه[٤٩] ، وأطلق على أبناء الإمام على بن أبى طالب(رضي الله عنه) ثم تجاوزهم إلى بعض الولاة مضافاً إليه الأجل[٥٠] ، أطلق على "أيوب والد صلاح الدين" ، في نقش على قطعة من الحجر بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم (٤٥٨) ، مؤرخ(٥٨٣هـ/١٣٦٨م)[٥١].

- **الشريف :** الشرف هو العُلو والمكان العالي ، واختص به أبناء فاطمة بنت النبي من الإمام علي بن أبي طالب ، وكثيراً ما يسبق أسماء آل البيت ، كان اللفظ يستعمل كصفة تشير إلى القداسة أو الملكية في عصر المماليك ، فكان يقال: المصحف الشريف والعلم الشريف والكسوة الشريفة[٥٢]، ورد ضمن نقش شاهد مؤرخ بعام ٨٥٣هـ ، محفوظ بمكتبة الملك فهد الوطنية[٥٣] ، ونقش شاهد مؤرخ ٩٩٤هـ ، محفوظ بمكتبة عبدالله بن عباس بالطائف[٥٤] .

- **الحسيب :** ح س ب : حسبه عده وبابه نصر وكتب، وحِسابا أيضاً بالكسر، وحُسبانا بالضم والمعدود محسوب، وحَسبُ أيضاً فعل بمعنى مفعول، كنفض بمعنى منفوض، ومنه قولهم ليكن عملك بحسب ذلك بالفتح : أي على قدره وعدده، والحَسب أيضاً ما يعده الإنسان من مفاخر آبائه ، وقيل حسبه دينه وقيل ماله، والرجل حسِيب وبابه ظرف، وقال ابن السكيت: الحَسب والكرم يكونان بدون الآباء، والشرف والمجد لا يكونان إلا بالآباء ، والحسيب من الحسب: وهو ما يعده الإنسان من مفاخر آبائه ، ولو أن بعض الناس يقرر أن الحسب قد يكون في الرجل، وإن لم يكن له آباء لهم شرف، وهو لقب فخري يطلق على الشرفاء من ولد "علي بن أبي طالب" "رضي الله عنهم أجمعين"، ويذكر السيوطي:"قال في الصحاح: "الحسيب ما يعده الإنسان من مفاخر آبائه ، ويقال: حسبه ودينه"، وقال ابن السكيت: "الحسب والكرم يكونان في الرجل، وإن

لم يكن له آباء لهم شرف، قال: والشرف والمجد لا يكونان إلا بالآباء"[٥٥]، ورد ضمن نقش شاهد مؤرخ بعام ٨٥٣هـ ، محفوظ بمكتبة الملك فهد الوطنية[٥٦] .

- **النسيب :** ن س ب : النَّسبُ واحد الأنساب، والنسبة بكسر النون وضمها مثله، ورجل نسابةٌ أي عالم بالأنساب، والهاء للمبالغة في المدح، وفُلان يناسب فلاناً فهو نسِيبه أي قريبه، وبينهما مناسبةٌ أي مشاكلة، ونَسبتُ الرجل ذكرت نسبه وبابه نصر، ونسبةً أيضاً بالكسر، وانتسب إليك أي ادعى أنه نسيبك ، وهو من ألقاب الشرفاء أبناء فاطمة من علي بن أبي طالب"رضي الله عنهما"، والمراد العريق في النسب، لقبوا بذلك لأم أعرق الناس نسباً[٥٧] ، ورد ضمن نقش شاهد مؤرخ بعام ٨٥٣هـ ، محفوظ بمكتبة الملك فهد الوطنية[٥٨] .

ترجع أهمية هذه الألقاب التي وردت على الشاهد وعلى سواها من المواد المختلفة التي نقشت عليها إلي ما تقدمه من دلالات تظهر أهمية الأشخاص ودورهم في الحياة السياسية أو الإجتماعية أو الثقافية في العصر الإسلامي .

الزخارف الهندسية بشاهد الدراسة :

بعث الفنان المسلم روحاً جديدة فى الزخرفة الهندسية اتسمت بوحدة فى أساليبها ، ولا نعنى هنا بالرسوم الهندسية كالمثلث والمربع والمعين ، ولا بالأشكال المعقدة كالعصائب والجدائل المزدوجة والخطوط المتشابكة ، وإنما نعنى على وجه التحديد بالرسوم الهندسية الإسلامية ، وتتكون عامةً من الخطوط بأنواعها ، المستقيمة والمائلة والمنكسرة والمتموجة ، ومن الأشكال البسيطة كالمربع والمستطيل والدائرة والجامات المختلفة الأشكال السداسية والثمانية والمتعددة الأضلاع ، وهناك الأشرطة الهندسية باختلاف أنواعها[٥٩] .

استخدم الفنان الحجازي الزخارف الهندسية في زخرفة النقش الشاهدي موضوع الدراسة ، وأهم تلك التكوينات :

المشكـاة :

كوة غير نافذة معقودة ، مقعرة ، نصف دائرية المسقط ، تغور فى الحائط لتوضع فيها وسيلة الإضاءة من مسرجة أو قنديل أو شمعة[٦٠] ، تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هى: الرقبة مخروطية الشكل ذات فوهة متسعة تستدق قليلاً عند التصاقها بالبدن من أسفل حيث تلتحم به ، ثم البدن إما كروى أو بيضاوى أو منتفخ فى الوسط ومسحوب من أعلى ومن أسفل ، ثم القاعدة مخروطية على هيئة قمع مقلوب ، وكان للمشكاة عادةً مقبض بارز أو أذان قد تكون ثلاثة أو أكثر تعلق بها سلاسل تجتمع كلها عند كرة بيضاوية الشكل [٦١] ، ورد ذكرها في القرآن الكريم فى قولة تعالى: **"اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ "** [٦٢].

إنتشرت في الفن الإسلامي وربما يرجع السبب في كثرة انتشارها إلي ما ورد في الحديث الشريف: "من علق قنديلاً صلى عليه سبعون ألف ملك " ، وأنها تضيئ قبر المتوفى لذلك كان يحيط بها شمعدانات على جانبيها[٦٣] ، وأقدم ورود لها بجامع الأقمر(٥١٩هـ/١١٣٤م) والتي تحلي النافذتين الجصيتين على الواجهة الرئيسية للجامع[٦٤] .

العقد الدائرى :

يرتفع مركزه عن رجلى العقد ، فيتألف من قطاع دائرى أكبر من نصف الدائرة ويسمى العقد المرتد ، شاع استعماله فى الأندلس[٦٥] ، ورد ضمن زخرفة شوهد الدراسة ، على هيئة عقد نصف دائري يشبة طاقية المحراب ويحتوي على البسملة وزخرفة المشكاة .

السمات الخطية العامة لكتابات الشاهد :

- يلاحظ أن الخطاط قد التزم بخطة هندسية عند تنفيذه لنقش الشاهد ، وقسم الشاهد إلي قسمين ، العلوي يحتوي على البسملة داخل مساحة معقودة ، والسفلي يحتوي على النص وكتب على أسطر منتظمة ومتوازية ، مما جعل الكتابات تبدو في صورة منتظمة .

- لم يلتزم الخطاط الحجازي بحجم الحروف والكلمات ، مما حقق عدم التوازن فيما بين أسطر النص ، فيما عدا كلمات سطر البسملة ، والسطر الخامس ، السادس ، السابع والثامن والتي

تشتمل على اسم "الحسن بن علي بن أبي طالب"، وتاريخ الوفاة كاملاً ، ثم الدعاء للمتوفى بالرحمة ، وربما يكون الغرض المقصود من ذلك هو تمييز كلمات الاسم الذي ينتمي إليه باقي أسرة الأشراف الحسنيين ، عن بقية كلمات الشاهد، وفي ذلك نوع من جذب انتباه القارئ لكي يحافظ على الاتجاه البصري للنقوش الكتابية، ويجعل التركيز البصري على ذلك .

- يلاحظ أن الخطاط نوع في صور الحروف المفردة والمركبة ، مما جعل الحرف الواحد يظهر بأكثر من صورة ، وأدى ذلك إلى إكساب النقش مزيدا من الجمال والزخرفة.

- ظهرت بعض التأثيرات النبطية القديمة ضمن كتابات الشاهد ، ومنها: ظهور العقف في نهاية حرف الألف المفردة من أسفل ، واستخدام الياء الرجاء في كثير من كلمات النقش ، منها حروف الجر ، وبعض أسماء الأعلام .

- يلاحظ التركيب في كثير من كلمات النقش، بمعنى كتابة كلمة أو جزء منها أعلى كلمة أخرى ، وذلك في مستوى سطر إلي أكثر من ذلك ، وذلك من مميزات خط الثلث .

- لم يسير النقش وفق قواعد ومواصفات خط الثلث ، من حيث ضبط كتلة الحروف واتقانها ، أو من حيث المعدل الذي اتخذه الخطاط في كتاباته .

- تتميز حروف النقش وخاصة الألفات واللامات بطولها ورشاقتها ، وهي بذلك تتشابه مع حروف خط الثلث للمدرسة المصرية .

دراسة تحليلية لصورة حروف خط الثلث الوارد علي نقش شاهد الدراسة :

مما لا شك فيه أن تحليل أشكال الحروف يهدف بالدرجة الأولي إلي تأريخ النصوص الكتابية غير المؤرخة ، أو تلك التي تشتمل علي دلالات تساعد علي تأريخها ، حيث أن لكل حرف من الحروف العربية هندسته الخاصة به ، وتتناهي صور الحروف المفردة والمركبة إلي عدد من الصور، التي سوف ندرسها بهدف وصف هندستها وبيان تشكيلها ومعرفة اعتبار صحتها ، ثم بيان كتاباتها حال الأفراد والتركيب بما يتحقق من خلاله أصول الدراسة الفنية التحليلية والتشريحية لحروف الأبجدية العربية بالنسبة لخط الثلث المستخدم في نقش شاهد الدراسة ، "هذا وقد أفرد القلقشندي لخط الثلث دراسة وافية ، وتعتبر دراسته بمثابة الأصل والأساس الذي سأعتمد عليه في تحليل ودراسة حروف خط الثلث ، التي وردت ضمن كتابات نقش الشاهد موضع الدراسة[٦٦] .

دراسة لتحليل الحروف وصورها من خلال نقش شاهد الدراسة :

صورة حرف الألـف :

يتكون حرف الألف من قائم عمودي غير مائل ، ويظهر في بعض الحالات ترويسة زائدة ناحية اليمين[٦٧] ، وقد ورد في نقش الشاهد بحالته المفردة والمركبة المختتمة المتصلة بحرف قبلها .

الألـف المفردة : يظهر في نقش الشاهد من حيث الشكل العام في أكثر من صورة :

الصورة الأولى ، الألف المطلق : نلاحظ فيها أن حرف الألف إتخذ شكلاً قائماً ينتهي من أعلى بزائدة زخرفية مائلة إلى أسفل جهة اليمين ، كما هو الحال في كلمات : إن" بالسطر الأول ، هذا ، الشريف" بالسطر الثاني ، أبي" بالسطر الثالث ، عبدالله" بالسطر الرابع ، الحسن" بالسطر الخامس ، إلي" بالسطر السادس ، الله" بالسطر الثامن .

الصورة الثانية الألف المشعر: نلاحظ فيها أن حرف الألف إتخذ شكلاً قائماً ينتهي من أعلى بزائدة زخرفية مائلة إلى أسفل جهة اليمين ، وينتهي من أسفل بعقف يتجه نحو اليسار، وذلك في الكلمات الآتية الله " بالسطر الذي يحتوي على البسملة ، وبعقف من أسفل جهة اليسار في كلمات : الجمعة" بالسطر السادس ، الله" بالسطر الثامن .

الصورة الثالثة الألف المحرف : نلاحظ فيها أن حرف الألف إتخذ شكلاً قائماً ينتهي من أعلى بزائدة زخرفية مائلة إلى أسفل جهة اليمين وينتهي من أسفل بتحريف جهة اليسار ، وذلك في الكلمات الأتية : الرحمن، الرحيم" بسطر البسملة ، السيد ، الحسيب ، النسيب" بالسطر الثاني ، إدريس" بالسطر الثالث ، عبدالله ، الحسن ، أبي" بالسطر الخامس ، الله" بالسطر السادس ، الثاني" بالسطر السابع ، وآله" بالسطر الثامن .

الألف المختتمة : تأتي في نهاية أو وسط الكلمة متصلة بحرف قبلها ، وجاءت في صورتين :
الصورة الأولى : يكون لها نتوء بارز ينزل عن مستوى خط التسطيح ، كما في الكلمات : جنات" بالسطر الأول ، قتادة" بالسطر الثالث ، طالب" بالسطر الخامس ، خامس ، ثمانين ، ثمانماية" بالسطر السابع ، وجاءت متصلة بحرف اللام بعدها ، كما في كلمة تعالى" بالسطر السادس .
الصورة الثانية : تظهر على هيئة قائم منتصب مجموع لا نتوء له ، كما في كلمات : حازم" بالسطر الثاني ، سليمان" بالسطر الرابع ، الثاني" بالسطر السابع .

صورة حرف الباء (ت – ث) :

تتكون من قائم قصير منتصب ومنبسط ، وقد وردت في نقش الشاهد بهيئتها المفردة والمركبة المتصلة بحالاتها الثلاث (المبتدأة- المتوسطة- المختتمة) .

الباء المفردة :

على الرغم من انها لا تختلف من حيث شكلها العام ، إلا انها تبدو مختلفة فيما بينها من حيث استمرار انبساطها أو قصرها ، وايضاً من حيث نهايتها ، وقد وردت مبسوطة ذات زائدة في طرفها الأيمن، كما في كلمة "جنات" بالسطر الأول .

الباء المركبة المبتدأة : تظهر بأكثر من صورة

الأولى : يظهر فيها الباء مجموعة صاعدة كما في كلمات : بسم" بسطر البسملة ، ابن" بالسطر الثاني والثالث والخامس ، ربيع" بالسطر السابع ، تغمده" بالسطر الثامن ، أو موقوفة بصعود في طرف ونزول في طرف أخر كما في كلمات : ابن" بالسطر الثاني ، أبي" بالسطر الثالث والخامس ، ثمانين ، ثمانيماية" بالسطر السابع ، أو في صورة مبتدأة مبسوطة بنزول فيها كما في كلمات : ابن" بالسطرين الثالث والرابع ، توفى ، تعالى" بالسطر السادس ، ثمانين ، ثمانماية " بالسطر السابع ، برحمته ، بمحمد" بالسطر الثامن .

الباء المتوسطة : المتصلة بحرف قبلها وحرف بعدها

تنقش إما بسيطة مجموعة ، كما في كلمات : المتقين ، مقتدر" بالسطر الأول ، عبد الكريم ، قتادة" بالسطر الثالث ، عبد الكريم" بالسطر الرابع ، عبدالله" بالسطر الخامس ، الثاني" بالسطر السابع ، برحمته" بالسطر الثامن ، أو بصورة خطين منكبين ، كما في كلمات : قبر" بالسطر الثاني ، سبع" بالسطر السابع ، وصحبه" بالسطر الثامن .

الباء المختتمة : المتصلة بحرف قبلها

وردت بشكل مبسوط في كلمات : "الحسيب ، النسيب" بالسطر الثاني ، طالب" بالسطر الخامس

صورة حرف الجيم (ح- خ) :

عبارة عن خط منكب من اليسار لليمين بزاوية حادة ، وتنتهي الجيم المفردة بتقويس ينزل عن مستوى التسطيح[٦٨] ، وردت بهيئتها المركبة المتصلة بحالاتها الثلاث .

الجيم المبتداة : المتصلة بحرف بعدها

نقشت بأشكال مختلفة فيما بينها من حيث تلويز أو تقويس الخط المنكب أو في مقدار درجة ميل هذا الخط ، فنجدها تأخذ شكل الملوزة في كلمات : الرحمن ، الرحيم" بسطر البسملة ، حازم" بالسطر الثاني ، حسين" بالسطر الرابع ، رحمة" بالسطر السادس ، خامس" بالسطر السابع ، وبصورة شكل زاوية حادة في كلمات : جنات" بالسطر الأول ، برحمته" بالسطر الثامن

الجيم المتوسطة : متصلة بحرف قبلها وحرف بعدها

وردت في عدة نقوش متخذة نفس أشكال الجيم المبتدأة ، أما من حيث اتصالها بالحرف السابق فيمكن أن نميزها من خلال عدة أشكال ، الأول : يتم فيه الاتصال من الأسفل عند خط التسطيح ، مثل كلمات : "عجل" بالسطر الثاني ، وصحبه" بالسطر الثامن ، أما الشكل الثاني : يكون الاتصال من أعلى حرف الجيم ، كما في كلمات : الحسيب" بالسطر الثاني ، محمد" بالسطر الرابع ، الحسن" بالسطر الخامس ، الجمعة" بالسطر السادس ، بمحمد" بالسطر الثامن .

الجيم المختتمة : المتصلة بحرف قبلها ، ذات تقويس تشبه المفردة

وردت في كلمة : رميح" بالسطر الثاني .
صورة حرف الدال والذال : عبارة عن خطين متصلين يكونان قائماً رسم بزاوية منفرجة[٦٩] ، وقد وردت بهيئتها المفردة والمركبة المختتمة .
الدال المفردة : وردت في كلمات : قتادة ، إدريس" بالسطر الثالث .
الدال المختتمة : ظهرت بعدة صور، منها :
الدال المركبة المجموعة ، كما في كلمات : مقعد ، صدق ، عند ، مقتدر" بالسطر الأول ، سعد" بالسطر الثالث ، عبدالله" بالسطرين الرابع والخامس ، تغمده ، بمحمد" بالسطر الثامن ، الدال المختتمة المبسوطة ، كما في كلمة : عبدالله" بالسطر الخامس ، والدال المختتمة المخطوفة : كما في كلمات: هذا" بالسطر الثاني ، عبد الكريم" بالسطرين الثالث والرابع ، محمد" بالسطر الرابع .
صورة حرف الراء والزاي : يكون مبسوطا أو مقوراً من نهايته ، وقد وردت بهيئتها المفردة والمركبة المختتمة .
الراء المفردة : وردت إما بشكل مجموع مقور ، كما في كلمة : مقتدر بالسطر الأول ، وإما مجموع مبسوط ، كما في كلمات : رميح ، حازم" بالسطر الثاني ، رضي ، رحمة" بالسطر الثاني ، ربيع" بالسطر السابع .
الراء المختتمة : وردت إما مبسوطة ، كما في كلمات : الرحيم" في سطر البسملة ، نهر" بالسطر الأول عبد الكريم" بالسطر الثالث والرابع ، برحمته" بالسطر الثامن ، وإما مدغمة ، كما في كلمة : الرحمن" بسطر البسملة ، قبر، الشريف" بالسطر الثاني .
صورة حرف السين والشين :
يتكون من خط أفقي يرسم بمستوى التسطيح ، له ثلاث أسنان من قوائم صغيرة متساوية الطول أو مائلة ، وأحياناً يكون القائم أقصر في الطول[٧٠] ، وردت بهيئتها المركبة المتصلة بحالاتها الثلاث .
السين المبتدأة :
وردت محققة في كلمات : "سعد" بالسطر الرابع ، سليمان" بالسطر الرابع ، موسى" بالسطر الرابع والخامس ، سنة" بالسطر السابع ، وسلم" بالسطر الثامن ، وقد وردت السين المعلقة في كلمة : سبع" بالسطر السابع .
السين المتوسطة : وردت متوسطة محققة ، كما في كلمات : بسم" بسطر البسملة ، السيد ، الشريف ، الحسيب ، النسيب" بالسطر الثاني ، عيسى ، حسين" بالسطر الرابع ، الحسن" بالسطر الخامس .
السين المختتمة : متصلة بحرف قبلها
وردت في كلمة "إدريس" بالسطر الثالث ، خامس" بالسطر السابع .
صورة حرف الصاد والضاد المبتدأة : متصلة بحرف بعدها
وردت في بعض النقوش ولها سنة في نهايتها ، حيث رسمت وكأنها تخرج من الشكل المستطيل ومن أمثلتها كلمات : "صدق" بالسطر الأول ، رضي" بالسطر السادس ، صلى، صحبه" بالسطر الثامن .
صورة حرف الطاء والظاء :
تشبه حرف الصاد في الغالب ، تكون مستقيمة قائمها عمودي أو مقوس[٧١] ، وردت بهيئتها المركبة المبتدأة والمتوسطة .
حرف الطاء والظاء المبتدأة : متصلة بحرف بعدها ، كما في كلمة : أبي طالب" بالسطر الخامس.
حرف الطاء والظاء المتوسطة : متصلة بحرف قبلها وحرف بعدها ، وتظهر قريبة من صورة المبتدأة ، كما في كلمة : مطاعن" بالسطر الثالث .

صورة حرف العين والغين : ترسم بشكل دائرة غير كاملة الإستدارة ، وفي حالة المفرد تزود بعراقة تنزل تحت مستوى التسطيح وهي بذلك تشبه الياء الراجعة إلي حد كبير، وردت بهيئتها المركبة المتصلة بحالاتها الثلاث .

العين المبتدأة : متصلة بحرف بعدها

وردت بصورة المبتدأة المحققة ، كما في كلمات : عند" بالسطر الأول، عجل" بالسطر الثاني، عبد الكريم ، علي ، مطاعن" بالسطر الثالث ، عبد الكريم ، عبد الله ، علي" بالسطر الخامس ، عنه" بالسطر السادس ، عليه" بالسطر الثامن ، وجاءت مغلقة مطموسة ، كما في كلمة "عبدالله" بالسطر الرابع

العين المتوسطة : متصلة بحرف قبلها وحرف بعدها : وردت بعدة صور، منها العين الفائية ، كما في كلمة: تغمده" بالسطر الثامن ، والعين المربعة ، كما في كلمات : مقعد" بالسطر الأول، تعالى ، الجمعة" بالسطر السادس ، وجاءت مطموسة في كلمة "سعد" بالسطر الثالث .

العين المختتمة ، متصلة بحرف قبلها : وردت في كلمة ، ربيع ، سبع" بالسطر السابع .

صورة حرف الفاء والقاف :

يتكون من رأس مدورة وعراقته مبسوطة ، وعراقة حرف القاف تختلف عن الفاء ، إذ تأخذ شكلاً مقوساً يتجه إلي الأسفل شبيه بتدوير حرف الواو(٧٢) ، وردت بهيئتها المفردة والمركبة المتصلة بحالاتها الثلاث .

الفاء والقاف المفردة : وردت مجموعة بكلمة : " صدق" بالسطر الأول .

حرف الفاء والقاف المبتدأة : متصلة بحرف بعدها

وردت بعدة صور ، تشبه حرف الواو كما في كلمة "في" بالسطر الأول ، وجاءت مطموسة في كلمة ، قتادة" بالسطر الثالث ، وبصورة رأس مثلثة ، تتصل مباشرة بحرف الياء الراجعة كما في كلمة "في ، توفى" بالسطر السادس ، وردت في كلمة "قبر" بالسطر الثاني بصورة رأس مثلثة تنتهي من أسفل بقائم رأسي قصير يتعامد على خط استواء الكتابة .

الفاء والقاف المتوسطة : متصلة بحرف قبلها وحرف بعدها

وردت بكلمات : المتقين ، مقعد ، مقتدر" بالسطر الأول .

الفاء والقاف المختتمة : المتصلة بحرف قبلها : وردت بكلمة : "الشريف" بالسطر االثاني

صورة حرف الكاف : يشبه حرف الدال مع بسطة في الطول ، له من أعلى زائدة منتصبة واحياناً مائلة ، وقد ورد بهيئته المركبة المتصلة في صورتين .

الكاف المتوسطة : متصلة بحرف قبلها وحرف بعدها

وردت في كلمة "عبد الكريم" بالسطر الثالث والرابع .

الكاف المختتمة : المتصلة بحرف قبلها وردت في صورة واحدة عبارة عن حرف اللام ثم وضع لها في أعلاها كاف صغيرة ، كما في كلمة "مليك" بالسطر الأول .

صورة حرف اللام :

مثل حرف الألف مضافاً اليه في الأسفل خط قصير منبسط بحيث يحصر الخطان بينهما زاوية قائمة(٧٣) ، وقد ورد بهيئته المركبة المتصلة بحالاتها الثلاث .

اللام المبتدأة : متصلة بحرف بعدها

وردت بصورة قائم رأسي طويل ينتهي من أعلى بزائدة مائلة إلى أسفل جهة اليمين، كما في كلمات : "الرحمن ، الرحيم" بسطر البسملة ، السيد ، الشريف ، النسيب" بالسطر الثاني ، عبد الكريم" بالسطر الثالث والرابع ، الجمعة" بالسطر السادس ، الثاني" بالسطر السابع ، وآله" بالسطر الثامن ، ورد بصورة خط مائل ، كما في كلمات : الحسيب" بالسطر الثاني ، الحسن" بالسطر الخامس ، إلي" بالسطر السادس ، وجاء متصل مع الحرف الذي يسبقه ، كما في كلمات : أبي طالب" بالسطر الخامس ، تعالى" بالسطر السادس ، وبصورة قائم قصير البنية بدون زوائد، كما في كلمات : عبدالله" بالسطر الرابع والخامس ، الله" في السطر السادس والثامن.

اللام المتوسطة : متصلة بحرف قبلها وحرف بعدها

وردت بصورة قائم مجموع ، كما في كلمات : "الله" بسطر البسملة ، مليك" بالسطر الأول ، علي" بالسطر الثالث ، عبدالله" بالسطر الرابع والخامس ، الله" بالسطر السادس والثامن، وبصورة قائم مرسل، كما في كلمات : علي" بالسطر الثالث والخامس ، سليمان" بالسطر الرابع، صلى ، وسلم" بالسطر الثامن

اللام المختتمة : المتصلة بحرف قبلها : وردت بصورة مرسلة بكلمة : "عجل" بالسطر الثاني .

صورة حرف الميم :

يتكون من رأس مستدير ، واستقامة بسيطة على مستوى التسطيح ، وقد ورد بهيئتها المفردة والمركبة المتصلة بحالاتها الثلاث .

الميم المفردة :

وردت بصورة مسبلة ، كما في كلمة "حازم" بالسطر الثاني ، وبصورة مجموعة تشبه حرف الواو ، كما في كلمة "يوم" بالسطر السادس .

الميم المبتدأة : متصلة بحرف بعدها

وردت بالصورة المبتدأة المحققة ، كما في كلمات : مقعد ، مقتدر" بالسطر الأول ، رميح" بالسطر الثاني ، مطاعن" بالسطر الثالث ، محمد" بالسطر الرابع ، موسى" بالسطر الرابع والخامس ، خامس" بالسطر السابع ، وبصورة مبتدأة معلقة ، كما في كلمة : مليك" بالسطر الأول .

الميم المتوسطة : متصلة بحرف قبلها وحرف بعدها

وردت بالصورة متوسطة محققة ، كما في كلمات : الرحمن" ، وردت مطموسة بسطر البسملة ، المتقين" بالسطر الأول ، نمي" بالسطر الثالث ، الجمعة" بالسطر السادس ، ثمانماية" بالسطر السابع ، برحمته ، بمحمد" بالسطر الثامن ، وبصورة متوسطة معلقة ، كما في كلمات : سليمان ، محمد" بالسطر الرابع ، رحمة" بالسطر السادس ، ثمانين" بالسطر السابع .

الميم المختتمة : المتصلة بحرف قبلها

وردت بصورة مختتمة مسبلة ، كما في كلمات : الرحيم" بسطر البسملة ، عبد الكريم" بالسطر الثالث ، وسلم" بالسطر الثامن ، وبصورة مختتمة معلقة ، كما في كلمة : بسم" بسطر البسملة .

صورة حرف النون :

يشبه حرف الراء مع زيادة في التقوير ، ينزل دائماً عن مستوى التسطيح ، وقد ورد بهيئتها المفردة والمركبة المتصلة بحالاتها الثلاث .

النون المفردة : وردت مجموعة بكلمة : "إن" بالسطر الأول ، سليمان" بالسطر الرابع .

النون المبتدأة : متصلة بحرف بعدها

وردت مبتدأة عبارة عن قائم قصير ، كما في كلمات : نهر" بالسطر الأول ، نمي" بالسطر الثالث ، الثاني" بالسطر السابع ، وبصورة قائم مائل ينتهي بزائدة تتجه لاسفل ، كما في كلمة : ثمانماية" بالسطر السابع ، وبصورة مدغمة ، كما في كلمة : ثمانين" بالسطر السابع .

النون المتوسطة : متصلة بحرف قبلها وحرف بعدها

وردت بصورة متوسطة محققة ، كما في كلمات : عند" بالسطر الأول ، عنه" بالسطر السادس ، سنة" بالسطر السابع ، وبصورة معلقة ، كما في كلمة : النسيب" بالسطر الثاني.

النون المختتمة : المتصلة بحرف قبلها

وردت بصورة مدغمة ، كما في كلمات : الرحمن" بسطر البسملة ، "ابن" بالسطر الثاني، الثالث والرابع ، ثمانين" بالسطر السابع ، وبصورة مختتمة محققة ، كما في كلمات : "ابن" بالسطر الثاني ، الثالث والخامس ، "حسين" بالسطر الرابع ، الحسن" بالسطر الخامس .

صورة حرف الهاء : تعددت صور حرف الهاء وأشكاله ، وقد ورد بهيئته المفردة والمركبة المتصلة بحالاتها الثلاث .

الهاء المفردة : وردت مفردة معراة ، كما في كلمة : "قتاده" بالسطر الثالث ، "تغمده" بالسطر الثامن .

الهاء المبتدأة : متصلة بحرف بعدها

وردت بصورة المبتدأة المشقوقة ، كما في كلمة : "هذا" بالسطر الثاني .

الهاء المتوسطة : متصلة بحرف قبلها وحرف بعدها

وردت بصورة المتوسطة المشقوقة ، كما في كلمة : "نهر" بالسطر الأول .

الهاء المختتمة : المتصلة بحرف قبلها

وردت بصورة مختتمة مخفاة ، كما في كلمات : "عنه ، رحمه ، الجمعة" بالسطر السادس ، سنة" بالسطر السابع ، برحمته ، عليه" بالسطر الثامن ، وبصورة مختتمة مخطوفة ، كما في كلمات : عبدالله" بالسطر الرابع والخامس، ثمانماية" بالسطر السابع ، آله ، وصحبه" بالسطر الثامن ، وبصورة مختتمة مردوفة ، كما في كلمة : "الله" بسطر البسملة .

صورة حرف الواو :

يتكون من رأس مستدير وعراقته كعراقة الراء تهبط عن مستوى التسطيح ، وهو إما يكون حرف عطف ملتصق بكلمة أو يربط بين كلمتين أو يكون من أصل الكلمة[٧٤] ، ويرد في هيئة مفردة ، ومركبة متصلة مختتمة .

الواو المفردة : وردت بصورة مجموعة ، كما في كلمة : "ونهر" بالسطر الأول، وبصورة مقورة، كما في كلمات: وثمانين، وثمانماية" بالسطر السابع ، وآله" بالسطر الثامن ، وبصورة مبسوطة ، كما في كلمات: وصحبه ، وسلم" بالسطر الثامن .

الواو المختتمة : المتصلة بحرف قبلها

وردت بصورة مقورة ، كما في كلمات : موسى" بالسطر الرابع والخامس ، وبصورة مختتمة مجموعة ، كما في كلمات : توفى ، يوم" بالسطر السادس .

صورة حرف الياء:

ينقش ممدوداً مكون من خط منكب وأخر مقوس ، وعراقته تشبه عراقة حرف القاف أو النون ، فأحياناً تكون راجعة يلحق البسط عراقتها[٧٥] ، وقد ورد بهيئته المركبة المتصلة بحالاتها الثلاث .

الياء المبتدأة : المتصلة بحرف بعدها

قوامها قائم صغير ثم انبساط قصير ، وهي بذلك تشبه حرف الباء ولا تختلف إلا في وضع النقط ورسم قائمها في حجمه الطبيعي بصور مختلفة ، منها المبتدأة المحققة ، كما في كلمات : "الشريف" بالسطر الثاني ، عبد الكريم ، إدريس" بالسطر الثالث ، عبد الكريم" بالسطر الرابع ، يوم" بالسطر السادس ، ثمانماية" بالسطر الثامن .

الياء المتوسطة : متصلة بحرف قبلها وحرف بعدها

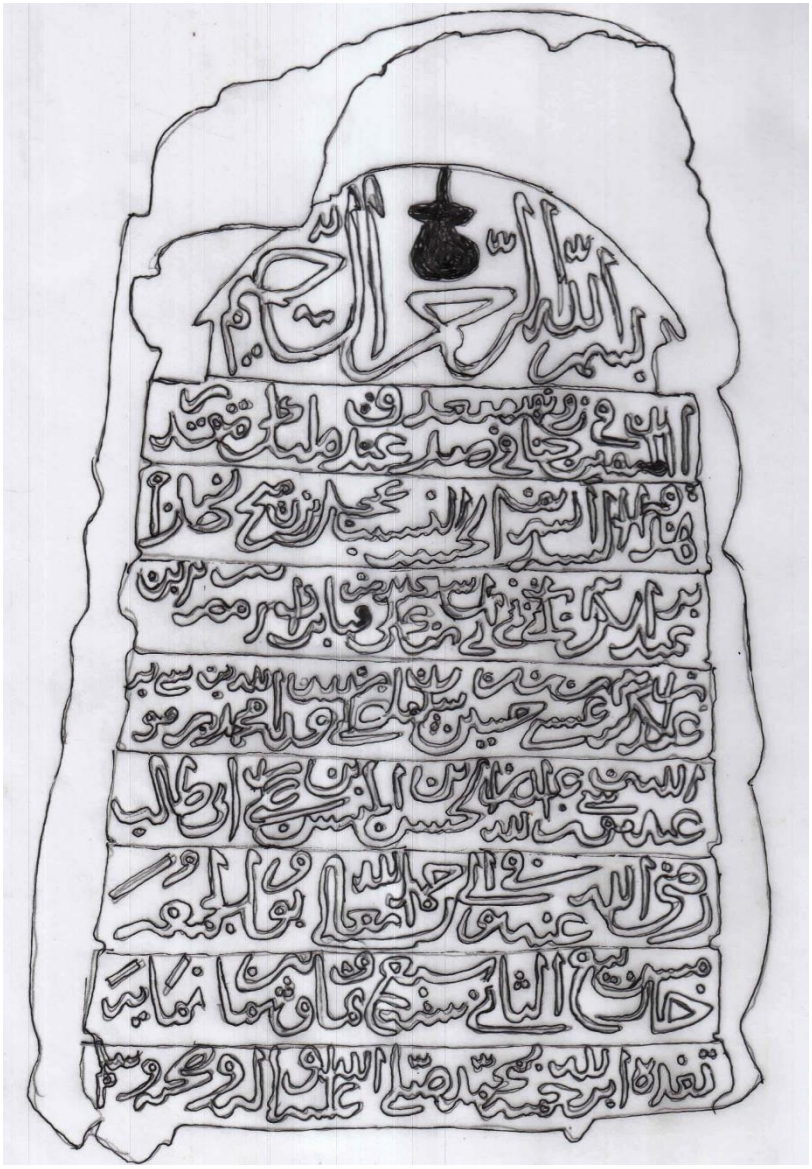
وردت بصورة المتوسطة المحققة بكلمات : "الرحيم" بسطر البسملة ، المتقين ، مليك" بالسطر الأول ، السيد ، الحسيب ، النسيب ، رميح" بالسطر الثاني ، عيسى ، حسين ، سليمان" بالسطر الرابع ، ربيع ، ثمانين" بالسطر السابع ، عليه" بالسطر الثامن .

الياء المختتمة : المتصلة بحرف قبلها

تشبه الياء المفردة ، وردت بصورة المختتمة الراجعة ، كما في كلمات : "في" بالسطر الأول ، أبي ، نمي" بالسطر الثالث ، عيسى ، علي ، موسى" بالسطر الرابع ، موسى، علي" بالسطر الخامس ، توفي ، إلي ، تعالى" بالسطر السادس ، الثاني" بالسطر السابع ، صلى" بالسطر الثامن ، وبصورة مختتمة معلقة ، كما في كلمات : "علي" بالسطر الثالث ، أبي" بالسطر الخامس ، رضي" بالسطر السادس .

الخاتمة والنتائج

- أن للحجاز طابع خاص في النقوش والكتابات وخاصة الشاهدية ، مما يؤكد اعتماده على الخطاطين المحليين ، ويتضح هذا من خلال طريقة كتابة النقش وتحليل صور الحروف .
- لم يلتزم الخطاط الحجازي بحجم الحروف والكلمات ، مما حقق عدم التوازن فيما بين أسطر النص ، فيما عدا كلمات سطر البسملة ، والسطر الخامس والسادس والسابع والثامن والتي تشتمل على اسم "الحسن بن علي بن أبي طالب"، وتاريخ الوفاة كاملاً ، ثم الدعاء للمتوفى بالرحمة ، وربما يكون الغرض المقصود من ذلك هو تمييز كلمات الاسم الذي ينتمي إليه باقي أسرة الأشراف الحسنيين ، عن بقية كلمات الشاهد، وفي ذلك نوع من جذب انتباه القارئ لكي يحافظ على الاتجاه البصري للنقوش الكتابية، ويجعل التركيز البصري على ذلك .
- يلاحظ أن الخطاط نوع في صور الحروف المفردة والمركبة ، مما جعل الحرف الواحد يظهر بأكثر من صورة ، وأدى ذلك إلى إكساب النقش مزيدا من الجمال والزخرفة.
- ظهرت بعض التأثيرات النبطية القديمة ضمن كتابات الشاهد ، ومنها: ظهور العقف في نهاية حرف الألف المفردة من أسفل ، واستخدام الياء الرجاء في كثير من كلمات النقش ، منها حروف الجر ، وبعض أسماء الأعلام .
- تتضح أهمية دراسة الأسماء الواردة ضمن مضمون كتابات الشاهد موضع الدراسة ، ويفيد ورودها في تحقيق صحتها وسلسلة أنسابها، وإضافة معلومات مؤكدة عن بعض جوانب حياتها، وتاريخ وفاتها ، وفي ذلك ما يفيد في الدراسات التاريخية، والاجتماعية ، والأدبية ... وغيرها من الدراسات الأخرى .
- أوضحت الدراسة أن أهمية دراسة شواهد القبور والتي مصدرها مقبرة المعلاة بمكة المكرمة تبرز في عدة أمور، منها: شكل الكتابات المنفذة عليها، والزخارف التي تزينها، وأيضاً مضمون الكتابات وعلاقتها بالنواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفنية والتاريخية للمجتمع المكي.
- أوضحت الدراسة أن مادة البازلت هي المادة التي استخدمت في عمل الشاهد موضع الدراسة ، وهي مادة منتشرة بالمنطقة ومستعملة في عمل شواهد قبور المعلاة ·
- أثبتت الدراسة أن الخط الذي استخدم في كتابة الشاهد موضع الدراسة هو: خط الثلث السائد هناك في تلك الفترة .
- يلاحظ التركيب في كثير من كلمات النقش، بمعنى كتابة كلمة أو جزء منها أعلى كلمة أخرى ، وذلك في مستوى سطر إلي أكثر من ذلك ، وذلك من مميزات خط الثلث .
- لم يسير النقش وفق قواعد ومواصفات خط الثلث ، من حيث ضبط كتلة الحروف واتقانها ، أو من حيث المعدل الذي اتخذه الخطاط في كتاباته .
- تتميز حروف النقش وخاصة الألفات واللامات بطولها ورشاقتها ، وهي بذلك تتشابه مع حروف خط الثلث للمدرسة المصرية .
- أوضحت الدراسة أن الخطاط حافظ في كتابته لعبارات التاريخ على المنهج المتبع منذ بداية العصر الإسلامي في كتابة التاريخ ، لدرجة استخدم عبارة أكثر تحديدا للوفاة بصيغة : "توفى يوم الجمعة خامس ربيع الثاني" .
- مما يتميز به هذا الشاهد ورود أربعة من الألقاب التي ترد كثيراً على شواهد ونصوص تأسيسية من منطقة الحجاز عامة ، ومكة المكرمة خاصة ، وهي "السيد الشريف الحسيب النسيب " ، وترجع أهمية تلك الألقاب إلي ما تقدمه من دلالات تظهر أهمية الأشخاص ودورهم في الحياة سواء السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية في العصر الإسلامي .



نقش رقم (١) شاهد قبر "رميح بن عجلان" , مؤرخ "٨٨٧هـ/١٤٨٢م"
(مقبرة المعلاة – مكة المكرمة) – عمل الباحثة



لوحة رقم (١) شاهد رميح بن عجلان , مؤرخ "٨٨٧هـ/١٤٨٢م"
(مقبرة المعلاة – مكةالمكرمة)

الأبجدية العربية	المفـــــــردة	المركبة المتصلة		
		المبتـدأة	المتوسطة	المختتمة
أ				
ب				
ج				
د				
ر				
س				
ص				
ط				
ع				
ف				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
ي				

حواشي البحث

* شكر واجب لسعادة الأستاذ الدكتور/ عدنان الشريف , أستاذ الآثار الإسلامية – جامعة أم القرى بمكة , لإمدادي بصورة النقش المكتشف حديثاً بمقبرة المعلاة .

١) تقع مقبرة المعلاة على سفح جبل الحجون في الجنوب الغربي الذي يمتد من ريع الحجون اليوم مشرقاً بشمال , ويكون وجهه الشرقي في جبل أذاخر الذي يشرف على ثنية أذاخر التي تفضي إلى الخرمانية , ويشرف على المقبرة من الجهة الغربية جبل السليمانية في طرفه الشرقي المشرف على ثنية كدا (الحجون) حيث يهبط المرء فيها إلى المقبرة التي يشقها الطريق إلى شقين عن اليمين وعن الشمال , ويطلق عليها اسم المعلا بدون التاء المربوطة أو مقبرة أهل مكة , ويفضل أهل مكة الدفن في هذه المقبرة في قديم الدهر وحديثه لكون الشعب الموجود فيه يستقبل وجه الكعبة كلها مستقبلاً ، وكان يدفن فيها في صدر الإسلام كما ذكرت أكثر المصادر والمراجع التاريخية, وقد وردت أحاديث عن فضل هذه المقبرة ، منها ما ذكره الأزرقي في كتابه أخبار مكة بقوله: " عن النبي ﷺ , قال: نعم المقبرة هذه مقبرة أهل مكة" = =وكان أهل مكة يدفنون موتاهم في جنبي الوادي يمنه وشماله في الإسلام ثم حول الناس قبورهم في الشعب الأيسر لما جاء من الرواية فيه , وتعد مقبرة (المعلاة) من أكبر المقابر ولا يزال الدفن فيها جارياً إلى اليوم، ويستخدم القبر الواحد عدة مرات حيث إنه كلما امتلأت المقبرة ينظف القبر ويستخدم مرة أخرى , تضم المقبرة قبور بني هاشم من أجداد الرسول وأعمامه وقبور بعض الصحابة والتابعين ، ويوجد بها قبر زوجة الرسول أم المؤمنين خديجة بنت خويلد وقبر عبد الله بن الزبير وأمه أسماء بنت أبي بكر والخليفة العباسي أبو جعفر المنصور ، وكان عندما يدفن الميت يوضع على قبره علامة تميز مكانه كشاهد وعادة ما تكون من حجر مستطيل غير منتظم الأضلاع تقطع من جبال المنطقة ، وينقش اسم المتوفى بخط غائر أو بارز، مع بعض الآيات والأدعية ، وفي أحيان كثيرة يكتب التاريخ مبيناً اليوم والشهر والسنة , ومع مرور الزمن تغيرت معالم القبور وتبعثرت الأحجار الشاهدية المكتوبة بمختلف أنواع الخطوط العربية من مئات السنين ، وأعيد استخدام الأحجار المنقوشة مرة أخرى على قبور مغايرة في المقبرة نفسها قديماً وحديثاً، حيث توضع الأحجار كغطاء أو كعلامة على القبر.

- رفعت , إبراهيم باشا: مرآة الحرمين، جـ١، مطبعة دار الكتب المصرية , القاهرة ١٩٢٥م , ص٣٠., البلادي , عاتق بن غيث : معالم مكة التاريخية والأثرية ، دار مكة للنشر والتوزيع ١٩٨٠م , ص ٨٠, ٢٢٣ ., الفاكهي "أبو عبد الله محمد بن إسحاق بن العباس المكي" (ت٢٧٢هـ) : أخبار مكة في قديم الدهر وحديثه , تحقيق د/ عبد الملك عبد الله دهيش , ج٤, ط٢ , دار خضر, بيروت١٩٩٣م ، ص٥٠ ., الأزرقي, "أبي الوليد محمد بن عبدالله" : أخبار مكة، تحقيق/ رشدي ملحي, جـ٢، دار الأندلس للطباعة والنشر , بيروت ١٩٩٦م , ص, ٢٠٩, ٢٦٦ ., الفاسي تقي الدين، محمد بن أحمد بن علي (ت ٨٣٢هـ) : شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام ، جـ١، دار الكتب العلمية ٢٠٠٠م , ص ٢٧٨., الكردي , محمد طاهر: التاريخ القويم لمكة وبيت الله الكريم ، جـ٦، تحقيق /عبد الملك بن عبد الله بن دهيش , دار خضر للطباعة والنشر, بيروت ٢٠٠٠م , ص: ٩٢., فهد , بن عمر : الدر الكمين بذيل العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين : ج١, تحقيق /عبد الملك بن عبد الله بن دهيش , دار خضر للطباعة والنشر, بيروت ٢٠٠٠م , ص٩٦ ., محمد، عزة عبدالمعطى : نقوش شاهدية إسلامية من مقبرة المعلاة بمكة المكرمة , الجمعية التاريخية السعودية , جامعة الملك سعود, ع١٢ , ٢٠٠٥م , ص٩١ ., زيدان، يسري أحمد عبدالله : الاهمية التاريخية لشواهد قبور المعلاة بمكة المكرمة عصر سلاطين المماليك , الجمعية المصرية للدراسات التاريخية , العدد الأول ٢٠١١م , ص١٠-١١ ., السعيد، عبدالرحمن بن ناصر: النقوش الشعرية في كتاب أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة وقيمتها الأدبية , دارة الملك عبدالعزيز , مج ٤٣, ع ٢, ٢٠١٧م ص ٦٨-٧٠ .

٢) الزيلعي، أحمد بن عمر آل عقيل : الكتابات الإسلامية المنقوشة على شواهد قبور أسرة آل عويد: حكام عشم ومخلافها وأهميتها في تدوين تاريخهم , مجلة جامعة الملك سعود , مج ١١ , ع ٢, ١٩٩٩م , ص٤٠١ .

٣) زيدان، يسري: الاهمية التاريخية لشواهد قبور المعلاة بمكة المكرمة عصر سلاطين المماليك , ص ١٠-١٢ .

٤) ورد اللفظ في القرآن الكريم , في قوله تعالى : "ولاَ تصلّ على أحد منهم مات أبداً ولاَ تقُم عَلى قبره إنهم كَفَروُا بالله ورسوله وماتوُا وهم فَاسقُّون" , وقوله : "ثم أماته فأقْبره" - القرآن الكريم : التوبة – آية (٨٤) , عبس– آية (٢١) .

والقبر : مدفن الإنسان، وجمعه قبور ومقابر، قال عبد الله بن ثعلبة الحنفي:

" أزور وأعتاد القبور ولا أرى سوى رمس أعجاز عليه ركود"

" لكل أناس مقبر بفنائهم فهم ينقصون والقبور تزيد"

قال الفراء في قول الله تعالى: "ثم أماته فأقبره" : أي جعله مقبورًا ممن يقبر، ولم يجعله ممن يلقى للطير والسباع ، ولا ممن يلقى في النواويس(مقابر النصارى، مفرده ناوس) , كأن القبر مما أكرم به بنو آدم ، ولم يقل فقبره , لأن القابر هو الدافن بيده ، والمقبر(بضم الميم وسكون القاف وكسر الباء) هو الله , والقبر أشهر الأسماء التي أطلقت على موضع الدفن الذي تعددت مسمياته ، ومنها : الجدث والرمس ، والكدية ، والتربة، واللحد، والجدف، والضريح ، والبلد ، والجبانة، والرجم والبيت، والرمم ، والحاموصد، والمهاد ، والريم , ويطلق على البناء البسيط المتمثل في المصطبة التي تميز موضع الدفن اسم القبرالمصطبة , وقد ميز "ماكس فان برشم" بين القبر ، وهو حفرة الميت وبين التربة أو القبة وهى البناء المقام فوق الحفرة ، وقد أخذت القبور أشكالاً كثيرة من البسيط الذي يتألف من كومة حصى وأحياناً بلا شاهد إلى المرتفع المزخرف ، غير أن الرسول (ﷺ) أوصى بتسوية القبور مع الأرض , وردت فى الحديث الشريف : "لا تجعلوا ببيوتكم مقابر" .

- عبد العال , علاء الدين : شواهد القبور الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي في مصر, مركز الخطوط والكتابات بمكتبة الإسكندرية ، ط١ ، ٢٠١٣م , ص ٥٣٥- ٥٣٦ ., الريحاوى , عبد القادر: العمارة العربية الإسلامية ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي , دمشق ١٩٧٩م ، ص ١٣٤.

٥) القرآن الكريم : الأحزاب – آية ٣٣

٦) الأصفهاني (ت٤٣٠هـ) , أبو نُعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد بن إسحاق: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء, دار الكتب العلمية ١٩٨٨م , ص٧٦ .

٧) للمزيد عن الحسن السبط , أنظر : ابن الأثير, علي بن محمد الشيباني: أُسْد الغابة في معرفة الصحابة , تحقيق/ محمد ابراهيم البنا, كتاب الشعب , ج٢, القاهرة ١٩٧٠م , ص١٠-١٩ ., الذهبي , محمد بن أحمد (ت٧٤٨هـ) : العبر في خبر من غبر, تحقيق/ صلاح الدين المنجد ,ج١, الكويت١٩٦٦م, ص٥٥ ., الذهبي: سير أعلام النبلاء تحقيق/ شعيب الأرناؤوط , ج٣, دار الرسالة , بيروت١٤٠٦هـ , ص٢٤٥-٢٥٣ ., الطبري, أبو جعفر محمد بن جرير: تاريخ الطبري, تحقيق/محمد أبو الفضل ابراهيم , ج٥ , دار سويدان , بيروت , ص١٥٨., البلاذري , أحمد بن يحيي (ت٢٧٩هـ) : أنساب الأشراف , ج١ , دار المعارف , القاهرة ١٣٧٩هـ , ص٤٠٤ ., العصامي , عبد الملك بن حسين : سمط النجوم العوالي في أنباء الأوائل والتوالي , ج٤, المطبعة السلفية , القاهرة ١٣٨٠هـ , ص٥٣٨ .

٨) للمزيد أنظر : الطبري : تاريخ الطبري , ج٥, ص٤٦٩ ., الذهبي : سير أعلام النبلاء , ج٤, ص٤٨٧ ., البخاري , أبو نصر سهل (ت٣٥٧هـ) : سر السلسلة العلوية , تحقيق/محمد صادق بحر العلوم, المكتبة الحيدرية , النجف١٣٨٣هـ , ص١٩ , ابن حزم , أبو محمد علي بن أحمد بن سعد (ت٤٥٦هـ) : جمهرة أنساب العرب , تحقيق/عبد السلام هارون , دار المعارف , القاهرة ١٩٦٢م , ص٤٣-٤٥ .

٩) للمزيد انظر : ابن كثير, المؤيد عماد الدين أبي الفداء إسماعيل (ت٧٧٤هـ) : البداية والنهاية , ج٩ , القاهرة ١٣٥٨ه , ص٩٥ ., الطبري: تاريخ الطبري , ج٢, ص٣٠٣ ., ابن حزم : جمهرة أنساب العرب, ص٤١ ., المسعودي, أبو الحسن علي بن الحسين (ت٣٤٦هـ) : مروج الذهب ومعادن الجوهر, ج٢, تحقيق/محمد محي الدين عبد الحميد , مطبعة سعادة , مصر١٩٦٥م , ص٢٤٠-٢٤١ .

١٠) للمزيد , انظر: ابن حزم : جمهرة أنساب العرب , ص٣٨-٣٩ ., السمهودي, الشريف نور الدين أبو المحاسن عبدالله : وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفى, ج٤ , تحقيق/محمد محي الدين عبد الحميد , القاهرة ١٣٢٦هـ , ص١٢٣٩.., الطبري: تاريخ الطبري , ج٧, ص٥٤٤ .., ابن فندق, أبو الحسن علي البيهقي(ت٥٦٥هـ) : لباب الأنساب والألقاب والأعقاب , ج١, تحقيق/ مهدي الرجائي , مكتبة المرعشي, قم١٤٠٩هـ , ص٤١٠ .

١١) للمزيد , انظر: الرازي , فخر الدين بن محمد بن عمر(ت٦٠٦ه) : الشجرة المباركة في أنساب الطالبية , تحقيق/ مهدي الرجائي, قم١٤٠٩ه, ص٦ .., الفاسي: العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين , ج٨ , تحقيق/ فؤاد سيد , القاهرة ١٣٨٥هـ , ص٥٧ .., القلقشندي : سبائك الذهب , ص٧٩ .., ابن فندق : لباب الانساب , ج١, ص٢٦٤ .

١٢) للمزيد, أنظر: البخاري: سر السلسلة العلوية , ص١٠ .., المسعودي: مروج الذهب, ج٢, ص٣٠٦ .., العبيدلي, محمد بن أبي جعفر(ت٤٣٥ه) : تهذيب الانساب ونهاية الأعقاب, تحقيق/ شيخ محمد المحمودي , ١٤١٣هـ , ص٥٢ .

١٣) ابن حزم : جمهرة أنساب العرب , ص٣٩ .., السمعاني, الإمام سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور(ت٥٦٢ه) : سبائك الذهب , تعليق/عبدالله عمر البارودي , دار الجنان , بيروت ١٤٠٨هـ , ص٧٩ .

١٤) القلقشندي , أبو العباس أحمد بن علي(ت٨٢١هـ) : قلائد الجمان في التعريف بقبائل عرب الزمان , تحقيق/ إبراهيم الأبياري , دار الكتب الحديثة , القاهرة ١٣٨٣ه , ص١٦٢.., البلادي , عاتق بن غيث : معجم قبائل الحجاز , ط٢, دار مكة للنشر١٤٠٣هـ , ص٦٠ .

١٥) عبد العزيز بن فهد : غاية المرام بأخبار البلد الحرام , تحقيق/ فهيم محمد شلتوت , ط١, مركز احياء التراث الاسلامي, مكة المكرمة ١٤٠٩هـ , ص١٥١ .., ابن رسول , السلطان الأشرف أبو حفظ عمر بن يوسف(ت٦٩٤هـ) : طرفة الأصحاب في معرفة الأنساب , مكتبة المعارف , الطائف , ص٢٠٥ .., الذهبي: سير أعلام النبلاء , ج١٧, ص١٣٤.., العنقاوي , الشريف أحمد ضياء بن محمد قللي : معجم أشراف الحجاز في بلاد الحرمين , دار الريان , بيروت ٢٠٠٥م , ص٣٢-٣٤ .

١٦) ابن حجر العسقلاني , أبو الفضل أحمد بن علي (ت٨٥٢هـ) : الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة ج ٤, تحقيق/محمد سيد جاد الحق , مطبعة المدني ١٣٨٥هـ , ص٤٢,٤٣ .., الذهبي: سير أعلام النبلاء , ج١٧ , ص١٣٤ .., السخاوي: الضوء اللامع , ج١ , ص٨٧,٥٢ , ج٥ , ص١٤٥ , ج٦ , ص٢٣٢-٢٣٨ .., الفاسي : العقد الثمين , ج٤ , ص٢٣٢,٢٣٧ , ج٨ , ص٣٢١ .., الفاسي : شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام ج٢ , تحقيق / لجنة من كبار العلماء , دار الكتب العلمية , القاهرة ٢٠٠٠م , ص٢٤٥ .., عمر بن فهد: الدر الكمين , ص١٠١-١١٣ .., العصامي: سمط النجوم , ج٤ , ص٢٢٦-٢٣٥ , مساعد بن منصور: جداول أمراء مكة, ص٢٤,٢٠ .., زامباور: معجم الأنساب والأسر الحاكمة في التاريخ الإسلامي , ج٢, ترجمة/ زكي محمد حسن, جامعة الملك فؤاد الأول , القاهرة ١٩٥١م , ص٣١ .., العنقاوي: معجم أشراف الحجاز في بلاد الحرمين , ص١٤٩٧-١٤٩٩ .

١٧) الفاسي : العقد الثمين , ج٥ , ص٤٧٧ .

١٨) السخاوي : الضوء اللامع , ج٣ , ص٨٧ .

١٩) السخاوي : الضوء اللامع , ج٣ , ص٢٣٠ .

٢٠) السخاوي : الضوء اللامع , ج٥ , ص١٤٥

٢١) الفعر, محمد فهد عبدالله : تطور الكتابات والنقوش في الحجاز في العصرين المملوكي والعثماني , رسالة دكتوراه , جامعة أم القرى ١٤٠٥ه , لوحة رقم ٤٢ , ص٤١٦-٤١٨ .

٢٢) حسن الباشا : أهمية شواهد القبور كمصدر لتأريخ الجزيرة العربية ,ج١ ,جامعة الرياض ١٣٩٩هـ ,شاهد رقم ٩ , لوحة ٤١ , ص١١٨-١٢٠ .

٢٣) ألفريد لوكاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ط١ , ترجمة د/ زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩١م .

- Jeremy :, "Underwater rocks could be used for massive carbon storage on America's East Coast". Mongabay, 2010 ،Hance

- https://www.decoration-altheqa.com/basalt-altheqa/

(٢٤) يعرف بأنه الكامل من قطع الورق وهي طبقة الكاغد , وبه يكتب النواب والوزراء وأمثالهم ، وقدروا مساحة عرضه من حيث البراية بأربع وعشرين شعرة من شعر البرذون ، ويصنع من لب الجريد الأخضر أو من القصب الفارسي، ولابد له من ثلاثة شقوق أو أكثر قدر ما يحتاج إليه القلم من الحبر ليكتب به على القرطاس ، وتكون استداراته كلها بوجه القلم ، والمدات بسنه ، والتعاريق بوجهه مائلاً إلى اليمين , وهو أصل لما دونه من الأقلام ، فقلم الثلثين من هذه النسبة مقدر بست عشرة شعرة ، وقلم النصف مقدر باثنتى عشرة شعرة ، وقلم الثلث مقدر بثمان شعرات ، ومختصر الطومار ما بين الكامل منه والثلثين .

- فضائلي , حبيب الله : أطلس الخط والخطوط , ترجمة/ محمد التونجي , طلاس للترجمة والنشر, ص ٢٣٩ –٢٤٠ ؛ ذنون , يوسف : خط الثلث القديم والعمائر العربية والاسلامية ، مجلة حروف عربية ، العدد ٢٠، السنة السابعة ٢٠٠٨م ، ص٩ ؛ ذنون , يوسف: خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي، ضمن الفنون الإسلامية , المبادئ والإشكال والمضامين المشتركة ، دار الفكر، دمشق ١٩٨٩م , ص١١٦- ١١٧ .., عبد الرحمن الصائغ : تحفة أولى الألباب في صناعة الخط والكتاب , ط٢ ,تحقيق /هلال ناجي ,تونس ١٩٨١م , ص٤٦ .

(25) Safadi (Y. H) : Islamic Calligraphy, Thames and Hudson, London 1987, p.52 .

(٢٦) المسعود , حسن : الخط العربي ، دار نشر فلاماريون ، باريس ١٩٨١م ، ص ٥٩ .., الحداد , محمد حمزة : دور مصر التاريخي والحضاري في مجال الكتابة والخط العربي , مجلة حروف عربية , العدد ٢٠ , السنة ٧ دبي ٢٠٠٨م , ص ٣٤- ٣٥ .

٢٧) عبد العال , علاء الدين : شواهد القبور الإسلامية , ص ٨٥- ٨٦ , لوحات ٣, ٤ , ٥ .

٢٨) علي آلب أرسلان: الخط العربي عند الأتراك , ترجمة د/سهيل صابان ,الدارة , العدد الأول ١٤٢٨هـ , ص١٢٦-١٣٢.,, البورسعيدي , خضير : الثلث الجلي , دار الفضيلة , القاهرة ١٩٩٨م , ص ١٤-١٧ .

٢٩) القرآن الكريم : سورة الإسراء – آية ١١٠ .

٣٠) القرآن الكريم : سورة النمل آية ٣٠ .

٣١) القرطبي, أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري(ت٦٧١هـ) : الجامع لأحكام القرآن , ط٢ , تحقيق/ أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش , دار الكتب المصرية , القاهرة ١٩٦٤م , ص٥٨ .

(٣٢) المريخي, مشلح- الطايش, علي : الكتابات الإسلامية "دراسة في تطور الخط العربي وتطوره" , جامعة الملك سعود- الرياض ٢٠٠٧م , ص ٧٢ .

٣٣) داود , مايسة : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧- ١٨م) ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٩١م .,ص ٩٣ .

(٣٤) يوسف , فرج الله : الآيات القرآنية على المسكوكات الاسلامية ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص١٥٨.

٣٥) القرآن الكريم : سورة القمر- آية (٥٤ ,٥٥) .

٣٦) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن , ط٢ , ص١٦٣ .

(٣٧) القرآن الكريم : سورة المؤمنون – آية ١٠٩.

(٣٨) داود , مايسة : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية , ص ٩٣ .

٣٩) المنيف , عبدالله بن محمد : شاهد شاهدي مؤرخ بعام ٨٥٣هـ , مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية , مج٣ , عدد٢ ١٤١٨هـ , ص١٢٥ .

(٤٠) ومما له دلالته في هذا الصدى أن هذه الطريقة قد استخدمت أيضاً على النقود الإسلامية , وكان أول ضرب لهذا النوع من النقود في عهد الدولة الفاطمية بشمال أفريقيا ومصر وصقلية , وأهم الخلفاء الذين ضربوا هذا النوع من النقود "المنصور بالله " , (٣٣٤- ٣٤١هـ/٩٤٥- ٩٥٢م) .

- النبراوي , رأفت : التاريخ الهجري على النقود الإسلامية , العصور , المجلد الرابع , ج٢ , دار المريخ للنشر, لندن ١٩٨٩م , ص٢٣١ .,, رمضان , عاطف : رموز الأرقام والتقاويم على النقود في العصر الإسلامي, مكتبة زهراء الشرق, القاهرة ٢٠٠٩م , ص ١٤٦

(٤١) فريحه , أنيس : اسماء الاشهر والعدد والأيام وتفسير معانيها , جروس برس , لبنان ١٩٨٨م , ص ١٣٧ .

(٤٢) فريحه , أنيس : اسماء الاشهر والعدد والأيام وتفسير معانيها , ص ١٧٦ .

(٤٣) عبد العال , علاء الدين : شواهد القبور, ص ٧٨ , لوحة ٥٥ .

٤٤) فريحه , أنيس : اسماء الاشهر والعدد والأيام وتفسير معانيها , ص ٦٢ .,, رمضان , عاطف : رموز الأرقام والتقاويم على النقود في العصر الإسلامي , ص ١٤٥ – ١٤٦ .

٤٥) مايلز , جورج . س : شواهد قبور إسلامية من مصر في متحف الفنون الجميلة , بوسطن , ترجمة / أحمد بن عمر الزيلعي , العصور المجلد الثاني , ج٢ , دار المريخ للنشر , لندن ١٩٨٧م .,ص ٢٤٥ , رقم ١ .

٤٦) الباشا , حسن : الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية ، ط٢ , القاهرة ١٩٧٨م، ص١.

٤٧) سورة الحجرات – آية ١١ .

٤٨) الباشا , حسن : أهمية شواهد القبور بوصفها مصدراً لتاريخ الجزيرة العربية ، ص ١٩١.

٤٩) الباشا , حسن : الألقاب الإسلامية ، ص ٣٤٩.

(٥٠) الحداد , عبد الله : النصوص التأسيسية بجامع معاذ بن جبل بمدينة الجند بتعز، مضمونها ودلالاتها التاريخية والإنشائية ، مشكاة ، المجلة المصرية للآثار الإسلامية ، مج١، المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠٦م ، ص ١١٦

(٥١) الباشا , حسن : الألقاب الإسلامية ، ص ٣٤٧ .

٥٢) الرازي : مختار الصحاح , ٣٣٥ .,, الباشا , حسن : الألقاب الإسلامية ، ص٣٥٩ .

٥٣) المنيف , عبدالله بن محمد : شاهد شاهدي مؤرخ بعام ٨٥٣هـ , ص١٢٦ .

٥٤) الفعر, محمد فهد عبدالله : تطور الكتابات والنقوش في الحجاز, لوحة رقم ٤٢ , ص٤١٦

٥٥) الرازي : مختار الصحاح ، ص ٨ .,, القلقشندي: صبح الأعشى, ج ٦، ص١٢ ، عبد العال , علاء الدين :شواهد القبور , ص٧٥٢ .

٥٦) المنيف , عبدالله بن محمد : شاهد شاهدي مؤرخ بعام ٨٥٣هـ , ص١٢٦ .

٥٧) الرازي : مختار الصحاح ، ص ٢٩٧ .,, عبد العال , علاء الدين :شواهد القبور , ص٧٧٩ .

٥٨) المنيف , عبدالله بن محمد : شاهد شاهدي مؤرخ بعام ٨٥٣هـ , ص١٢٦ .

(٥٩) حسن , زكى : فنون الإسلام ، دار الرائد العربي ، بيروت ١٩٤٨م ، ص ٢٤٨.

(٦٠) غالب , عبد الرحيم : موسوعة العمارة الإسلامية ، بيروت ١٩٨٨م , ص ٣٨٤.

(٦١) البقمى , موضى: نقوش إسلامية شاهدية بمكتبة الملك فهد الوطنية ، الرياض ١٩٩٩م ، ص ١٩٦.

(٦٢) القرآن الكريم : سورة النور – آية ٣٥.

(٦٣) داود , مايسة : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية , ص ١٥٢ .

(٦٤) شاكر , محمد : اللوحة التاريخية للجامع الأنور، الجامعة السيفية ، بومباي ، الهند ٢٠٠٢ م , ص ٥٧ .

(٦٥) نظيف , عبد السلام : دراسات فى العمارة الإسلامية ، ص ٤٦.

(٦٦) القلقشندى: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج٣ , ص ٥٨- ٩٩ .

(٦٧) القلقشندى: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج٣ , ص ٥٩ ., سعد , فاروق : رسالة في الخط وبري القلم لابن الصائغ , شركة المطبوعات للتوزيع والنشر, ط١ , القاهرة ١٩٩٧م , ص ١٧٦ .

(٦٨) القلقشندى: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج٣ , ص ٦٣ ., سعد , فاروق : رسالة في الخط وبري القلم لابن الصائغ , ص١٧٧ .

(٦٩) القلقشندى: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج٣ , ص ٦٦-٦٨ ., سعد , فاروق : رسالة في الخط وبري القلم لابن الصائغ , ص١٧٨.

(٧٠) القلقشندى: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج٣ , ص ٧٢ ., سعد , فاروق : رسالة في الخط وبري القلم لابن الصائغ , ص١٧٨ .

(٧١) سعد , فاروق : رسالة في الخط وبري القلم لابن الصائغ , ص ١٧٨ .

(٧٢) القلقشندى: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج٣ , ص ٧٩ ., سعد , فاروق : رسالة في الخط وبري القلم لابن الصائغ , ص١٧٩ .

(٧٣) سعد , فاروق : رسالة في الخط وبري القلم لابن الصائغ , ص ١٧٩ .

(٧٤) سعد , فاروق : رسالة في الخط وبري القلم لابن الصائغ , ص ١٧٩ .

٧٥) القلقشندى: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج٣ , ص ٩٩ .

" رؤوس الـچوبوك في مصر في العصر العثماني في ضوء مجموعة جديدة لم يسبق نشرها "

د/ هالة محمد أحمد
مدرس الآثار الإسلامية بقسم الآثار والحضارة
كلية الآداب-جامعة حلوان

الملخص :
تزخر الفنون العثمانية بالعديد من الروائع الفنية التي تكتظ بها المتاحف العالمية، وتعتبر رؤوس الـچوبوك واحدة من هذه الروائع الفنية المهمة، ولا تقتصر أهميتها على ما احتوت عليه من عناصر وأشكال زخرفية فحسب، وإنما لكونها سجلاً ضخماً يمكن من خلاله توثيق الحياة الإجتماعية والاقتصادية بمصر منذ نهاية القرن السادس عشر وحتى مطلع القرن التاسع عشر الميلادي، وتتناول الدراسة نشر وتوثيق مجموعة من رؤوس الـچوبوك المحفوظة بمتحفي الوادي الجديد والمتحف الإثنوغرافي، وتتبع الدراسة المنهج العلمي القائم على الوصف والتحليل.
الكلمات المفتاحية (الفنون العثمانية - الـچوبوك – البيبة – الفخار – أدوات التدخين).

مقدمة :

عُرف نبات التبغ منذ مئات السنين، وقد أطلق عليه أهالي جزر هاتي إسم Tobbacas، وقيل أن الأسبان أطلقوا عليه نفس الإسم أيضًا لأنهم عرفوه في جزيرة Tobago إحدى جزر الانتيل الواقعة بجوار أمريكا الوسطى، ويقال أنه نسبة إلى تباغو إحدى جزر المكسيك التي وجدت بها النبتة ومنها إلى اسبانيا واوروبا[١]، وقد عرف العثمانيون التبغ بعد اكتشافه بأمريكا وأوروبا بنحو قرن من الزمان، وتعتبر بلاد اليمن أولى أقاليم الدولة العثمانية التي انتشر بها التبغ عام ١٥٩٠م؛ وذلك عن طريق التجّار الذين كانوا يسافرون على طرق التجارة الممتدة عبر المحيط الهندي [٢]، وبحلول عام ١٥٩٨م - أو بعده بقليل- وجد التبغ طريقه إلى مصر وسوريا وبعد عام أحضره البحارة الإنجليز والتجّار إلى اسطنبول ومنها انتشر بباقي اجزاء الإمبراطورية العثمانية [٣]، ويذكر ريمون أن الدخان شاع استعماله عام ١٦٠٠م [٤]، وهو ما تؤكده المراجع الأجنبية والتركية [٥] على عكس تاريخ تدخين الـچوبوك بتركيا فهو غير معلوم على وجه الدقة [٦]، وتجدر الإشارة إلى أن بعض المراجع ذكرت أن تدخين الـچوبوك انتشر بشكل كبير حتى صارت بيوت القهوة ممتلئة بالـچوبوكات، بل قيل أن بيوت القهوة التي شُيدت بنهاية القرن السادس عشر الميلادي انتشر بها تدخين الـچوبوك اكثر من القهوة نفسها [٧].

ويذكر الكسندر فوتيس أن التدخين ربما انتشر بين الأتراك فيما بين الأعوام ١٦٠٤: ١٦١٧م حتى أنه بحلول العام ١٦٢٢م لم يكن التبغ يستورد فقط وإنما كان يزرع أيضًا ببلاد البلقان [٨]، ولم تكن الأمريكتين المصدر الوحيد لجلب التبغ إلى العالم الإسلامي، فزراعة النبات كانت موجودة بالفعل في إيران بحلول العقد الثاني والثالث من القرن السابع عشر الميلادي (١٦٢٠ – ١٦٣٠م) وانتشرت إلى اليمن والأناضول واليونان، وأول إشارة إلى تدخين التبغ في إيران كانت موجودة في أعمال شاعر شيرازي مجهول توفي عام ٩٤٢ه/ ١٥٣٥م [٩]، ووفقاً للآراء السابقة والإشارات الواردة في المصادر التاريخية يُمكن القول أن التدخين لاقى انتشار كبير وسريع مع نهاية القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي ومطلع القرن الحادي عشر الهجري، السابع عشر الميلادي، وقد تزامن ظهور الـچوبوك مع انتشار عادة التدخين وقد أدت الحاجة وحدها إلى ظهور الـچوبوك كأداة بسيطة يمكن حملها واستعمالها في أي مكان لاستنشاق الدخان والتلذذ به، ثم مع تزايد الحاجة إليه واقبال فئة كبيرة من الناس على استخدامه تحول الـچوبوك إلى صناعة رائجة من الصناعات التي انتشرت بمصر[١٠]، ومن جهة أخرى تذكر بعض المراجع أن الـچوبوك ظهر قبل ظهور التبغ كأداة معروفة لحرق واستنشاق المواد المخدرة [١١].

- تجارة التبغ :

يعتبر التدخين من ابرز وسائل الكيف في معظم البلدان الإسلامية، وقد عرفته تركيا وشبه الجزيرة العربية ومصر وبلاد الشام وغيرهم، وقد أحدث التبغ في الواقع تغييرات هامة في

تركيبة شخصية الأتراك والعرب الذين اعتادوا تعاطيه؛ إذ جعلهم اكثر تراخياً وخمولاً عن سابق عهودهم وباتوا يمضون الساعات الطوال يدخنون البيبة (الـچوبوك) التي من الممكن أن تستغل استغلالاً حسناً، وحسنة التبغ الأساسية أنه طغى على شرب الخمر، فكتاب ألف ليلة وليلة الذي وضع قبل إدخال التبغ إلى الشرق يعكس عادات العرب آنذاك ومدى إقبالهم على شرب الخمر جهراً وبكثرة في تلك الفترة، وأنواع التبغ الخفيفة التي يستعملها الأتراك والعرب لبيباتهم تترك أثراً طيباً في نفوسهم، وتدخين الـچوبوك يهدىء الأعصاب ويشحذ الذهن ويوقده وتؤمن للفقراء وسيلة انتعاش رخيصة[١٢]، ولم يكن التبغ المادة الوحيدة التي يتم حرقها وتدخينها باستخدام الـچوبوك، فالأفيون والحشيش والتاتولا من المواد التي درج استنشاقها بكثرة زمن العثمانيين، حتى أنه بحلول عامي ١٨٧٨ : ١٨٨٠م تم إدراج الأفيون كواحد من أهم ثماني سلع يتم تصديرها بعد القمح والشعير والزبيب والتين والحرير الخام والصوف الخام والتبغ [١٣]، ويروي أحد رجال الدين ويُدعى جون كوفل أنه عندما سافر بالقرب من أزمير عام ١٦٧٠م لاحظ أحد القهوجية ببيت القهوة يُقدم الأفيون، وكان يُطلق عليه الأتراك الأفيونجي Afyoncu [١٤]، وقد كان الأفيون نادر الإستخدام بين المصريين شائع الاستخدام عند الأتراك[١٥]، إلا أن ذلك لا يعني عدم وجوده بين بعض المصريين فيعتقد Kahle وفقاً لما أورده ميلوريت أن الأفيون كان يتم تدخينه في مصر عن طريق چوبوك خاص له فوهة ذات قطر أصغر من فوهة الـچوبوك المألوف[١٦]، وهو ما تؤكده بعض القطع موضع الدراسة، أمّا الحشيش فغالباً ما كان يتواجد متعاطيه بأماكن منعزلة، ويُطلق على الحوانيت الخاصة بهم "محاشش"[١٧]، وتعتبر النرجيلة أو الشيشة الأنسب في تدخين الحشيش وخصوصاً في إيران، أمّا في بلدان المشرق والمغرب العربي فعلى الأرجح أن المغرب هي المنطقة الوحيدة التي استخدم فيها الـچوبوك لتدخين الحشيش[١٨]، وتُعتبر التاتولا أو عشب الشيطان كما يعرفها البعض من المخدرات الشعبية الخطيرة، وهي صفراء بحجم حبة العدس ولها تأثير قوي وتزداد خطورتها إذا ما تم خلطها بالأفيون، انتشرت التاتولا باسطنبول وبعض مراكز الولايات الأخرى ويُعتقد أنها كانت تجلب وتُهرب عن طريق التجّار اليهود[١٩].

يأتي معظم تبغ الأغنياء من مدينة اللاذقية في سوريا، وافخر أنواعه واذكاها رائحة التبغ الجبلي المزروع في تلال تلك المدينة، وهناك نوع أخر اقوى يشتق أسمه من مدينة صور يُمزج أحياناً مع التبغ الجبلي يدخنه ابناء الطبقة المتوسطة[٢٠]، ولقد كانت الحركة التجارية بين مصر وبلاد الشام عن طريق القوافل وعن الطريق البحري بين موانىء بلاد الشام مثل اللاذقية، بيروت، يافا، وعكا إلى موانىء مصر على البحر الأبيض المتوسط مثل دمياط والأسكندرية وبورسعيد، واشهر ما كان يرد إلى مصر عبر الطريق البحري تبغ اللاذقية [٢١]، ويذكر ريمون أن مصر كانت تشتري كميات كبيرة من الدخان، فيصل من اللاذقية ٢٠٠ بالة، ومن صور وطرسوس حوالي من ٤٠٠ إلى ٥٠٠ بالة، وفي عام ١٦٨٢م سجل سعر قنطار التبغ حوالي ٦٠٠ نصف فضة، وبعدها بعدة أعوام وتحديدا عام ١٦٩٠م بلغ سعر القنطار حوالي ١٣٩٥ نصف فضة، وكانت اسعار التبغ متأرجحة ما بين الصعود والهبوط متأثرة بفترات الغلاء التي شهدتها البلاد[٢٢]، والجدير بالذكر أن بيع التبغ انتشر بكثرة بجميع أسواق مصر لاسيما في تلك الفترات التي تسبق القرن التاسع عشر الميلادي قبل أن تتمكن الحكومة من فرض سيطرتها عليه، فكان التبغ الوارد من بلاد الشام يُباع بسوق الجمّالية بالقاهرة [٢٣]، ومن أشهر الوكالات التي كانت مخصصة لبيع الدخان وكالات حي الغورية والجمالية وخان الخليلي، ووكالة الركن الموجودة بشارع وكالة التفاح عن يمين المار من شارع الجمالية وتتصل بشارع التمبكشية، ووكالة مسجلة بشارع الواسطي بحي بولاق أبو العلا (ق١٠هـ / ١٦م) [٢٤]، كما اشتهرت اسواق مدينة دمياط ببيعها لتبغ صور واللاذقية [٢٥]، وقد امتازت الأنشطة التجارية بالقاهرة بأنها كانت مقسمة إلى عدد كبير من المهن وفقاً للسلعة وحسب موقعها الجغرافي، وبيع التبغ يعتبر من الأنشطة المستحدثة بالقاهرة، وكان لهذا النشاط سبع طوائف متميزة، ولا شك أن عدد المهن كان يفوق عدد الطوائف بدرجة ملحوظة، فهناك تجار النشوق (مسحوق التبغ)، وتجار التبغ الملفوف في الورق، وباعة التبغ بالتجزئة وكان مكانهم عند باب الزهومة، وباعة تبغ النشوق ببولاق، وباعة

تبغ الدخان بمصر القديمة[٢٦]، وإذا ما عمدنا إلى دراسة أماكن تواجد الدخاخنية فإننا سنُلاحظ مدى انتشارهم في ارجاء المدينة، وتزايد حدة هذا الإنتشار خلال الفترة الممتدة بين نهاية القرن السابع عشر ونهاية القرن الثامن عشر الميلادي، في ظل شيوع استهلاك هذا المنتج، فقد وُجد في وثائق المحاكم ١٥ دخاخنياً بين عامي ١٦٧٩ و ١٧٠٠م تم تحديد ١١ حانوتا لهم في مدينة القاهرة، منهم من بجوار باب النصر ومنهم من بجوار الجمالية وخان الخليلي والأزهر، وإذا ما تم الأخذ في عين الاعتبار البيانات المشابهة التي وردت في كتاب وصف مصر سيُلاحظ أن اختيار أماكن تجارة الدخان كان يسير نحو الشمال باتجاه حي الجمالية مثلها في ذلك مثل أماكن تجارة البن[٢٧]، وفي ظل الانتشار الكبير للتبغ وزيادة استهلاكه احتكرت الحكومة هذه التجارة، وبالأخص زمن محمد علي باشا، وكان التجار يحصلون على ما يلزم محلاتهم من الدخان بعد موافقة ديوان المبيع[٢٨]، ولقد انتشر التدخين بكثرة في عصر محمد على لأسباب عدة، منها أنه كان يعمل بتجارة الدخان وهو شاباً في بلاده، وكان له حانوتاً يبيع فيه التبغ، وبعد أن تولى حكم مصر كان يوجه عنايته لزراعة صنوف الدخان بها، كما أنه كان مولعاً بتدخين الـچوبوك[٢٩]، وتذكر أوزتونا عن تجارة التبغ بالدولة العثمانية أن الدولة العثمانية كانت تبيع إلى انجلترا المواد الرئيسية من منسوجات ومصنوعات متنوعة وتبغ، وأن مدينة طرابزون لوحدها كانت مركزاً مهماً لصناعة التبغ، وقد كانت تربح من تجارة التبغ لوحدها حوالي ١٠٠٠٠ ليرة ذهبية سنوياً[٣٠].

- التدخين بين الأتراك والمصريين :

يصف لنا بريس دافن التدخين في القاهرة قائلاً " في كثير من الأحيان أخرج لقضاء أموري فأدخل بيت قهوة واتسلى بتأمل المشاهد المتنوعة التي تجرى، وأُحب أن تُحيطني تموجات الدخان الخفيفة، والدخان هنا لا يثير سيلان اللعاب المنفر الذي يجعله كريهاً في اوروبا"[٣١] ثم يستكمل دافن معقباً على نوعية التبغ المستخدمة وانها من أجود الأنواع، وتصف لنا مهرداد التدخين في اسطنبول بأن بيوت القهوة هناك تمتلىء بالدخان الأزرق الكثيف لدرجة الشخص لا يرى الأخر، وبأن الأتراك لم يكتفوا بالتدخين في البيوت والمقاهي فحسب بل كانوا يدخنون في الأسواق والشوارع لدرجة أن الفرد لا يترك الـچوبوك أو البيبه - كما أطلقوا عليها أيضًا – من يده، وقد تجد البعض يدخن الـچوبوك وظهره مستنداً على تركيبة ضريح في إحدى المقابر العامة[٣٢]، ووفقاً لما ذكره لاين فالمصريين أيضًا لا يتركوا الـچوبوك من أيديهم، يحملونه اينما ذهبوا أو يحمله عنهم الخدم، لا يتركونه إلا إذا توجهوا للجامع، ولكن على ما يبدو أن الأتراك كانوا أقل تشدداً فيما يتعلق بهذا الأمر، فتُظهر تصويرة مؤرخة بعام ١٨٦٩م للرسام لوالترغولد، وتحمل عنوان الكاتب العمومي، منظرا لمدخل مسجد مزخرف يتصدر المشهد به الكاتب العمومي ممسكاً بورقه وامامه صندوق أدواته ونرجيلة، ويلفت النظر باللوحة خادم يقف على اليسار ممسكاً بـچوبوك والأكثر غرابة منظر الرجل النائم مستنداً على أحد الأعمدة، والذي يبدو من هيئته والأدوات الخاصة به أنه كان يعمل مسلكاتي للـچوبوك (لوحة ١ أ – ب) [٣٣].

كان المصريون يدخنون في كل مكان حتى في الحمامات العامة، فبعد التدليك وارتداء المناشف يمكن للمستحم الاسترخاء واحتساء القهوة وتدخين الـچوبوك[٣٤]، وأحياناً يدخنون على ضفاف النيل وفي الأسواق وفي المتنزهات العامة وبحوانيت الباعة ومحلات الطعام وعند الحلاق، وبالطبع في بيوت القهوة التي انتشرت بجميع ارجاء البلاد، وإن كان الوجهاء والفئات المحافظة في المجتمع تعتبر بيوت القهوة مكان سيء السمعة، وقد بات نماصاً بالعاطلين والأرازل والغوغاء، ومكان تردد الراقصات والغواني، ووكر بيع الحشيش والأفيون[٣٥].

وكان لتدخين الـچوبوك عادات وطقوس عند المصريين لعل أهمها ارتباط عادة التدخين بشرب القهوة التي ظهرت واضحة للعيان منذ أواخر القرن السادس عشر الميلادي، ولقد حرصت النخبة على ألا تخلو بيوتهم يوماً من مخزون هذين المشروبين، لا سيما أن لقاءاتهم واجتماعاتهم تتم داخل ساحات قصورهم الفارهة وبأعداد كبيرة ومثلت مشهداً متكرراً وبصورة أصبح معها من الأمور الشائنة أن تقصر يد هؤلاء الأمراء والباشوات عن تقديم التبغ والقهوة للضيوف، ويبدو أن

هذه المسألة الاعتبارية كانت وراء شيوع ظاهرة ادخار البن والتبغ التي تحولت في منظور تلك الطبقة إلى قيمة كبيرة في حد ذاتها تشي بعلو المكانة والوجاهة [٣٦]، وكانت بيوت القهوة تقدم إلى جانب القهوة كمشروب رئيسي البيبة ولعبة الشطرنج [٣٧] واعتبر بالفعل أن شرب القهوة وتدخين الـچوبوك ولعب الدامة والشطرنج مع الأصدقاء أو في الحريم واحدة من الكماليات التي لا تتوفر للجميع[٣٨]، وقد يمضي المصري فترة ما بين العشاء وصلاته مدخناً الـچوبوك ومحتسياً فنجان قهوته فلا يقطع عليه لذة التدخين سوى فرض الصلاة التي ما أن يفرغ منها حتى تعد له الزوجة أو الجارية [٣٩] فنجان القهوة وتملأ الـچوبوك[٤٠]، وكان الـچوبوك يُستخدم في المناسبات والإحتفالات كالأفراح وغيرها، ويذكر لين أن خادم الزائر قد يحضر بيبة سيده فيخرج الزائر كيس تبغه من صدره ويعطيه للخادم الذي يأخذ القليل منه ثم يعيد الكيس بعد ملىء الـچوبوك، وقد يحمل خادم المضيف بيبة إلى الزائر وأخرى لسيده، وبعد الـچوبوك يحين موعد القهوة الطيبة لكل الجالسين فكما يقول العرب التبغ بلا قهوة كاللحم بلا ملح[٤١]، ويدخن الـچوبوك جميع فئات المجتمع تقريباً فالنساء يدخن الـچوبوك ولا تعتبر عادة مستهجنة وغير لائقة بالمرأة مهما علت مرتبتها، بل أن النساء كانت تصطحب معها الـچوبوك الخاص بها عند ذهابها للحمامات العامة [٤٢]، وتكمن وسيلة ترف الفلاحين الوحيدة تدخين التبغ الرخيص بعد تجفيفه وتقطيعه، وتبغ الفلاحين باهت اللون ضارب إلى الخضرة وله نكهة غير حادة، والحرفيون والتجّار يدخنون الـچوبوك أيضًا ولا مانع أن يقدم صاحب الدكان لزبونه المعتاد الـچوبوك إلا إذا كان يحمل خاصته معه فيكتفي بأن يشعلها له [٤٣].

- الوظائف المرتبطة بالـچوبوك:

ارتبط التدخين في المجتمع المصري بعدة وظائف أساسية يقوم بها مجموعة من الأفراد لتيسير تدخين الـچوبوك وصنع الأدوات اللازمة له، ولعل من أهم هذه الوظائف:

- **الـچوبوكجي (الشبكشي)** : هو العامل الذي يقوم بثقب قصبة الـچوبوك سواء كانت من الخشب البوص أو غيره، ويستخدم في ذلك الة صغيرة بسيطة على شكل قاعدة أو دولاب يثبتها بقدمه وتكون مزودة بسلك من النحاس الأصفر يسمى المثقاب، ويدخل هذا السلك عن طريق مثقب من فم القصبة شيئاً فشيئاً حتى يبلغ طرفه، والقصبة تفرغ نفسها دون أن يضيع العامل وقته في تنظيفها، وأحياناً قد تصنع قصبة التدخين من جزئين حتى يصبح حملها أيسر، وحين يراد التدخين يوصل الجزئين معاً [٤٤].

- **المسلكاتي** : الشخص المسئول عن تنظيف الـچوبوك، ودوماً يحمل معه أسلاكاً معدنية لهذا الغرض في ثلاث أو أربع قصبات مجوفة تثبت بإحكام إلى كتفه، وتربط حقيبة جلدية صغيرة محشوة بقماش من نسالة الكتان للف رأس السلك الذي يتم به تنظيف الـچوبوك إلى القصبات أو الأنابيب النحاسية، ورغم أن المسلكاتي لا يحصل على أكثر من نصف فضة مقابل كل چوبوك يقوم بتسليكه إلا أن العديد من فقراء القاهرة يتكسبون من تنظيف وتسليك الـچوبوك [٤٥].

- **دقاق التبغ** : من الحرف المهمة المتعلقة بالتدخين، ودقاق التبغ هو الشخص الذي يقوم بدق التبغ في الهاون مخلوطاً بقليل من النطرون حتى يبقى رطباً، ويعطر المصريون التبغ بماء الورد وبقطع صغيرة من العنبر فيكون الدخان الذي يستنشقونه عطري الرائحة محبوباً في الشم [٤٦].

- **المعجونجي** : هو الشخص الذي يعد ويخلط المعاجين المخدرة مع التبغ ويبيعها من حشيش وأفيون وعقاقير أخرى، وكما ذكرنا سابقاً فإن الأفيون لم ينتشر في مصر على عكس باقي البلدان العربية وتركيا، ويقوم المعجونجي بتحضيرات مختلفة مؤلفة من الحربق والقنب وغيرها ويمزجها بالتبغ والمواد العطرية، ويعتبر البرش أكثر المعاجين انتشاراً في الأوساط المصرية وهو عدة أنواع، منها ما يستخدم كعقار مسكن ومنها ما يدفع بمتعاطيها إلى الثرثرة والرقص والغناء، ومنها ما يؤثر على النظر بطريقة تسر المتعاطي، وجميع هذه التركيبات والمعاجين تباع في المحاشش [٤٧].

- **الخدم الأحرار والشركسيات** : كان لميسوري الحال والوجهاء مجموعة من الخدم تختلف وظائفهم والأعمال التي يكلفون بالقيام بها، وقد اختصت الجاريات الشركسيات والخدم الأحرار الذين اعتقوا بالأعمال الخفيفة كحشو الـچوبوك وإعداد القهوة (٤٨).

ولقد شكل التدخين بصفة عامة وتدخين الـچوبوك بصفة خاصة ظاهرة كبيرة لا سيما في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الهجريين، السابع عشر والثامن عشر الميلاديين حتى أن الحكومة اضطرت في مواقف عدة إلى التصدي لهذه الظاهرة، وقد اختلفت الآراء ما بين معارض ومؤيد للتدخين واختلفت الأراء الفقهية بين جوازه وتحريمه، ويمكن استنتاج كم المراسيم التي حظرت استخدامه والتي صدرت عن السلاطين العثمانيين مثل أحمد الأول ومراد الرابع الذي عُرف عنه أنه شن حملة ضخمة ضد التدخين عام ١٦٣٣م، وكذلك تلك المراسيم التي صدرت من قبل الشاه عباس الأول في إيران وسلطان المغول جهانجير في الهند ضد التدخين، وقد كانت العقوبات القاسية تُفرض أحياناً على بائعي ومستهلكي التبغ، وبحلول منتصف القرن السابع عشر الميلادي تجاوز الطلب على التبغ واستهلاكه أقوال الفقهاء وعلماء الدين الذين اعتبروا التدخين بدعة وأنه مخدر يُذهب العقل، وأصبح انتشار التدخين أمر واقع أضطرت معه السلطات أن تُخفف من القيود التي فُرضت على استيراد التبغ بل وأن تلغيها تماماً (٤٩)، ومصر شهدت أيضًا فترات حرم فيها التدخين، فيذكر الجبرتي أنه في فترة ولاية الوالى العثماني محمد باشا اليدكشي كُتب فرمان بإبطال شرب الدخان في الشوارع وعلى الدكاكين وأبواب البيوت، ونزل الآغا والوالي فنادوا بذلك وشددوا في الإنكار والنكال بمن يفعل ذلك من عال أو دون، وصار الآغا يشق البلد في التبديل كل يوم ثلاث مرات وكل من رأى في يده چوبوك عاقبه وربما أطعمه الحجر الذي يوضع فيه الدخان بالنار(٥٠)، والحقيقة أن التدخين لم يكن معروفاً في زمن التشريع الإسلامي، ولكن اجتهد الفقهاء عن طريق القياس والأدلة بوضع رأياً للدين في شرب الدخان فكانت أراؤهم متفقة بأن شرب الدخان بدعة وكل بدعة ضلالة وقيل فيه أنه لا فائدة منه فيكون صرف المال في الدخان ضياعاً له لخلوه من النفع بل أنه يُعد سفهاً وسرف وتبذير وذلك مما حرمه الله، كما أن انهماك الناس عليه وشربهم له في الأسواق والطرقات وغيرها تلاهي عن المصالح الدينية والدنيوية، وقد يذهب البعض بالقول أن الدخان ظاهره لا مضرة فيه من اعتدال المزاج باتفاق أهل التجربة فيكون حلالا، وقد أوضحت الأدلة الشرعية أن شرب الدخان من الأمور المحرمة وذلك لما اشتمل عليه من الخبث والأضرار الكثيرة، والله سبحانه وتعالى لم يتح لعباده من المطاعم والمشارب إلا ما كان طيباً نافعاً، ومن الدلائل القرآنية على تحريم شرب الدخان قوله تعالى "وَلَا تَقْتُلُوا أَنفُسَكُمْ" (٥١) وقد ثبت أن شرب الدخان سبب لأمراض مستعصية تودى بصاحبها إلى الموت (٥٢).

- التعريف بالـچوبوك واجزائه :

الـچوبوك **Çibuk** كلمة تركية بالجيم المشربة وقد تنطق جبوق وجوبوق ويطلق عليها العثمانيون عدة ألفاظ أخرى كاللولة Lula، Kamiş، burmut، Duvan kesa، وفقط لفظة لولة هي التي بقيت حتى الآن وتعني البايب (٥٣)، وقد استخدمت الكلمة في مصر بنفس اللفظة تقريباً چوبوك ثم خُففت الجيم وقلبت شين على لسان المصريين فنطقوها شُبك وهي تستخدم للإشارة إلى أداة من أدوات التدخين، وچوبوك الدخان عبارة عن ثلاثة أجزاء تتسم بالتناسق والتوافق (شكل ١):

١- المبسم :

يُطلق عليه الفم أو التركيبة، ويعتبر اثمن ما في الـچوبوك حيث يصنع من قطعتين أو اكثر من الكهرمان الفاتح اللون غير الشفاف ومرصّع بالذهب المصقول واليشب والعقيق الأحمر وغير ذلك من المواد الثمينة (٥٤).

٢- القصبة :

يُطلق عليها الأنبوبة أو العود، وتصنع من خامات متنوعة من الخشب كخشب الجوز والكرز والياسمين، وكانت تستخدم القصبة المصنوعة من شجر الكرز لتدخين الـچوبوك في الشتاء حيث

تحافظ على الدخان ساخناً، وتلك التي تبرد الدخان تصنع قصبتها من شجر الياسمين [٥٥]، ويتراوح طول القصبة ما بين ٣٠ أو ٤٠سم إلى ٢م أو ٢,٥م [٥٦] ويُغطيها المدخن بالحرير الذي تحد طرفيه سلوك ذهبية محبوكة بالحرير الملون أو تحدهما ماسورتان من الفضة المذهبة، ويتدلى من الغطاء الحريري في الحد الأسفل شرابة حريرية، وطول القصبة وتغطيتها بالحرير من العوامل التي تساعد على تبريد الدخان قبل وصوله لفم المدخن [٥٧].

٣- رأس الـچوبوك :

يطلق عليه المجمرة وبيت النار والحجر، وعلى الرغم من أن التسمية الأخيرة هي الأكثر شيوعاً إلا أنها ليست الأدق؛ ذلك أن رؤوس الـچوبوك يُمكن أن تُصنع من المعدن أيضاً، ويحتفظ متحف الجمعية الجغرافية (المتحف الإثنوغرافي) بعدد من الـچوبوكات المعدنية المميزة، ورأس الـچوبوك الجزء الذي يوضع به الفحم المشتعل والتبغ، وإن كان مبسم الـچوبوك هو الأثمن في اجزائه لقيمة المادة المصنوع منها فرأس الـچوبوك هو الأقيم والأميز لما نُفذ عليه من أشكال وزخارف متنوعة، ورأس الـچوبوك نفسه يتكون من عدة أجزاء؛ فله بدن يُطلق عليه البعض المجمرة أو بيت النار لأنه يوضع بها الجمر المتقد، ويتصل البدن بكوع يصل بينه وبين مدخل القصبة (الأنبوبة) (شكل ٢)، وتختلف أطوال وأشكال هذه الأجزاء من چوبوك لأخر فتارة يُلاحظ قصر طول الكوع وتارة يُلاحظ أنه أطول، وقد يتسم البدن باستدارته وأحياناً بكرويته، ومدخل القصبة أيضاً قد يسبقه انتفاح وقد يتصل بالكوع بشكل مباشر، وقد كانت رؤوس الـچوبوك من الكثرة والتنوع في الشكل والزخرفة مما جعلها تلفت أنظار المصورين فسجلوها ضمن ما سجلوه في لوحات وصف مصر (لوحة ٢)، كما نقلوا لنا العديد من المناظر – من القاهرة – لرجال ممسكين بالـچوبوكات الطويلة منها ما هو داخل المنازل والقصور والحدائق، ومنها ما هو خارجي عند الأسواق والدكاكين وبوابتي الفتوح والنصر [٥٨]، وقد أصبحت صناعة الـچوبوك شائعة في مصر بين عامي ١٦٠١ و ١٦٠٣م وتؤكد المصادر أنه بحلول عام ١٦١٢م كان تدخين الـچوبوك منتشر أيضًا ببلاد الشام [٥٩]، وتتفق معظم المراجع أن أول وجود للـچوبوك في مصر وسوريا يمكن تتبعها في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر الميلادي[٦٠]، ويذكر كلوت بك أن صناعة الـچوبوكات كانت من الصناعات الرائجة بمصر، وكان يوجد بالقاهرة وبعض قرى الصعيد مصانع مخصصة لعمل رؤوس الـچوبوك [٦١]؛ ونظرا لأهمية هذا النوع من التحف وأنها تعتبر سجلاً ضخماً لتوثيق الحياة الإجتماعية والاقتصادية وما ارتبط بها من عادات وتقاليد اجتماعية سادت في مصر خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين أولينا لدراستها المجال عن طريق مجموعة من القطع التي تُنشر لأول مرة والمحفوظة بمتحفي الوادي الجديد والمتحف الإثنوغرافي.

- الدراسة الوصفية :

لوحة : ٣(أ-ب-جـ-د)	**رقم القطعة :** ١١٤٤	**مكان الحفظ :** متحف اثار الوادي الجديد
الفترة : عثمانى	**المادة :** فخار	**المصدر :** معبد الغويطة
رقم القطعة عند الكشف عنها : 2453/14	**المستكشف :** منطقة اثار الوادى الجديد	**المقاسات:**٤,٥سم ×٨,٠سم
الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي، يزخرفه عدد من الخطوط الرأسية التي تحصر فيما بينها خطوط متشابكة ينتج عن تشابكها اشكال معينات صغيرة، ورأس الـچوبوك به كسر بالفوهة.		

لوحة : ٤(أ-ب-جـ-د)	**رقم القطعة :** ١٠٥٣	**مكان الحفظ :** متحف اثار الوادي الجديد
الفترة : عثمانى	**المادة :** فخار	**المصدر :** معبد الغويطة

رقم القطعة عند الكشف عنها : $\frac{656}{4}$	**المستكشف :** منطقة اثار الوادى الجديد	**المقاسات :** ٥,٣ طول×٢,٤ عرض×٢,٧ ارتفاع
الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي، يزخرفه مجموعة من الزخارف النباتية عبارة عن زهور متراصة بجوار بعضها البعض تشبه في تكوينها شكل زهرة القرنفل.		
لوحة : ٥(أ-ب-جـ-د)	**رقم القطعة :** ٢٠٢٩	**مكان الحفظ :** متحف اثار الوادي الجديد
الفترة : عثمانى	**المادة :** فخار	**المصدر :** بلاط/القصبة
رقم القطعة عند الكشف عنها : ٦٧١	**المستكشف :** منطقة اثار الوادى الجديد	
الوصف : رأس چوبوك من الفخار الأحمر، يزخرفه مجموعة من التضليعات الهندسية، ويزخرف الفوهة وانتفاخ مدخل القصبة شريط من الخطوط الرأسية الصغيرة، ويلاحظ وجود كسر بمدخل القصبة.		

لوحة : ٦(أ-ب-جـ-د)	**رقم القطعة :** ٢٠٣٠	**مكان الحفظ :** متحف اثار الوادي الجديد
الفترة : عثمانى	**المادة :** فخار	**المصدر :** بلاط/القصبة
رقم القطعة عند الكشف عنها : ٦٧٢	**المستكشف :** منطقة اثار الوادى الجديد	
الوصف : رأس چوبوك من الفخار الأحمر، يزخرف بيت النار مجموعة من الزخارف الهندسية البارزة عبارة عن أشكال مثلثات، ويلاحظ وجود كسر بالفوهة ومدخل القصبة.		

لوحة : ٧(أ-ب-جـ-د)	**رقم القطعة :** ٢٢٣٥	**مكان الحفظ :** متحف اثار الوادي الجديد
الفترة : عثمانى	**المادة :** فخار	**المصدر :** مضبوطات بالمحضر رقم ٤٩٥٥ جنح الخارجة لسنة ٢٠٠١م حرز رقم ٨٩/أ
تاريخ القيد : ٢٠٠١/١٢/٢٥م	**المقاسات :** ٥ ×٢,٥ ×٣,٣	
الوصف : رأس چوبوك من الفخار داكن اللون له جسم منتفخ ذو تفصيصات يتصل به مدخل القصبة المزخرف بشريط من زخارف هندسية، وللچوبوك خطين من الخلف يلتقيان سويا مكونين ما يشبه المثلث الذي يحصر كوع رأس الچوبوك، وهي سمة تتكرر في معظم رؤوس الچوبوك العثمانية، ويلاحظ وجود كسر بالفوهة.		

لوحة : ٨(أ-ب-جـ-د)	**رقم القطعة :** ٢٢٣٥ (مكرر)	**مكان الحفظ :** متحف اثار الوادي الجديد
الفترة : عثمانى	**المادة :** فخار	**المصدر :** مضبوطات بالمحضر رقم ٤٩٥٥ جنح الخارجة لسنة ٢٠٠١م حرز رقم ٨٩/أ
تاريخ القيد : ٢٠٠١/١٢/٢٥م	**المقاسات :** ٥ ×١,٥ ×١,٨	

الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي، يزخرفه مجموعة من التفصيصات المماثلة لرأس الـچوبوك السابق لكنها ابسط واصغر حجما.

لوحة : ٩(أ-ب-جـ-د)	**رقم القطعة :** ١٧٢٩	**مكان الحفظ :** متحف اثار الوادي الجديد
الفترة : عثمانى	**المادة :** فخار	
الوصف : رأس چوبوك من الفخار الأسود قوام زخرفته شكل لوزي على وجهيه، وبداخل الشكل اللوزي آخر أصغر حجما يحصر بداخله شكل مستدير به بعض الخطوط الهندسية (ربما خصص هذا المكان للتوقيع او كان عبارة عن شعار التصنيع)، ولقد احاط الفنان الأشكال اللوزية وباقي رأس الـچوبوك بمجموعة من انصاف الدوائر المتصلة والتي تسير بهيئة خطوط تحيط بالعناصر الزخرفية وتمتد حتى الفوهة ومدخل القصبة.		

لوحة : ١٠(أ-ب-جـ-د)	**رقم القطعة :** ١٧٦٤	**مكان الحفظ :** متحف اثار الوادي الجديد
الفترة : عثمانى	**المادة :** فخار	**المصدر :** منطقة البجوات
رقم القطعة عند الكشف عنها : 55/2	**المستكشف :** صفي الدين خليل وعامر إبراهيم محمد	
الوصف : رأس چوبوك من الفخار الأحمر، عليه زخارف هندسية لأشكال أقواس تعلو بعضها البعض، ويلاحظ وجود كسر بالفوهة.		

لوحة : ١١(أ-ب-جـ-د)	**رقم القطعة :** ١٧٦٤ (مكرر)	**مكان الحفظ :** متحف اثار الوادي الجديد
الفترة : عثمانى	**المادة :** فخار	**المصدر :** منطقة البجوات
رقم القطعة عند الكشف عنها : 55/2	**المستكشف :** صفي الدين خليل وعامر إبراهيم محمد	
الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي، طمست معظم زخارفه ولا يبدو منها سوى بعض الخطوط المتموجة على مدخل القصبة وبعض الخطوط الرأسية بالرأس، ويلاحظ وجود كسر بالفوهة.		

لوحة : ١٢(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**الفترة :** عثمانى
المادة : فخار	**الطول :** ٤,٣سم	**الارتفاع :** ٣,٥سم
اتساع قطر الفوهة : ٢,٢سم	**اتساع قطر مدخل القصبة :** ١,٨سم	
الوصف : رأس چوبوك من الفخار منفذ بالقالب عليه شكل وجه آدمي ذو فم عريض وأنف كبير وعيون متسعة وجبهه عريضة، وقد شكّل الفنان شعر الرأس بشكل مجعد وزخرف أعلاه – عند الفوهة – بتاج على شكل الحبات المتراصة التي تذكرنا بشكل حبات اللؤلؤ الساسانية، وكرر نفس الزخرفة عند مدخل القصبة.		

لوحة : ١٣(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**الفترة :** عثمانى
المادة : فخار	**الطول :** ٤,٩سم	**الارتفاع :** ٤,٥سم

اتساع قطر الفوهة : ٢سم
الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي عاجي اللون، على شكل زهرة التوليب وقد أضاف لها الفنان بعض الحزوز عند مدخل القصبة، ويلاحظ وجود بقايا تبغ بداخلها.

لوحة : ١٤(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**الفترة :** عثمانى
المادة : فخار	**الطول :** ٥سم	**الارتفاع :** ٣,٣سم
الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي، مزخرف بدنه بمجموعة من المثلثات المتراصة.		
لوحة : ١٥(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**الفترة :** عثمانى
المادة : فخار	**الطول :** ٦,٧سم	**الارتفاع :** ٣,٥سم
اتساع قطر الفوهة : ٣سم		
الوصف : رأس چوبوك من الفخار الأحمر، يزخرف الجزء العلوي من بيت النار مجموعة من الدوائر المتتابعة يفصل بين كل واحدة والأخرى شكل بتلات، أما الجزء السفلي فعبارة عن مجموعة من الأقواس المعدولة والمقلوبة والتي يزخرف فيما بينها أيضًا نفس شكل البتلات، وتنتهي رأس الـچوبوك من أسفل بشريط زخارف مسننة تشبه أسنان المنشار، ومدخل القصبة يأخذ شكل زهرة التوليب، ويلاحظ أن رأس الـچوبوك من الخلف يأخذ نفس شكل الزخرفة التقليدية (الخطان اللذان يحصران كوع الـچوبوك).		

لوحة : ١٦(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**الفترة :** عثمانى
المادة : فخار	**الطول :** ٤,٨سم	**الارتفاع :** ٣,٥سم
اتساع قطر الفوهة : ١,٨سم		
الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي عاجي اللون، قوام زخرفته اربعة صفوف من زهور القرنفل منفذة بالحفر الغائر بهيئة صف تتفتح به الزهور لأعلى وصف لأسفل وهكذا بالتتابع، يقع اسفل زهور القرنفل شريطين بسيطين لخطوط متموجة، ويلفت النظر رسم زهرة متعددة البتلات بالجزء الخلفي من رأس الـچوبوك وعلى الأرجح انها كانت شعارا للتصنيع أو بمثابة توقيع خاص بالصانع.		

لوحة : ١٧(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**رقم السجل :** ٢١٠٤
الفترة : عثمانى	**المادة :** فخار	**الطول :** ٥سم
الارتفاع : ٤,٥سم	**اتساع قطر الفوهة :** ٢,٨سم	

الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي داكن اللون، مزخرف باشكال بارزة يصعب التعرف على ماهيتها لأن معظمها طمس تماما فيما عدا شريط من الزخارف مثلثة الشكل بالجزء السفلي من الفوهة، ورأس الـچوبوك من الخلف ملساء.		
لوحة : ١٨(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**الفترة :** عثمانى
المادة : فخار	**الطول :** ٤,٥سم	**الارتفاع :** ٣سم
اتساع قطر الفوهة : ١,٨سم		
الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي أبيض اللون، تعتبر هذه القطعة من اهم القطع واكثرها جمالاً وأدقها صنعة، زُخرف البدن من الخارج بشكل زهرة القرنفل مكررة وزخرفت منطقة مدخل القصبة بسعف النخيل بشكل مكرر أيضًا وكلا العنصرين النباتيين نفذا بشكل متقن للغاية، ورأس الـچوبوك من الخلف يزخرفها شريطين مستقيمين يلتقيان في الأعلى مكونين شكل مثلث، وقد برع الفنان في زخرفة الشريطين بمجموعة من الخطوط الهندسية المتقاطعة، ويلاحظ وجود كسر بالفوهة واثار تبغ لا زالت موجودة داخلها.		

لوحة : ١٩(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**الفترة :** عثمانى
المادة : فخار	**الطول :** ٤,٨سم	**الارتفاع :** ٤سم
الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي داكن اللون لا زالت بعض من اثار التبغ موجودة به، قوام زخرفته أربعة أشرطة لخطوط رأسية متراصة بجوار بعضها البعض، ويلفت النظر أن هذه الأشرطة تختلف في الوجه الأخر لرأس الـچوبوك حيث نجدها أقل دقة ولا تشبه في انتظامها الأشرطة السابقة ولكنها أقرب لزخرفة أسنان المنشار، وقد يعزي السبب في ذلك إلى أنها نُفذت على عجل أو قلة خبرة الصانع أو خطأ فني غير مقصود، ويلاحظ وجود كسر بالكوع (الجزء الواصل بين مدخل القصبة والبدن).		

لوحة : ٢٠(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**الفترة :** عثمانى
المادة : فخار	**الطول :** ٤,٥سم	**الارتفاع :** ٣,٢سم
الوصف : رأس چوبوك من الفخار غير المطلي عاجي اللون، قوام زخرفته خمسة أشرطة لخطوط رأسية متراصة بجوار بعضها البعض، يقع أسفل منها جزء منتفخ زُخرف بالخطوط المشعة أو شكل التفصيصات.		

لوحة : ٢١(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**الفترة :** عثمانى
المادة : فخار	**الطول :** ٥,٨سم	**الارتفاع :** ٣,٣سم
اتساع قطر الفوهة : ٣,٢سم		

الوصف : رأس چوبوك من الفخار المطلي ذو بدن قطره يتسع كلما اتجه نحو الفوهة وله قاعدة تشبه القرص، قوام زخرفته صف من النتوءات البارزة تلفه بشكل شريط ينتصف رأس الـچوبوك تقريباً، يعلوه شكل زخرفي يشبه شكل شعارات المملكة التي انتشرت على عمائر وفنون عصر أسرة محمد على، والشكل عبارة عن طيات ستائر يخرج منها فرع نباتي ويعلو الستائر شكل عمامة، ويلفت النظر وجود ثلاث دويرات بداخلها شكل فهد أو قط تقع إحدى الدويرات أسفل شكل العمامة مباشرة والأخرتان بطرفي الطيّات المقوسة، أمّا مدخل القصبة فيمتاز بالإستطالة بعض الشيء مقارنة بالنماذج سالفة الوصف، ويزخرفه شريطين لنفس شكل النتوءات البارزة التي زخرفت بدن رأس الـچوبوك.

لوحة : ٢٢(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**الفترة :** عثمانى
المادة : فخار	**الطول :** ٦سم	**الارتفاع :** ٣سم
الوصف : رأس چوبوك من الفخار المطلي له قاعدة بهيئة قرص على شكل الوردة يتصل به الجزء الخاص بمدخل القصبة والذي يتخذ بدوره شكل الوردة وقد أضاف له الفنان مجموعة من الخطوط الطولية وسعف النخيل بأطرافها، أمّا البدن فيزخرفه شكل هلالين متدابرين يتوسطهما مثلث يعلوه سعف نخيل ويتقدم كل هلال شكل سعف نخيل أخر، أمّا الفوهة فهي غير مفتوحة بكامل اتساعها وانما يتوسطها فتحة ضيقة لإدخال الجمر والتبغ، وقد زُخرفت الفوهة بشكل مربع يتوسط الفتحة المستديرة ويوجد اعلى كل ضلع من أضلاعه ورقة نباتية.		

لوحة : ٢٣(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**رقم السجل :** ٨١٨
الفترة : عثمانى أو القرن ١٩	**المادة :** فخار	**الطول :** ٦سم
الارتفاع : ٣,٨سم		
الوصف : رأس چوبوك من الفخار المطلي له قاعدة بهيئة قرص صغير يعلوه البدن المزخرف بالأشكال الهندسية المتنوعة ما بين خطوط رأسية ومائلة ومثلثات واشكال مسننة، وتمتاز جميعها بأنها نُفذت بهيئة أشرطة متراصة تعلو بعضها بعضا، ويزخرف مدخل القصبة نفس شكل الخطوط الرأسية.		

لوحة : ٢٤(أ-ب-جـ-د)	**مكان الحفظ :** المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة	**رقم السجل :** ١٧٥
الفترة : عثمانى أو القرن ١٩	**المادة :** فخار	**الطول :** ٦سم
الارتفاع : ٢,٨سم		
الوصف : رأس چوبوك من الفخار المطلي قوام زخرفته مجموعة من الخطوط الرأسية التي تنتهي بشكل مثلث في صورة أقرب لشكل الزهور المتراصة، ونفس الشكل بالجزء الخاص بمدخل القصبة.		

الدراسة التحليلية :

يتم تصنيع رؤوس الـچوبوك عبر عدة مراحل تبدأ بالتخمير والتليين والعجن وتجهيز الطينة عن طريق دملكتها ودعكها، ثم اتباع طريقة من الطريقتين إمّا باستخدام الدولاب (القرص الدوار)، وهي الطريقة القديمة المعروفة تتم عن طريق وضع كتلة الطين على القرص العلوي ويتم تشكيلها ولفها من خلال تحريك الحرفي للقرص السفلي، أو باستخدام القالب وفيه توضع الطينة في القالب لتأخذ شكله، ثم يفصل الشكل المصنوع عنه ويتم تجميع الأجزاء وتلحم بعضها ببعض، أمّا التشكيل فيتم على الدولاب ويعتمد على يد الحرفي ولمسات أصابعه ومدى مهارته، يلي ذلك مرحلة التجفيف والرص والحرقة الأولى والحرقة الثانية، ورؤوس الـچوبوك الفخارية نوعان المطلية وغير المطلية [٦٢]، وإلى جانب تصنيع الـچوبوكات كان يتم تصنيع بعد الأدوات المرتبطة بها كالمنقد وحامل الـچوبوكات وكيس التبغ وغيرها؛ فالمنقد يستخدم في حمل الجمر المشتعل ويكون من المعدن أو الفخار، فلو كان من المعدن يكون له يد وسلاسل يتم من خلالها حمله في سهولة ويسر[٦٣]، ولو كان من الفخار فيتم تشكيله عبر مرحلتين الأولى للقاعدة وعلى الدولاب والثانية للجسم ويتم تشكيله يدوياً، والمنقد قد يكون مطلي وغير مطلي وقد يزخرفه الصانع ببعض الزخارف [٦٤]، والماشة من الأدوات المرتبطة بـالـچوبوك وهي أداة تستخدم لحمل الجمرات من المنقد إلى الـچوبوك وهي عبارة عن ذراعين معدنيين يلتقيان في الطرف العلوي من خلال حلقة أو دائرة غير مكتملة وفي الطرف الثاني يكون الذراعان منفرجان بحيث تسمح بالتحكم في حمل الجمرات[٦٥]، وقد بلغ الإهتمام بـالـچوبوك أن صنعت له حوامل ليوضع عليها في المنازل ويكون من المعدن أو الخشب ومكوّن من أدوار لها أذرع صغيرة يوضع عليها الـچوبوك في وضع أفقي، كما خصص للتبغ أكياس تُصنع من نسيج الشيلان أو الحرير أو المخمل يضعها المدخن في قفطانه ويحفظ بها التبغ لاستخدامه اليومي[٦٦]، وعلى الرغم من أن تصنيع الـچوبوكات اتسم بالبساطة وعدم التعقيد إلا أن بعض القطع امتازت بتفردها ودقة صنعتها وجمال زخارفها وتنوعها، والقطع موضع الدراسة تعتبر من النماذج الفريدة الغنية بالزخارف المختلفة، ومن حسن الحظ أن المجموعة جميعها لـچوبوكات متكاملة الأجزاء غير منقوصة ولا يوجد بها أية كسور تؤثر على جسم القطعة أو زخارفها، ولعل الكسور الوحيدة التي قد نجدها في بعض القطع كانت من ناحية الفوهة، وبالتالي يُمكن القول أن حالة الـچوبوكات ممتازة للغاية وهي بحق سجلاً مهماً وغنياً للغاية للدراسة، ولعل عدم احتواء قطع الـچوبوكات على تاريخ صنعتها كان العائق الوحيد في هذه الدراسة، إلا أن الزخارف الموجودة تعطي إشارات واضحة للفترات التي صُنعت بها.

- أولاً : الزخارف:

أ- الزخارف الهندسية:

تعتبر الزخرفة الهندسية الزخرفة الأساسية التي لا غنى عنها على العمائر والتحف الإسلامية، ففيها وجد الفنان المسلم ضالته والمتسع الحقيقي لإظهار جمال الفنون الإسلامية دون الخوف من استخدام رسوم الكائنات الحية، ولا تجريد وتحوير العناصر النباتية، وتكمن جمال الزخارف الهندسية بأنها نُفذت دونما الشعور بالملل والرتابة، فضلاً عن أهمية هذه الزخارف وأنها تُعد الأنسب في زخرفة الأشرطة الطولية الممتدة والمساحات الضيقة، ولقد طوّر الفنان الزخارف الهندسية على أسس مدروسة، ولقد استطاع أن يجمع بين العديد من التشكيلات من دوائر ومضلعات وأقواس ومثلثات واشكال متداخلة وغيرها، اتسمت جميعها بالتتابع والتوالي [٦٧].

- زخرفة الدوائر وأجزائها:

لعبت الأشكال الدائرية بأقسامها دوراً مهماً في الزخرفة الهندسية فهي تتناظر وتتعامد وتتقاطع وتتماس مكوّنة أجمل الأشكال، ويُلاحظ في رأس الـچوبوك لوحة (١٥) أن الفنان استخدم الدوائر وأنصافها، حيث عمد إلى استخدام الدويرات بهيئة أقراص متتابعة على الشريط الخارجي للبدن،

في حين استخدم انصاف الدوائر في الشريط الذي يقع أسفل منه ولقد جعلها الفنان مرة مقلوبة ومرة معدولة فبدت كأنها أنصاف اقواس معشقة.

- زخرفة الأهلة:

لم تكن بداية ظهور رسوم الأهلة مرتبطة بالفن الإسلامي، حيث وجدت على تيجان ملوك الساسان، كما وجدت فى الفنون القبطية، وقد كانت الأهلة شائعة الإستعمال قديمًا لدى العرب، ومما لا شك فيه أن البعد المعنوى أو المفهوم الرمزى للأهلة لدى المسلمين قد أسهم بدور كبير فى شيوع إستخدام الأهلة فى الفن الإسلامى [٦٨]، ولقد انتشرت رسوم الأهلة بكثرة على العمائر الدينية وخاصة المساجد، وكان اكثر استخدام لها بهيئة حليات معدنية تعلو قمم القباب والمآذن، كما كثر استخدام زخرفة الأهلة على الفنون التطبيقية ونُفذت على مختلف المواد من معادن وأخشاب وخزف، ونجد زخرفة الأهلة على الـچوبوك لوحة (٢٢) وقد استخدم الفنان شكل هلالين متدابرين بينهما مروحة نخيلية في منظر تصويري قريب من شجرة الحياة.

- زخرفة المربوعات والمثلثات:

من اكثر الأشكال استخداماً في زخرفة رؤوس الـچوبوك، وعلى الرغم من جمود هذه الأشكال الهندسية إلا أنها مرنة للغاية في تنفيذ العديد من التكوينات من عنصر واحد أو اثنين؛ فيُمكن تقسيم المربع إلى مستطيلين ويُمكن تقسيمه لعدة مثلثات، ويُمكن دمج المثلثين ليصبحا معينا وغيرها من الأشكال الهندسية، ففي رأس الـچوبوك لوحة (٦) يُلاحظ أن الفنان استخدم شكل المثلثات المتساوية الأضلاع المتراصة والتي تتقابل بزواياها العلوية عند المركز، وفي رأس الـچوبوك لوحة (١٤) زخرف البدن كله بالمثلثات الصغيرة المتتابعة بهيئة صفوف، أمّا في رأس الـچوبوك لوحة (٢٣) فقد استخدمها بهيئة صف واحد يتوسط البدن، وهذا يدل على التنوع الشديد واختلاف انماط ومواضع الزخرفة للشكل الهندسي الواحد.

- زخرفة الأشكال المفصصة:

امتازت بعض رؤوس الـچوبوك بأنها تأخذ الشكل المفصص كرأس لوحة (٧- ٨-٢٠) ولقد وفق الفنان في استخدام هذا الشكل المفصص لتزيين رؤوس الـچوبوك من الخارج حيث يتناسب و استدارة منطقة بيت النار، وهذا الشكل ليس بجديد على الفنون الإسلامية فمعظم التحف المستديرة وأشكال الرمانات والنهود بالعمائر قد زينت به تقريباً، بالإضافة لزخرفة القباب الخارجية، وبمقارنة العديد من رؤوس الـچوبوك التي عثر عليها بمصر وببلاد الشام [٦٩]، وتلك الموجودة بالمتاحف اليونانية [٧٠]، والتركية والروسية وغيرها يتضح أن رؤوس الـچوبوك المفصصة الشكل كانت منتشرة بشكل كبير (لوحة ٢٥).

- زخرفة الخطوط:

تتنوع الخطوط بين المستقيمة والمنحنية والمتكسرة، والخطوط بصفة عامة هي المكوّن الأساسي للأشكال الهندسية وتستخدم مكررة ورأسية وأفقية، وبهيئة خطوط تتوالد منها زخارف في جميع الاتجاهات على المساحات المتوفرة على القطع الفنية [٧١]، وتستخدم الخطوط في تداخل وتشابك فينتج عنها الأشكال المضفورة أو المتقاطعة كما في رأس الـچوبوك لوحة (٣) وقوام زخارفه بالكامل الخطوط الهندسية المتداخلة، ورأس الـچوبوك لوحة (٢٣)، وغيرها من الأشكال الهندسية التي انتشرت على رؤوس الـچوبوك بصفة عامة، وعلى القطع موضع الدراسة بصفة خاصة كالأشكال اللوزية، والنجمية، والأشكال المسننة والتهشيرات.

ب- الزخارف النباتية:

الزخارف النباتية هي كل زخرفة تعتمد فى رسمها أو نقشها على عناصر النبات وأجزائه كالأشجار، والأفرع النباتية، والأوراق، والأزهار، والثمار بمختلف أشكالها، ولقد كثر استخدام الزخارف النباتية على العمائر والتحف الإسلامية، واستخدمت منفردة أو متداخلة مع غيرها من العناصر الهندسية، والكتابية، ورسوم الكائنات الحية والخرافية.

- الوريدات :

هي عبارة عن زخارف ورود صغيرة بسيطة الشكل متعددة البتلات، تزخرف بعض المناطق الضيقة وتكون لنفس الشكل ومكررة، أو تتخذ أشكال مختلفة، ويزخرف رأس الـچوبوك لوحة(١٦ د) شكل وريدة متعددة البتلات على الأرجح أنها لا تقتصر على كونها شكل زخرفي فقط، بل ربما كانت شعارا وعلامة مميزة لصانع الـچوبوك.

- الأشجار والاوراق النباتية :

تُعد من اشهر الزخارف في الفن الإسلامي بوجه عام، وعلى الفنون العثمانية بشكل خاص، فالأشجار وفروع واوراق النباتات من العناصر الزخرفية الشهيرة، وتعتبر اشجار السرو والأشجار الكبيرة المورقة التي يجاورها على الجانبين حيوانين أو طائرين (شجرة الحياة) الأكثر انتشارا على التحف العثمانية، وقد رسمت الأفرع والأوراق النباتية على رؤوس الـچوبوك بشكل دقيق وقريب من الطبيعة (شكل ٤).

- زهرة اللاله (التيوليب) :

انتشرت رسوم زهرة اللاله بكثرة في العصر العثماني، وزاد الإقبال على زراعتها في القرن ١٢هـ / ١٨م لاسيما فترة حكم السلطان أحمد الثالث والذي عرف عهده بعهد زهرة اللاله [٧٢]، ولم يكن إقبال الأتراك عليها لجمال شكلها فقط وإنما للمدلولات الدينية التي أكسبوها للزهرة بدءا من ارتباط اسم الزهرة بلفظ الجلالة وانتهاءا بما دونوه عنها من قصائد واشعار صوفية ومنمنمات، ولا شك أنها زهرة العثمانيين الأولى استخداماً على التحف والفنون التطبيقية، وكان لها انتشار كبير على رؤوس الـچوبوك فمن ناحية استخدمت كعنصر نباتي ضمن ما استخدم من زخارف، ومن ناحية أخرى استخدمت كقالب زخرفي لرأس الـچوبوك نفسه كما في لوحة (١٣)، وشكل (٥-٦).

- زهرة القرنفل :

تعتبر زهرة القرنفل الزهرة الوحيدة التي نافست زهرة اللاله في انتشارها على العمائر والفنون العثمانية، وكان الفنان ينفذها إمّا بشكل قريب للغاية من الطبيعة أو تُرسم محورة ومجردة عنها، وكانت تمثل الزخرفة الأساسية على القطعة الفنية فتكون محور الموضوع الفني، أو تكون عنصرا ثانويا وتنفذ مع مجموعة من الزهور والأفرع النباتية، ولقد انتشرت رسوم زهرة القرنفل على ثلاث قطع من القطع موضع الدراسة وهي رأس چوبوك لوحة (١٦-١٨-٤) ويلاحظ أن طريقة التنفيذ والشكل الفني في كل منها مختلف تماما(شكل ٣).

جـ- الرسوم الآدمية:

تُعد الرسوم الآدمية من أقل الزخارف استخداماً في الفن الإسلامي بوجه عام، وإذا ما عقدنا مقارنة بينها وبين الزخارف الأخرى التي انتشرت على العمائر والفنون الإسلامية يُمكن انذاك أن نستنتج الفارق الكبير في نسبة انتشار كلاهما، ومن جهة أخرى فإن النماذج الموجودة للرسوم الآدمية هي نماذج فريدة ولا تقل ابهارا وجمالا عن الزخارف النباتية أو الهندسية أو الكتابية، ويُعد رأس الـچوبوك الذي يتخذ هيئة آدمية (لوحة ١٢) من أجمل القطع الفنية التي عُثر عليها والمحفوظة حالياً بالمتحف الأثنوغرافي بالقاهرة، حيث تتخذ شكل وجه انسان له فم وأنف وعيون وأذان وله شعر مجعد يعلوه تاج من حبات اللؤلؤ به تأثير ساساني قديم، ويوجد بالمتحف اليوناني الروماني بالأسكندرية قطعتين لرؤوس چوبوك ترجع للعصر العثماني أيضاً وتتخذ شكل وجه آدمي يعلوه غطاء للرأس (لوحة ٢٦)، وهذه القطع الثلاث تمثل قطع نادرة وفريدة بين رؤوس الـچوبوك العثمانية.

- ثانياً: طرز رؤوس الـچوبوك:

بلغت رؤوس الـچوبوك درجة كبيرة من التنوع والتطور لدرجة أنه يصعب أن نجد قطعتين متماثلتين من بين الآلاف من القطع التي عثر عليها والموزعة بين متاحف العالم، ومما لا شك فيه أن اختلاف البيئة التي صنعت بها الـچوبوكات، واختلاف دور الصناعة، وتعدد الصناع واساليبهم الفنية، واختلاف أذواق من تصنع لهم، جميعها عوامل أدت إلى تنوع طرز وأشكال الـچوبوك، وقد قسمت روبنسون طرز رؤوس الـچوبوك إلى ثلاثة طرز أساسية هي [٧٣]:

١-الـچوبوكات المستديرة
٢-الـچوبوكات ذات القرص
٣-الـچوبوكات على شكل زهرة اللاله

وقد ذكرت روبنسون أن النوع الأول والثاني يُعدا الأقدم وقد انتشرا منذ القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي، في حين أن النوع الأخير والذي اتخذ شكل زهرة اللاله لم يظهر إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، فبكورنيث عثر على ١٧ قطعة، وبأغورا عُثر على ٢٢ قطعة، كما وجد بكيراميكوس ١٥ رأس چوبوك على شكل زهرة اللاله، والحقيقة أن كتابات روبنسون وارطغرل تتفق في عدة نقاط مهمة حول الـچوبوكات العثمانية، فيذكر كلاهما أن الـچوبوكات المبكرة امتازت بصغر حجمها وضيق فتحة الفوهة ومدخل القصبة [٧٤]؛ وذلك لغلو ثمن التبغ في البداية وعدم توفره بكثرة، فلما اكتظت به الأسواق ورخص ثمنه بدأ الصنّاع بزيادة حجم الـچوبوك وتوسعة فوهته ليملأها المدخن بالتبغ، والسمة الثانية التي يُمكن أن نلاحظها على الـچوبوكات المبكرة أن معظمها لا يحمل توقيعات صنّاع، وأن التوقيعات أصبحت شائعة مع الـچوبوكات التي ترجع للقرن التاسع عشر الميلادي [٧٥].

وبمقارنة مجموعات الـچوبوك المختلفة التي عثر عليها في العديد من الحفائر في مناطق متفرقة كالأناضول، بلغاريا، روسيا، اليونان، صربيا [٧٦]، فلسطين، الشام، بلاد الحجاز، إيران، ومصر [٧٧] يُمكن أن نصنف طرز رؤوس الـچوبوك على النحو التالي :

١- رؤوس الـچوبوك الكروية : (شكل ٧)

تمثل الطراز الأكثر شيوعاً بين الـچوبوكات العثمانية في مصر، ومن بين الاثنتا وعشرين قطعة موضع الدراسة تسع قطع كروية الشكل، وهي اللوحات (٣-٤-٧-٨-١٠-١١-١٤-١٥-١٨)، وهذا الطراز يكون فيه رأس الـچوبوك ذو شكل كروى يتصل بذراع قصير الطول غالباً، ويزخرف الجزء الكروي بزخارف هندسية ونباتية مختلفة، وتعتبر رؤوس الـچوبوكات الكروية الشكل المزخرفة بالتفصيص هي الأشهر والأكثر انتشاراً.

٢- رؤوس الـچوبوك الكروية التي يعلوها رقبة اسطوانية: (شكل ٨)

وهي تأخذ الشكل الكروي الذي ينتهي برقبة اسطوانية مرتفعة، وغالبا ما يزخرف الفنان الجزء الكروي ويترك الجزء الأسطواني أملس دون زخارف كما في لوحات (١٦-١٧)، وفي نموذج واحد فقط - لوحة (٢٠)- زخرف الجزء الأسطواني بمجموعة من الأشرطة الهندسية عبارة عن عدد من الخطوط الرأسية القصيرة.

٣- رؤوس الـچوبوك المضلعة :

ورأس الـچوبوك في هذا الطراز قد يكون مستدير ذو أضلاع كما في لوحة (٦)، أو يأخذ الشكل الاسطواني المضلع كما في لوحة (٥).

٤-رؤوس الـچوبوك الاسطوانية : (شكل ٩)

وفيها يتخذ رأس الـچوبوك الشكل الأسطواني، ولا يوجد من القطع موضع الدراسة ما يمثل هذا الطراز، وبشكل عام فإن نماذجه قليله ويمكن تآريخ الموجود منه بالقرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين [٧٨].

٥-رؤوس الـچوبوك المخروطية : (شكل ١٠)

يتميز هذا الطراز من رؤوس الـچوبوك بتعدد أشكاله، وغنى زخارفه، وهو اكبر الـچوبوكات حجماً وفوهته تعتبر الأوسع بين جميع الطرز، ومنه الشكل المخروطي البسيط وتمثله القطعة لوحة (٢٤)، ومنه رأس الـچوبوك المخروطي ذو القرص، ويتميز هذا الشكل باتصالة بقاعدة لها شكل القرص المستدير أو القرص الذي يتخذ شكل الوريدة كما في لوحات (٢١-٢٢-٢٣)، وهذا النوع من الـچوبوكات يمكن نسبتها للقرن التاسع عشر الميلادي [٧٩].

٦-رؤوس الـچوبوك على شكل زهرة اللالة : (شكل ١٠)

تعتبر من أجمل أشكال الـچوبوكات العثمانية وأدقها صنعة، ولا شك أن حب الأتراك لزهرة اللالة وتفردهم بها – كما ذكرنا أنفاً- كان له أكبر الأثر وسبباً مباشراً في ابتكار هذا الطراز من

الـچوبوكات، وينقسم هذا الطراز إلى شكلين، الشكل الأول رؤوس الـچوبوك بهيئة زهرة اللالة القريبة من الطبيعة (شكل ٥)، وخير نماذجه القطعة المحفوظة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة لوحة (١٣)، والشكل الثاني رؤوس ـچوبوكات مستوحاة من شكل زهرة اللالة (شكل ٦)، وهذا الشكل يشبه إلى حد بعيد رؤوس الـچوبوك المخروطية، ويذكر ارطغرل أن هذا الطراز يمكن أن يؤرخ بالقرن السابع عشر والقرن الثامن عشر الميلادي(٨٠).

٧-رؤوس الـچوبوك على شكل آدمي :

هي أندر انواع الـچوبوكات، ويحتفظ المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة بقطعة مميزة منها (لوحة ١٢)، ويحتفظ المتحف اليوناني الروماني بالأسكندرية بقطعتين مؤرختين بالعصر العثماني تتميزا بدقة زخارفهما.

- النتائج:

- من خلال الدراسة تم نشر اثنتان وعشرون قطعة لأول مرة، منهم تسع قطع محفوظة بمتحف اثار الوادي الجديد، وثلاثة عشر قطعة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، وجميعها قطع سليمة الأجزاء.

- على الأرجح ووفقاً للمصادر التاريخية أن تدخين الـچوبوك انتشر بمصر أولاً ثم الأناضول.

- جميع القطع موضع الدراسة لا تحتوى على تاريخ ولا أية نقوش كتابية بالمرة، وجميعها مؤرخ بالعصر العثماني وفقاً للأسانيد التاريخية وبعثات الحفر الأثري، وبمقارنتها بالنماذج المؤرخة التي عثر عليها بالأناضول وغيرها.

- كانت النساء تدخن الـتبغ وامتازت ـچوبوكهن برشاقة أحجامها ورقة زخرفتها، وقد اتخذت معظمها أشكال الزهور كزهرة اللالة.

- على الأرجح أن الـچوبوك ذو الفوهة الضيقة للغاية إمّا أنه خصص لحرق واستنشاق المواد المخدرة، أو أنّه كان لتدخين التبغ ولكنه يرجع لفترة مبكرة نسبياً (ربما نهاية القرن السادس عشر الميلادي).

- غالباً ما كان يضع الصانع علامة مميزة على الـچوبوك، هي بمثابة شعار له وتشبه العلامة التجارية في وقتنا الحاضر، وقد تكون بهيئة وريدة أو فرع نباتي أو جامة بها حرف.

- من خلال الدراسة الفنية للقطع موضع الدراسة نستنتج أن عدد من الـچوبوكات كانت زخارف بيت النار بها تقارب زخارف مدخل القصبة، الأمر الذي يوضح ذوق الفنان وحرصه على تجانس الزخارف وتآلفها.

- حرص الفنان على رسم خطين برأس الـچوبوك من الخلف، ليبدوان مع باقي شكل رأس الـچوبوك وكأنها إحدى العمائم العثمانية.

- من خلال الدراسة تم تقسيم طرز رؤوس الـچوبوك إلى سبعة طرز أساسية، والقطع موضع الدراسة تعتبر أمثلة رائعة لهذه الطرز جميعها.

- بمقارنة عدد كبير من القطع المحفوظة بعدة متاحف يمكن القول أن رؤوس الـچوبوك ذات الشكل الكروي هي الأكثر انتشارا بينها.

- تعتبر رؤوس الـچوبوك ذات الشكل الآدمي من أندر طرز وأنواع رؤوس الـچوبوك، ومن حسن الحظ أنه يوجد بمتاحف مصر ثلاث قطع (أو أكثر) مميزة منها.

أولاً : اللوحات

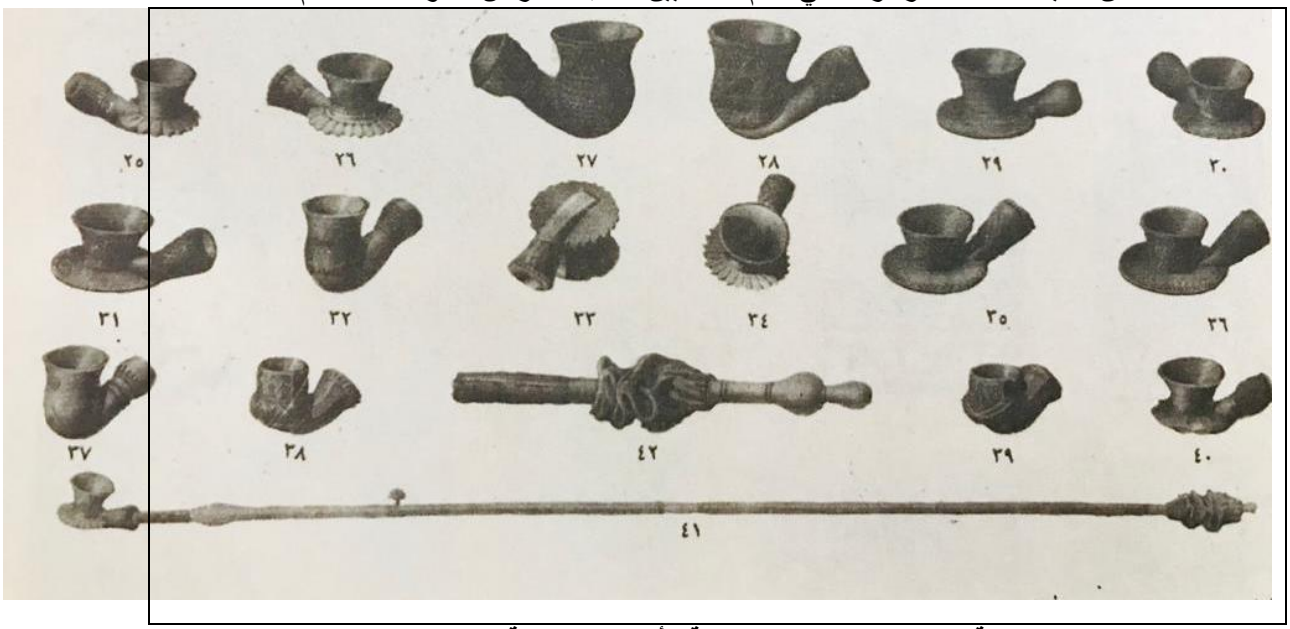


لوحة (١أ)



لوحة (١ب)

لوحة (١) لوحة بعنوان الكاتب العمومي، والترغولد ١٨٦٩م، ألوان زيتيه على قماش
عن : هيئة متاحف قطر، رحلة في عالم العثمانيين، كتاب المعرض، الدوحة، ٢٠١٠م



لوحة (٢) رؤوس چوبوك مختلفة الأشكال ومتنوعة الزخارف
عن : لوحات وصف مصر، لوحات الدولة الحديثة، جـ١٤، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢م

- لوحة (٣) رأس چوبوك من الفخار بمتحف اثار الوادي الجديد :

	
لوحة (٣أ)	لوحة (٣ب)
	
لوحة (٣جـ)	لوحة (٣د)

- لوحة (٤) رأس چوبوك من الفخار بمتحف اثار الوادي الجديد :

<table>
<tr><td> 
</td><td>  </td></tr>
<tr><td>لوحة (٤أ)</td><td>لوحة (٤ب)</td></tr>
<tr><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>لوحة (٤جـ)</td><td>لوحة (٤د)</td></tr>
</table>

- لوحة (٥) رأس چوبوك من الفخار بمتحف اثار الوادي الجديد :

	
لوحة (٥أ)	لوحة (٥ب)
	
لوحة (٥جـ)	لوحة (٥د)

- لوحة (٦) رأس چوبوك من الفخار بمتحف اثار الوادي الجديد :



لوحة (٦أ)



لوحة (٦ب)



لوحة (٦ج)



لوحة (٦د)

- لوحة (٧) رأس چوبوك من الفخار بمتحف اثار الوادي الجديد :



لوحة (٧أ)



لوحة (٧ب)



لوحة (٧جـ)



لوحة (٧د)

ـ لوحة (٨) رأس چوبوك من الفخار بمتحف اثار الوادي الجديد :



لوحة (٨أ)



لوحة (٨ب)



لوحة (٨جـ)



لوحة (٨د)

- لوحة (٩) رأس چوبوك من الفخار بمتحف اثار الوادي الجديد :



لوحة (٩أ)



لوحة (٩ب)



لوحة (٩جـ)



لوحة (٩د)

-

لوحة (١٠) رأس چوبوك من الفخار بمتحف اثار الوادي الجديد :



لوحة (١٠أ)



لوحة (١٠ب)

	
لوحة (١٠جـ)	لوحة (١٠د)

- لوحة (١١) رأس چوبوك من الفخار بمتحف اثار الوادي الجديد :

	
لوحة (١١أ)	لوحة (١١ب)
	
لوحة (١١جـ)	لوحة (١١د)

- لوحة (١٢) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :



لوحة (١٢أ)



لوحة (١٢ب)



لوحة (١٢جـ)



لوحة (١٢د)

- لوحة (١٣) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :



لوحة (١٣أ)



لوحة (١٣ب)



لوحة (١٣جـ)



لوحة (١٣د)

- لوحة (١٤) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :

	
لوحة (١٤أ)	لوحة (١٤ب)
	
لوحة (١٤جـ)	لوحة (١٤د)

- لوحة (١٥) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :

	
لوحة (١٥أ)	لوحة (١٥ب)
	
لوحة (١٥جـ)	لوحة (١٥د)

- لوحة (١٦) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :

	
لوحة (١٦أ)	لوحة (١٦ب)
	
لوحة (١٦جـ)	لوحة (١٦د)

- لوحة (١٧) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :

	
لوحة (١٧أ)	لوحة (١٧ب)
	
لوحة (١٧جـ)	لوحة (١٧د)

- لوحة (١٨) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :

	
لوحة (١٨أ)	لوحة (١٨ب)
	
لوحة (١٨جـ)	لوحة (١٨د)

- لوحة (١٩) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :

<table>
<tr><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>لوحة (١٩أ)</td><td>لوحة (١٩ب)</td></tr>
<tr><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>لوحة (١٩جـ)</td><td>لوحة (١٩د)</td></tr>
</table>

- لوحة (٢٠) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :



لوحة (٢٠أ)



لوحة (٢٠ب)



لوحة (٢٠جـ)



لوحة (٢٠د)

- لوحة (٢١) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :



لوحة (٢١أ)



لوحة (٢١ب)



لوحة (٢١جـ)



لوحة (٢١د)

- لوحة (٢٢) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :



لوحة (٢٢أ)



لوحة (٢٢ب)



لوحة (٢٢جـ)



لوحة (٢٢د)

- لوحة (٢٣) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :



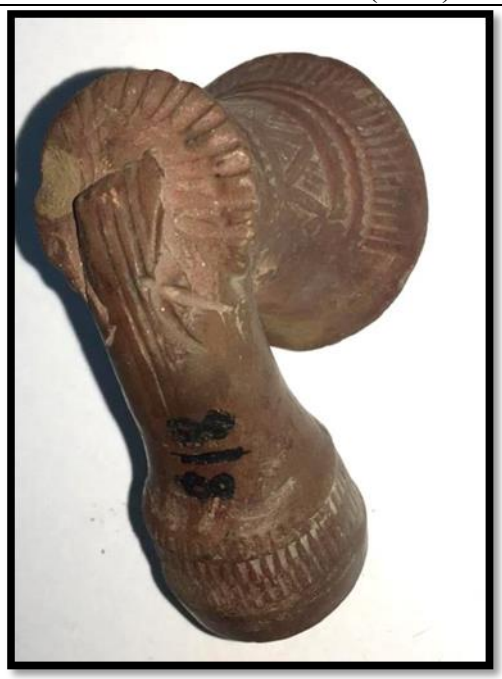
لوحة (٢٣أ)



لوحة (٢٣ب)



لوحة (٢٣جـ)



لوحة (٢٣د)

- لوحة (٢٤) رأس چوبوك من الفخار بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة :



لوحة (٢٤أ)



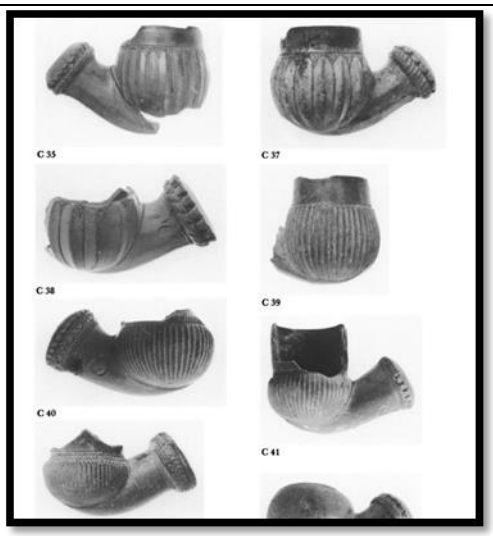
لوحة (٢٤ب)



لوحة (٢٤جـ)



لوحة (٢٤د)

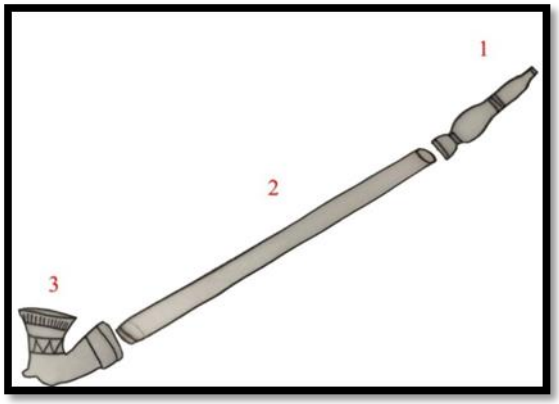


لوحة (٢٥) رؤوس چوبوك مفصصة الشكل
Rebecca C. W. Robinson, Tobacco Pipes of Corinth and of the Athenian Agora, American School of Classical Studies at Athens, www.jstor.org.

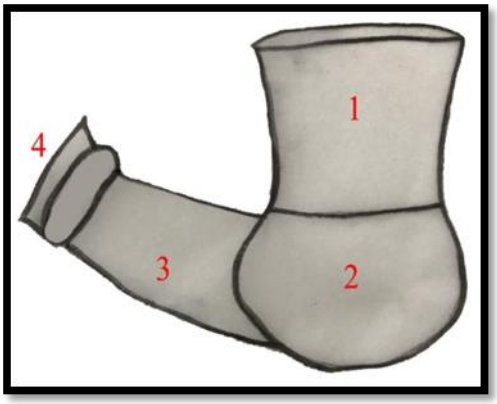


لوحة (٢٦) رؤوس چوبوك على شكل آدمي، عن :
http://antiquities.bibalex.org/Collection/

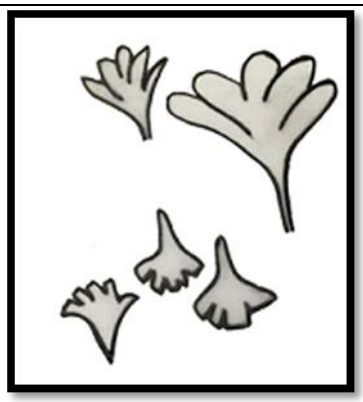
ثانياً : الأشكال



شكل (١) اجزاء الـچوبوك (١(مبسم) – ٢(قصبة)- ٣(رأس))
عمل الباحثة



شكل (٢) اجزاء رأس الـچوبوك (١(فوهة) - ٢(بدن أو بيت النار)- ٣(كوع)- ٤(مدخل القصبة)) عمل الباحثة



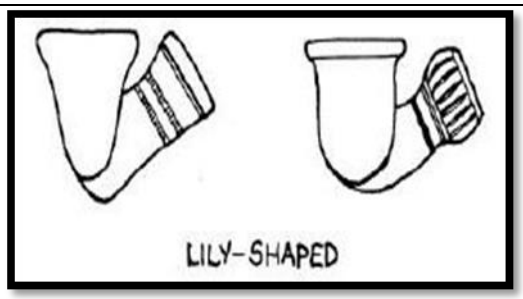
شكل (٣) زهرة القرنفل على رؤوس الـچوبوك
عمل الباحثة



شكل (٤) اوراق نباتية على رؤوس الـچوبوك
عمل الباحثة



شكل (٥) رأس چوبوك على شكل زهرة اللاله
عمل الباحثة

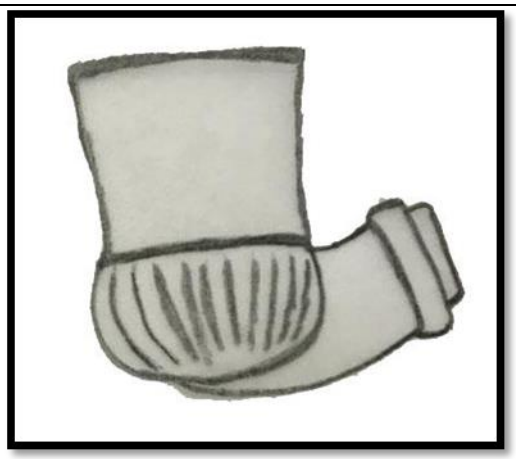


شكل (٦) رؤوس چوبوك مستوحاة من شكل زهرة اللاله

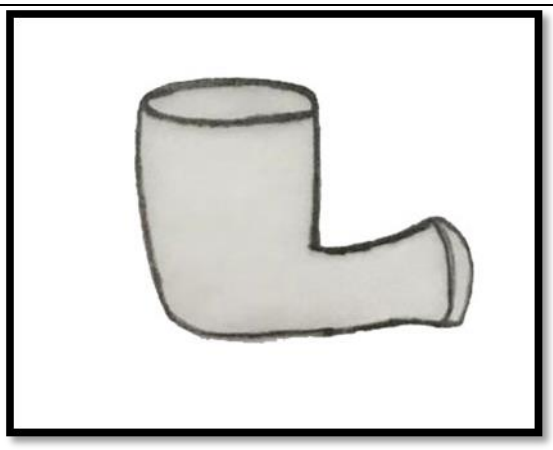
Süngü, Ertuğrul: Understanding different interactions of coffee, tobacco and opium culture in the lands of ottoman empire in the light of the pipes obtained in excavations, Master of Arts in History, Institute for Social Sciences, İstanbul Biligi University, 2014.



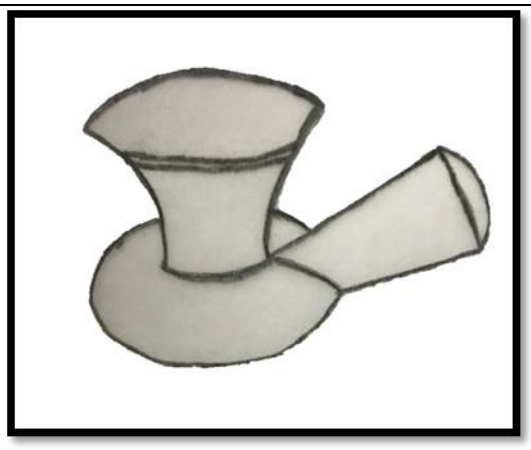
شكل (٧) رأس چوبوك كروي الشكل
عمل الباحثة



شكل (٨) رأس چوبوك كروي الشكل يعلوه رقبة اسطوانية
عمل الباحثة



شكل (٩) رأس چوبوك اسطواني الشكل
عمل الباحثة



شكل (١٠) رأس چوبوك مخروطي الشكل
عمل الباحثة

حواشي البحث

[١] - الوكيل، فايزة، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على، مجلة كلية الآثار، ع٦، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي، ١٩٩٥م، ص٤١١.

[٢] - Shechter, Relli, Smoking, Culture and Economy in the Middle East (The Egyptian Tobacco Market 1850- 2000), L.B.Tauris, London, 2006, P.16.

[٣] - Shechter, Relli, Smoking, Culture and Economy in the Middle East, P.16.

[٤] - ريمون، اندريه، الحرفيون والتجار في القاهرة في القرن الثامن عشر، جـ١، ترجمة: ناصر أحمد إبراهيم وباتسي جمال الدين، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م،ص٣٧٥.

[٥] - Mehrdad, Kia, Daily life in the Ottoman Empire, Daily life through history series, California, USA, 2011, P.243.

[٦] - Süngü, Ertuğrul, Understanding different interactions of coffee, tobacco and opium culture in the lands of ottoman empire in the light of the pipes obtained in excavations, Master of Arts in History, Institute for Social Sciences, İstanbul Biligi University, 2014, p.99.

[٧] - Shechter, Relli, Smoking, Culture and Economy in the Middle East, P.18.

[٨] - Fotic, Aleksandar, The Introduction of Coffee and Tobacco to the mid-west Balkans,Acta Orientalia Academiae scientiarum hung, Volume 64, 2011 , P.91.

[٩] - Milwright, Marcus, On The date of Paul Khale's Egyptian Shadow Puppets, Muqarnas, V.XXIII, 2011, P.P.54-55.

[١٠] - Shechter, Relli, Smoking, Culture and Economy in the Middle East, P.18.

[١١] - De Haan, Arjan, 19th Century Clay Chibouks made in Tophane in The Pipe Year Book, 2004, https://www.academia.edu/5516591/19th_Century_clay_chibouks_made_in_Tophane, and Süngü, Ertuğrul: Understanding different interactions of coffee, tobacco and opium culture, p.102.

[١٢] - لاين، إدوارد وليم، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم (مصر ما بين ١٨٣٣ : ١٨٣٥م)، ترجمة : سهير دسوم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ص ٣٤١ – ٣٤٣.

[١٣] - Mehrdad, Kia, Daily life in the Ottoman Empire, P.245.

[١٤] - S.Hattox, Ralph, Coffee and Coffeehouses, University of Washington Press, 1996, P.110.

[١٥] - الفرماوي، عصام، بيوت القهوة وأدواتها في مصر من القرن ١٠هـ / ١٦م وحتى نهاية القرن ١٣هـ / ١٩م، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م، ص٣٧٣.

[١٦] - Milwright, Marcus, On The date of Paul Khale's Egyptian Shadow Puppets, P. 54.

[١٧] - الوكيل، فايزة، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على، ص٤٣٥.

[١٨] - Milwright, Marcus, On The date of Paul Khale's Egyptian Shadow Puppets, P. 54.

[١٩] - Mehrdad, Kia, Daily life in the Ottoman Empire, P.245.

[٢٠] - لاين، إدوارد وليم، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ص١٤٢.

[٢١] - عبد الرحيم، عبد الرحمن، فصول من تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي في العصر العثماني، سلسلة تاريخ المصريين ٣٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص ص ٢٠١ – ٢٠٢.

[٢٢] - ريمون، اندريه، الحرفيون والتجار في القاهرة في القرن الثامن عشر، جـ١، ص٣٣٦، وللمزيد انظر جدول مقارنة اسعار التبغ بنفس المرجع..

[٢٣] - إبراهيم، سمير، الحياة الإجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م، ص٨٥.

[٢٤] - الفرماوي، عصام، بيوت القهوة وأدواتها في مصر، ص٨٦.

[٢٥] - كتاب إدريس أفندي في مصر، مذكرات الفنان والمستشرق الفرنسي بريس دافين في مصر (١٨٠٧ – ١٨٧٩م)، جمعها وترجمها : أنور لوقا، كتاب اليوم، العدد ٣٢٣، ١٩٩١م، ص٥٥.

[٢٦] - ريمون، اندريه، الحرفيون والتجار في القاهرة في القرن الثامن عشر، جـ١، ص٤٥٠.

[٢٧] - ريمون، اندريه، الحرفيون والتجار في القاهرة في القرن الثامن عشر، جـ١، ص٥٢٣.

[٢٨] - شلبي، حلمي، المجتمع الريفي في عصر محمد على، سلسلة تاريخ المصريين ٥٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م، ص١١٤.

[٢٩] - الوكيل، فايزة، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على، ص٤١٢.

[٣٠] - أوزتونا، يلماز، تاريخ الدولة العثمانية، المجلد الثاني، ترجمة : عدنان سليمان، منشورات مؤسسة فيصل للتمويل، استانبول، ١٩٩٠م، ص ص ٦٠٤، ٦٠٧.

[٣١] - كتاب إدريس أفندي في مصر، مذكرات الفنان والمستشرق الفرنسي بريس دافين في مصر (١٨٠٧ – ١٨٧٩م)، ص٢٩.

[٣٢] - Mehrdad, Kia, Daily life in the Ottoman Empire, P. P.243, 268.

[٣٣] - هيئة متاحف قطر، رحلة في عالم العثمانيين، كتاب المعرض، الدوحة، ٢٠١٠م، ص١٣٦.

[٣٤] - كتاب إدريس أفندي في مصر، مذكرات الفنان والمستشرق الفرنسي بريس دافين في مصر (١٨٠٧ – ١٨٧٩م)، ص٤٥.

[٣٥] - إبراهيم، ناصر، آداب وطقوس شرب القهوة في القاهرة العثمانية، مجلة حوليات إسلامية، ع٤٨، مجلد ٢، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، ٢٠١٤م، ص٢٣٨.

[٣٦] - إبراهيم، ناصر، آداب وطقوس شرب القهوة في القاهرة العثمانية، ص٢٢٢.

[٣٧] - S.Hattox, Ralph, Coffee and Coffeehouses, University of Washington Press, 1996, P.96.

[٣٨] - إبراهيم، ناصر، آداب وطقوس شرب القهوة في القاهرة العثمانية، ص٢٢٥.

[٣٩] - والمحظيات الشركسيات هن من كن يقمن بالأعمال الخفيفة مثل عمل القهوة وإعداد واشعال الـچوبوك، إبراهيم، سمير، الحياة الإجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، ص٦٠.

[٤٠] - لاين، إدوارد وليم، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ص١٥٧.

[٤١] - لاين، إدوارد وليم، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ص٢٠٥.

[٤٢] - الوكيل، فايزة، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على، ص٤٣٧.

[٤٣] - لاين، إدوارد وليم، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ص ص١٩٤، ٣٠٣، ٣٢٧.

[٤٤] - الوكيل، فايزة، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على، ص٤٣٩.

[٤٥] - لاين، إدوارد وليم، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ص٣٣٤.

[٤٦] - الوكيل، فايزة، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على، ص٤٤٠.

[٤٧] - لاين، إدوارد وليم، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ص٣٤٦.

[٤٨] - إبراهيم، ناصر، آداب وطقوس شرب القهوة في القاهرة العثمانية، ص٢٣٠.

[٤٩] - Milwright, Marcus, On The date of Paul Khale's Egyptian Shadow Puppets, P. 55.

[٥٠] - الجبرتي، عبد الرحمن، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، جـ١، المطبعة العامرة الشرفية، القاهرة، ١٣٢٢هـ / ١٩٠٤م، ص١٥٦.

[٥١] - سورة النساء، الآية (٢٩).

[٥٢] - الوكيل، فايزة، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على، ص٤٤٠.

[٥٣] - Fotic, Aleksandar, The Introduction of Coffee and Tobacco to the mid-west Balkans, P.96.

[٥٤] - لاين، إدوارد وليم، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ص١٤٢.

[٥٥] - Shechter, Relli, Smoking, Culture and Economy in the Middle East, P.20.

[٥٦] - Süngü, Ertuğrul: Understanding different interactions of coffee, tobacco and opium culture, p.100.

[٥٧] - الوكيل، فايزة، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على، ص٤٢٢.

[٥٨] - الوكيل، فايزة، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على، ص٤٢٥.

[٥٩] - Shechter, Relli, Smoking, Culture and Economy in the Middle East, P.18.

[٦٠] - Milwright, Marcus, On The date of Paul Khale's Egyptian Shadow Puppets, P. 55.

[٦١] - كلوت بك ، لمحة عامة إلى مصر، ترجمة : محمد مسعود، دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م، ص٥٨٨.

[٦٢] - موسوعة الحرف التقليدية في مصر، الجزء الثاني، أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ص٢٥ - ٢٦.

[٦٣] - الفرماوي، عصام، بيوت القهوة وأدواتها في مصر، ص٣٦٦.

[٦٤] - موسوعة الحرف التقليدية في مصر، الجزء الثاني، ص ٤٩.

[٦٥] - الفرماوي، عصام، بيوت القهوة وأدواتها في مصر، ص٣٦٤.

[٦٦] - الوكيل، فايزة، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على، ص ص٤٢٦، ٤٣٠.

[٦٧] - فرج، داود سليمان، الشكل الهلالي في الفن العربي، مجلة المورد، مجلد ٦، ع٢، العراق، ١٩٧٧م، ص١١.

[٦٨] - ياسين، عبد الناصر، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر منذ الفتح الإسلامى حتى نهاية العصر الفاطمى، جـ١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٢ م، ص٨٤٩.

[٦٩] - Vincenz, Anna, Ottoman clay pipes from Ramla, 2011, https://www.academia.edu/3609835/Ottoman_Clay_Tobacco_Pipes_from_Ramla

[٧٠] - Rebecca C. W. Robinson, Tobacco Pipes of Corinth and of the Athenian Agora, American School of Classical Studies at Athens, www.jstor.org.

[٧١] - موسوعة الحرف التقليدية في مصر، الجزء الثاني، ص٣٨.

[٧٢] - السيد، داليا عبد العال، الأنماط الفنية للزخرفة العثمانية، مجلة مدارات تاريخية، س١، ع٢، ٢٠١٩م، ص١١٦.

[٧٣] - Rebecca C. W. Robinson, Tobacco Pipes of Corinth and of the Athenian Agora, American School of Classical Studies at Athens, p.163, www.jstor.org.

[٧٤] - ولصغر حجم الـچوبوك فإن فتحة الفوهة لا تتجاوز السنتيمتر الواحد.
Süngü, Ertuğrul, Understanding different interactions of coffee, tobacco and opium culture, p.107.

[٧٥] - Rebecca C. W. Robinson, Tobacco Pipes of Corinth and of the Athenian Agora, American School of Classical Studies at Athens, p.163, 166, www.jstor.org.

[٧٦] - عُثرفي بلجراد لوحدها وتحديداً في منطقة القلاع على الآف القطع والبقايا من رؤوس الـچوبوك العثمانية والتي تؤرخ فيما بين القرن السابع عشر للقرن التاسع عشرالميلادي.
Fotic, Aleksandar, The Introduction of Coffee and Tobacco to the mid-west Balkans, P.96.

[٧٧] - Süngü, Ertuğrul: Understanding different interactions of coffee, tobacco and opium culture, p.132.

[٧٨] - Süngü, Ertuğrul: Understanding different interactions of coffee, tobacco and opium culture, p.108.

[٧٩] - Süngü, Ertuğrul: Understanding different interactions of coffee, tobacco and opium culture, p.108.

[٨٠] - Süngü, Ertuğrul: Understanding different interactions of coffee, tobacco and opium culture, p.108.

التحف الزجاجية والخزفية والمعدنية والخشبية فى ضوء نماذج من لوحات الألبومات القاجارية

د/ **حنان سالم زريق**
مدرس بكلية الآثار والسياحة
جامعة المرقب- مدينة الخمس- ليبيا

مقدمة:

تُعد تصاوير المخطوطات وكذلك صور الألبومات مصدراً مهماً لدراسة التحف التطبيقية ومعرفة طرزها وزخارفها المتنوعة وكذلك معرفة العمائر المختلفة ومعرفة زخارفها وخاصة مع ندرة التحف التى يتم العثور عليها فى المواقع، وبالتالى تصبح تصاوير المخطوطات وصور الألبومات بمثابة مرجع أو سجل يوضح لنا الأشكال المختلفة للتحف التطبيقية وذلك فى العصر الذى يعود إليه الألبوم وكذلك المخطوط، وتتناول الدراسة نماذج من التحف الزجاجية والخزفية والمعدنية والخشبية التى ظهرت فى الألبومات القاجارية حيث أوضحت الدراسة تنوع التحف التطبيقية الواردة بصور الألبومات القاجارية ما بين الشمعدانات، السلطانيات، الأطباق، القنينات، الكؤوس، المزهريات، الفناجين،الصوانى، المناضد، الأبواب، الدرابزينات، المقاعد، الآلآت الموسيقية، والسيوف كما تناولت الدراسة العناصر الزخرفية المتنوعة التى وُجدت تُزين التحف التطبيقية الواردة بالألبومات القاجارية وتمثلت تلك العناصر الزخرفية فى العناصر النباتية الواقعية والمحورة والزخارف الهندسية وكذلك الرسوم الآدمية.

وفيما يلى نماذج للتحف الزجاجية والخزفية والمعدنية والخشبية التى ظهرت تُزين الألبومات القاجارية.

أولاً: التحف الزجاجية:

إن صناعة الزجاج فى إيران قديمة لا غرو فقد عُرفت هذه الصناعة فى الشرق الأدنى منذ العصور القديمة، وإزدهرت صناعة الزجاج فى إيران وصارت تصنع منه التحف المختلفة الأشكال، واستخدم الزجاجون الإيرانيون شتى أنواع الصناعة فى الزخرفة من ضغط وحفر وبروز وأسلاك ملفوفة، وكانت الموضوعات الزخرفية خليطاً من الرسوم الهندسية والفروع النباتية والكتابات ورسوم الحيوان بل والرسوم الآدمية فى بعض الأحيان، وقد عرف الإيرانيون طلاء الزجاج بالمينا، وكانت شيراز أعظم مراكز هذه الصناعة، وبوجه عام لم تلق صناعة الزجاج فى إيران ما لقيته سائر الصناعات الفنية من عناية(١).

أما صناعة الزجاج فى العصر القاجارى فكانت الأساليب الزخرفية الأوربية سائدة على هذه الصناعة حيث وُجد بعض الفنانين الإيرانيين الذين درسوا فى إيطاليا فى العصر القاجارى أمثال أبو الحسن جعفرى "صنيع الملك" ومحمد غفارى " كمال الملك" (٢).

وفيما يلى نماذج لبعض التحف الزجاجية الإيراينة فى العصر القاجارى من خلال لوحات الألبومات.

لوحة(١،شكل١):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع وتظهر السيدة وقد مالت برأسها جهة اليمين وتُمسك بأحدى يديها طائر فى حين تُمسك بيدها الآخرى فنجان من الزجاج، وبهذه اللوحة بعض التحف الزجاجية المتمثلة فى قنينة من الزجاج وكوب وفنجان وسلطانية.

الوصف:

قنينة من الزجاج تتكون من بدن كمثرى تقريباً يُزخرفه شريط نُفذ باللون الأبيض، وللقنينة رقبة طويلة يفصلها عن البدن شريط نُفذ باللون الأبيض ويُزخرفها مجموعة من الخطوط المائلة نُفذت باللون الأبيض، وللقنينة قاعدة مرتفعة يُزخرفها مجموعة من الخطوط الطولية نُفذت أيضاً باللون الأبيض، وللقنينة غطاء هرمى الشكل، كما تشتمل اللوحة على فنجان من الزجاج وقد أمسكت به السيدة وهو مستدير الشكل ينفرج كلما ارتفعنا لأعلى يُزخرفه مجموعة من الخطوط الطولية نُفذت باللون الأبيض، كما تشتمل اللوحة كذلك على سلطانية من الزجاج متوسطة العمق لها حافة عريضة وقاعدة مرتفعة يُزخرفها مجموعة من الخطوط الطولية نُفذت باللون الأبيض، ويوجد باللوحة أيضاً كوب من الزجاج إسطوانى الشكل ينفرج كلما ارتفعنا لأعلى، يُزخرفه مجموعة من الخطوط الطولية نُفذت باللون الأبيض.

لوحة(٢شكل٣، ٢):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وتظهر السيدة وقد مالت برأسها جهة اليمين وتعزف على ألة موسيقية وقد أمسكت بها بكلتا يديها، وبهذه اللوحة بعض التحف الزجاجية المتمثلة فى قنينة من الزجاج وكأس ومزهرية.

الوصف:

قنينة من الزجاج لها بدن مستطيل الشكل ورقبة قصيرة وفوهة متسعة قليلاً، يُزخرف البدن زخارف نباتية قوامها مجموعة من الوريدات المتعددة البتلات نُفذت باللون الأبيض، أما الرقبة فيُزخرفها وريدة ذات أربعة بتلات، كما تشتمل اللوحة على كأس من الزجاج إسطوانى الشكل ينفرج كلما ارتفعنا لأعلى، ويُزخرف الكأس زخارف نباتية قوامها فرع نباتى يخرج منه مجموعة من الأوراق النباتية وينتهى بوريدة متعددة البتلات، ونُفذت الزخارف باللون الأبيض، ويوجد باللوحة أيضاً مزهرية من الزجاج الملون لها بدن كروى، ورقبة إسطوانية طويلة وفوهة متسعة.

لوحة(٣):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة وقد جلست على كرسى من الخشب ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وتظهر السيدة وقد مالت برأسها جهة اليسار وتُمسك بأحدى يديها قنينة من الزجاج فى حين تُمسك بيدها الآخرى كوب من الزجاج، وبهذه اللوحة بعض التحف الزجاجية المتمثلة فى قنينة وكوب من الزجاج.

الوصف:

قنينة من الزجاج لها بدن مستطيل الشكل ورقبة قصيرة وفوهة متسعة قليلاً، يُزخرف البدن زخارف نباتية قوامها فرع نباتى يخرج منه مجموعة من الأوراق النباتية والوريدات المتعددة البتلات نُفذت باللون الأبيض ويُزخرف البدن أيضاً مجموعة من النقاط المطموسة نُفذت أيضاً باللون الأبيض، أما الرقبة فيُزخرفها مجموعة من النقاط المطموسة نُفذت باللون الأبيض، كما تشتمل اللوحة على كأس من الزجاج إسطوانى الشكل ينفرج كلما ارتفعنا لأعلى يُزخرفه فرع نباتى يخرج منه بعض الأوراق النباتية وينتهى بوريدة متعددة البتلات.

لوحة(٤):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع تعزف على ألة موسيقية وقد أمسكت بها بكلتا يديها، وبهذه اللوحة بعض التحف الزجاجية المتمثلة فى قنينة وكأسين من الزجاج.

الوصف:

قنينة من الزجاج تتكون من بدن كمثرى، ورقبة إسطوانية طويلة، وقاعدة مستديرة، ويُزخرف الرقبة مجموعة من النقاط المطموسة نُفذت باللون الأبيض، وللقنينة فوهة متسعة قليلاً ومقبضين على شكل حرف s ملفوفة الطرفين، أما الكأسين فلكل منهما قاعدة مرتفعة وبدن نصف كروي

تقريباً، وقد أنتجت إيران فى العصر القاجارى مجموعة من الكؤوس رُسم عيها بالمينا والذهب صورة نصفية لناصر الدين شاه قاجار(٣)(لوحة٥).

لوحة(٦،شكل٤):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وتظهر السيدة وقد مالت برأسها جهة اليسار وتعزف على ألة موسيقية وقد أمسكت بها بكلتا يديها، وبهذه اللوحة بعض التحف الزجاجية المتمثلة فى قنينة وكأس ومزهرية من الزجاج.

الوصف:

قنينة من الزجاج لها بدن مستطيل الشكل تقريباً ورقبة قصيرة وفوهة متسعة قليلاً، وللقنينة غطاء هرمى الشكل والقنينة خالية من الزخارف، كما تشتمل اللوحة على كأس من الزجاج له قاعدة مستديرة يلى الرقبة كتف على هيئة ناقوس مقلوب والكأس أيضاً خال من الزخرفة، ويوجد باللوحة مزهرية من الزجاج الملون لها قاعدة مستديرة، وبدن كروى، ورقبة طويلة، وفوهة متسعة.

لوحة(٧):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وتظهر السيدة قد أمسكت بأحدى يديها كأس من الزجاج فى حين أمسكت باليد الآخرى ربما صفة من كتاب، وبهذه اللوحة بعض التحف الزجاجية المتمثلة فى كأس من الزجاج.

الوصف:

كأس من الزجاج له قاعدة مستديرة يلى الرقبة كتف على هيئة ناقوس مقلوب ويُزخرف الكأس مجموعة من الخطوط المائلة نُفذت باللون الأبيض.

لوحة(٨):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع تعزف على ألة موسيقية وقد أمسكت بها بكلتا يديها، وبهذه اللوحة بعض التحف الزجاجية المتمثلة فى قنينة وكأس من الزجاج.

الوصف:

قنينة من الزجاج لها بدن مضلع ورقبة قصيرة وفوهة متسعة قليلاً، وللقنينة غطاء هرمى الشكل والقنينة خالية من الزخارف، كما تشتمل اللوحة على كأس من الزجاج له قاعدة مرتفعة وبدن مستدير والكأس خال من الزخارف.

لوحة(٩):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع وتُمسك بأحدى يديها قنينة من الزجاج فى حين تُمسك بيدها الآخرى كأس من الزجاج، وبهذه اللوحة بعض التحف الزجاجية المتمثلة فى قنينة وكأس من الزجاج.

الوصف:

قنينة من الزجاج لها بدن مستطيل الشكل ورقبة قصيرة وفوهة متسعة قليلاً، ويُزخرف البدن زخارف نباتية قوامها فروع نباتية وبعض الأزهار كما يُزخرف البدن أيضاً زخارف هندسية قوامها أشكال معينات، ونُفذت الزخارف باللون الأبيض، كما تشتمل اللوحة على كأس من الزجاج له قاعدة مستديرة يلى القاعدة كتف على هيئة ناقوس مقلوب ويُزخرف الكأس زخارف نباتية نُفذت باللون الأبيض.

لوحة(١٠):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع وتُمسك بأحدى يديها كأس من الزجاج، وبهذه اللوحة بعض التحف الزجاجية المتمثلة فى قنينة وكأس من الزجاج.

الوصف:
قنينة من الزجاج لها بدن مضلع ورقبة قصيرة وفوهة متسعة قليلاً، ويُزخرف البدن زخارف نباتية قوامها فروع نباتية يخرج منها مجموعة من الأوراق النباتية ووريدات متعددة البتلات، ونُفذت الزخارف باللون الأبيض، كما تشتمل اللوحة على كأس من الزجاج له قاعدة مستديرة يلى الرقبة كتف على هيئة ناقوس مقلوب ويُزخرف الكأس زخارف نباتية قوامها وريدات متعددة البتلات ونُفذت باللون الأبيض.

لوحة(١١):
لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الوقوف ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وبهذه اللوحة بعض التحف الزجاجية المتمثلة فى شمعدان من الزجاج.
الوصف:
شمعدان من الزجاج يتكون من قاعدة مستديرة يعلوها عمود يتخلله أشكال كروية يحمل جزء ناقوسى الشكل يُزخرفه زخارف نباتية وهذا الجزء خاص بوضع الشموع.
ثانياً: التحف الخزفية:
أما المنتجات الخزفية القاجارية، فمن الملاحظ أنها لم تختلف منتجات إيران الخزفية خلال العصرين الصفوى والقاجارى فى طريقتها الصناعية عما كان سائداً من قبل إلا أن التأثيرات الفنية التى ظهرت عليها كانت قد تنوعت واختلفت تبعاً لاختلاف الأذواق، وقد تعددت الأنواع الخزفية التى أُنتجت خلال العصر القاجارى والتى اتسمت بغلبة التأثيرات الفنية المختلفة عليها والتى تراوحت فيما بين التأثيرات الصينية والأوروبية(٤)، فقد أنتجت إيران فى العصر القاجارى الخزف ذى البريق المعدنى الذى اتسم بقوامه الناعم السميك الرملى، أما لون الطلاء فهو أصفر مائل إلى الخضرة وقد نُفذت زخرفه بالتخريم وقوامها رسوم لأشكال آدمية وحيوانية، كما أنتجت إيران فى العصر القاجارى الخزف تقليد البورسلين الصينى وقد تميز بأشكال الفراشات وباقات الزهور على أرضيات ذهبية وأفاريز من أشكال آدمية ومنشآت معمارية على خلفية من المناظر الطبيعية المستوحاة من البيئة الصينية، وقد عبرت المنتجات الخزفية القاجارية عن تضافر التأثيرات الأوربية مع التقاليد المحلية الإيرانية فى خلق طراز فنى جديد ذا طابع مميز اتسم بغلبة التأثيرات الأوربية(٥).
وفيما يلى نماذج لبعض التحف الخزفية الإيراينة فى العصر القاجارى من خلال لوحات الألبومات.

لوحة(١٢،شكل٥):
لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع وتُمسك بأحدى يديها كأس من الزجاج، وبهذه اللوحة بعض التحف الخزفية المتمثلة فى سلطانية وطبق من الخزف.
الوصف:
سلطانية عميقة من الخزف لها حافة تتسع نحو الخارج وترتكز السلطانية على قاعدة منخفضة، ويُزخرف ظاهر السلطانية زخارف نباتية قوامها فروع نباتية يخرج منها مجموعة من الأوراق النباتية وتنتهى تلك الفروع النباتية بوريدة متعددة البتلات، ويُزخرف ظاهر السلطانية فى إتجاه الحافة الخارجية للسلطانية زخارف نباتية قوامها زخرفة عقود الأزهار(٦)، ونُفذت الزخارف باللون الأحمر، الأصفر، الأخضر الزيتونى وذلك على أرضية باللون الأبيض، كما تشتمل اللوح على طبق من الخزف وُضعت فوقه السلطانية، والطبق متوسط الحجم له حافة مسطحة عريضة يُزخرفه زخارف نباتية متشابهة مع زخارف ظاهر السلطانية.

لوحة(١٣):
لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع تعزف على ألة موسيقية وقد أمسكت بها بكلتا يديها، وبهذه اللوحة بعض التحف الخزفية المتمثلة فى ثلاثة سلطانيات ومزهرية من الخزف.

الوصف:
السلطانية اليمنى عبارة عن سلطانية عميقة من الخزف وترتكز السلطانية على قاعدة منخفضة، ويُزخرف ظاهر السلطانية زخرفة مكررة قوامها أشكال مفصصة ويُزخرف تلك الأشكال زخارف نباتية قوامها وريدات متعددة البتلات، نُفذت الزخارف باللون البنفسجى والأخضر، والأحمر وذلك على أرضية باللون الأبيض، أما السلطانية الوسطى فهى عبارة عن سلطانية عميقة من الخزف لها حافة تتسع نحو الخارج، وترتكز السلطانية على قاعدة منخفضة، ويُزخرف ظاهر السلطانية زخارف نباتية، ونُفذت الزخارف باللونين الفيروزى والأخضر وذلك على أرضية باللون الأبيض، أما السلطانية اليسرى عبارة عن سلطانية عميقة من الخزف ترتكز السلطانية على قاعدة منخفضة، ويُزخرف ظاهر السلطانية زخرفة مكررة قوامها مساحات مستطيلة يُزخرف تلك المساحات زخارف نباتية، ونُفذت الزخارف باللونين الأخضر الزيتونى والفوشيا وذلك على أرضية باللون الأزرق السماوى.
كما تشتمل اللوحة على مزهرية من الخزف تتكون من بدن بيضاوى، ورقبة إسطوانية، وفوهة متسعة، وقاعدة مستديرة، يزخرف البدن زخارف نباتية، ونفذت الزخارف باللونين الأخضر والأحمر وذلك على أرضية باللون الأبيض.

لوحة(٢،١٤):
لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وتظهر السيدة وقد مالت برأسها جهة اليمين وتعزف على ألة موسيقية وقد أمسكت بها بكلتا يديها، وبهذه اللوحة بعض التحف الخزفية المتمثلة فى سلطانية وطبق من الخزف.
الوصف:
سلطانية عميقة من الخزف ترتكز على قاعدة منخفضة، ويُزخرف ظاهر السلطانية زخرفة مكررة قوامها أشكال جامات مفصصة يُزخرف تلك الجامات زخارف نباتية، ونُفذت الزخارف باللونين الأحمر والأخضر وذلك على أرضية باللون الأبيض، كما تشتمل اللوحة على طبق من الخزف متوسط الحجم له حافة مسطحة عريضة يُزخرف الحافة الداخلية للطبق زخارف نباتية قوامها فروع نباتية، ونُفذت الزخارف باللونين الأحمر والأخضر وذلك على أرضية باللون الأبيض.

لوحة(١٥):
لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الوقوف ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وتظهر السيدة وقد مالت برأسها جهة اليمين وتعزف على ألة موسيقية وقد أمسكت بها بكلتا يديها، وبهذه اللوحة بعض التحف الخزفية المتمثلة فى مزهرية من الخزف.
الوصف:
مزهرية من الخزف تتكون من بدن كروى، ورقبة إسطوانية قصيرة، وفوهة متسعة، وقاعدة مستديرة مرتفعة، يزخرف البدن زخارف نباتية، ونفذت الزخارف باللون الأحمر وذلك على أرضية باللون الأبيض وللمزهرية مقبضين على شكل حرفS.

لوحة(١٦):
لوحة فنيية إيرانية من القرن(١٢ه-١٨م) من مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم، وبهذه اللوحة بعض التحف الخزفية المتمثلة فى سلطانيتين وطبقين من الخزف(٧).
الوصف:
تشتمل اللوحة على سلطانيتين من الخزف كل منهما عبارة عن سلطانية عميقة من الخزف ترتكز على قاعدة منخفضة، ويُزخرف ظاهر كل منهما زخارف نباتية، كما تشتمل اللوحة على طبقين من الخزف كل منهما عبارة عن على طبق متوسط الحجم له حافة مسطحة عريضة يُزخرف الحافة الخارجية لكل منهما زخارف نباتية.

لوحة(١٧):

لوحة زيتية لسيدتين رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر إحدهما جالسة على مقعد من الخشب بينما تجلس الأخرى أمامها وقد أمسكت بكلتا يديها نرجيلة من الزجاج، وتظهر كلا السيدتين ورأسهما فى وضعية ثلاثية الأرباع، وبهذه اللوحة بعض التحف الخزفية المتمثلة فى سلطانيتين وخمسة أطباق من الخزف.

الوصف:

السلطانيتين كل منهما عبارة عن سلطانية عميقة من الخزف ترتكز على قاعدة منخفضة، ويُزخرف ظاهر أحداهما زخارف أشبه بالزخارف الدالية(٨)نُفذت باللون الأبيض، وللسلطانية الآخرى غطاء مستدير، كما تشتمل اللوحة على خمسة أطباق أربعة أطباق مستطيلة الشكلمختلفة الأحجام لكل منهم حافة مسطحة عريضة أما الطبق الخامس فهو ذات شكل مستدير.

لوحة(١٨):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الوقوف ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، تُمسك بأحدى يديها باقة من الزهور، وبهذه اللوحة بعض التحف الخزفية المتمثلة فى طبق فاكهة من الخزف.

الوصف:

طبق فاكهة كبير الحجم من الخزف عميق يرتكز على قاعة منخفضة، ويُزخرف ظاهر الطبق مساحات مستطيلة يُزخرف تلك المساحات زخارف نباتية قوامها أوراق نباتية ووريدات متعددة البتلات ونُفذت تلك الزخارف باللونين الأخضر والأحمر وذلك على أرضية باللون الأبيض، ويُزخرف الحافة الخارجية للطبق زخارف نباتية قوامها وريدات متعددة البتلات وأوراق نباتية ونُفذت تلك الزخارف باللون الأصفر، الأخضر، القرمزى، الفوشيا وذلك على أرضية باللون الأبيض.

ثالثاً: التحف المعدنية:

شهد العصر القاجارى تطوراً ملحوظاً فى فن صناعة التحف التطبيقية، وعلى رأسها التحف المعدنية، حيث وصلت إيران فى هذا المضمار إلى درجة عالية من النضوج والإبداع الذى لم يصل إليه غيرها شعب من الشعوب الإسلامية الآخرى، حيث عرف هذا الشعب كيف يتقن ويبدع فى منتجاته الفنية المختلفة، كما استطاع أن يضفى عليها نوعاً ومظهراً من مظاهر الفخامة والعظمة التى اتسم بها حكام إيران، وقد جاء هذا الإبداع نتيجة لما تميزت به المنتجات المعدنية من إهتمام ورعاية سلاطين وشاهات وأمراء إيران بالفن والفنانين على مر العصور(٩) ، وكانت الأعمال الفنية القاجارية تتسم بسحر بسيط يتجسد من خلال تفاصيل فنية متعددة عبرت بصدق عن مرحلة إستعادت فيها إيران الحياة مرة آخرى خلال القرن(١٣ه-١٩م) (١٠)، حيث تنافس صناع المعادن فى الفترة القاجارية فى إنتاج قطع فنية فريدة وشديدة الإثارة والإتقان حرصاً منهم على إرضاء ملوك هذا العصر(١١).

وفيما يلى نماذج لبعض التحف المعدنية الإيراينة فى العصر القاجارى من خلال لوحات الألبومات.

لوحة(١٩،شكل٦):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى وتظهر السيدة فى وضع الوقوف ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع وتعزف على ألة موسيقية، وبهذه اللوحة بعض التحف المعدنية المتمثلة فى إبريق من المعدن.

الوصف:

إبريق من المعدن يتكون الإبريق من بدن مضلع، ورقبة إسطوانية، وفوهة متسعة، وقاعدة مستديرة وللإبريق مقبض وصنبو وغطاء هرمى الشكل.

لوحة(٢٠،١،شكل٧):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع وتظهر السيدة وقد مالت برأسها جهة اليمين وتُمسك بأحدى يديها طائر فى حين

تُمسك بيدها الآخرى فنجان من الزجاج، وبهذه اللوحة بعض التحف المعدنية المتمثلة فى سلطانية وحامل سلطانية من المعدن.

الوصف:

سلطانية عميقة من المعدن، ويُزخرف ظاهر السلطانية مجموعة من الخطوط مشعة فى إتجاه الحافة الخارجية للسلطانية نُفذت باللون الأبيض وتتصل تلك الخطوط من أعلى بشكل قوس نصف دائرى فيظهر بذلك مجموعة من الأقواس المتصلة وتتصل تلك الأقواس بالحافة الخارجية للسلطانية بواسطة مجموعة من الخطوط البيضاء مكونة مساحات مستطيلة يُزخرف تلك المساحات مجموعة من النقاط المطموسة نُفذت باللون الأبيض وذلك على أرضية باللون الأسود، كما تشتمل اللوحة على حامل للسلطانية بيضاوى الشكل يُزخرف الحافة الداخلية للحامل شريط من الزخارف الدالية نُفذ باللون الأبيض.

لوحة(٢١،شكل٨):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الوقوف ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، تُمسك بأحدى يديها باقة من الزهور، وبهذه اللوحة بعض التحف المعدنية المتمثلة فى مزهرية من المعدن.

الوصف:

مزهرية من المعدن لها قاعدة مستديرة مرتفعة، وبدن كمثرى، ورقبة قصيرة، وفوهة متسعة، وللمزهرية مقبضين، ويُزخرف بدن المزهرية شكل بيضاوى رسم بداخله صورة نصفية ربما لناصر الدين شاه قاجار.

لوحة(٢٢،٢):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وتظهر السيدة وقد مالت برأسها جهة اليمين وتعزف على ألة موسيقية وقد أمسكت بها بكلتا يديها، وبهذه اللوحة بعض التحف المعدنية المتمثلة فى صنية من المعدن.

الوصف:

صنية من المعدن مستطيلة الشكل، يُزخرف الحافة الداخلية للصنية زخارف عبارة عن مجموعة من الأقواس المتجاورة.

لوحة(٢٣):

لوحة زيتية يظهر بها محمد شاه قاجار وأحد وزراءه رُسمت بالحجم الطبيعى، وبهذه اللوحة بعض التحف المعدنية المتمثلة فى سيف من المعدن يُمسك به محمد شاه قاجار.

الوصف:

سيف من المعدن عبارة عن سيف ذو نصل مقوس داخل غمد وللسيف رياس ونصل، ورياس السيف مستقيم به إنحناء بسيط فى طرفه، وللسيف مقبض وواقية، وللسيف غمد مقوس بنفس تقويس نصل السيف والغمد مطعم بالأحجار الكريمة.

رابعاً: التحف الخشبية:

عُرفت بعض المدن الإيرانية منذ فجر الدولة الإسلامية بمهارة أبنائها فى صناعة التحف الخشبية وقطع الأثاث، وأشهر هذه المدن مدينة قم والرى، فاشتهرت الأولى بصناعة الأمشاط والأوانى واشتهرت الثانية بصناعة الكراسى من خشب الخلنج المأخوذ من غابات طبرستان، وقد صنع الإيرانيون تحفاً متنوعة من الخشب مثل قطع الأثاث والأمشاط وكراسى المصحف والمنابر والأبواب وغيرها، وقد نُفذت الزخارف على التحف الخشبية بعدة طرق منها الحز والحفر كما استخدموا طريقة التطعيم، وقد انتجت إيران فى العصر القاجارى تحفاً خشبية متنوعة منها المناضد والأبواب وكراسى العرش وغيرها.

وفيما يلى نماذج لبعض التحف الخشبية الإيراينة فى العصر القاجارى من خلال لوحات الألبومات.

لوحة(٢٤):

لوحة زيتية يظهر بها محمد شاه قاجار وأحد وزراءه رُسموا بالحجم الطبيعى، وبهذه اللوحة بعض التحف الخشبية المتمثلة فى درابزين من الخشب.

الوصف:

عبارة درابزين من الخشب مُقسم إلى مساحات مستطيلة بواسطة قوائم خشبية، ويُزخرف تلك المساحات المستطيلة زخارف هندسية مفرغة عبارة عن قوائم رأسية وأخرى أفقية متقاطعة ونتج عن تقاطعها أشكال معينات، ويعلو تلك المساحات المستطيلة قوائم خشبية.

لوحة(٢٥،١١):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الوقوف ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وبهذه اللوحة بعض التحف الخشبية المتمثلة فى خزانة حائطية من الخشب.

الوصف:

خزانة حائطية من الخشب مستطيلة الشكل ويظهر باللوحة أحد القوائم الخشبية لتلك الخزانة يُزخرفه زخارف هندسية قوامها قوائم أفقية وأخرى رأسية متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال معينات يُزخرفها زخارف أشبة بعلامة (+) كما يظهر الجزء السفلى للخزانة وهو عبارة عن جزء خشبى أفقى مقسم إلى مساحات مستطيلة بواسطة قوائم خشبية ويُزخرفه تلك المساحات المستطيلة زخارف هندسية قوامها أشكال دائرية بداخلها زخارف إشعاعية تنطلق من مركز الدائرة كما تنطلق من مركز الأشكال الدائرية أيضاً زخارف هندسية قوامها أشكال معينات متصلة.

لوحة(٢٦):

لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الوقوف ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وبهذه اللوحة بعض التحف الخشبية المتمثلة فى درابزين وباب من الخشب.

الوصف:

يظهر باللوحة درابزين من الخشب وهو عبارة عن درابزين خشبي مكون من خرط برامق، كما يظهر باللوحة باب من الخشب يتكون من مصراعان متشابهان من الخشب، قُسم كل منها إلى ثلاث أقسام يزخرف القسمين العلوى والسفلى حشوة مستطيلة رأسية مشطوفة الأركان، ويزخرف القسم الأوسط حشوة مستطيلة أفقية مشطوفة الأركان.

لوحة(٢٧،شكل٩):

لوحة زيتية لسيدة تجلس على مقعد من الخشب وحولها مجموعة من الأشخاص رُسمت السيدة بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وبهذه اللوحة بعض التحف الخشبية المتمثلة فى مقعد من الخشب.

الوصف:

عبارة عن مقعد سداسى الأضلاع ومحمول على أرجل خشبية، ويُزخرف كل ضلع من أضلاع المقعد زخارف قوامها مجموعة من النقاط المتجاورة بشكل دائرى بداخلها أشكال دوائر مصمتة ويُحيط بهذه الزخرفة زخاف قوامها أشكال دائرية مصمتة، ونُفذت الزخارف باللونين القرمزى والأصفر، ويُزخرف المقعد أعلى الأرجل الخشبية زخارف هندسية قوامها زخارف دالية، أما ظهر المقعد عبارة عن شكل هرمى مفصص يعلوه شكل دائرة يزخرفها مجموعة من النقاط المطموسة نُفذت باللون الأبيض يزخرف الشكل الدائرى دائرة بداخلها دائرة آخرى مصمتة، ويبرز من مقدمة المقعد درجة سلم مستطيلة الشكل يُزخرفها زخارف متشابهة مع زخارف أضلاع المقعد.

لوحة(٢٨):

لوحة زيتية يظهر بها فتح على شاه يجلس على كرسى العرش رسم بالحجم الطبيعى ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، ويظهر على جانبيه مجموعة من الأتباع رسموا بالحجم الطبيعى فى وضع ثلاثى الأرباع، وبهذه اللوحة بعض التحف الخشبية المتمثلة فى كرسى عرش من الخشب.

الوصف:

كرسى عرش من الخشب مستطيل الشكل محمول على أرجل خشبية، ويُزخرف الضلع الأمامى لكرسى العرش ثلاثة مساحات مستطيلة، المساحة الوسطى يُزخرفها زخارف هندسية قوامها أشكال دائرية وآخرى مربعة أما المساحتان الجانبيتان فيُزخرف كل منهما زخارف نباتية محورة قوامها فروع نباتى ملتفة ومتداخلة، أما ظهر كرسى العرش فيأخذ شكل مقوس على جابيه قائمان من الخشب، ويُزخرف كرسى العرش بالكامل زخارف هندسية قوامها أشكال دائرية وآخرى مربعة مصمتة نُفذت باللون الأخضر، الأصفر، الأحمر، ويبرز من مقدمة المقعد درجة سلم مستطيلة الشكل يُزخرفها من الأمام زخارف قوامها شكل لوزى بداخلها مجموعة من النقاط المطموسة ويُحيط بهذا الشكل زخارف هندسية قوامها أشكال دائرية وآخرى مربعة، ونُفذت الزخارف باللون الأزرق السماوى، القرمزى، الأخضر، وذلك على أرضية باللون الأصفر، فى حين يُزخرف درجة السلم من أعلى زخارف نباتية محورة قوامها فروع نباتى ملتفة ومتداخلة نُفذت باللون الأخضر وذلك على أرضية باللون الأصفر.

لوحة(٢٩):

لوحة زيتية يظهر بها فتح على شاه يجلس على كرسى من الخشب، رسم بالحجم الطبيعى ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وبهذه اللوحة بعض التحف الخشبية المتمثلة فى كرسى من الخشب.

الوصف:

كرسى من الخشب له جانبان كل منهما عبارة عن قائمان من الخشب ينتهيان بشكل عقد زخرفى منكسر يعلوه مساحة مستطيلة يعلوها عارض من الخشب قد وضع عليه فتح على شاه يديه وذراعه الأيمن أما ظهر الكرسى فهو مستطيل الشكل ينبثق من جانبيه قوائم خشبية صغيرة، وينتهى ظهر الكرسى بشكل هرمى مفصص يتوسطه من أعلى شكل دائرة، ويبرز من مقدمة الكرسى درجة سلم مستطيلة الشكل وقد وضع عليها فتح على شاه قدميه، ويُزخرف الكرسى بالكامل زخارف هندسية قوامها أشكال دائرية وآخرى مربعة، ونُفذت الزخارف باللونين القرمزى والأخضر وذلك على أرضية باللون الأصفر.

لوحة(٣٠،شكل١٠):

لوحة زيتية لسيدة تجلس على كرسى من الخشب رسمت بالحجم الطبيعى ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وبهذه اللوحة بعض التحف الخشبية المتمثلة فى كرسى من الخشب.

الوصف:

كرسى من الخشب له قاعدة مستطيلة يُزخرف جوانبها زخارف هندسية قوامها أشكال دوائر مصمتة نُفذت باللون البنى وذلك على أرضية باللون الأبيض، ويزخرف الكرسى أسفل القاعدة زخارف هندسية قوامها زخارف دالية بداخلها نقاط مطموسة نُفذت باللونين الأبيض والبنى، وللكرسى جانب عبارة عن قائمان من الخشب ينتهيان عند منتصفهما بشكل عقد زخرفى مفصص يعلوه مساحة مستطيلة يكتنفها عارضان من الخشب، ويُزخرف جانب الكرسى زخارف هندسية قوامها أشكال دوائر مصمتة نُفذت باللون البنى وذلك على أرضية باللون الأبيض، وقد سندت السيدة يدها وزراعها الأيسر على جانب الكرسى، أما ظهر الكرسى فيأخذ شكل مقوس ويُزخرفه مجموعة من الدوائر المصمتة نُفذت باللون البنى وذلك على أرضية باللون الأبيض.

لوحة(٣١):

لوحة زيتية لسيدتين رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر إحدهما جالسة على مقعد من الخشب بينما تجلس الأخرى أمامها وقد أمسكت بكلتا يديها نرجيلة من الزجاج، وتظهر كلا السيدتين ورأسهما فى وضعية ثلاثية الأرباع، وبهذه اللوحة بعض التحف الخشبية المتمثلة فى كرسى ومنضدة من الخشب.

الوصف:

كرسى من الخشب له قاعدة مستطيلة، محمول على أربعة أرجل خشبية يعلو الأرجل جانبان كل منهما عبارة عن مساحة مستطيلة يُزخرفها مجموعة من النقاط المطموسة نُفذت باللون الأبيض أما ظهر الكرسى عبارة عن مساحة مستطيلة يُزخرفها أيضاً مجموعة من النقاط المطموسة نُفذت

باللون الأبيض، كما تشتمل اللوحة على منضدة من الخشب مستطيلة الشكل ترتكز على أربعة أرجل خشبية قصيرة.

لوحة(٣٢):
لوحة زيتية لسيدة رُسمت بالحجم الطبيعى، وتظهر السيدة فى وضع الجلوس ورأسها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وتعزف على آلة موسيقية، وبهذه اللوحة بعض التحف الخشبية المتمثلة فى آلة موسيقية "طنبور".
الوصف:
طنبور من الخشب عبارة عن صندوق نصف كروى له عنق طويلة، والطنبور خال من الزخرفة، ويظهر باللوحة رقم (١٣،٣٣) طنبور من الخشب له صندوق نصف كروى يُزخرفه زخارف نباتية قوامها وريدات متعددة البتلات نُفذت باللون البنى وللطنبور عنق طويلة يُزخرفها زخارف هندسية نُفذت باللون البنى، كما يظهر أيضاً باللوحة رقم (٢،٣٤) طنبور من الخشب له صندوق نصف كروى وعنق طويل يُزخرفه زخارف هندسية قوامها أشكال معينات ونُفذت الزخارف باللونين الأبيض والبنى، ويوجد كذلك باللوحة رقم (٨) طنبور من الخشب له صندوق نصف كروى وعنق طويل يُزخرفه زخارف قوامها مجموعة من النقاط المطموسة نُفذت باللون الأبيض.

نتائج البحث:
ومن خلال الدراسة السابقة لنماذج من التحف الزجاجية والخزفية والمعدنية والخشبية الواردة بالألبومات القاجارية يتضح الأتى:
-أوضحت الدراسة تنوع التحف الزجاجية التى وُجدت تُزين الألبومات القاجارية وتمثلت تلك التحف فى القنينات، الشمعدانات، الكؤوس، الفناجين (لوحات١،٢،٣،٤،٥،٦،٧،٨،٩).
-أوضحت الدراسة تنوع التحف الخزفية الواردة بالألبومات القاجارية والتى تمثلت فى السلطانيات،الأطباق، المزهريات(لوحات١٢،١٣،١٥،١٥،٢٣).
-بينت الدراسة أيضاً تنوع التحف المعدنية التى ظهرت بالألبومات القاجارية ما بين السلطانيات، المزهريات، الصوانى والسيوف لوحات١٩،٢٠،٢١،٢٢).
-أوضحت الدراسة كذلك تنوع التحف الخشبية التى وُجدت تزخرف صور الألبومات القاجارية ما بين الأبواب، المناضد،الدرابزينات، المقاعد(لوحات٢٣،٢٥،٢٦،٢٧،٢٨،٢٩،٣٠،٣٢).
-أوضحت الدراسة تنوع أشكال المقاعد الخشبية التى ظهرت بصور الألبومات القاجارية حيث ظهرت المقاعد السداسية ذات الظهر والمقاعد ذات الجانبين "المسندين"وظهر، وظهرت أيضاً المقاعد ذات الجانب وظهر(لوحات٢٧،٢٨،٢٩،٣٠).
-بينت الدراسة الأبواب الخشبية الواردة بالألبومات القاجارية أنها تتكون من مصراعين من الخشب يتكون كل مصراع من حشوات رأسية وآخرى افقية(لوحات٢٦).
-أوضحت الدراسة تنوع أشكال الدرابزينات التى ظهرت بالألبومات القاجارية حيث ظهر الدرابزين المكون من البرامق الخشبية وظهر الدرابزين ذو الزخارف الهندسية المفرغة(لوحات٢٤،٢٥).
-بينت الدراسة تنوع أشكال الأطباق الواردة بالألبومات القاجارية حيث وُجدت الأطباق المستطيلة والمستديرة(لوحات١٤،١٧،١٨،٢٢).
-أوضحت الدراسة الآلآت الموسيقة التى ظهرت بالألبومات القاجاري وكان أكثرها ظهوراً الطنبور(لوحات٨،٣٢،٣٣،٣٤).
-أثبتت الدراسة أن التحف الزجاجية تحتل الجانب الأكبر من بين التحف التطبيقية ظهوراً بصور الألبومات القاجارية(لوحات١،٢،٣،٤،٥،٦،٧،٨،٩،١٠،١١).

-أوضحت الدراسة استخدام الزخارف المتنوعة فى زخرفة التحف التطبيقية الواردة بالألبومات القاجارية حيث استخدم الفنان الزخارف النباتية والهندسية وكذلك الرسوم الآدمية(لوحات٣١،٢٥،٢٤،٢٢،٢١،١٨،١٤،١٣،١٢،١٠).
-أوضحت الدراسة تنوع أشكال القنينات الزجاجية التى وُجدت تُزين صور الألبومات القاجارية حيث ظهرت القنينات ذات البدن المستطيل وظهرت القنينات ذات البدن المضلع(لوحات٨،٤،٢،١).
-أثبتت الدراسة أن الآلآت الموسيقية احتلت الجانب الأكبر من بين التحف الخشبية ظهوراً بصور الألبومات القاجارية(لوحات ٣٤١٣،٣٣،٣٢).
-بينت الدراسة تنوع أشكال المزهريات الواردة بصور الألبومات القاجارية ما بين المزهريات ذات البدن الكروى والمزهريات ذات البدت الكمثرى والمزهريات ذات البدن الكروى (لوحات٢١،١٥،١٣).
-أوضحت الدراسة تشابه بعض التحف الواردة بصور الألبومات القاجارية مع التحف الباقية من العصر القاجارى وذلك فى استخدام الرسوم الأدمية متمثلة فى رسوم شاهات إيران(لوحات٢١،٥).

حواشى البحث:

(١): زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٠م، ص ٢٦٠،٢٦٢،٢٦٣.

(٢): حسن محمد نور عبد النور، أثر الفنون الزخرفية الإسلامية على نظيرتها الأوربية(فن الزجاج أنموذجاً)، مجلة العمارة والفنون، العدد السادس، ص٧.

(٣): حسن محمد نور عبد النور، أثر الفنون الزخرفية الإسلامية على نظيرتها الأوربية،ص١٤.

(٤): إيمان محمد العابد ياسين: التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجارى (١١٩٣-١٣٤٣ه\ ١٧٧٩-١٩٢٥م)، رسالة ماجستير، المجلد الأول،كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م،ص ٦٩.

(٥): إيمان محمد العابدد ياسين: التأثيرات الأوروبية فلى الفنون الإسلامية الإيرانية، ص ٧٢،٧١،٦٩.

(٦): هي عبارة عن عقود تشتمل على الأزهار والورود، وتمثل عقود الأزهار المرحلة المتطورة لعقود النباتات والفاكهة، وكانت هذه العقود غالباً ما تكون بشكل مقوس أو أفقي، وتمثل بدايتها ونهايتها أشكال الفيونكات والأشرطة المتطايرة زكى محمد حسن: فى الفنون الإسلامية، إتحاد أساتذة الرسم ، مصر،ص ٣٥،٣٦،٣٧.

(٧): (١): زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى.

(٨): قوامها خط منكسر بزوايا حادة تشبه أسنان المنشار، وقد ظهرت بهذا الشكل في أوائل العصر الإسلامى على واجهة قصر المشتى، وقد سمى هذا النوع من الزخرفة "أمواج"، وبدأ ظهور عنصر الزخارف الدالية بشكل واضح على واجهات عمائر المماليك في القاهرة في عهد السلطان بيبرس البندقدارى ثم انتشر استخدامه بعد ذلك في زخرفة عمائر المماليك البحرية والبرجية. عائشة إبراهيم الدسوقى يوسف: أشغال الرخام فى قصر الأمير محمد على بالمنيل "دراسة أثرية فنية"، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، المجلد الأول ،٢٠٠٩،ص ٣١٥،٣١٦.

(٩): أهداب حسنى: مناظر وزخرف علبة معدنية من العصر القاجارى تضيف سمات جديدة لفن التصوير الإسلامى " دراسة آثرية فنية"، مجلة العمارة والفنون، العدد السابع، ص٤.

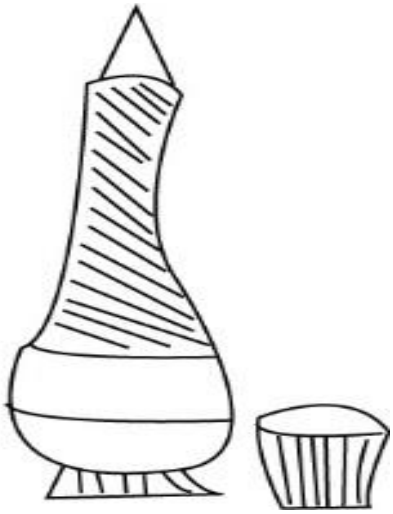
(١٠): Bernard Lewis: The world of Islam, Thames and Hudson, 1997,P.271.

(١١): منى محمد بدر: ثلاث تحف قاجارية من النحاس مزخرفة بتصاوير من المنيا الملونة، مؤتمر الفيوم الخامس،٢٠٠٥م، ص١٤.

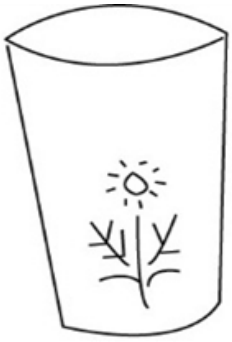
(١٢): الشيماء أحمد عبد العال: البلاطات الخزفية والتحف الخشبية الإيرانية من خلال تصاوير المخطوطات فى العصر الصفوى " دراسة فنية مقارنة مع التحف الباقية، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ص ٢٣٤.

الأشكـال واللوحـات

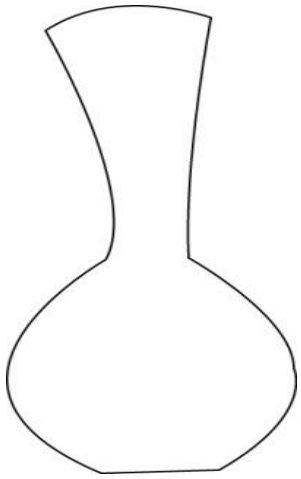
أولاً: الأشكـال:



شكل(١) زخرفة توضح قنينة وكوب من الزجاج الزجاج عمل الباحث.



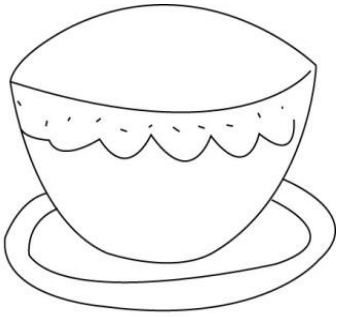
شكل(٢) زخرفة توضح كاس من عمل الباحث.



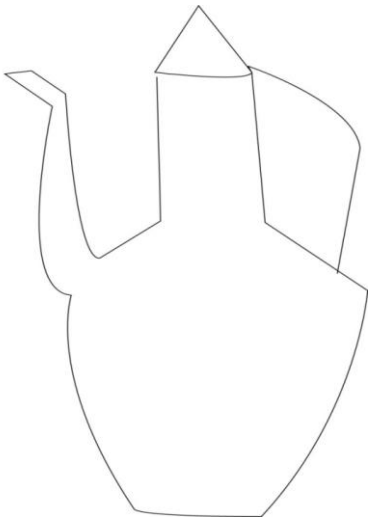
شكل(٣) زخرفة توضح مزهرية من الزجاج عمل الباحث.



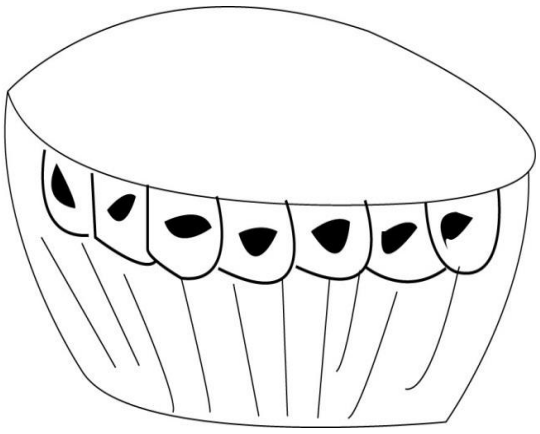
شكل(٤) زخرفة توضح قنينة وكأس من الزجاج عمل الباحث.



شكل(٥) زخرفة توضح سلطانية من الخزف المعدن عمل الباحث



شكل(٦) زخرفة توضح إبريق من عمل الباحث.



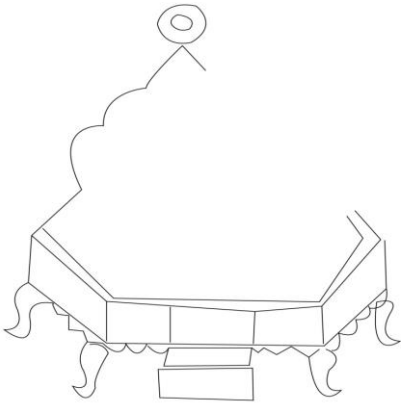


شكل(٧) زخرفة توضح سلطانية من المعدن

عمل الباحث

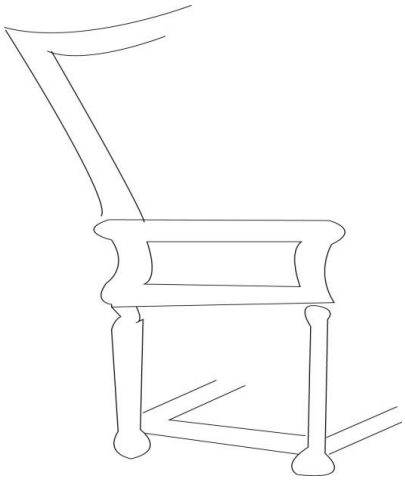
شكل(٨) زخرفة توضح مزهرية من المعدن

عمل الباحث



شكل(٩) زخرفة توضح مقعد من الخشب

عمل الباحث



شكل(١٠) زخرفة جانب كرسى من الخشب

عمل الباحث

ثانيا:اللوحــات:







لوحة(١،١أ،١ب): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن: www.Liveauctioneers.com



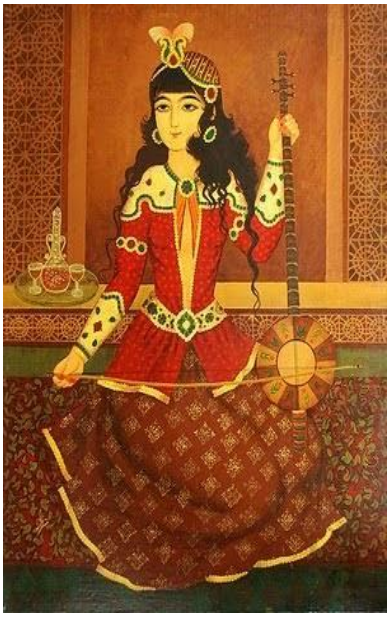
لوحة(٢،٢أ،٢ب): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن: www. pinterest.com



لوحة(٣،٣أ،٣ب): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن: www. pinterest.com







لوحة(٤،٤أ): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى. لوحة(٥):كأسين من الزجاج من صناعة بوهيميا فى القرن(١٣هـ-١٩م)

عن: www. pinterest.com

نقلاً عن: حسن محمد نور عبد النور: مجلة العمارة والفنون، العدد السادس.

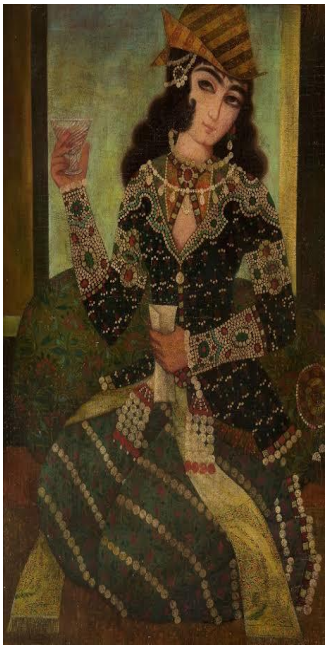






لوحة(٦،٦أ،٦ب): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن: www.mimifroufrou.com





لوحة(٧،٧أ): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

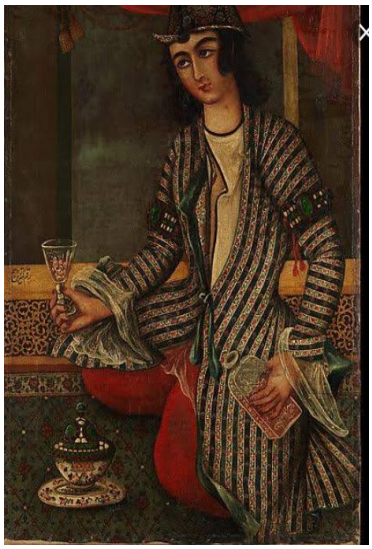
عن: www. pinterest.com



لوحة(٨): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى

عن:www.Tumblr.com



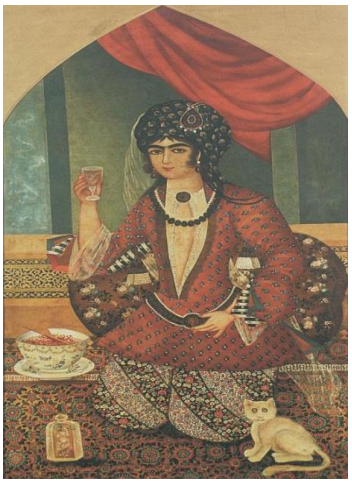




لوحة(٨أ): تفاصيل من اللوح السابقة

لوحة(٩،٩أ): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن: www. pinterest.com





لوحة(١٠،١٠أ،١٠ب): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن:www.wikiwand.com



لوحة(١١،١١أ): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.




لوحة(١٢): سلطانية من الخزف- إيران - العصر القاجارى

عن: www. pinterest.com





لوحة(١٣،١٣أ،١٣ب): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن: www. pinterest.com



لوحة(١٤): سلطانية وطبق من الخزف





لوحة(١٥،١٥أ): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى

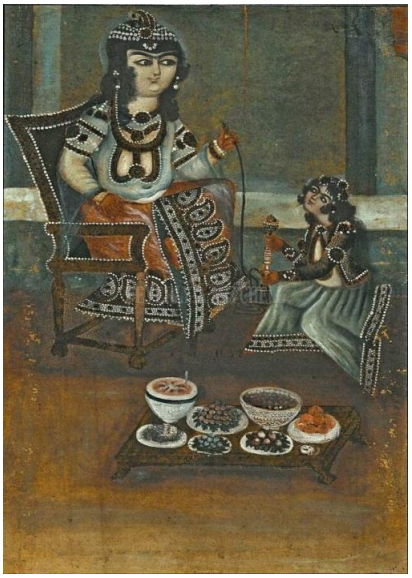
عن: www.fineartamerica.com



. لوحة(١٦): لوحة فنيية إيرانية من القرن(١٢ه-١٨م)

من مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم

نقلاً عن: زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى.





لوحة(١٧،١٧أ): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن:www.beverlyamitchell.com







لوحة(١٨،١٨أ): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن: www. pinterest.com

لوحة(١٩): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى

عن: www. pinterest.com



لوحة(١٩أ): تفاصيل من اللوحة السابقة



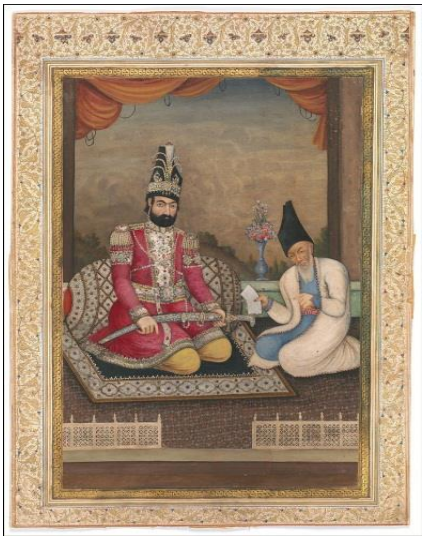
لوحة(٢٠): سلطانية من المعدن- العصر القاجارى



لوحة(٢١): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.



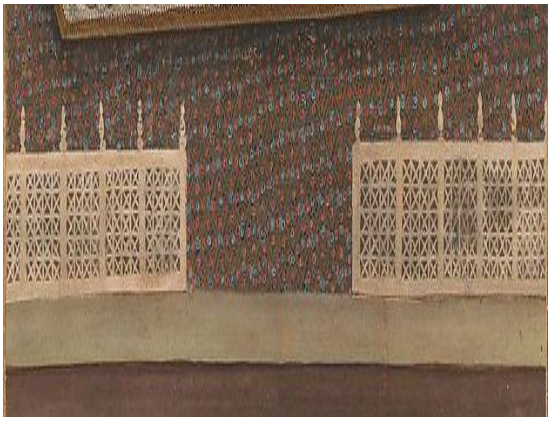
لوحة(٢٢): صنية من المعدن - العصر القاجارى.





لوحة(٢٣،٢٣أ): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن:Metropolitan museum





لوحة(٢٤): درابزين من الخشب

لوحة(٢٥): خزانة من الخشب- العصر القاجارى





لوحة(٢٦): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى. **لوحة (٢٧):** لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن: www. pinterest.com **عن: aljantiques.com**



لوحة(٢٧أ): تفاصيل من اللوحة السابقة

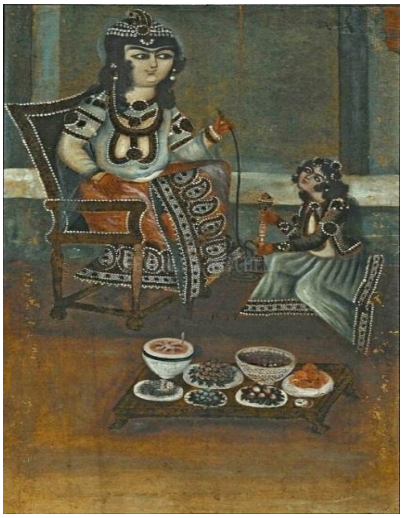




لوحة(٢٨،٢٨أ): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

عن:mons.M. Wikimedia.org





لوحة(٢٩): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى. **لوحة(٣٠):** لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى

عن:commons.M. Wikimedia.org



لوحة(٣١): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى. **عن: www.christiesc.om**



لوحة(٣٢): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى. **عن: www. pinterest.com**



لوحة(٣٣): لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.



لوحة(٣٤) لوحة زيتية إيرانية من ألبوم- العصر القاجارى.

تصاوير السِّيرَة النَّبَويَّة في مخطوط الرِّسَالَة المُحَمَّدِيَّة
(ثلاث وخمسون تصويرة مُلَوَّنَة من العصر العُثماني" تُدْرَسْ وتُنْشَرْ لأول مَرة ").

دكتور/ ماهر سمير عبدالسميع السيد عطاالله
مدرس الآثار الإسلامية، بقسم الآثار الإسلامية،
بكلية الآثار – جامعة الزقازيق بمصر.

الملخص Summary :

تُسلط الدّراسة الضوء على أحد المخطوطات العثمانية الهامة التي تحتفظ بها دار الكتب المصرية بالقاهرة، تحت رقم (٢٢ معارف عامة تركي طلعت)، وهذه النسخة مؤرخة بسنة١٢٣٧هـ(١٨٢١م)، تتكون من مُجلّد واحد، تمت كتابته بخط النسخ، ويحتوي المخطوط على منظومة شعرية عُرِفت بـ(المُحَمَّدِيَّة)، وهي منظومة مشهورة تضم تسعة آلاف ومائة وتسعة عشر بيتًا شعريًا، تمت كتابتها جميعاً باللغة التركية العثمانية القديمة، عدا عناوين الفصول المُتضمِّنة لهذه الأبيات الشعرية فقد تمت كتابتها باللغة العربية. أَلفَّ هذا المخطوط محمد بن صالح المعروف بابن الكاتب(يازيجي أوغْلو محمد أفندي أو بازيجي زاده)، المتوفي في عام (٨٥٥هـ/١٤٥١م)، قام بتنظيمه في ثلاثة محاور هي (الخلق، وسيرة النبي محمد – صلى الله عليه وسلم –، ويوم القيامة)، بالإضافة إلى تفسيرات لآيات قرآنية.

وتهدف الدّراسة هنا إلى التعريف بالمخطوط، وكذلك التعريف بمؤلفه، وما يتضمنه محتواه، ونشر رسومه الملوَّنة والمتعددة التي تتخلل صفحاته، وهي عبارة عن تصاوير كثيرة تشرح ما وَرَدَ ذكره في المخطوط، بلغ عددها ستًا وتسعين، منهم ثلاث وخمسون تصويرة تشرح أحداث السّيرة النبوية تُنشر وتُدْرَس هنا لأول مرة، بالإضافة إلى دراسة هذه التصاوير دراسة أثرية فنية، للخروج بأهم مميزاتها، ومقارنتها بمثيلاتها في العصر العثماني، للوقوف على مدى أوجه الشبه والاختلاف بين رسوم الفنانين، ومدى مطابقتها للواقع والحقيقة من عدمه. وبشكل عام لقد اِنفردت رسوم هذا المخطوط بمجموعة من المميزات الفنية جعلته مميزاً عن غيره من المخطوطات العثمانية المُزينة بالتصاوير الملونة، ولعل أهمها توضيح وسّرَد القصص التاريخي والديني بواسطة التصاوير دون رَسم لأشكال كائنات حية.

الكلمات المُفتاحية Key Words :

مخطوط، المُحَمَّدِيَّة، تصاوير، العصر العثماني، الخلق، سيرة النبي، الآخرة، القيامة.

محاور الدراسة	
أولًا: منهج الدّراسة	**ثانيًا: ترجمة مؤلف المخطوط**
ثالثًا: تسمية المخطوط	**رابعًا: تأريخ المخطوط**
خامسًا: متن مخطوط الرِّسَالة المُحَمَّدِيَّة	**سادسًا: تصاوير المخطوط**
سابعًا: المميزات الفنية للتصاوير	**ثامنًا: الخاتمة وتتضمن أهم النتائج**

أولاً : منهج الدّراسة في تناول ونشر تصاوير المخطوط :

سوف تتبع الدّراسة في نشرها لتصاوير المخطوط، المنهج الوصفي والتحليلي المقارن في قالب واحد. وقبل أن تتناول الدِّراسة بالشرح والتحليل أهم المميزات والأساليب الفنية لتصاوير هذا المخطوط، علينا أولًا أن نشير إلى جزئية هامة جداً تتعلق بآلية دراسته الفنية، حيث يشتمل مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ على ست وتسعين تصويرة كما سبق أن ذكرنا في مُلخص البحث؛ منهم ثلاث وخمسين تشرح السِّيرة النبوية، والثلاث والأربعون المتبقية تشرح أحداث يوم القيامة(الآخرة). ونظراً لكثرة عدد هذه التصاوير في مخطوط واحد من ناحية، وانقسامها إلى مجموعتين كبيرتين من ناحية أخرى، تُمثل كل منهما شرحاً لموضوع مُستقل تماماً عن الآخر، رأينا أن نقوم بتناول هذا المخطوط في دراستين مُنفصلتين، لنتمكن من شرح وتحليل تصاويره ورسومه بطريقة وافية، الدراسة الأولي(وهي موضوع البحث الذي بين أيدينا الآن): (تصاوير السِّيرَة النَّبَوِيَّة في مخطوط الرِّسَالَة المُحَمَّدِيَّة)، وعددها ثلاث وخمسون تصويرة مُلَوَّنَة "تُدْرَسْ وتُنْشَرْ هنا لأول مَرة"، والدراسة الثانية: (تصاوير يوم القيامة أو الآخرة في مخطوط الرِّسَالَة المُحَمَّدِيَّة)، وعددها ثلاث وأربعون تصويرة مُلَوَّنَة "، ونقوم الآن بدراستها والتجهيز لنشرها لاحقاً في بحث مستقل، إن قدَّر الله لنا البقاء.

ثانيًا : ترجمة مؤلف المخطوط (يازيجى أوغلو محمد) :

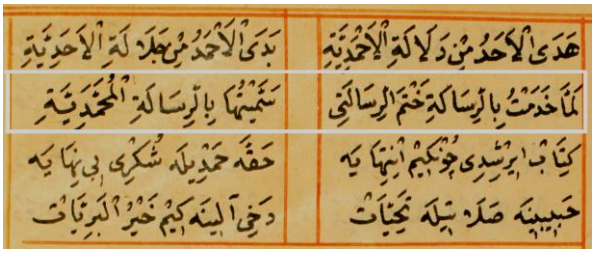
هو العارف بالله تعالى الشيخ محمد بن صالح الرّومي(المتوفى عام٨٥٥هـ/١٤٥١م)[١]، من أهل مدينة كليبولي[٢]، ويُعرف بيازيجى زاده أوغلو، وعُرف كذلك بابن الكاتب[٣].

وتعلَّم يازيجي أوغْلو(المتوفى عام٨٥٥هـ/١٤٥١م) وشقيقه الأصغر أحمد بيجان(المتوفي حوالي عام٨٥٩هـ/١٤٥٤م) على يد أبيهما يازيجي صالح، وأصبحا من أتباع الشيخ المُتصوِّف واسع التأثير حاجي بيرام ولي(المتُوفِي حوالي عام٨٣٣هـ/١٤٢٩) أو (حوالي عام٨٣٤هـ/١٤٣٠م). وقد أسَّسَ يازيجي أوغلو لاحقاً مدرسة لدراسة الصّوفية وممارسة شعائرها[٤]. ويعد من مشايخ الطريقة البيرامية[٥].

من مؤلفات يازيجى أوغلو المخطوط الذي بين أيدينا ويُعرف "بالرِّسَالة المُحَمَّدِيَّة" أو "القصيدة المُحَمَّدِيَّة في سيرة الأحمدية"، وهي منظومة تركية في التصوّف، عبارة عن مُجلد كبير، وتعتبر أحد أجمع القصائد التركية الشارحة للكَمالات الرَّبانية المُتعلّقة بالحقيقة المُحمَّدية، وقد شرحها إسماعيل حقي البروسوي صاحب التفسير المُسمّى روح البيان، شرحاً وافياً مشحوناً بحقائق التوحيد من حيث الشهود والعيان، وأسماه فرَح الرُّوح، وتُعتبر المُحَمَّدِيَّة من أكثر الأعمال التاريخية والأدبية الشائعة عند العُثمانيين[٦]، ومن كُتبه أيضاً "مَغارب الزمان لغروب الأشياء في العين والعيان"، وهو في مجلد، عبارة عن منظومة باللغة العربية عن النبي محمد، وقد جَمَعَ فيه الأحاديث القدسية، وذِكر كلماته، أي النبي – صلى الله عليه وسلم – مع الأنبياء، ثم تلقى الخطابات الإلهية، من الكتب المُنزلة، وله كتاب آخر بعنوان "شرح الفصوص لمُحي الدين ابن عربي الحاتمي"[٧].

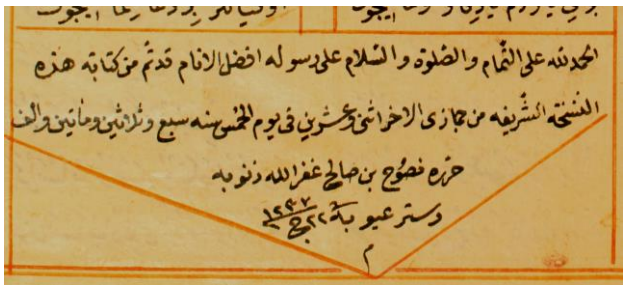
وقد جاء في كتاب روايات عن التحول الديني في بداية الدولة العثمانية بالإنكليزية لتيجانة كرسنج، نقلاً عن كتابيّ مغارب الزمان محمد يازيجي زاده، وكتاب أنوار العاشقين لأخيه أحمد بيجان يازيجي زاده، ما يلي: " وكان للشيخ يازيجي زاده ولأخيه الشيخ أحمد بيجان[٨] دور كبير في نشر وحفظ الدين الإسلامي في مقاطعة كليبولي، حيث تحفل مؤلفاتهما بحقائق التصوّف من الوجه المقبول شرعاً، وقد ردّا على الكثير من البدع المُستحدثة في عصرهما "[٩].

ثالثًا : تسمية المخطوط :


هَدَى الْأَحَدُ مَنْ دَلَالَةِ الْأَحْمَدِيَّةِ | بَدَى الْأَحَدُ مَنْ جَلَالَةِ الْأَحَدِيَّةِ
لَمَّا خَدَمْتُ بِالرِّسَالَةِ خَتْمَ الرِّسَالَتِي | سَمَّيْتُهَا بِالرِّسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ
كِتَابٌ يُرْشِدِي جُنْكِيمْ أَنِيهَا يَه | حَقَّهُ حَمْدِيلَه شُكْرِي بِي هَا يَه
حَبِيبِيَه صَلَه بِيلَه تَحِيَّاتْ | دَخِي آلِيَه كِيمْ خَيْرُ الْبَرِيَّاتْ

عُرف بـــ(الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ)، (القصيدة المُحَمَّدِيَّة في سيرة الأحمدية)، (المُحَمَّدِيَّة في الكمالات الرّبانية)، و(مُحَمَّدِيَّة في نعت خالق الخلق رب العالمين)[١٠]. لكن أهم أسمائه التي نُعِتَ بها، ما أشار إليه المؤلف في آخر صفحة من المخطوط الذي بين أيدينا(٣٢٠ظهر)، في بيت شعري نصه: (لمَّا خَدَمْتُ بالرِّسَالَةِ خَتْمَ لرِسَالَتِي***سَمَّيْتُهَا بِالْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ).

رابعًا : تأريخ المخطوط (مؤرخ بسنة١٢٣٧هـ/١٨٢١م) :


الحمد لله على التمام والصلوة والسلام على رسوله افضل الانام قد تم من كتابة هذه
النسخة الشريفه من جمادى الاخرا ثنى وعشرين في يوم الخمس سنه سبع وثلاثين ومأتين والف
حرره نصوح بن صالح غفر الله ذنوبه
وستر عيوبه ٢٢ج

كُتِبَ في آخر صفحة من المخطوط(٣٢٠ظهر) في أسفلها ما نصه: (الحمد لله على التمام والصَّلوة والسَّلام على رسوله أفضل الأنام قد تم من كتابة هذه النسخة الشَّريفة من جمادى الآخر اثنى وعشرين في يوم الخم[ي]س سنه سبع وثلاثين ومأتين والف حرره نصُوح بن صالح غفر الله ذنوبه وستر عيوبه ٢٢ج سنة١٢٣٧). [أي ما يوافق بالتاريخ الميلادي حوالي سنة١٨٢١م]. والنص مكتوب باللغة العربية بخط النسخ[١١] باللون الأسود على أرضية باللون الأصفر.

خامسًا : متن مخطوط الرِّسَالة المُحَمَّدِيَّة وما يتضمنه من فصول :

يحتوى هذا المخطوط على منظومة شعرية عُرِفت بـ(المُحَمَّدِيَّة)، ولها شهرتها عند من يُداوم على تلاوتها من أهل الأناضول والقرم وقازان وغيرها، وهي طويلة تقع في قريب من تسعة آلاف ومائة وتسعة عشر بيتاً شعرياً، ومن الدليل على شعبية الْمُحَمَّدِيَّةِ أن شاعراً من شعراء الترك المُحدثين هو يحي كمال كانت أمه تقرأ له من كتاب(المُحَمَّدِيَّة) في صغره، فكان للمُحَمَّدِيَّة عميق أثرها في توجيهه الفكري عند كبره. ومن تأثر شعراء الترك بها ما قيل من أن الشاعر حمدي المتوفي عام١٥٠٨م له منظومة بعنوان(أحْمَدِيَّة). ولشاعر آخر يُسمى خاقاني المتوفي عام١٦٠٦م منظومة بعنوان(حلية خاقاني) يتلو فيها تلو ما جاء في المُحَمَّدِيَّة. ومن ثم نلحظ أن هذه المُحَمَّدِيَّة أوجدت فناً خالصاً من فنون الشعر طرقه أكثر من شاعر، وذلك لأن موضوعه مُحبب إلى الترك المتقين على تفاوت طبقاتهم. والمُحَمَّدِيَّة على نسق المولد، والمولد منظومة فيها سرد للسيرة النبوية. وقد تحركت همة مؤلفها إلى نظمها بناء على ما اطَّلع عليه في كُتب السّيرة النبوية أو لرؤيا رآها[١٢].

وتبدأ الْمُحَمَّدِيَّةِ بالديباجة التقليدية وهي التوحيد ثم النعت، والسبب الذي حدا بالشاعر إلى تأليف الكتاب، والكلام بعد ذلك في ذكر الخليقة منذ فجر الدّهر مروراً بالأنبياء الكِرام، حتى يبلغ سيد الأنبياء والمُرسلين – صلى

الله عليه وسلم–، وهو يذكر ولادته ويجري عليه صفاته كما يَصف معراجه وهجرته ومعجزاته، وبذلك يكون هذا القدر مما جاء في ٱلْمُحَمَّدِيَّةِ أشبه بشيء بسيرة نبوية منظومة، وهو في كلامه يُعرِّج على ذكر زوجات الرسول – صلى الله عليه وسلم – وبعض أصحابه وكل ما يتصل بذلك من طرف، مما يجعل الكِتاب مُتصفاً بكتب السيرة، ويُمكن أن نتصور ٱلْمُحَمَّدِيَّةِ قائمة على ثلاثة محاور هي (الخلق ، والنبي صلى الله عليه وسلم ، والقيامة) وهذا ما يجعلها سيرة نبوية، ولكن مع فارق؛ هو الرّغبة في بسط القول تفصيلاً، أو أن رغبة الشاعر في نظم سيرة الرّسول – صلى الله عليه وسلم – بَعَثَتْهُ على أن يُصَدِّر هذه السيرة بتاريخ الخلق ويختمها بذكر القيامة(١٣).

ويتكون مخطوط الْرِسَالَةِ ٱلْمُحَمَّدِيَّة المحفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة، تحت رقم: (٢٢معارف عامة تركي طلعت) من مُجلّد واحد، عدد أوراقه ٣٢٠ ورقة، مقاساتها ١٧X٢٢,٥سم، وعدد الأسطر في كل صفحة من صفحاته عشرة تقريباً، نَسخه وحرره نصوح بن صالح، وتمت كتابته بخط النسخ، باللغة التركية القديمة، وجاء لون المداد في عناوينه باللون الأحمر، أما المحتوي فباللون الأسود، وهذه النسخة تم ضبطها بالتنقيط، بها إطارات باللون الأصفر الذهبي(١٤). ويشتمل المخطوط على عدد كبير من العناوين الجانبية المُتضمنة للأبيات الشعرية والكتابات النثرية أحياناً، وجميعها (أي العناوين الجانبية) كُتبت باللغة العربية بالمِداد الأحمر بخط النسخ.

ونقوم هنا بسرد ونشر جميع عناوين المخطوط، كما قرأتها بنفسي في صفحاته، وهي كالتالي:

(افتتاحية المخطوط– صَفْحة١ظهر)، (في نعت رسول الله صلى الله عليه وسلم– صَفْحة ٢وجه)، (في نعت الخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم أجمعين– الصَّفحتان ٢وجه، ٢ظهر)، (في سبب تأليف رِسَالةِ ٱلْمُحَمَّدِيَّةِ– الصَّفحات ٢ظهر، ٣وجه، ٣ظهر)، (افتتاح الكتاب– الصَّفحتان ٣ظهر، ٤وجه)، (مبعث محمد مصطفى فصل في نزول الوحي صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين– صَفْحة ٤٧ظهر)، (فصل في نزول الوحي– صَفْحة ٥٣وجه)، (إسلام أبو بكر رضى الله عنه– صَفْحة ٥٦وجه)، (إسلام عُمر رضي الله عنه– صَفْحة٥٧وجه)، (فصل في صفات النبي عليه السلام– صَفْحة٥٩ظهر)، (فصل في أخلاق النبي صلى الله عليه وسلم– صَفْحة٦٠ظهر)، (فصل في المعراج– صَفْحة٦٣وجه)، (في أسرار الوحي– صَفْحة٧٣وجه)، (هجرة النبي عليه السلام من مكّة إلى المدينة– صَفْحة٨٠وجه)، (نزول النبي عليه السلام في المدينة– صَفْحة٨٢ظهر)، (قصيدة لحضرت النبي صلى الله عليه وسلم– صَفْحة٨٥وجه)، (إسلام عبدالله ابن سلام رضي الله عنه– صَفْحة٨٦وجه)، (سبب الأذان– صَفْحة٨٨وجه)، (تحويل القبلة– صَفْحة٨٩وجه)، (فصل في المعجزات– صَفْحة٨٩ظهر)، (فصل في الغزوات– صَفْحة٩٥وجه)، (غزوات البدر– صَفْحة٩٥ظهر)، (جِهاد الأحد– صَفْحة١٠٠وجه)، (قصة فتح مكّة– صَفْحة١٠٣وجه)، (جهاد الحُنين– صَفْحة١٠٧وجه)، (وفات رسول الله صلى الله عليه وسلم– صَفْحة١٢٠ظهر)، (هذه حلية شريف حبيب أكرم صلى الله عليه وسلم– صَفْحة١٢٨ظهر)، (مخلفات حضرت رسول الله صلى الله عليه وسلم– صَفْحة١٣٨وجه)، (فصل في الصَّلاة على النبي عليه السلام– صَفْحة١٤٢وجه)، (فصل في أصحاب رضي الله عنهم– صَفْحة١٤٧وجه)، (وفات فاطمة الزهراء رضي الله عنها– صَفْحة١٤٨وجه)، (وفات حضرت أبو بكر الصديق رضي الله عنه– صَفْحة١٥٢ظهر)، (حلية حضرت أبو بكر الصديق رضي الله عنه– صَفْحة١٥٣وجه)، (وفات حضرت عُمر الفاروق رضي الله عنه– صَفْحة١٥٣ظهر)، (هذا صفة حلية حضرت عُمر الفاروق رضي الله عنه– صَفْحة١٥٤وجه)، (وفات حضرت عثمان ذي النورين رضي الله عنه– صَفْحة١٥٥وجه)، (هذا صفة حلية حضرت عثمان ذي النورين رضي الله

عنه– صَفْحة١٥٥ظهر)، (وفات حضرت علي المرتضى رضي الله عنه– صَفْحة١٥٦وجه)، (هذا صفة حضرت علي المرتضى رضي الله عنه– صَفْحة١٥٦ظهر)، (وفاة الحسن والحسين رضي الله عنهما– صَفْحة١٥٧ظهر)، (فصل في العشرة المبشرة رضي الله عنهم أجمعين– صَفْحة١٥٩ظهر)، (فصل في بيت الخلافت– صَفْحة١٦٠وجه)، (فصل في أصحاب الصّفة رضي الله عنهم– صَفْحة١٦٠وجه)، (فصل في أشراط السّاعة– صَفْحة١٦١وجه)، (فصل في خروج الدّجال– صَفْحة١٦٣ظهر)، (فصل في نزول عيسى عليه السلام– صَفْحة١٦٤ظهر)، (فصل في خروج يأجوج ومأجوج– صَفْحة١٦٥وجه)، (فصل في خروج دابّة الأرض– صَفْحة١٦٦وجه)، (فصل في طلوع الشمس من مغربها– صَفْحة١٦٦ظهر)، (فصل في نَفخ الصّور– صَفْحة١٦٩وجه)، (فصل في يوم القيامة– صَفْحة١٧٠ظهر)، (فصل في الحَشر– صَفْحة١٧١ظهر)، (فصل في تبديل الأرض والسّموات– صَفْحة١٧٧وجه)، (فصل في المَوْقِفْ– صَفْحة١٨١وجه)، (فصل في لواء الحَمد– صَفْحة١٨٣ظهر)، (هذا الفصل في بيان جَهنَّم– صَفْحة١٨٤وجه)، (فصل في إحضار الأنبياء– صَفْحة١٨٧ظهر)، (فصل في السَّاعة– صَفْحة١٩٢وجه)، (هذا الفصل في الكَعبة– صَفْحة١٩٥وجه)، (هذا الفصل في بيان الموطن– صَفْحة١٩٥ظهر)، (الموطن الأول في الكتاب قال الله سبحانه وتعالى عَلِمتْ كلمة وكُلَّ إنسانٍ ألزمناهُ طائِرَهُ في عُنُقِهِ الآية– صَفْحة١٩٥ظهر)، (الموطن الثاني في الحِساب– صَفْحة١٩٧ظهر)، (المَوْقِفْ– صَفْحة١٩٩ظهر)، (هذا الفصل في بيان المُخَاصِمَات– صَفْحة٢٠٣وجه)، (الموطن الخامس خِطابُ الله– صَفْحة٢٠٥وجه)، (فصل في الذين لا حِسابَ عليهم– صَفْحة٢١٠ظهر)، (فصل في البَشَارَةِ– صَفْحة٢١٥ظهر)، (هذا الفصل في بيان حوض رسول الله عليه السّلام– صَفْحة٢١٨ظهر)، (هذا الفصل في بيان جهنم وأهلها– صَفْحة٢٢٠وجه)، (هذا البيان الموطن الرابع في الصِّراط– صَفْحة٢٢٦وجه)، (فصل في الانسلاك إلى الجنة– صَفْحة٢٣٩وجه)، (فصل في دخول الجنّة– صَفْحة٢٤٠ظهر)، (فصل في بيان حَضيرةِ القدس– صَفْحة٢٤١ظهر)، (فصل في النُّشور– صَفْحة٢٤٧وجه)، (الموطن الخامس في الأعراف– صَفْحة٢٤٨وجه)، (فصل في أهل الذنوب– صَفْحة٢٤٨ظهر)، (الموطن السّابع في ريح الموت– صَفْحة٢٥٥وجه)، (هذا الفصل في حكمة العذاب– صَفْحة٢٥٥وجه)، (الموطن الثامن في المأدبة أي الضّيافات– صَفْحة٢٥٧وجه)، (فصل في مقامات الجنة في درجاتها– صَفْحة٢٥٧ظهر)، (فصل في البُراق– صَفْحة٢٥٨ظهر)، (فصل في الحُور– صَفْحة٢٥٩وجه)، (فصل في الوِلدَان والغِلْمان– صَفْحة٢٦٢وجه)، (فصل في أنهار الجنّة– صَفْحة٢٦٣وجه)، (هذا الفصل في مراتب أهل الجنّة– صَفْحة٢٦٥وجه)، (هذا الفصل في تمثيل الدَّارين– صَفْحة٢٧٤ظهر)، (فصل في الضِّيافات– صَفْحة٢٧٩وجه)، (في مَدْح النبي صلى الله عليه وسلم– صَفْحة٢٨١وجه)، (فصل في رؤية الله تعالى عَزَّ سلطانه وعَظُمَ شانه– صَفْحة٢٨٣ظهر)، (فصل الزَّبُور الأعظم– صَفْحة٢٨٨وجه)، (فصل في المجلس النور– صَفْحة٢٩١وجه)، (فصل في انكشاف الذات– صَفْحة٢٩٣ظهر)، (فصل في معرفة الرَّب والنفس– صَفْحة٣٠٠ظهر)، (هذا الفصل في أسرار العارفين– صَفْحة٣٠٤وجه)، (مُناجاة بَدَرْكَاهِ قاضي الحاجات– صَفْحة٣٠٧ظهر)، (قصيدة إلهية– صَفْحة٣١٢ظهر)، (خاتمة الكتاب– صَفْحة٣١٣وجه)، (في مَدْح حضرت محمد مصطفى صلى الله عليه وسلم– صَفْحة٣١٧ظهر)، (صَفْحة الأخيرة من المخطوط– صَفْحة٣٢٠ظهر).

أول النسخة : الصفحة الأولى من المخطوط (١ظهر) :
"إله واحد رب تعالى *** هو الله البديع الحق الأعلى
تعالى ذاته لمّا تجلّى *** من الغيب إلى العين فجلّى...".
آخر النسخة : الصفحة الأخيرة من المخطوط (٣٢٠ظهر) :
"...داخي آمين ديانك هم جمله سين *** حق تعالى رحمته غرق ايله سين
بوني يازدم يادكار او لما عنيجون *** اوفيا نلر بر دعا قلما عنيجون".



الصفحة الأولى من المخطوط (١ظهر)



الصفحة الأخيرة من المخطوط (٣٢٠ظهر)

سادسًا : تصاوير المخطوط :

يَشتمل مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ(موضوع الدِّرَاسة)، على سِت وتسعين تصويرة(منمنمة)، وفيما يلي بيان بعناوين جميع هذه التصاوير، وموقع كل تصويرة في صفحات المخطوط بالتَّرتيب، وجدير بالذكر أن هذه العناوين قامت الدّراسة بإطلاقها على التصاوير لأول مرة، بعد تناول دقيق لكل تصويرة، ومقارنتها بالمتن المُصاحِب الشارحة والمُوَضِّحة له، وذلك على النحو التالي:

لوحة	رقم الصفحة	عنوان التصويرة
١)	(صَفْحة ٤٨وجه)	رَسْم لقبة أمينة خاتون(منزل أم النبي) ومَوضِع مَوْلِد الرسول
٢)	(صَفْحة ٤٨ظهر)	رَسْم للكعبة المُشرفة حولها حِجر إسماعيل والمَطاف.
٣)	(صَفْحة ٥٨وجه)	رَسْم لإسلام عُمر عند مَغارة جَبل قُبيس.
٤)	(صَفْحة ٥٨ظهر)	رَسْم لطواف النبي والصحابة حول الكعبة بعد إسلام عمر.
٥)	(صَفْحة ٦٤وجه)	رَسْم لمعراج النبي عند قبة الصخرة والمسجد الأقصى.

٦)	(صَفْحة ٦٦ظهر)	رَسْم يَشرح نزول تحيَّات الصَّلاة على النبي أثناء المعراج.
٧)	(صَفْحة ٦٩ظهر)	رَسْم يوضح اجتماع قريش عند الكعبة بعد معراج النبي.
٨)	(صَفْحة ٧٠وجه)	رَسْم لمسجد قبة الصَّخرة والمنبر الشريف.
٩)	(صَفْحة ٧٨ظهر)	رَسْم لجبل حراء وجبل مكّة.
١٠)	(صَفْحة ٨١وجه)	رَسْم يُوَضِّح هجرة النبي وأبو بكر ونجاتهما من كفار قريش.
١١)	(صَفْحة ٨٢وجه)	رَسْم يُوَضِّح مُلاحقة سُراقة بن مالك للنبي و أبوبكر في الهجرة.
١٢)	(صَفْحة ٨٣وجه)	رَسْم لمقام بني عَمرِ ابنِ عَوْف.
١٣)	(صَفْحة ٨٣ظهر)	رَسْم لمقام بني سالم
١٤)	(صَفْحة ٨٣ظهر)	رَسْم يُوَضِّح سير الرسول وأبو بكر في المدينة المنورة.
١٥)	(صَفْحة ٨٤وجه)	رَسْم للمسجد النبوي والضريح النبوي الشريفين.
١٦)	(صَفْحة ٩٢ظهر)	رَسْم يُوَضِّح مُعجزة تكثير الطعام في غزوة الخندق.
١٧)	(صَفْحة ٩٣وجه)	رَسْم يُوَضِّح مُعجزة تبشير النبي بالنصر في غزوة الأحزاب.
١٨)	(صَفْحة ٩٤وجه)	رَسْم يُوَضِّح تحقيق مُعجزة تبشير النبي بنصر غزوة الأحزاب.
١٩)	(صَفْحة ٩٤ظهر)	رَسْم يُوَضِّح مُعجزة تكثير الشراب في إبريق النبي محمد.
٢٠)	(صَفْحة ٩٨ظهر)	رَسْم يُوَضِّح مقتل أبو جهل في غزوة بدر.
٢١)	(صَفْحة ٩٨ظهر)	رَسْم يُوَضِّح استعداد النبي وصحابته للمشركين في غزوة بدر.
٢٢)	(صَفْحة١٠٠ظهر)	رَسْم يُوَضِّح قتال المسلمين للمشركين بالأقواس في غزوة أحد.
٢٣)	(صَفْحة١٠١وجه)	رَسْم يُوَضِّح صمود طلحة بن عبيد الله مع النبي في غزوة أُحُدْ.
٢٤)	(صَفْحة١٠٢وجه)	رَسْم لقبر حمزة بن عبدالمُطلب شهيد غزوة أُحُدْ.
٢٥)	(صَفْحة١٠٣وجه)	رَسْم اثنتي عشرة لحداً كرمز لشهداء غزوة أحد.
٢٦)	(صَفْحة١٠٥ظهر)	رَسْم للكعبة المُشرفة بعد فتح مكة على أيدي المسلمين.
٢٧)	(صَفْحة١٠٩وجه)	رَسْم مائل لراية نُقِشَت حولها أسماء النبي وصحابته.
٢٨)	(صَفْحة١١٨وجه)	رَسْم لمقام يازيجي أوغلي (مؤلف المخطوط) في كليبولي.
٢٩)	(صَفْحة١٢١وجه)	رَسْم لمسجد الرسول بداخله منبر شريف وحوله مئذنتان.
٣٠)	(صَفْحة١٢٢وجه)	رَسْم لمنزل السيدة عائشة رُسِمَ بداخله لحد رسول الله.
٣١)	(صَفْحة١٢٥ظهر)	رَسْم يُوَضِّح استعداد الرسول لخطبته قبل وفاته.
٣٢)	(صَفْحة١٢٥ظهر)	رَسْم يُوَضِّح الرسول على المنبر يخطب في الناس قبل وفاته.
٣٣)	(صَفْحة١٢٩ظهر)	رَسْم يُوَضِّح موضع الرسول ومن حوله أبناء عمه فضل وعلي.
٣٤)	(صَفْحة١٣٣ظهر)	رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم.
٣٥)	(صَفْحة١٣٤ظهر)	رَسْم يُوَضِّح لحظة احتضار الرسول صلى الله عليه وسلم.
٣٦)	(صَفْحة١٣٥وجه)	رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم.
٣٧)	(صَفْحة١٣٦وجه)	رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول وجنازته في حضور أبناء عمومته.
٣٨)	(صَفْحة١٣٦ظهر)	رَسْم يُوَضِّح وفاة النبي في حضور الملائكة ورَسْم لكَفَنه وقبره.
٣٩)	(صَفْحة١٣٨ظهر)	رَسْم مُخلّفات النبي : (مصحف، سجادة، إبريق، مسواك، عصا، سُبْحَة، عباءة).
٤٠)	(صَفْحة١٣٩وجه)	رَسْم مُخلّفات النبي : (نعلين – حصير – طرق "مِشط")
٤١)	(صَفْحة١٤٨ظهر)	رَسْم لـ(يكلر) اللباس الخاصة بالسيدة فاطمة بنت النبي.
٤٢)	(صَفْحة١٤٩وجه)	رَسْم لخِرقة السيدة فاطمة الزهراء رضى الله عنها.

٤٣)	(صَفْحة١٤٩ظهر)	رَسْم لحُجّت السيدة فاطمة الزهراء رضى الله عنها.
٤٤)	(صَفْحة١٥٠ظهر)	رَسْم لمُخلّفات السيدة فاطمة الزهراء رضى الله عنها.
٤٥)	(صَفْحة١٥١وجه)	رَسْم لمُخلّفات السيدة فاطمة الزهراء رضى الله عنها
٤٦)	(صَفْحة١٥١ظهر)	رَسْم لحُجّت السيدة فاطمة الزهراء رضى الله عنها.
٤٧)	(صَفْحة١٥٢وجه)	رَسْم لقبري السيدة فاطمة الزهراء والرسول عليهما السلام.
٤٨)	(صَفْحة١٥٣ظهر)	رَسْم لقبر أبو بكر الصديق رضى الله عنه.
٤٩)	(صَفْحة١٥٤ظهر)	رَسْم لقبر عُمر بن الخطاب رضى الله عنه.
٥٠)	(صَفْحة١٥٦وجه)	رَسْم لقبر حضرت عُثمان ذي النورين وسيفه ومصحفه.
٥١)	(صَفْحة١٥٧وجه)	رَسْم لقبر حضرت علي بن أبي طالب ورَسْم لجامع شريف.
٥٢)	(صَفْحة١٥٨ظهر)	رَسْم لقبر حضرت حسن بن علي رضى الله عنه.
٥٣)	(صَفْحة١٥٩وجه)	رَسْم لقبر حضرت حسين بن علي رضى الله عنه.
٥٤)	(صَفْحة١٦٧وجه)	رَسْم يُوضّح طلوع الشمس من مغربها.
٥٥)	(صَفْحة١٦٧ظهر)	رَسْم لباب التوبة (أحد أبواب الجنة).
٥٦)	(صَفْحة١٧٠وجه)	رَسْم لثمانية قبور باللون الأخضر يأخذون الشكل المستطيل.
٥٧)	(صَفْحة١٧٢وجه)	رَسْم لثمانية قبور باللون الأخضر يأخذون الشكل المستطيل.
٥٨)	(صَفْحة١٧٣وجه)	رَسْم لمجموعة من الدوائر بكل منها اسم أحد الملائكة.
٥٩)	(صَفْحة١٧٣ظهر)	رَسْم لسبعة قبور باللون الأخضر.
٦٠)	(صَفْحة١٧٤ظهر)	رَسْم لستة عشر قبراً باللون الأخضر يأخذون الشكل الدائري.
٦١)	(صَفْحة١٨٤وجه)	رَسْم لـ(لواء الحَمد) نُقِشت عليه عبارات دينية.
٦٢)	(صَفْحة١٨٥ظهر)	رَسْم لصورة جهنم يوم القيامة.
٦٣)	(صَفْحة١٨٨ظهر)	رَسْم يشرح إحضار الأنبياء والمرسلين أمام الله يوم القيامة.
٦٤)	(صَفْحة١٨٩وجه)	رَسْم يشرح الحِساب يوم القيامة في حضور الرسول(صلعم).
٦٥)	(صَفْحة١٩٦ظهر)	رَسْم لعَرش الرحمن وقبور المؤمنين والكُفار لمُحاسَبَتهُم.
٦٦)	(صَفْحة٢٠٠ظهر)	رَسْم لمنابر بعض الأنبياء أثناء الموقف أمام الله.
٦٧)	(صَفْحة٢٠١وجه)	رَسْم لوضع اللوح المحفوظ على ميزان الحسنات والسيئات.
٦٨)	(صَفْحة٢١٩وجه)	رَسْم للحَوض الشريف الخاص بالنبي محمد يوم القيامة.
٦٩)	(صَفْحة٢٢٩وجه)	رَسْم لسنجاغي(راية) النبي شعيب عليه السلام.
٧٠)	(صَفْحة٢٢٩وجه)	رَسْم لسنجاغي(راية) النبي أيوب عليه السلام.
٧١)	(صَفْحة٢٢٩ظهر)	رَسْم لسنجاغي(راية) النبي يوسف عليه السلام.
٧٢)	(صَفْحة٢٣٠وجه)	رَسْم لسنجاغي(راية) النبي نوح عليه السلام.
٧٣)	(صَفْحة٢٣٠وجه)	رَسْم لسنجاغي(راية) النبي يحي عليه السلام.
٧٤)	(صَفْحة٢٣٠ظهر)	رَسْم لسنجاغي عالملر(راية العلماء) .
٧٥)	(صَفْحة٢٣١وجه)	رَسْم لسنجاغي(راية) النبي عيسى عليه السلام.
٧٦)	(صَفْحة٢٣٢وجه)	رَسْم لسنجاغي(راية) أبو بكر الصديق رضى الله عنه.
٧٧)	(صَفْحة٢٣٢ظهر)	رَسْم لأعلام عُمر وعُثمان وعلي ومعاذ وعبدالله بن مسعود.
٧٨)	(صَفْحة٢٣٣وجه)	رَسْم لأعلام بلال وحَمزة وأبو الدرداء وأبو ذر الغفاري.
٧٩)	(صَفْحة٢٣٣ظهر)	رَسْم لواء الحمد بجانبه أربعة أعلام صغيرة باللون الأخضر.
٨٠)	(صَفْحة٢٣٤وجه)	رَسْم لقنطرة عليها سنجاغي الأنبياء عيسى وموسى وأيوب.

٨١)	**(صَفْحة٢٣٥وجه)**	رَسْم لقنطرة عليها سنجاغي الشهداء و سنجاغي داوود.
٨٢)	**(صَفْحة٢٣٦ظهر)**	رَسْم لقنطرة عليها سنجاغي الأنبياء سليمان وعالم وموسى.
٨٣)	**(صَفْحة٢٣٩وجه)**	رَسْم لورقتين نباتيتين كبيرتي الحجم من أوراق الجنة.
٨٤)	**(صَفْحة٢٣٩ظهر)**	رَسْم لشجرة كبيرة مائلة من أشجار الجنة.
٨٥)	**(صَفْحة٢٤٠ظهر)**	رَسْم لطريقين من طُرِق الجنة.
٨٦)	**(صَفْحة٢٤١ظهر)**	رَسْم لواء الحمد بيد رسول الله صلى الله عليه وسلم.
٨٧)	**(صَفْحة٢٤٢وجه)**	رَسْم جنة دار الجلال.
٨٨)	**(صَفْحة٢٤٢ظهر)**	رَسْم جنة سلام.
٨٩)	**(صَفْحة٢٤٣وجه)**	رَسْم جنة المأوى.
٩٠)	**(صَفْحة٢٤٣ظهر)**	رَسْم جنة خُلد.
٩١)	**(صَفْحة٢٤٤وجه)**	رَسْم جنة وسيلة.
٩٢)	**(صَفْحة٢٤٤ظهر)**	رَسْم جنة نعيم.
٩٣)	**(صَفْحة٢٤٥وجه)**	رَسْم جنة فردوس.
٩٤)	**(صَفْحة٢٤٥ظهر)**	رَسْم جنة عَدْن.
٩٥)	**(صَفْحة٢٤٧ظهر)**	رَسْم شجرة طوبى.
٩٦)	**(صَفْحة٢٦١وجه)**	رَسْم لبناء في الجنة يضمّ أسماء الخلفاء الراشدين.

سابعًا : المميزات الفنية لتصاوير السِّيرَة النَّبَويَّة في مخطوط الرِّسَالَة المُحَمَّدِيَّة:

اِنفردت تصاوير مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ بمجموعة من المميزات والأساليب الفنية جعلته منفرداً عن غيره من المخطوطات العثمانية المُزينة بالتصاوير الملونة. ويُمكننا تناول الخصائص العامة لهذا المخطوط الهام، في ضوء دراسة تصاويره الثلاث والخمسين المنشورة هنا لأول مرة، والتي تُمثل أحداث السّيرة النبوية. من خلال عدة محاور على النحو التالي:

١ – موضوعات التصاوير :

ذكرنا في مقدمة البحث أن مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ تم تنظيمه في ثلاثة محاور هي: (الخلق، وسيرة النبي محمد، ويوم القيامة)، غير أن التصاوير والرُّسوم السِّت والتسعين التي تتخلل صفحاته، تبدأ أولها بتصويرة توضح مولد الرسول صلى الله عليه وسلم(لوحة١)، وتنتهي آخرها بتصويرة توضح بناء في الجنة للخلفاء الراشدين(لوحة٩٦)، مما يجعلنا نقسّم تصاوير المخطوط من حيث موضوعاتها، تقسيمًا يختلف عن تقسيم محاور المتن الثلاثة، حيث أن التصاوير تعالج محورين فقط من محاور المتن وليس الثلاثة، وهما(سيرة النبي محمد، وأحداث يوم القيامة).

ويُمكننا من خلال دراسة المخطوط (المتن + التصاوير) أن نُحدد الموضوعات التي عالجتها التصاوير الثلاث والخمسون(موضوع الدراسة)، والتي تُمثل الجزء الأول من دراستنا لهذا المخطوط، ونُقسّمها إلى سبعة عشر موضوعًا، تُمثل جميعها أحداثاً تقع تحت مُسمى(السّيرة النبوية). ويُلاحظ في مثل هذا النوع من موضوعات التصاوير ملامح تأثيرات عقائدية عامة سادت في العصر العثماني؛ لعل أبرزها هي إظهار الاهتمام بحياة الرسول ورواية سيرته[١٥].

ويَشمل العرض القادم بيانًا بكل موضوع من هذه الموضوعات، وموقعه في صفحات المخطوط، وكذلك حَصر التصاوير الشارحة له وعددها، وموقع كل تصويرة في صفحات المخطوط، وأيضاً ترتيبها في كتالوج ولوحات الدّراسة، وذلك على النحو التالي:

١- ١- تصاوير مبعث النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – (لوحتا١، ٢) :

اشتملت الصَّفحة ٤٧ظهر من المخطوط على عنوان نصه: (مبعث محمد مصطفى فصل في نزول الوحي صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرتين مُلوَّنتين: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رسم لمنزل السيّدة أمينة وموضع مولد الرسول"، وتقع في (الصَّفحة٤٨وجه)(لوحة١). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رسم للكعبة المُشرفة"، وتقع في (الصَّفحة٤٨ظهر)(لوحة٢).

١- ٢- تصاوير إسلام عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – (لوحتا٣، ٤) :

اشتملت الصَّفحة ٥٧وجه من المخطوط على عنوان نصه: (إسلام عُمر رضي الله عنه)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرتين مُلونتين: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رَسْم لإسلام عُمر بن الخطاب عند مَغارة جَبل قُبيس"، وتقع في (الصَّفحة٥٨وجه)(لوحة٣). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رسم لطواف النبي والصَّحابة حول الكعبة المُشرَّفة بعد إسلام عُمر بن الخطاب"، وتقع في (الصَّفحة٥٨ظهر)(لوحة٤).

١- ٣- تصاوير مِعراج النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – (لوحات٥، ٦، ٧، ٨) :

اشتملت الصَّفحة ٦٣وجه من المخطوط على عنوان نصه: (فصل في المعراج)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بأربع تصاوير مُلوَّنة: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رسم لمعراج النبي عند قبة الصخرة والمسجد الأقصى"، وتقع في (الصَّفحة٦٤وجه)(لوحة٥). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رسم يَشرح نزول تحيَّات الصَّلاة على النبي محمد"، وتقع في (الصَّفحة٦٦ظهر)(لوحة٦). ويُمثل موضوع التصويرة الثالثة: "رَسْم يوضح اجتماع قريش عند الكعبة المُشرفة بعد المِعراج"، وتقع في (الصَّفحة٦٩ظهر)(لوحة٧). ويُمثل موضوع التصويرة الرَّابعة: "رَسْم لمسجد قبة الصخرة"، وتقع في (الصَّفحة٧٠وجه)(لوحة٨).

١- ٤- تصويرة نزول الوحي على النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – (لوحة٩) :

اشتملت الصَّفحة ٧٣وجه من المخطوط على عنوان نصه: (في أسرار الوحي)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقد قام الفنان أو المُصَوِّر العثماني بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرة واحدة مُلوَّنة: يُمثل موضوعها: "رَسْم لجبل حراء وجبل مكّة"، وتقع في (الصَّفحة٧٨ظهر)(لوحة٩).

١- ٥- تصاوير هجرة النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – (لوحتا١٠، ١١) :

اشتملت الصَّفحة ٨٠وجه من المخطوط على عنوان نصه: (هجرة النبي عليه السلام من مكّة إلى المدينة)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرتين مُلَوّنتين: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رَسْم يُوَضِّح هجرة النبي ونجاته من كفار قريش"، وتقع في

(الصَّفحة٨١وجه)(لوحة١٠). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رَسْم يُوَضِّح مُلاحقة سُراقة بن مالك للنبي أثناء الهجرة"، وتقع في (الصَّفحة٨٢وجه)(لوحة١١).

١- ٦- تصاوير نزول النبي محمد في المدينة المنورة (لوحات١٢، ١٣، ١٤، ١٥) :

اشتملت الصَّفحة ٨٢ظهر من المخطوط على عنوان نصه: (نزول النبي عليه السلام في المدينة)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بأربع تصاوير مُلوَّنة: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رَسْم لمقام بني عَمرِ ابنِ عَوْف"، وتقع في (الصَّفحة٨٣ظهر من أعلى)(لوحة١٢). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رَسْم لمقام بني سالم"، وتقع في (الصَّفحة٦٦ظهر)(لوحة١٣). ويُمثل موضوع التصويرة الثالثة: "رَسْم يُوَضِّح سير الرسول وأبو بكر في المدينة المنورة"، وتقع في (الصَّفحة٨٣ظهر من أسفل)(لوحة١٤). ويُمثل موضوع التصويرة الرَّابعة: "رَسْم للمسجد النبوي والضريح النبوي الشريفين"، وتقع في (الصَّفحة٨٤وجه)(لوحة١٥).

١- ٧- تصاوير معجزات النبي محمد في غزوة الأحزاب(لوحات١٦، ١٧، ١٨، ١٩) :

اشتملت الصَّفحة ٨٩ظهر من المخطوط على عنوان نصه: (فصل في المعجزات)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية تحكي عن مُعجزات النبي محمد النبي صلى الله عليه وسلم، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بأربع تصاوير مُلوَّنة: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رَسْم يُوَضِّح مُعجزة النبي بتكثير الطعام في غزوة الخندق"، وتقع في (الصَّفحة٩٢ظهر)(لوحة١٦). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رَسْم يُوَضِّح مُعجزة تبشير النبي بنصر المُسلمين على المشركين في غزوة الأحزاب"، وتقع في (الصَّفحة٩٣وجه)(لوحة١٧). ويُمثل موضوع التصويرة الثالثة: "رَسْم يُوَضِّح تحقيق مُعجزة تبشير النبي بالانتصار على المشركين في غزوة الأحزاب"، وتقع في (الصَّفحة٩٤وجه)(لوحة١٨). ويُمثل موضوع التصويرة الرَّابعة: "رَسْم يُوَضِّح مُعجزة تكثير الشراب في إبريق الرسول"، وتقع في (الصَّفحة٩٤ظهر)(لوحة١٩).

١- ٨- تصاوير غزوة بَدر (لوحتا٢٠، ٢١) :

اشتملت الصَّفحة ٩٥وجه من المخطوط على عنوان نصه: (فصل في الغزوات)، وأعقبتها الصفحة٩٥ظهر، التي اشتملت على عنوان آخر نصه:(غزوات البدر)، ثم تضمَّن هذا العنوان الأخير في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية يَشرح أحداث هذه الغزوة، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرتين مُلَوّنتين: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رَسْم يُوَضِّح مقتل أبو جهل في غزوة بدر"، وتقع في (الصَّفحة٩٨ظهر من أعلى)(لوحة٢٠). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رَسْم يُوَضِّح استعداد الرسول والصحابة لقتال المشركين في غزوة بدر"، وتقع في (الصَّفحة٩٨ظهر من أعلى)(لوحة٢١).

١- ٩- تصاوير غزوة أحد (لوحات٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥) :

اشتملت الصَّفحة ١٠٠وجه من المخطوط على عنوان نصه: (جِهاد الأحد)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية عن أحداث غزوة أحد، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بأربع تصاوير مُلوَّنة: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رَسْم يُوَضِّح قتال المسلمين للمشركين بالأقواس والنِبَال في غزوة أحد"، وتقع في (الصَّفحة١٠٠ظهر)(لوحة٢٢). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رَسْم يُوَضِّح صمود طلحة بن عبيد الله مع النبي في غزوة أُحُدْ"، وتقع في (الصَّفحة١٠١وجه)(لوحة٢٣). ويُمثل موضوع التصويرة الثالثة: "رَسْم لقبر

حمزة بن عبدالمُطلب شهيد غزوة أحد "، وتقع في (الصَّفحة١٠٢وجه)(لوحة٢٤). ويُمثل موضوع التصويرة الرَّابعة: "رَسْم اثنى عشرة لحداً يرمزون لشهداء غزوة أحد"، وتقع في (الصَّفحة١٠٥ظهر)(لوحة٢٥).

١- ١٠- تصويرة فتح مكَّة (لوحة٢٦) :

اشتملت الصَّفحة ١٠٣وجه من المخطوط على عنوان نصه: (قصة فتح مكّة)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرة واحدة مُلوَّنة: يُمثل موضوعها: "رَسْم للكعبة المُشرفة بعد فتح مكة على أيدي المسلمين"، وتقع في (الصَّفحة١٠٥ظهر)(لوحة٢٦).

١- ١١- تصويرة غزوة حُنين (لوحة٢٧) :

اشتملت الصَّفحة ١٠٧وجه من المخطوط على عنوان نصه: (جهاد الحُنين)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية عن أحداث غزوة حُنَين، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرة واحدة مُلوَّنة: يُمثل موضوعها: "رَسْم مائل لراية حولها اسم الرّسول وصحابته تعبير عن هزيمة حُنين"، وتقع في (الصَّفحة١٠٩وجه)(لوحة٢٧).

١- ١٢- تصويرة ضريح يازيجي أوغلي "مؤلف المخطوط" (لوحة٢٨) :

اشتملت الصَّفحة ١١٣وجه من المخطوط على عنوان نصه: [فصل]، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقام الفنان برَسم تصويرة واحدة مُلوَّنة: يُمثل موضوعها: "رَسْم لمقام يازيجي أوغلي محمد أفندي (مؤلف المخطوط) في كليبولي"، وهي بعيدة عن المحتوي الأصلي للمخطوط، رُبما رُسمت تكريماً لمؤلف المخطوط وتقديرًا لإنجازه في تأليفه له، وتقع في (الصَّفحة١١٨وجهر)(لوحة٢٨).

١- ١٣- تصاوير وفات النبي(لوحات٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨):

اشتملت الصَّفحة ١٢٠ظهر من المخطوط على عنوان نصه: (وفات رسول الله صلى الله عليه وسلم)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية تقع في حوالي عشرين صفحة، وقد وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بعشر تصاوير مُلوَّنة: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رَسْم لمسجد الرسول بداخله منبر شريف وحوله مئذنتان"، وتقع في (الصَّفحة١٢١وجه)(لوحة٢٩). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رَسْم لمنزل السيدة عائشة رُسِمَ بداخله لحد رسول الله"، وتقع في (الصَّفحة١٢٢وجه)(لوحة٣٠). ويُمثل موضوع التصويرة الثالثة: "رَسْم يُوَضِّح استعداد الرسول لخطبته قبل وفاته"، وتقع في (الصَّفحة١٢٥ظهر من أعلى)(لوحة٣١). ويُمثل موضوع التصويرة الرَّابعة: "رَسْم يُوَضِّح الرسول على المنبر يخطب في الناس قبل وفاته"، وتقع في (الصَّفحة١٢٥ظهر من أسفل)(لوحة٣٢). ويُمثل موضوع التصويرة الخامسة: "رَسْم يُوَضِّح موضع دفن الرسول ومن حوله أبناء عمه فضل وعلي"، وتقع في (الصفحة١٢٩ظهر)(لوحة٣٣). ويُمثل موضوع التصويرة السادسة: "رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم"، وتقع في (الصفحة١٣٣ظهر)(لوحة٣٤). ويُمثل موضوع التصويرة السابعة: "رَسْم يُوَضِّح لحظة احتضار الرسول صلى الله عليه وسلم"، وتقع في (الصفحة١٣٤ظهر)(لوحة٣٥). ويُمثل موضوع التصويرة الثامنة: "رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم"، وتقع في (الصفحة١٣٥وجه)(لوحة٣٦). ويُمثل موضوع التصويرة التاسعة: "رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول وجنازته في حضور أبناء عمومته علي بن أبي طالب وفضل بن عباس"، وتقع في (الصفحة١٣٦وجه)(لوحة٣٧). ويُمثل

موضوع التصويرة العاشرة: "رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول في حضور الملائكة ورَسْم لكَفَنه وقبره"، وتقع في (الصفحة١٣٦ظهر)(لوحة٣٨).

١- ١٤- تصاوير مخلفات النبي – صلى الله عليه وسلم – (لوحتا٣٩، ٤٠) :

اشتملت الصَّفحة ١٣٨وجه من المخطوط على عنوان نصه: (مخلفات حضرت رسول الله صلى الله عليه وسلم)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرتين مُلَوّنتين: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رَسْم مُخلّفات النبي: (مصحف، سجادة، إبريق، مسواك، عصا، سُبْحَة، عباءة)"، وتقع في (الصَّفحة١٣٨ظهر)(لوحة٣٩). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رَسْم مُخلّفات النبي: (نعلين- حصير- طرق "مِشط")"، وتقع في (الصَّفحة١٣٩وجه)(لوحة٤٠).

١- ١٥- تصاوير مخلفات السيّدة فاطمة(لوحات٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧) :

اشتملت الصَّفحة ١٤٨وجه من المخطوط على عنوان نصه: (وفات فاطمة الزهراء رضي الله عنها)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بسبع تصاوير مُلوَّنة: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رَسْم لـ(يكلر) اللباس الخاصة بالسيدة فاطمة"، وتقع في(الصَّفحة١٤٨ظهر)(لوحة٤١). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: "رَسْم لخِرقة السيدة فاطمة "، وتقع في(الصَّفحة١٤٩وجه)(لوحة٤٢). ويُمثل موضوع التصويرة الثالثة: "رَسْم لحُجّت السيدة فاطمة"، وتقع في (الصَّفحة١٤٩ظهر)(لوحة٤٣). ويُمثل موضوع التصويرة الرَّابعة: "رَسْم لمُخلّفات السيدة فاطمة الزهراء"، وتقع في(الصَّفحة١٥٠ظهر)(لوحة٤٤). ويُمثل موضوع التصويرة الخامسة: "رَسْم لمُخلّفات السيدة فاطمة "، وتقع في(الصفحة١٥١وجه)(لوحة٤٥). ويُمثل موضوع التصويرة السادسة: "رَسْم لحُجّت السيدة فاطمة"، وتقع في(الصفحة١٥١ظهر)(لوحة٤٦). ويُمثل موضوع التصويرة السابعة: "رَسْم لقبري السيدة فاطمة والرسول"، وتقع في(الصفحة١٥٢وجه)(لوحة٤٧).

١- ١٦- تصاوير قبور الخلفاء الراشدين-رضي الله عنهم- (لوحات٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١):

اشتملت الصَّفحة ١٥٢ظهر من المخطوط على عنوان نصه: (وفات حضرت أبو بكر الصديق رضي الله عنه)، وأعقبتها الصفحة١٥٣وجه، التي اشتملت على عنوان آخر نصه:(حلية حضرت أبو بكر الصديق رضي الله عنه)، ثم تضمَّن محتواهما مجموعة من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرة واحدة مُلوَّنة: يُمثل موضوعها: "رَسْم لقبر أبو بكر الصديق"، وتقع في (الصفحة١٥٣ظهر)(لوحة٤٨).

واشتملت الصَّفحة ١٥٣ظهر من المخطوط على عنوان نصه: (وفات حضرت عُمر الفاروق رضي الله عنه)، وأعقبتها الصفحة١٥٤وجه، التي اشتملت على عنوان آخر نصه:(هذا صفة حلية حضرت عُمر الفاروق رضي الله عنه)، ثم تضمَّن محتواهما مجموعة من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرة واحدة مُلوَّنة: يُمثل موضوعها: "رَسْم لقبر عُمر بن الخطاب"، وتقع في (الصفحة١٥٤ظهر)(لوحة٤٩).

واشتملت الصَّفحة ١٥٥وجه من المخطوط على عنوان نصه: (وفات حضرت عثمان ذي النورين رضي الله عنه)، وأعقبتها الصفحة١٥٥ظهر، التي اشتملت على عنوان آخر نصه:(هذا صفة حلية حضرت عثمان ذي النورين رضي الله عنه)، ثم تضمَّن محتواهما مجموعة من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن

وشرحه بتصويرة واحدة مُلوَّنة: يُمثل موضوعها: "رَسْم لقبر عثمان بن عفان"، وتقع في (الصفحة١٥٦وجه)(لوحة٥٠).

واشتملت الصَّفحة ١٥٦وجه من المخطوط على عنوان نصه: (وفات حضرت علي المرتضى رضي الله عنه)، وأعقبتها الصفحة١٥٦ظهر، التي اشتملت على عنوان آخر نصه:(هذا صفة حضرت علي المرتضى رضي الله عنه)، ثم تضمَّن محتواهما مجموعة من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرة واحدة مُلوَّنة: يُمثل موضوعها: "رَسْم لقبر علي بن أبي طالب"، وتقع في (الصفحة١٥٧وجه)(لوحة٥١).

١- ١٧- تصاوير قبريّ الإمامين الحَسن والحُسين - رضي الله عنهما - (لوحتا٥٢، ٥٣):

اشتملت الصَّفحة ١٥٧ظهر من المخطوط على عنوان نصه: (وفاة الحسن والحسين رضي الله عنهما)، ثم تضمَّن هذا العنوان في محتواه عددًا من الأبيات الشعرية، وقام الفنان بتوضيح هذا المتن وشرحه بتصويرتين مُلوَّنتين: يُمثل موضوع التصويرة الأولى: "رَسْم لقبر الحَسن بن علي بن أبي طالب"، وتقع في(الصفحة١٥٨ظهر)(لوحة٥٢). ويُمثل موضوع التصويرة الثانية: " رَسْم لقبر الحُسين بن علي بن أبي طالب"، وتقع في(الصفحة١٥٩وجه)(لوحة٥٣).

٢ - موقع التصاوير وأسلوب تنفيذها(مُفردة أو مُزدوجة) :

يشتمل مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ، كما سبق أن ذكرنا آنفاً، على ست وتسعين تصويرة(منمنمة)، منهم تسع وأربعون رُسِمَت في صفحات الوجه، وسبع وأربعون رُسِمَت في صفحات الظهر. ومن بين تصاوير المخطوط رُسِمَتْ اثنتان وتسعون تصويرة مُفردة؛ أي لم ترد أي منهم على صفحتين متقابلتين، تُكَمِّل إحداهم الأخرى، ورُسِمَتْ أربع تصاوير فقط من تصاوير الجزء الثاني من المخطوط(تصاوير يوم القيامة)، كل اثنتين منهم تُكَمِّل إحداهما الأخرى؛ حيث يتصل الرَّسم في كل صفحتين متقابلتين.

وتقوم الدّراسة في هذا البحث على معالجة (تصاوير السِّيَرَة النَّبَويَّة في مخطوط الرِّسَالَة المُحَمَّدِيَّة)، وعددها ثلاث وخمسون تصويرة مُلَوَّنَة "تُدْرَسْ وتُنْشَرْ هنا لأول مَرة"، منهم سِت وعشرون تصويرة رُسِمَت في صفحات الوجه، وسبع وعشرون تصويرة رُسِمَت في صفحات الظهر. وجميعها تصاوير مُفردة؛ أي لم ترد أي منهم على صفحتين متقابلتين، تُكَمِّل إحداهم الأخرى.

٣ - أطر التصاوير وأسلوب زخرفتها :

تميزت جميع أطر تصاوير مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ بالبساطة وعدم التعقيد، فجاءت جميعها عبارة عن خطوط بسيطة تُحدِّد التصاوير وتفصلها عن متن المخطوط، وتتميز الأُطر الخطية عامة بأنها عبارة عن تسطيرات مُكوّنة من خطوط مُسَطَّرة تَحصر أشرطة دقيقة(١٦). ونُفذت جميع أطر المخطوط باستخدام اللون الذهبي، ويُعتبر هذا اللون هو الرئيس في زخرفة أطر وحواشي المخطوطات والألبومات العثمانية بشكل عام(١٧). ولم تشغل هذه الأطر أي نوع من أنواع الزخارف النباتية أو الآدمية أو الحيوانية. حيث قام الفنان بالتركيز على الموضوع الرئيس للتصويرة فقط، وتحديده بهذا الإطار الخطي البسيط. ولم نر زخارف أو موضوعات تصويرية مُنفصلة تشغل أطر تصاوير المخطوط أو تزينها.

وليس معنى بساطة زخرفة أطر تصاوير مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ، أن هذا هو الأسلوب الوحيد المُتبع في زخرفة أطر التصاوير العثمانية بشكل عام، وإنما الدارس للمخطوطات والألبومات العثمانية المُزينة بالتصاوير الملونة، يجد العديد من الأساليب الفنية الأخرى المميزة لأطر التصاوير، كأسلوب الرّش والتنقيط بالذهب حول إطار التصويرة[١٨]. وأيضاً رُسِمت في الأطر والحواشي العثمانية عناصر زخرفية نباتية وهندسية، بالإضافة إلى زخارف لحيوانات وطيور، فضلاً عن رسوم لمناظر طبيعية، وأحيانًا نرى تزيين الحواشي برسوم آدمية، وعدد من المناظر التصويرية[١٩].

ومما يَسترعي الانتباه كذلك عند دراسة أطر تصاوير مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ، أن الفنان أو المُصَوِّر كما التزم دائمًا بإحاطة كافة تصاويره بإطار خطي يفصلها عن الإطار الخارجي للصفحة، التزم أيضاً بفصل المتن عن التصاوير بإطار عرضي، إلا أنه وصلتنا من تصاوير المخطوط القليل لا يفصله عن المتن إطار، مثلما رأينا في التصويرة(لوحة١٠) التي يُمثل موضوعها : "رَسْم يُوَضِّح هجرة النبي ونجاته من كفار قريش" في (الصَّفحة٨١وجه) من المخطوط.

كذلك أيضًا راعى الفنان أو المُصوّر العثماني في غالبية تصاوير المخطوط الالتزام بحدود الإطار الخارجي للتصاوير، وعدم خروجها عنه، إلا في عدد قليل جدا لم يلتزم الفنان بحدود التصويرة واضطرته المساحة إلى الخروج قليلاً بجزء صغير من الرَّسم أو الكتابة الشارحة لتصاويره أحيانًا عن الإطار إلى الهامش الخارجي للصفحة، مثلما شاهدنا في(لوحات١٠، ١١، ١٢، ١٨، ٢٢، ٢٤، ٢٨، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٥، ٤٠، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣).

٤ – التعبير عن تصاوير الكائنات الحيّة بالكتابات والخطوط الاصطلاحية والرُّسوم :

رغم أن مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ يُمثل سَرداً تاريخياً لقصص ديني أو أحداث للسيرة النبوية، تُجسِّدها رسوم وتصاوير فنية بديعة، إلا أنه لم يكن كغيره من مخطوطات عصره، أو العصور المتزامنة؛ حيث لم تشتمل تصاوير هذا المخطوط بين طياتها على رسوم واقعية أو غير واقعية(أي مُحَوَّرة) لشخوص آدمية أو كائنات حية أخرى كالحيوانات أو الطيور، وإنما التزم الفنان أو المُصَوِّر في جميع رسومه باعتماده على التعبير عن مثل هذه الكائنات الحية بنقش أسمائها وصفاتها، وبرَسم أشكال خطية اصطلاحية، دون القيام بتجسيدها عن طريق الرَّسم والتصوير، وهو ما يوضّح مدى التأثير العقائدي على الفنان الذي رَسم تصاوير هذا المخطوط.

ومن أمثلة ذلك على سبيل المثال لا الحصر: حين تناول الفنان لتصويرة تشرح أحداث موضع مولد النبي صلى الله عليه وسلم(لوحة١)، نراه يرسم بيتًا بشكل تجريدي جدًا؛ عبارة عن شكل مستطيل ممتد من أعلى لأسفل، تعلوه ما يُشبه القبة باللون السماوي، وبداخل هذا المستطيل الذي يرمز إلى البيت تتدلى ثلاث مشكوات من أعلاه، رُسمَت بشكل رمزي أيضًا، كما نقشت عبارة (قبة أمينة خاتون)، ثم رَسم دائرتين كبيرتين نقش بأحدهما اسم(أمينة)، وفي الأخرى اسم(محمد)، وبالقرب من الدائرتين نقشت عبارة(مولد الرسول)، أي: أن هذا الرَّسم يشرح موضوع مولد النبي محمد في منزل أمُّه أمينة، وحول هذا الرَّسم من الخارج رَسمَ الفنان فرعين نباتيين بحجم كبير، أكبر من حَجم المنزل نفسه، بشكل لم تراع فيه النسبة والتناسب بين عناصر الرّسم المختلفة في التصويرة الواحدة. ومن وَصف هذه التصويرة كنموذج لكافة تصاوير الدّراسة(لوحات ١ – ٥٣) يتضح لنا الأسلوب الفني الذي اتبعه الفنان في رسمه للكائنات الحيَّة، وكذا أسلوبه في تعبيره عن بقية مُكملات التصويرة كالعمائر أو التحف التطبيقية

أو المناظر الطبيعية، فجميع هذه العناصر الفنية جاءت بشكل اصطلاحي يُعبر عن الموضوع ويشرحه ويرمز إليه فقط، دون الاقتراب من الواقعية؛ لعدم مضاهاة الخالق سبحانه وتعالى.

ويختلف هذا الأسلوب السَّابق في مخطوط الْرِسَالَةِ ٱلْمُحَمَّدِيَّةِ تماماً إذا ما قورن بأساليب تصوير مخطوطات عُثمانية أخرى متماثلة معه في تناولها لموضوعات السِّيرة النبوية والقصص الديني، ومن أمثلة هذه المخطوطات العثمانية المتشابهة من حيث المُحتوى أو الموضوع مع مخطوط الْرِسَالَةِ ٱلْمُحَمَّدِيَّةِ، لكنها عبَّرت عن مثل هذه التصاوير الدينية، وقامت بتمثيل الأشكال الحية فيها بأسلوب واقعي فعلاً؛ مخطوط سير النبي، مخطوط ترجمة ثواقب المناقب، مخطوط قرق سؤال، مخطوط حديقة السُّعداء، مخطوط زبدة التواريخ، مخطوط جامع السِّيَر، ومخطوط مقتل الرسول...الخ.

حيث تضمنت جميع تصاوير المخطوطات العُثمانية السابقة رسومًا واقعية لأشخاص آدمية وكائنات حية أخرى كالحيوانات والطيور. وإن كانت قد أظهرت هذه المخطوطات بعض التفاصيل التي تبرز تأثيرًا عقائديًا في تصاويرها؛ من ذلك النقاب الذي يُرسم لتغطية وجه النبي؛ مما يؤكد أن الفنان العُثماني وإن مَثَّل جَسد النبي إلا أنه كان حذرًا من أن يُشبهه بصورة يرسمها من وحي خياله، وهو بدافع من الحُب له، لم يجد عنده صورة يُمكن أن تُمثله، ولذلك فَضَّلَ حَجب الوجه، وفي نفس الوقت رَسمَ عليه هذا النقاب الأبيض حتى يُعطي إحساسًا بالنور. ومن ناحية ثانية ربما خشي الفنان من تعرضه للنقد الديني بسبب تصوير ملامح وجه النبي صلى الله عليه وسلم، وحتى لا يُعتقد بأن صورته تُشبه هذه أو تلك(٢٠).

ومن خلال البحث والدِّراسة حول وجود أمثلة لهذا النوع من تصاوير المخطوطات التي تعبر عن تجسيد الكائنات الحية بالكتابة والرُّسوم الاصطلاحية؛ وجدنا نوع من تصاوير المخطوطات يُعبر عن الكائنات الحية برسمها بشكل واقعي فعلياً، غير أنه يُضيف فقط حول رسوم هذه الكائنات شروحًا وتعليقات تصفها وتوضحها أيضًا، وهو يتشابه مع المخطوط الذي بين أيدينا في تسجيل الأحداث بالكتابة والنقش، إلا أنه يرسم الكائنات الحية أيضاً، ومثال لهذا النوع من المخطوطات؛ مخطوط تاريخ سلطان سليم خان المؤرخ بحوالي نهاية القرن١٠هـ/١٦م بداية القرن١١هـ/١٧م، المحفوظ في المكتبة الوطنية بباريس، تحت رقم: Supplément–Turc 524 ، ويُعتبر مخطوط تاريخ سلطان سليم خان من المخطوطات النادرة جدًا التي تسجل أسماء الأشخاص المُصَوَّرة به، مثل كتابة اسم "سلطان سليم خان" بالقرب من رأسه، وكذلك أيضا مُسميات الأشياء المُصَوَّرة به، سواء كانت منشآت معمارية أو تحف تطبيقية، مثل كتابة اسم "مدرسة أدرنه"، و "قدس شريف" بالقرب من تصاوير تلك المنشآت الأثرية المرسومة في صفحات المخطوط...الخ(٢١).

ووصلتنا تصاوير أخرى من العصر العثماني شَكَّلها الفنان ورَسمها من حروف كتابية فقط، دَعته إليها التأثيرات العقائدية السَّائدة في هذا العصر، فنرى رَسم لإنسان يتكوّن الوجه فيه من لفظ الجلالة مُكررًا بشكل متقابل، ويتكوّن الجانب الأيمن من الجَسد من أسماء(محمد – فاطمة – حسين)، أما الجانب الأيسر فيتكون من(محمد– فاطمة– حسن)، وكُتب على الصَّدر(هو علي)، ويتمثل في لوحة أخرى فكرة تكوين الوجه من أسماء الأسرة النبوية والرَّبط بينها، حيث مَثَّلَ وجه إنسان تُمثل الملامح الرئيسية فيه كلمتي(محمد وعلي)، وكُتبت على الجَبْهَة(فاطمة)، وعلى الخَدَّين(حَسن – حُسين)(٢٢).

ومن خلال المقارنات السَّابقة يتضح لنا أن مخطوط الرِّسَالة المُحَمَّدِيَّة – موضوع الدّراسة – جاء منفردًا– بتعبيره عن شرح الكائنات الحَيَّة الواردة في متن المخطوط بنقش وكتابة أسمائها فقط داخل الرسوم. كما لم يهتم

المُصَوّر بإبراز موضوع التصويرة عن طريق كثرة العناصر الفنية. وجاء متشابهًا مع الأمثلة السّابقة في فكرة الاعتماد على الحروف والكتابات في تشكيل الرّسوم؛ للابتعاد عن مضاهاة الخالق كما سبق أن ذكرنا.

٥ – تصاوير المُخلفات أو المُقتنيات النبوية :

حظيت رُسوم المقتنيات أو المُخلفات النبوية التي تنسب إلى النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – باهتمام المُصَوِّر العثماني، حيث أفرد لها تصاوير كثيرة في العديد من مخطوطاته؛ فأحيانًا يرسم بعض من هذه المقتنيات دون غيرها، ومثال لذلك: تصويرة يُمثل موضوعها: (عرض سلاح النبي محمد أمام السلطان مراد الثالث)، من (مخطوط شاهنشاهنامه " المجلد الأول ")، المؤرخ بسنة ٩٩٩هـ(١٥٩١م)، والمحفوظ بمكتبة جامعة استانبول – تحت رقم: F.1404, fol.25a. [٢٣]. ومن المخطوطات الدينية العثمانية التي اشتملت على رسوم لبعض مقتنيات النبي؛ على سبيل المثال لا الحصر: (مخطوط تاريخ مكة المكرمة والمدينة المنورة)، ومنه نسخة بدار الكتب المصرية بالقاهرة، ونسخة أخرى بالمكتبة الوطنية في باريس، واشتملت كلٌّ من النسختين على رسم لأثر موضع القدمين الشريفين للنبي محمد، كما اشتمل (مخطوط روضة الصفا في وصف نعل المصطفي)، المؤرخ بحوالي الفترة ما بين ١٨٣٩– ١٨٦١م، المحفوظ بمكتبة قصر طوبقابو سراي باستانبول – تحت رقم E. H. 1189, folios. 17v – 18r. على صورتين لِصَندَل(خُفّ) النبي محمد[٢٤]. كما اشتمل (مخطوط رسالة مهر نبوت (خاتم النبوة) وبيان خواصه)، المحفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة على صورة لخاتم النبوة.

ومن أشهر المخطوطات العثمانية التي اشتملت على رسوم لجميع المقتنيات النبوية، المخطوط المعروف باسم(دلائل الخيرات وشوارق الأنوار في الصلاة على النبي المختار) أو (كتاب الصلاة المعروف بدليل الصّلاة)، ومنه نسخ متعددة منتشرة في المتاحف العالمية[٢٥]، ويشتمل هذا المخطوط على رسم للمقتنيات النبوية(المُصحف، المِسْبَحة، خِرْقة النبي، السِّواك، إبريق، طست، حصير، سجادة صلاة، قدم النبي، نعل النبي).

ويتشابه مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ مع كتاب الصَّلاة السابق ذكره، في اشتماله على رسوم لجميع المقتنيات النبوية؛ ففي الصفحة ١٣٨ظهر من مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ(لوحة٣٩) نرى رسمًا لبعض من مقتنيات النبي محمد(مصحف شريف، مِسواك، عصا، إبريق، سُبْحَة، سجادة، عباءة شريفة)، وفي الصفحة المقابلة ١٣٩وجه(لوحة٤٠) نرى رسمًا لبعض آخر من مقتنيات النبي محمد(نعلين، حصير، طرق "مِشط")، وجميعها رسوم اصطلاحية أو تعبيرية ترمز فقط إلى تلك المُتعلقات النبوية الشريفة.

٦ – تصاوير العمائر :

لعبت رسوم العمائر بأنواعها المختلفة؛ الدينية والمدنية والجنائزية والحربية، دورًا بارزًا في زخرفة تصاوير المخطوطات منذ العصور الإسلامية الأولى، أحيانًا كانت تفيدنا هذه التصاوير في التعرف على الطرز المعمارية للعصر الذي رُسِمت فيه، غير أن المخطوط الذي بين أيدينا لم يهتم بإبراز هذه الخاصية عند رسمه للعمائر، ومن العمائر الدينية التي وصلتنا رُسِمت في هذا المخطوط؛ رسم للكعبة المُشرّفة(لوحات٢، ٤، ٧، ٢٥)، ورسم للمسجد النبوي الشريف(لوحات١٥، ٢٩، ٣٢، ٥١)، ورسم للمسجد الأقصى وقبة الصخرة(لوحتا٥، ٨)، فضلًا عن رسوم العمائر المدنية كالبيوت(لوحات١، ١٠، ١١، ١٢، ١٤، ٣٠، ٣١، ٣٣، ٣٥)، بالإضافة إلى رسوم عمائر جنائزية متمثلة في رَسم للقبور والأضرحة(لوحات١٥، ٢٤، ٢٨، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣). وعلى

الرغم من كثرة تصاوير هذه العمائر في مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ، إلا أنها جميعًا جاءت كرسوم اصطلاحية، وكأحد متطلبات التصاوير؛ أي لم يكن أي منها متوافقاً وما تبقى من آثار معمارية ترجع إلى العصر العثماني.

٧ – تصاوير التحف التطبيقية :

ازدهرت الفنون التطبيقية في العصر العثماني وتنوعت بين: خزف ومعادن وسجاد ونسيج وزجاج وأخشاب وغيرها، فمثلاً الخزف تعددت منتجاته الفنية لتشمل الفسيفساء والبلاطات الخزفية(القاشاني)، والأواني الحزفية التي تعددت منتجاتها هي الأخرى لتشمل الأطباق والسُّلطانيات والمشكوات والقنينات والأباريق والقدور وأواني الطعام والشراب والفناجين والزمزميات بل وأواني كانت توضع فيها الأزهار صُنعت هي الأخرى من الخزف...الخ، وأيضاً التحف المعدنية أنتج صناعها أشكالً متنوعة كالشماعد والثريا والمشكاوات وغيرهم من أدوات الإضاءة والمباخر والصّدريات والصواني والسُّلطانيات والزمزميات والأباريق والطاسات والأقداح والمقالم والسيوف والخناجر والدروع والخوذات والتروس والفؤوس والمرايا ومقابض ومطارق الأبواب وحليات الأقفال المعدنية والتماثيل فضلاً عن حليات العروش والخيم وقطع الحلي وغيرها، بالإضافة إلى ركاب الخيول المصنوعة من المعدن هي الأخرى...الخ، وكذلك الأمر بالنسبة للتحف الخشبية التي تعددت منتجاتها الفنية لتشمل المنابر والأبواب والنوافذ وكراسي المقرئين وكراسي المصاحف(رحل) وصناديقها وكراسي العرش...الخ، والمنسوجات العثمانية أُنتج منها ما يختص بالأزياء كالقفاطين والسراويل والمناديل بالإضافة إلى ما صُنع منها لتغطية القبور ولكسوة الكعبة...الخ، أما عن السجاجيد فمنها ما صُنع ليوضع على الأرض ومنا ما صُنع لأجل الزينة ومنها ما صُنع للصَّلاة عليها وانقسم كل نوع من هذه الأنواع إلى طرز مختلفة، والزجاج تنوعت منتجاته أيضاً لتشمل الكؤوس والقنينات، ومنه صُنعت السُّبح التي استخدمها المسلمون للذكر بعدّ حباتها[٢٦].

ومن بين هذه الفنون والتحف التطبيقية التي وجدنا لها رسوماً في تصاوير الدراسة، المشكوات(لوحات١، ٥، ٨، ١٠)، والمنابر(لوحات٥، ١٣، ٢٩، ٣٢، ٥١)، والأباريق(لوحة١٩)، وأواني الطهي أو أطباق الطعام(لوحات١٦، ٣٧، ٤٤)، وكؤوس الشراب(لوحة٣٥)، وتراكيب القبور وما يُوضع عليها من شواهد(لوحة٣٨)، وأغطية القبور باللون الأخضر(لوحات١٥، ٢٥)، والمُصحف الشريف وحافظته(لوحتا٣٩، ٥٠)، وفنون الحرب؛ كالسيوف(لوحات٣، ١٠، ٢٠، ٢١، ٢٢) والأقواس والنّبال أو الأسهم(لوحة٢٢)، والرّايات أو الأعلام لفرق القتال(لوحات١٧، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٧) فضلاً عن فنون الحجّ والكعبة؛ كالكسوة الخارجية للكعبة وما تشتمل عليه من أحزمة عرضية، وباب الكعبة، وميزابها(لوحات٤، ٧، ٢٦) والمنسوجات؛ كالعباءات(لوحتا٤٢، ٤٤)، وأكفان الموتى(لوحة٣٨)، والخيام(لوحة٢٨) هذا إضافة إلى التُّحف التي وردتنا كمجموعات تنسب إلى النبي محمد –صلى الله عليه وسلم–، مثل: (المصحف، سجادة صلاة، إبريق، مسواك، عصا، سُبْحَة، عباءة، نعلين، حصير، طرق "مِشط")(لوحتا٣٩، ٤٠)، وكذلك التحف التي وردتنا تنسب إلى السيدة فاطمة– رضي الله عنها–، مثل: (اللباس، الخرقة أو العباءة، المنديل، الإبريق، أواني الطهي وأدوات الطعام، الحصير والكليم)(لوحات٤١ – ٤٦).

ومن خلال العرض السّابق لرّسوم التحف التطبيقية الواردة بمخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ، وبمقارنتها بمثيلتها العُثمانية المحفوظة في المتاحف، نرى أنها جميعًا جاءت اصطلاحية كرسوم العمائر، وكأحد متطلبات التصاوير؛ أي لم يكن أيّ منها متوافقاً وما وصلنا من قطع فنية ما زالت محفوظة بالمتاحف.

.....

ثامنًا : الخاتمة وتتضمن أهم نتائج الدّراسة :

وبعد أن تناولنا بالبحث والدِّراسة موضوع : ''تصاوير السِّيرَة النَّبَويَّة في مخطوط الرِّسَالَة المُحَمَّدِيَّة (ثلاث وخمسون تصويرة مُلَوَّنَة " تُدْرَسْ وتُنْشَرْ لأول مَرة ")''، سوف أشير إلى أهم النتائج والإضافات التي توصلنا إلى معرفتها واستنتاجها من خلال هذا البحث، حيث تمكنت الدّراسة من الوقوف على العديد من النتائج التي تُسْهِم في تشكيل الملامح العامة لمثل هذا النوع من تصاوير المخطوطات، والتي سوف نقوم بذكرها على النحو التالي:

- ساهمت الدّراسة في إماطة اللثام عن مخطوط الرِّسَالَة المُحَمَّدِيَّة، والذي يُدرس ويُنشر في هذا البحث لأول مرة، ولم تقتصر الدِّراسة على نشر تصاويره ودراستها لأول مرة فحسب، بل تم التعريف بالمخطوط، وبمُسمَّاه، وبمؤلفه، وما يتضمنه محتواه؛ اعتمادًا على المناهج العلمية المُتبعة في تحقيق المخطوطات.

- أقرَّت الدّراسة على تسمية المخطوط بـ "الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ"، على الرغم من تداول مُسميات أخرى نُعِتَ بها في المراجع والمصادر التاريخية، وذلك استنادًا على ما أشار إليه المؤلف في آخر صفحة من المخطوط الذي بين أيدينا(٣٢٠ظهر)، في بيت شعري نصه: (لمَّا خَدَمْتُ بالرِّسَالَةِ خَتْمَ لِرِسَالَتِي*** سَمَّيْتُهَا بِالْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ).

- نشرت الدّراسة لأول مرة بيانًا بمحتوى وعناوين التصاوير الملوَّنة والمتعددة التي تتخلل صفحات المخطوط، والتي بلغ عددها ستًّا وتسعين تصويرة.

- وضَّحت الدّراسة أسلوب الفنان في رسمه للتصاوير؛ من حيث مفردة أم مزدوجة؛ وكذا من حيث اختيار موضعها في الوجه أو الظهر من صفحات المخطوط، حيث اشتمل على ست وتسعين تصويرة، منهم تسع وأربعون رُسِمَت في صفحات الوجه، وسبع وأربعون رُسِمَت في صفحات الظهر. ومن بين تصاوير المخطوط رُسِمَتْ اثنتان وتسعون تصويرة مُفردة؛ أي لم ترد أي منهم على صفحتين متقابلتين، تُكَمِّل إحداهم الأخرى، ورُسِمَتْ أربع تصاوير فقط، كل اثنتين منهم تُكَمِّل إحداهما الأخرى.
- قسَّمت الدّراسة تصاوير المخطوط الست والتسعين بناء على مضامينها إلى مجموعتين؛ منهم ثلاث وخمسون تشرح السِّيرة النبوية، والثلاث والأربعون المتبقية تشرح أحداث يوم القيامة(الآخرة).

- استطعنا من خلال دراسة مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ(المتن + التصاوير) أن نُحدد الموضوعات التي عالجتها التصاوير الثلاث والخمسون(المنشورة في كتالوج هذا البحث)، والتي تُمثل الجزء الأول من دراستنا لهذا المخطوط؛ وتبلغ سبعة عشر موضوعاً، جاءت جميعها تُمثل أحداثاً تقع تحت مُسمى(السّيرة النبوية). وأعددنا بيانًا بكل موضوع من هذه الموضوعات، وموقعه في صفحات المخطوط، وكذلك حصر التصاوير الشارحة له وعددها، وموقع كل تصويرة في صفحات المخطوط، وأيضاً ترتيبها في كتالوج ولوحات الدراسة.

- كانت العلاقة بين النص الكتابي والتصويرة في مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ علاقة وطيدة؛ حيث جاءت النصوص موضّحة وشارحة للتصاوير، فضلا عن أن الكتابات المُسجّلة بجانب عناصر التصاوير لا تحتاج معها إلى نص كتابي آخر شارح لها.

- تميزت جميع أطر تصاوير مخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ بالبساطة وعدم التعقيد، فجاءت جميعها عبارة عن خطوط بسيطة تُحدِّد التصاوير وتفصلها عن متن المخطوط. ونُفذت جميع أطر المخطوط باستخدام اللون الذهبي، ولم نر زخارف أو موضوعات تصويرية مُنفصلة تشغل أطر تصاوير المخطوط أو تزينها. أيضًا التزم الفنان بفصل المتن عن التصاوير بإطار عرضي، بحدود الإطار الخارجي للتصاوير، وعدم خروجها عنه، إلا في عدد قليل جدًا لم يلتزم الفنان بحدود التصويرة، واضطرته المساحة إلى الخروج قليلاً بجزء صغير من الرَّسم أو الكتابة الشارحة لتصاويره أحيانًا عن الإطار إلى الهامش الخارجي للصفحة.

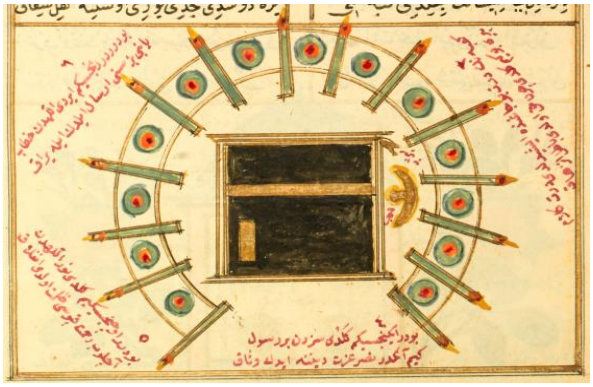
- اعتمد مُصوِّر مخطوط الرِّسَالة المُحَمَّدِيَّة – على حد علمي – في تعبيره عن شرح الكائنات الحَيَّة سواء آدمية أو حيوانية أو طيور، والواردة في متن المخطوط بنقش أسمائها فقط داخل الرسوم، دون تجسيدها. كما لم يهتم المصور بإبراز موضوع التصويرة عن طريق كثرة العناصر الفنية.

- لاحظت الدّراسة أنه على الرغم من كثرة تصاوير العمائر بأنواعها المختلفة، والتحف التطبيقية بمخطوط الْرِسَالَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ، إلا أنها جميعًا جاءت كرسوم اصطلاحية رمزية، وكأحد متطلبات التصاوير؛ أي لم يكن أي منها متوافقاً وما تبقى من آثار معمارية ثابتة أو تحف تطبيقية عُثمانية تزخر بها المتاحف.

- لم يراع المُصَوّر في هذا المخطوط البعد الثالث وقواعد المنظور أو التجسيم...الخ، أو بعبارة أخرى لم يراع النسبة والتناسب بين العناصر الفنية في التصويرة الواحدة.

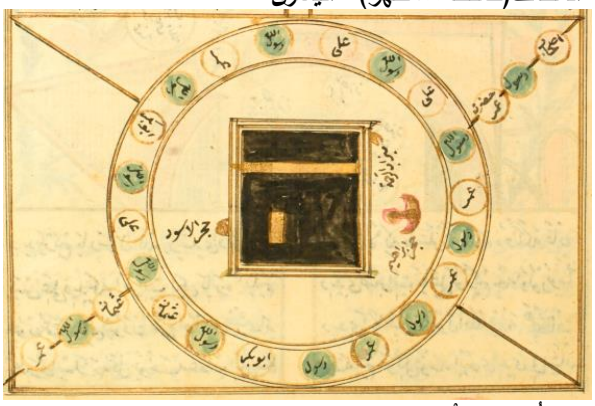
.....

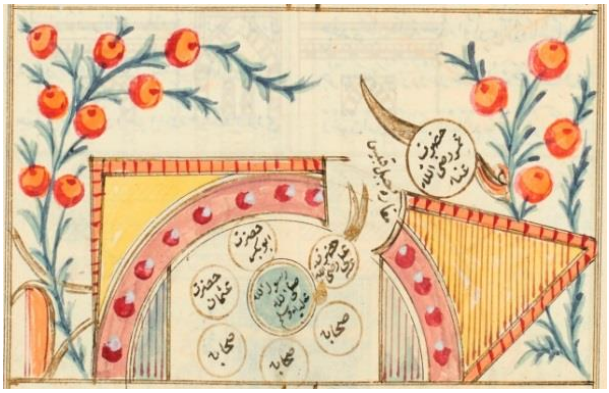
كتالوج تصاوير السِّيرَة النَّبَويَّة في مخطوط الرِّسَالَة المُحَمَّدِيَّة
المحفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة، تحت رقم (٢٢ معارف عامة تركي طلعت)
(من تصوير الباحث)





(لوحة١) رسم لمنزل السيّدة أمينة(قبة أمينة خاتون) وموضع مولد الرسول(صَفْحَة٨٤وجه)– اليُمْنى
(لوحة٢) رسم للكعبة المُشرفة وحولها المَطاف(صَفْحَة٨٤ظهر)– اليُسْرَى



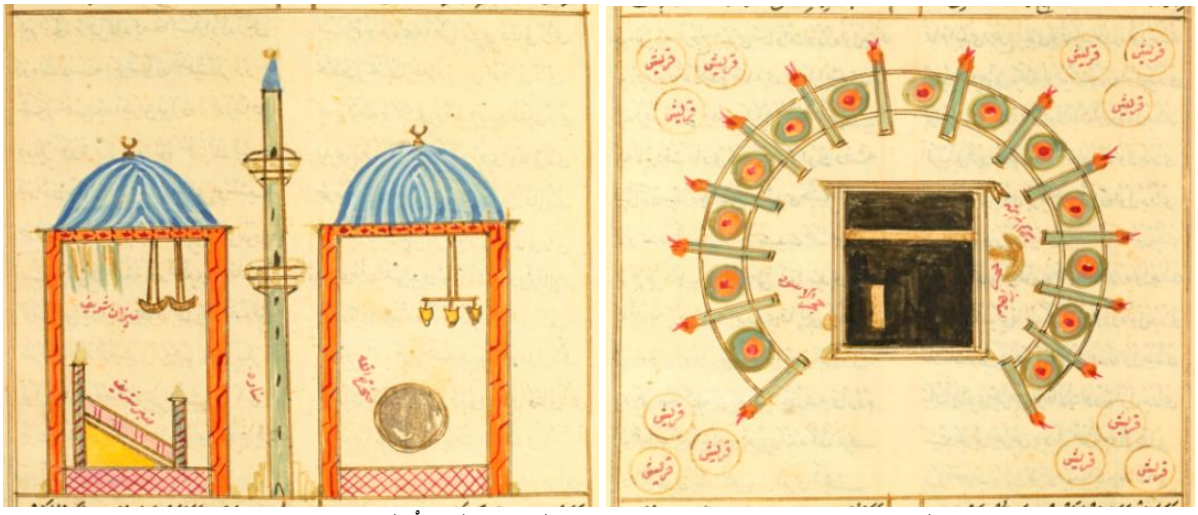


(لوحة٣) رسم لإسلام عمر عند مَغارة جَبل قُبيس(صَفْحَة٨٥وجه)– اليُمْنى
(لوحة٤) رسم لطواف النبي والصحابة حول الكعبة(صَفْحَة٨٥ظهر)– اليُسْرَى



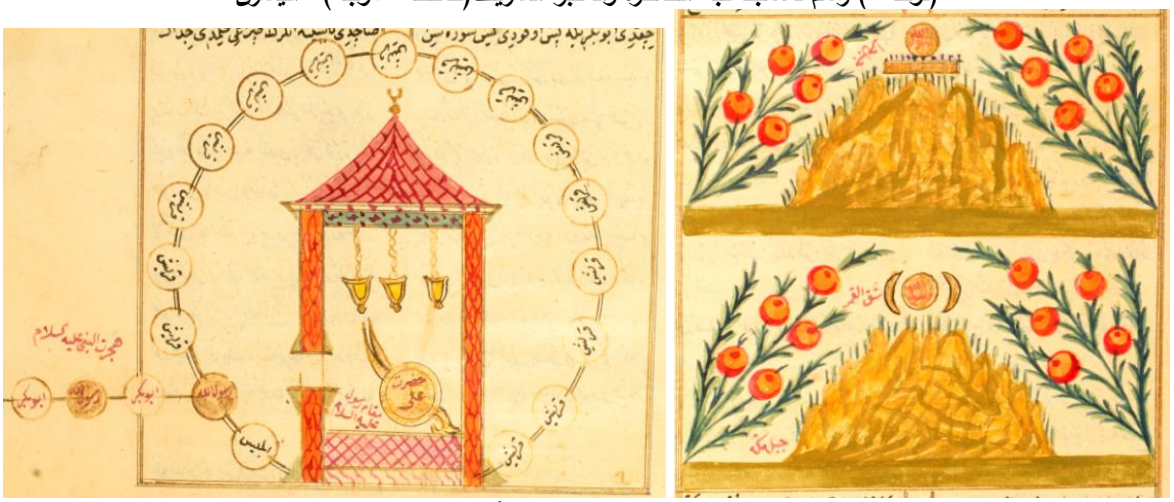


(لوحة٥) رسم لمعراج النبي عند قبة الصخرة والمسجد الأقصى(صَفْحَة٦٤وجه)– اليُمْنى
(لوحة٦) رسم يَشرح نزول تحيَّات الصَّلاة على النبي(صَفْحَة٦٦ظهر)– اليُسْرَى



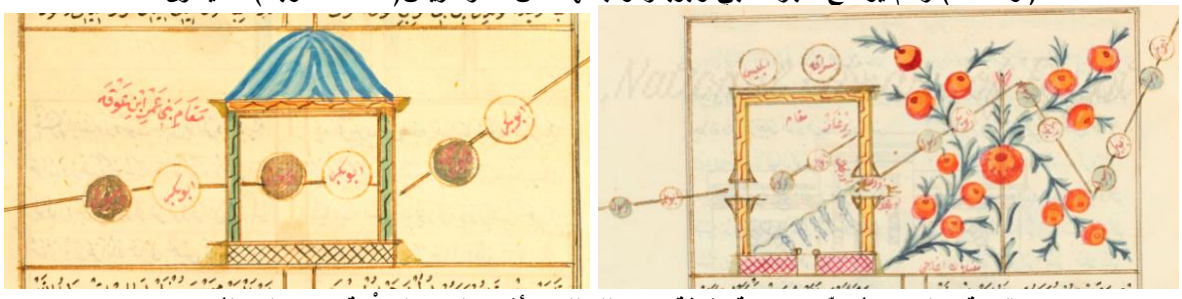
(لوحة٧) رسم يوضح اجتماع قريش عند الكعبة المُشرفة(صَفْحَة٦٩ظهر)– اليُمنى

(لوحة٨) رَسْم لمسجدِ قبة الصخرة والمنبر الشريف(صَفْحَة٧٠وجه)– اليُسْرَى



(لوحة٩) رَسْم لجبل حراء وجبل مكّة(صَفْحَة٧٨ظهر)– اليُمْنى

(لوحة١٠) رَسْم يُوَضِّح هجرة النبي وأبوبكر ونجاتهما من كفار قريش(صَفْحَة٨١وجه)– اليُسْرَى



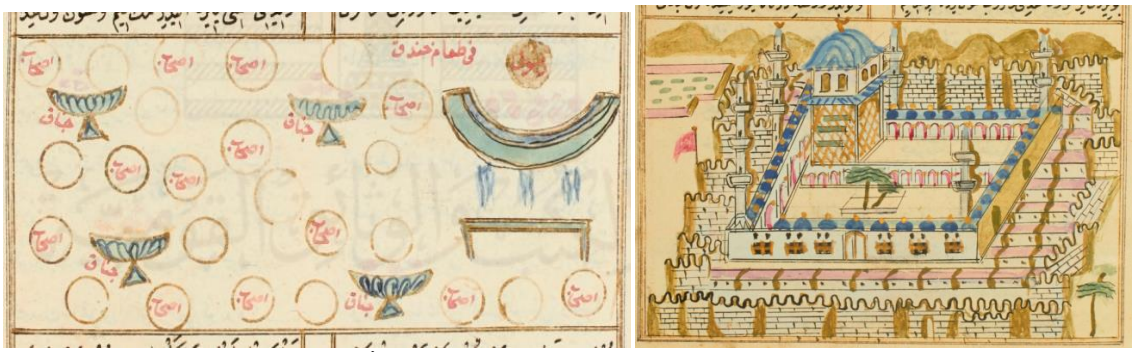
(لوحة١١) رَسْم يُوَضِّح مُلاحقة سُراقة بن مالك للنبي أثناء الهجرة(صَفْحَة٨٢وجه)– اليُمْنى

(لوحة١٢) رَسْم لمقام بنى عَمر ابنِ عَوْف(صَفْحَة٨٣وجه)– اليُسْرَى



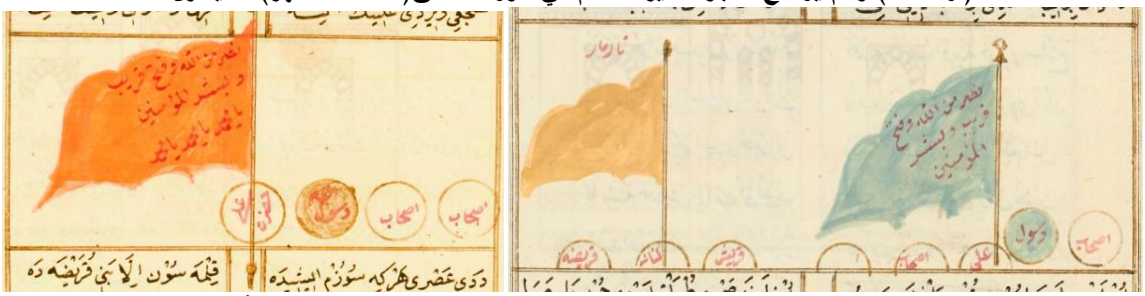
(لوحة١٣) رَسْم لمقام بني سالم(صَفْحَة٨٣ظهر من أعلى)– اليُمْنى

(لوحة١٤) رَسْم يُوَضِّح سير الرسول وأبو بكر بالمدينة(صَفْحَة٨٣ظهر من أسفل)– اليُسْرَى



(لوحة١٥) رَسْم للمسجد النبوي والضريح النبوي الشريفين(صَفْحَة٨٤وجه)– اليُمْنى

(لوحة١٦) رَسْم يُوَضِّح معجزة تكثير الطعام في غزوة الخندق(صَفْحَة٩٢ظهر)– اليُسْرَى



(لوحة١٧) رَسْم يُوَضِّح مُعجزة تبشير النبي بالانتصار على المشركين في غزوة الأحزاب(صَفْحَة٩٣وجه)– اليُمْنى

(لوحة١٨) رَسْم يُوَضِّح تحقيق مُعجزة تبشير النبي بالانتصار على المشركين في غزوة الأحزاب(صَفْحَة٩٤وجه)– اليُسْرَى



(لوحة١٩) رَسْم يُوَضِّح مُعجزة تكثير الشراب في إبريق الرسول(صَفْحَة٩٤ظهر)– اليُمْنى

(لوحة٢٠) رَسْم يُوَضِّح مقتل أبو جهل في غزوة بدر(صَفْحَة٩٨ظهر من أعلى)– اليُسْرَى



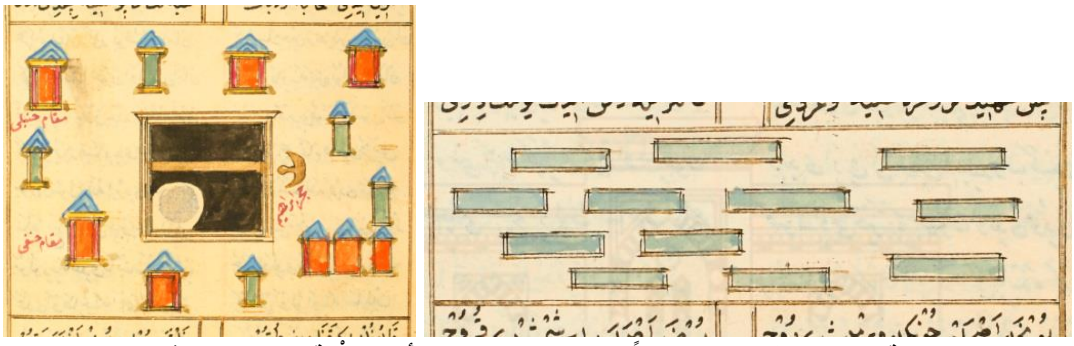
(لوحة٢١) رَسْم يُوَضِّح استعداد الرسول وصحابته لقتال المشركين في غزوة بدر(صَفْحَة٩٨ظهر من أسفل)– اليُمْنى

(لوحة٢٢) رَسْم يُوَضِّح قتال المسلمين للمشركين بالأقواس والنِبَال في غزوة أحد(صَفْحَة١٠٠ظهر)– اليُسْرَى



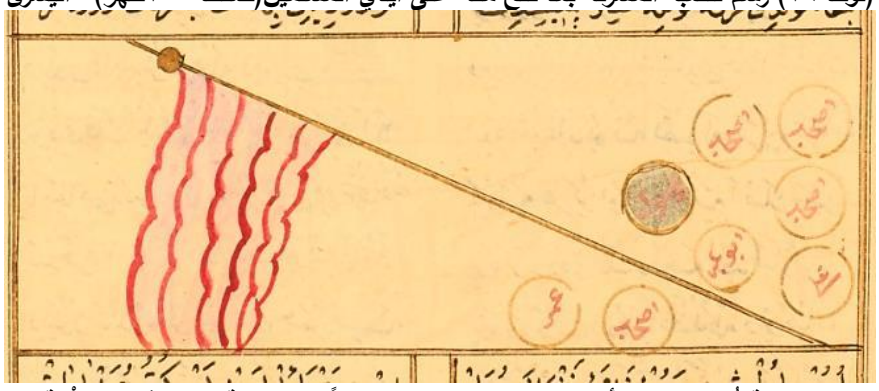
(لوحة٢٣) رَسْم يُوَضِّح صمود طلحة مع الرسول في غزوة أُحُدْ(صَفْحَة١٠١وجه)– اليُمْنى

(لوحة٢٤) رَسْم لقبر حمزة بن عبدالمُطلب شهيد غزوة أُحُدْ(صَفْحَة١٠٢وجه)– اليُسْرَى



(لوحة٢٥) رَسْم اثنتي عشرة لحداً يرمزون لشهداء غزوة أحد(صَفْحَة١٠٣وجه)– اليُمْنى

(لوحة٢٦) رَسْم للكعبة المُشرفة بعد فتح مكة على أيدي المسلمين(صَفْحَة١٠٥ظهر)– اليُسْرَى

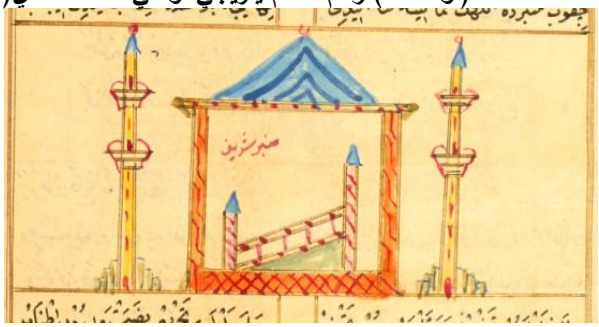


(لوحة٢٧) رَسْم لراية نُقِشَت حولها أسماء الرّسول وصحابته تعبيراً عن هزيمة غزوة حُنين(صَفْحَة١٠٩وجه)



(لوحة٢٨) رَسْم لمقام يازيجي أوغلي محمد أفندي(مؤلف المخطوط) في كليبولي(صَفْحَة ١١٨وجه)





(لوحة٢٩) رَسْم لمسجد الرسول بداخله منبر شريف(صَفْحَة١٢١وجه)– اليُمْنى

(لوحة٣٠) رَسْم لمنزل السيدة عائشة رُسِمَ بداخله لحد النبي(صَفْحَة١٢٢وجه)– اليُسْرَى



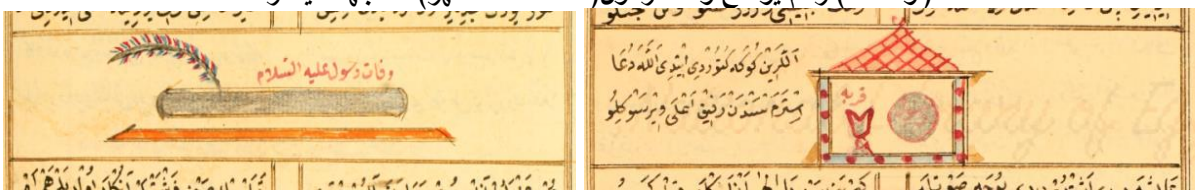
(لوحة٣١) رَسْم يُوَضِّح استعداد الرسول لخطبة وفاته(الصَّفحة١٢٥ظهر-أعلى) – جهة اليمين

(لوحة٣٢) رَسْم يُوَضِّح الرسول يخطب قبل وفاته على المنبر(الصَّفحة١٢٥ظهر-أسفل) – جهة اليسار



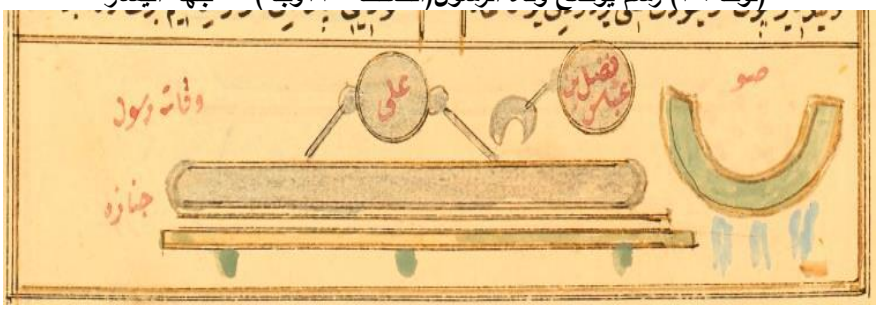
(لوحة٣٣) رَسْم يُوَضِّح موضع الرسول ومن حوله فضل وعلي(الصَّفحة١٢٩ظهر) – جهة اليمين

(لوحة٣٤) رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول(الصَّفحة١٣٣ظهر) – جهة اليسار

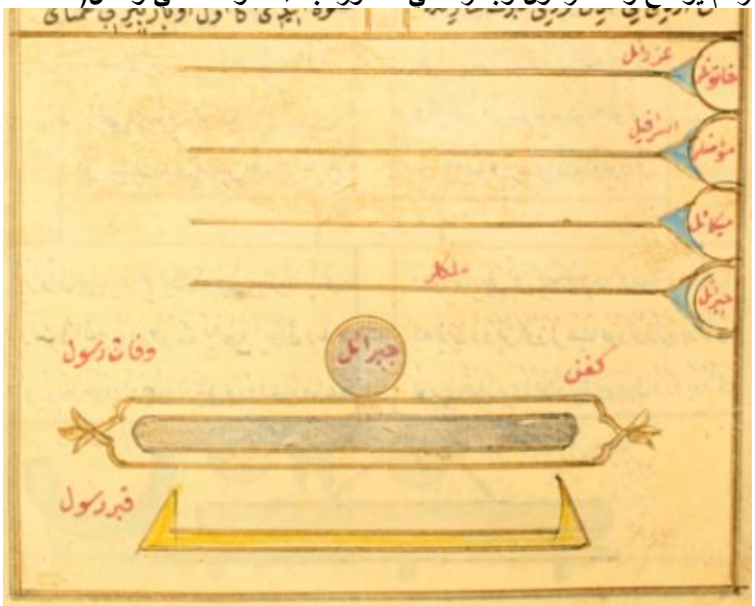


(لوحة٣٥) رَسْم يُوَضِّح لحظة احتضار الرسول وبجانبه قربة ماء(الصَّفحة١٣٤ظهر) – جهة اليمين

(لوحة٣٦) رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول(الصَّفحة١٣٥وجه) – جهة اليسار



(لوحة٣٧) رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول وجنازته في حضور أبناء عمومته علي وفضل(الصَّفحة١٣٦وجه)



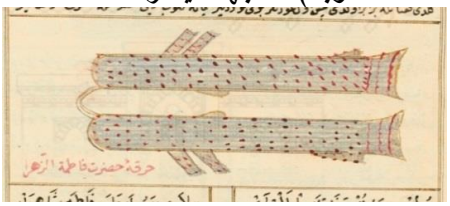
(لوحة٣٨) رَسْم يُوَضِّح وفاة الرسول في حضور الملائكة ورَسْم لكَفَنه وقبره(الصَّفحة١٣٦ظهر)

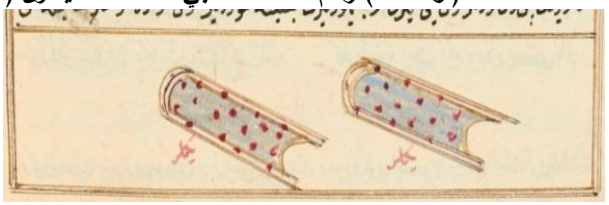




(لوحة٣٩) رَسْم مُخلّفات النبي "الصفحة اليمنى"(الصَّفحة١٣٨ظهر) – جهة اليمين

(لوحة٤٠) رَسْم مُخلّفات النبي "الصفحة اليسرى"(الصَّفحة١٣٩وجه) – جهة اليسار



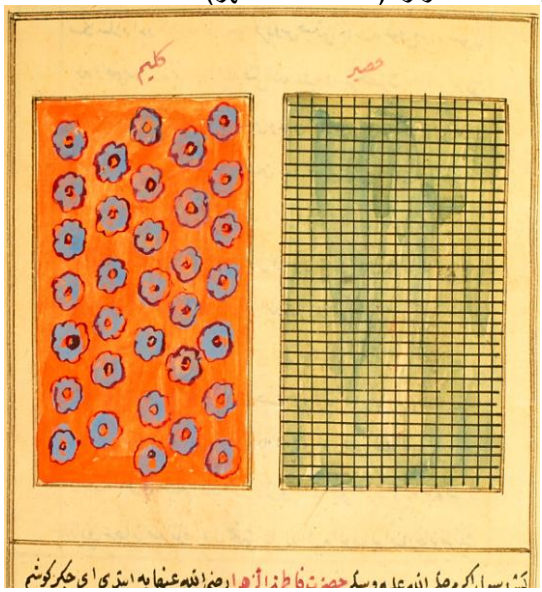


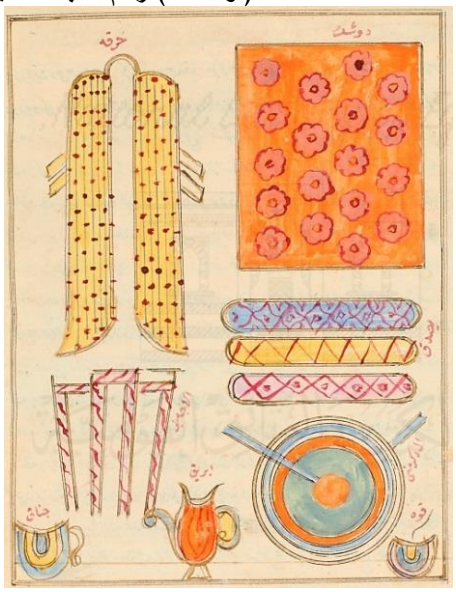
(لوحة٤١) رَسْم لـ(يكلر) اللباس الخاصة بالسيدة فاطمة(الصَّفحة١٤٨ظهر) – جهة اليمين

(لوحة٤٢) رَسْم لخِرقة السيدة فاطمة(الصَّفحة١٤٩وجه) – جهة اليسار
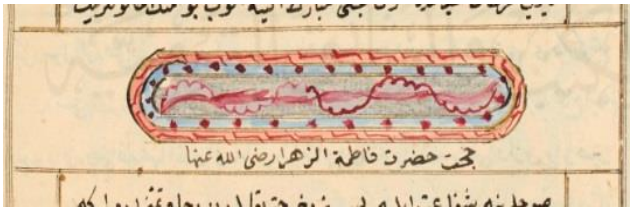


(لوحة٤٣) رَسْم لحُجّت السيدة فاطمة الزهراء(الصَّفحة١٤٩ظهر)





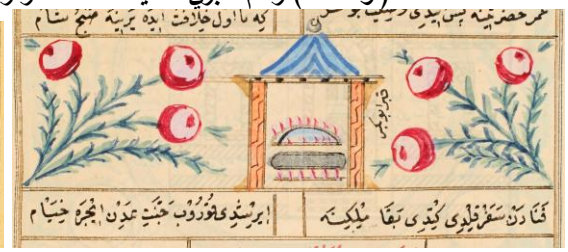
(لوحة٤٤) رَسْم لمُخلّفات السيدة فاطمة الزهراء(الصَّفحة١٥٠ظهر) – جهة اليمين

(لوحة٤٥) رَسْم لمُخلّفات السيدة فاطمة الزهراء(الصَّفحة١٥١وجه) – جهة اليسار



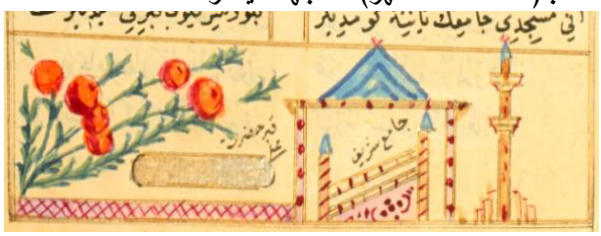

(لوحة٤٦) رَسْم لحُجّت السيدة فاطمة الزهراء(الصَّفحة١٥١ظهر) – جهة اليمين

(لوحة٤٧) رَسْم لقبري السيدة فاطمة الزهراء والرسول(الصَّفحة١٥٢وجه) – جهة اليسار

(لوحة٤٨) رَسْم لقبر أبو بكر الصديق(الصَّفحة١٥٣ظهر) – جهة اليمين

(لوحة٤٩) رَسْم لقبر عُمر بن الخطاب(الصَّفحة١٥٤ظهر) – جهة اليسار




(لوحة٥٠) رَسْم لقبر عُثمان بن عفان ومصحفه الشريف(الصَّفحة١٥٦وجه) – جهة اليمين

(لوحة٥١) رَسْم لقبر على بن أبي طالب(الصَّفحة١٥٧وجه) – جهة اليسار




(لوحة٥٢) رَسْم لقبر حسن بن علي(الصَّفحة١٥٨ظهر) – جهة اليمين

(لوحة٥٣) رَسْم لقبر حسين بن علي(الصَّفحة١٥٩وجه) – جهة اليسار

.....

Miniatures of the Prophet's biography in the manuscript of the Muhammediyye: (Fifty-three colored miniatures in Ottoman Age) "Study and published for the first time".

Dr. Maher Samir Abd Elsameaa Elsayed Atallah
Lecturer in Islamic Archaeology, Faculty of Archaeology, Z.U.

Abstract :

This study sheds light on one of the important Ottoman manuscripts, held by the Egyptian Dar al-Kutub in Cairo, under the number (22 ma´ref a´ma "general knowledge" Turki Talaat). This copy, dated 1237 AH (1821AD), consists of a single volume, written in The Naskh script . The manuscript contains poems known as (Muḥammediyye), a famous of nine thousand one hundred and nineteen poetic verses, written in ancient Ottoman Turkish, with the exception of chapter titles containing poetic verses written in Arabic. This manuscript was Authored by Muhammad ibn Salih, known as Ibn Al-Kateb "the son of the scribe"(Yazıcıoğlu Meḥmed Efendi-Bazigi Zade), who died in (855AH/1451AD). He organized it in three axes: (Creation, the biography of the Prophet Muhammed - peace be upon him -, and the Resurrection "Kıyâmet"), In addition to explanations of Quranic verses.

The study aims at introducing the manuscript in our hands, its Author, its contents, and publishing its colorful and multiple miniatures that Scattered in its pages, which are many illustrations explaining what was mentioned in the manuscript, numbered ninety-six miniatures, Fifty-three explain the biography of the Prophet , published her for the first time, in addition to the study of these miniatures, Archaeological artistic study, to come out with the most important artistic features, and compared with those in the Ottoman era, to find out the similarities and differences between the artists, and the extent of their conformity with reality and the truth or not. In general, the miniatures of this manuscript hade a unique set of artistic features that make it distinct from other illustrated Ottoman manuscripts, perhaps the most important of which is the historical narrative of the miniatures without the drawing of living creatures.

Keywords :
Manuscript, Muḥammediyye, Miniatures, illustrated, Ottoman era, creation, biography of the Prophet, hereafter, resurrection.

حواشي البحث :

(١) يازيجي أوغلو(محمد بن صالح الكاتب الكليبولي الشهير بيازيجي أوغلو ت٨٥٥هـ/١٤٥١م): شرح فصوص الحُكم للشيخ الأكبر محي الدين محمد بن عربي الحاتمي المتوفي سنة٦٣٨هـ، تحقيق الشيخ الدكتور عاصم إبراهيم الكيالي، كتاب– ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت– لبنان، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م، ص٨.

(٢) كليبولي: هي شبه جزيرة تقع في تراقيا الغربية في الجزء الأوربي من جمهورية تركيا، تطل شبه جزيرة كليبولي على بحر إيجة في جهتها الغربية وعلى مضيق الدردنيل في جهتها الشرقية.

(٣) عبدالمنعم الحفني: موسوعة الفرق والجماعات والمذاهب الإسلامية، دار الرشاد، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م، ص١١٦.

(٤) إسماعيل باشا البغدادي: هدية العارفين "أسماء المؤلفين وآثار المُصنفين"، وكالة المعارف، استانبول، ١٩٥٥م، مج٢، ص١٩٨.، حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكُتب والفنون، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، د. ت، مج٢، ص١٧٤٦.

(٥) الطريقة البيرامية: فرقة صوفية تُنسَب لمؤسّسها حاجي بيرام وَلِي(المتوفى٨٣٣هـ)، وتُشتق من الخلوتية، بدعوى أن النبي – صلى الله عليه وسلم – قد عهد إلى أبي بكر: بالذكر الخفي، وإلى عليّ: بالذكر الجليّ. وتخصّ البيرامية من أتباعها بالذكر الخفيّ. وعندما توفي حاجي بيرام انقسموا إلى بيرامية شمسية وشيخهم أق شمس الدين، أخذ بالذكر الجلي، وبيرامية ملامتية وشيخهم عمر دده البورسوي، وهؤلاء اتبعوا الملامتية، وهجروا الذكر والورد وتكاياهم، وتنكروا لملابسهم المميزة، واختاروا أن يعيشوا مثل الناس، وفلسفتهم تحريم إظهار التقوى، وأن تكون علاقة العبد بربّه وإخلاصه له في السرّ، وخافوا أن يكون تعبّدهم نفاقاً أو للمظهرية، فأخفوه عن الناس، وظهروا بمظهر غير المتدينين، أو الذين لا اعتبار لهم للدين. والمبتدئ في البيرامية يُمارس العبادة على أساس توحيد الأفعال أو فنائها في فعل الله، باعتبار أنها جميعاً من عند الله، فليس العبد هو الفاعل، وإنما الفاعل الحقيقي هو الله. عبدالمنعم الحفني: موسوعة الفرق والجماعات والمذاهب الإسلامية، ص١١٦.

(6) Kara(M.):Türk tasavvuf tarihi araştirmalari tarikatlar/ tekkeler/ şeyhler,Istanbul:Dergah,2005, p.146.

(٧) يازجي أوغلو: شرح فصوص الحُكم لمحي الدين بن عربي، ص٨.

(٨) من كُتبه: (أنوار العاشقين)، (عجائب المخلوقات في فوائد المخلوقات الكائنة في الأرضين والسموات)، (منتهى الطلب). أحمد عبدالوهاب الشرقاوي: البيرامية في مصر، بحث للمشاركة في المؤتمر الدولي "حاجي بيرام ولي"، (أنقرة ٢٤–٢٥ مايو ٢٠١٦م)، ص٣٦٥.

(٩) يازيجي أوغلو: شرح فصوص الحُكم لمحي الدين بن عربي، ص٨.

(١٠) مصطفى طارق الشبلي: فهرس مخطوطات الأدب التركي المحفوظة في خِزانة الرّوضة العباسيّة المقدّسة(القسم الأول)، مجلة الخِزانة، العدد الأول، العراق، رمضان ١٤٣٨هـ/ حزيران ٢٠١٧م، ص٣٢٦.

(١١) خط النسخ: يرجع الأصل في تسميته بالنسخ إلى أن المصاحف أصبحت تُنسخ به منذ أوائل القرن٧هـ/١٣م بعد أن حلَّ الخط النسخ ثم الثلث محل الخط الكوفي، وأصبح خطاً رسمياً للدولة تُسجّل به النصوص على عمائرهم ومسكوكاتهم وفنونهم. ولا يخلو تاريخ خط النسخ من غموض، ومتى أُطلق عليه هذا المُصطلح، ويرجع الفضل في تطوير الخط النسخ إلى سلسلة من الخطاطين الأفذاذ وفي مقدمتهم ابن مقلة في نهاية القرن٣هـ/٩م حيث ظهرت ملامح هذا الخط على يديه، ثم تركَّزت على يد ابن البواب(ت٤١٣هـ)، وبلغ غاية وضوحه الفني عند ياقوت المُستعصمي(ت٦٩٨هـ). مايسة محمود

داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة(٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩١م، ص٥٧، ٥٨.

(١٢) حسين مُجيب المصري: غزوات الرسول بين شعراء الشعوب الإسلامية "دراسة في الأدب الإسلامي المقارن"، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ص١٤٠.

(١٣) حسين مُجيب المصري: غزوات الرسول بين شعراء الشعوب الإسلامية، ص١٤٠.

(١٤) وتشتمل دار الكتب المصرية على نسخ أخرى من هذا المخطوط، لكن لا تشتمل على تصاوير ملونة كالنسخة التي بين أيدينا. للاستزادة عن هذه النسخ انظر: فهرس المخطوطات التركية العثمانية التي اقتنتها دار الكتب القومية منذ عام١٨٧٠ حتى نهاية١٩٨٠م، القسم الثالث(خ- س)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٢٧٠ وما بعدها.

(١٥) نادر محمود عبدالدّايم: التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م، ص١٣٦.

(١٦) رحاب بيومي عبد الحافظ بيومي: زخارف أطر تصاوير المدرسة المغولية الهندية (دراسة أثرية فنية مقارنة)، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م، ص٤٢٤.

(17) Titley(N.): Plants and Gardens in Persian, Mughal and Turkish art, London, 1979, p.36.

(18) Blair(S.) & (Bloom(J.): Images of paradise in Islamic art, Hood museum of art Darmouth college, 1991, p.85.

(١٩) وللمزيد عن أشكال لهذه الأطر المزخرفة، انظر:

Titley(N.): Persian Miniature Painting and its influence on the Art of Turkey and India "The British Library Collections, University of Texas Press, 1984, pl.25. p.28, 29.

(٢٠) نادر محمود عبدالدّايم: التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، ص١٣٧.

(٢١) ماهر سمير عبدالسميع السيد عطاالله: زيارة السُلطان العثماني سليم الأول إلى الأماكن المقدسة كما يُصوّرها مخطوط تاريخ سلطان سليم خان، كتاب المؤتمر الثامن عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب، الندوة العلمية السابعة عشر "دراسات في آثار الوطن العربي"، عقدت في الفترة من١٤-١٥نوفمبر٢٠١٥م/ ١٤٣٦هـ، ص٧٣١، لوحات٢، ٣، ٤.

(٢٢) نادر محمود عبدالدّايم: التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، ص٤٥ وما بعدها، لوحات١٧- ٢٤.

(23) Bagci (Serpil.) and others: Ottoman Painting, Ministry of Culture and Tourism, Turkey, 2010, 130-131, pl.90.

(24) Gruber(Christiane.): The Islamic manuscript tradition: ten centuries of book arts in Indiana University collections, Bloomington, Indiana University Press, 2010, p.137, fig.4.10.

(25) Schmitz(Barbara.) & and Others: Islamic and Indian manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library, New York, 1997, figs, 163, 164, 165.& Gruber(Christiane.): The Islamic manuscript tradition: ten centuries of book arts in Indiana University collections, (p.134, fig.4.7.), (p.135, fig.4.8.).

(٢٦) للاستزادة عن الفنون التطبيقية العثمانية. انظر: ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية في العصر العثماني، مكتبة زهراء الشرق، ط٤، القاهرة ٢٠٠٧م.، حنان عبدالفتاح مطاوع: الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، دار الوفاء، ط١، الإسكندرية-مصر، ٢٠١٠م.

.....

تحف مهداة للسلطان علي دينار:دراسة آثارية فنية

د/ أسماء محمد إسماعيل
أستاذ مساعد الآثار الإسلامي
كلية الآثار - جامعة الفيوم

ملخص

السلطــان علي دينار من أشهر سلاطين دارفور، إذ كــان آخــر من حكم سلطنة دارفــور من سلالــة الفــور، أقــام بمدينة الفــاشر حتى وفــاته ١٩١٦م، ومن ثم تحــول قصــره إلى متحف يضم عدد كبير من المقتنيــات الفنيــة المنســوبة إليــه، ومنهــا عدد من التحف المُهداة إليــه أثنــاء سلطنــته وقبــلها، وتتنــاول هذه الدراســة بالوصف الأثري، والتوثيق التاريخي نماذج لتلك الاهداء اتسواء بمتحف على دينار بمدينة الفاشــر أو متحف الخليفة بأم درمــان، ودلالتها، مع بيــان تفاصيل زخارفها ورمــوزهــا، التى ارتبطت بدلالات سياسية واقتصــادية واجتماعيــة، عل أهمهــا علاقة الود التى ربطت بين السلطان على دينــار والخديــوي عباس حلمي الثاني في مصــر، وكذا دور الحاكم العام بالسودان في دولة على دينــار.

الكلمات الدالة (السلطان على دينــار، متحف الفاشــر، متحف بيت الخليفة بأم درمان، كرسي عرش،نقارة).

Abstract

Sultan Ali Dinar is one of the most famous sultans of Darfur, as he was the last of the rule of the Sultanate of Darfur, from the dynasty of Al Fur, he lived in “El Fasher” city until his death in 1906 AD, and then his palace turned into a museum that includes a large number of artistic holdings which attributed to him, including a number of artifacts Which was gifted to him before and after Sultanate.

This study deals with the archaeological description, and historical Registration to examples of these gifts whichfounded in El Fasher museum and Caliph house Museum in Omdurman, and their significance, with details of their motifs and symbols, which were linked to political, economic and social indications, the most important of which is the friendly relationship that linked the Sultan Ali Dinar and Khedive Abbas Hilmi II in Egypt, as well as, as well as England's role in the state of Ali Dinars.

Key words;

Sultan Ali Dinar, Al-Fasher Museum, Caliph house Museum in Omdurman, Throne Chair, niqarat “drum”.

- **منهج الدراسة**

اتبعت في هذه الدراسة المنهج التاريخي والمنهج الوصفي.

- **اشكالية الدراســة**

لم تتعرض دراســة سابقة للمقتنيــات الفنية المُهداة للســلطان علي دينــار، أو تُقدم تفسيرًا لتلك الاهداءات، أو تُحلل تفاصيلها الزخرفيــة والكتابية. وكذا لم تكشف أي دراســة عن تاريخ كرسي عرش السلطان على دينــار.

- **أهداف الدراســة**

تهدف الدراسة إلى:

١-نشــر مجموعة من التحف الفنيــة المُهداة للسلطان على دينــار قبل وبعد سلطنته.

٢- دراســة تلك المجموعة المختارة في إطار الدلالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية.
٣- تفسير التفاصيل الزخرفيــة لتلك المجموعة، في اطار رمزيتها ودلالاتها.
٤- تــأريخ كرسي عرش السلطان على دينــار، وبيان مصدر الاهداء.
٥- التأكيد على دور التحف الفنية في استقــراء العلاقات السياسية بين السلطان علي دينار، وحكام الفور، وبين القوى المحيطة بهم مثل الدولة المصرية، والدولة العثمانية، والحكومة المصرية الإنجليزية في السودان ممثلة في المفتش العام للسودان، وبين المملكة البريطانية.

مقـدمة

ولد السلطان على دينار بن زكريا ابن السلطان محمد فضلابن السلطان عبد الرحمن الرشيد ابن السلطان أحمد بكرفي قرية الشاواية غرب مدينة نيالا بدارفور، وبعد وفاة السلطان أبو الخيرات ابن عمــه أصبح سلطانًاعلى دارفور، ومن ثم عمل على استقلالها، وتوسيع أملاكها[١]، وانضم إلى الثورة المهدية، وبايع الخليفة عبد الله التعايشي، وفي سبتمبر ١٨٩٨م عاد إلي الفاشر واستعاد عرش أجداده[٢]، وبقيــام الحرب العالمية الأولى أيــد السلطان على دينار الدولة العثمانية[٣]، فقــررت الحكومة البريطانية السيطرة على دارفور والإطاحة بعلي دينار[٤]، فقُتــل في ١٩١٦/١١/٦م[٥] ؛ هذا وقــد ضمت متاحف السودان سواء متحف علي دينار بمدينة الفاشر، أومتحف بيت الخليفة بأم درمانعلى تحف ومقتنيات خاصة بهذا بالسلطان وبيــان ذلك كالآتي:

متحف السلطان على دينار[٦]

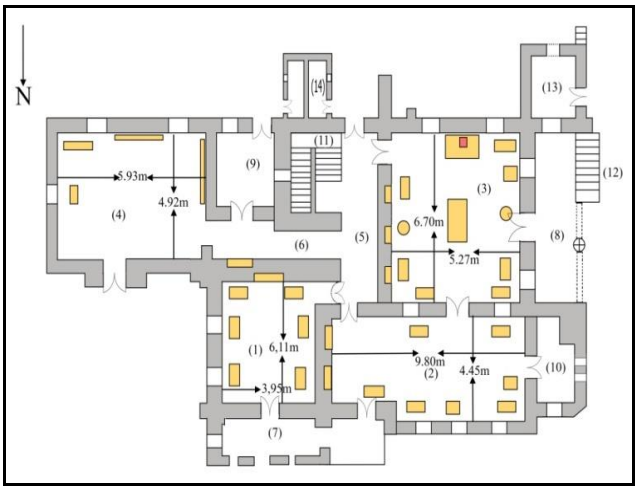
بدأ تشييد المبنى كقصر في عام ١٩١١م، واكتمل في عام ١٩١٢م، ولم يستعمل المبنى لأغراض السكن بل وضعت فيه الهدايا والغنائم القيمة التي كانت ترد إلى السلطان، ثم تحول بعد استشهاد السلطان، إلى مقر رسمي للكولونيل كلي قائد القوة البريطانية بدارفور، ثم أصبح المقر الرسمي لمحافظي مديرية دارفور حتى عام ١٩٧٦م، ثم نادياً للضباط، وأحيانا يُغلق(٧) ، إلى أن جاء الرئيس الراحل جعفر نميري وأمر عام١٩٧٧م بتحويله إلى متحف يتبع لإدارة الآثار، فشرعت السلطات آنذاك في تهيئة المكان ليكون متحفا لائقا باسم السلطان الذي حكم دارفور لأكثر من ١٩ عاماً، كما قام والي ولاية شمال دارفور عثمان كبر بترميم وصيانة القصر على نفقة الدولة، والمتحف حاليًا يعتبرا مقصدًا سياحيًاومتنزهًا لزائري ومواطني مدينة الفاشر (لوحة ١).



(لوحة ١): مبنى متحف السلطان على دينار.

ومبنى المتحف بسيط في تكوينه المعماري والزخرفي، فهو مشيد من طابقين، الأول يحتوي على ثلاثة حجرات أساسية (شكل ١) من فترة إنشاء القصر، ثم أضيف إليه حجرتين بعد استيلاء الإنجليز عليه بعد احتلالهم للفاشر، وهي الحجرة الرابعة وملحقاتها، ويحتوي الطابق الأول على

قاعة العرش، وهي أكثر ارتفاعًا عن باقي وحدات القصر المعمارية، حيث تتكون من مستويين، كما أن وحداته وحجراته متصلة ببعضها عن طريق أبواب داخلية حيث يمكن للزائر التجول داخل المبنى في سهولة ويسر.



(شكل ١): مسقط أفقي لمبنى المتحف وعليــه توزيع فترياتالعرض المتحفي، رسم الباحثة.

ويُعرض بالمتحف مجموعة منتقاة من الآثار التي تعرض مراحل مختلفة من تاريخ السودان بداية من العصر الحجري مرورا بحضارة المجموعات الأولى والثالثة، ثم حضارة كرمة وعصر الدولة المصرية الوسطى والحديثة، ثم حضارة نبتةومروي، والجزء الأكبر من المعروضات تخص السلطان على دينار، كما تضم حديقة المتحف: طبول نحاس ضخمة تزن حوالي ٢٠٠ كجم، كانت تُستخدم فى حروب السلطان والمناسبات الرسمية، إحداهما تُسمى الدار عامرة؛ والآخرى عطا المولى، وتضم الحجرة الثالثة وهي الجناح المُخصص لمقتنيات السلطان، والمعروفة بحجرة العرش، ملابس السلطان وأسلحته من سيوف وخناجر وسروج الخيل والهديا سواء التي قدمت له أو التي اهداها هو لرجاله وأعلام سلطنته، ويتصدر الحجرة كرسي السلطنة (لوحة ٢).

(٢) متحف بيت الخليفة عبدالله بأم درمان

كــان بيت الخليفــة عبدالله التعايشي٨ منزلًا سكنيًا خاصًا، ومقــرًا للحكم، وُشيد البيت على مرحلتين (١) الدور الأرضي خلال الفترة ١٨٨٧-١٨٨٨م. (٢) والطابق الثاني عام ١٨٩١م-١٨٩٥م٩، والطابق الثاني عبارة عن غرفــة (عَلية) تعلو غرفة الأمراء١٠، وقد أشرف على البناء حامد (حمد) عبدالنور وهو من رجال الخليفة، وبــإشراف المهندس الإيطالي بترو١١،وشُيِد البيت بالطوب اللبن١٢ والطوب الأحمر المأخوذ من منازل الخرطوم١٣؛ ويبدو هذا واضحًا في الدور الأرضي، وكذا استخدم الحجر في تبليط الأرضيات، وهــو مجلوب من الموقع الأثري المسيحي في سوبا شرق١٤، ويُحيط بالبيت سور من الطوب الآجر.

وقــد قُسِّم البيت من الداخل إلى مباني صغيرة متلاصقة، يتكون كل منها من قاعات متصلة تفصلها أروقة١٥، وسُقِف المبنى من نوع السقوف البلدية من جذوع النخيل والسنط وأشجار الدوم المشهور بمقاومته للنمل الأبيض١٦.

وأصبح البيت سكنا لكتشنر فترة من الزمن حتى تم ترميم سرايا الخرطوم، ثم أضحى سكنا لمفتش أم درمان الإنجليزي، واستمر هذا الوضع حتى عام ١٩١١م حتى تم بناء منزل للمفتش؛ فأهمل بيت الخليفة وهُجر، وتحولت أجزاء منه إلى إسطبلات لخيول المفتش، واستمر ذلك حتى ١٩٢٤م حتى قدم إلى أم درمان المفتش برمبل١٧ وزوجته التي كان لها اهتمام بالآثار، فقامت

بتقديم طلب للسكرتير الإداري بتحويل البيت إلى متحف، وتمت الموافقة على طلبها، وتم إخلاء البيت وتحويله لمتحف عام ١٩٢٨م.١٨

ويُعرض بالمتحف مجموعة منتقاة من الآثار التي تلقي الضوء على تراث الدولة المهدية، وتراث بعض سلاطين الفور، بالإضافة إلى مقتنيات كانت تعود لفترة الحكم التركي المصري، وفترة الحكم الثنائيفي السودان١٩.

أولًا: الدراســة الوصفية لمجــموعة التحف المُهداة للسلطان على دينار

سوف تتناول هذه الورقة البحثية دراسة كرسي العرش الخاص بالسلطان علي دينار لم يسبق نشره (١) كرسي العرش (لوحات ٣-٦)

رقم التسجيل: بدون رقم.

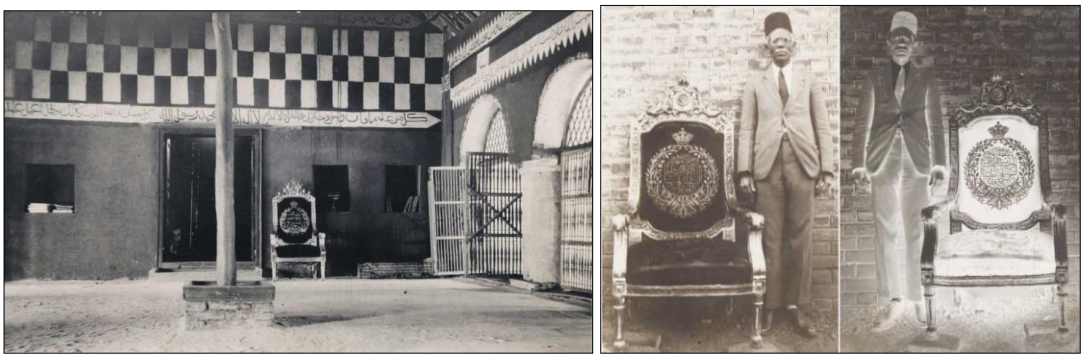
مادة الصناعة: الخشب، ويكســوه الجلسة والمسند قطيفة حمراء، مع تطريز بخيوط من الذهب والفضة.

التاريخ: صُنع الكرسي بمصــر، إذ أهداه الخديوي عباس حلمي للسلطان على دينار، وستتعرض الدراســة لمناقشة ذلك لاحقًا.

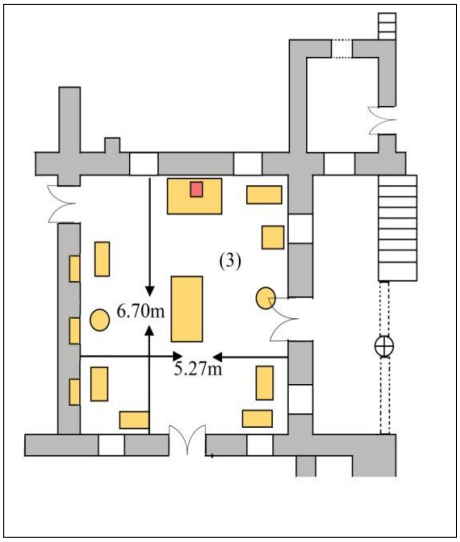
المقاسات: الطول ١٤٧سم، وأقصى عرض ٧٥سم، وطول الأرجل ٥٨سم، وقاعدة الكرسي ٥٧×٧٣سم ، وسمكها ٨سم، بينما طول المسند ٨٠سم، وعرضه ٦٥سم،وسمكه ٤سم،وطول المسند الجانبي ٥٦سم وعرضه ٦سم وسمكه ٥سم، وارتفاع التاج ٢٤سم وعرضه ١٧سم.

مكان الحفظ: يتصدر الحجرة الثالثة بمبنى المتحف مجاورًا لجدارها الجنوبي داخل فاترينة خشبية يغلق عليها ألواح من الزجاج، ولها باب صغير جانبي (لوحة ٥) وتقوم على جانبيه حربتان ضخمتان للحرس السلطاني .

الوصف: كرسي مصنوع من الخشب (لوحة ٦ ،٧) وأجزائه الظاهرة مطلية بماء الذهب أعلى طبقة الدهــان الممزوجــة بالجبس لتحقيق مزيدًا من المتانة، بالإضــافة لأسياخ حديدية داعمة لاتصال مسندا اليد بمسند الظهر، والكرسي مفروش بقماش من القطيفة الحمراء، ويتكون من قاعدة محمولة على أربعة أرجل ومسندين جانبيين من الخشب ومسند خلفي، وقوام زخارفه زخارف نباتية من أنصاف مراوح تخيلية وأشكال بيضاوية وزخارف الباروكوالركوكو التي تميز زخارف القرن التاسع عشر، والفترة العثمانية المتأخرة ، ويتوج الكرسي تاج أعلى المسند الخلفي(لوحة ٨) وهو شعار أو تاج المملكة المصرية آنذاك، والنجوم الثلاثة المنحوتة على مسند الظهرتعبر عن مصر والنوبة والسودان، وأسفل ذلك نجد علم الدولةالمصرية، ذو الهلال بداخله نجمة خماسية ثم وجه إنسان تحيط به أشعة، وهو ربمــا رمزًا للشمس التي تشير لاتساع دولة محمد على باشا وأسرته (لوحة ٩)، وهذه الرموز لها دلالاتها التى سيأتي ذكرهــا، واعتقد أن الكرسي تم صناعته في مصر خصيصًا للسلطان بمناسبة اعتراف السير ونجت به رسميًا سلطانًا على دارفــور ١٩٠١م.



((لوحة ٣) صور ارشيفية لكرسي العرش ترجع لسنة ١٩١٦م، محفوظة بدار الوثائق القومية.



(شكل ٢) تخطيط حجرة كرسي العرش ووضع الكرسي، رسم الباحثة



(لوحة ٤): الكرسي حاليًا، تصوير الباحثة.



(لوحة ٥) التاج الملكي رمز أسرة محمد على يتوسطه العلم لمصري.

قطعة القطيفة المزخرفة بمسند الكرسي(لوحة ٦).

رقم التسجيل: بدون رقم.
مادة الصناعة: قطيفة حمراء مُطرزة بخيوط من الذهبوالفضة.
التاريخ: فترة السلطان على دينار، ومصنوعة في مصر.

المقاسات: الطول ٧٣ سم والعرض ٥٤ سم، والقطعــة على شكل مثمن الضلعين الطويلين ٥٤سم، والقصيرين ٢٦ سم، بينما زوايــا المثمن الأربع ١٥ سم.

مكان الحفظ: القطعة مُثبتة حاليًا بحائط فاترينة حفظ كرسي العرش بالحجرة الثالثة بالمتحف.

الوصف: كسوة من القطيفة كانت مثبته على مسند كرسي العرش تأخذ شكل مثمن غير مستوي الأضلاع

(لوحة ٦) تحتوي على زخارف من خيوط ذهبية بارزة، قوام زخرفتها فرعين نباتيين تظهر فيه زهور القرنفل، وبالمنتصف يوجد كتابة باللغة العربية بالخط النسخ تقرأ في أربعة أسطر (لوحة ٦):

السطر الأول : **بسم الله الواحد القهار.**

السطر الثاني : **السلطان بن السلطان.**

السطر الثالث : **السلطان على دينار.**

السطر الرابع : **دام عزه.**

ويعلو الفرعين النباتيين التاج الملكي منسوج بنفس خيوط الكتابة والفرعين النباتيين.



(لوحة ٦): قطعة القطيفة المزخرفة بمسند كرس العرش للسلطان على دينار، رسم الباحثة



(شكل ٣):تفريغ زخارف قطعة القطيفة بمسند كرس العرش للسلطان على دينار، رسم الباحثة.

(٢) الرماح أو الحِرَابُ

الرمح سلاح قديـم، شاع استخدامه في العصور المبكرة فكان يُتخذمن فروع الشجر[٢٠]، فـــهو عصا خشبية في الغـالب أو معدنية يتراوح طولها من ٣-١٠ أذرع ؛ في نهايتها قطعة معدنية مدببة الشكل(الحربة) يطعن بها، وهناك رمـاح بسيطة تعتمد على حد أو تنجير طرف العصا الخشبية.

وكانت رؤوس الرماح أو الحراب تُصنـع بطريقةالقالب،وبعد ذلك تجري عملية الطرق والسقي.وينقسم الرمح إلى الاجزاء الآتية:

(١) المتن أو العامل: وهو جسم الرمح كله من اعلاه الي أسفله،قبل أن يركب عليه النصل[٢١].
(٢) الزُج: قطعة من الحديد مدببة الطرف تركب في أسفله،تساعد علي تثبيته في الأرض ويطعن بها عند الحاجة اليها[٢٢].

(٣) السنان: وهو الجزء الذي يركب أعلاه للطعن به،وكان أولًا يُتخذ من قرون البقر الوحشي، ثم صار يتخذ من الحديد الجيد، ومن الأسنة أنواع فمنها العريض مدبب الطرفمحدد الجانين، ومنها ما يتكون من شعبتين احداهما مستقيمة كالسكين والاخري متعرجة، ومنها السنان الرفيع الطويل وعنه نقلت فكرة "السنكي" الذي يركب في البندقية، ومنها الرفيع المعرج المموج،الذي يحدث فجوة عند الطعن به[٢٣].

والحراب هي الرماح القصيرة الذي لا يبلغ طولها أربعة أذرع، وترمى باليد، واصابتها للأهداف تكون غير دقيقة[٢٤]. وأيمـا كان دور الرمـاح أو الحراب في التراث الحربي ولا سيما الإسلامي، فـإن هناك نوعية صُنعت للإحتفالات والمواكب السلطانية، وكانت نصالها عريضة، وزخرفت بكتابات مذهبة تحمل آيات من القرآن الكريم وأسماء السلاطين والأمراء، وربمـــا زُينت الرماح بأعلام خاصة "رايـــة"[٢٥].

وباعتبـار الرماح شارة مهمة عند السلطان على دينـار فقد أهدي إليه:" أربعة حراب نحاسية يُعلق عليها علم السلطان الأخضر في الاحتفالات"[٢٦]، وتتعرض الدراســة للنموذجين المحفوظين بمتحف السلطان:

سوف تتناول هذه الورقة البحثية دراسة حربتان ملك السلطان علي دينار لم يسبق نشرهما

حـربتان بدون رقم

- **مادة الصناعة:** الخشب والنحاس الأصفر.
- **المقاسات:** الطول الإجمالي ٢.٥م، وطول القائم الخشبي ١٥٦سم،ومحيطه ١٠سم؛ وطول الجزء النحاسي ٥٠سم، وأقصى عرض لها ١٢سم.
- **موضع التحفة:** الحجرة الثالثة بجوار كرسي العرش.
- **وصف التحفة:** حربتان تتقدم كرسي العرش كانتا يحملهما حارسان شخصيان للسلطان على دينار وهما يأخذان شكل السهم، ويزخرف كل منهما زخارف مفرغة بهيئة صقر ناشر جناحية، ويتضح في هاتين الحربتين الاختلاف في الاسلوب الصناعي والزخرفي (لوحة ٧)عما كان شائعًا في دارفـور (لوحة ٨).

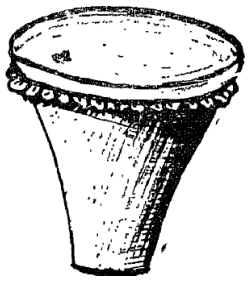


(لوحـــة ٧): حربتان بمتحف السلطان على دينار، تصور الباحثة.



(لوحـــة ٨): مجموعة رماح وحراب بمتحف السلطان على دينار، تصور الباحثة.

(٣) نحاس = نحاسات الحرب (الطبول)



(شكل ٤): طبل الدنقار، عن التونسي، تشحيذ الأذهان، ص ١٩٦.

كانت الطبول من الرسوم المهمة في ديوان بلاط الحكام والسلاطين في دارفور، وتعددت انواعها فكان منها نوع عرف باسم دنقار، وكان كبير الحجم يصنع من الخشب، ويجلد بجلود الحيوانات، ويأخذ شكل هرمي مقلوب، وكان يصدر صوتا عاليا[٢٧] (شكل ٤).

ومن مسميات الطبول أيضًا كلمة نقارة[٢٨]، وهي آلة تصنع من الخشب أو النحاس أو الخزف على هيئة إنا نصف كروي تقريبا، وتشد على فوهته قطع من جلود الأبقار أو الماعز[٢٩]، وتستخدم في مناسبات عدة منها الأفراح والحروب وطلب النجدة.

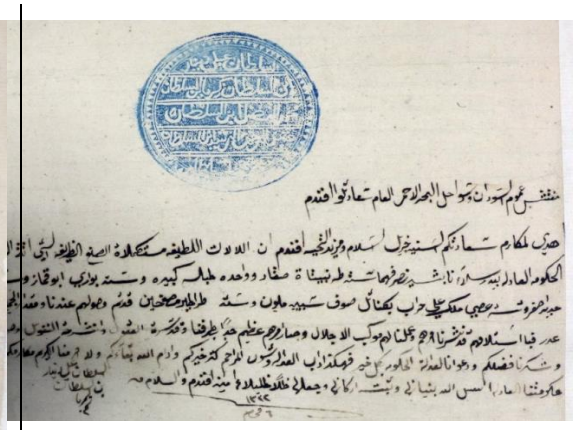
ومنها ما يعرف بالنحاس،إذا أولى الفور أهمية كبيرة بالطبول النحاسية لكونها من الالآت التي تُحدث الحمية في النفوس وخاصة وقت الحرب أو استعراض الجند[٣٠] (العرضة) أو في الاحتفالات مثل اختبار أبناء السلاطين، وفي أيام الأثنين والخميس صباحًا ومساءً، فعين لها ملك كان يعرف بملك النحاس، وله جند تحت يديه، وكان لدى الفور خمس نحاسات قديمة، وسادسة كانوا قد غنموها عند انتصارهم على العبدلاب[٣١]وتعرف باسم: المنصورة[٣٢]، وسابعة كانوا قد غنموها عند انتصارهم على آدم سلطان وداي[٣٣]، وكانت تعرف بالبيضاء[٣٤].

وكان أهل دارفور يحتفلون سنويًا بتجليد النحاس (المنصورة) في الأسبوع الأول من شهر ربيع الآخر من كل عام، ويستمر هذا الاحتفال قرابة اسبوع أو يزيد قليلًا، وتقدم فيه الهدايا للسلطان، وتذبح فيه الذبائح المخصصة لأخذ جلودها[٣٥].

وبلغ عدد النحاس في عهد السلطان علي دينار ٣٢ نحاسًا، إذ أنه حافظ على تقاليد سلاطين الفور في ضرب النحاس في الأعياد، وكان يتقدمها جيمعًا نحاس المنصورة، كما كانت تضرب النحاسات جميعا كل يوم خميس فكان سببًا في إضفاء جو من الرهبة،ويحتوي متحف علي دينار على عدة نحاسات تحمل أربعة منها اسم الناظر جمعة جادين[٣٦].

وأكدت خطابات السلطان علي دينار المحفوظة بدار الوثائق السودانية أن الحكومة في الخرطوم كانت ترسل هدايا للسلطان علي دينار كان منها نحاس، ومن أمثلة هذه الخطابات:

١- خطاب شُكـر بتاريخ ٦ محرم ١٣٢٢هـ (١٩٠٤م)، إلى مفتش[٣٧] عموم السودان وسواحل البحر الأحمر على الهدايا التي أرسلها وكان من جملتها:**"واحدة طبلة كبيرة"**. (شكل ٥).



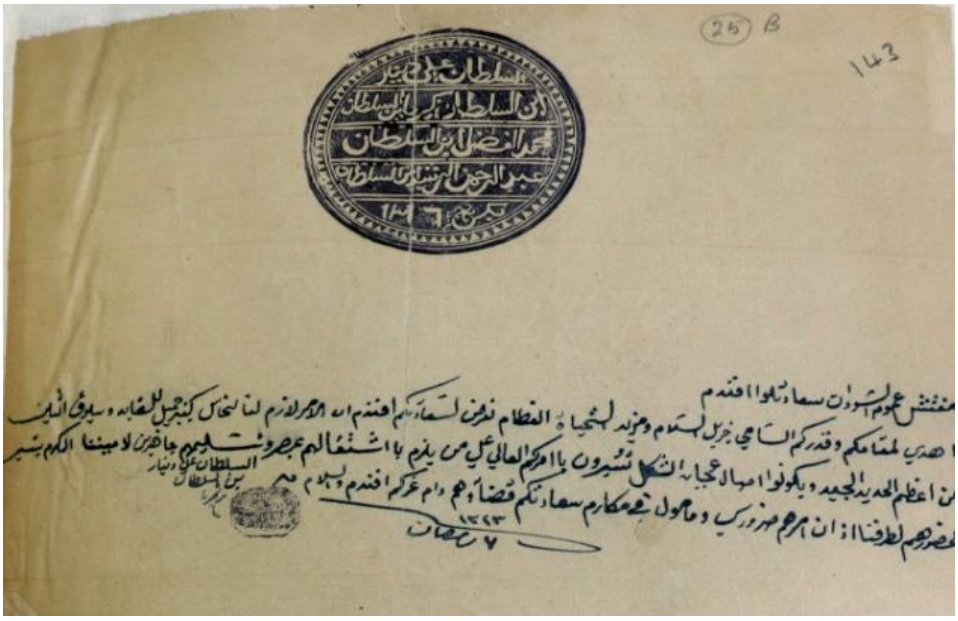
(شكل ٥): خطاب بتاريخ ٦ محرم ١٣٢٢هـ، عن: دار الوثائق السودانية. تصوير الباحثة



(شكل ٦): خطاب بتاريخ ٢١ رجب ١٣٢٣هـ، عن: دار الوثائق السودانية. تصوير الباحثة

٢- خطاب بتاريخ ٢١ رجب ١٣٢٣هـ، يشكر السلطان علي دينار فيـه مفتش عموم السودان على الهدايا المرسلة إليه فيذكر:**"بالاطلاع عليها وجدناها جميعها آلات السلطنة نحاسات لم يكن للسابقين مثلها لا رويا بالعين ولا سمعا بالاذن"**(شكل ٦).

٣- خطاب بتاريخ ٧ رمضان ١٣٢٣هـ (١٩٠٥م) يطلب فيه السلطان علي دينار من مفتش عموم السودان صنع نحاس في مصر:**"نعرض لسعادتكم أفندم ان الامر لازم لنا لنحاس كبير جميل للغاية"**(شكل ٧).

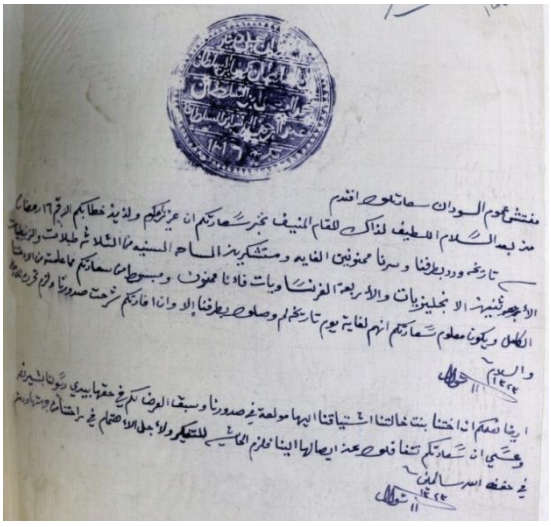


(شكل ٧): خطاب بتاريخ ٧ رمضان ١٣٢٣هـ، عن: دار الوثائق السودانية.تصوير الباحثة

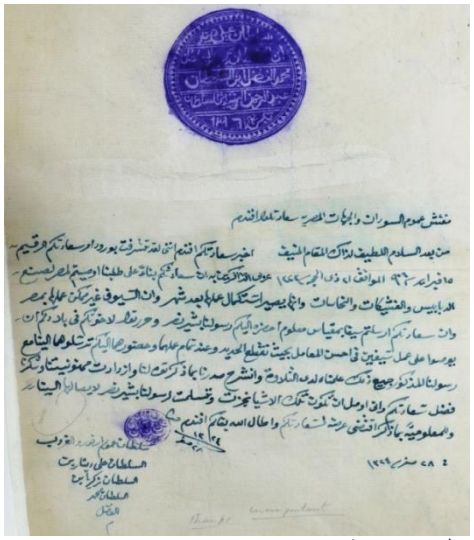
٤- خطاب بتاريخ ١١ شوال ١٣٢٣هـ مُرسل من السلطان علي دينار إلى مفتش عموم السودان، يشكره بخصوص الهدايا ومنها: **"الثلاثة طبلات"** (شكل ٨).

٥- خطاب بتاريخ ٢٨ صفر ١٣٢٤هـ (١٩٠٦م) يشكر السلطان علي دينار فيه مفتش عموم السودان والجهات المصرية للموافقة على طلبه ولارساله إلى مصر**" لصنع... نحاسات وأنها يصير استكمال عملها بعد شهر"** (شكل ٩).

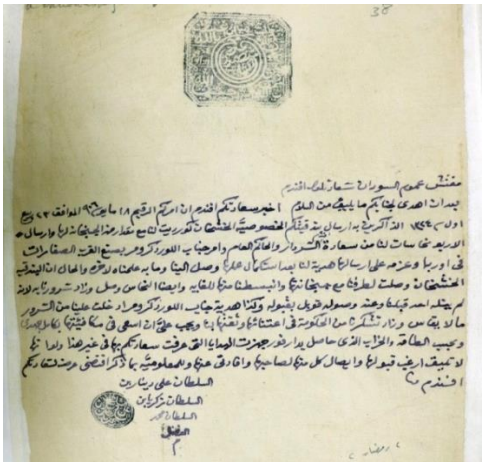
٦- خطاب بتاريخ ٢ رمضان ١٣٢٤هـ يشكر السلطان علي دينار فيــه مفتش عموم السودان واللورد كرومر على هداياهم، والتي كان منها أربع نحاسات مهداة من سعادة السردار:**" وارسال الأربعة نحاسات لنا من سعادة افندم السردار"** (شكل ١٠).



(شكل ٨): خطاب بتاريخ ١١ شوال ١٣٢٣هـ. عن: دار الوثائق السودانية. تصوير الباحثة



(شكل ٩): خطاب بتاريخ ٢٨ صفر ١٣٢٤هـ. عن: دار الوثائق السودانية. تصوير الباحثة



(شكل ١٠): خطاب بتاريخ ٢ رمضان ١٣٢٤هـ.
عن: دار الوثائق السودانية. تصوير الباحثة

سوف تتناول هذه الورقة البحثية دراسة ثلاث طبول ملك السلطان علي دينار لم يسبق نشرها

نماذج من الطبول المُهداه للسلطان

(١) طبلة رقم k344- بمتحف بيت الخليفة بأم درمان(لوحة رقم ٩)

أهدى السير ونجت الأمير علي دينار طبلة من النحاس عـام ١٣١٧هـ، وهذا يدل على أن علي دينار لم يلقب بالسلطان بعد– من قبل حكومة الخرطوم- ، وأهم ما يميزها أن الصانع كتب اسمه عليها بعبارة: خدمه الكحال.

وقد زُخرف القسم السفلي من الطبلة ببحور تحتوي على أبيات شعر نصها:

"هذا النحاس يعزز الثقة التي - أحسنت فيها يا علي قياما - واقرعه وارفع في البلاد ولائنا - وأجر السلام وأيد الحكاما"

وقـد كُتب التاريخ بالطريقة الهجرية بالأرقـام، ويوجد نقش ركيك على يسار النقش الذي يحمل اسم وينجت وعلي دينار نصه**"باب الله فاتح"**.

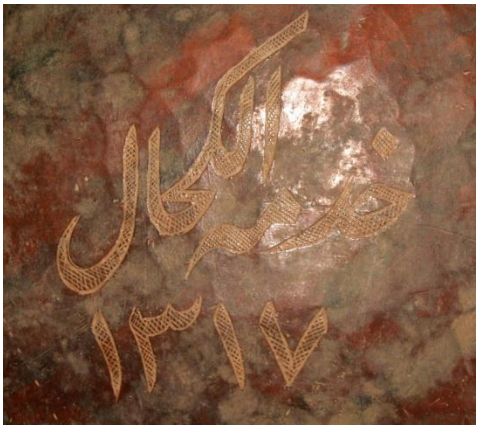


(لوحـة ٩): طبلة رقم k344 - بمتحف بيت الخليفة بأم درمان، تصوير الباحثة.



(لوحة ١٠): اسم باب الله فاتح المُضاف على الطبلة. تصوير الباحثة.

مادة الصناعة	النحاس الأحمر، وجلد البقر.
التاريخ	سجل عليها لاحقًا **" باب الله فـاتح"** بطريقـة الحز (لوحـة ١٠) تؤرخ بـ ١٣١٧هـ، وعليهـا عبارة عمل الصانع الكحال. (لوحة رقم ١١، شكل رقم١١).
المقاسات	قطرها ٠.٦٧م، وارتفاعهـا ٠.٤٥م،ومحيطها ٢.٤٤م، ومقدار بروز السنون ٣ سم.
موضع التحفة	قاعة الأدوات الحربية -قاعة الجباب (قديمًا مجلس الشورى).
الوصف	طبلة جسمها من النحاس الأصفر، وجلد البقر مثبت حول الجسم النحاسي بسنون بارزة، وكانت تستخدم فى تنظم الصفوف في الحروب، وكذا في المناسبات الرسمية، وعليها نقوش كتابية مضمونها اسم الصانع. وبجزئها السفلي تكوين زخرفي يكتنفة تشكيل زخرفي نباتي قـوامه أفراع نباتية تنتهى بأوراق وزهـور، وهذا التكوين الزخرفي مقسم إلى قسمين علوي بهيئة هرمية بداخلة نقش كتابي بخط النسخ نصـه:**هذا نحاس الأمير علي دينار بدارفور.** والقسـم السفلي مفصص الجوانب نُقش به نص يُقرأ: **هدية السير رجينولد ونجت باشا سردار الجيش المصري وحاكم السودان العام سنة ١٣١٧** (لـوحـة ١٢). وأسفل هذا التكوين الزخرفي بحـر كتابي نُقش به:**واقرعه وارفع في البلاد ولائنا**(لوحة ١٣)





(لوحـة ١١): توقيـع الصانع، وتـاريخ الطبلة، تصوير الباحثة.

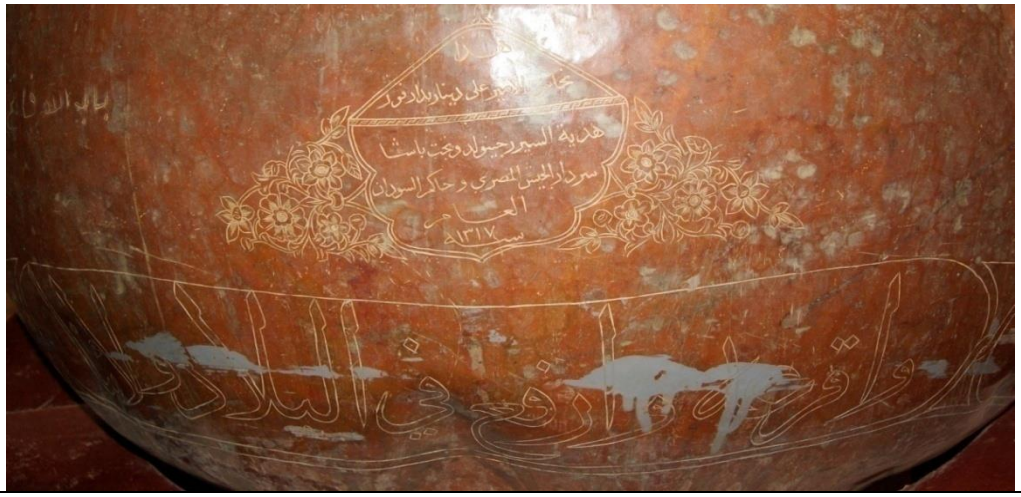
شكل رقم ١١ توقيع الصانع على الطبلة. عمل الباحثة





(لوحـة ١٢): التكوين الزخرفي الذي يحوي نقش الإهداء، والتاريخ. تصـوير الباحثة.

شكل رقم ١٢ التكوين الزخرفي الذي يحوي نقش الإهداء، والتاريخ. عمل الباحثة.



(لوحــة ١٣): البحر الكتابي أسفل التكوين الزخرفي السابق، تصوير الباحثة.

(٢) طبلتا الدار العامرة وعطا المولى

هما نحاسان كبيران يعرضان حاليًا في حديقة القصر، وقد اهدتهما حكومة السودان للسلطان علي دينار عام ١٣٢٤هـ[٣٨].



(لوحــة ١٤): طبلتا الدار العامرة وعطا المولى، تصوير الباحثة.

٢-١- طبلة عطا المولى (لوحات ١٥-١٧)



(لوحــة ١٥): طبلة عطــا المولى، تصوير الباحثة.

الصفة	طبلة نحاس.
رقم التسجيل	بدون رقم– متحف الفاشـر بدارفـور.
مادة الصناعة	النحاس،والجلد.
التاريخ	فترة حكم السلطان على دينار، وتحمل تاريخ ١٣٢٤هـ.
المقاسات	القطر ١٥٠ سم، والمحيط الخارجي ٤٨٤سم، والعمق الداخلي ١٣٠سم ـ
موضع التحفة	حديقة القصر
الوصف	طبلة من النحاس كبيرة الحجم، حُفر على بدنها الخارجي كتابة تحمل الاسم الذي أطلق عليها وهـو: **"عطا المولى"** واسم السلطان على دينار، وتقرأ الكتابة التي تلتف حول البدن الخارجي : **ملك السلطان على دينار بن السلطان زكريا بن السلطان محمد الفضل بن السلطان عبد الرحمن الرشيد بن السلطان احمد بكر هذا النحاس اسمه عطا المولى ١٣٢٤.** والبدن النحاسي مثبت على فوهته قطعة كبيرة من الجلد مجددة حديثًا، وتم تثبيتها بسنون نحاسية مثبته بحافة البدن النحاسي وتبرز للخارج ويبلغ عددها ٥٩، وعدد المفقود منها ٨، ويلتف حول البدن حبال من الجلد لتثبيت القطعة الجلدية التي يتم الطرق عليها.
التصنيف	أدوات حربية.
ملاحظات	يوجد قطع في القطعة الجلدية وثمانية سنون مفقودة.





(لوحــة ١٦): الكتابات على طبلة عطــا المولى – ملك السلطان ... على دينار، تصوير الباحثة.





(لوحــة ١٧): الكتابات على طبلة عطــا المولى – اسم الطبلة (يمين). واسم السلطان زكريا بن السلطان محمد الفضل (يســار)، تصوير الباحثة.

٢-٢- طبلة الدار العامرة (لوحات ١٨-٢١)



(لوحــة ١٨): طبلة الدار الــعامــرة، تصوير الباحثة.

الصفة	طبلة من النحاس.
رقم التسجيل	بدون رقم– متحف الفاشــر.
مادة الصناعة	النحاس والجلد.
التاريخ	فترة حكم السلطان على دينار، وعليهــا تاريخ ١٣٢٤هـ.
المقاسات	القطر ١٤٨ سم، والمحيط الخارجي ٤٧٢سم، والعمق الداخلي ١١٥سمـ
موضعالتحفة	حديقة القصر
الوصف	طبلة من النحاس كبيرة الحجم، كانت تستخدم في الحروب والمناسبات العامة، حُفر على بدنها الخارجي كتابة تحمل الاسم الذي أطلق عليها وهــو: **الدار عامرة**، واسم السلطان على دينار وتقرأ الكتابة التي تلتف حول البدن الخارجي:**ملك السلطان على دينار بن السلطان زكريا بن السلطان محمد الفضل بن السلطان عبد الرحمن الرشيد بن السلطان احمد بكر هذا النحاس اسمه الدار العامرة ١٣٢٤**. والبدن النحاسي مثبت على فوهته قطعة كبيرة من الجلد مجددة حديثاً وتم تثبيتها بسنون نحاسية مثبته بحافة البدن النحاسي وتبرز للخارج ويبلغ عدد السنون ٦٦ وعدد المفقود منها ٢٦، ويلتف حول البدن حبال من الجلد لتثبيت القطعة الجلدية التي يتم الطرق عليها.





(لوحــة ١٩): طبلة الدار الــعامــرة، وعليهــا كتابات: هذا النحاس (يمين). الدار العامرة سنة ١٣٢٤ (يسار)، تصوير الباحثة.





(لوحــة ٢٠): كتابات الطبلة: السلطان على دينار (يمين). زكريا ابن السلطان محمد الفضل (يسار)، تصوير الباحثة.





(لوحــة ٢١): كتابات الطبلة: السلطان عبدالرحمن الرشيد (يمين). الرشيد بن السلطان أحمد بكر (يسار)، تصوير الباحثة.

ثانيا: الدراسة التحليلية

١- تأريخ كرسي العرش

يُعتبر كرسي عرش السلطان علي دينار رمزًا للمُلك والحكم والسلطة[٣٩]، وبالتالي يحمل من الرموز ما يدل علىالتوجهات السياسية للسلطان، إذ يتوج مسنده الخلفي تاج المُلك لأسرة محمد على باشا(لوحة ٤)، وكذلك الشعار أو العلم ذو الهلال بداخله ثلاث نجوم (لوحة ٥)التي تعبر عن مُلك مصر والنوبة والسودان.

ويجب أولًا الإشارة إلى أن مصر كانت تُسمى طوال القرن ١٩م بالمملكة، باعتبار إنها إحدى ممالك التاج العثماني، إذ ورد ذلك بوثيقة بيع الخديوي توفيق لعربخانة بولاق إلى الخواجة أصلان منيشة القطاوى بتاريخ نهاية ذو القعدة ١٢٩٦هـ/ ١٨٧٩م[٤٠]، ومن ثم نظرًا لتلك التبعية اقتبس حُكامها رموز شعارتهم من الرموز والشعارات العثمانية[٤١].

فقد كان العلم المصري هو العلم العثماني كسائر الولايات التابعة، وتُشير الروايات التاريخية إلى أنه منذ ١٨٢٦م كان الهلال يضم نجمة خماسية خلاف النجمة السداسية في العلم العثماني[٤٢]، ثم قام الخديوي إسماعيل في ١٨٦٧م بتغيير شارة الأمراء لتصبح علم أحمر ذو هلال بداخلة ثلاثة أنجم بيضاء، والعلم الخديوي الخاص من ثلاثة أهلة بداخل كل هلال نجمة خماسية، بينما ظل العلم المصري كما هو حتى إعلان الحماية الانجليزية على مصر ١٩١٤م فتم اختيار علم الأمراء الخاص علمًا للدولة المصرية، وظل كذلك حتى صدور تصريح ١٩٢٢/٢/٢٨م والذي بمقتضاه صارت مصر مملكة مستقلة، فأصدر الملك فؤاد ١٩٢٣/١٢/١٠م قانون العلم الأهلى،وهو علم أخضر رمزًا لتربة وخصوبة البلاد، يتوسطه هلال أبيض يحضتن أمامه ثلاثة نجوم بيضاءتشير الى مصر والسودان والنوبة(لوحة ٢٢)، وقد ظل هذا علمًا لمصر حتى ١٩٥٨/٢/٢٢م[٤٣].



(لوحة٢٢):علم إسماعيل باشا الخاص (يمين). علم مصر ١٩٢٢-١٩٥٨م (يسار).

ومن خلال تلك المقدمات يتضح حل إشكالية رمز الهلال ذو الثلاثة نجوم على كرسي عرش السلطان علي دينار، إذ أن التاج الملكي كان شارة ملك معروفة منذ عهد محمد على باشا، أما شعار الهلال ذو النجوم الثلاثة كان شعارًا عامًا للأمراء منذ ١٨٦٧م حتى ١٩١٤م، ولذلك نجده يُزين جُل اللوحات الفنية أو المنحوتات الخاصة بأفراد الأسرة العلوية كالآتي٤٤:



شكل رقم ١٣ منحوت فى الخشب أعلى لوحة زيتية بمتحف قصر الجوهرة- شارة إبراهيم باشا – ١٨٤٨م. عن عبدالمنصف سالم نجم، شارة المُلك ص ٩٥٨



شكل رقم١٤أعلى إطار لوحة زيتية بمتحف قصر الجوهرة- شارة محمد توفيق باشا – توفى ١٨٩٢م. عن عبدالمنصف سالم نجم، شارة المُلك.ص ٩٦٠.



شكل رقم ١٥ أعلى إطار لوحة زيتية بمتحف قصر الجوهرة، وكذا أعلى كرسي العرش باللوحة- شارة الملك أحمد فؤاد- فترة الحكم (١٩١٧-١٩٣٦م). عن عبدالمنصف سالم نجم، شارة المُلك.ص ٩٦٢.

ويذكـر أحمد تيمور بـاشـا أن هناك: صـورة نادرة لعبـاس حلمي الكبير ١٢٦٤-١٢٧٠هـ إبـان صباه قبل توليته على مصـر يُرى بها على الجهة اليمنى من صدره تمثـال هلال وثلاثـة أنجم(لوحة رقم ٢٣)، مما يوحي بأن التغيير قد بُدىء به زمن العزيز محمد على إلا أن تكون مجرد مصادفة دون تمييز الشارة[٤٥]. ونظرًا للعلاقات الودية التى ربطت بين الخديوي عباس حلمي الثـاني، والسلطان على ديـنـار من جانب، ثم العلاقـات الودية بين ذاك السلطان والحكام العام الانجليزى بالخرطوم مما سيأتي ذكرة عند بيـان الدلالات السياسية للاهداءات عينة الدراسة، وكتاباتها. فإن كرسي العرش – عينة الدراسة - تم ارسـالة إما خلال الفترة من ١٨٩٢-١٩١٤م وهى فترة حكم الخديوي عباس حلمي الثاني[٤٦].



لوحة رقم ٢٣ عباس حلمي الكبير.عن أحمد تيمور باشا، العلم العثمانى، ص ٢٢.

وتؤكـد الدراسـة أن تـاريخ الكرسي المذكور يرجع إلى عهد الخديـوي عباس حلمي الثاني وتحديدًا عام ١٩٠١م وهـو تاريخ اعتراف حاكم السودان العام السير ونجت باشا بعلي دينار سلطانًا على دارفـور[٤٧] ففي

١٣١٩/١/١٢هـ الموافق ١٩٠١/٥/١م ارسل وينجت باشـا خطابًا لعلي دينار يعترف به سلطانًا على دارفـور بشرط الالتزام بقرارت الحكومة في الخرطوم[٤٨].

وبالتـأكيد تبع هذا الاعتراف، هدية رمـزية تمثلت في كـرسي عرش، تم احضاره من مصـر للتدليل رمزيـًا على أن مصـر (الواقعة تحت الاحتلال الانجليزي) هى صاحبة السلطة العليـا، ولذا جـاء التاج المصري أعلى مسند الكرسي، وشعـار الأمـراء - الهلال والثلاثـة نجوم بداخلـه - على مسند الظهر، وهـو ما يرمز إلى التبعية، وهذا ما تأكد بالهلال المنحوت أسفل شعار الأمراء والنجمة الخماسية داخله، وأسفله الوجه أو القرص الذي يخرج منه أشعـة ترمـز الى الدولة العثمانية صاحبة السيادة الإسمية على مصـر، ويدعو على دينار على منابر دارفور لسلطانها؛ أو ربمـا يرمز هذا الوجة إلى وجه أسد وتلك الأشعة ما هي إلا لبـدته.

وربمـا كان هذا الكرسي ضمن الهدايـا التى حملها الخديوي عباس حلمي الثاني أثناء زيارته للسودان في رمضـان ١٣١٠هـ/ ديسمبر ١٩٠١م[٤٩].

٢- الاستقراء التاريخي لدلالات الزخارف والكتابات

٢-١- السلطان على دينار وعلاقته بالدولة التركية

كانت هناك علاقات ودية لها جذورها وأبعادها السياسية والإسلامية بين سلطنة دارفور والدولة التركية تحكمها روح التعاون والتآخي والمناصرة الدينية، تجسد ذلك في المراسلات بين سلاطين دارفور منذ عهد السلطان محمد حسين (١٨٣٩-١٨٧٣م) والسلطان العثماني[٥٠]. وزادت العلاقات في عهد السلطان على دينار، حتى أرسلت الوفود إلى القسطنطينية مُحملة بخيرات

دارفور[٥١]، وفي المقابل أولته الدولة العثمانية اهتمامًا خاصًا إذ بعث إليه السلطان العثماني ميدالية، وهدايا عبارة عن سيف وسرج ومدفع مزخرف ومسدس ونظارات حقل[٥٢].

وقبيل ١٩١٤م تواصلت مكاتبات السلطان على دينار إلى القائدين التركيين في ليبيا أنور باشا ونوري باشا، الأمر الذي أغضب حاكم عام السودان، وأشعل العداء بين السلطنة والسلطة المركزية، والذي كانت نتيجته الإطاحة بسلطنة دارفور وضمها للسودان عام ١٩١٧م[٥٣]. وبدخول تركيا في الحرب العالمية الأولى وباعتبارها صاحبة الخلافة الإسلامية، فقد أرادت أن تستقطب وتستنفر كل المسلمين ليقفوا في صفها[٥٤]، فراسلوا السلطان على دينار لاعلان الجهاد٥٥، فاستجاب لهم السلطان[٥٦].

وأثناء الحرب جاهر علي دينار بعدائه لحكومة السودان، بل جهز جيشا بقصد احتلال كردفان، وأعلن استقلاله التام عن السودان، وبهذا الموقف اتخذ موقفًا عدائيًا من الحكم الثنائي البريطاني في السودان، وأفصح صراحة عن انضمامه إلى الاتراك[٥٧]، وحرص على أن يُدعى للسلطان العثماني بالاسم على منابر دارفور باعتباره رمز وحدة المسلمين[٥٨].

٢-٢- تاريخ العلاقات المصرية الدارفورية

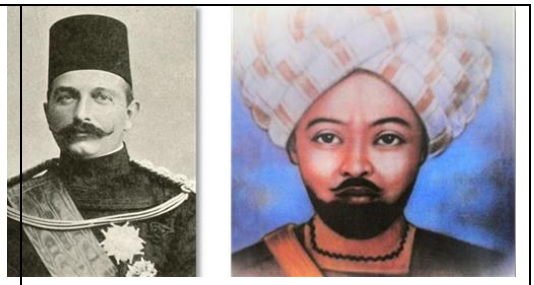
اتسمت العلاقات السياسية الدارفورية المصرية إجمالًا بالعداء، ولا سيما منذ أن قام محمد علي باشا بمحاولات لضم سلطنة دارفور، حيث بدأت المعارك بين الجانبين في ١٨٢١/٤/١٦م في مدينة بارا، وهزم جيش الفور[٥٩]، واستطاع الدفتردار محمد بك السيطرة على كردفان التي كانت تابعة لدارفور، وفي ذلك العام حاول محمد علي مُصالحة سلطان دارفور لحاجة مصر لمعدن النحاس، لكنه لم يستطع، وكان عهد محمد سعيد باشا بداية لانفتاح في العلاقات بين الجانبين[٦٠].

أما في عهد الخديوي إسماعيل بن محمد على باشا فكانت العلاقات مع دارفور ملتبسة بعض الشيء فرغم التبادل التجاري بين الجانبين فإن سلطان دارفور شعر بوجود أطماع مصرية في سلطنته، ولذا قام بتجنيد عشرة آلاف جندي وسلحهم بأسلحة حديثة، وتم إدخال المدفعية في جيش دارفور لأول مرة[٦١]، وقرر الخديوي إسماعيل السيطرة على دارفور، وأن يكون غزوها من جهتين، وهو ما دفع سلطان دارفور للدخول في تحالف مع سلطنة وداي (تشاد حاليًا)، لكن قوة الجيش المصري حسمت الأمر، فتم إسقاط سلطنة دارفور في ١٨٧٤/١٠/٢٥م[٦٢]،وبذلك خضعت مملكة الفور وعاصمتها الفاشر لحكم مصر[٦٣]؛ وتم ضم دارفور إلى بقية السودان وصيروها تحت إدارة الخرطوم المركزية تُحكم بقانون واحد ويظلها علم واحد وتستعمل عملة واحدة ويهيمن علها جيش تحت قيادة مصرية واحدة[٦٤]، إلى أن قامت الثورة المهدية[٦٥].

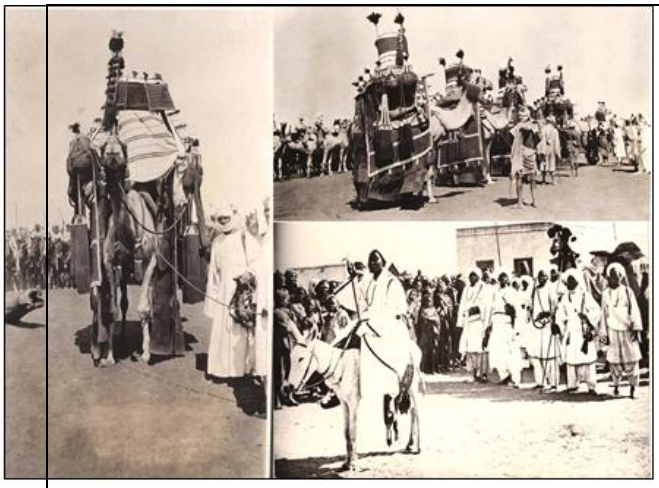
وقد تحالفت قبائل دارفور مع الثورة المهدية ضد الحكم المصري التركي، الذي انتهى في ١٨٨٣/١٢/٢٣م، وخضعت دارفور لحكم المهديين في ١٨٨٤/١/١٥م[٦٦]، إلى أن تمكن الانجليز من هزيمتهم في معركة كرري في ١٨٩٨/٩/٢م، فبايعت قبائل دارفور السلطان على دينار سلطانا عليها[٦٧].

٢-٣- السلطان على دينار وعلاقة الود مع الخديوي عباس حلمي

عندما تولى الخديوي عباس حلمي الثاني تطلع إلى مزاولة سلطاته كاملة بعيدًا عن سيطرة المعتمد البريطاني، فعمل على توثيق علاقته بالسلطان العثمان، وكذلك بالسلطان على دينار(لوحة رقم٢٤) (شكل رقم١٦)، ولا سيما مع الدور الذي قام به سلاطين باشا النمساوي[٦٨]في دعم هذه العلاقات، وكذا الدور الذي قام به الشيخ محمد سيماوي أمير الحج لمحمل السلطان للأراضي الحجازية(لوحة رقم ٢٥) فكان يعتبر حلقة التواصل بين السلطان والخديوي[٦٩].



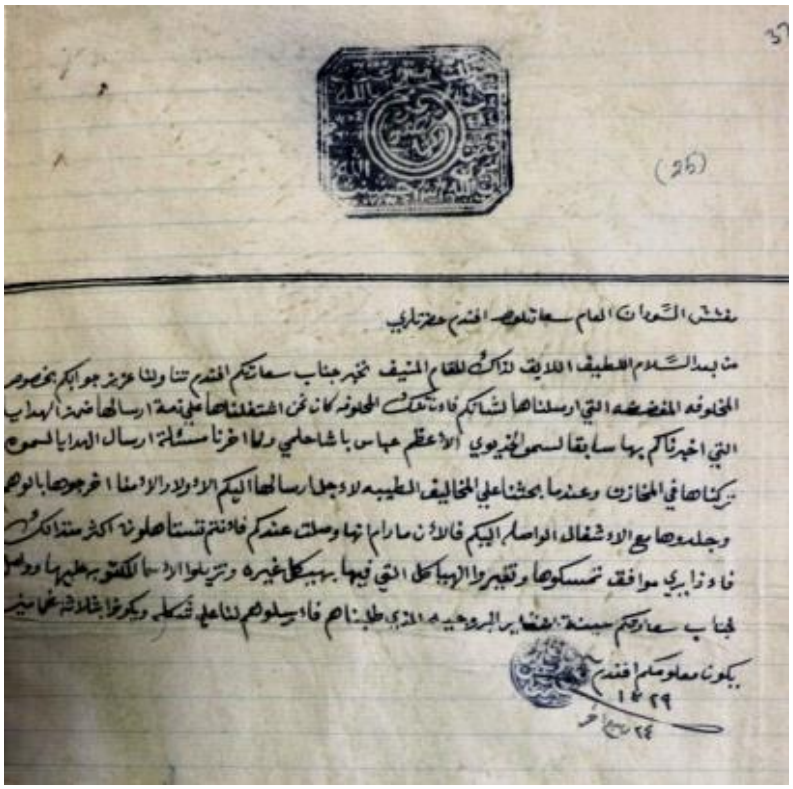
(لوحة ٢٤): صورة السلطان على دينار (يمين). والخديوي عباس حلمي الثاني (يسار).



(لوحة ٢٥): صور أرشيفية لمحمل السلطان على دينار. عن: محفوظة بدار الوثائق السودانية

ولما قام الانجليز بعزل الخديوي عباس حلمي وتعيين عمه حسين كامل سلطانًا على مصر، أبدى السلطان على دينار معارضة قوية لهذا القرار، وأرسل خطاب اعتراض للحاكم الانجليزي يعلن فيه بأن عباس حلمي موجود وسيعود إلى العرش، مما حدا بالحاكم الانجليزي بأن يرد برسالة تهديد للسلطان على دينار، وبأن مصيره سيكون كمصير الخديوي[٧٠].

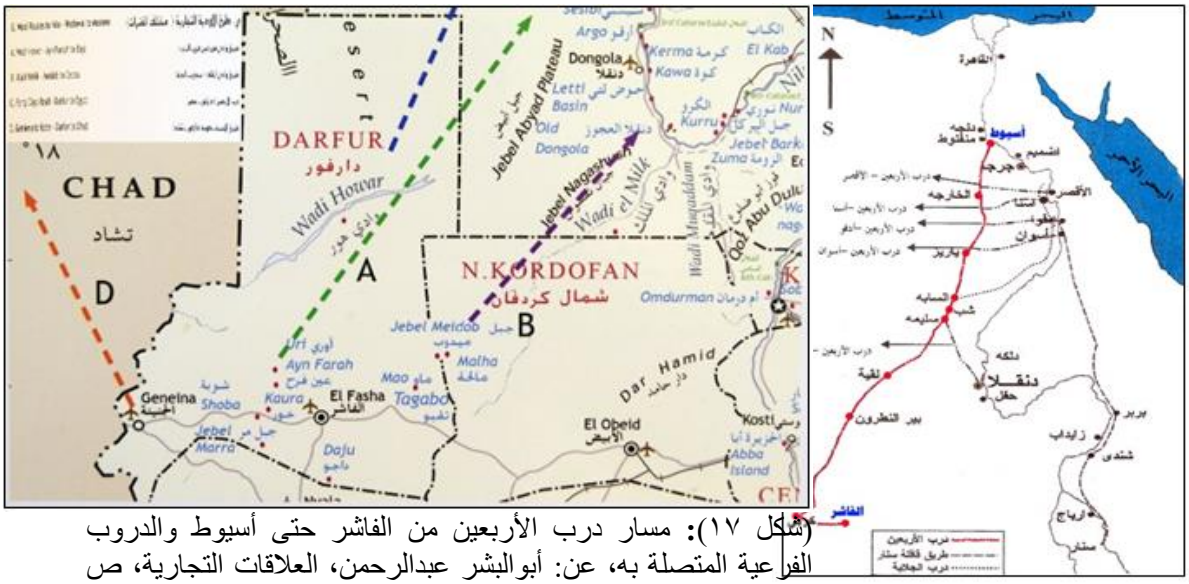
ويبدو أنه كان هناك تنسيق وتواصل بين السلطان والخديوي عباس حلمي بعد خلعه من دست الخديوية، لكن التدابير الانجليزية كانت على قدر من الاحكام لمنع وصول رسائل السلطان للخديوي، ففي أحدى الرسائل يقول السلطان على دينار:"لقد حاولنا ارسال رسلي إلى مصر لمقابلتكم ولكن الانجليز قاموا بمراقبتهم فلم يتمكنوا من أداء مهمتهم حيث فتشوهم ولم يتركوا معهم شيئًا مما أرسلته إليكم ".



(شكل ١٦): خطاب من السلطان على دينار يحوي دلالات على الهدايا المُرسلة للخديوي عباس حلمي الثاني، عن: دار الوثائق السودانية. تصوير الباحثة

٢-٤-الدلالة الاقتصادية والتجارية

وإن كان الكرسي قد نقل إلى الفاشر عن طريق درب الأربعين فلهذا دلالاته التجارية فهو يعبر عن مدى ازدهار النشاط التجاري بين دارفور ومصر[٧١]، ولا سيما مع ازدهار الطرق البرية التي ربطت دارفور بمصر والعالم الخارجي عبر درب الأربعين[٧٢] (شكل ١٧).



(شكل ١٧): مسار درب الأربعين من الفاشر حتى أسيوط والدروب الفرعية المتصلة به، عن: أبوالبشر عبدالرحمن، العلاقات التجارية، ص ١٠٧، خريطة ١-٣.

٣-النحاس(الطبول)

٣-١- الدلالــة السياسية للكتابات

تدل أبيات الشعر المنقـوشــة على طبلة " السير ونجت" (لوحات ١٣) على أن علي دينار كان قد اتبع سياسة مهادنة ومواليه لحكومة السودان بالخرطوم، مما جعله مصدرًا موثوقًا كما ورد بالنص الكتابي، وهذا الولاء بالتأكيد يُحقق كمدلول النص: الأمن والاستقرار وحفظ الأرواح والأموال، وانتشار السلام، وتأييد الحكومة له. ولا سيما أن تاريخ الطبلة جاء قبل الاعتراف الرسمي بعلي دينار سلطانًا من قِبل حكومة الخرطوم.

ونقش اسم السير " رجينولد ونجت باشا" له دلالتين أما الأولي: فإنه الحاكم العــام وذو السلطة الأقوى. والثانية: الإيحاء بضرورة استمرار على دينار بالولاء، إذ أنه يخاطبه بذاته ويهديه هدايــا تتفق وتراث على دينار.

وتعكس طبلتــا (نحاســا) الدار العامرة وعطا المولى، استــمرار إرسال الهدايا من الحكومة في الخرطوم للسلطان علي دينار، مما يؤكد أنه ما زال ملتزم بشروط الحكومة، ومازالت العلاقات الوديــة قائمة. وتحمل الطبلتين اسم علي دينــار مقرونًا بلقب السلطان بعدما اعترف به حاكم دارفور سلطانًا عام ١٩٠١م.

استقــراء الأهمية الحضارية لطبول السلطان على دينــار

كانت النقــارات والطبــول أو النحاسات تُمثل تراثًا مهما في الثقافة السودانية الحربية والاحتفالية، إذ أن هنــاك أنوع يرتقي شــأن الفرد والقبيلة بها، وملكيتها تُعد وثيقة لزعامة مالكها على القبيلة، وزعامــة القبيلة على غيرهــا.

ولأهمية الطبـول في الثقافة الدارفورية كانت تُسمى بأسمـاء استفتاحية أو أسماء تتصل بالبركة والعمـار، ولذا نجد تسمية "الدار العـامرة- عطا المولى" منفذة على نموذجين من عينة الدراسة بطريقة متقنة أثناء الصناعة، ونجد نقش" باب الله فـاتح" منفذ بطريقة الحز على النموذج الثالث بعينة الدراسة، وهو بالتأكيد منفذ لاحقـًا، ربما لعدم تسمية الطبلة ابتداءً، فـأراد السلطان نقش اسم عليهـا ؛ وربمـا قُصد بتلك التسمية أن هذه الطبلة كانت تستخدم كوسيلة إعلان عن موعد الأذن، ولا سيما أن بعض النحاسات التى أهدتم حكومة السودان لعلي دينار كان يعلن بها عن الساعة بمركز البوليس بحي "الخير خنقـا" بالفاشر[٧٣].

وكذا فـلأهمية الطبول في الثقافة الدارفـورية نجد بعضهـا مُزخرفـا بنقش اسم الصـانع بطريقة تدل على اعتزازه بصنعته وذلك بحجم كبيـر وبأسلوب متماثل مع باقي النقوش الكتابية.

وكانت الطبول السودانية تُصنع أولًا من الخشب، ويُغطى موضع ضرب الطبلة بجلد الحيوانات، التى كثرت في الأراضي السودانية لاحتراف السودانيين مهنة الرعي، وفي مرحلة لاحقـة مع معاصرة الانجليز والمصريين بُدء في صناعتها من النحاس، مع تغطيها بالجلود كالعـادة، وبالتأكيد حازت الطبول النحاسية اعجاب السودانيين ربما لمتانتها، وجمال شكلهـا، بالإضافة لارتفاع صوتها، ومن ثم أضحت تُعرف بالنحاس أو النحاسـات.

الخاتمة والنتـائج

يحكم الانتـاج الفني ظروف مجتمع انتاجـه السياسية والاجتماعية والاقتصـاديـة ... إلخ ، واستقراء تلك الظروف فى الإطار الصحيح يؤدى إلى النتائج تُثري المعرفة البشرية، فالتحف المُهدة للسلطان على دينـار والمحفوظة بمتحفي الفـاشر وأم درمـان، تُمثل انتاجًا فنيـًا يُعبـر عن نظرة الجهات المُرسلة لتلك التحف، للتراث والثـقافة السودانيـة وتحديدًا الدارفوريـة فـإرسال الحكومة العامة للسودان بالخرطوم، نحاسات أو طبول، منقوش عليهـا أسمائهم – السير ونجت – لعلي دينـار، دليل على معرفة أولئك الحكام بالتراث الدارفـوري، وأهمية تلك الطبول في ثـقافة السلطان على دينـار.

وكذا فـإن قبـول السلطان على دينـار للتلك الهدايـا التى تحمل رموزًا وشعارات ربما تُعبر عن التبعية السياسية يؤكد التوجهات السياسية لذلك السلطـان، إذ أن كرسي العرش بتفاصيله وشعاراته يؤكد صناعته في مصـر، وارساله إلى الفاشر، من قِبل الخديوي عباس حلمي الثاني، ذلك الخديوي الذي كان على علاقات طيبة مع السلطان على دينار والدولة العثمانية، مـعخضوعـة لسلطة الاحتلال الانجليـزي، الذي سمح بذلك بعدما تم الاعتـراف من السير ونجت بسلطة على دينار فى دارفور.

وتفـاصيل الكرسي المرتبطة بالتاج المصري والدولة العثمـانية، وجدت قبـولًا عند السلطان على دينـار، للارتباطات الودية مع الدولة العثمانية، ومع الخديوي عبـاس حلمي الثاني والتى سردت الدراسة بعض تفاصيلها فى إطـار السياق التاريخي والحضـاري لموضوعها.

هذا وقد وثقت الدراســة – لأول مرة - توثيقًا أثريـًا كرسي عرش السلطان على دينار بمتحف بيت الخليفة بأم درمان، وعدد ٣ طبول أو نحاسات، وعدد رمحيـن ؛ وتناولت بالدراسة تفاصيلهم الصناعية والزخرفية فى اطار المصادر الوثائقية – مجموعة خطابات السلطان على دينار- والمصادر التاريخية.

وتوصي الدراسة بالمزيد من الدراسات التي تتناول التراث الفني السوداني في العصر الإسلامي، والتي تؤكد العلاقات الحضارية بينه وبين التراث المصري، ولا سيما إبان فترة الحكم الثنائي (الانجليزي – المصري).

حواشي البحث

[١]- نازل الطيب رباح، دور الحكومة المركزية والإدارية الأهلية في فض النزاعات القبلية في دارفور، رسالة ماجستير، جامعة الخرطوم، ١٩٩٨م، ص ٧٢ .

[٢]- أحمد عبدالقادر، تاريخ دارفور عبر العصور، طباعة بنك الغرب الإسلامي، ص ٢٧٣.

[٣]- الأمين محمود محمد عثمان: سلطنة الفور الإسلامية ، دراسة تحليلية ١٤٠٠/ ١٩١٦م ، مطابع شركة السودان للعملة المحدودة ، الخرطوم ٢٠١١م، ص ٢٥٨.

[٤]- الفاتح على حسنين، من أعلام مغاربة السودان، سلسلة تاريخ مغاربة السودان(١)، طـ ١، ٢٠١١م، ص ٤٣ .

[٥]- محمد موسى محمود قمر الدين، صفحات من تاريخ دارفور، منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٥م، الخرطوم، صص ٢٦٦، ٢٦٧.

[٦]- للمزيد راجع: أسماء محمد إسماعيل، عن التراث المعماري لإقليم لدارفور وعاصمته التاريخية الفاشر، عدد خاص في مجلة شدت كلية الآثار جامعة الفيوم،وبحث قصر السلطان على دينار بمدينة الفاشر ... دراسة حضارية أثارية، مجلة كلية الآداب، جامعة بني سويف، ٢٠٢١م.

[٧]- الأمين محمود محمد عثمان، سلطنة الفور الإسلامية، ص٢٤٢.

[٨]- الخليفة عبدالله التعايشي، هوعبدالله بن أحمد خليفة الإمام المهدي ورأس الدولة المهدية، ولد عام١٨٤١م، في رهيد البردي جنوب دارفور،التحق بالمهدي، وأدخله في زمرة تلاميذه وزوجه ابنته، وأصبح من أكثر المساعدين أهمية بالنسبة للمهدي، وأوكل إليه القيادة العامة للجيوش، قتل في معركة أم دبيكرات ضد الإنجليزعام ١٨٩٩م. للمزيد راجع: نعوم شقير، تاريخ السودان ص ص٨٩١-٩٢٠؛ فيفيان أمينة ياجي، الخليفة عبدالله حياته وسياسته، ترجمة مكي بشير مصطفى،الخرطوم٢٠١١م؛ أسماء محمد إسماعيل، الملامح العمرانية والمعمارية، مجلة كلية الآثار جامعة قنا،٢٠١٧م.

[٩]- محمد إبراهيم أبو سليم، تاريخ الخرطوم، ص ص١٠٠– ١٠٨؛ الطيب سيد أحمد، مدخل إلى المتاحف في السودان، الخرطوم ٢٠١٠م، ص٥٢ ؛ سلاطين باشا، السيف والنار، ص ٢٧٤.

[١٠]- صلاح عمر الصادق، دراسات سودانية في الآثار والفلكلور والتاريخ، دار عزة للنشر والتوزيع الخرطوم، ٢٠٠٦م، ص٢٦.

[١١]- محمد إبراهيم أبو سليم، تاريخ الخرطوم، ص ص١٠٠– ١٠٨؛ الطيب سيد أحمد، مدخل إلى المتاحف، ص٥٢.

[١٢]- الطيب سيد أحمد، مدخل إلى المتاحف، ص٥٢.

[١٣]Wingate (F.R), Mahdiism and the Egyptian Sudan, second edition, London and Edinburgh, 1968, p. 483.

[١٤] - صلاح عمر الصادق، الأثار الإسلامية في منطقة الخرطوم، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، ٢٠١٥م، ص٨٠.

[١٥]- سلاطين باشا، السيف والنار، ص ص ٢٧٣-٢٧٤.

[١٦]- صلاح عمر الصادق، الأثار الإسلامية، ص٨٠.

[١٧]- برمبل: مفتش أم درمان، راجـع: مكي أبو قرجة، أصوات في الثقافة السودانية، دار الصفصافة للنشر، ٢٠٠٣م، ص ص ٣٠٤-٣٠٧.

[١٨]- للمزيد عن بيت الخليفة بأم درمان راجع : أسماء محمد إسماعيل، بيت الخليفة عبدالله بأم درمان دراسة اثارية معمارية، مجلة كلية الآثار، جامعة قنا، ٢٠١٧م.

[١٩]- للمزيد عن مقتنيات متحف بيت الخليفة راجع: أيمن الطيب الطيب أحمد، مدخل إلى المتاحف في السودان، مطبعة جامعة الخرطوم، ٢٠١٠م، ص ص٥٢-٥٤ .

[٢٠]- على أحمد قسم السيد، الأسلحة الأثرية ومدلولها الحضاري، ص ٦٧.

[٢١] - أيمن مصطفى إدريس، الوظيفية في الفنون التطبيقية الإسلامية في ضوء نماذج من مصر حتى نهاية العصر الإسلامي٢١-١٢٢٠هـ/٦٤١-١٨٠٥م، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا،٢٠١٤م،ص٥١١.

[٢٢]- صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية وتطورها من القرن ٦هـ/١٢م – ١٠هـ/١٦م، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية ٢٠٠١، ص ٣١.

[٢٣]- صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية، ص ص٣١-٣٢؛ أيمن مصطفى إدريس، الوظيفية في الفنون، ص٥١١.

[٢٤] - أيمن مصطفى إدريس، الوظيفية،ص ٥١٢.

[٢٥] - أيمن مصطفى إدريس، الوظيفية،ص ٥١٣.

[٢٦]- جبريل عبدالله، من تاريخ مدينة الفاشر،المكتبة الوطنية، الخرطوم، ٢٠١٢م، ص٨٦.

[٢٧]- محمد بن عمر التونسي، تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان، حققه: خليل محمود عساكر، مصطفى محمد مسعد، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٦٩.

[٢٨]- كانت الطبول السلطانية تعرف لدى الفور باسم نقارية، معجم العربي الفوري الملحق بكتاب التونسي، تشحيذ الأذهان حرف الطاء.

[٢٩]- النقارة: كلمة من أصل عربي وانتقلت إلى أوروبا أثناء الحكم العربي الإسلامي في الأندلس في زمن الحكم العربي الإسلامي. مجدي إسحاق، فن الإيقاع:التاريخ، الأوزان الشرقية، الآلات الإيقاعية، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م، بورصة الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ١٧٦.

[٣٠] - كانت النحاسات السبع تحمل على سبعة جمال وتتقدمهم المنصورة، ويخترق ملك النحاس العرضة بموكبه، ويكون موكبه تجاه موكب السلطان، وبينهما ساحة لإستعراض الجيش، وكان السلطان يتقد م نحو الناس يدور حول الجمال التي تحمل النحاس ويهز السيف فوق كل نحاس، للمزيد عن استخدام النحاس في احتفالات الفور، راجع: نعوم شقير، تاريخ السودان، تحقيق: محمد إبراهيم أبوسليم، دار الجيل، بيروت ١٩٨١م، ص ص١٨٦- ١٨٧.

[٣١]- العبدلاب:نسب المؤرخون العبدلاب إلى أصول عربية من الأشراف أو من جهينة وإنهم من البيت القاسمي، وانتقلوا إلى السودان عن طريق الشرق، واستقروا في بلدة قرى، التي اتخذت عاصمة لمشيخة العندلاب، وكان للعندلاب دور كبير في اسقاط مملكة علوة المسيحة، بتحالفهم مع الفونج. للمزيد راجع بابكر فضل المولى حسين، مظاهر الحضارة في دولة الفونج الإسلامية، كتاب سنار رقم ٣٧، الأمانة العامة لمشروع سنار عاصمة الثقافة الإسلامية، شركة مطابع السودان المحدودة، ٢٠١٧م، ص ص٥٨-٦٠ ؛ الفاتح بشير وسيلة، تاريخ سلطنة الفونج الإسلامية ١٥٠٤-١٨٢١م، كتاب سنار (٩٠)، الأمانة العامة لمشروع سنار عاصمة الثقافة الإسلامية، شركة مطابع السودان المحدودة، ٢٠١٧م، ص ص٥٨- ٦١.

[٣٢]- كانت المنصورة من أعظم نحاسات الفور، وقاموا بتزينها، وعملوا لها نهودا من الذهب، وظلت في حوزتهم حتى الجيش الإنجليزي المصري دارفورفي عام ١٩١٦م، فنقلت إلى متحف القاهرة. وهي حاليًا في القصر الجمهوري بالخرطوم. الأمين محمود محمد عثمان، سلطنة الفور الإسلامية، ص١٤٦؛ جبريل عبدالله، من تاريخ مدينة الفاشر، ص٨٦.

[٣٣]- تقع وداي، أو دار وداي،أو دار صليح، أو دار برقو، غرب دارفور، وكان يحكم منطقة وداي أمراء التنجور ويتبعون مملكة الفور، و في ١٦١١م قام السلطان عبد الكريم بالقضاء على حكم التنجور، إلا أنه ظل يدفع جزية لسلطنة دارفور، وظل الحال كذلك إلى عهد السلطان يعقوب عروس (١٦٨٥-١٧٠٧م) الذي هزم الفـور، واستقل عنهم واسس حكمًا، وكان من أحفاده السـلطان آدم.

[٣٤] - نعوم شقير، تاريخ السودان ص ص١٨٦- ١٨٧.

[٣٥]- محمد بن عمر التونسي، تشحيذ الأذهان، ص ص ١٧٣-١٧٤، حاشية ٤.

[٣٦] - جبريل عبدالله، من تاريخ مدينة الفاشر، ص٨٦.

[٣٧] -المفتش العام، هو منصب في الجهاز الإداري، أنشيء خصيصًا ليشغله سلاطين باشا، منذ عام ١٩٠٠ م وانتهى المنصب باستقالته عام ١٩١٤م. وكان الغرض منه الإستفادة من خبرة سلاطين باشا بالسودان. للمزيد راجع محمد سعيد القدال، تاريخ السودان الحديث ١٨٢٠-١٩٥٥م، دار مصحف أفريقيا، الخرطوم ٢٠٠٢م، ص ٣٣٢.

[٣٨] - ذكر جبريل عبدالله: أن اسمهما دار أمير، وعطا الله، عن: جبريل عبدالله عبدالعزيز، من تاريخ مدينة الفاشر، الخرطوم ٢٠١٢م، ص ٨٦.

[٣٩]- راجـع: عصام عادل الفرماوى: كرسي عرش محمد على باشا – دراسة أثرية فنية، مجلة الآداب والعلوم الانسانية، ع ٥٨، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠٠٥م، ص ٩١٥ ؛ سمية حسن، النياشين والأوسمة فى أسرة محمد علي، ٢٠١٣م ؛ عـزة عبدالمعطي: دراسة أثرية فنية لأواني خزفية للخديوي محمد توفيق محفوظة بمتحف الوادي الجديد بالخارجة مجموعة جديدة تُنشر لأول مرة، مجلة العمارة والفنون، مج ٢، ع ٥، الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، ٢٠١٧م، ص ص ١٤، ١٥ ؛ أمينة عثمان، شارة الملك وشعار المملكة في ضوء مجموعات متاحف الإسكندرية وعمائرها الأثرية – عصر أسرة محمد على ١٢٢٠-١٣٧٢هـ/ ١٨٠٥-١٩٥٢م دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠١٧م، ص ١٥٤.

[٤٠]- عبدالمنصف سالم نجم، شارة المُلك والرمز وشعار المملكة على الفنون والعمائر فى القرن التاسع عشر وحتى نهاية الأسرة العلوية – دراسة أثرية فنية، دراسات في آثار الوطن العربي - ١١، المؤتمر ١٠، ج ٢، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٩٦٥- حاشية (٤٠).

[٤١]- راجـع: عبدالمنصف سالم نجم، شارة المُلك، ص ص ٩٥٢-١٠١٤ ؛ شادية الدسوقي وآخرون، طرز زخرفة التيجان الواردة بالشارات على بعض التحف الزجاجية والخزفية بقصر محمد على بالمنيل، مجلة العمارة والفنون، مج ٥، ع ١٩، الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، يناير ٢٠٢٠م، ص ٣٠٣-٣٢٤.

[٤٢]- عبدالرحمن زكي، العلم المصري، مجلة الجيش، مج ٩، ع ٣٦، يناير ١٩٤٧م، ص ٣٤٨.

[٤٣]- راجـع: أحمد تيمور باشا، العلم العثمانى، مؤسسة هنداوي للنشر، القاهرة، ٢٠١٧م، ص ٢١-٢٤؛ عبدالرحمن زكي، العلم المصري، ص ٣٤٨، ٣٤٩ ؛ناصر الأنصارى: علم مصـر، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٤٢، ٤٣ ؛ مجلة مصر المحروسة، الأعلام – وصفها والقواعد الخاصة برفعها حسب كتاب المراسم الملكية الأخير الصادر في ١١ مايو ١٩٥٢م، ج ١، القاهرة، أكتوبر ٢٠٠٠م، ص ص ٣٤- ٥١ ؛ وليد عبدالسميع، العناصر المعمارية والزخرفية على العمائر الإسلامية بمصر الوسطى في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين الميلادي (١٣-١٤هـ/ ١٩-٢٠م) دراسـة آثارية وثائقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠١٨م، ص ١٢١٣، ١٢١٤- حاشية (٢).

[٤٤]- راجـع: عبدالمنصف سالم نجم، شارة المُلك، ص ص ٩٥٨، ٩٦٠، ٩٦٢.

[٤٥]- أحمد تيمور باشا، العلم العثمانى، ص ٢٢.

[٤٦]- كليفورد.أ. بوزورت، الأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى- دراسة فى التاريخ والأنساب، ترجمة حسين على اللبودى، طـ٢، مؤسسة الشراع العربى، الكويت، ١٩٩٥م، ص ١٠٥.

[٤٧] - أدرك السلطان علي دينار أن هناك رغبة من حكومة السودان (التي كانت تخضع لسيطرة الإنجليز وقتها) في ضم دارفور إليها، وتقويض استقلالها؛ لذا أرسل إلى حاكم السودان آنذاك كتشنر ١٨٩٨م،يعلن قبوله بالتبعية الاسمية لحكومة السودان شريطة أن يترك وشأنه مع الأعتراف به سلطانا على دارفور، وقبل كتشنر هذا الترتيب فقد كان في غنى عن مزيد من المعارك، إلى جانب أن سياسة حكومة السودان في تلك الفترة تبنت سياسة عدم التدخل في شؤون دارفور، حيث قرر الانجليز أن يرضوا بسيادة اسمية على دارفور وترك أمرها لواحد من أبنائها؛ لذا تم الاعتراف بعلي دينار سلطانا على دارفور في مايو ١٩٠١م شريطة أن يرفع العلمين المصري والانجليزي في عاصمته الفاشر،وأن يدفع جزية سنوية مقدارها ٥٠٠ جنيه، ولما نشبت الحرب العالمية الأولى في أواخر سنة ١٣٣٢هـ منتصف سنة ١٩١٤ بين بريطانيا وحلفائها وبين ألمانيا وأنصارها، قامت الحكومة البريطانية بإعلان حمايتها على حكام أسرة محمد علي في مصر، ففصلت مصر، ومعها السودان عن التبعية الإسمية للدولة العثمانية التي كانت تمثل الخلافة الإسلامية، راجع: محمد قمر الدين، صفحات من تاريخ دارفور، ص ٢٦١، ٢٦٤ .

[٤٨] - جبريل عبدالله، مدينة الفاشر، ص ٣٢.

[٤٩]- عمرو لطفي عبدالمطلب، العمائر الإسلامية الباقية بمدينة الخرطوم خلال القرنين ١٣هـ/١٩م وبداية القرن ١٤هـ/ ٢٠م، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٨، ص ٢٣.

[٥٠]- الفاتح على حسنين، من أعلام مغاربة السودان، ص ٣٦.

[٥١]- محمد موسى محمود قمر الدين، صفحات من تاريخ دارفور، ص ٢٦٦ .

[٥٢]- سيد أحمد على عثمان، السلطان على دينار، ص ٢٤٦.

[٥٣] - الفاتح على حسنين، من أعلام مغاربة السودان، ص ٣٢، ٣٣.

[٥٤]- الأمين محمود محمد عثمان، سلطنة الفور الإسلامية، ص ٢٥٨ ؛ سيد أحمد على عثمان، السلطان على دينار، ص ٢٤٢.

[٥٥]- سيد أحمد على عثمان، السلطان على دينار، ص ٢٤٢، ٢٤٣.

[٥٦]- محمد موسى محمود قمر الدين، صفحات من تاريخ دارفور، ص٢٦٠، ٢٦١ ؛ جبريل عبد الله على، من تاريخ مدينة الفاشر، ص ٣٤ .

[٥٧]- سيد أحمد على عثمان، السلطان على دينار، ص ٢٤٤، ٢٤٥ ؛ جبريل عبد الله على، من تاريخ مدينة الفاشر، ص ٣٤ ؛ مجلة الوعي، على دينار سلطان دارفور قبيل الحرب العالمية الأولى، العددان ٢٥٨، ٢٥٩ - عدد خاص.

[٥٨]- سيد أحمد على عثمان، السلطان على دينار، ص ٢٤٠ .

[٥٩]- شوقي الجمل، تاريخ سودان وادي النيل وحضارته وعلاقته بمصر من أقدم العصور حتى الوقت الحالي، ج١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩م .

[٦٠] - عبد الفتاح عبد الصمد، العلاقات المصرية السودانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م، ص١٢، ١٣.

[٦١] - عبدالنبي عبدالستار، دارفور وأبعاد المؤامرة على السودان، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١م.

[٦٢]- محمود شاكر، التاريخ الإسلامي، المكتب الإسلامي، الطبعة الرابعة، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ٥٠٣ ؛ أحمد عبدالقادر، تاريخ دارفور عبر العصور، ١١٦ .

[٦٣] - جبريل عبد الله على، من تاريخ مدينة الفاشر، ص ١٩.

[٦٤] - محمد قمر الدين، صفحات من تاريخ دارفور، ص ٢٣٧.

[٦٥]- خالد موسى دفع الله، المسكوت عنه في تاريخ سلاطين باشا، شي من الفكر وقليل من السياسة، مقال بجريدة السوداني عدد الأحد ٤ أكتوبر ٢٠١٥م، ص ٧ .

[٦٦]- خالد موسى دفع الله، المسكوت عنه في تاريخ سلاطين باشا، ص ٧ .

[٦٧] - الأمين عثمان، سلطنة الفور الإسلامية، ص ٢٧٥.

[٦٨]- سلاطين باشا: ضابط نمساوي ولد سنة ١٨٥٧م في فيينا وجاء إلى مصر سنة ١٨٧٨م ودخل في خدمتها، عينه غردون باشا حاكما لدارفور سنة ١٨٨٤م ولكن لم يلبث إلا قليلًا حتى اعتقلته جيوش المهدية، ثم اطلق سراحه، وفي سنة ١٨٩٥م شارك في حروب الانجليز ضد التعايشي، وعمل موظفا في حكومة السودان ١٩٠٠-١٩١٤م ، ثم رجع إلى النمسا ودخل في خدمة الصليب الأحمر حتى مات، راجـع: سلاطين باشا، السيف والنار في السودان، تعريب: جريدة البلاغ، مطبعة البلاغ، ١٩٣٠م، تمهيد الكتاب

[٦٩] - سيد أحمد على عثمان، السلطان على دينار، ص، ٢٥٩-٢٦٠ .

[٧٠]- سيد عثمان، السلطان على دينار، ص ٢٥٩-٢٦١.

[٧١]- للمزيد عن العلاقات التجارية، راجع: أبوالبشر عبدالرحمن يوسف، العلاقات التجارية بين دارفور والعالم الخارجي ١٦٤٠ – ١٨٧٤م، الطبعة الأولى، المكتبة الوطنية، السودان ٢٠١٦م، ص ص ٩٧–١٦٣ .

[٧٢]- للمزيد عن درب الأربعين وأثره فى تجارة دارفور ومصر، راجع: أبوالبشر عبدالرحمن يوسف، العلاقات التجارية، ص ١٠٤-١٠٦ ؛ جبريل عبدالله، من تاريخ مدينة الفاشر، ص ٦٣ ؛ محمد قمر الدين ، صفحات من تاريخ دارفور، ص ١٣٣ ؛ إيدام عبدالرحمن آدم، تاريخ دارفور منذ عهد السلطنات في العصور الوسطى، شركة مطابع السودان، ٢٠٠٨م، ص ٧ .
Brawne (M.G), Travels in Africa Egypt and Syria 1792–1799, Hurst Press, London, 1806, p. 242.

[٧٣]- جبريل عبدالله، من تاريخ مدينة الفاشر،المكتبة الوطنية، الخرطوم، ٢٠١٢م، ص٨٦.

أسلحة السلطان علي دينـار التقليديــة بمتحف الفـاشر: دراسة أثارية فنية

د/ أسماء محمد إسماعيل
أستاذ مساعد الآثار الإسلامي
كلية الآثار - جامعة الفيوم

ملخص البحث:
يضم متحف السلطان علي دينار بالفاشر عددًا كبيرًا من المقتنيـات الفنيــة الخاصة به، ومن ضمنها الأسلحة التقليدية. وتهدف هذه الورقة البحثية إلى دراسة مجموعة من السيـوف، والخنــاجـر، والبُلَط ،من خلال محـورين؛ **أولهمــا:** الدراسة الوصفيــة التى تتناول الوصف الأثري والفني للتحف موضوع الدراسة،**وثانيهمــا:** الدراسة التحليلية الأثرية،وذلك من حيث دراسة طريقة الصنعوالزخارف ،مع بيان مدى ارتباط هذه التحف بالدلالات السياسية، والدينية، والاقتصادية إبان تلك الفترة، والتي كان من أهمها تحكم الحاكم العام بالسودان في الأسلحة التي يحصل عليها السلطان علي دينار.

الكلمات الدالة(علي دينار/ متحف/ سيف /خنجر/ بلطة/ نصل/ مقبض)

Abstract

conventional weapons of The Sultan Ali Dinar Museum in El Fasher Archaeological and Artistic study

The Sultan Ali Dinar Museum in El Fasher contains a large number of Ali Dinar artifacts, including conventional weapons. This paper aims to study a group of swords, daggers and axes through two method : the first is a theoretical and descriptive study that deals with the identification of the owner of those weapons, the place of their preservation, the place of those types of weapons in the Islamic cultural heritage, and a description of the study sample. Second: The archaeological analytical study. These artifacts were linked to political, religious, and economic connotations, the most important of which was the control of the ruler of Sudan over the weapons that Sultan Ali Dinar obtained.
Key words- Ali Dinar/ Museum/ Sword/ dagger/axes/ blade/hilt

منهج الدراسة :
اتبعت هذه الدراسة المنهج التاريخي والمنهج الوصفي.

أهداف الدراســة
تهدف الدراسة إلى:
١- التعرف على مجموعة من الأسلحة التقليدية الخاصة بالسلطان علي دينــار لم يسبق نشرها.
٢- نشر مجموعة من الخطابات للسلطان علي دينار لم يسبق نشرها.
٣- دراســة تلـك المجموعـة المختـارة مـن الأسـلحة التقليديــة فـي إطـار الـدلالات السياسـية، والاقتصادية، والاجتماعية.
٤- تفسير التفاصيل الزخرفيــة لتلك المجموعة، في إطار رمزيتها ودلالاتها.
٥- التأكيد علـي دور التحـف الفنيـة فـي استقــراء العلاقـات السياسية بين السلطان علـي دينـار، والحكومة المصرية الإنجليزية في السودان ممثلـة فـي المفتش العـام للسودان، وبـين المملكـة البريطانية.

المقدمة: [١]

كانت السيوف، والخناجر، وما شاكلها أدوات القتال الأساسية حتى بدايات القرن السادس عشر الميلادي، وظلت كذلك حتى القرن التاسع عشر لدى بعض القبائل والشعوب، وذلك بوصفها أدوات القتال الفردية التي يعتمد عليها الفرد فى الدفاع عن نفسه، أو الهجوم على الأعداء، حيث شكلت لديه قيمة وأهميه انبثقت من كونها سببًا فى إحساسه بالأمان والمنعة، وعليه فقد نعتها بأسماء مُشتقة من تلك المعاني، وامتدحها بذلك فى أشعاره، وتفنن فى تقويتها، وزخرفتها، وتجميلها، وحينما استخدم الأسلحة النارية فى مرحلة لاحقة، اقتناها بوصفها تحفًا ترتبط برمزية خاصة فى الثقافة الفردية والجمعية على حدٍ سواء.

متحف السلطان علي دينار[٢]

يحتفظ متحف السلطان على دينار بمجموعة من الأسلحة – عينة الدراسة - وهو القصر[٣] الذى شُيد لعلى دينار بمدينة الفاشر خلال الفترة ١٩١١- ١٩١٢م تحت إشراف الحاج عبد الرازق، المهندس التركي الملقب بباشا بوك، بمعاونة مهندسَين مصريَين ؛ هما أحمد موسى، وعطية محمد، ونجارَين يونانيَين؛ هما ديمتري شنا، وتوماس راخوس.

والقصر يتكون من طابقين؛ الأرضي يحتوي على ثلاث حجرات أساسية من فترة الإنشاء، ثم أضيف إليه حجرتان بعد استيلاء الإنجليز على القصر عقب احتلالهم لمدينة الفاشر. وحجرات القصر متصلة ببعضها عن طريق أبواب داخلية، حيث يمكن للزائر التجول داخله في سهولة ويسر، ويمكن رؤية مجموعة السيوف والجناجر عينة الدراسة ضمن ما يقتنيه.

وقد ظل هذا القصر مقرًّا للقائمين على أمر دارفور من حكام عسكريين، ومحافظين حتى تحول إلى متحف قومي عام١٩٧٦م، حينما أصدر الرئيس جعفر نميري قرارًا بتحويل القصر إلى متحف يتبع إدارة الآثار[٤]، كما قام والي ولاية شمال دارفور "عثمان كبر" بترميم القصر وصيانته على نفقة الدولة وبناء مُجمع ثقافي أطلق عليه مُجمع السلطان.

الأسلحة التقليدية فى التراث الإسلامي

أولاً: السيوف

مفردها سيف: وهو ما يضرب به، والجمع أسياف وسيوف وأسيُف[٥]، ولغويا مشتق من "ساف ماله" أي هلك، وسمي سيفًا لأنه كان سببا في الهلاك[٦]، فكان يُعد السلاح الرئيس في الحروب سواء فى الهجوم أو الدفاع، والسيف الجيد هو المصنوع من الحديد النقي أو من الفولاذ[٧]، والسيف أشرف الأسلحة بل وأنبلها عند العرب[٨]، وأقربها إلى نفوسهم[٩]، فيقول الأحنف بن قيس: "ماتزال العرب عربًا مالبست العمائم، وتقلدت السيوف"[١٠].

وقد أطلق العرب عليها أسماء كثيرة تجاوزت المائة [١١]: الصارم، والمرهف، والهدام، والغاضب، والقصال، والمحراز، والعضيب، والباتر، والمفضل، والمقصل،والذكر[١٢]،والمهند، والحسام، والصمصامة، ...إلخ، وكانت تلك الأسماء صفات تعدد محامده وآثاره[١٣].

وفي العصر الإسلامي يرمز السيف للجهاد، ووسيلة الاستعداد لما أشار إليه القرآن الكريم في قوله تعالى: {وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ}[١٤]. وقول الرسول: **"أيها الناس لا تتمنوا لقاء العدو، وسلوا الله العافية، فإذا لقيتموهم**

فاصبروا، واعلموا أن الجنة تحت ظلال السيوف"[١٥]. وكذا كان السيف رمزا للسيادة والسلطان[١٦]، ودليلًا على السلطة السياسية[١٧].

وقد فرضت الظروف العسكرية والسياسية على المسلمين الاهتمام بصناعة الأسلحة وتطويرها[١٨]، وما تزخـر به المتاحف والمجموعات الخاصة من سيوف إسلامية يدل على تقدم المسلمين في مجال صناعة الأسلحة[١٩].

وكـانت السيوف الإسلامية إما مستقيمة وإما مقوسة، وكانت المستقيمـة أكثر شـهرة وانتشـارًا[٢٠]، وكانت ذات حد واحد أو حدين فى الغالب[٢١]، حتى تأثرت بسيوف آسيا الوسطى المقوسة والتي أتت مع المغول، وأخذت الشكل المنحي أو المقوس ولها رأس مفلطح ذو حد واحد، وذلك في القرنيين السابع والتاسع الهجريين[٢٢]، وبنهاية القرن التاسع أصبح السيف المقوس هو سيد الميدان وحده، لأن تقوس نصله يجعله أكثر قدرة على القطع والفتك من السيف المستقيم، واشتهر بعد فتح القُسْطَنْطِينِيَّة عام ١٤٥٣م[٢٣]ومن أشهر أنواعه: القليج، والشمشير، واليتاغان، إلا أن السيوف المستقيمـة ظلت تُصنع في السودان، وشمال أفريقيا، والأندلس[٢٤].

السيوف في السودان :

كانت الأسلحة- السيوف،والخناجر،والرماح، والفؤوس، والحراب، والهراوات، والعصى الغليظة –هي المُستخدمة فى الممالك الإسلامية السودانية[٢٥].

ولعبت السيوف دورًا مهمًا في الثقافة والعادات السودانية في العديد من الأماكن من كسلا في شرق السودان، وحتى دارفور في الغرب.

وقد أدرك الإمام المهـدي[٢٦] أن الاستـمرار فى استخدام الأسلحة التقليدية كالسيوف، والحراب، والدروع يتنافى مع الواقع، فسـلح جنده بالأسلحة النارية[٢٧]، لا سيما بعدما استولى على كثير من الأسلحة النارية والمدافع الخاصة بالجيش المصري التركي[٢٨]. ومع ذلك لم يقض هذا السلاح الوافد على استخدام الأسلحة التقليدية التي خبر السودانيون التعامل معها، فاستمر تسليح جيوش المهدية معتمدًاعلى السلاح التقليدي، وربما كان هذا سبب هزيمتهم أمام الجيش الإنجليزي المصري المشترك في معركة أم درمان والمعروفة بمعركة "كرري" عام ١٨٩٨م[٢٩].

كما كان حمل السيف من شارات الملك في السودان، فكان الإمام المهدي يحمل سيف في يده اليسرى أو كتفه اليسرى[٣٠].وكان الخليفـة عبدالله التعايشي[٣١] إذا خرج يمسك سيفا بيسراه، وحربه قصيرة "هدندوية" بيمناه[٣٢]، بل وقيـل: إنه حينما قُتل وُجد معه سيف الشيخ ناصر[٣٣] بن الوزير المرحوم الشيخ محمد السلطان[٣٤]. كما كان السيف من ضمن اللباس الرسمي عند سلاطين دارفـور[٣٥]، فـإذ جلس السلطان على كرسي السلطنة **"الككر"** لأخذ البيعة من الناس كان يحمل في يده اليمنى صولجانًا، وفي يده اليسرى سيفًا مستقيمًا، ومعلق على جنبه الأيسر سيفًا محدبًا[٣٦].

وقد استعمل مقاتلو دارفور أنواعًا مختلفة من السلاح؛ منها البدائي المصنوع من الخشب كالسفاريك، والنبابيت، والعصي، ومنها الأسلحة البيضاء المصنوعة محليا كالفؤوس، والسكاكين، والرماح، والدروع، والسيوف. وكان أفضلها المستورد ولا سيما من شمال أفريقيا ومصر[٣٧]، فكانت الأسحلة والمعدات الحربية تُجلب من مصر إلى دارفـور منذ عهد زمن السلطان سليمان سولونج[٣٨] ١٦٤٠-١٦٧٠م وحتى بدايات الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي[٣٩].

ورغم معرفة دارفور السلاح الناري منذ عهد السلطان أحمد بكر[٤٠]١٦٨٢-١٧٢٣م، حيث استورده من مصر، فإنه لم يكن يمثل السلاح الرئيس لتسليح المحاربين آنذاك[٤١]، فقد اعتمدوا على السيوف، والحراب ،والسكاكين، والنشاب،والدرق[٤٢].

ولاهتمام سلاطين دارفور بآلات الحرب والسلاح ولاسيما السيوف، كان لكل سلطان خزانة سلاح، يقوم عليهـا أمين مسئول عنها[٤٣]، وكذا أسس السلطان على دينـار ورشـة لصناعة الأسلحة[٤٤]، أنتجت الأسلحة التقليدية البيضاء كالسيوف ونحوهـا[٤٥].

تأثرت صناعة السيوف السودانية بمثيلاتها في مناطق مختلفة من العالم، وهناك عدة أسباب[٤٦] لهذا التأثر منها:

أنه من المرجح أن معظم المعدن المستخدم في عمل نصول السيوف جاء إما عن طريق السكك الحديدية في شمال السودان، ووادي حلف[٤٧].أو عن طريق درب الأربعين، حيث كانت هناك تجارة رائجة فيما بين دارفور والقاهرة خلال القرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشرالميلادي[٤٨]، أو جاء عن طريق استخدام السودانيين السيوف الأثيوبية بعد انتصار جيوش المهدية على الأثيوبيين في معركة القلابات عام ١٨٨٧م. وقد وجدت النصول الأوربية وخاصة الألمانية طريقها إلى السودان عبر طرق التجارة، فقد كانت بعض الدول الأوربية لها موانئ على ساحل أفريقيا الشمالي، ومن ثم انتقلت هذه النصول عبر طرق التجارة الصحراوية إلى السودان، وخاصة دارفور. كما حملت النصول والأسلحة الأوربية إلى القسم الشرقي من السودان عبر الطرق التجارية الصحراوية المارة بمملكة سنار، والتي كانت تمثل أحد أهم هذه المعابر، ويمثل ميناء سواكن معبرًا آخر لدخول نصول السيف الأوروبية والفارسية إلى داخل السودان.[٤٩]

كان السيف المستقيم أكثـر السيوف انتشـارًا في السودان[٥٠]، وتميزت مناطق بعينها بصناعة السيوف، مما كان سببًا في ارتباط اسم السيوف بالمكان، فمثلا هناك سيوف تعرف ما قبل الكسلاوي، نسبة إلى مدينة كسلا[٥١].

كما اشتهرت مناطق بعينها بجودة الصناعة مثل دارفور، فقد تميزت الأسلحة التي صنعت في دارفور في عهد السلطان علي دينار عن نظيرتها في شرق السودان، وخاصة في صناعة واقيات كبيرة من الحديد السميك، كما تميزت السيوف في دارفور أيضًا بمقابض معدنية عالية الجودة إذا ما قورنت بالأمثلة البسيطة التي وجدت في جنوب شرق السودان في قبال البجة[٥٢].

مكونات السيف

تنقسم السيوف إلى قسمين أساسين؛ هما القائم، والنصل(شكل رقم ١)، ويتكون كل جزء من أجزاء أصغر بعضهـا أساسي، والآخر فرعي يختلف من سيف لآخر[٥٣]، ولكن من المتعارف عليه فنيًا أن لكل جزء من هذه الأجزاء مصطلح يطلق عليه ويعرف به[٥٤].

١القائم: يطلق عليه الرياس، وهو يصنعإما من الحديد، أو الأبنوس، أو العاج، ويتكون من: المقبض وهو موضع اليد من السيف[٥٥]، أو الموضع المخصص لإمساك السيف، أو ما يقبض على السيف منه[٥٦]، والشاربان وهو حديدة أسفل المقبض معترضة على فم الغمد ولها طرفان ينتهيان في الغالب بقطعتين كرويتين، ويطلق على الشاربان أيضًا واقية السيف[٥٧]، لأنها تقي المحارب أو حامل السيف الضربات الموجه نحوه، كما يُطلق على الشاربان أيضًا الكلاّب[٥٨]، وتعرف في السودان باسم "البرشم[٥٩].

والقبيعة وهي قطعة حديدية تعلو القائم، وتعرف أيضا باسم السيلان[٦٠]،أو النصاب ،أو القلة إذا كانت مستديرة أو كروية[٦١]"، وتعرف في السودان باسم التومـة[٦٢]، وتصنع من الحديد أو الفضة[٦٣]، وتكون كروية الشكل في الغالب أو مفلطحة[٦٤]، وتعطي رونقًا للسيف، وتزيد ثقله، وتجعله ثابتا في يد المحارب[٦٥]، والكلبان وهما المسماران المعترضان في القائم[٦٦].

٢ **النصل:** فهو حديد السيف[٦٧]، أو جسم السيف كله فيما عدا القائم، ويكون من الحديد المطروق أو المسقى[٦٨]، وتتوقف كفاءة السيف على مقدار كفاءة النصل، ويتكون من عدة أجزاء تقوم بوظيفة الطعن ،والضرب، والقطع، وله شفرة حادة أو اثنتان، وله طرف مدبب يعرف بالذؤابة أو الذبابة، ثم يأتي أسفلها المضرب، وهو جزء مقوس وعرف بذلك لأنه يضرب به.

وتُحفـر على أحد نصول السيوف قنوات أو طرائق تعرف بالشطوب، وكان الهدف منها تخفيف الوزن وزيادة في القوة، وكلما كانت الشطوب أو القنوات ضيقة كان نصل السيف أكثر قوة[٦٩]، كما يعمل الشطب على الحفاظ على ملابس المقاتل من التلطخ بالدماء، كما احتوت بعض النصال على ثقوب لتسمح بدخول الهواء للجزء المصاب من الجسد مما يزيد من أثر الإصابة[٧٠]، ويطلق على عرض النصل اسم الصفح[٧١].

وقد امتازت نصال السيوف الإسلامية عن غيرها بظاهرة تعرف في صناعة الأسلحة باسم فرندة السيف، أو الجوهر، أو السفسقة، أو ماء السيف، أو الأثر[٧٢]، وهو مصطلح عند أهل الصنعة يعبرعن الخطوط أو التموجات التي تتداخل على صفحات نصول السيوف بأشكال، وألوان، وأوضاع مختلفة، وهي تشكل ما يشبه النسيج الشبكي الذي يقسم النصل إلى مسافات صغيرة تشبه العقد المتساوية في الحجم والمتقاربة والمتناسقة، أو كبقع مستديرة بها خانات كثيرة، وربما تتراكب هذه التموجات فوق بعضها فتعطي أشكالا هندسية بديعة وأنيقة[٧٣]، ويأتي هذا الاختلاف من تغير نسبة المواد التي تدخل في فولاذ السيف؛ مثل الكربون، والفسفور، والكبريت، والماغنسيوم، والسيلسيوم وغيرها من المواد التي يصنع منها صفائح السيوف الفولاذية، أو يرجع إلى التغيير في الطرق الحرارية من تبطين، وإسقاء، وتسخين، وتغير في درجة حرارة كل منها[٧٤].

أغماد السيوف

غمد السيف: الجفن، أو القراب[٧٥]،أو الجهازة، وكانت تصنع من الخشب،أو الحرير الأطلسي،أو المخمل، أو بالجلد الرقيق الشجران بطول السيف[٧٦]، وتصفح بالفضة التي طعمت بالأحجار، أو بصفائح من الفولاذ المذهب[٧٧]، وكان الغمد يتكون من عدة أجزاء منها الحلق، والسير، والخل، والنعل، وكان الغمد يعلق في الأكتاف والعوائق، لذا يقال تمنطق سيفه، أو كان الغمد يشد إلى حزام الوسط[٧٨]. وعلى الصانع أن يجعل الغمد مناسبًا للسيف الذي سيضع فيه من حيث الشكل والطول[٧٩].

وقد ارتبط بالسيوف في الممالك السودانية ببعض الأدوات المكملة مثل **الأيزيمة:** وهي حلقة في مقدمة السيف، ويربط عليها سير من الجلد يعلق منه السيف ويحمل بواسطتها، والمحاجير أو المحاييرأو المحابر: وهي عبارة عن زينة تأخذ شكل المحار تعلق على السيف[٨٠]. كما صنعوا أغماد السيوف من الجلد المقلوب، أو الجلود الداخلية للتماسيح الشابة، أو من جلود السحالي، وكانت تنتهي بانتفاخ عند طرفها[٨١].

من خلال هذه الورقة البحثية سوف يتم دراسة ثلاثة سيوف خاصة بالسلطان علي دينار محفوظة بمتحفة بالفاشر تنشر لأول مرة.

الدراسة الوصفية

(١) سيف(لوحة رقم١)

- **رقم التسجيل:** دون رقم.
- **مادة الصناعة:** الحديد.
- **التاريخ: مؤرخ بـ ١٣٢٢هـ/ ١٩٠٤م.**
- **المقاسات:** الطول ١٠٩سم، وطول نصل السيف ٩٥ سم، العرض ٥سم ينتهي عند حافته ١ سم، طول اليد ١٤ سم، طول المقبض ١٨سم، طول الغمد ٩٦سم وعرضه ٥سم، وحزام الغمد عرضه ٦سم.
- **موضع التحفة**: الحجرة الثالثة دولاب رقم ٢٠، بمتحف السلطان على دينار بمدينة الفاشر.
- **وصف التحفة:**

المقبض: للسيف مقبض من الخشب والحديد زين بشريحة من الفضة المطلية بماء الذهب، مزخرف بمعينات أو مربعات تكون وحدات زخرفية متكررة، تتكون كل منها من شكل معين بارز يحيط به أربعة معينات أقل منها بروزا، بوسط كل منها نقطة مستديرة غائرة. والقبيعة من الحديد وتأخذ شكلًا مستديرًا غلفت بشريحة من الفضة زخرف إطارها الدائري بحزوز تنحصر بين أشرطة مستديرة. وواقية السيف من الحديد المطلي بماء الذهب على شكل صليب، إذا ما اعتبر قائم السيف هو الجزء الرابع للصليب.

النصل: من الحديد به شطب قصير. وعليه نقش كتابي من الوجه والظهر داخل إطار مستطيل تقرأ على الوجه الأول:**" ومن تكن برسول الله نصرته ان تلقه الاسد في اجامها تجم / نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يا محمد"**، وعلى الجانبين مربعان مقسم كل منهما إلى تسع خانات تحتوي على أرقام وعلى الوجه الآخر للسيف كتابة تقرأ: **" ملك السلطان علي دينار ابن السلطان/ زكريا ابن السلطان محمد الفضل ١٣٢٢"** وعلى جانبي الكتابة نقشان مربعان كل منهما مقسم إلى تسعة مربعات صغيرة تحتوي على أرقام (**شكل رقم٢**). كما يوجد زخرفة ربما تمثل أسد يعدو، وأخرى لصليب ذو عروة.

الغمد: للسيف غمد من الجلد بني اللون مغطى جزء منه بقطيفة كحلية اللون، وبه انتفاخ مميز عند الطرف، وينتهي بتلبيسة من النحاس. وزخرف بأشرطة أفقية تقسم السطح إلى مساحات مستطيلة ومربعة على التوالي، زخرفت المناطق المستطيلة بأشكال معينات صغيرة نتجت من تقاطع أشرطة، وزخرفة المناطق المربعة بشكل معين كبير تنتهي أضلاعه بدوائر وبداخله مربع أصغر منه، بداخله دائرة في مركزها نقطة. وبه حلقتان لربط السير بهما لتعليقه أو للتمنطق به، وزخرف السير بهيئة مجدولة بشكل سعف النخيل. والغمد من الخشب غُلف بالجلد، واستخدم الصانع فيه جلود السحالي والجلود الداخلية للتماسيح الشابة[٨٢]، وهي متوفرة في البيئة السودانية. وقد أهدى هذا السيف إلى المتحف السيد "التيجاني بن السلطان على دينار".

(٢) سيف لوحة رقم (٢)

- **رقم التسجيل:** ٣٤٥.
- **مادةالصناعة:** الحديد.
- **التاريخ:** فترة حكم السلطان علي دينار.

- **المقاسات:** الطول ١ متر، وطول النصل٨٧سم وعرضه ٣.٥سم: ١ سم، وطول المقبض ١٢ سم، وطول اليد إجمالًا ١٧سم.
- **موضع التحفة:** الحجرة الثالثة دولاب رقم ٢٣ بمتحف السلطان علي دينار.
- **وصف التحفة:**

المقبض: للسيف مقبض من الحديد والخشب محلى بشريحة الفضة بها آثار تذهيب، زخرفت بمعينات أو مربعات تكون وحدات زخرفية متكررة، تتكون كل منها من شكل معين بارز يحيط به أربعة معينات أقل منها بروزًا، بوسط كل منها نقطة مستديرة غائرة. **والقبيعة** من الحديد المغلف بالفضة، وتأخذ شكلًا مستديرًا غلفت بشريحة من الفضة زخرف إطارها الدائري بحزوز تنحصر بين أشرطة مستديرة. وواقية السيف من الحديد على شكل صليب، إذا ما اعتبر قائم السيف هو الجزء الرابع للصليب.

النصل: للسيف نصل من الحديد به شطب قصير ضيق، ويحتوي على نقش كتابي في الوجه والظهر في إطارين مستطيلين تقرأ في سطرين:" **نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يا محمد/ ملك السلطان على دينار ابن السلطان زكريا المنصور**"، وعلى الوجه الآخر للسيف تقرأ :"**من أمير المؤمنين الواثق بالله تعالي منعطن/ إلى ولدنا المعتوق رمضان على" (شكل رقم٣)**، كما يوجد زخرفة لسبع، وأخرى لقرص الشمس.

(٣) سيف (لوحة رقم٣)

- **مادة الصناعة:** الحديد
- **التاريخ: مؤرخ بـ ١٣٣٢هـ/١٩١٤م.**
- **المقاسات:**طول السيف ١٠٣سم،وطول النصل ٩١سم، والعرض ٤ سم،وطول المقبض١٤سم.
- **موضع التحفة:** المخزن.
- **وصف التحفة:**

المقبض: للسيف مقبض من الحديد، والقبيعة من الحديد المغلف بالجلد، وواقية السيف من الحديد معترضة أسفل القائم.

النصل: من الحديد به ثلاثة شطوب الأوسط أكثرهم طولا، إذ يمتد حتى نهاية السيف، ويحتوي على نقوش كتابية في سطرين على وجه واحد من السيف أعلى وأسفل الشطوب، تبدأ من السطر السفلي **"السلطان على دينار بن السلطان زكريا"**، ويستكمل المعنى في السطر العلوي **"بن السلطان محمد فضل بن السلطان عبد الرحمن الرشيد ١٣٣٢".**(شكل رقم٤)

الغمد: للسيف غمد من الخشب مغلف بالجلد لحفظه، منتفخ من الأمام، وينتهي بتلبيسة نحاسية للحفاظ عليه، وسطحه مزخرف بمناطق مستطيلة متفاوتة في مقاساتها، وتحتوي المنطقة المحصورة بين الحلقتين على مربعين بينهما ثلاثة مستطيلات، زخرفت المربعات بأشرطة متقاطعة نتج عنها معينات. أما باقي المناطق فزخارفها غير واضحة. استخدم الصانع جلود السحالي والجلود الداخلية للتماسيح الشابة في عمل أغماد للسيوف، وهي متوفرة في البيئة السودانية.

ثانيًا: الخناجر

مفردها خنجر: وهو عبارة عن سكين أو سلاح، يستخدم عند الالتحام اليدوي في حالة الاختلاط بالأعداء يطعن به خلسة، ويُعد الخنجر أحد الأسلحة الشخصية، وربما سبق السيوف في الظهور

والاستخدام، ومع ذلك فهو لم يكن أداة رئيسة في الحروب مثل السيوف[٨٣]،ومنها ماهو مستقيم أو مقوس يشبه السيف إلا أنه أقل منه في الحجم[٨٤]، وبعض أنواعه صغير الحجم يحمل في الجيب[٨٥]. ويشد في حزام حول الخصر من الأمام. ويطلق عليه في بعض مناطق العالم الإسلامي اسم **"جنبية"**، لأنها توضع في الجنب[٨٦].

وتنبع أهمية الخنجر في أن المحارب يمكن حمل أكثر من واحد، بل وجدت آراء تحبذ حمل ثلاثة خناجر، أحدها داخل الترس، والثاني في الخف، والثالث يربطه في يده. كما أنه يحمل في أوقات السلم والحرب، فهولا يفارق المحارب[٨٧].

تتكون الخناجر من مقابض ونصول مثل السيف، وعلى الرغم من هذا الشبه فإن هناك فرقًا بينهما[٨٨]، فالخناجر أصغر من السيوف، كما تصنع مقابضها كلها (القائم والقبيعة والواقية) من مادة واحدة سواء من المعدن، أو العاج، أو الأبنوس[٨٩].

وقد تنوعت أشكالها وأشكال أغمادها من بلد لآخر بل ومن قبيلة لأخرى. وامتازت بزخارفها المحفورة. ومقابضها المصنوعة من مواد مثل الذهب، والفضة، والعاج، والعقيق. كما صنعت الأغماد أيضا من الذهب، والفضة، ورصعت بالأحجار الكريمة، حسب مكانة صاحبها وقدرته المادية، وتعد إلى الآن من ضمن الأزياء الخارجية لبعض الدول العربية[٩٠].

من خلال هذه الورقة البحثية سوف يتم دراسة ثلاثة خناجر خاصة بالسلطان علي دينار محفوظة بمتحفة بالفاشر تنشر لأول مرة.

(١) خنجـر (لوحة رقم ٤)

- **رقم التسجيل:** K-321/2 منقول من متحف بيت الخليفة.
- **مادة الصناعة:** الحديد
- **التاريخ: ١٣٢٧هـ/١٩٠٩م**
- **المقاسات:** طوله ٣٢ سم،وطول النصل١٩ سم، وعرضه ٣ سم، وطول المقبض٩ سم، ومحيطه٨ سم، وطول القبيعة٧سم.
- **موضع التحفة:** الحجرة الثالثة دولاب رقم (٢٠).
- **وصف التحفة:**

المقبض: للخنجر مقبض من الأبنوس طعم بدوائر من الفضة على هيئة شريطين دائريين يتوسطهما أشرطة مائلة. والقبيعة على هيئة مخروط متدرج غلفت بالنحاس، وتنتهي بقبيبة مضلعة من النحاس أيضًا. والواقية من خشب الأبنوس فهي جزء من المقبض، طعم بدوائر من الفضة على شكل مثلثين متقاطعين نتج عن تقاطعهما نجمة رباعية الفصوص يتوسطها معين ممطوط في الوسط. كما لبس حافتي الواقية بالفضة.

النصل: للخنجر نصل من الحديد المُضلع عليه نقش كتابي**"ملك السلطان على دينار زكريا١٣٢٧"** (شكل رقم5).

الغمد: للخنجر غمد من الجلد مزين بجلد التمساح، ومن المعروف أن التماسيح منشرة في نهر النيل في السودان. ويوجد في مقدمته تلبيسة من النحاس، وهو من المعادن المتوفرة بكثرة في دارفور[٩١].

(٢) خنجر (لوحة رقم٥)

- **رقم التسجيل:**K-318/2 منقول من متحف بيت الخليفة
- **مادة الصناعة:** الحديد
- **التاريخ:** فترة حكم السلطان على دينار ١٣٣٠هـ/١٩١١م
- **المقاسات:** طوله ٣٤سم، وطول النصل ٢١سم وعرضه ٣سم، وطول المقبض ١٢سم، وعرض اليد٧سم، وطول الغمد ٢٣سم، وعرضه ٣سم.
- **موضع التحفة:** الحجرة الثالثة دولاب رقم (٢٠).
- **وصف التحفة:**

المقبض: للخنجر مقبض من الخشب غُلف بشريحتين من الفضة فقدت إحداها. والقبيعة مغلفة بالنحاس على شكل مخروط متدرج تنتهي بقبيبة مضلعة من النحاس الأصفر. والواقية من الخشب فهي جزء من المقبض زخرفت بأشرطة وصرر مضلعة بارزة من الفضة على هيئة قبيبة صغيرة.

النصل: للخنجر نصل من الحديد، مضلع الشكل يستدق عند نهايته، وله نصلان،عليه نقش كتابي تقرأ: **"السلطان علي دينار زكريا ١٣٣٠"** (شكل رقم6).

الغمد: للخنجر غمد من الجلد مزين بجلد التمساح، ويوجد في مقدمته تلبيسة من النحاس.

(٣) خنجر(لوحة رقم٦)

- **رقم التسجيل:**K-319/2 منقول من متحف بيت الخليفة.
- **مادة الصناعة:** الحديد
- **التاريخ:** ١٣٣٠هـ/١٩١١م.
- **المقاسات:** الطول الإجمالي ٣٥سم، وطول النصل٢١سم،والعرض٣سم،وطول المقبض١٢سم، وعرض اليد٧سم،وقطر قاعدة اليد٥سم، وطول الغمد ٢٢ سم،وعرضه٤سم وفي الوسط ٣سم.
- **موضع التحفة:** الحجرة الثالثة دولاب رقم (٢٠).
- **وصف التحفة:**

المقبض : مقبض الخنجر من الخشب غُلف بثلاث شرائح من الفضة مثبتة بمسامير. طليت الشريحة الأولى الملاصقة للقبيعة بماء الذهب، وتحتوي على نقش كتابي:**" السلطان علي دينار ابن السلطان زكريا".** كما طليت الشريحة الثالثة الملاصقة للواقية بماء الذهب وتحتوي على عبارة التوحيد**" لا إله إلا الله محمد رسول الله".** أما الشريحة الوسطى فبها بقايا من التذهيب، واستخدم الصانع سلكًا معدنيًا يلتف حول الجزء العلوي للشريحة لربطها بالمقبض.
تأخذ القبيعة شكل مخروط متدرج مغلف بالنحاس، وتنتهي القبيعة بقبيبة مضلعة من النحاس الأصفر. والواقية من الخشب فهي جزء من المقبض، زخرفت بثلاث شرائط من الفضة كونت شكل مثلث ممطوط، تحوي هذه الأشرطة سلسلة من الدوائر البارزة، وعلى جانبي رأس المثلث يوجد مسماران خشخشان.

النصل: نصل الخنجر من الحديد المضلع عليه نقش كتابي: **"السلطان علي دينار زكريا ١٣٣٠"** (شكل رقم7).

الجورب: للخنجر جورب من الجلد مزين بجلد التمساح، ويوجد في مقدمته تلبيسة من النحاس.

ثالثاً: البلط

البلط مفردها بلطة، وهي لفظة تركية تعني فأس، وتعرف في الفارسية باسم الطبر أو الطبرزين[٩٢]. هي سلاح يتكون من نصل معدني حاد يصنع من الصلب، أو النحاس، أو الحديد، والنصل يأخذ شكل شبه مستدير يكون مدببًا من ناحية ومشحوذًا كالسكين من ناحية أخرى، ويركب النصل في قائم من الحديد أو الخشب القوي[٩٣].

ولجودة الصلب العالية صنعت منه بلط وأطبار السلاطين والأمراء، في حين صنعت أطبار المحاربين من الحديد وهو أقل جودة[٩٤]. ويمتد نصل البلطة مع يدها عكس الفأس الذي يمتد نصله عكس يده، وتعد البلطة من أدوات القتال المهمة، فكانت إلى جانب استخدامها في القتال بوصفها أحد الأسلحة الهجومية كانت تستخدم في قطع الأشجار، وتمهيد الطريق أمام الجيوش[٩٥].

كما كانت البلط أو الأطبار تستخدم وقت الحرب، استخدمت أيضا في وقت السلم من قبل الحرس الخاص بالحاكم للدفاع عنه، حيث كان من ضمن الوظائف في العصر المملوكي وظيفة **"الطبردارية"**، وهم طائفة تحمل الأطبار منوط بها حماية السلطان داخل القصر في المجالس وعند خروجه في الاحتفالات والمواكب[٩٦]. وفي الدولة المهدية كان **"البلطجية" أو "الفرارة"** من ضمن حراس الخليفة عبدالله، ويتقدمون الحرس عند خروجه في المواكب.[٩٧]

من خلال هذه الورقة البحثية سوف يتم دراسة بلطتين ملك السلطان علي دينار بمتحفه بالفاشر تنشر لأول مرة

(١) بلطــة (لوحة رقم٧)

- **رقم التسجيل:** K-323 منقول من متحف بيت الخليفة.
- **مادة الصناعة:** الحديد.
- **التاريخ:** ١٣٢٨هـ/١٩١٠م.
- **المقاسات:** طول النصل٢٣ سم، وعرضه عند الحافة ١٣ سم، وفي منتصفها ٦سم، وعند فوهة النصل ٣ سم، وطول اليد٦٧ سم، ومحيط اليد ١٠ سم.
- **موضع التحفة:** الحجرة الثالثة دولاب رقم ٢٠، بمتحف السلطان علي دينار.
- **وصف التحفة:**

النصل: من الحديد المطلي بماء الذهب، وقسم الجزء العلوي من النصل وفوهته إلى مستطيلات بها نقوش كتابية في الجانب الأول: **عمر العباس/ يا الله يا محمد/ أبي بكر حمزة/ السلطان/ علي دينار ابن/** وفي الجانب الثاني: **عثمان الحسن/ يا الله محمد/ علي الحسين/ السلطان/ زكريا ١٣٢٨هـ** (شكل رقم٨).

القائم: من الخشب المغلف بجلد بني الشكل، زخرفت نهاية القائم القريبة من النصل بشكل قبيبة مضلعة من الفضة تشبة القبيعة في الخناجر سابقة الذكر. كما أن القائم حلى بثلاث رقائق من الفضة في الوسط والطرفين.

(٢) بلطــة (لوحة رقم٨)

- **رقم التسجيل:** K-324 منقول من متحف بيت الخليفة.
- **مادة الصناعة:** الحديد.

- **التاريخ:** ١٣٣٠هـ/١٩٠١١م
- **المقاسات:** طول النصل ٢٣ سم، وعرضها يتراوح مابين٢٤ عند الحافة إلى٩ سم في الوسط و٣ سم عند فوهة النصل، وقطـر اليد ١٠ سم، وطول اليد ٦٨سم.
- **موضع التحفة:** الحجرة الثالثة دولاب رقم ٢٠، بمتحف السلطان على دينار.
- **وصف التحفة:**

النصل: من الحديد، المطلي بماء الفضة، وقسم الجزء العلوي من النصل وفوهته إلى مستطيلات بها. تحتوي على نقوش كتابية في الجانب الأول: **يا الله يا محمد/ يا الله يا محمد /السلطان علي دينار /ابن السلطان زكريا ١٣٣٠**، وفي الجانب الثاني: **يا الله يا محمد/ يا الله يا محمد/ ابن السلطان الفضل محمد/ ابن السلطان عبد الرحمن الرشيد.**

زُخرف النصل بدوائر زخرفية على هيئة أربع دوائر تعطي شكل معين زخرف داخلها بتسع دوائر تعطي شكل معين صغير ممطوط، يتكون كل ضلع من ثلاث دوائر يتوسطه دائرة. وزُخرفت حافتي النصل بثلاث دوائر منها. كما احتوت فوهة النصل على دوائر منها في المستطيلات، بواقع دائرة في كل مستطيل.

القائم: من الخشب المغلف بجلد بني الشكل، زخرفت نهايته القريبة من النصل بشكل قبيبة مضلعة من الفضة تشبة البلطة سابقة الذكر. وزُخرف القائم بثلاث حلقات من شرائح الفضة في الوسط والطرفين.

ثانيا: الدراسة التحليلية:

سوف تتناول الدراسة التحليلية عدد من العناصر وهي

١- السيوف قراءة في الخطابات الوثائقية للسلطان على دينار.
٢- الزخارف المنفذة على السيوف.
٣- الزخارف المنفذة على الخناجر.
٤- الزخارف المنفذة على البلطتين.

وسوف أقوم بدراسة كل منها على حدة كما يلي:

١-السيوف قراءة في الخطابات الوثائقية للسلطان علي دينار

تتسم المعلومات التاريخية التي وصلتنا عن سيوف السلطان علي دينار بالندرة، ولكن تحتفظ دار الوثائق السودانية بمجموعة كبيرة من الخطابات الأرشيفية[٩٨] التي كتبها السلطان على دينار بنفسه أو بطريق أحد كُتابه، أغلبها كانت لمفتش[٩٩] عموم السودان أثناء فترة الحكم الثنائي الإنجليزي المصري للسودان، ومن المعلوم أن السلطان علي دينار استخدم أسلوب المهادنة مع الإنجليز في هذه الفترة حرصا على سلطنته ودوام حكمه، وهذه المكاتبات أو الخطابات تغطي الفترة التاريخية من ١٨٩٩- ١٩١٦م، ومحفوظة لدى دار الوثائق تحت أرشيف المخابرات السودانية Sudan Intel 3.

وسوف تنشر الدراسة الخطابات الخاصة بالأسلحة التقليدية ، وهي خطابات تنشر لأول مرة.

ومن خلال البحث والتنقيب في ثنايا سطور هذه الخطابات عثرت في بعض منها على إشارات خاصة بالتسليح وأنواعه من بنادق، وسيوف، وخناجر، وطبول أو نحاس، وتحتوي هذه الخطابات على معلومات شديدة الأهمية في هذا الشأن تتنوع ما بين طلب السلطان للحصول على أسلحة تعود لقواد المهدية، أو طلب صنع سيوف بمواصفات يحددها شخصياً، وكذلك شكر السلطان لمفتش عموم السودان على هدايا أرسلت له كان من جملتها أسلحة تقليدية ونارية.

ومن هذه الخطابات خطاب مؤرخ٧ رمضان ١٣٢٠هـ/١٩٠٢م أرسل السلطان علي دينار خطاب لمفتش عموم السودان أن يبحث له عن سيف محمود وسيف يونس الدكيم." **أني قد احب الاستحصال على سيوف اثنين واحد سيف محمود**[١٠٠] **والثاني سيف يونس الدكيم**[١٠١] **ويكون معهم واحد درع عظيم"** (شكل رقم٩).

وفي خطاب مؤرخ بـ ٧ رمضان ١٣٢٣هـ /١٩٠٥م يطلب السلطان علي دينار من مفتش عموم السودان أن يصنع له نحاس وسيفين في مصر، وتسليمهم بعد الانتهاء منهم إلى أمينه،حيث إن الأمر ضروري" **إن الامر لازم لنا نحاس كبير جميل للغاية وسيوف اثنين من اعظم الحديد الجيد ويكونوا اصال عجابة الشكل تسيرون بامركم العالي على من يلزم باشتغالهم بمصر وتسليمهم جاهزين لامينا "** (شكل رقم١٠)

وهذا يؤكد أن مصر كانت من الأماكن التي كان يصنع بها سيوف للسلطان علي دينار بناء على

طلب منه، وربما يعود ذلك بالدرجة الأولى إلى دقة ومتانة السيوف المصنوعة في مصر إبان تلك الفترة مقارنة بمثيلاتها في السودان.

وفي خطاب آخر مؤرخ بـ ٢٨ صفر ١٣٢٤هـ/ ١٩٠٦م يرد فيه السلطان على خطاب مفتش عموم السودان والجهات المصرية المؤرخ بـ ٢١ ذوالحجة ١٣٢٣هـ /١٥ فبراير ١٩٠٦م، والذي وافق فيه الأخير على صنع أدوات طلبها منه السلطان صنع في مصر، لكن السيوف غير ممكن عملها بمصر، لذا أرسل المفتش سيف بمقياس معلوم أحضره له بشير نصر رسول السلطان إليه لأوروبا في طلب عمل سيفين مثله، وفي نهاية الخطاب يطلب السلطان إرسال هذه الأشياء مع رسوله بشير نصر بعد الفراغ من صنعها." **وان السيوف غير ممكن عملها بمصر وان سعادتكم ارسلتم سيفا بمقياس معلوم احضره اليكم رسولنا بشير نصر وحررتوا لاخوانكم في بلادكم ان يوصوا على عمل سيفين في احسن المعامل بحيث تقطع الحديد وعند تمام عملها وحضورها اليكم ترسلوهما مع رسولنا المذكور"** (شكل رقم ١١).

ونستخلص من الخطاب السابق أن السلطان على دينار كان يحرص على أن تكون السيوف التي يقتنيها بمواصفات محددة خصيصًا له.

أما في الخطاب المؤرخ بـ٢ رمضان ١٣٢٤هـ يسأل فيه السلطان المفتش عن تأخر وصول ثمانية سيوف كان قد صنعت له في أشهر معامل أوروبا، ويطلب إن كانت وصلت إليه أن يرسلها مع ولده وأمينه بخيت (شكل رقم ١٢).

كما يجدر الإشارة كذلك إلى الخطاب المؤرخ بـ ١٤ ربيع الأول ١٣٢٥هـ /١٩٠٧م، حيث يطلب فيه السلطان علي دينار من مفتش عموم السودان عشرة فصوص جواهر وأربعة سيوف، ويكونون أجمل من الذين سبق حضورهم له، وأنه سيدفع ثمنهم حسب السعر الجاري" **اخبر**

جناب سعادتكم افندم لازم الحال لنا على عشرة فصوص واربعة سيوف يكونوا عجب واجمل من الذين سبق حضورهم وذالك كما هما في الاتمان الجارية ويفادنا بهم وباءتمانهم عند اعادة سيادتكم من الأجازة لأرسال اتمانها لكم افندم" وبعد توقيع الخطاب وختمه بخاتمه كتب يؤكد له المواصفات التي يريدها في السيوف بقوله**" مهما توضيح السيوف الأربعة جميعهم ضريبتهم من فوق يكونا لين في الحزة ومنهم اثنين يكونوا ببحرين،واثنين كلا منهم بحورهم واحد واحد أفندم "**.(شكل رقم ١٣).

في خطاب في ٢٠ ربيع أول عام ١٣٢٦هـ/١٩٠٨م يشكر السلطان المفتش على إرساله ستة سيوف، **"اخبر جناب سعادتكم ان الستة سيوف برفقة اولادنا وصلوا بطرفنا ووجدنا فوق المرام وفوق اوصفتموهم من الجمال"** ويطلب منه عمل ثمانية آخرين وحدد مواصفاتهم **" فواصل لجناب سعادتكم قياس السيوف المطلوبة لدينا فاءرجوا من لطايف سعادتكم ان ترسلوهم للصناعية وتعرفوهم لانهم يشتغلوا لنا ثمانية سيوف من اعظم الحديد على رسمهم وتكون قوتهم من تحت ومحل الدريبة من فوق يكونوا طايعين لينين ويتلوهم بالذهب ويكتبوهم بهيئه الكتابة المكتوبة على سيوف الخشب"**. وحدد قيمة السعر الذي يدفعه في كل سيف**" وعلينا قيمة كل سيف اربعة جنيه"**، وطلب منه إخباره بالسعر بعد الانتهاء منهم ليرسله له**" وبحال ما يستوفهم يرسلوهم لجناب سعادتكم وتخابرونه عنهم نرسل لكم المبلغ"** (شكل رقم ١٤).

وفي خطاب في ١٨ ذو القعدة ١٣٢٦هـ/١٩٠٨م يخبر السلطان علي دينار فريق ومفتش السودان العام أن ولده قادم إليه ليتسلم سيوف وفصوص جواهر كانت قد أعدت له **" واستلام الاشغال المحضرة برسمنا السيوف والفصوص الجوهر"**(شكل رقم ١٥).

وفي خطاب مؤرخ بـ ١٤ محرم ١٣٢٧هـ/١٩٠٩م يشكر فيه السلطان علي دينار فريق ومفتش السودان العام على إرسال بندقية له ويطالبوه بإرسال السيوف مع أولاده**" وكذلك السيوف سلموها إليهم"** (شكل رقم١٦).

وفي خطاب مؤرخ بـ ١٣٢٨هـ/١٩١٠م وفيه يشكر السلطان علي دينار فريق ومفتش السودان على الهدايا التي أرسلها له وكان من جملتها سكاكين **" ومعهم السكاكين على شكلهم"**(شكل رقم١٧) .

وفي خطاب مؤرخ بغرة ربيع آخر ١٣٣٠هـ/١٩١١م ينفي السلطان علي دينار لمفتش السودان العام شرائه أسلحة من مصر، لأن شراء السلاح من مصر ممنوع، وذلك كونه ملتزمًا بتعهداته للحكومة المصرية**" ولاتعتقدوا حدوث تلك الجرأة مني لكوني نعلم ومتيقن ان مباع السلاح والجبخانة من مصر بالجهات المصرية ممنوعة وامرها خطير وان العهود التي بيني وبين الحكومة وثيقة وشديدة لا تسمح بمجاسرتنا عليها بمثل ذاك الامور الخطيرة"**، كما يضيف أنه إذا أراد شيئا من السلاح أرسل إلى المفتش العام، وترسل الحكومة له قدر ما طلب **" فمعلوم لدى جنابكم لاءني اذا رغبت شياءً من أصناف السلاح فنرسل لجناب سعادتكم تعشما في كرم الحكومة وبواسطة جنابكم ترسلوا الينا قدر ما طلبناه من السلاح اذ ان جنابكم ماقصرتم عنا شياءً حتى واني نخاطر على الامور التي تجلب علينا الملامة من الحكومة"**(شكل رقم١٨).

يتضح مما سبق عرضه من هذه الخطابات الصادرة من السلطان علي دينار إلى مفتش عموم السودان أن الحكومة في الخرطوم (فترة الحكم الثنائي) لم تكن تسمح له بشراء الأسلحة من مصر، بل كان ممنوعًا أيضا من تصنيع السيوف الخاصة به فيها، لذا كانت تصنع في الورش الخاصة في الخرطوم أو في أوروبا بناء على توصية من المفتش العام.

وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على تبعية السلطان علي دينار للحكم الثنائي في السودان، ممثلا في الحكومة في الخرطوم. كما يدل كذلك على مدى سطوة المحتل، ومحاولة إظهار سيطرته، وقوة نفوذه على السلطان علي دينار بوصفه حاكمًا لأحد أقاليم السودان في هذه الفترة، وجاء ذلك بناء على تعهده بالطاعة على جزية يدفعها سنويا للحكومة[١٠٢]، وتسلم الاعتراف الإنجليزي به بوصفه سلطانًا وحاكمًا لدافور في ١٢ محرم ١٣١٩هـ/١ مايو ١٩٠١م[١٠٣].

كما نستخلص أن السيوف التي صنعت للسلطان علي دينار في الخرطوم أو أوروبا كانت تأتي بمواصفات ومقاسات بناء على طلبه، وأنه اختار مواد ذات قيمة عالية في الصناعة والزخرفة، وأنه كان يدفع قيمة الأسلحة التي يطلبها.

كما أن الصانع قد استفاد كذلك من المواد الخام المتوفرة في البيئة السودانية في حالة صناعة الأسلحة في المصانع الحربية في الخرطوم أو في صناعتها في الفاشر بعد إعلان السلطان علي دينار مناصرته لتركيا في الحرب العالمية الأولى، وقطعه للعلاقات مع الحكومة في الخرطوم .

٢ ـ الزخارف المنفذة على السيوف:

احتوت السيوف على زخارف تعددت الآراء حول رمزية ومدلول بعض منها،وسواء أكانت هذه الآراء صحيحة أم جانبها الصواب، فإنه من المسلم به أنها طلاسم لها أهمية، خاصة في "القوة المؤثرة على صاحبه "[١٠٤].

أ- السيف الأول:

- النقوش الكتابية:

احتوى السيف الأول على نصين كتابيين على كلا الوجهين بخط النسخ على نصوص:" **ومن تكن برسول الله نصرته ان تلقه الاسد في اجامها تجم / نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يا محمد"**، إن السطر الأول من هذا النص جزء من قصيدة البردة[١٠٥] للإمام البوصيري[١٠٦]، ويبدأ بذكر الآية الكريمة وفيها استنصار بدعاء الرسول(ص)، ثم أكمل بأن من كان كذلك فلن يخيفه شيء حتى الأسد في الغابة إذا واجهته تسكين من هيبته[١٠٧]. ثم ذكر آية" **نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين"**[١٠٨]، وقصد بذكرها هنا وظيفة السيف، فهو الذي يحدد مصير المعركة، فإن حَسُن أداؤه كُلل بالنصر وما يتبعه من فتوحات.

وقد كان للصوفية دور كبير في انتشار الإسلام في السودان، فليس من المستبعد أن يكون ذكرها على السيف بتأثير صوفي.

وعلى الوجه الآخر للسيف كتابة تقرأ : " **ملك السلطان على دينار ابن السلطان/ زكريا ابن السلطان محمد الفضل** ١٣٢٢" يحتوي هذا النص على ذكر ملكية السيف للسلطان علي دينار مع ذكر أنه أشار إلى والده بكلمة سلطان، وهو لم يتول السلطنة مطلقا ولم يطالب بها[١٠٩].

- الأوفاق:

تجدر الإشارة إلى أن الصوفية قد انتشرت في السودان، كما تعددت طرقها، ومريدوها، وكان للصوفية تعاويذ أثرت في سيكولوجية أتباعهم، ومن هذه التعاويذ ما كتب بما يعرف بحساب الجمل، فيوجد على بعض السيوف الخاصة بالسلطان علي دينار ما يعرف بختم البطد، أو مثلث الغزالي، أوختم المثلث. ورغم أنه يأخذ شكل مستطيل فإنه يعرف باسم المثلث، وذلك لاحتواء كل ضلع من أضلاعه على ثلاث خانات[١١٠].(شكل رقم١٩)

وهو عبارة عن مستطيل يحتوي على تسع خانات في ثلاثة صفوف، متساوية في المجموع؛ فالصف الأول **بطد** يساوي خمسة عشر، والصف الثاني **زهج** يساوي خمسة عشر، والصف الثالث **واح** يساوي خمسة عشر، ولو جمعت أرقام المربعات جمعت بشكل طولي، أوعرضي، أو متقاطع تعطي رقم خمسة عشر، فتكون هذه الصفوف متساوية في القيمة ومتقابلة[١١١].

ولا يمكن القول أن هذه الختم يعني به وقاية لحامل السيف من الجروح أو الإصابة، لأن بوركهارت في رحلته لبلاد السودان والنوبة قد نشر حجاب أو تميمة من الدامر(شكل رقم٢٠) تقي حاملها من الإصابة من الجروح[١١٢].

وأطلق عليها بعض الباحثين اسم المربعات السحرية(وفق)، وفسروا وجود رقم خمسة في الوسط تحمل معان مهمة في الإسلام، فعلى سبيل المثال أركان الدين الخمسة، والصلوات الخمسة، وهناك اعتقاد أن وجود مثل هذه المربعات السحرية يحافظ على السيوف، ويحمي حاملها، وتزيد من كفاءته، وتشفيه[١١٣].

وبالبحث تبين أن هذه المربعات ليست طلاسم أو رموزًا كان الهدف منها التحصين من الضياع والسوء، ولكنها تمثل وفق من الأوفاق الأربعة الخاصة بملائكة التسبيح، سماها البوني بمثلث عزرائيل عليه السلام فسيدنا **"عزرائيل عليه السلام موكل بقبض الأرواح وفنائها وفيه أذاغ الجبابرة وقطع دابر الكافرين والمتكبرين، وفيه راحة المؤمن بالوصول إلى ربه وفرحه بما أعده الله له من كرمه وجوده وعفوه ومغفرته"**[١١٤]، وهذا يعني أن حامل السيف سوف يقضي على أعدائه ويقتلهم ويذل الجبابرة والكفار والمتكبرين، ولو قتل فسوف يفرح بلقاء ربه بما أعده له من أجر مقابل الجهاد والاستشهاد.

-الزخارف الحيوانية :

احتوى السيف على نقش لحيوان محور أو غير دقيق، ربما كانت شارة للمصنع، أوربما تعويذة، أو رمز معين. فالنقش يظهر به أسد وهو يركض بشدة، ومن سرعة ركضه ارتفعت أحد أرجله الخلفية لأعلى(لوحة رقم٩)(شكل رقم٢١)، ربما قُصد بذلك أن أقوى حيوان في الغابة يهرع من الخوف من صاحب السيف. وفي هذه الحالة لايمكن تفسير هذا النقش في إطار ربط الصانع بين الرسم وبين بيت الشعر الموجود على السيف. **"ان تلقه الاسد في اجامها تجم"**.

-الزخارف الهندسية:

الصليب ذو العروة:

يرمز الصليب المعرى لعلامة العنخ، وهي رمز الحياة عند المصريين القدماء، واستعمل بنفس الرمزية عند المسيحيين في القرون الأولى، وبالتحديد عند أقباط مصر، الذين استخدموه في البداية ليرمز إلى الصليب حتى لا يتعرضوا إلى الاضطهاد، ولم ينته استخدام هذا الرمز بعد انتشار الديانة المسيحية في مصر، بل ظل من الرموز المتوارثة الذي شاع واستخدم لأغراض أخرى مثل التعاويذ، وزخرفة واجهات بعض المباني المتعلقة بدراسة أمور مرتبطة بالموت، وقد اعتمده اتحاد الأطباء بوصفه رمزًا لاحترام الحياة[١١٥].

وبما أن الصليب بصفة عامة رمز مسيحي أو نصراني يرمز إلى صليب الحياة الذي صلب عليه السيد المسيح[١١٦]، ويتضح من الوهلة الأولى أنه نقش على السيف بعد صناعته بمدة، ويعني وجوده على سيف من سيوف على دينار السلطان عدة تأويل:

أن السلطان علي دينار اشتهر بتقواه وتمسكه بتعاليم دينه، بل والقيام بالعديد من الأعمال الحسنة في بلاد الحجاز نذكر منها حفر آبار علي، وتيسير المحمل ووقف الأوقاف عليها، بل زاد على ذلك أنه طلب من مفتش عام في خطاب مؤرخ بـ ٢٣ جماد أول ١٣٣٢هـ/١٩١٣م، وآخر مؤرخ ١٨ ربيع آخر ١٣٣٢هـ/١٩١٣م أن يسمح له بمغادرة دارفور بعائلته وخدمه إلى الحجاز حتى يتوفاه أجله هناك. فربما يرمز هذا النقش على السيف إلى الانتصار على السلطان المتمسك بدين مغاير للدين المسيحي، وانتصار الدين المسيحي المتمثل في الإنجليز على الدين الإسلامي المتمثل في علي دينار.

ما يؤكد ذلك الاهتمام بهذا أنه حُفر بعمق أكثر من باقي النقوش التي على السيف فقد أخذ حيزًا، ورسم بعمق ليثبت انتصار الدين المسيحي المتمثل هنا في الصليب على الدين الإسلامي المتمثل في مثلث إسرائيل عليه السلام المنوط بحامل السيف بقتال الكفرة، وإن قتل فله الجنة.

وربما كان لنعت السلطان علي دينار للفرنسيين والإنجليزي في خطاباته الأخيرة الموجة لأنور باشا بـ **" النصارى الكلاب الكفار" ، " الأعداء الكفار والفساق الإنجليز وفرنسا "**[١١٧] سببًا في نقش الصليب على أحد سيوفه كردٍ عليه.

ومن الشائع أن الصليب ذا العروة مرتبط بأقباط مصر، فربما يكون هذا الصليب نقش على السيف من قبل مصريين سواء أكانوا مرافقين للحملة على دارفور، أو ممن كانوا يعملون لدى السلطان علي دينار ويطلق عليهم **"أولاد الريف"**[١١٨].

ومن التفاسير المطروحة أيضا أن هذا النقش قد نقش على السيف بوصفه تعويذة لدرء الشر، وأن يكون عُمل بالفاشر من قبل أحد الصناع ممن استجلبهم السلطان علي دينار، وأن أحد هؤلاء الصناع نقش الصليب على السيف بوصفه تعويذة، لأن أهل النوبة كانوا يرسمون الصليبب حماية من قوات الشر، وكان ملوكهم في حلفا يرسمون الصليب بدم عنزة مذبوحة ليكون الصليب حارسًا له ولعرشه. وأن يكون نقشه في نفس الفترة التي أضيفت فيها كتابات على سيوف[١١٩] السلطان في الفاشر مع ورود أنباء بهجوم قوات الحكومة في الخرطوم على دارفور.

واستخدم أهل دارفور الصليب بوصفه تعويذة، وأطلقوا عليه اسم **"برشام"**، وكانوا يرسمون الصليب على صدر الصبي وقصدوا بذلك أنه يغلق الأبواب أمام دخول الشر والشرير[١٢٠]، وبما أن هذا النقش مضاف بعد صنع السيف، فليس بمستبعد أن يكون نُقش لهذا الغرض في الفترة التي أعلنت فيها حكومة السودان الحرب على السلطان علي دينار وأن يكون من نقشه من أهل دارفور.

ويدعم هذا الرأي أن السيف الذي يحمل هذا النقش كان قد أهداه التيجاني بن السلطان علي دينار للمتحف، وهذا يعني أن السيف لم يقع في أيدي القوات الإنجليزية، أو ربما وقع وتحصل التيجاني عليه بطريقة ما فيما بعد.

- الزخارف النباتية:

زخرف سير الغمد بهيئة مجدولة، وقد "اعتبرت الزخرفة على شكل عقدي، وجديلي، وحلزوني أو تشبيكي تعويذات حافظة أو واقية"[١٢١]. وربما لتلك الزخرفة رمزية، تتصل بالحماية وارتباط ذلك بوظيفة الغمد في الحفاظ على السيف.

ب- السيف الثاني رقم رقم ٣٤٥.

- النقوش الكتابية:

احتوى السيف على نقوش كتابية في كلا الوجهين نصها **" نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يا محمد / ملك السلطان على دينار ابن السلطان زكريا المنصور"**، وعلى الوجه الآخر للسيف كتابة تقرأ: **"من أمير المؤمنين الواثق بالله تعالي منعطن/ إلى ولدنا المعتوق رمضان على"**. فقد بُدأت الكتابة بذكر آيات قرآنية بها إيمان ودعاء بأن النصر والفتح القريب من الله سبحانه وتعالى، وورود هذه الآية المرتبطة بالنصر تتوافق مع وظيفة السيف. ثم ذكر أن هذا السيف ملك السلطان علي دينار بن السلطان زكريا، وذكره لأبيه بلقب سلطان كان مما تعود عليه السلطان علي دينار، رغم عدم توليه السلطنة.

وعلى الوجه الآخر ذكر من أمير المؤمين الواثق بالله، فأحيانا يكون إضافة لقب معين له غرضه مثل التدعيم أو إضافة قيمة أو سلطة روحية أو دينية، وهنا لقب السلطان علي دينار نفسه بأمير المؤمنين، واستخدمت كلمة الواثق كثيرا عند ملوك الممالك الإسلامية في السودان وسلاطينهم ووزرائهم ، وكانت تأتي بصور متعددة فمنها: الواثق بالله والرسول، والواثق بالملك الهادي، والواثق برب العالمين، والواثق بالملك الجبار، والواثق بالله العزيز الجبار[١٢٢].

ويعني بقية النقش أنه أهدى السيف إلى أحد عبيده المعتوقين رمضان بره، وذكر أنه ولده وهذا يدل على حب السلطان للأمير رمضان[١٢٣]، فلم يكتف باهدائه السيف فقط، بل سجل ما يدل على حبه له أيضًا.

- الزخارف الحيوانية:

رسم السبع:

اختلف تفسير هذا النقش فهناك من يعده أسدًا محورًا، وهناك من يعده ذئبًا أو كلبًا أو فهدًا، فربما يرجع هذا التعدد إلى المجتمعات فهي التي تحدد قيمة الرمز[١٢٤]، كما تضفي على الرمز معناه " فالرمز يستمد قيمته ومعناها من الذين يستخدمونه"[١٢٥]. ففي تعددت الروايات حول سبب وجوده

على السيف: فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن هذ الرسم له دلالات سحرية، فشكل أسد[١٢٦]محور على هيئة ثعلب أو كلب يسير جهة اليسار فاغرا فاه، ورافعا ذيله لأعلى، له دلالات صوفية وسحرية ارتبطت بوظيفة التحفة التي نقش عليها[١٢٧].

وهناك من يذكر أنه علامة للمصنع، وأن هذا النقش أصلي من وقت صناعة السيف وهو عبارة عن ختم المصنع، أو علامة للمصنع فقد حفرت نصول السيوف الألمانية بشكل الذئب نسبة لمقاطعةPassau وهي علامة تجارية تشير إلى Solingen، وهذا يعني أن هذا النصل قادم من ألمانيا، ويمكن تأريخه بالقرن الحادي عشر هجري/ السابع عشر ميلادي[١٢٨].

وهناك من ربط بين هذا النص الكتابي الموجود على السيف وبين النقش، ففسره على أنه فهد، فقد وجد هذا النقش على سيف الوزير ناصر، محفوظ في متحف السودان القومي بالخرطوم(لوحة رقم ١٠)، وكان السيف يحمل أبيات من الشعر منها **" وعلى العدو كناب فهد أجوع"**، فربما كان المقصود بهذا الرسم هو رسم فهد. وقصد به أن صاحبه سيكون شرسًا في الهجوم على العدو مثل الفهد الجائع[١٢٩].

- زخرفة قرص الشمس:

جاء ذكر الكواكب والنجوم في القرآن الكريم في آيات عدة تدعوا لناس للتدبر في زينة السماء[١٣٠]، ومنهاقوله تعالى: {وَسَخَّرَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ وَالنُّجُومُ مُسَخَّرَاتٌ بِأَمْرِهِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ }[١٣١]، وقوله تعالى:{ وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ }[١٣٢]، كان تكرار ذكر الشمس والقمر والنجوم في آيات القرآن الكريم سببًا في إلهام الفنانيين المسلمين، فشاع استخدامها في الفن الإسلامي[١٣٣]. ويرمز قرص الشمس إلى السطوع والانتشار، وربما يرمز إلى امتداد سيطرة صاحب السيف على مساحات ساشعة من الأرض.

كما كان لقرص الشمس دلالته في الموروث الشعبي السوداني، حيث انتشر استخدامه على التحف وكان يرسم بداخله وجه آدمي أو بدون. وقصد به في الحالة الأولى أن **"**صاحب السيف عينه كعين الشمس يصعب مواجهتها أو النظر إليه" ربما قصد بقرص الشمس هنا نوع من أنواع الطلاسم التي وضعت لتزيين السيف[١٣٤]، حيث إن قرص الشمس كان يحترمه كل شعوب الأرض[١٣٥].

الاقتران بين قرص الشمس ورسم الحيوان المحور:

هذا الاقتران له دلالة عند الصوفيين والقاجاريين الشيعة، وبالتالي ربما ينسحب ذلك لدى المتصوفة الذين تأثروا كثيرا بالمعتقدات الشيعية، خاصة بارتباط الأسد بالملك، وبالحكم، والسيطرة[١٣٦]. حيث تشبه العديد من أسلحة الصوفية السودانية نظراءها من أسلحة الفارسيين، من حيث الزخرفة والصور وحتى الشكل، وإن كانوا قد نفذوا أشكالهم بأسلوب يتسم برداءة جودته[١٣٧].

ج- السيف الثالث ١٣٣٢هـ/١٩١٤م

- **النقوش الكتابية:**

يظهر النقش الكتابي على السيف أنه مضاف بعد صناعة السيف، فربما أضيفت له هذه الكتابات في مدينة الفاشر، ويدعم هذا الرأي أن الصانع لم يترك مكانًا للنص الكتابي كما في السيوف السابقة، حيث امتد بالشطب الأوسط حتى نهاية السيف، كما أن من قام بكتابة النص ليس لديه خبرة بكتابة مثل هذه النصوص، فقد جعل السطر الذي يحتوي على اسم السلطان علي دينار في السطر الثاني، كما أنه لم يوائم بين بدايات السطور، ولا بين عدد الكلمات التي يحتويها كل سطر.

ويحتوي النص الكتابي على تاريخ ١٣٣٢هـ **"السلطان على دينار بن السلطان زكريا" / "بن السلطان محمد فضل بن السلطان عبد الرحمن الرشيد ١٣٣٢"**.

واعتقد أن هذه الأسطر قد نقشت في الفاشر عام ١٣٣٢هـ/١٩١٤م، وهي الفترة التي جاهر فيها السلطان علي دينار الحكومة في الخرطوم بالعداء، ويؤكد ذلك سيف السلطان علي دينار المحفوظ بالمتحف البريطاني الذي أضيفت له نصوص كتابية يتضح من طريقة حفرها أن النقاش لم يكن محترفًا.

للسلطان علي دينار سيف محفوظ في مجموعة خاصة، فقد كان مملوكًا للسير هارولد ألفريد ماكميشيل Sir Harold Alfred MacMichael[١٣٨]، ولا يزال ملك عائلته. وفي هذا السيف أربعة نقوش، ذكر بعض الباحثين أن النقوش الأربعة مضافة للسيف بعد فترة من صناعته[١٣٩]، ولكني أرجح أن نقشين منهم قد نقشا وقت صناعة السيف، والاثنين الباقيين قد أضيفا فيما بعد.

يحتوي السيف على نقشين في الوسط على جانبي السيف تنص كتابات النقش الأول على **" السلطان على دينار ابن السلطان زكريا ابن السلطان محمد/ الفضل ابن السلطان عبد الرحمن الرشيد ابن السلطان أحمد بكر"**، وتنص كتابات النقش الثاني على**" يا حاتم العصر الأخير وعميره ورشيده يا مفرد الأعلام / سوت على الشمس المنيرة رفعة فما أنت إلا الشمس والشمس كوكب"** (لوحة رقم ١١).واعتقد أنهما من وقت الصناعة، والدليل على ذلك أن سيوف السلطان كانت تحتوي على نص كتابي يكون في نفس الموضع من السيف، كما يحدد الصانع مكانها داخل إطار، ويجعلها بعيدة عن الشطوب، بمعنى أن الإطار الذي يحتوي على النقش الكتابي يبدأ بعد انتهاء الشطوب. كما يتضح أن النقش الكتابي به اتقان، وأن النقاش لديه خبرة في النقش على الحديد.

وتنص كتابات النقش الثالث على**" عمل بمدينة الفاشر بأمر أمير المومنين" / "السلطان على دينار ابن السلطان زكريا نصر الله امين" .** وتنص كتابات النقش الرابع على **" يا علي لقد بارزت شجعان العدي فسقيتهم كاس الردي والسام" / "أنت الأمير المنصف الحامي الذي هو في الوغى كعثمثم الأجام 1332"**[١٤٠] (لوحة رقم ١٢). واعتقد أنهما قد أضيفا بعد صناعة السيف وبالتحديد في الفترة التي أظهر السلطان فيها ولاءه للسلطان العثماني كونه خليفة المسلمين، وقطع علاقته بالحكومة في السودان. والدليل على ذلك أن النقشين قد نقشا بعد الجزء المستعرض من واقية السيف وعلى جانبي الشطب الأوسط بجانبي السيف، ويؤكد ذلك أن الجزء

الثالث للواقية، والذي يمتد طوليّا على نصل السيف به انحناء للداخل وغير مستقيم مثل باقي سيوف السلطان، وهذا يعني أنه فُك وأُعيد لحامه بعد الفراغ من الكتابة.

ويظهر للوهلة الأولى اختلاف أسلوب الكتابة ، فالنقشان اللذان يتوسطان النصل متشابهان في الأسلوب، في حين يختلف النقش الثالث عنهما، ويظهر أيضًا اختلاف النقش الرابع الذي يحمل التاريخ عن باقي النقوش الثلاث. إلى جانب أن هناك فرقًا كبيرًا بين معانى النقوش الأربعة، ففي النقشيين الأصليين ذكر اسم السلطان كاملا، مع المدح .أما النقشيين الآخرين فقد ظهرت بوادر الحرب واضحة.

وهذا يعني أن التاريخ هو ١٣٣٢هـ، وليس ١٣٢٢هـ كما ذُكر عند دراسة السيف[١٤١]، فالتاريخ الثاني كانت العلاقة بين علي دينار والحكومة السودانية طيبة. والدليل على ذلك أن الرقم الأول من اليمين يختلف عن الرقمين الثاني والثالث، وبما أن الرقم الثالث ٣ إذن فالرقم الثاني هو ٣ أيضًا وهو ما يؤيد أن التاريخ كان ١٣٣٢هـ.

١- الزخارف المنفذة على الخناجر :

أ- الخنجر الأول: بـ ١٣٢٧هـ/ ١٩٠٩م

النقوش الكتابية:

نصت الكتابات على الخنجر الأول على**" ملك السطان علي دينار زكريا ١٣٢٧هـ ".** فاحتوى النص في الخنجر الأول على كلمة**"ملك".** وهي غير موجودة في الخنجرين الآخرين.

ب- الخنجر الثاني ١٣٣٠هـ/١٩١١م

نصت الكتابات على الخنجر الثاني على **"السلطان على دينار زكريا ١٣٣٠".** كان لصغر المساحة في قائم المقبض سببًا في اختفاء جزء من كلمة زكريا.

ج الخنجر الثالث١٣٣٠هـ/١٩١١م

نصت الكتابات على الخنجر الثاني على **"السلطان على دينار زكريا ١٣٣٠".**

تشابهت الكتابات في الخناجر الثلاث في عدم ذكر كلمة ابن السلطان كما هو شائع في تحف السلطان علي دينار، فكتب **"دينار زكريا"**، ولا يمكن القول أن قلة المساحة المتوفرة للنقاش هنا هي السبب في ذلك، فالمساحة كانت كافية لكتابة ابن السلطان.

الزخارف الهندسية:

صنعت القبيعة في الخناجر الثلاث على هيئة مخروط متدرج عبارة عن ثلاث درجات مستديرة، وهذا الشكل كان مألوفًا في السودان، فهو أحد أنواع القباب التي شيدت على مدافن الأولياء والصالحين[١٤٢]. والشكل المستدير محبب ومن حيث الوظيفة مريح عند استعمال الخنجر عن باقي الأشكال الهندسية في الاستعمال.

٢- الزخارف المنفذة على البلط :

أ - البلطة الأولى مؤرخة بـ ١٣٢٨هـ/١٩١٠م:

- النقوش الكتابية:

احتوت البلطة الأولى على كتابات تنص على: **عمر العباس/ يا الله يا محمد/ أبي بكر حمزة/ السلطان/ علي دينار ابن/ وفي الجانب الثاني: عثمان الحسن/ يا الله محمد/ علي الحسين/ السلطان/ زكريا ١٣٢٨هـ.** كان السلطان علي دينار من السلاطين الذين اشتهروا بحبهم لدينهم ونزعتهم الإسلامية، وكان لذلك مردود على التحف التي صنعت له، فكانت تحمل جمل وعبارات يذكر فيها اسم الله واسم الرسول، كما كانت التحف يكتب عليها أسماء الخلفاء الراشدين، وأسماء الحسين والحسين، وبعض أسماء الصحابة مثل سيدنا حمزة سيد الشهداء. ووجدت مثل هذه الكتابات على سيف السلطان المحفوظ بالمتحف الإسلامي بالدوحة في قطر تحت رقم (**644MW)**[١٤٣].

وربما قصد السلطان علي دينار بذلك اكتساب السلطة الروحية لحكمه[١٤٤]، حيث احتوت قاعة العرش الخاصة بالسلطان على كتابات تحتوي عبارة التوحيد، واحتوى علمه على بعض أسماء الله الحسنى، وعبارة التوحيد وعلى أسماء الخلفاء الراشدين، وبعض شهداء آل البيت سيدنا حمزة، وسيدنا الحسن، وسيدنا الحسين، وهو يسأل خالقه بأسماء مقرون ذكرها بالرحمة وإجابة الدعاء، كما يذكر آيات قرآنية مرتبطة بالنصر والفتوحات. ويدل كتابة هذه العبارات والأسماء على أمثلة متنوعة من ممتلكاته لأنه عرف عنه تدينه وتمسكه بدينه، كما تدل على حبه لآل البيت خاصة والشهداء منهم عامة.

ب- **البلطة الثانية مؤرخة بـ ١٣٣٠هـ/١٩١٢م:**

-الزخارف الكتابية:

احتوت البلطة الثانية على نقوش كتابية نصها **يا الله يا محمد/ يا الله يا محمد /السلطان علي دينار /ابن السلطان زكريا ١٣٣٠، وفي الجانب الثاني: يا الله يا محمد/ يا الله يا محمد/ ابن السلطان الفضل محمد/ ابن السلطان عبد الرحمن الرشيد.** في الوجه الثاني للبلطة تحرر النقاش من ترتيب الكلمات في النص فنجده يكتب **السلطان/بن/الفضل/محمد،** وفي الأمور العادية كان يفترض أن يكتب **بن/السلطان/محمد/ الفضل.**

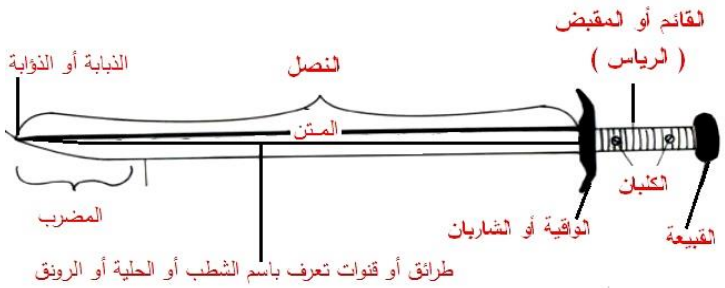
وفي المستطيل الزخرفي الثاني**السلطان/بن/عبدالرحمن الرشيد، وكان من من المفترض ان يبدأ النص بكلمة ابن/السلطان،** ولكنه هنا أرادأن يكتب كلمة **سلطان** بشكل كبير وواضح، مما جعله يكتب قبل كلمة **بن** ووضع الأخيرة في المسافة بين كلمة السلطان وبين**عبدالرحمن الرشيد.**

الخاتمة وأهم النتائج

احتوى متحف السلطان علي دينار على أسلحة تقليدية ترجع ملكيتها للسلطان علي دينار، وقد أبدع الصانع في استخدم مواد غالية الثمن في الصناعة والزخرفة، سواء أكانت هذه التحف قد صنعت في المصانع الحربية بالخرطوم، أم صنعت خارج السودان بمعرفة الحكومة الإنجليزية، وقد أكدت الخطابات الصادرة من السلطان علي دينار إلى مفتش عموم السودان أن الحكومة في الخرطوم (فترة الحكم الثنائي) ، والتي سبق الإشارة إليها إلى أنه لم يسمح للسلطان بشراء الأسلحة إلا بمعرفتها وعن طريقها.

تبين من الدراسة أثر انتشار الحركات الصوفية في السودان، والذي كان له مردود واضح على زخارف بعض السيوف موضوع الدراسة. كما كان للنزعة الدينية لدى السلطان علي دينار مردود كبير على زخارف وكتابات أسلحته التقليدية المحفوظة بمتحف الفاشر.

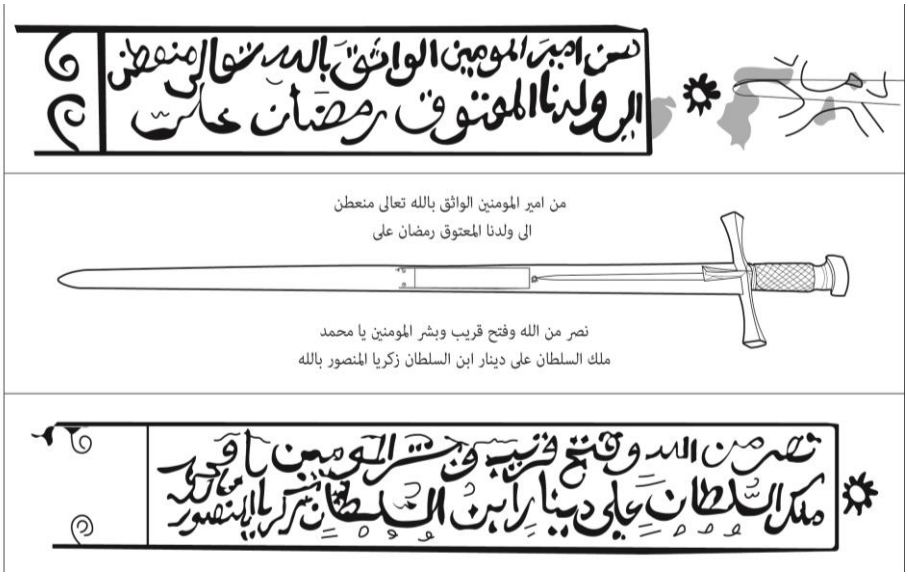
- قامت الدراسة بنشر مجموعة جديدة لم يسبق نشرها من الأسلحة التقليدية وخطابات للسلطان علي دينار.
- توصلت الدراسة إلى أن الأرقام والأوفاق وبعض الزخارف التي نقشت على السيوف كان لها دلالات ورمزيات تتعلق بحماية مقتني السيف، وبعضها الآخر ربما يمثل طلاسم ترتبط بوظيفة السيف نفسه.
- توصلت الدراسة إلى أن السيوف التي صنعت للسلطان علي دينار في الخرطوم أو أوروبا كانت تأتي بمواصفات ومقاسات بناء على طلبه.
- نستخلص مما سبق القدرة المالية العالية للسلطان، الأمر الذي تمكن معه من شراء فصوص وجواهر، وزينت أسلحته بمواد عالية القيمة، وهذا يثبت الاستقلال المالي للإقليم فترة الحكم الثنائي.
- يتبين مما سبق أن الأسلحة التقليدية إبان حكم السلطان علي دينار على مدينة الفاشر تعكس بصورة جلية طبيعة الحياة السياسية، والفنية ، والاقتصادية، والدينية إبان تلك الفترة.



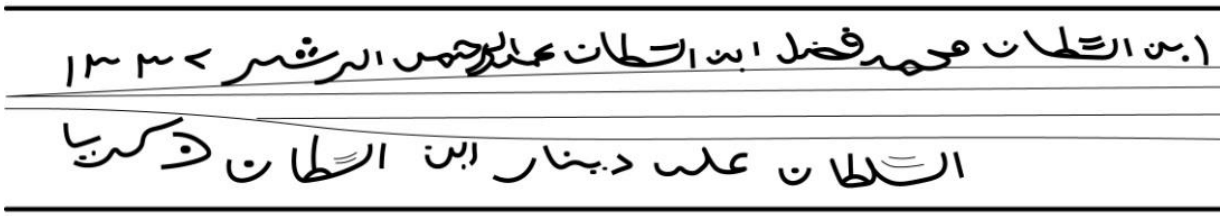
شكل رقم ١: عمل الباحثة



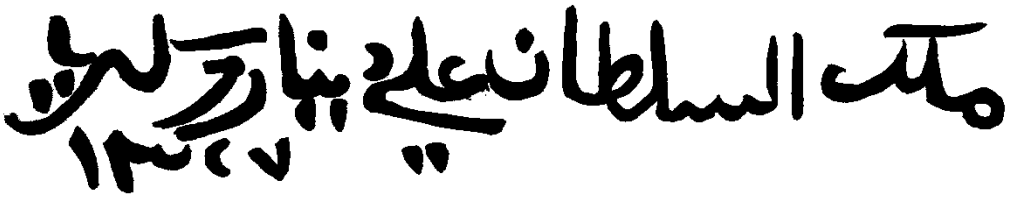
شكل رقم٢ النصوص الكتابية الموجودة الموجودة على السيف.عمل الباحثة



شكل رقم ٣ النص الكتابي على سيف السلطان علي دينار رقم ٣٤٥.



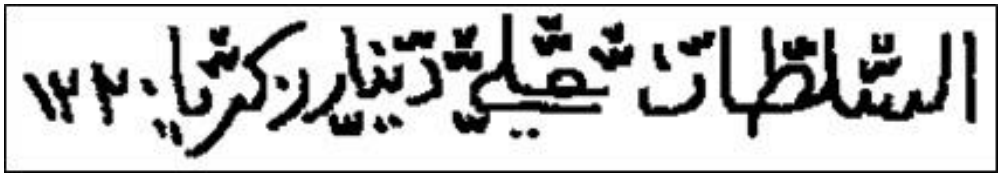
شكل رقم ٤ النص الكتابي المنقوش على السيف عمل الباحثة



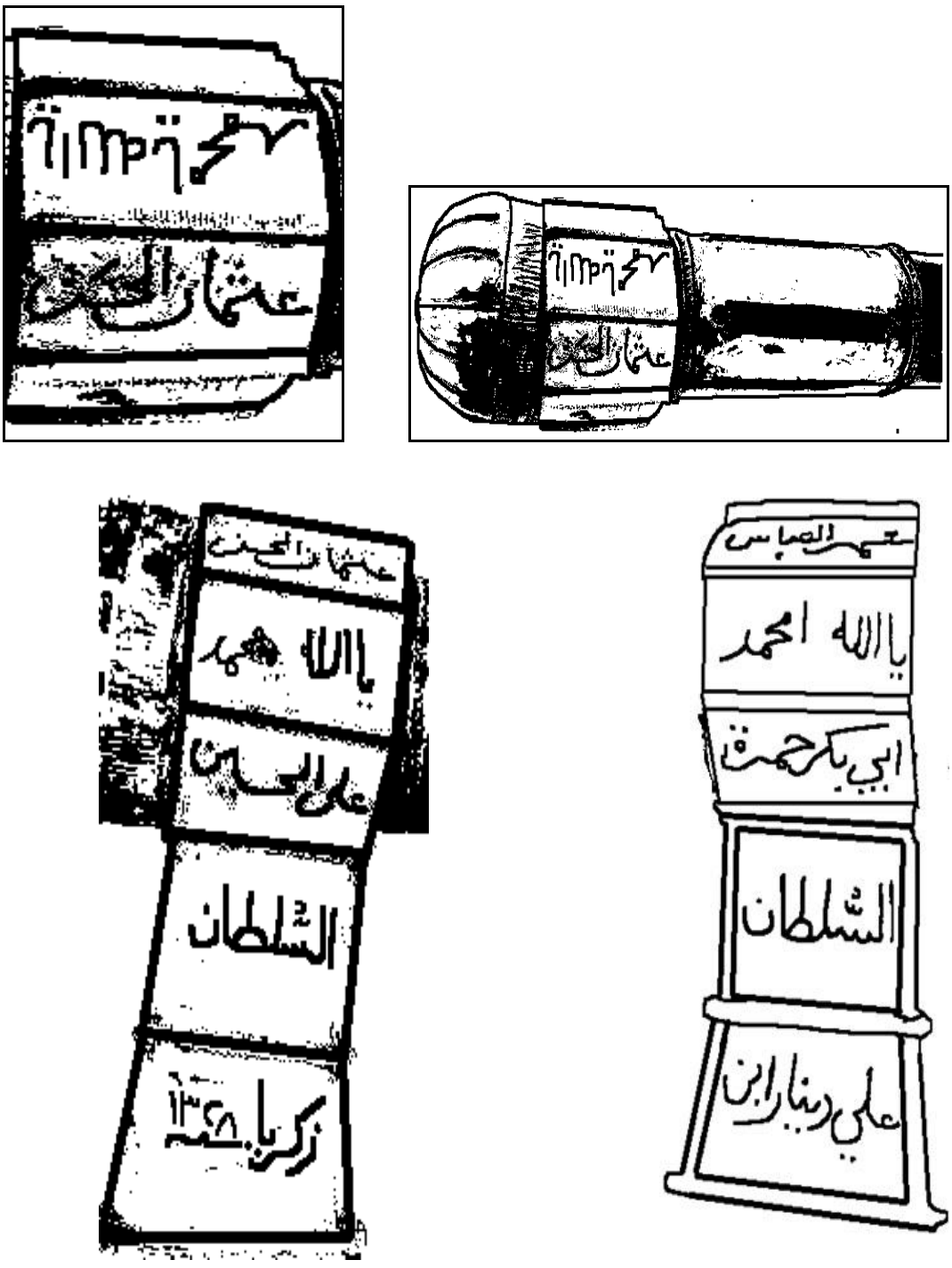
شكل رقم (٥) كتابات خنجر السلطان علي دينار مؤرخ بـ ١٣٢٧هـ./ ١٩٠٩م. عمل الباحثة



شكل رقم (٦) كتابات خنجر السلطان علي دينار مؤرخ بـ ١٣٣٠هـ./ ١٩١١م. عمل الباحثة



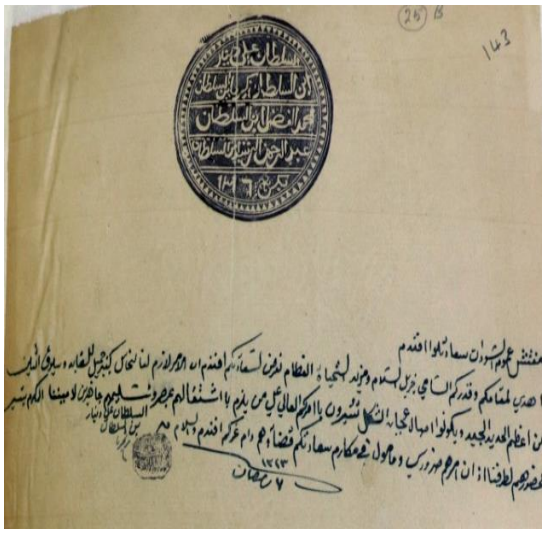
شكل رقم (٧) كتابات خنجر السلطان علي دينار مؤرخ بـ ١٣٣٠هـ./ ١٩١١م. عمل الباحثة



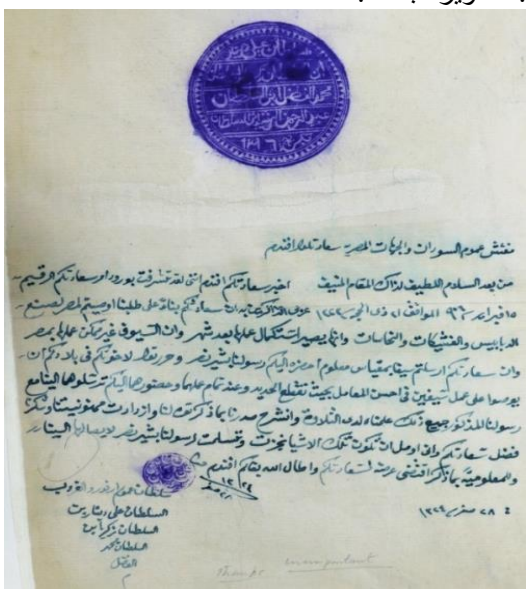
شكل رقم ٨ الكتابات على بلطة السلطان علي دينار مؤرخة بـ ١٣٢٨هـ/١٩١٠م. عمل الباحثة



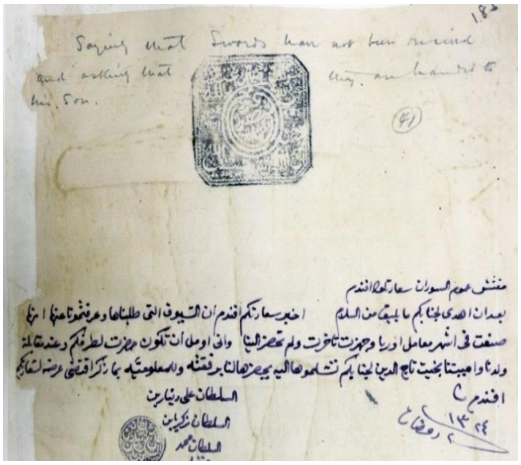
شكل رقم (٩) خطاب مؤرخ٧ رمضان ١٣٢٠هـ /١٩٠٢م. محفوظ بدار الوثائق القومية بالسودان . تصوير الباحثة.



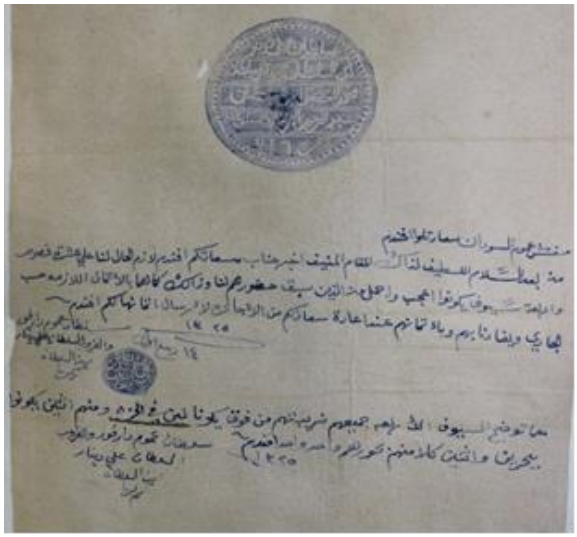
شكل رقم (١٠) مؤرخ بـ ٧ رمضان ١٣٢٣هـ/١٩٠٥م محفوظ بدار الوثائق القومية بالسودان. تصوير الباحثة



شكل رقم(١١)خطاب مؤرخ بـ ٢٨ صفر١٣٢٤ هـ/١٩٠٦م محفوظ بدار الوثائق القومية بالسودان. تصوير الباحثة



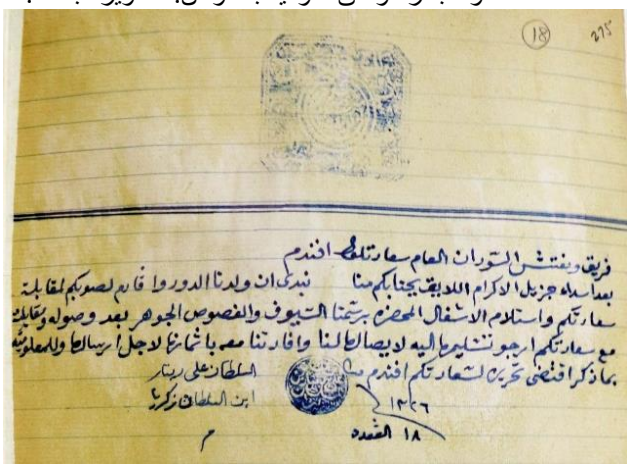
شكل رقم(١٢)خطاب مؤرخ بـ ٢ رمضان ١٣٢٤هـ/ ١٩٠٦م. محفوظ بدار الوثائق القومية بالسودان. تصوير الباحثة.



شكل رقم (١٣)خطاب مؤرخ بـ ١٤ ربيع أول
١٣٢٥هـ/١٩٠٧م. محفوظ بدار الوثائق القومية بالسودان. تصوير الباحثة.



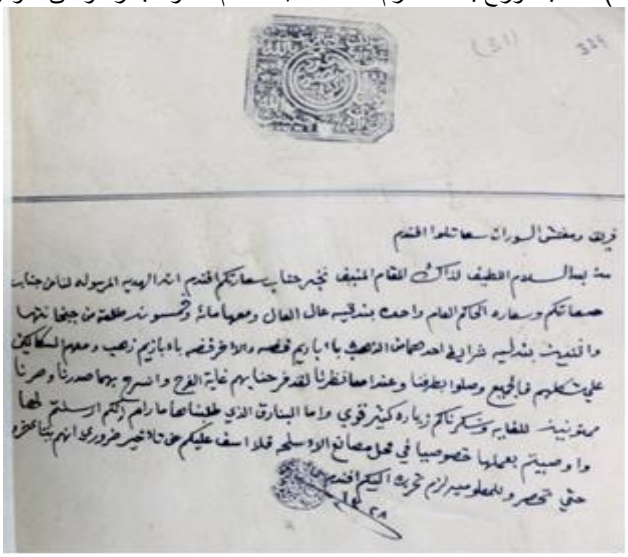
شكل رقم (١٤) خطاب مؤرخ ٢٠ ربيع أول ١٣٢٦هـ/ ١٩٠٨م.
محفوظ بدار الوثائق القومية بالسودان. تصوير الباحثة.



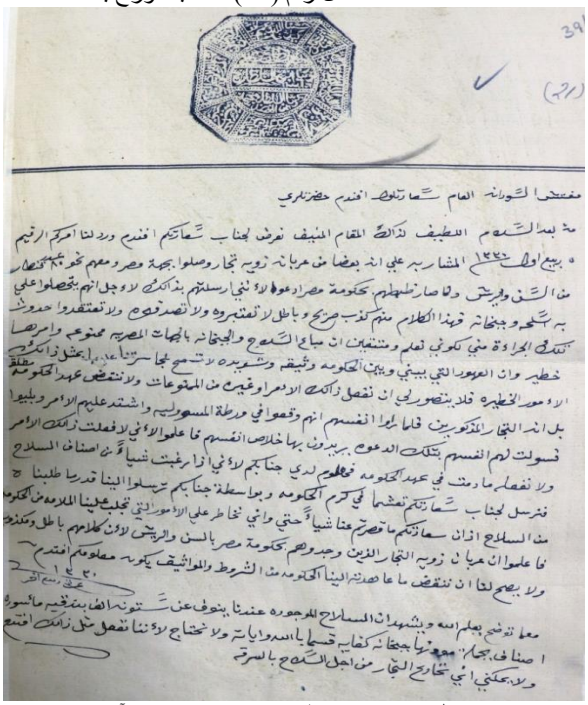
.شكل رقم(١٥) خطاب مؤرخ بـ١٨ ذي القعدة ١٣٢٦هـ/١٩٠٨م محفوظ بدار الوثائق القومية بالسودان. تصوير الباحثة



شكل رقم (١٦) خطاب مؤرخ بـ١٤ محرم ١٣٢٧هـ /١٩٠٩م محفوظ بدار الوثائق القومية بالسودان. تصوير الباحثة.



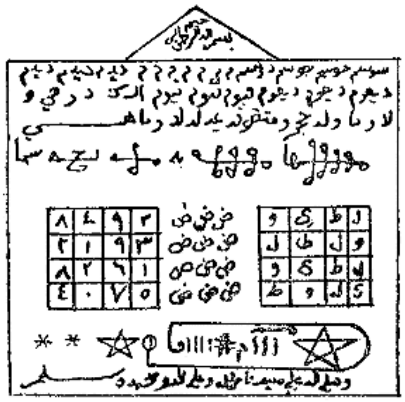
شكل رقم (١٧) خطاب مؤرخ بـ ١٣٢٨ هـ/ ١٩١٠م محفوظ بدار الوثائق القومية بالسودان. تصوير الباحثة



شكل رقم (١٨) خطاب مؤرخ بغرة ربيع آخر ١٣٣٠هـ/١٩١١م . محفوظ بدار الوثائق القومية بالسودان. تصوير الباحثة

٢	٩	٤	ب	ط	د
٧	٥	٣	ز	هـ	ج
٦	١	٨	و	أ	ح

شكل رقم١٩ أرقام وفق الغزالي، وما يقابله بالحروف. عمل الباحثة.



شكل رقم٢٠ تميمة من الدامر. عن بوركهارت، رحلات بوركهارت، ص ١٨٠ .



شكل رقم ٢١ شكل الأسد على سيف السلطان علي دينارالمؤرخ بـ مؤرخ بـ ١٣٢٢هـ/ ١٩٠٤م. متحف السلطان علي دينار بالفاشر. عمل الباحثة

ثانيا اللوحات:



لوحة رقم ١ سيف السلطان على دينار مؤرخ بـ ١٣٢٢هـ/ ١٩٠٤م. متحف السلطان علي دينار بالفاشر. تصوير الباحثة.



لوحة رقم٢ سيف السلطان علي دينار رقم٣٤٥. متحف السلطان علي دينار بالفاشر. تصوير الباحثة



.لوحة رقم ٣ سيف السلطان علي دينار مؤرخ بـ١٣٣٢هـ. متحف السلطان علي دينار بالفاشر. تصوير الباحثة



.لوحة رقم ٤ خنجر السلطان علي دينار مؤرخ ١٣٢٧هـ/١٩٠٩م. متحف السلطان علي دينار بالفاشر. تصوير الباحثة



.لوحة رقم ٥ خنجر السلطان علي دينارمؤرخ بـ ١٣٣٠هـ/١٩١١م. متحف السلطان علي دينار بالفاشر. تصوير الباحثة



.لوحة رقم٦ خنجر السلطان علي دينار مؤرخ بـ ١٣٣٠هـ/١٩١١م. متحف السلطان علي دينار بالفاشر. تصوير الباحثة



لوحة رقم ٧ بلطة السلطان علي دينار مؤرخة ١٣٢٨هـ/١٩١٠م. متحف السلطان علي دينار بالفاشر. تصوير الباحثة.



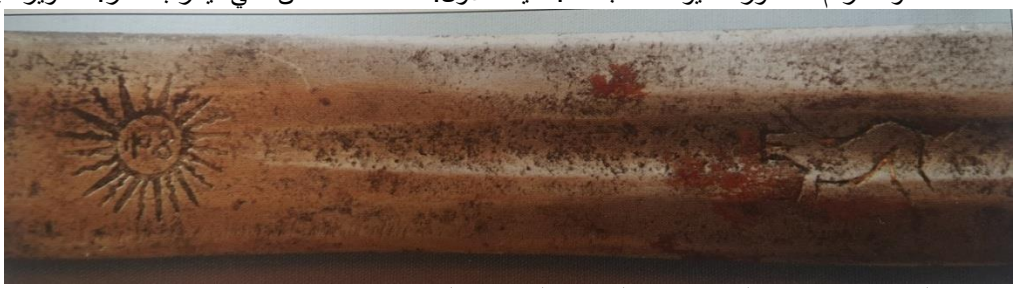




لوحة رقم٨ بلطة السطان علي دينار مؤرخة بـ ١٣٣٠هـ/١٩١١م. متحف السلطان علي دينار بالفاشر. تصوير الباحثة.



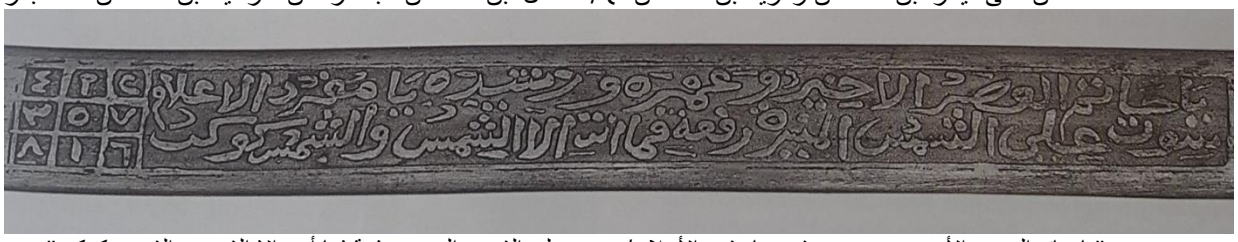
لوحة رقم٩ صورة لحيوانات مجتمعة.السيف الأول. متحف السلطان علي دينار بالفاشر. تصوير الباحثة



لوحة رقم١٠ رسم الفهد وقرص الشمس على سيف الوزير ناصر.عن
Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur, p.163.pl.4.



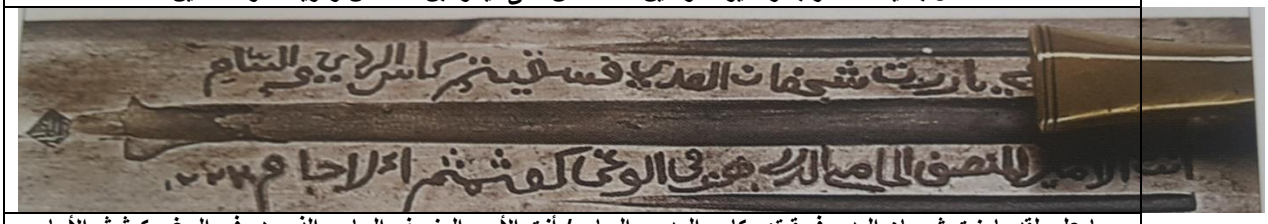
السلطان على دينار ابن السلطان زكريا ابن السلطان محمد/ الفضل ابن السلطان عبد الرحمن الرشيد ابن السلطان أحمد بكر



."يا حاتم العصر الأخير وعميره ورشيده يا مفرد الأعلام / سوت على الشمس المنيرة رفعة فما أنت إلا الشمس والشمس كوكب"
لوحة رقم ١١ كتابات النقش الأول والثاني بسيف علي دينار(مجموعة الخاصة).عن :
Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur,pl.16,18.



عمل بمدينة الفاشر بأمر أمير المومنين / السلطان على دينار ابن السلطان زكريا نصر الله امين



يا علي لقد بارزت شجعان العدي فسقيتهم كاس الردي والسام / أنت الأمير المنصف الحامي الذي هو في الوغى كعثمثم الأجام 1332

لوحة رقم ١٢ كتابات النقش الثالث والرابع علي سيف علي دينار(مجموعة الخاصة).عن:
Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur,pl.15,17.

حواشي البحث

[١] - Obert Voll,historicaldictionary of the Sudan, London1978 p,32. John

[٢]- السلطان علي دينار، ولد على دينار في قرية الشاواية بالقرب من الملم غرب مدينة نيالا بدارفور والده زكريا بن السلطان محمد الفضل، فيما بين ١٨٧٠،١٨٦٥م، وأصبح علي دينار سلطانًاعلى دارفور بعد وفاة السلطان أبو الخيرات، وفي١٨٩٢م زار أم درمان وبايع الخليفة عبد الله. وفي سبتمبر ١٨٩٨م عاد إلي الفاشر واستعاد عرش أجداده، وحافظ على علاقة مستقرة مع حاكم عام السودان حتى قامت الحرب العالمية الأولى، وبعدها أعلن ولائه للسلطان العثماني مما كان سببا في إعلان الحكومة الإنجليزية في السودان الحرب عليه، وقتل في عام ١٩١٦م. للمزيد راجع. الأمين محمود محمد عثمان سلطنة الفور الإسلامية ، دراسة تحليلية ١٤٠٠- ١٩١٦م ، مطابع شركة السودان للعملة المحدودة ، الخرطوم ٢٠١١م، ص ص٢٢٣- ٢٦٤؛

A.B.Theobald,Ali Dinar last Sultan of Darfur 1898-1916,London 1965,pp.25- 202.

٣- للمزيد عن القصر راجع: أسماء محمد إسماعيل، عن التراث المعماري لإقليم دارفور وعاصمته التاريخية الفاشر، عدد خاص في مجلة شدت كلية الآثار جامعة الفيوم، وبحث قصر السلطان على دينار بمدينة الفاشر دراسة حضارية أثارية، مجلة كلية الآداب، جامعة بني سويف، ٢٠٢١م.

[٤] - الأمين محمد محمود عثمان، سلطنة الفور الإسلامية ، ص ٢٤٢.

[٥] - الجوهري (إسماعيل بن حماد)، الصحاح تاج الغة وصحاح العربية، الطبعة الرابعة، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين بيروت ١٩٩٠م، ص ٢١٧١.

[٦] - مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان وأربعة سيوف يمانية معاصرة، مكتبة الجامعة للطباعة، القاهرة ١٩٨٤م، ص ٢٨، حاشية ١٩.

[٧] - نافذ سويد، صناعة الأسلحة في العصر الإسلامي وصناعة السيوف العربية وتاريخها، مجلة التراث العربي، العدد ٧٥ ،عام ١٩٩٩، ص٩٣ ؛ عبدالحميد غزي بن حسن، السيف في الشعر العربي، الأمن والحياة (أكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية)، العدد ٢٠، مجلد ٢٢٩، السعودية ٢٠٠١م، ص ٣٠.

[٨] - صلاح حسين العبيدي، الأسلحة العربية في العصر العباسي في ضوء المصادر الأثرية والتاريخية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد ، العدد رقم ٣٢، عام ١٩٨٢ م، ص ١٠٤

[٩] - عبدالناصرمحمد حسن ياسين، الأسلحة المجومية فىالعصرالإسلامى، مجلةكلية الآداب، جامعة سوهاج العدد٢٤، ج ٢، إصدارخاص دراسات آثارية، أكتوبر ٢٠٠١م، ص ٢٩.

[١٠]- صلاح حسين العبيدي، الأسلحة العربية في العصر العباسي، ص ١٠٥ ؛ وللمزيد راجع: غزي بن حسن: السيف في الشعر العربي، ص ٣٠-٣١.

[١١] - صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية وتطورها من القرن ٦هـ/١٢م – ١٠هـ/١٦م، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية ٢٠٠١، ص ١٣ ؛ وليد علي محمد محمود، أربعة سيوف إسلامية محفوظة فى متحف مدينة نوفى تشاركاسك بروسيا (نشر ودراسة)، كتاب المؤتمر الرابع عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب، ٢٠١١م ص ٤.

[١٢] - نافذ سويد، صناعة الأسلحة في العصر الإسلامي، ص٩٦- ٩٧.

[١٣]- صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية، ص ١٣- ١٤ .

[١٤] - سورة الأنفال، آية ٦٠.

[١٥] - البخارى (أبىعبدالله محمد)، متن البخارى، مشكول بحاشية السندى، كتاب الجهاد، باب الجنة تحت بارقة السيوف، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ص ١٤١-١٤٢.

[١٦] - عبدالناصر ياسين، الأسلحة الهجومية، ص ٢٩.

[١٧] - عبدالرحمن زكي، السيوف العربية، مجلة الدارة، العدد ٢، مجلد ١، السعودية، ١٩٧٥م، ص ٤٦ ؛ وليد علي محمد ، أربعة سيوف إسلامية، ص٣ .

[١٨] -عبدالحميد غزي بن حسن، السيف في الشعر العربي، ص ٣٠.

[١٩] - الأسلحة الإسلامية " السيوف والدروع "، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض ٢٠٠٢م ، ص١٥.

[٢٠] - مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان، ص ٨.

[٢١] - الأسلحة الإسلامية- السيوف والدروع، مركز الملك فيصل ، ص ٢٠-٢١.

[٢٢] - الأسلحة الإسلامية- السيوف والدروع، ص ٢١ ؛ عبدالحميد غزي بن حسن، السيف في الشعر العربي، ص ٣٠.

[٢٣]- عبدالرحمن زكي، السيف في العالم الإسلامي، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٥٧م، ص ١٢٢ ، ١٣٥؛ مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر، ص ٨.

[٢٤] - الأسلحة الإسلامية- السيوف والدروع، ص ٢١- ٢٢.

[٢٥]- عبدالعزيز محمد موسى، أسلحة القتال في السودان١٥٠٤-١٨٩٨ م، مقال بمجلة كلية الآداب جامعة الخرطوم، العدد ٣٥، عام ٢٠١٥م،، ص ١٥٧ .

[٢٦]- الإمام المهدي، ولد محمد أحمد بن عبدالله في جزيرة لبب من أعمال دنقلة في السابع والعشرين من رجب عام١٢٦٠هـ/الثاني عشر من أغسطس ١٨٤٤م.وانتقلت عائلته إلى كرري شمال أم درمان،حيث درس القرآن في مدرستي الخرطوم وكرري. ورحل إلى الجزيرة أبا، وأسس مسجدًا وخلوة فيها، واجتمع حوله الطلاب، ومن كثرت مريديه قال أنه المهدي المنتظر، واختار جبل قدير مركزا لدعوته، وانتصر على جميع الحملات التي أرسلتها الحكومة التركية للقضاء عليه، وكان آخرها سقوط الخرطوم في يده عام ١٨٨٥م، وتوفى بعدها بشهور قليلة، وتولى بعده الخليفة عبدالله. للمزيد راجع: إسماعيل عبدالقادر الكردفاني،سعادة المستهدي في سيرة الإمام المهدي، تحقيق محمد إبراهيم أبو سليم، الطبعة الأولى، الخرطوم١٩٧٢م؛ عبدالمحمود أبو شامة، من أبا إلى تسلهاي حروب حياة الإمام المهدي، الخرطوم١٩٨٧م. نعوم شقير، تاريخ السودان، ص ص٣٢١-٦٤٦.

[٢٧] - نعوم شقير، تاريخ السودان، ص ٣٧٧.

[٢٨]- عبدالعزيز محمد موسى، أسلحة القتال في السودان، ص١٦٣-١٦٤.

[٢٩]- للمزيد عن معركة كرري راجع: عصمت حسن زلفو، كرري تحليل عسكري لمعركة أمدرمان، الطبعة الثالثة، الخرطوم ١٩٩٥م.

[٣٠]- عبدالعزيز محمد موسى، أسلحة القتال في السودان، ص ١٦١ .

[٣١]- الخليفة عبدالله، عبدالله بن أحمد ولد عام١٨٤١م، في رهيد البردي جنوب دارفور، سمع عن محمد بن أحمد وبحث عنه ووجده يشيد قبة على قبر الشيخ القرشي الزين، وأخبره أنه هو المهدي المنتظر، وأدخله المهدي في زمرة مريديه، وزوجه ابنته أم كلثوم، وأصبح من أكثر المساعدين أهمية بالنسبة للمهدي، وأوكل إليه القيادة العامة للجيوش، وتولى حكم الدولة بعد وفاة المهدي، وقتل في معركة أم دبيكرات ضد الإنجليز عام ١٨٩٩م. للمزيد راجع: نعوم شقير، تاريخ السودان ص ص٨٩١-٩٢٠؛ فيفيان أمينة ياجي، الخليفة عبدالله حياته وسياسته، ترجمة مكي بشير مصطفى،الخرطوم٢٠١١م.

[٣٢] - نعوم شقير، تاريخ السودان، ص ٨٩٢.

[٣٣] - الوزير ناصر، هو الوزير الثالث لطائفة الهمج، بعد أبيه محمد أبو الكليلك وأخيه رجب، فقد سيطروا على ملوك الفونج بعد ضعف الدولة، والتف الهمج حول الوزير ناصر بعد قتل الملك عدلان لأخيه الوزير رجب، وانتصر على قوات الملك، وكان ذلك سببا في كسر شوكة الملك وعلو شأن الوزير، وتحكم في الدولة وفي الملوك، واستمر عشر سنوات حتى قتل عام أواخر ١٢١٢هـ/١٧٩٧م. مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر، ص ص ٤-٦.

[٣٤] - نعوم شقير، تاريخ السودان، ص ٩٥٨.

[٣٥] - عبدالعزيز محمد موسى، أسلحة القتال في السودان، ص ١٥٧ .

[٣٦] - نعوم شقير، تاريخ السودان، ص ١٨٤.

[٣٧] - محمد موسى قمر صفحات من تاريخ دارفور، ص ١٢٧ ؛ عبدالعزيز محمد موسى، أسلحة القتال في السودان، ص ١٥٥

[٣٨]- سليمان سولونج، ابن السلطان كورو، وهو أول سلاطين دارفور الذين اعترفوا بالدين الإسلامي دينا رسميا للدولة، وهو أشهر سلاطين الكيرا، اتخذ من طرة مركزا لحكمه، واخضع العديد من القبائل، واتسعت رقعة مملكته، وانتصر في جميع المعارك التي خاضها، وعمل على تشجيع التجارة مع مصر عن طريق درب الأربعين، ودفن في طرة. للمزيد راجع: الأمين محمود عثمان، سلطنة الفور الإسلاميةص ص١١٢-١١٧.

[٣٩] - محمد موسى قمر، صفحات من تاريخ دارفور، ص ٤٣، ١٣٣.

[٤٠] - أحمد بكر، هو السلطان أحمد بكر موسى بن السلطان سليمان سولونج، يعد من أشهر سلاطين الفور، وكان أهم أهدافه نشر الإسلام في دولته، فشيد المساجد والخلاوي، ووفر بيئة مناسبة لعلماء الدين الوافدين، وعمل على تنظيم أمور دولته فأدخل نظام الدواوين والكتابة، ومن أهم أعماله العسكرية انتصاره على سلطان وداي. للمزيد راجع. الأمين محمود عثمان، سلطنة الفور الإسلامية،ص ص ١١٩-١٢٦.

[٤١] - محمد موسى قمر صفحات من تاريخ دارفور، ص٤٧، ١٢٧.

[٤٢] - نعوم شقير، تاريخ السودان، ص ١٧٢.

[٤٣] - محمد موسى قمر، صفحات من تاريخ دارفور، ص ١٢٧ ؛ عبدالعزيز محمد موسى، أسلحة القتال في السودان، ص ١٥٥.

[٤٤] - الفاتح علي حسنين محمد، سلسة تاريخ المغاربة السودان (١) الطبعة الأولى، الخرطوم ٢٠١١م، ص ٤٠.

[٤٥] - نعوم شقير، تاريخ السودان، ص ١٨٤؛ الأمين محمد عثمان، سلطنة الفور الإسلامية، ص ٢٤٣.

[٤٦] -

[٤٧] Stephane Pradines and Manouchehr Moshtagh,Sufi in war Persian influene on Afrcian weaponry, in19th century Mahdist Sudan. pp.259-260.

[٤٨]- Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur, Ali Dinar, Sudan and Nubia, The Sudan Archaeological Research Society, Bulletin No 20, 2016

[٤٩] Stephane Pradines and Manouchehr Moshtagh,Sufi in war.pp.259-260.

[٥٠] - يوسف فضل الله حسن، مقدمه في تاريخ الممالك الإسلامية في السودان الشرق (١٤٥٠م-١٨٢١م)، الخرطوم ١٩٨٩م، ص ٨٢.

[٥١]- Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur,p.162.

[٥٢] -Stephane Pradines and Manouchehr Moshtagh,Sufi in war,pp.258-259.

[٥٣] - وليد علي محمد محمود، أربعة سيوف إسلامية، ص ٦.

[٥٤]- عبدالرؤوف عون ، الفن الحربي في صدر الإسلام ، دار المعارف القاهرة ، ص ١٤٩ .
[٥٥] - صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية، ص ١٦.
[٥٦]- وليد علي محمد محمود، أربعة سيوف إسلامية، ص ٦ .
[٥٧] - الأسلحة الإسلامية- السيوف والدروع، ص٢٨ ؛ عبدالحميد غزي بن حسن، السيف في الشعر العربي، ص ٣٠.
[٥٨]- أيمن مصطفى إدريس، الوظيفية في الفنون التطبيقية الإسلامية في ضوء نماذج من مصر حتى نهاية العصر الإسلامي،(٢١-١٢٢٠هـ/٦١-١٨٠٥م، كلية الآداب، قسم الآثار، جامعة طنطا ٢٠١٤م، ص ٤٩٤؛ صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية، ص ١٦.
[٥٩]- مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر، ص ١١.
[٦٠] - صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية، ص ١٦.
[٦١]- عبدالرحمن زكي، السيف في العالم الإسلامي، ص ٢٣٨ ؛ مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر، ص ١٠، حاشية ٥٢.
[٦٢] - مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر،ص ١٠.
[٦٣] - وليد علي محمد محمود، أربعة سيوف إسلامية، ص ٦ .
[٦٤]- صلاح حسين العبيدي، الأسلحة العربية في العصر العباسي ص ١٠٦
[٦٥] - الأسلحة الإسلامية- السيوف والدروع، ص ٢٨.
[٦٦]- وليد علي محمد محمود ، أربعة سيوف إسلامية، ص ٦ .
[٦٧] - نافذ سويد، صناعة الأسلحة في العصر الإسلامي ص ٩٣ ؛عبدالحميد غزي بن حسن، السيف في الشعر العربي، ص ٣٠.
[٦٨]- صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية ،ص ١٦.
[٦٩]- الأسلحة الإسلامية " السيوف والدروع " ص ٢٧ ؛ وليد علي محمد محمود، أربعة سيوف إسلاميةص ص ٦ -٧ ؛ عبدالرؤوف عون، الفن الحربي، ص ١٣٩.
[٧٠]- صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية، ص ص ٢٨-٢٩.
[٧١]- مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر، ص ١٠.
[٧٢]- عبدالرحمن زكي، السيف في العالم الإسلامي، ص ص ١٦٤، ١٦٧؛ الأسلحة الإسلامية " السيوف والدروع " ، ص ١٥.
[٧٣] - عبدالرحمن زكي، السيف في العالم الإسلامي، ص ١٦٦ ؛ الأسلحة الإسلامية " السيوف والدروع "،ص ١٦؛ صلاح حسين العبيدي، الأسلحة العربية في العصر العباسي، ص ١٠٥.
[٧٤]- الأسلحة الإسلامية " السيوف والدروع "، ص ١٦؛ صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية، ص ٢٧.
[٧٥]- صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية، ص ٢٩.
[٧٦] - عبدالناصر ياسين، الأسلحة الهجومية، ص ٣٣؛ وليد علي محمد محمود، أربعة سيوف إسلامية، ص ٧.
[٧٧]- الأسلحة الإسلامية " السيوف والدروع "، ص ٢٨ .
[٧٨]- وليدعلي محمد محمود، أربعة سيوف إسلاميةص ٧.
[٧٩]- حسين عبدالرحيم عليوة، الأسلحة الإسلامية بمتحف قصر المنيل بالقاهرة (دراسة أثرية)، ندوة التاريخ الإسلامي الوسيط، العدد الثالث ١٩٨٤م، ص ٢٢٤.
[٨٠]- عبدالعزيز محمد موسى، أسلحة القتال في السودان، ص ١٥٧.
[٨١]Stephane Pradines and Manouchehr Moshtagh,Sufi in war,pp.257-258.
[٨٢]Stephane Pradines and Manouchehr Moshtagh,Sufi in war,p.259
[٨٣] - الأسلحة الإسلامية " السيوف والدروع "، ص ٢٩؛ دعاء طه حسن، أدوات القتال المعدنية الإيرانية والتركية المحفوظة بمجموعة متحف قصر عابدين بالقاهرة (دراسة مقارنة لأدوات القتال الأوروبية المعاصرة)، رسالة ماجستير كلية الآثار، جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠٠٤م، ص ١٤٤.
[٨٤]- أيمن مصطفى إدريس، الوظيفية في الفنون التطبيقية، ص٥١٤؛ عبدالرؤوف عون، الفن الحربي، ص١٥٤.
[٨٥]- عبد الناصر ياسين،الأسلحة الهجومية، ص ٨٤.
[٨٦]- ربيع حامد خليفة، الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة١٩٩٢م، ص٦١.
[٨٧]- عبد الناصر ياسين، الأسلحة الهجومية، ص٨٥.
[٨٨]- حسين عبدالرحيم عليوه، الأسلحة الإسلامية ص ٢٦٥.
[٨٩]- دعاء طه حسن، أدوات القتال المعدنية، ص ١٤٥.
[٩٠]- الأسلحة الإسلامية " السيوف والدروع "، ص ٢٩.
[٩١]- الأمين محمود محمد عثمان، سلطنة الفور الإسلامية، ص ٢٤٣.
[٩٢]- عبد الناصر ياسين، الأسلحة الهجومية، ص٩١؛ أيمن مصطفى إدريس، الوظيفية في الفنون التطبيقية، ص٥١٤.

[٩٣]- عبد الناصر ياسين، الأسلحة الهجومية، ص٩١؛ صفاء عبدالله عبدالرؤوف، تقنية الأسلحة الأيوبية، ص٣٩.
[٩٤]- حسين عبدالرحيم عليوه، الأسلحة الإسلامية ص ٢٧٦؛ دعاء طه حسن، أدوات القتال المعدنية، ص١٧٠ ،١٧٢ .
[٩٥]- أيمن مصطفى إدريس، الوظيفية في الفنون التطبيقية، ص ص ٥١٤-٥١٥.
[٩٦]- حسين عبدالرحيم عليوه، الأسلحة الإسلامية، ص ٢٧٥؛ عبد الناصر ياسين، الأسلحة الهجومية، ص٩١.
[٩٧]- نعوم شقير، تاريخ السودان، ص ص ٩٠٩-٩١٠.
[٩٨]- يوجد أرشيف كامل محفوظ بدار الوثائق القومية السودانية يحتوي على خطابات من وإلى السلطان على دينار الفترة ما بين ١٨٩٩ : ١٩١٦ بعضها مرتبة تاريخيا في الفترة من ١٩٠٠ : ١٩١٤م، وبعضها غير منظمة وتسمى منوعات، وهناك أوراق ر . و . W.R Papersوتشمل مكاتبات رسمية وشخصية ويوميات ومذكرات مرتبة تاريخيًا ١٩٠٠ : ١٩١٦م وهناك أوراق س . باشا S . papers إلى جانب أرشيف المخابرات السودانية .
[٩٩]- المفتش العام، هو منصب في الجهاز الإداري، أنشيء خصيصًا ليشغله سلاطين باشا، منذ عام ١٩٠٠ م وانتهى المنصب باستقالته عام ١٩١٤م. وكان الغرض منه الإستفادة من خبرة سلاطين باشا بالسودان. للمزيد راجع محمد سعيد القدال، تاريخ السودان الحديث ١٨٢٠-١٩٥٥م، دار مصحف أفريقيا، الخرطوم ٢٠٠٢م، ص ٣٣٢.
[١٠٠]- محمود، هو الأمير محمود ود أحمد، ابن عم الخليفة عبدالله، ولد عام ١٨٦٥/١٩٠٦م، تولي مناصب قياديه في الدولة، منها حكم دارفور وكردفان، وصفه المعاصرون له بالإداري الكفء،إلا أنه لم يكن استراتيجيًا محنكًا، إليه تنسب مجزرة المتمة عام ١٨٩٧م، وأسر في معركة عطبرة في ٨ إبريل عام ١٨٩٨م. للمزيد راجع: نعوم شقير،تاريخ السودان، ص ص٨٨١-٨٨٢؛ عصمت زلفو، ص ص٢٢٤، حاشية ١، ٢٣٦ ، ٢٤٣؛ Rihard Hill, Biographical, Dictionary of the Anglo-Egyptian Sudan. Oxford,1951. p.224.
نعوم شقير، تاريخ السودان؛ عصمت حسن زلفو،كرري؛ مكي شبيكه، السودان عبر القرون.
[١٠١]- يونس الدكيم، بن عم الخليفة عبدالله ، وأخو الأميرعثمان الدكيم هو أحد أمراء المهدية، شارك في جميع حروبهم، وقاد وقاد حملات لقمع ثورات ضد المهدية في كردفان ودارفور، وتولى إمارة دنقلا، وأسر في معركة أم دبيكرات عام ١٨٩٩م، ونقل إلى رشيد وقضى بها مدة من الزمن، ثم نقل للسودان، ومات هناك. للمزيد راجع فيفيان أمينة ياجي، رجال حول المهدي، ترجمة مكي بشير، الطبعةالأولى، شركة بيت الخرطوم للطباعة والنشر،الخرطوم٢٠٠١م؛ ريتشارد هل، ريتشارد هِل، معجم تراجم أهل السودان، ترجمة سيف الدين عبدالحميد النعيم، الخرطوم ٢٠١٦م، ص٢٦٩.
[١٠٢]- نعوم شقير، تاريخ السودان، ص ص١٨٩، ٩٦٤-٩٦٥.
١٠٣ - John Obert Voll ,historical dictionary,p,32
[١٠٤]- مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية، ص ١٦.
[١٠٥]- لم يقتصر ذكر أبيات من قصيدة البردة على الفنون فقط، بل حفلت بها العمائر الإسلامية في كثير من بلدان العالم الإسلامي من ضمنها مصر.للمزيد عن هذه المنشآت راجع : بدر عبدالعزيز، نصوص البردة على العمائر العثمانية في مصر"دراسة أثرية فنية"، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠٢م.
[١٠٦]- البوصيري، هو محمد بن سعيد الصنهاجي البوصيري، ولد ببلدة دلاص بمصر عام ٦٠٨هـ، وأسرته ترتبط جذورها بقبيلة صنهاجة بالصحرا ء جنوبي المغرب الأقصى، ونشأ بقرية بوصير، وبعدها إلى القاهرة حيث درس علوم اللغة العربية الأدب. للمزيد راجع: بدر عبدالعزيز، نصوص البردة، ص ص ٧- ١٦.
[١٠٧]- وجد هذا البيت نفسه" ومن تكن برسول الله نصرته ان تلقه الاسد في اجامها تجم". في مصر في منشآت ترجع للعصر العثماني منها منزل مصطفى جعفر بحارة الدرب الأصفر بالجمالية١١٢٥هـ/١٧١٣م. رفعت موسى،العمائر السكنية بمدينة القاهرة في العصر العثماني" دراسة أثرية وثائقية"، رسالة دكتوراة ، كلية الآثار، جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية١٩٩٥م، ص١٤٧. كما وجد في منشآت في غرب العالم الإسلامي منها: قبة محراب جامع القصبة في مكناس ١٠٩٨-١١٠٠هـ/١٦٨٦-١٦٨٨م، وعلى الباب الخشبي المؤدي للقبة السعيدية بجامع القرووين، وأعلى المدخل الرئيسي في جامع الدروج بطرابلس ليبيا القرن السابع عش الميلادي. رامي ربيع راشد، عمارة المساجد في عهد المولى إسماعيل العلوي في مدينة مكناس: دراسة أثرية حضارية، ج ٢، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٣م ص ص٢٩٦؛ الحاج موسى عوني، فن المنقوشات الكتابية في الغرب الإسلامي، مدونة الكتابات المنقوشة السعدية والعلوية بمدينة فس دراسة تاريخية وفنية، مؤسسة الملك عبدالعزيز، الدار البيضاء.(د.ت) ص ١٣.
[١٠٨]- كانت هذه الآية تكتب أيضا على العمائر ومن أمثلتها: الكوشة اليمنى لعقد المدخل الرئيسي في جامع القصبة في مكناس ١٠٩٨-١١٠٠هـ/١٦٨٦-١٦٨٨م، وفي محراب جامع الأشراف المواسين في مراكش ٩٣٣هـ/١٥٥٧م. رامي ربيع راشد، عمارة المساجد في عهد المولى إسماعيل، ص٢٧١؛ محمد السيد أبو رحاب، العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين دراسة أثارية معمارية، الطبعة الأولى، دار القاهرة، القاهرة ٢٠٠٨م، ص ص٢٧٩، ٥٥٥.
[١٠٩]- محمد إبراهيم أبوسليم، الختم الديواني في السودان، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للشئون الدينية والأوقاف، الخرطوم١٩٨٣م ص٤٨.
[١١٠]- ذكر لي ذلك أ/ عباس الزين، مكتبة السودان، بالخرطوم؛ بروفيسور محمد أحمد عبدالرحمن، أستاذ المعاجم والعروض في قسم اللغة العربية في كلية الآداب جامعة الخرطوم.
[١١١]- طارق بن سعيد القحطاني، أسرار الحروف وحساب الجمل، رسالة ماجستير،كلية الدعوة وأصول الدين، قسم العقيدة، جامعة أم القري٢٠٠٩م، ص ٩٥ .

[١١٢]- جون لويس بوركهارت، رحلات بوركهارت في بلاد النوبة والسودان، ترجمة فؤاد اندراوس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٧م، ص١٨٠ .

[١١٣]- للمزيد راجع Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur,p.165.

[١١٤]- أبي العباس أحمد بن علي البوني، شمس المعارف الكبرى، ج١، المكتبة الشعبية، بيروت(د.ت) ص ص ٣٤-٣٥ .

[١١٥]- فليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ترجمة عبدالهادي عباس، الطبعة الأولى، دار دمشق، دمشق ١٩٩٢م، ص ٣٩٤.

[١١٦]- للمزيد راجع مليوثاوس فرج، النيل والسودان الأصيل، مطبعة الحياة الجديدة، الخرطوم، ٢٠٠٨م، ص٣٤٣ -٣٤٥ .

[١١٧]- للمزيد عن هذه الخطابات راجع، مكي شبيكة، السودان عبر القرون، ص ص ٥١٦-٥١٨.

[١١٨]- استجلب السلطان علي دينار صناع مصريين من الصعيد ومن الأتراك وأهل البلقان، ليعتمد عليهم في تطوير وتحديث دارفور، وكان هؤلاء يعرفون بأولاد الريف.الأمين محمود عثمان، سلطنة الفورالإسلامية، ص ٢٤٤.

[١١٩]- يحتفظ المتحف البريطاني بسيف عليه كتابات مضافة بعد صناعته ومكتوب عليها عمل بالفاشر للمزيد راجع Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur,pp.167-168. :

[١٢٠]- مليوثاوس فرج، النيل والسودان الأصيل، ص٣٤٤.

[١٢١]- لوك بنوا، إشارات، رموز وأساطير، تعريب فايز كم نقش، الطبعة الأولى، عويدات للنشر والطباعة، بيروت٢٠٠١م، ص٥١.

[١٢٢]- محمد إبراهيم أبوسليم، الختم الديواني في السودان، ص ص٤٥ -٤٦.

[١٢٣]- رمضان ود برة، هو القائد العام لجيوش السلطان علي دينار، وكان السلطان يطمئن لمشورته، ويثق به، ويأخذ برأيه، قتل في ١٩١٦/٥/٢٢م في معركة برنجية ضد الإنجليز، ويحتوي متحف بيت الخليفة على علم أسود عليه طلاسم خاص به، وجد معه في المعركة. جبريل عبدالله، من تاريخ مدينة الفاشر، ص ص٤-٤٥؛ A.B.Theobald,Ali Dinar last Sultan of Darfur.,p.194.

[١٢٤]- فالرمز الواحد قد تراه أقوام أنه بشير خير، وتراه أقوام أخرى نذير شر سوء. عبدالناصر ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية(دراسة في "ميتافيزيقيا" الفن الإسلامي)، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق،القاهرة ٢٠٠٦م، ص٥٢.

[١٢٥]- فليب سيرنج، الرموز في الفن-الأديان- الحياة، ص ٦.

[١٢٦]- استُخدم الأسد في كثير من الحضارت القديمة للتعبير عن دلالات معينة. للمزيد راجع عبدالناصر ياسين، الرمزية الدينية، ص٥١.

[١٢٧]- أحمد عبدالرازق أحمد، أضواء جديدة على طاسة الخضة والنقوش المدونة عليها، ص ص ٢٥٤-٢٥٥ . عن موقع journals.ek.eg.

[١٢٨]Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur,p.162, Stephane Pradines and Manouchehr Moshtagh,Sufi in war,p.259.

[١٢٩]- مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية، ص ١٥.

[١٣٠]- عبدالناصر ياسين، الرمزية الدينية، ص٩٨.

[١٣١]- سورة النحل، آية ١٢ .

[١٣٢]- سورة الأنبياء، آية ٣٣ .

[١٣٣]- عبدالناصر ياسين، الرمزية الدينية، ص٩٨

[١٣٤]- مصطفى عبدالله شيحه، دراسة زخرفية ،ص ١٥.

[١٣٥]- للمزيد عن نظرة شعوب العالم للشمس منذ القد م راجع فليب سيرنج، الرموز في الفن-الأديان- الحياة:ص ص ٣٧٧-٣٨٢.

[١٣٦]- للمزيد راجع حسام طنطاوي، أوراق اللعب الإيرانية خلال العصر القاجاري(١٢٠٩-١٣٤٤ هـ/١٧٩٤-١٩٢٥م)، في ضوء مجموعة متحف مقدم في طهران. دراسة آثارية فنية مقارنة، مجلة دراسات آثارية إسلامية الصادرة عن متحف الفن الإسلامي، القاهرة، عدد ٦ عام ٢٠١٦م.

[١٣٧]-Stephane Pradines and Manouchehr Moshtagh,Sufi in war,p.272.

[١٣٨]- ولقد التحق السير هارولد بالخدمة السياسية بالسودان في فترة الوصاية المصرية البريطانية عام ١٩٠٥، وظل في السودان حتى عام ١٩٣٤ حتى تقاعد من الخدمة. Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur,p.166.

[١٣٩]Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur,p.167.

[١٤٠]Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur,p.166-168.

[١٤١]Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur,p.167.

[١٤٢]- لمزيد عن القباب والأضرحة في السودان راجع: انتصار صغيرون الزين، الشواهد المادية للإسلام في السودان مقدمة في دراسة المدافن والقباب، مجلة الدراسات السودانية، المجلد الثالث عشر، العدد الثاني، معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية، جامعة الخرطوم، مارس ٢٠٠٧م.

[١٤٣]Julie Anderson and Others, Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur, p.16.

[١٤٤]- قام السلطان الظاهر بيبرس باستدعاء أحد أفراد البيت العباسي لإضفاء الصبغة الشرعية على حكمه.

طرز البيوت العثمانية بجزيرة رودس اليونانية

ا.م.د. محمد عبد الودود عبد العظيم
كلية الآثار- جامعة الفيوم

ملخص البحث

إتبع العثمانيين سياستين معماريتين لتوفر ما يلزمهم من المنشآت بطرزها المختلفة سواء كانت دينية أو سكنية وغيرها: فإعتمدت سياستهم الأولي تحويل المباني وظيفيا بإستخدام المنشأة في وظيفة أخري غير وظيفتها الأصلية ، وهذا ما إنطبق علي المنشآت الدينية، أما المنشآت السكنية فقد إقتصر التغيير علي بعض الإضافات والمعالجات المعمارية لبيوت طبقة الفرسان – حكام الجزيرة السابقين للعثمانيين مباشرة (١٢٠٤-١٥٢٣م)- والتي تحقق متطلبات العثمانيين الدينية والإجتماعية في بيوتهم.

أما السياسة الثانية فقد أنشأوا العديد من المباني السكنية العثمانية الطراز منذ البداية وذلك لسد العجز الذي ظهر إزدياد عدد السكان الأتراك دأخل أسوار القلعة، ومع الوقت أقيمت هذه المباني السكنية خارج هذه الأسوار وداخلها.

وتهدف الدراسة إلي القيام بعمل دراسة تحليلية لدراسة طرز البيوت العثمانية في رودس في ضوء النماذج الباقية، والتي ما تزال تحتفظ بمكوناتها المميزة بالرغم من الإضافات العديدة التي شهدتها هذه البيوت خاصة بعد عام ١٩١٢م ، وهو العام الذي إنتهي فيه الحكم العثماني للجزيرة. ولكن بالرغم من ذلك يمكن الاعتماد علي هذه البيوت للتعرف علي أهم خصائص عمارة البيوت العثمانية في اليونان في القرن التاسع عشر الميلادي.

الكلمات الدالة

العمارة الإسلامية- العثمانيين في رودس- جزيرة رودس- فرسان جزيرة رودس- البيوت العثمانية- حسن أغا - توبجوباشي أغا.

Abstract:

The Ottomans followed two architectural policies to provide what they needed from the establishments with their different styles, whether religious or residential and others: their primary policy adopted the transfer of buildings functionally by using the facility in a function other than its original one, and this is what applies to religious establishments, while residential facilities have limited the change to some additions and treatments The architecture of the houses of the Knights - the former rulers of the island directly to the Ottomans (1204-1523 AD) - which fulfills the religious and social requirements of the Ottomans in their homes.

As for the second policy, they established many Ottoman-style apartment buildings from the beginning, in order to fill the deficit that appeared to increase the Turkish population inside the walls of the castle, and over time these residential buildings were erected outside and inside these walls.

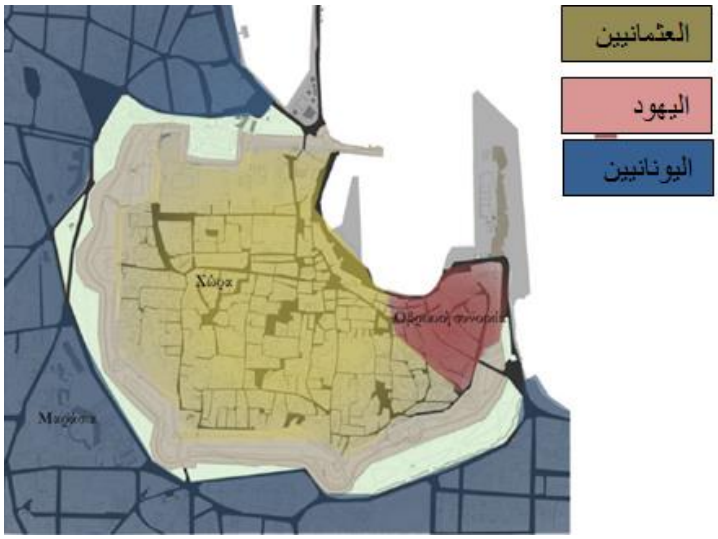
The study aims to do an analytical study to the types of the Ottoman houses in Rhodes, in light of the remaining models, which still retain their distinctive components despite the many additions that these houses witnessed especially after 1912 AD, the year in which the Ottoman rule of the island ended. However, it is possible to rely on these houses to identify the most important characteristics of Ottoman architecture in Greece in the nineteenth century.

Key words

Ottoman architecture - Ottomans in Rhodes - Rhodes Island - Knights of Rhodes Island - Ottoman houses - Hassan Bek - Topgobashi Agha.

تمهيد

قام العثمانيين بعد فتح الجزيرة مباشرة سنة ١٥٢٣م، بإعادة توزيع السكان جذريا، حيث نصت الإتفاقية التي حددت شروط تسليم الجزيرة لهم علي خروج كل السكان المسيحيين من داخل أسوار القلعة، وهو ما أدي إلي إخلاء المدينة القديمة بالكامل، وإن سمح العثمانيين لليهود بالبقاء في بيوتهم التي تشغل الجزء الجنوبي الشرق من المدينة (خريطة ١) ، وبذلك شغل العثمانيين بقية أحياء المدينة القديمة في الجزء الجنوبي الغربي، والذي يعتبر شارع Soukratous بمثابة القصبة الرئيسية لسكان المدينة حيث يمتد من الشمال إلي الجنوب لتتمركز عليه المحلات التجارية والبيوت العثمانية الطراز كما هو واضح علي خريطة المدينة القديمة (خريطة ٢)، حيث توفرت البيوت وغيرها من المنشآت التي إستغلها العثمانيين كأماكن للإقامة وغيرها من الأغراض والتي بلغ عددها حوالي خمسة ألاف بيت حولها العثمانيين جميعها إلي بيوت خاصة بهم بعد تعديلها وإضافة العديد من العناصر المعمارية إليها – كما سيتضح لاحقا- [١]. الامر الذي أدي إلي عدم الحاجة –علي الأقل في السنوات الأولي – إلي بناء بيوت علي الطراز العثماني داخل المدينة. ولكن مع مرور الوقت وزيادة الحاجة إلي بيوت جديدة داخل القلعة قاموا ببناء العديد من البيوت[٢].



خريطة ١ : توضح التوزيع السكاني لمدينة رودس بعد دخول العثمانيين سنة ١٥٢٣م. عن

Μίχαλου. Μαρία, Η πόλη της Ρόδου κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας, p. 58.



(خريطة ٢): خريطة توضح النسيج العمراني لبيوت الفرسان بالأحياء التي شغلها العثمانين والتي حولوها لبيوت خاصة بهم.

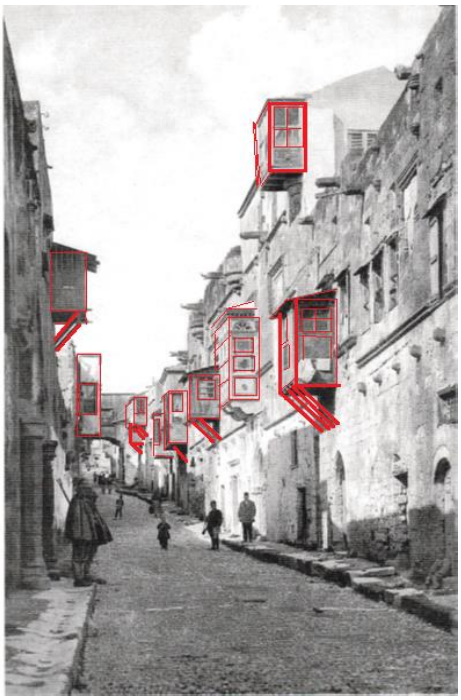
ولقد مرت الحركة العمرانية العثمانية برودس بمرحلتين رئيسيتين:

المرحلة الأولي: خلال النصف الأول من القرن ١٦م، يمكن القول بأن العثمانيين إكتفوا بإجراء العديد من التعديلات والإضافات المعمارية التي توافق الثقافة العثمانية الإسلامية حتي يتثني لهم إستخدام المنازل القديمة[٣]، وقد كانت لهم سياسة واضحة جدا في هذا السياق، ففي شتي أنواع العمائر الدينية أو المدنية بل والحربية أيضا، قاموا بإعادة إستخدام المنشآت القديمة لتلبية إحتاجاتهم الدينية والمعيشية والدفاعية أيضا.

المرحلة الثانية: وفيها تبنوا مشروعا معماريا في كل المدن التي فتحوها، قوام هذا المشروع كان يتمثل في إنشاء سلسلة من المنشآت المعمارية بشتي أنواعها علي الطراز العثماني الخالص وهو ما أحدث تغييرا كبيرا في صورة المدن الأوربية إبان الحكم العثماني، وذلك بهدف عثمنة المدن الأوربية ، أو أسلمتها كما يطلق عليها بعض الدارسين . وقد تزامنت هاتين المرحلتين، فتمت التعديلات علي المنشآت القديمة بشكل متوازي مع بناء طرازا معماريا عثمانيا.

المرحلة الأولي: مرحلة الإضافات وإعادة الإستخدام

قام الحكام الجدد للجزيرة منذ اليوم الأول لدخولهم ١٥٢٣م،بعمل تعديلات إعُتبرت ضرورية، وذلك بإضافة بعض العناصر الأساسية كنوع من التكييف مع نمط الحياة والتقاليد الشرقية، من خلال إضافة المشربيات علي الواجهات الخارجية، والحواجز التي تضمن فصل الرجال عن النساء وأزالو الصور والمنحوتات التي لا توافق دينهم، ومن ثم أصبحت المباني صالحة للإستخدام اليومي من قبل العثمانيين، ويظهر ذلك جليا في رسومات الرحالة الغربيين لشوارع مدينة رودس القديمة٤ (لوحات ١-٢). حيث أن هذه الرسومات والصور القديمة تعد المصدر الأساسي لدراسة تلك العناصر المضافة والتي تعرضت للإزالة والتغيير علي يد الإيطاليين (١٩١٢-١٩٤٧م) واليونانين كنوع من الإنتقام من الدولة العثمانية بإزالة كل آثارها من الأراضي اليونانية.



(لوحة ١) شارع الفرسان بعد الإضافات العثمانية علي منازل الفرسان التي إستخدموها، والتي أزالها الإيطاليين بعد ذلك.

Μάγδα Γ. Μαριά, Θυρές και Θυρωματά της Ρόδου, Θεσσαλονίκης 2002, σ. 54.



(لوحة ٢): توضح أحد بيوت الفرسان بعد إضافة العثمانيين للمشربيات الخارجية بشوارع المدينة القديمة. بتصرف من الباحث عن:

Φερενίκη. Β, Μεσαιωνική πόλη Ρόδου, Έργα αποκατάστασης (1985-2000) της Ρόδου

وهنا يمكن القول بأن العثمانيين قد أوجدوا العديد من الحلول المعمارية العبقرية لإعادة توظيف منشآت قائمة فعليا، والتي أصبحت بفعل هذه الإضافات المعمارية مطابقة تماما للقواعد التي تحدد شروط البيت السكني العثماني الإسلامي، والتي أملتها علي مجتمعهم الجديد قواعد وفقة البنيان الإسلامية. مما أدي إلي تغييرات كبيرة في البيوت والمباني الرودسية التي قام ببنائها فرسان القديس يوحنا قبل طردهم من جزيرة رودس[٥]. حيث أصبحت البيوت هذه تتمحور وتتجه إلي الداخل بعد أن كانت مفتوحة علي الشارع، وذلك من خلال تعديلات أساسية:

الأول: هو خلق مساحة داخلية من خلال إزالة بعض الملحقات الخدمية في البيوت ليتوافر فراغ داخلي لعنصر الفناء التقليدي في البيوت العثمانية التخطيط، ومن ثم وجود إمكانية فتح نوافذ داخلية علي هذا الفناء.

الثاني: يتمثل في تغشية النوافذ والفتحات الخارجة بالمشربيات التي توفر الخصوصية اللازمة للسكان الجدد في هذه البيوت، وكذلك بتركيب مشربيات خشبية بارزة في الشارع لتوفير مساحة إضافية للمساحات الداخلية للبيت، ويمكن رؤية ذلك بوضوح في رسومات وصور الرحالة الذين سجلوا هذه الإضافات في رسوماتهم.

الثالث: يتمثل التعديل الثالث في إضافة الديوان أو القاعة المخصصة للإستقبال بالدور الأرضي، وذلك من خلال فتح بعض الفراغات الداخلية علي بعضها، وتوفير مدخل خاص يؤدي إليه من الشارع لكي تكتمل الخصوصية المنشودة.

الرابع: جاءت هذه الإضافة متمثلة في عنصر توفير المياه داخل البيوت، وذلك من خلال وضع خزان مياه وجشمة، وغالبا ما تكون في الفناء الداخلي للبيت ، كما هو الحال في فيلا دي لارجو بشارع الفرسان والتي لاتزال قائمة ومياهها جارية حتي يومنا هذا.

الخامس: وهو إضافة عنصر الحمام، والذي لم تعرفة البيوت في رودس قبل مجئ العثمانيين، الذين قاموا بإضافة الحمامات الخاصة ببعض بيوتهم للإستخدام الشخصي ومنها علي سبيل المثال الحمام الموجود بفيلا دي لارجو وكذلك الحمام الذي كان مضافا لبيت الأمير جم، والحمام المضاف إلي البيت العثماني بشارع الفرسان (المتحف الإثنوغرافي). هذا بالإضافة إلي الحمامات العامة التي لايزال العديد منها قائما ليخدم سكان المدينة القديمة، ومنها يني حمام الذي أنشأة السلطان مصطفي ضمن مجموعتة المعمارية داخل المدينة والتي ترجع الي سنة ١٧٦٤م ، والحمام القديم في نهاية شارع Sokratous[٦].

كل هذه الإضافات جعلت من البيوت القديم بالمدينة، أكثر موافقة للتقاليد المجتمعية والدينية للعثمانيين والتي كانوا قد عهدوها في الأناضول[٧].

وفي هذا السياق ، لابد من ذكر بعض النماذج لبيوت الفرسان التي أعاد العثمانيين إستخدامها كبيوت لهم، وذلك بعد إضافة كل التعديلات السابقة أو بعضها عليها: ويأتي بيت الأمير جم، كنموذج من أهم هذه النماذج (شكل ١). فقد تم تعديل المسقط الأفقي للبيت بالكامل، كما أضيفت إليه المشربيات، وأغلقت بعض النوافذ الخارجية، حتي يتم تحويل محور البيت إلي الداخل. وحاليا تمت إزالة كافة التعديلات العثمانية وأعيد البيت إلي حالته التي كان عليها في عصر الفرسان[٨].



(شكل١): مسقط أفقي لبيت الأمير جم والتي إستخدمه العثمانيين بعد تعديله.

Φερενίκη. Β, Μεσαιωνική πόλη Ρόδου, Έργα αποκατάστασης (1985-2000) της Ρόδου, Εικ.129.

وهناك نموذج باقي حتي الآن، يحتفظ بالإضافات العثمانية به، وهو بيت قائم بشارع جافلا، ونجد به المشربيات الخارجية[٩]، والتي تدل علي التعديلات العثمانية بالمنزل، (شكل ٢ – لوحة ٣)



(شكل ٢): مسقط أفقي لأحد البيوت بشارع جافلا والتي إستخدمها العثمانيين بعد إضافة التعديلات عليها حيث أوجدو الفناءوأماكن الإستقبال وركبوا المشربيات.

Μεσαιωνική πόλη Ρόδου, Έργα αποκατάστασης (1985-2000) της Ρόδου, Εικ.68,



(لوحة ٣): توضح البيت الكائن بش ارع جافلا بعد ترميمة، تظهر المشربية الخشبية التي أضافها العثمانيين.



(لوحة ٣أ): توضح المشربيات المضافة لبيوت الفرسان والتي لاتزال موجودة ولم تتم إزالتها.

ومن خلال دراسة المساقط الأفقية للبيوت المعدلة هذه، نجد أن المعمار العثماني قد وضع الفراغات الداخلية علي العديد من الإنكسارات والإستطراقات، وكذلك علي الأفنية الداخلية[١٠]. وهذا كان شائعا جدا في بيوت إسطنبول، مما أثر بشكل كبير علي الشكل العام لشوارع المدن اليونانية في العصر العثماني (لوحة ٣أ). وهو الشكل والتصميم المغاير تماما لواجهات البيوت في عصر الفرسان. فيذكر "Doran Kuban " أن البيوت في العالم العثماني كانت للمرأة، أما العالم الخارجي فكان للرجل،فكانت أماكن الأعمال المنزلية اليومية مصممة لتكون جميعها مفتوحة علي الفناء الداخلي للمنزل ومغلقة تماما تجاه الخارج عند مستوي الشارع، ومن هنا يمكن فهم مصطلح الحرملك المعد خصيصا للحريم[١١]. وهكذا تمكنوا من تقسيم البيوت القديمة إلي قسمين رئيسيين: السلاملك[١٢] والحرملك[١٣].

المرحلة الثانية: مرحلة البناء علي الطراز العثماني:

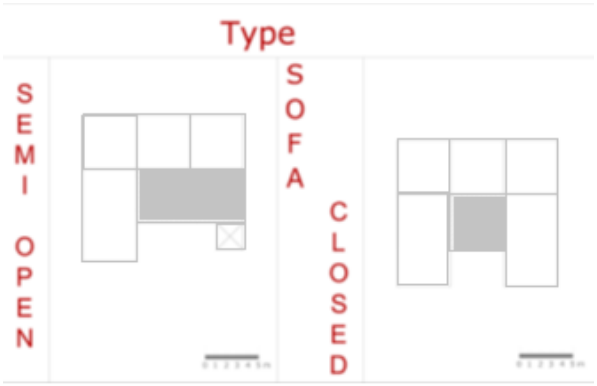
مع مرور السنوات علي التواجد العثماني بالجزيرة، كان أمرا طبيعيا أن تضيق المدينة القديمة بسكانها الجدد نظرا لزيادة عدد السكان، فكان لابد من إزالة بعض المنشآت لبناء بيوت لهم داخل أسوار القلعة، أو الخروج من القلعة ومشاركة السكان الأصليين ضواحيهم السكنية

خارج الأسوار، فقاموا ببناء العديد من البيوت السكنية وسط البيوت اليونانية بضاحية مراسيا، وأجيا ترياندا وكوم كابي علي طريق ليندوس وعلي الساحل الغربي للجزيرة. وهنا صممت البيوت علي الطراز العثماني بشكل كامل منذ البداية، بعد أن كان الطراز العثماني يتمثل فقط في بعض التعديلات وإضافة بعض العناصر المعمارية والزخرفية علي البيوت القديمة بالمدينة.

وقد أجريت العديد من الدراسات التي قامت بدراسة البيوت والدور والمنازل في شتي أنحاء الإمبراطورية العثمانية، الأمر الذي أدي إلي وجود العديد من التصنيفات لطرز هذه المنشآت، وربما كان السبب في هذا الإختلاف ناتج عن أن هذه الدراسات قد إعتمدت في تصنيفها علي عناصر مختلفة ، وجعلت منها محورا لتخطيط البيت العثماني وفقا لأهمية كل عنصر منها. فمثلا قسم Kuban طرز البيوت العثمانية إعتمادا علي الفراغين المعماريين: السلاملك والحرملك، وأحيانا إتخذت من مواد البناء أساسا لهذه التصنيفات[١٤].

و إعتمدت بعض الدراسات علي عنصر الفناء سواء أكان داخليا أم خارجيا[١٥]. وهناك مؤلفات أخري قامت بتقسيم أنواع البيوت في العصر العثماني إعتمادا علي الفترات التاريخية إبتداءا من البيوت التقليدية وإنتهاءا بالفترة النيوكلاسيكية[١٦]. وإستخدم Maurice Cerasi التوزيع الجغرافي والدراسة المقارنة لتحليل طرز البيوت العثمانية في تركيا وأوربا ومصر[١٧]، فقامت دراسته بحصر طرز البيوت العثمانية في هذه المناطق الجغرافية وتأصيل تصميماتها المعمارية مع التركيز علي التأثيرات المحلية الموروثه علي تخطيطات وعناصر هذه المنشآت السكنية.

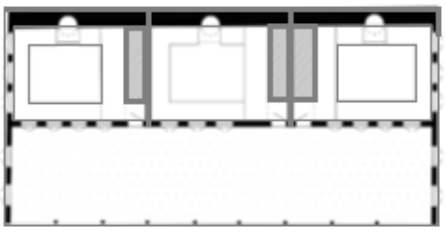
وهناك دراسات أخري قامت بتصنيف طرز البيوت العثمانية وفقا لعنصر الصوفا Sofa أو الصالة الوسطية، ويأتي علي رأس هذه الدراسات ما قام به Hakkı Eldem [١٨] و Alev Araslan [١٩]. كما قامت Frida Pashako بعمل دراسة مقارنة لعمارة البيوت العثمانية الباقية بمنطقة البلقان، حيث صنفت الصوفا إلي طرازين رئيسيين: الصوفا المفتوحة والصوفا النصف مغلقة[٢٠](شكل ٣).



(شكل) طرز تصميم الصوفا أو الصالة المتوسطة طبقا لتصنيف Frida Pashako للبيوت العثمانية. عن :

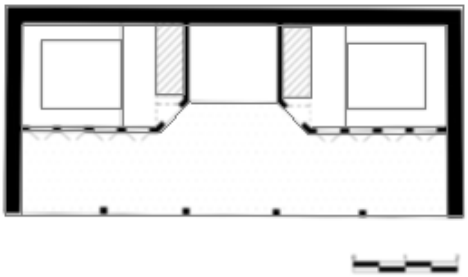
Frida, Pashako. Diatopic Comparison of the Ottoman House in Balkan Area, p. 346-3.

كما صنفها Hakkı Eldem [٢١] لطرازين رئيسيين وهما : الصوفا الملحق بها ثلاث غرف (شكل ٤ – أ، ب) أو صوفا يتوسطها إيوان (شكل ٩). والتي من خلال الدراسة الميدانية أن البيوت العثمانية تتبع الطراز الثاني من تصنيف Hakkı Eldem ، حيث أن الصوفا في كل النماذج الباقية في رودس تنقسم إلي ثلاث غرف ولا يوجد أية نموذج لها يشتمل علي الإيوان كما هي الحال في مثيلاتها بالبلقان والأناضول وقد صنفها كما يلي:



أ-المسقط الأفقي لعنصر الصوفا ذات الثلاث غرف دون الإيوان كما هو الحال في بيت توبجوباشي أغا. عن :

Eldem 1954: Fig 4.



ب-المسقط الأفقي لعنصر الصوفا ذات الغرفتين والإيوان عن :

Eldem 1954: Fig. 5

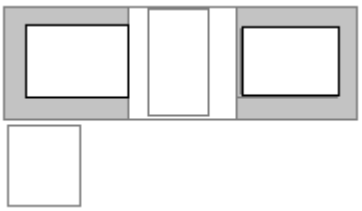
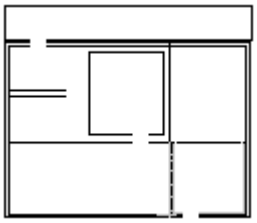
(شكل ٤): يوضح تصمصم فراغات الصوفا في البيوت العثمانية علي حسب تصنيف Eldem.

وسوف تعتمد هذه الدراسة في تصنيفها علي عنصر الصوفا Sofa في تحديد طرز البيوت العثمانية الباقية في جزيرة رودس، فهذا الفراغ المعماري عندما يوجد ضمن تصمصم البيت من الممكن أن نعده المحور الأساسي للتصميم، حيث يعد أكبر الفراغات المتصلة هذا من ناحية، ومن ناحية أخري يعتبر نواة تلتف حولها بقية العناصر. وغياب عنصر الصوفا يمكن الإعتماد عليه في تصنيف طرازا خاصا من البيوت العثمانية في رودس بشكل خاص والجزر المحيطة بشكل عام، خاصة جزيرة كوس وليسفوس وخيوس، مما يستدعي تصنيفه كطراز يطلق علية البيوت العثمانية بدون الصوفا. والذي تمثلت نماذجه الباقية في بيوت الحميدية في كلا ن رودس وجزيرة كوس.

وهنا يجب الإشارة إلي أن وظيفة الصوفا لم تكن قاصرة علي أنها فقط صالة للأمور اليومية في المنزل ، ولكن إستخدمت لتوزيع للفراغات المعمارية الأخري حولها، كمكان للعديد من الأنشطة الإجتماعية داخل البيت كالإحتفالات وغيرها[٢٢]. ومن خلال الدراسات السابقة والدراسة الميدانية فقد صُنفت طرز البيوت السكنية العثمانية في جزيرة رودس إلي ما يلي (شكل ٥):

أولا: البيوت ذات الصوفا الداخلية.

ثانيا: البيوت بدون الصوفا

	
١- يوضح مكونات عنصر الصوفا في النماذج الباقية حيث قسمت لثلاث غرف دون الإيوان الأوسط.	٢- المسقط الأفقي للبيوت دون عنصر الصوفا ببيوت الحميدية المعروفة بالكريتيكا.

(شكل ٥) يوضح تصنيف طرز البيوت العثمانية طبقا لنصر الصوفا من واقع الدراسة الميدانية.

أولا: البيوت ذات الصوفا الداخلية

تتخذ المساقط الأفقية لبيوت هذا الطراز شكل حرف L، حيث يمتد التصميم المستطيل تقريبا علي محورين، أحدهما أكبر من الآخر، وبتلاقي هذين المحورين تتكون مساحة الفناء الخارجي

للمنزل. ويتم الدخول لبيوت هذا الطراز من خلال أكثر من مدخل، فهناك مدخل في الناحية الشمالية يؤدي مباشرة إلي الديوان بالدور الأرضي، ومدخل آخر بالناحية الجنوبية الشرقية يؤدي إلي سلالم تفضي للطابق الأول من المنزل، وهذا ما نجده في أمثلة هذا الطراز الباقية برودس.

وقد شكلت هذه البيوت نمطا معماريا مميزا للعمارة العثمانية، حيث يمكن تمييز هذه الأبنية في النسيج العمراني المحيط بسهولة كبيرة. فجاءت كبيرة في المساحة وترتفع لأكثر من طابق، ويلحق بها العديد من الملاحق، كما أنها جميعا بها فناء خاص يحيط به جدار خارجي لزيادة الخصوصية. وتنقسم من الداخل إلي سلاملك بالدور الأرضي وحرملك بالدور العلوي، أو بمعني آخر بها مناطق معدة للإستقبال، وأخري خاصة بالإقامة في الأدوار العلوية. والبيوت في هذا الطراز عادة لا تشتمل علي الطابق السفلي أو ما يعرف بالبدروم تحت مستوي الشارع الخارجي، ويبني الطابق الأول بالحجر أوالركام الغير منتظم، ويتميز بقلة النوافذ في هذا الطابق وأحيانا تنعدم. ويشتمل علي العديد من الفراغات المخصصة للتخزين والأنشطة اليومية. وفي كثير من الأحيان يخصص جزء منها للحيوانات.

وبالمقارنة مع البيوت اليونانية التقليدية في المحيط العمراني، نجد أن بيوت هذا النمط قد إمتازت بإستخدام تقنيات بنائية مختلفة عن تلك المستخدمة في البيوت اليونانية المجاورة، حيث تم بناء الجدران الخارجية لهذه البيوت – خاصة في الأدوار العلوية- بإستخدام هيكل خشبي في زوايا الجدران وعلي مسافات متقاربة إلي حد كبير بطول الجدران، وتم تثبيت هذا الهيكل الخشبي علي المحورين الأفقي والرأسي وملئت الفراغات باستخدام القطع الحجرية الصغيرة والمونة[٢٣]، ثم كسيت بطبقة من الملاط المضاف إلية الألوان المميزة للبيوت العثمانية وهما اللونين الزهري والأحمر الطوبي التي تتخللها كسر القرميد[٢٤].

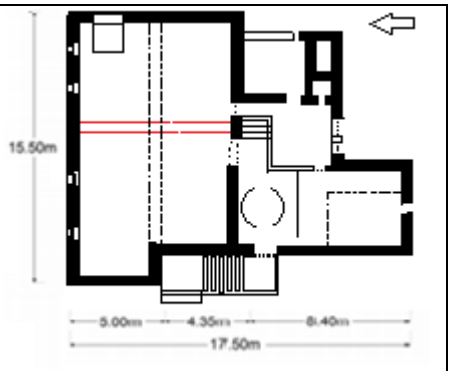
النماذج الباقية البيوت ذات الصوفا الداخلية:

ولدينا من بيوت هذا الطراز ثلاثة نماذج: الأول وهو بيت حسن بيك داخل أسوار القلعة ويعود تاريخة الي نهاية القرن التاسع عشر[٢٥] (شكل ٦أ- ب)، والنموذج الثاني فهو بيت قائد المدفعية المعروف ببيت توبجوباشي أغا بضاحية مراسيا والمؤرخ في الفترة ما بين ١٨١٦-١٨٧٠م [٢٦]، (شكل ٩-١٠). أما النموذج الثالث فهو حالة مختلفة عن الأمثلة السابقة نظرا لكون الطابق العلوي فقط هو الذي يرجع للعصر العثماني، حيث تم بنائه علي أساسات أحد البيوت التي ترجع إلي عصر الفرسان، ويقع هذا البيت في شارع الفرسان، وقد تم تحويل هذا البيت إلي متحف الإثنوغرافي في فترة حكم الإيطاليين للجزيرة (١٩١٢-١٩٤٧م)[٢٧] (شكل ١١).

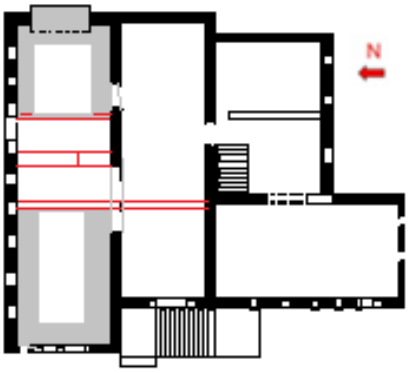
النموذج الأول: بيت حسن بيك (أواخر القرن الثامن عشر الميلادي):

يعد بيت حاكم الجزيرة حسن بيك الذي يعود إلي نهاية القرن ١٨م[٢٨]، هو النموذج الأوضح لبيوت هذا الطراز الباقية في جزيرة رودس ويقف البيت خلف كنيسة عذراء القلعة ،. ولكن للأسف قد تعرض البيت من الداخل لتغييرات كبيرة بعد الإحتلال الإيطالي للجزيرة (١٩١٢-١٩٤٧م)، حيث تم تعديله ليصبح أحد المكاتب الحكومية في تلك الفترة، فتم تعديل الأرضيات بإزالة الأرضية الأصلية، وكذلك تعديل التصميم العام للبيت بطابقيه، وذلك من خلال غلق عدة فتحات وغلق أخري لكي يتناسب ووظيفته الجديدة[٢٩].

ويأخذ المسقط الأفقي لبيت حسن بيك شكل حرف L ، وتمتد الجدران الخارجية بشكل محوري علي هذا الشكل، وتبلغ أبعادها حوالي ١٧.٧٥م* ١٥.٥٠م (شكل ٦أ- ب) ، ويتكون البيت من طابقين، بإجمالي إرتفاع حوالي ١١.٥٤م، حيث يرتفع الطابق الأرضي حوالي ٤.٣٤م، الطايق الأول حوالي ٤.٩٠، في حين يرتفع ملقف الهواء حوالي ٢.٣٠م. ويمكن القول بأن التخطيط العام للبيت منتظم إلي حد كبير، ويتكون من عدة فراغات داخلية تتميز بعضها بأنها تمتد لمساحات واسعة، يفصل بينها جدران يتراوح سمكها في الطابق الأرضي حوالي ٠.٣٥م – ٠.٦٠م، بينما يقل هذا السمك في الجدران العلوية ليصل حوالي ٠.٢٧م. والبيت مبني من الحجر الرملي ومونة الجير، وتمتاز جدران الطابق الأرضي باستخدام بالحجارة الغير منتظمة ، علي عكس جدران الطابق العلوي (لوحات ٥-٦-٧).



(شكل ٦): أ- المسقط الافقي للدور الأرضي لبيت حسن بك داخل المدينة القديمة



ب- المسقط الافقي للدور الأول لبيت حسن بك داخل ويتضح موقع الصوفا بأجزاءها الثلاثة



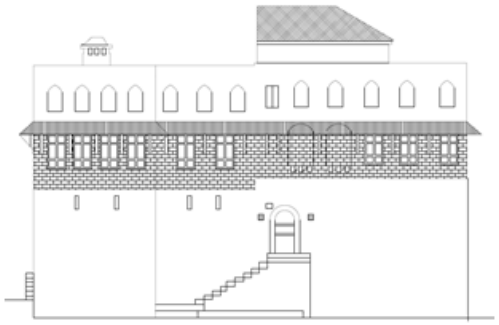
(لوحة ٥): توضح الحالة المعمارية الراهنة لبيت حسن بيك من الناحية الجنوبية



(شكل ٧): قطاع رأسي للواجهة الجنوبية لبيت حسن بيك



(لوحة ٦): الواجهة الغربية والشمالية لبيت حسن بيك توضح المدخل الغربي ونوافذ الطابق العلوي.



(شكل ٨): قطاع رأسي للواجهة الغربية لبيت حسن بيك توضح الفتحات وصفي النوافذ بالطابق العلوي.

وإستخدمت الأخشاب في الأسقف بحيث تكونت من براطيم خشبية خام، ثم تمت تكسيتها بالألواح الخشبية المعالجة بالألوان (لوحة ٧ أ- ب -ج)، ثم تغطي من أعلي باستخدام طبقة رقيقة من الخرسانة.

وكما ذكر آنفا، أن المبني قد تعرض للعديد من التعديلات، لذلك نجد أن طبقة الملاط التي كسيت بها الجدران الداخلية قد أزيلت بالكامل، وهو ما سمح بمعرفة الجدران الأصلية من نظيرانها المضافة بسهولة واضحة. وقد إقتصرت التعديلات علي غلق العديد من الفتحات الأصلية وتصغير وفتح فتحات أخري، سواء أكانت هذه الفتحات داخلية أم خارجية، حيث حيث تم إضافة فتحة باب خارجي لتصبح أحد مداخل المبني بعدما تم تحويله إلي مكتب تابع لإدارة الجزيرة (أشكال ٧-٨). كما تم ملئ العقود المدببة بالجانب الجنوبي الغربي وكذلك العقد الموجود بالركن الغربي بالطابق الأرضي، وكلها كانت موائمات وتعديلات ليوافق الإستخدام الجديد للمبني.

فتم غلق العديد من الفتحات في الواجهة الشمالية لتوائم التخطيط الجديد لأرضية الطابقين الأرضي والأول، فقد كشفت جدران الجناح الشمالي للبيت عن آثار بعض الجدران الخفيفة التي كانت تقسم الجناح إلي غرفتين. وحل محلها جدران خشبية قد أضافها الإيطاليين، ما حجب ظهور بعض النوافذ والشمسيات من الظهور في هذا الجناح.



(لوحة ٧): توضح مواد وتقنيات البناء المستخدمة في الدور الأرضي أ- السقف الخشبي وأرضية الطابق الاعلي ب- بناء الاساسات وجدران الطابق الأرضي. ج- مداميك الحجر الرملي لجدران الطابق العلوي.

Cattari, Vulnerability assessment of Hassan Bey's Mansion in Rhodes, P.8

النموذج الثاني: بيت توبجوباشي (١٨١٦-١٨٧٠م):

يأتي بيت توبجوباشي أغا Topçubaşi [٣٠] أو Τοπτσουπάση Αγά من أهم النماذج المعمارية الباقية من بيوت العثمانيين بجزيرة رودس. ويقع البيت في ضاحية مراسيا [٣١] Μαράσια بشارع Venetoklion رقم ٢(خريطة ٢)، والذي يبلغ إتساعه حوالي ٦م، وهو من الشوارع الأولي التي أختطت في هذه الضاحية وذلك حسب الخريطة التي أعدها الإيطاليين في حوالي سنة١٩٣٠م [٣٢].

وقد إختلفت بعض الدراسات في تحديد تاريخ بناء هذا البيت، فبعضها أرخه بالفترة ما بين ١٨٢٠-١٨٧٠م [٣٣]، وهناك دراسة أخري حددت تاريخ بنائه في الفترة مابين ١٨١٦-١٨٧٠م[٣٤]. وذلك إعتمادا علي العناصر المعمارية وطراز المسقط المعماري للبيت، حيث أن البيت لا يحتفظ بأية نصوص تأسيسية يمكن الإعتماد عليها لتحد تاريخ البناء بشكل دقيق. بالإضافة لصمت الوثائق والمصادر عن ذكر صاحب هذا البيت.



(خريطة ٣): توضح توزيع الكتل البنائية والبيئة المحيطة ببيت توبجوباشي أغا، وكذلك الشوارع المحيطة بالبيت. بتصرف عن https://www.google.com/maps

ويتخذ المسقط الافقي للبيت شكل حرف L (أشكال ٩ -١٠)، يمتد علي المحور الشمالي الجنوبي، فالضلع الأكبر من المسقط تبلغ أبعاده حوالي ١٣.٦٥م *٨.٧م تقريبا يمتد من الشمال للجنوب، أما الضلع الأصغر والذي يبلغ حوالي ٥م* ٧م ويمتد من الشرق للغرب. وتطل كتلة البناء علي الأفنية الخارجية والتي وفرت للبيت إطلالة رباعية الواجهات من جميع الجهات (لوحة ٨).

ويمكن القول بأن المسقط الأفقي لهذا البيت ينطبق تقريبا مع مسقط بيت حسن بيك، في الطابقين الأرضي والعلوي، وذلك من حيث الشكل العام الذي يتخذ حرف L ، وأيضا تصميم الديوان بالدور الأرضي والصوفا بالطابق الأول. (جدول ١)



(لوحة ٨): توضح الواجهة الشمالية والشمالية الشرقية لبيت توبجوباشي أغا.

وقد تم تخصيص العديد من الفراغات المعماريه لتقوم كلا منها سواء منفردة أو مع غيرها علي خدمه السكان بالبيت، و من المتعارف عليه أن البيت العثماني يمكن تقسيم فراغاته الداخليه الي ثلاث أقسام:

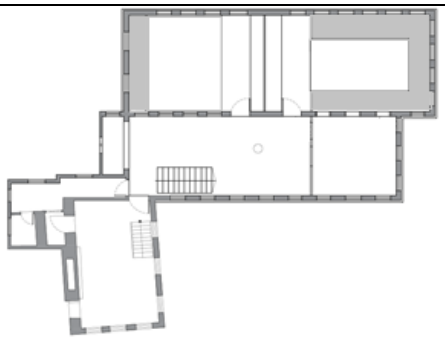
أولا: السلاملك "وبه الديوان لإستقبال للضيوف".

ثانيا: الحرملك : ويشتمل علي الصوفا وقد خصص للمعيشه و إقامه الحريم"

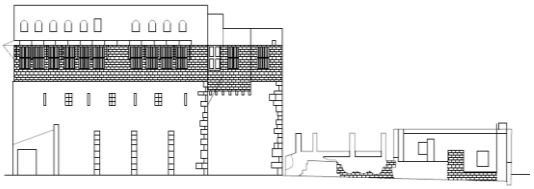
ثالثا: الخدملك



(شكل ٩): مسقط أفقي الطابق الأرضي: ويشتمل علي الديوان المخصص للإستقبال ويمكن الدخول إليه مباشرة من الدخول إليه مباشرة من الفناء الشمالي.



(شكل ١٠) مسقط أفقي للطابق العلوي الذي يشتمل علي الصوفا والغرف ببيت توبجوباشي.



شكل ١١) الواجهة الجنوبية لبيت توبجوباشي حيث الفناء الجنوبي والمدخل الرئيسي وصفوف النوافذ والمشربية. (عن ارشيف هيئة الاثار برودس)

وقد خصص بالبيت أكثر من مكان لإستقبال الغرباء، ومنها ما كان داخليا وآخر خارجيا كالفناء وغيره. و السبب في هذا التعدد هو إختلاف درجات قرابتة الضيوف من أصحاب البيت، و كذلك درجه الأهميه وتوقيت الزياره ليلا كان ام نهارا ، شتاءا أم صيفا . مما إنعكس علي شكل و حجم و موقع الفراغات المخصصه لإستقبال الضيوف من المسقط الأفقي للبيت[٣٥].

وفي حاله بيت " توبجوباشي أغا"، نجد أن الفراغات التي خصصت للضيوف قد إنقسمت إلي قسمين رئيسيين:

القسم الأول: كان مخصص لإستقبال الضيوف الرجال، وتمثل في الديوان بالدور الأرضي داخل البيت، حيث تؤدي الدرقاعه مباشره إلي أرضيته ، ويربط بينهما قوصره عقد حجري مدبب يبلغ

نصف قطره حوالي ٣م، يفتح بكامل إتساعه بين الديوان والدرقاعه. وتبلغ أبعاد المساحة الداخلية للديوان حوالي ٣.٩٢*١٢.٧٠ م، و يوجد بهذا الجدار الفاصل أعلي توشيحتي العقد قمريتان نافذتان (لوحه ٩)، أما المكان الآخر فكان مصطبه تشبهه المقعد تتقدم مدخل الديوان بأرضيه الفناء الشمالي أمام الجشمه (لوحه ١٠).



(لوحة ٩): عقد الديوان بالدور الأرضي ببيت توبجوباشي أغا.



(لوحة ١٠): الفناء الشمالي الغربي للبيت وبه الجشمة ومدخل الديوان.



(لوحة ١١): توضح الصوفا ببيت توبجوباشي أغا قبل إعادة ترميمها ويظر المستويات المختلفة للأرضية.
Paris Papatheodorou, Consolidation of Rhodian Ottoman Mansion of the 19th century, 15 Χρόνια Έργων>



(لوحة ١٢) الواجهة الجنوبية الشرقية لبيت وبها المشربية التي تمثل إمتدادا خارجيا للصوفا بالطابق العلوي.

الثاني: كان مخصصا لإستقبال الضيوف من النساء في الدور الأول علوي فيما يعرف بالصوفا Sofa (شكل ١٠ – لوحة ١١). ويتم الدخول للديوان مباشره من الفناء الشمالي من خلال فتحة باب مستطيله يبلغ اتساعها ٩٨ سم، و يغلق عليها مصراعين خشبيين. و تتوج بعتب حجري يحيط به جفت حجري منحوت نحتا بارزا ، تفضي فتحه الباب إلي أرضيه الدرقاعه التي تبلغ مساحتها حوالي٣.٣٠م *١١.٤٠م، في نهايتها الجنوبيه الشرقيه نجد سلم حجري مكون من احدي

عشره دجة (تمت تكسيه السلم بالألواح الخشبيه أثناء عمليات الترميم الأخيره[٣٦]، ثم ينتهي بأرضيه الدور الأول العلوي.

الطابق الأول علوي.

يمكن الصعود إلي الطابق العلوي من خلال سلمين منفصلين تماما، يقضي كلاهما الي أرضيه الطابق العلوي . حيث يفضي السلم الصاعد من الدرقاعه الكبري إلي أرضيه "الصوفا" اما السلم الثاني بالدرقاعه الصغري فتقضي الي ملاحق الخدمه بالبيت (شكل ٩).

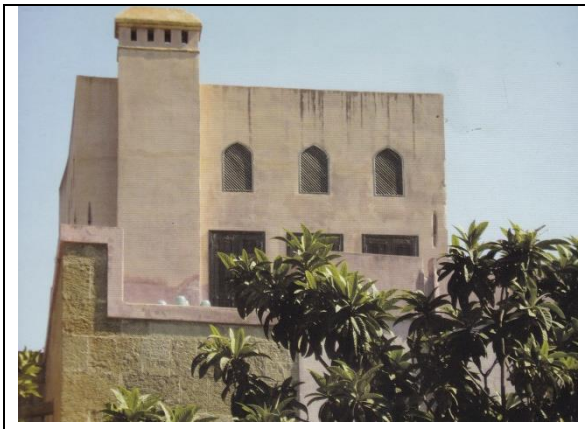
والصوفا هنا حسب تصنيف Eldem من طراز الصوفات الداخلية ذات الثلاث غرف [٣٧]. وقد خصص لها موقعا مميزا في هذا الطابق حيث تطل علي الخارج بثلاث واجهات، ففي واجهتها الشمالية الغربيه والجنوبية الغربية، تطل من خلال صفين من الفتحات الرأسيه، أما من الناحيه الجنوبيه فتصل علي الخارج من خلال شرفه مشربيه علي الخارج و تغشي بمصاريع خشبيه محموله علي كتل خشبيه (لوحه ١٢) و ترتفع عن أرضيه "الصوفا" بحوالي ٣٥ سم. وفي الجهه المقابله من أرضيه هذا الدور العلوي فقد ارتفعت أرضيه الصوفا بحوالي ٢٠سم عن مستوي الأرضيه. و قد عمد المعمار إلي عمل صندره خشبيه أعلي هذا الجزء المرتفع ولا تزال بقايا الكتل الخشبيه لأرضيه الصندره موجود حتي الآن (لوحه ١١).

النموذج الثالث: بيت شارع الفرسان.

يشغل هذا البيت متحف الإثنوغرافي في داخل القلعة منذ فترة الإحتلال الإيطالي ، ويعد هذا النموذج من أهم البيوت العثمانية الباقية داخل أسوار القلعة، ويقف البيت في شارع الفرسان. ويتكون البيت من طابقين: الأرضي يعود تأسيسه لفترة حكم الفرسان، أما الطابق الأول فقد بناه العثمانيين. ولسوء الحظ لم يتبقي أية نقوش يمكن الإعتماد عليها في تأريخ البيت، وإن كان من الممكن الإستدلال ببعض العناصرالزخرفية لتحديد تاريخ البناء، حيث يحتفظ البيت بإحدي الحشوات الرخامية بحمام البيت والمحفور عليها حفرا بارزا (لوحة ١٣)، لأحد المساجد ذات القاباب وجانبه المئذنة، وعلي الجانب الآخر من المنظر، نجد باقة الزهور التي تخرج من الزهرية، وهذا المنظر يعود بنا إلي زخارف الحشوات الرخامية الموجودة علي فوارة جامع السلطان مصطفي بالقرب من شارع الفرسان، والتي تعود عام ١٧٦٤م، مما يدعونا للقول بأن تاريخ بناء البيت من الممكن يعود إلي النصف الثاني من القرن الثامن عشر(لوحة ١٤).

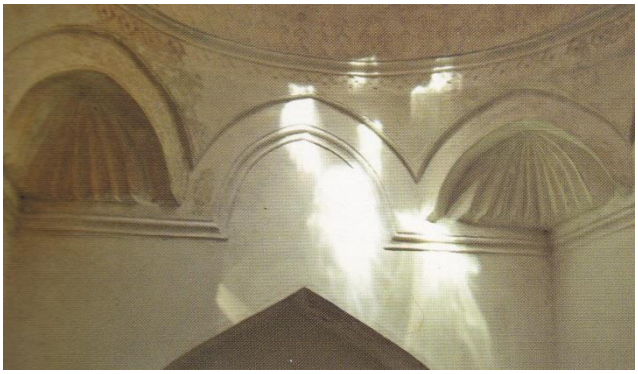


(لوحة ١٣): حشوة رخامية ببيت شارع الفرسان والتي يمكن الاعتماد عليها في تأريخ البيت بالنصف الثاني من القرن الثامن عشر الميلادي.



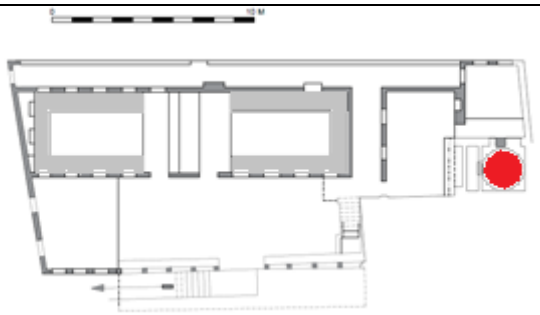
(لوحة ١٤) توضح الطابق الثاني من بيت شارع الفرسان الذي أنشئ في العصر العثماني.

وكما ذكرنا، فقد قام العثمانيين بإستغلال جدران الطابق الأرضي للمبني، بعد إضافة التعديلات اللازمة، وإضافة بعض الملاحق المهمة، كإضافة الحملم الخاص في الركن الغربي من البيت. وهو عبارة عن حجرة مربعة مغطاة بقبة بها بعض الفتحات، علي نفس الطراز المستخدم في يني حمام الذي أنشأه السلطان مصطفي ١٧٦٤م ضمن مجموعته المعمارية داخل القلعة (لوحة ١٥)، مما يدعم مسألة تأريخ البيت أو التعديلات العثمانية علي البيت بالنصف الثاني من القرن الثامن عشر الميلادي كما سبق القول. كما يحتوي هذا الطابق علي العديد من الجلسات التي تمثل السلاملك المعد للإستقبال سواء كان الإستقبال في الخارج بفناء البيت أو بالديوان الداخلي بنفس الطابق.

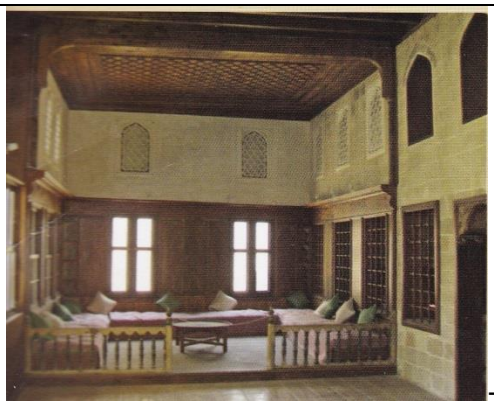


(لوحة ١٥): الحمام الخاص ببيت شارع الفرسان وتتضح مناظق الإنتقال التي تشبه االحنايا المستخدمة في يني حمام الذي أنشأة السلطان مصطفي سنة ١٧٦٤م.

أما الطابق الأول، فيأخذ مسقطه الأفقي شكل حرف L (شكل١١)، بضلعيه الكبير والصغير، ليطلا علي الفناء الداخلي للبيت، حيث تطل الصوفا علي الفناء من خلال عدد من النوافذ والشمسيات المعقودة بعقد مدبب (لوحة ١٦ أ- ب)



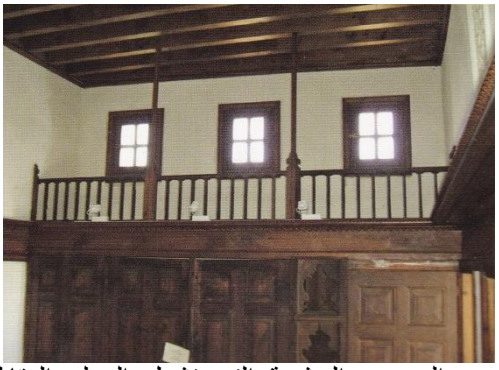
(شكل ١١) مسقط أفقي للبيت الكائن بشارع الفرسان، حيث نجد الحمام بالطابق الأرضي ، والصوفا بالطابق الأول.



أ -

(لوحة ١٦) أ- الصوفا ببيا شارع الفرسان وهي أحد أهم النماذج الباقية لهذا العنصر في بيوت جزيرة رودس

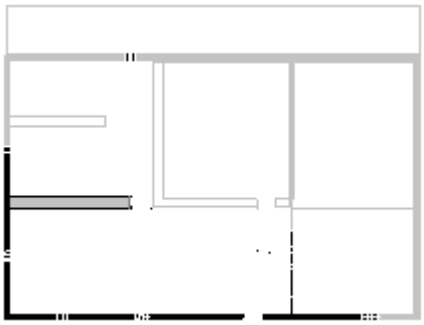
ب-



ب- الصندرة الخشبية التي تشغل الضلع المقابل للصوفا ببيت شارع الفرسان.

الطراز الثاني، البيوت بدون الصوفا.

وهذا النمط يعد أبسط أنواع البيوت، مستطيل المسقط وتتوزع كافة الأنشطة المنزلية في أركانه، وقد عرف هذا النمط بإسم النمط الريفي، إذا يخصص قرب المدخل الرئيسي للخدمات، في حين تستخدم الأماكن الداخلية للمعيشة والنوم، وأحيانا يتكون البيت من مستويين، الأدني للخدمات ، أما المستوي لأعلي - يرتفع بـ ٢٠-٥٠سم – للنوم والمعيشة. ونظام التسقيف يعتمد علي العوارض الخشبية، تغطي بطبقة من القش والمونة، ثم يتم كسوتها بطبقة ن القرميد[٣٨]. (شكل ١٢)



(شكل ١٢): المسقط الأفقي لأحد بيوت الحميدية المتهدمة والتي أتاحت الفرصة لمعرفة طراز تخطيط هذه الوحدات.

تمتاز بيوت هذا الطراز ببساطة التصميم، وقلة الفراغات الداخلية، حيث تتكون من طابق واحد فقط، ، يشتمل علي مكان بأحد الزوايا كان مخصصا للإستقبال، وإلي جانبه فراغين آخرين

للإقامة والمعيشة والخدمة. ويشكل كل بيتين في النسيج العمراني للضاحية وحدة معمارية واحدة، ليصبح لكل وحدة ناصيتين، أي أن النسيج العمراني لهذه الضاحية صمم كل وحدتين سكنيتين لتكونا مشتركة في أحد الجدران، ونفس السقف الذي يمتد ليغطي الوجدتين معا، ويتم تسقيف هذه الفراغات بسقف جمالوني بسيط الانحدار، علي غرار البيوت العثمانية التي إنتشرت في منطقة البلقان والأناضول[٣٩] (لوحة ١٧) .



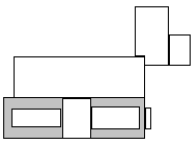
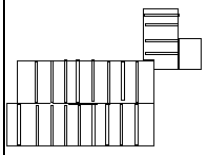
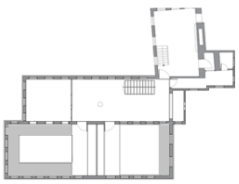
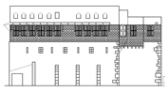
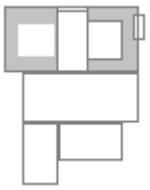
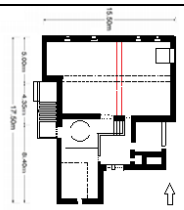
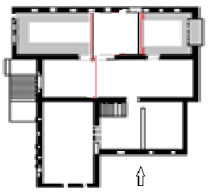
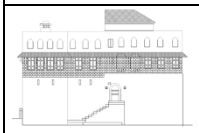
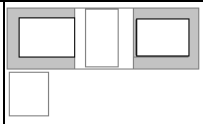
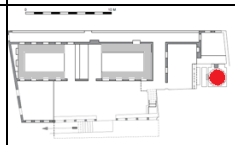
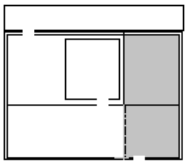
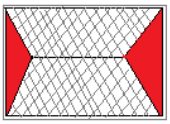
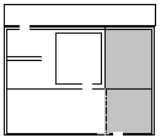
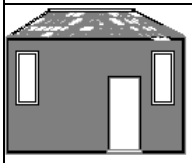
لوحة ١٧) : توضح النسيج العمراني لبيوت الحميدية بـ Kum Cape حيث تم تزاوج التخطيط ليمثل كل زوج من البيوت وحدة واحدة مسقوفة بنفس السقف.

وتعكس بساطة هذه البيوت الظروف التي بنيت فيها، حيث يمكن تصنيفها علي أنها كانت بيوتا للإيواء العاجل. حيث أمر السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٦م، بإنشائها لتستقبل المسلمين المهاجرين من جزيرة كريت وإنتهي العمل بها سنة ١٩٠٩م. وإنتشر هذه النمط بشكل كبير في قري الجزيرة ، وأهم النماذج الباقية من هذا النمط هي بيوت الكريتيين المعروفة باسم Τα Κρητηκά علي الشاحل الغربي للجزيرة في منطقة Kum Cape علي طريق ليندوس، حيث تم بناء حوالي ١٠٣ وحدة ، وصهريج للمياه، وجشمتين ومسجد ومدرسة كي تكتمل المرافق المهمة لهذه الضاحية السكنية الجديدة، والتي عرفت فيما بعد بالحميدية[٤٠] (لوحة ٦)



(لوحة ٦): توضح بيوت الحميدية التي أنشأها السلطان عبد الحميد لمسلمي كريت بعد طردهم من جزيرة كريت. عن موقع الأوقاف الاسلامية التركية بجزيرة رودس والتي تم إلتقاطها في سنة ١٩٤٩م، قبل التجديدات التي قام بها أصحاب هذه البيوت في السنوات الأخيرة، وإلي اليسار أحد نماذج بيوت الحميدية.

وبذلك تنتهي طرز تخطيط البيوت العثمانية الباقية بجزيرة رودس، والتي تم تصنيفها حسب عنصر مهم جدا وهو عنصر الصوفا أو الصالة الوسطية التي تمحورت تصميمات البيوت حوله. ولزيادة الإيضاح هنا سوف تقوم الدراسة بإعداد جدول لمقارنة المساقط الأفقية والتغطيات والطوابق المختلفة للبيوت إن وجد وفي النهاية سيقارن شكل الواجهات الخارجية لكل النماذج الباقية بالجزيرة (جدول ١)

	الطراز	التغطية	المسقط الافقي		الواجهة
			الدور الارضي	الدور الأول	
١					
٢					
٣					
٤					

(لوحة ٧): طرز تخطيط البيوت العثمانية الباقية حيث يمكن مقارنة المسقط بالطابقين الأرضي والعلوي- نظام التغطية- و الواجهات الخارجية: ١- بيت توبجوباشي ٢- بيت حسن بيك ٣- بيت شارع الفرسان ٤- أحد بيوت الحميدية

١- المسقط الأفقي علي شكل حرف L كما في بيت حسن بك.
٢- المسقط الأفقي علي شكل حرف L ويفتح الديوان من خلال عقد كبير علي الدرقاعة كما في بيت توبجوباشي أغا.
٣- المسقط الأفقي علي شكل حرف L وينفصل الديوان عن الدرقاعة من خلال جدار داخلي في البيت العثماني بشارع الفرسان .
٤- المسقط الافقي المربع وليس به الصوفا، والذي صممت وفقها بيوت الحميدية ببالسوس.

الخاتمة

بعد دراسة نماذج البيوت العثمانية الباقية بالمدينة القديم لقلعة رودس وضواحيها القريبة منها كضاحية مراسيا، وضاحية الحميدية بالقرب من Kom capi ، يمكن إستخلاص العديد من الخصائص التي جعلت من هذه البيوت مميزة إلي حد كبير بين الوحدت المكونة للنسيج العمراني داخل وخارج أسوار القلعة التي يرجع تاريخها إلي الفترات البيزنطية المبكرة.

فيمكن القول بأن معظم المنشآت العثمانيه و فيها البيوت و الدور السكنيه في رودس لم تكن بنفس درجه الإتقان التي كانت عليها منشآت عصر الفرسان، ويمكن الإستثناء من ذلك عماره المساجد و بيوت الحكام والأثرياء و بعض المنشآت العامه كالحمامات و غيرها من المنشآت التي أقامها العثمانيين إتباعا لسياستهم الخاصة بعثمنة المدن الأوربية من خلال إنشاء سلسلة من المباني العثمانية الطراز والتي كان دورها هو تغيير الصورة العامة لهذه المدن ٤١.

ففي بدايه القرن ١٦ م قام العثمانيون باضافه العناصر المعماريه لواجهات البيوت القائمه كالمشربيات و الشرفات الخشبيه وإضافة الفراغات المعمارية ذات الوظائف الجديدة علي منشآت المدينة كالحمامات الملحقة بالبيوت كما هو الحال في البيت المستخدم كمتحف للإثنوغرافي بشارع الفرسان، و كذلك اضافه بعض الغرف الخشبيه العلويه بالاضافه إلي القواطيع الحجريه و الخشبيه لتقسيم الفراغات الداخليه أو لحجب فراغ عن آخر ليوافق التقاليد المعيشيه للعثمانيين في بيوتهم ، والتي غيرت بشكل كبير التخطيط العام للبيوت القديمه بحيث يصبح البيت متجها كلية إلي الداخل، وهو ما إحتاج إلي حلولا معمارية مثلت في حد ذاتها طرازا معماريا عثمانيا خالصا كما سبق وذكر فيما يخص البيوت التي حولها العثمانيين لإستخدامهم الشخصي.

وقد قامت الدراسة بتصنيف أنماط وطرز البيوت العثمانية الباقية بجزيرة رودس، ومن خلال هذا التصنيف الذي إعتمد بشكل مباشر علي أحد أهم الفراغات المعمارية وهي عنصر الصوفا Sofa أو الصالة الوسطي ، التي إعتبرتها بعض الدراسات التي تناولت المنشآت السكنية العثمانية مركزا رئيسيا توزعت حوله بقية فراغات المنشأة، وكان من أهم هذه الراسات ما قامت به Frida, Pashako الباحثة الألبانية، وأيضا ما قام به المعماري التركي Hakkı Eldem، حيث إعتبروا الصوفا هي أهم عناصر البيت العثماني، وهو أكدته الدراسة هذه، حيث إتخذت من عنصر الصوفا فراغا أساسيا لتصنيف طرز البيوت الباقية في رودس ومن خلال ذلك توصلت إلي نمطين معماريين صممت وفقهما البيوت العثمانية بالجزيرة، الأول يشتمل علي الصوفا بشكل مركزي ، أما النمط الثاني فلا يشتمل عليها.

وبيوت النمط الأول كلها تحتوي علي فراغ معماري أخر، وهو الديوان الذي يفتح بكامله علي درقاعة تتوزع منها الملاحق الأخري للبيت، فوجد الديوان بالدور الأرضي مصاحبا لعنصر الصوفا تعلوه تماما في الطابق العلوي في بيت توبجوباشي أغا، أيضا في بيت حسن بيك ،كما تم تعديل الطابق الأرضي بالبيت الكائن بشارع الفرسان ليصبح به ديوانا هو الأخر.

كما جاءت المساقط الأفقية للنماذج موضوع الدراسة علي شكل حرف L ، حيث يمتد تصميم البيت علي محورين رئيسيين أحدهما أكبر من الإخر (جدول رقم ١)، وهكذا يمكن القول بأن البيوت العثمانية في رودس واضحة في تصميماتها وعناصرها وفراغاتها بالرغم من قلة الأمثلة الباقية، إلا أنها بهذه الميزات من الممكن أن تعطينا الأسس التي قسم علي أساسها البيت العثماني.

تمكنت الدراسة من رصد العديد من الخصائص التي ميزت البيت العثماني ومنها:

- إستمر الديوان في الطابق الارضي كعنصر أساسي في المسكن حيث إستخدم للضيوف الغرباء عن أهل البيت وكن يطل من خلال قوصرة عقد مدبب علي الدرقاعة، ولم يتبقي من هذه الدواوين حتي الإن سوي ديوان بيت توبجوباشي أغا.
- إستمر وجود الفناء الخارجي كإحدي الحلول المناخية والبيئية والإجتماعية ، ويتميز بعضها بوجود فنائين كما هو الحال ببيت توبجوباشي أغا أحدهما شرقي والآخر بحري.
- إستمر إستخدام مواد البناء التقليدية برودس وهي الأحجار الرملية ذات المسام الواسعة، لذا إضطر لمعالجتها بالتغطية بطبقة من المونة التي تخللتها قطع القرميد الصغيرة.
- قلة الفتحات المطلة علي الخارج خاصة في الدور الأرضي وإقتصارها علي الدور العلوي والتي حرص علي أن تغلق عليها مصاريع خشبية.
- تطور السكن في نهاية المرحلة من خلال تعديل فكرة إنفتاح المنزل علي الخارج في بيوت الفرسان والبيوت اليونانية، بحيث أصبحت البيوت العثمانية ترتكز إلي نظام الحيز المركزي (الصوفا)، من خلال نقل نمط الحياة العثمانية التركية إلي نمط البيوت في رودس.
- من خلال الدراسة، يمكن القول بأن واجهات البيوت العثمانية في رودس جاءت فقيرة معماريا وفنيا، مقارنة بالمسقط الأفقي، فجاءت البيوت من الخارج بسيطة وخالية من مظاهر الزخرفة.

حواشي البحث:

[1]. Rottiers, Monumens de Rhodes, pp. 151-239, Pls. XXVIII
-Belabre, Rhodes of the Knights, pp. 91-92.
Μίχαλου. Μαρία, Η πόλη της Ρόδου κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας, Ρόδος .2013, σ. 72

[٢] محمد عبد الودود عبد العظيم، فلسفة العثمانيين في تحويل المدن الأوربية لمدن عثمانية، مؤتمر كلية الآثار جامعة القاهرة، ديسمبر ٢٠١٨، تحت النشر.

[3] Maurice Cerasi, The Formation of Ottoman House Types: A Comparative Study in Interaction with Neighboring Cultures, Muqarnas, Vol. 15 (1998), pp. 116-156 .

[4] Μίχαλου. Μαρία, Η πόλη της Ρόδου κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας , σ.72
-Τσαμπίκα Παπαστεργή, Εξέλιξη της Κατοικιάς στην Μεσαιωική Πόλη της Ρόδο- Ιπποτική και Οθωμανική περιόδος, Διαλέξη 2006, σ. 53.

[5] *Encyclopaedia of the Hellenic World, Constantinople*, Rhodes 2007.

[6] Neval Konuk, Ottoman Architecture, Center of Strategic Research, Ankara 2008, 237.

[7] Leslie Pierce, "The Material World: Ideologies and Ordinary Things," in The Early Modern Ottomans: Remapping the Empire, ed. Virginia H. Aksan (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2007), P. 218.

[8] Φερενίκη. Β, *Μεσαιωνική πόλη Ρόδου, Έργα αποκατάστασης (1985-2000) της Ρόδου*, Εικ.129.

[9] Φερενίκη. Β ,Μεσαιωνική πόλη Ρόδου, Εικ.68.
-Δημήτρης Φιλιππίδης, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκ*τονική, τόμος 3: Δωδεκάνησα-Κρήτη, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1990, σελ. 206-208

[10] Tchavdar Marinov , The "Balkan House, P. 443.
Tchavdar Marinov

[11] *Doran Kuban, The Turkish Hayat House, Edren 1993, Pp. 16-24.*
-Tchavdar Marinov, The "Balkan House": Interpretations and Symbolic Appropriations of the Ottoman-Era Vernacular European Journal of Turkish Studies 19 (2014) on "Heritage European Journal of Turkish Studies 19 (2014) on "Heritage Production in Turkey, P. 442.
http://ejts.revues.org/4930 (accessed January 20, 2015).

[12] Cerasi, "The Formation of Ottoman House Types," 138
-السلاملك أو ما يوازية في البيوت العثمانية، فهو مخصصا لإستقبال الضيوف، فكان يوجد بالدور الأرضي للبيت ويفتح علي كامل الصالة الداخلية من خلال قوصرة عقد مدبب يحمل مع الجدران الخارجية والداخلية سقف الدور الأرضي

[١٣] الحرملك صار مصطلح الحرملك، علما علي المكان الذي ضم دائرة الحريم السلطاني، والذي كان بالقسم الخلفي من الديوان الهمايوني، ولخصوصية وضع المرأة في بيتها، إصطلح علي مكان إقامتها الحرملك.فاللفظ العربي "حريم" والتركي "حرملك" كلاهما صارا يرمزان لمنظقة محظورة ومعزولة.
خليل اينالجيك، تاريخ الدولة العثمانية، من النشوء إلي الإنحدار، ترجمة محمد الأرناؤوط، المدار الإسلامي، بيروت ٢٠٠٢، ص ١٣٦.

[14] Doran Kuban, The Turkish Hayat House, Edren 1993, Pp. 16-24.

[١٥] أحمد أمين ، البيوت السكنية في دمشق في العصر العثماني، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الاثار – جامعة القاهرة، القاهرة ٢٠٠٥م.

[16] Tchavdar Marinov, The "Balkan House": Interpretations and Symbolic Appropriations of the Ottoman-Era Vernacular Architecture in the Balkans.
Μάγδας, Μαριά, Τα Κλασικά Κτήρια της Πόδου (1870- 1930), Ρόδος, 2000.

[17] Maurice Cerasi, The Formation of Ottoman House Types: A Comparative Study in Interaction with Neighboring Cultures, Muqarnas, Vol. 15 (1998), pp. 116-156 .

[18] Sedad Hakkı Eldem, Turkish Houses, Ottoman Period, vol:1 (Türkiye Anıt Çevre Turizm Koruma Vakfı, 1984), 16.

[19] Alev Araslan, An Evaluation on the Turkish House with Exterior *Sofa*, Pro Lingo, Vol. 15 N° 1 2019 www.proligno.ro pp. 17-33, p. 17.

[20] Frida, Pashako. Diatopic Comparison of the Ottoman House in Balkan Area, Proceedings of the 2nd ICAUD International Conference in Architecture and Urban Design Epoka University, Tirana, Albania, 08-10 May 2014 Paper No. 346, P. 3.

[21] Sedad Hakkı Eldem, Turkish Houses, Ottoman Period, vol:1 (Türkiye Anıt Çevre Turizm Koruma Vakfı, 1984), 16.

[22] Esra Burçin Dengiz, "Boundaries of gendered space: traditional Turkish house" (MA thesis, Bilkent

University, 2001), 42

[23] Diatopic Comparison of the Ottoman House in Balkan Area Frida Pashako, Proceedings of the 2nd ICAUD International Conference in Architecture and Urban Design Epoka University, Tirana, Albania, 08-10 May 2014 Paper No. 346

[24] Paris Papatheodorou, Building Materials and Techniques in the Medieval Town of Rhodes, Rhodes. 2003, p.70.

[25] Neval Konuk, the Ottoman architecture, P.276.
Cattari, Vulnerability assessment of Hassan Bey's Mansion in Rhodes, Bulletin of Earthquake Engineering · March 2014, P.7.

[26] Paris Papatheodorou, Consolidation of Rhodian Ottoman Mansion of the 19th century, 15 Χρόνια Έργων, Αθήνα 2008, pp. 82-86

[27] Neval Konuk, the Ottoman architecture, P.237.

[28] Neval Konuk, Ottoman Architecture, Center of Strategic Research, Ankara 2008, P. 227.

[29] Cattari, Vulnerability assessment of Hassan Bey's Mansion in Rhodes, Bulletin of Earthquake Engineering · March 2014, P.7.

٣٠ يلاحظ تجاهل المصادر التاريخية للمنشآت العثمانية علي الأراضي اليونانية، وكذلك تجاهلت الحديث عن صاحب البيت، وأقصي ما تم ذكره أن صاحب البيت كان قائد المدفعية العثمانية والملقب بـتوبجوباشي أغا. تلك المصادر التي إكتفت بذكر أن البيت يعود لأسرة توبجوباشي أغا وهي إحدي الأسر المسلمة الثرية، التي كانت تسكن داخل المدينة القديمة بشارع الفرسان، ثم فضلت هذه الأسرة إنشاء بيت لها تستخدمة كإستراحة لها خارج اللقلعة ووسط الحقول، وقد ظل البيت مستخدما للسكن حتي سنة ١٩٨٤م، حيث كان يسكن فيه مالك وفاطمة كيبريسلي

Ζωή Παπαρσένου, Διαχείριση Πολιτστικής Κληρονόμις, University of Thessalias, Volos. 2017, p.92.
-Neval Konuk, Ottoman Architecture, Center of Strategic Research, Ankara 2008, P. 235.

[٣١] ضاحية مراسيا هي إحدي الضواحي التي تكونت خارج أسوار القلعة، وخصصت للمسيحيين اليونانيين الذين طردهم العثمانيين من القلعة بعد ١٥٢٣م٣١ (خريطة ١). ومع مرور الوقت بدأت المنطقة تتطور عمرانيا، حيث بدأ العثمانيين في الخروج من أسوار القلعة عندما ضاقت بهم، ولم تعد هناك مساحات كافية للبناء عليها، فأنشئت العديد من الاستراحات والبيوت بين حقول هذه المنطقة. كما قاموا ببناء العديد من المرافق العامة وغيرها، فأقيمت مدرسة للتعليم الابتدائي، وجدير بالذكر أن تمويل بناء هذه المدرسة كان بمشاركة مصرية، حيث ساهم الخديوي عباس حلمي الثاني في نفقات بنائها. وكذلك أنشأ علي حلمي باشا جامعا مازال قائما حتي الآن ويرجع تاريخة حسب النص التأسيسي لسنة ١٩٠٤م، ليخدم السكان المسلمين في هذه المنطقة. وتوالت مراحل التطور العمراني ببناء إستاد ذياغورا سنة ١٩٣٠م. لذلك تغير الترتيب الجغرافي لضاحية مراسيا بشكل كبير وأصبحت في بدايات القرن العشرين من أهم الضواحي التي تمثل متنفسا رئيسيا لسكان جزيرة رودس. Μάγδας, Μαριά, Τα Κλασικά Κτήρια της Πόδου (1870- 1930), σ. 44.

[32] Paris Papatheodorou, Consolidation of Rhodian Ottoman Mansion of the 19th century, 15 Χρόνια Έργων, Αθήνα 2008, pp. 82-86.

[33] Μίχαλου. Μαρία, Η πόλη της Ρόδου κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας, Ρόδος .2013, σ. 72.

[34] Paris Papatheodorou, Consolidation of Rhodian Ottoman Mansion of the 19th century, P. 83.

[٣٥] أحمد أمين ، البيوت السكنية في دمشق في العصر العثماني، ص ٥٢.

[٣٦] قامت هيئة الآثار اليونانية، بترميم البيت بشكل كامل ضمن خطة الإتحاد الأوربي والتي تهدف إلي تأهيل الأبينة التراثية لإعادة إستخدامها من جديد لتؤدي وظائف مختلفة، حيث إستخدم هذا البيت كمركز لخدمة المواطنين Κ.Ε.Π بمنطقة مراسيا.

[37] Sedad Hakkı Eldem, Turkish Houses, Ottoman Period, vol:1 (Türkiye Anıt Çevre Turizm Koruma Vakfı, 1984), 16.

[38] Building materials,

[39] Diatopic Comparison of the Ottoman House in Balkan Area Frida Pashako, Proceedings of the 2nd ICAUD International Conference in Architecture and Urban Design Epoka University, Tirana, Albania, 08-10 May 2014 P. 2.

[40] Neval Konuk, The Ottoman Architecture, P.225.

[41] Building Materials and Techniques in the Medieval Town of Rhodes, Rhodes. 2003, p.70

دروع وجوه الخيل في العصر المملوكي
فى ضوء نماذج محفوظة بالمتاحف العالمية، دراسة أثرية فنية

أ.م.د/ تامر مختار محمد

ملخص

لعبت الخيل دورا مهما في حياة المماليك، ليس فقط عسكريا بل في كل مجالات الحياة بصفه عامة. ويمكن القول أنه لا توجد حضارة قديمة في التاريخ القديم يظهر بها جليا هذا التناغم ما بين الفارس والحصان. فقد قاد المماليك الخيل وخاضوا بها حروبهم وعبروا بها خطوات لا نهائية، فقد عاشوا وماتوا علي ظهور خيولهم. ولذلك حرص فرسان الدولة المملوكية على حمايتها بالدروع الواقية لاسيما في الحروب.

وقد تعددت أنواع واستخدامات الدروع الواقية للخيل، فمنها ما يلبسه الخيل على بدنه لحماية الجسم، ومنها دروع الأوجه أو" الوجوه الفولاذية"، والتي تتكون من عدة قطع وتوضع فوق وجهه لكى يحمى جبهته وأنفه وأذنيه ورقبته، بالإضافة للواقيات التي تحمى الساقين.

وبالنسبة للدروع الواقية لوجوه الخيل في العصر المملوكي هناك إشارات تاريخية تشير إلي أنها استعملت بشكل واسع في تلك الفترة. وخلال هذه الورقة البحثية سأقوم بدراسة مجموعة من الدروع الواقية لوجوه الخيل والتي ترجع للعصر المملوكي والمحفوظة في المتاحف العالمية

Chamfrons in the mamluk period In light of examples preserved in international museums " archaeological and Artistic study"

Abstract

Horses played very important role in the daily lives in all Mamluk in all ages not only for their political and military activities but also in the history of their civilizations, We Know that our ancestors rode their rods to pass through endless steps, they lived and died on horse- back. So the Mamluks Knights keep to use horse armour for protection.

There are many types and uses of horses armors, some of them wear on horses for protection. Like Chamfrons which consist of several parts, to protect the head and neck, in addition to the protective shields that protect the legs. There is historical evidence indicating the use of Horses for head Armors in Mamluk period widely. In this paper I will study a group of Chamfrons which dated back to Mamluk period.

مقدمة

لعبت الخيل دورا مهما في حياة المماليك، ليس فقط على الجانب العسكري بل في كل مجالات الحياة عامة. ويمكن القول أنه لا توجد حضارة في التاريخ القديم يظهر بها جليا التناغم بين الفارس والحصان، إذ قاد المماليك الخيل وخاضوا بها حروبهم وعبروا بها خطوات لا نهائية، فقد عاشوا وماتوا على ظهور خيولهم. لذا اعتبر المماليك الخيل رفقاء لهم في الحياة، ويقع على عاتقهم مسؤولية رعايتها وحمايتها.

وقد نالت الخيل في العصر المملوكي مكانة كبيرة من خلال عناية السلاطين والأمراء بها، لدورها المهم لاستقرار دولتهم خاصة في حروبهم وعروضهم واحتفالاتهم، ولذلك حرص فرسان الدولة المملوكية على حمايتها بالدروع الواقية لاسيما في الحروب، فأمروا بصنع الدروع الواقية لبدنها بالإضافة إلى الدروع الواقية لوجوهها وأرجلها، ويمكن القول إن الدروع الواقيات لوجوه الخيل المعروضة في المتاحف قليلة إذا ما قورنت بدروع البدن، لذا يعتبر هذا النوع من الدروع من نوادر التحف الإسلامية التي ترجع إلى العصر المملوكي.

وفي هذه الورقة البحثية سأقوم بدراسة أربعة من الدروع الواقية لوجوه الخيل، ترجع إلى العصر المملوكي والمحفوظة في المتاحف العالمية، وتهدف الدراسة إلى

- دراسة أربع نماذج مختارة من الدروع الواقية لوجوه الخيل التي ترجع إلي العصر المملوكي.
- إلقاء الضوء على طريقة صناعة هذه الدروع والمواد الخام المستخدمة لصناعتها.
- دراسة العناصر الزخرفية المتنوعة التي ظهرت عليها، ومحاولة تأريخ بعضها، وتحديد نسبتها إلى سلاطين وأمراء بعينهم.
- ويتناول الباحث هذه الورقة في عدة مباحث و هي:
- المبحث الأول: دروع الخيل في المصادر التاريخية والأدبية.
- المبحث الثاني: تاريخ استخدام دروع وجوه الخيل.
- المبحث الثالث: دراسة وصفية لنماذج مختارة من دروع وجوه الخيل المنسوبة للعصر المملوكي.
- المبحث الرابع: دراسة تحليلية للأساليب الصناعية والزخرفية لدروع وجوه الخيل.

المبحث الأول: دروع الخيل في المصادر التاريخية والأدبية:

من المرجح أن أول استخدام للدروع الواقية للخيول قد ظهر في آسيا الوسطى وتحديدا ببلاد خوارزم، وبعد ذلك أصبح تغطية الخيول بالدروع الواقية من السمات المميزة للخيول في منطقة آسيا الصغرى، ولم يستخدم فقط بين القبائل البدوية، ولكن أيضا في بلاد (الأويغور) تحديدا منطقة شينجيانغ[١] الصينية وكانت تسمى " Kedimli "[٢].

أ- دروع الخيل في الفترة الإسلامية المبكرة: يرجع تاريخ الدروع الواقية للخيل واستخدامها في العصر الإسلامي[٣]، إلى عهد الرسول ﷺ، وأقدم الإشارات التاريخية التي تحدثنا عن ذلك ترجع للعام السادس للهجرة، ففي حديث الحديبية قيل " فجَاءَ يَقُودُهُ إِلَى رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَلَى فَرَسٍ، مُجَفَّفٍ فِي سَبْعِينَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ" أي عليه تجفاف[٤]. والمقصود بالتجفاف الدرع المغطى به الفرس ليقيه الأذى. وقال خليفة: حدثنا ريحان بن عصمة "كنا مع أبي موسى الأشعري بالأهواز، وعلى خيله تجافيف"[٥].

وتوجد إشارة أقدم وردت في نص أدبي يرجع للعام الخامس للهجرة، وهو ديوان لكعب بن مالك نسجه في يوم الخندق فقال: "إذا ما نحنُ أشرجنا عليها.... جياد الجدل في الأرب الشداد" والجدل جمع جدلاء، والمقصود هنا الدروع المحكمة النسج، ويقصد أنهم ربطوا على الخيول الدروع محكمة الصنع[٦].

ب- دروع الخيل في العصرين الأموي والعباسي: استخدمت دروع الخيل بشكل واسع خلال العصرين الأموي والعباسي[٧]، حيث أدْرِكَ الدور التكتيكي للخيول الإسلامية المدرَّعة عام ٨٥هـ/

٧٠٤م أثناء قيام الفرسان المسلمين بصد هجوم على أسوار مدينة ترمذ[٨]، وفجأة خرجت مجموعة من الفرسان بالخيول المدرعة من القلعة لضرب جناحي القوات المهاجمة لأسوار المدينة[٩].

وتؤكد المصادر التاريخية التي ترجع إلى القرن الثاني الهجري/ بداية القرن الثامن الميلادي أن هذا النوع اقتصر ارتداؤه على خيول القادة وأمراء الجيش، وكان من الصعب توفيره لكل خيول المحاربين، لأن هذا النوع من الأسلحة الواقية كان يكلف كثيراً من المال[١٠]. ونظرا للتطور الهائل في الجيوش العباسية، فليس من العجيب أن نجد المصادر التاريخية تتحدث في القرن الرابع الهجري/ أوائل القرن العاشر الميلادي عن خمسمائة من الخيول المدرعة بشكل كامل تتسابق مع بعضها[١١].

ومن الإشارات الأدبية في العصر العباسي قول المتنبي (٣٠٣: ٣٥٤هـ/ ٩١٥: ٩٦٥م) في وصفه لجيش الأمير سيف الدولة الحمداني، بقصيدة "إذا كان مدح"[١٢]:

ولما عرضت الجيش كان بهاؤه .....على الفارس المرخى الذوابة منهم

حواليه بحر للتجافيف مائج.....يسير به طود من الخيل أيهم

والمتنبي هنا يشير إلى كثرة الخيول المرتدية للتجافيف، ويشبه تجافيف الخيل بموج البحر لا يُحْصَى عددُها.

وفي قصيدة "على قدر أهل العزم" يصف المتنبي جيش الروم وخيوله المدرعة[١٣]، فيقول:

أتوك يجرون الحديدَ كأنما..... سروا بجياد ما لهن قوائم.[١٤]

ومن أشهر المدن التي صنعت الدروع الواقية للفرسان والخيول مدينة طرسوس[١٥]، وهي إحدى المدن الحدودية للدولة الإسلامية وتفصلها عن الدولة البيزنطية، فقد ذكر ابن الأديب أن الدروع الواقية للفرسان والخيول كانت تصنع في مدينة طرسوس الحدودية المسلمة المحصنة[١٦]، وتخزن في واحدة من أبراجه المحصنة لأسوار المدينة[١٧].

ج- دروع الخيل في العصر الفاطمي: يرجع أقدم ذكر لهذا النوع من الدروع في مصر إلى العصر الفاطمي، فقد وصلتنا بعض الإشارات التاريخية التي تتحدث عنها، وأقدمها ما ذكره ستانلي لين بول عن السجلات الخاصة بالثروة الفاطمية في عصر الخليفة العزيز فقال "من أمثلة ذلك العمامات المتعددة الألوان المزخرفة بالذهب الثقيل بطولها البالغ ستين ياردة.....، وأغطية وعتاد الخيل المزخرف بالجواهر والمعطر بالعنبر إلى جانب الدروع المكفته بالذهب[١٨]. كما وصف الرحالة ناصر خسرو الجيش الفاطمي في كتابه (سفر نامة) أثناء الاحتفال بفتح خليج النيل خلال فترة حكم الخليفة المستنصر فقال: "يسير في ركاب السلطان عشرة آلاف فارس، على خيولهم سروج مذهبة، وأطواق وألجم مرصعة.... وعلى كل حصان درع أو جوشن"[١٩]. ويشير ناصر خسرو في هذه الفقرة إلى أن السلطان كان برفقته عشرة آلاف فارس خيولهم مغطاة بالدروع.

وأشارت المصادر التاريخية إلى محتويات خزائن السلاح في العصر الفاطمي، وكان منها ما يتصل بالخيول من لباس ودروع (التجافيف): "كانت تحتوي على ألبسة الجنود من الكزاغندات المغشاة والجواشن المذهبة،..... وما يتصل بالخيول من لباس ودروع (التجافيف)"[٢٠].

د- دروع الخيل في العصر الأيوبي: شاع استخدام دروع الخيل في تلك الفترة، نظرا لأن سلاح الفرسان قد شكل جزءً مهما من جيوش صلاح الدين الأيوبي في حربه ضد الصليبيين، وهناك بعض الإشارات تتحدث عن الخيول المدرعة في تلك الفترة، ومنها على سبيل المثال إشارة إلى مواجهة بين جيش المسلمين والصليبيين في عام ٦٢٢هـ/١٢٢٥م، ظهر خلالها ٢٥ من خيول المسلمين المدرعة[٢١].

ه- دروع الخيل في العصر المملوكي: من المؤكد استخدام الدروع الواقية للخيل كانت تستخدم في العصر المملوكي بشكل واسع، إذ حرص سلاطين المماليك وأمراؤهم على استخدام هذه الدروع لحماية خيلهم، والجدير بالذكر أن الدروع الواقية للخيل كانت في العصور السابقة للعصر المملوكي يطلق عليها التجافيف، وفي العصر المملوكي عرفت بمصطلح آخر هو بركصطوانات

(البركستوانات)[٢٢]. وقد حرص أمراء المماليك على وضع رنوكهم على بركستونات خيلهم، كحرصهم على وضعها على منشآتهم وأسلحتهم[٢٣].

ومن المرجح أن أقدم إشارة لاستخدام المصطلح "بركصطوانات" (البركستوانات)[٢٤] للدلالة على الدروع الواقية للخيول ترجع إلى الفترة المبكرة من العصر المملوكي، خلال فترة حكم السلطان الظاهر بيبرس، فقد تحدث محيي الدين بن عبد الظاهر عن "اهتمام السلطان الظاهر بأمر العُدد والاستكثار منها، وإلزام الأمراء والمفارده والجند بتكملة العُدَّة، وهى عدة الحرب، ونفذ بذلك إلى جميع البلاد الشامية والحلبية وإلى الملك المنصور صاحب حماة، فاهتموا بذلك همة عظيمة، ولم يبق لهم شغل إلا تحصيل العدد، والاستكثار منها ومن الجواشن المصفحة بالذهب والفضة، وبركصطوانات الخيل جواشن"[٢٥].

ويذكر ابن أجا في وصفه لخروج تجريدة بقيادة الأمير يشبك الدوادار لمحاربة شاه سوار٢٦ في شوال ٨٧٥هـ/ ١٤٧٠م "فكان له لما خرج يوم مشهود وطلب طلبا حافلا لم يعمل مثله قط، وأرسل في طلبه عدة خيول ملبسة بركستوانات فولاذ مكفته بالذهب، وبركستوانات مخمل ملون، وصنع في رنكه صفة السبع"[٢٧]. وأشار القلقشندي للبركستوانات في مجمل حديثه عن رنوك أمراء المماليك ومواضع تنفيذها فقال: "ومن عادة كل أمير كبير أو صغير أن يكون له رنك يخصُّه..... ويجعل ذلك دهانا على أبواب بيوتهم وغير ذلك، وربما جعلت على السيوف والأقواس والبركصطوانات للخيل وغيرها"[٢٨].

كما ذكر ابن إياس دروع الخيل في وصفه لمعركة مرج دابق وأطلق عليها مصطلح (البركستوانات) فقال: " كانت ساعة يشيب لها الوليد، ويذيب لسطوتها الحديد فصار في مرج دابق جثث مرمية وأبدان بلا رؤوس .....وصار في ذلك المكان خيول مرمية موتى بسروج وسيوف مسقطة بذهب، وبركستوانات فولاذ وخوذ وزرديات لم يلتفت إليها أحد"٢٩.

تاريخ استخدام دروع وجوه الخيل:

تعددت أنواع الدروع الواقية للخيل واستخداماتها ، فمنها ما يُلبس للخيل على أبدانها لحماية الجسم، ومنها دروع الأوجه أو "الوجوه الفولاذية"[٣٠]، وتتكون من عدة قطع وتوضع فوق وجهه لتحمي جبهته وأنفه وأذنيه ورقبته، بالإضافة للواقيات التي تحمي الساقين[٣١].

وبالنسبة للدروع الواقية لوجوه الخيل في العصور القديمة لا يوجد تاريخ مُجمَع عليه بشأن استخدام هذه الدروع، ولا يمكن الاتفاق على نسبته إلى حضارة بعينها. ولكن أقدم إشارة مادية عن هذا النوع من الدروع وأندرها، ترجع إلى ما قبل التاريخ الإسلامي، فقد عثر على ثلاثة دروع واقية لوجوه الخيل في منطقة آسيا الصغرى. الأول: يؤرخ بالقرن الخامس قبل الميلاد، ومعروض الآن في متحف لينينجراد (هرميتاج)، استخرجه كريازنوف من الحفائر التي تمت في منطقة ألطاي. ومصنوع من الألياف والجلد والذهب (لوحة).

الثاني: درعٌ واقٍ لوجوه الخيل معروض في متحف الهرميتاج في لينينجراد عثر عليه رودينكو في الحفائر التي أجراها في منطقة ألطاي سنة ١٣٤٧هـ/ ١٩٢٩م، ويؤرخ بالقرنين الرابع والخامس قبل الميلاد، ومصنوع من الألياف والجلد (لوحة٢).

الثالث: يحتفظ المتحف نفسه بدرع خيل ثالث مزود بقرون غزال، استخرج من بازيريك ويعود تاريخه إلى القرن الخامس قبل الميلاد، وعليه زخارف منفذة بالحفر وبالتطريز، ومصنوع من الألياف والجلد والذهب. وفي الدرع الذي استخرجه كريازنوف سنة ١٩٢٩م يبلغ طول قرن الغزال به ١٣٠ سم[٣٢] (لوحة ٣).

وأقدم الإشارات المادية التي وصلتنا من مصر ترجع للقرن الثالث أو الرابع الميلادي، حيث عثر على بقايا ثلاثة دروع واقيه لوجوه الخيل[٣٣]، في مدينة سوبا عاصمة النوبة الجنوبية، والدروع مصنوعة من النحاس أو البرونز، ويرجح أن هذه الدروع الواقية من صناعة مصر[٣٤].

ومن المؤكد أن هذه الدروع الواقية لوجوه الخيل استمر استخدامها في العصور الإسلامية، وأقدم الإشارات الأدبية عنها ترجع للعصر العباسي في قول المتنبي(٣٠٣ : ٣٥٤هـ) في ديوانه:

"لها في الوغى زي الفوارس فوقها.....فكل حصان دارع متلثم"[٣٥].

والمتنبي هنا يصف خيول سيف الدولة، ويقصد أن الخيول ترتدي دروعا مماثلة للدروع التي يرتديها الفرسان، وذكر أن هذه الخيول كانت ملثمة أي ترتدي واقيات للأوجه.
كما حفظت تصاوير المخطوطات بعض الإشارات التي تدل على استخدام الدروع الواقية لوجوه الخيل، ومن أقدم المخطوطات التي ظهرت فيها هذه الدروع مخطوط ورقة وكلشاه المنسوب لعهد سلاجقة الأناضول (النصف الأول من القرن٧هـ/١٣م)، والمحفوظ في مكتبة طوبقابي سراي- مكتبة الخزانة تحت رقم ٨٤١، ويتضمن ٧٧ تصويرة[٣٦]. في التصويرة رقم ٢٢ تظهر الغلشة (يمين) متنكرة كرجل، وتكشف وجهها أمام الخاطف ربيعي، ويظهر الحصان الذي تمتطيه مرتديا درعا واقيا للوجه مذهبا (لوحة ٤).
ولم ترد أية أدلة مادية لهذه الدروع الواقية لوجوه الخيل من مصر خلال الفترات السابقة على العصر المملوكي، سوى إشارة أدبية للشاعر ابن سناء[٣٧]، وتنسب للعصر الأيوبي، فقد ورد في قصيدته (أمجلس لهوي ليس لي منك مجلس):

وكلُّ حصانٍ بالحديدِ مُلَثَّمٌ .....عليه كمي بالحديد ملثمٌ

يقصد ابن سناء في هذا البيت أن الحصان ملثم بالحديد أي واقٍ للوجه مصنوع من الحديد.
ويرجح الباحث أن السبب في ندرة الأدلة التاريخية أو المادية عن هذه الدروع في مصر في الفترة السابقة على العصر المملوكي يرجع إلى ارتباط الدروع الواقية لوجوه الخيل، بالدروع الواقية لبدن الخيل بصفة عامة (التجافيف أو البركستوانات)، فعندما يرد ذكر الخيل المُدرَّعة في المصادر التاريخية فإن المقصود بها الدروع الواقية للجسم والوجه والأقدام معا.
وبالنسبة للدروع الواقية لوجوه الخيل في العصر المملوكي هناك إشارات تاريخية إلى أنها استعملت بشكل واسع في تلك الفترة. وأقدم اشارة لها في تلك الفترة تنسب لابن منكلى، الذي ذكر في باب الجنن الواقية: "فالذي اتخذوا من الحديد: التراس، والبيض، السواعد، السيوف، المغافر، الدروع، الجواشن، السنانير، والوجوه للخيل وللرجال، والتجافيف ونحو ذلك[٣٨]. ومن المرجح أن ابن منكلي يقصد بالوجوه للخيل هنا الدروع الواقية لها.

كما أشار القلقشندي للوجوه الفولاذية في مجمل حديثه عن وصف المحمل فقال: "ويحمل المحمل على جمل وهو في هيئة لطيفة..... ويركب جماعة من المماليك السلطانية الرمَّاحة ملبسين المصفات الحديد المغشاة بالحرير الملون، وخيولهم ملبسة البركستوانات والوجوه الفولاذ كما في القتال". وتلك إشارة إلى أن الوجوه الفولاذ كانت من عدة الخيل في الحروب[٣٩].

مكونات (أجزاء) دروع الخيل: يطلق على الدرع الواقي لوجوه الخيل الجزء الواقي الذى يعلق على رأس الخيل لحماية الوجه والرقبة من ضربات العدو في الهجوم المباشر والقريب، لذا فإنه يمتد من الأذنين حتى أعلى الذقن، وكان يشد بكلاليب حديدية لتمسك بالدرع الخاص بوقاية جسم الخيل[٤٠].

ويتكون الدرع الواقي للوجه من أربعة أجزاء: الجزء الرئيس الذى يغطى جبين (جبهة) الحصان ويصنع بشكل يتناسب بدقة مع شكل وجه هيكل الحصان، ويحيط بالعينين زوج من التجاويف مما يسمح للخيول برؤية مريحة بالإضافة لفتحات الأنف المرفوعة قليلا لتسمح للحيوان بالتنفس بشكل مريح[٤١]. وبقمة هذا الجزء واقٍ بارز عن البدن يستخدم لمنع ارتفاع درجة حرارة رأس الخيل عن طريق كسر أشعة الشمس، ولوقاية الرأس والعينين من ضربات السيوف والرماح. أما الجزءان الجانبيان فهما متشابهان لحماية الوجنتين (الخدين)، يلحق بهما تجويفان يحيطان بالأذنين، وموضوعان بشكل عمودي بالنسبة للجسم ومربوطان بصفوف من المسامير أو الحلقات الحديدية، وهما على شكل جناحين لإتاحة الفرصة للخيل لتتنفس. والجزء الرابع والأخير شبه مثلث لحماية مؤخرة العنق، وهو مربوط بالجزء الأعلى بوساطة ثلاثة صفوف من المسامير المبرشمة أو الحلقات الحديدية[٤٢].

صنعت دروع الخيل من الحديد حتى القرن ١٠هـ/١٦م، وأصبحت منذ ذلك الحين تصنع من النحاس وكانت الدروع النحاسية تطلى دائما بالذهب. وقد وجدت على بعض الدروع عناصر زخرفية غنية تتألف على الأكثر من نقوش كتابية وزخارف نباتية وهندسية تعكس الزخارف المضافة عن طريق الحفر أو التذهيب[٤٣]. وتحتفظ المتاحف العالمية بمجموعة من الدروع الواقية لوجوه الخيل نفذت عليها عناصر زخرفية متنوعة. والدراسة الوصفية لدروع وجوه الخيل في العصر المملوكي تشتمل على عدد أربعة دروع ودراستها كالتالي:

الدراسة الوصفية لدروع الخيل:

- الدرع الأول

رقم اللوحة: (٥)

نوع التحفة: درع واقٍ لوجه حصان.

المادة الخام: حديد.

مكان الصناعة: مصر & سوريا.

مكان الحفظ: متحف الفنون الجميلة بمدينة ليون.

رقم الحفظ : D377-1

الأبعاد :الطول 55 سم × العرض 35,2 سم × العمق 30 سم.

التاريخ: ٨٢٢هـ/١٤١٩م.

الوصف: درع وجه خيل صنع من الحديد، ويتخذ هيئة وجه فرس، تبقى منه واقي مقدمة الرأس وواقيتي الخدين. والجزء الرابع الواقي للعنق مفقود. ويلتصق بواقي مقدمة الرأس جزء بارز عن البدن لمنع ارتفاع درجة حرارة رأس الخيل بكسر أشعة الشمس.

واقي مقدمة الرأس: وهو الأكبر ويغطي جبهة فرس ومنفذ في جانبيه من أعلى زوج من التجاويف الخاصة بالعينين (فتحتين كبيرتين) مكان الرؤية لعيني الفرس، وقد زين هذا الجزء بثلاثة مناطق زخرفية بالتذهيب، المنطقة الأولي أعلى واقي العينين تتخذ هيئة مثلثة الشكل يحيطها إطاران مفصصان وتضم داخلها رسوما نباتية مكونة من سيقان تخرج منها مراوح نخيلية وأوراق نباتية ثنائية وثلاثية الفصوص (أرابيسك)، وزخرف وسط المثلث بوريدة رباعية البتلات، وتنتهي قمة المثلث من أعلى بورقة نباتية ثلاثية الفصوص (لوحة ٦) .

المنطقة الثانية: تقع أسفل واقي العينين وهى عبارة عن خرطوش ينتهى جانبيه بزخرفة قوامها أربعة ورقات نباتية تتخذ شكل الدلايات. ويضم الخرطوش من الداخل كتابة تسجيلية بخط الثلث المملوكي (لوحة ٧) نصها: "المقر الأشرف الزيني مقبل الدوادار الملكي المؤيدي عز نصره العزة المباركة"[٤٤]، والكتابة منفذة على أرضية من الزخارف النباتية، ويتصل بالخرطوش من أسفل بنفس الزخرفة المنفذة أعلى واقي العينين.

المنطقة الثالثة: تتوسطها دائرة يحيطها إطار مفصص، وتضم الدائرة بداخلها رنكا مركبا من ثلاثة شطوب، الشطب العلوي به (الدواة)، والأوسط رنك (الكأس)، والسفلي يضم رنك الكأس وفي وسط الكأس رنك (البقجة).

واقيا الخدين: وهما المكملان لباقي واجهة الدرع صنعا خصيصا لحماية الخدين، وهما منفذان بشكل عمودي بالنسبة للجسم ومربوطان بالجزء الأوسط من الدرع بواسطة مجموعة من مسامير البرشمة الحديدية، ثلاثة من أعلى، واثنين من أسفل. وزخرف هذان الجزءان في المنتصف بدائرة يتوسطها رنك الكأس.

- الدرع الثاني

رقم اللوحة: (٨).

نوع التحفة: درع واقٍ لوجه حصان.

المادة الخام :الحديد.

مكان الصناعة: مصر – سوريا.

مكان الحفظ : المتحف العسكري باستانبول.

رقم الحفظ: ٢٠٨ - ٨٤

الأبعاد :الطول ٥١,٢ سم × العرض ٢٥ سم.

التاريخ : في الفترة ما بين٨٨٤هـ/ ١٤٧٩م إلى ٨٨٦هـ/ ١٤٨١م

الوصف: درع وجه حصان صنع من الحديد، والدرع يتخذ هيئة وجه الحصان وتبقى منه واقي مقدمة الرأس الذى يغطي الوجه فقط، أما واقي العنق وواقيا الجبين فهما مفقودان. وهذا الجزء منفذ في جانبيه من أعلى زوج من التجاويف الخاصة بالعينين (فتحتين كبيرتين) وهما مكان الرؤية لعين الحصان، ومزين بزخارف قوامها أشرطة ضيقة منفذه بالحز تبدأ من جانبي الجزء العلوي من الدرع وتتصل بأشرطة مماثلة تمتد من أعلى تجاويف العينين حتى نهاية الدرع، وتكوّن فيما بينها شكلا معينا حوافه الخارجية مفصصه الشكل، ويتوسط المعين كتابة تسجيلية بالخط الثلث المملوكي (لوحة ٩)، مقسمة على ثلاثة شطوب كالتالي:

١- هو الله الباقي
٢- عز لمولانا السلطان أبو النصر قايتباي عز نصره[٤٥].
٣- وما النصر إلا من عند الله.

والمنطقة الوسطى التي تبدأ من أسفل تجاويف العينين مقسمة إلى ثلاثة مناطق زخرفية: المنطقة العليا تزينها جامة مفصصة تنتهي بقمة مدببة من أعلى وأسفل على هيئة ورقة نباتية ثلاثية مثقوبة ومدببة القمة، والجامة أشبه بالرنوك الكتابية ومقسمة إلى ثلاثة شطوب (لوحة ١٠) ومنفذة بداخلها كتابة تسجيلية بخط الثلث المملوكي بالحز نصها:

١- من قانصوه
٢- اليحياوى المقر ا
٣- لاشرفي

والمنطقة الوسطى يزينها شكل هندسي مستطيل ينتهي من الجانبين بورقة نباتية ثلاثية، ونفذت بداخل المستطيل كتابة تسجيلية بخط الثلث (لوحة ١١) تكمل النص التسجيلي السابق في شطب واحد نصها:

١- كافل الممالك الشاميه عز نصره.

المنطقة الثالثة وتزينها جامة مفصصة تنتهي بقمة مدببة من أعلى وأسفل على هيئة الورقة النباتية المدببة المثقوبة في الوسط، والجامة أشبه بالرنوك الكتابية ومقسمة لثلاثة شطوب نفذت بداخلها كتابة بخط الثلث (لوحة ١٢) بالحز نصها:

١- عمل
٢- المعلم محمود الزرد
٣- كا(ش)

وتحيط المناطق الزخرفية الثلاثة من الخارج زخارف نباتية محفورة ومحزوزة، قوامها أفرع نباتية متماوجة تخرج منها أوراق نباتية ثلاثية وما يشبه براعم.

زينت المنطقة الجانبية أسفل تجاويف العينين بزخارف قوامها جامة بيضاوية تخرج من طرفيها ورقة نباتية ثلاثية مثقوبة ومدببة القمة (لوحة ١٣)، ويزخرف الأرضية حولها فرع نباتي رقيق تخرج منه أوراق نباتية ثلاثية، وما يشبه المراوح النخيلية الصغيرة، وبداخل الجامة ساق ممتد ينتهي بأوراق نباتية ثلاثية.

- الدرع الثالث

رقم اللوحة: (١٤)

نوع التحفة: درع واقٍ لوجه حصان.

المادة الخام :النحاس.

مكان الصناعة: مصر – سوريا.

مكان الحفظ : المتحف العسكري باستانبول.

رقم الحفظ: ٢٠٨ - ١٣٦

الأبعاد :الطول ٦٠ سم × العرض ٢٣ سم.

الوصف: درع وجه حصان صنع من النحاس، يتخذ هيئة وجه الحصان، تبقى منه واقي مقدمة الرأس الذي يغطي الوجه فقط، أما واقي العنق وواقيا الخدين فهما مفقودان. وواقي مقدمة الرأس منفذ في جانبيه من أعلى زوج من التجاويف الخاصة بالعينين (فتحتين كبيرتين) مكان الرؤية لعين الحصان، وواقي مقدمة الرأس مزين بالكامل بزخارف نباتية محزوزة قوامها أفرع نباتية ملتفة ومتداخلة تخرج منها أوراق نباتية متعددة الفصوص، ومراوح نخيلية وبراعم ووردیدات خماسية البتلات، وفي وسط الدرع الواقي مروحتان نخيليتان تحصران بينهما زهرة اللوتس المتعددة الأوراق والمرسومة بأسلوب طبيعي يشبه الأسلوب الفني الصيني الذي رأيناه على المنتجات الخزفية. ونهاية الدرع من أسفل نفذت بها مروحتان نخيليتان تحصران بينهما زهرة اللوتس الصينية المتعددة الأوراق.

- الدرع الرابع

رقم اللوحة: (١٥)

نوع التحفة: درع واقي وجه حصان.

المادة الخام :الفولاذ.

مكان الصناعة: مصر – سوريا.

مكان الحفظ :متحف الفن الإسلامي بالدوحة٤٦.

رقم الحفظ: MW 602.2010

الأبعاد :الطول ٥٦,٢ سم × العرض ٢٥ سم.

التاريخ : الثلث الأخير من القرن ٩هـ / ١٥م.

الوصف: درع واقٍ لوجه فرس من الفولاذ، والدرع يتخذ هيئة وجه الحصان، تبقى منه واقي مقدمة الرأس الذي كان يغطي الوجه فقط، أما واقي العنق وواقيا الجبين فهما مفقودان. وواقي مقدمة الرأس منفذ في جانبيه من أعلى زوج من التجاويف الخاصة بالعينين (فتحتين كبيرتين) مكان الرؤية لعين الحصان، ومزين بزخارف قوامها أشرطة ضيقة منفذة بالحزّ تبدأ من جانبي الجزء العلوي من الدرع تتصل بأشرطة مماثلة تبدأ من أعلى تجاويف العين وتمتد من نهاية الدرع، وتكون فيما بينها شكلا هندسيا رباعيا، وهذه الأشرطة نفذت بداخلها زخارف على هيئة السهام، وأخرى نفذت بها زخارف على هيئة أمواج البحر المتكسرة. وتضم المنطقة الوسطى المحصورة بين الأشرطة الطولية شكلا زخرفيا على هيئة خرطوش ينتهى من الجانبين بدلاية (لوحة ١٦). تتوسط الخرطوش دائرتان متشابهتان تتوسطهما كتابة بالخط الثلث نصها (العزا)، ونفذ على الدائرتين بالحزّ (رنك مركب) من ثلاثة شطوب، الشطب الأوسط به (الكأس) ويحيطه من الجانبين قرنا البارود، والكأس منفذ في وسطه شكل بيضاوي (لوزي)، والشطبان العلوي والسفلي يضمان رنك (البقجة). وزخرفت باقي أجزاء الخرطوش بزخارف نباتية قوامها أوراق دقيقة ذات فص واحد أو فصين. ويتصل بالخرطوش من أعلى وأسفل شكل مفصص تتوج قمته ورقة نباتية مثقوبة تحيطها مروحتان نخيليتان، وتتوسط الشكل المفصص من الداخل ورقة نباتية مثقوبة وعلى جانبيها مروحتان نخيليتان، وتحيط الشكل المفصص المنفذ أسفل الخرطوش من الخارج وريدات ثلاثية ورباعية البتلات، وتكمل باقي أجزاء المُعين زخارف قوامها أنصاف مراوح نخيلية على الجانبين، وأوراق نباتية ذات فص واحد تمتد حتى نهاية المنطقة. نفذت بالمنطقة أسفل تجاويف العينين وحول الأشرطة من الخارج زخارف نباتية قوامها سيقان نباتية تخرج منها أوراق أحادية وثنائية ووريدات رباعية البتلات، بالإضافة لأنصاف مراوح نخيلية.

الدراسة التحليلية:

عاشت مصر خلال العصر المملوكي(٦٤٨-٩٢٣هـ /1517– 1250م) أزهى عصورها التاريخية والحضارية، وقد قامت دولة المماليك بشقيها على أكتاف الفرسان، الذين اعتمدوا في قوتهم العسكرية اعتمادًا يكاد يكون تامًا على سلاح الفرسان[٤٧].

ويعتبر العصر المملوكي العصر الذهبي للصناعات المعدنية بصفة خاصة، حيث ازدهرت هذه الصناعة في مصر وسوريا، ووصلت منتجاتها إلى قمة نضجها الصناعي والفني، ساعد على ذلك رعاية السلاطين المماليك للفن والفنانين في عصرهم مما كان له أكبر الأثر في كثرة ما انتجته القاهرة ودمشق من الصناعات المعدنية التي اتسمت بدقة صنعها. ولقد كان لصناعة الأسلحة المعدنية شأن كبير في العصر المملوكي، إذ تطورت هذه الصناعة وازدهرت حتى أصبحت مصر والشام في العصر المملوكي مركزا من أهم مراكز صناعة الأسلحة المعدنية في الشرق[٤٨]. ويتضح من دراسة الدروع الواقية لوجوه الخيل في العصر المملوكي استخدام مواد خام مختلفة في صناعتها، بالإضافة لاستخدام طرق صناعة وزخرفة متنوعة كالآتي:

أولا: الطرق والأساليب المستخدمة في صناعة وتنفيذ العناصر الزخرفية:

أ- المواد الخام: تصنع الأسلحة الدفاعية (الدروع) التي جهزت بها الخيل من أجناس شتى وجواهر مختلفة، مثل الحديد، والنحاس، والخشب، والجلود، والشعر، والوبر، والصوف، والقطن، والقز، والخز، والإبريسم[٤٩]. وفي العصر المملوكي اقتصر استخدام الحديد علي صنع بعض أنواع الأسلحة والدروع ومنها الدروع الواقية لوجوه الخيل موضوع الدراسة، وقد استخدم الحديد في صناعة اثنين من الدروع الواقية لوجوه الخيل في هذه الدراسة، وهما الدرع المحفوظ في متحف ليون والآخر المحفوظ بالمتحف العسكري باستانبول (لوحة ٥- ٨)، كما استخدم الفولاذ[٥٠] في صناعة الدرع المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة (لوحة ١٥). وبجانب الحديد كان النحاس الأحمر والأصفر أكثر المعادن شيوعا واستخداما في صناعة الأسلحة المعدنية في العصر المملوكي نظرا لسهولة تشكيله، فقد صنع الدرع الرابع المحفوظ في المتحف العسكري باستانبول من النحاس الأحمر(لوحة ١٤).

ب- طرق الصناعة: كانت الدروع المعدنية الواقية لوجوه الخيل تمر بعدة طرق صناعية وزخرفية، وقد استخدم الطرق في صناعة وتشكيل هذه الدروع، وتعد أهم الطرق الصناعية المستخدمة في تشكيل الأسلحة المعدنية بصفة عامة في العصر المملوكي سواءً أسلحة الهجوم أو أسلحة الدفاع، وفي تشكيل الدروع الواقية لوجوه الخيل بصفة خاصة لخلق الشكل المراد تنفيذه والذي يلائم بنية وجه الخيل. وتلي مرحلة الطرق البرشمة[٥١]، ويتم فيها تجميع وربط الأجزاء الخاصة بالدروع الواقية لوجه الحصان، وقد استخدم الصانع هذا الأسلوب لربط الأجزاء الكثيرة الصغيرة التي تتكون منها الدروع. وتُربط بتنفيذ ثقوب في حواف الأجزاء المكونة للدرع، ثم توضع حواف هذه الأجزاء بعضها فوق بعض بحيث تكون الثقوب متوائمة ثم تستخدم مسامير البرشمة في الربط المحكم وشد الأجزاء بعضها ببعض[٥٢]. ويتضح استخدام هذه الطريقة في ربط أجزاء الأربعة دروع الواقية لوجوه الخيل موضوع الدراسة، فالدرع الأول الخاص بمقبل الدوادار ربطت مقدمة الرأس (الجبهة) بواقي الخدين بثلاثة صفوف من المسامير المبرشمة أو الحلقات الحديدية (لوحة ٥). وعلى الرغم من عدم العثور إلا على الجزء الواقي لمقدمة الرأس في الثلاثة دروع الأخرى، إلا أنه من المرجح استخدام أسلوب البرشمة فيها جميعا، ويؤكد ذلك العثور على فتحات (ثقوب) منفذه في حواف الدروع، يرجح أنها كانت تثبت فيها المسامير المبرشمة. ويلاحظ أن الدروع الواقية لوجوه الخيل كانت تغطي من الداخل باللِّباد أو بقماش قطني لتحاشي ملامسة المعدن لجلد الحصان، وأيضا كعازل من شدة البرد والحرارة[٥٣].

ج- طرق الزخرفة: تنوعت الطرق المستخدمة في تنفيذ العناصر الزخرفية على الدروع المملوكية موضوع الدراسة وهي:

الحز: تعد هذه الطريقة إحدى الطرق الزخرفية الموروثة منذ القدم والتي تصلح لجميع المعادن التي تتقبل إحداث الزخارف فيها بواسطة آلة مدببة واستخدمت في زخرفة كثير من الاسلحة المعدنية وتتم بإجراء حزوز أو نقوش خفيفة على سطح المعدن وغير عميقة وفقا لرسم معين يعده الصانع قبل التنفيذ ثم يقوم بنقله على سطح المعدن تمهيدا لحزه بواسطة أقلام معدنية مدببة الطرف تختلف مقدمة كل منها باختلاف حجم الزخارف المراد حزها[٥٤]. وتعد طريقة الحفر الغائر من أكثر الطرق المستخدمة لتنفيذ العناصر الزخرفية على الدروع موضوع الدراسة، ومن الدروع التي زخرفت بهذه الطريقة الدرع الخاص بقانصوة اليحياوي، حيث استخدم الحز لتنفيذ الزخارف النباتية والكتابية والهندسية (لوحة ٨). ونفذت الزخارف النباتية والرنوك بالحز على الدرع المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة (لوحة ١٥). أما الدرع الثالث المحفوظ بالمتحف العسكري باستانبول فقد استخدم أسلوب الحز في تنفيذ الزخارف النباتية (لوحة ١٤).

التذهيب: يختلف أسلوب التذهيب عن التكفيت، ويتم هذا الأسلوب الصناعي بإلصاق ألواح (رقائق) ذهبية أو فضية رقيقة جدًا على سطح المعدن[٥٥] المُراد زخرفته، أو بنثر مسحوق من ورق الذهب على السطح ولصقه بمادة لاصقة[٥٦]، ويعتبر الحديد من أكثر المعادن ملائمة عن غيرها لتنفيذ زخارفها بهذه الطريقة[٥٧]. وقد استخدمت هذه الطريقة بصفة خاصة على درع مقبل الدوادار(لوحة٥)، حيث استخدم التذهيب في تنفيذ الزخارف النباتية والرنوك، وقد لوحظ سقوط أجزاء من التذهيب وظهرت الأرضية خاصة في أجزاء من الكتابة والرنك المركب. وقد استخدمت نفس طريقة التذهيب على خوذة أخرى محفوظة بمتحف اللوفر تُنسب للسلطان الأشرف برسباي[٥٨].

ثانيا: العناصر الزخرفية:

استخدمت عناصر زخرفية تنوعت ما بين الكتابية والنباتية والهندسية في زخرفة الدروع الواقية لوجوه الخيل بالإضافة للرنوك:

أ: الكتابات:

الكتابات الأثرية العربية من المصادر الرئيسة لدراسة التاريخ والآثار على السواء، كما كانت الكتابات القاسم المشترك والأعظم في الأعمال الفنية الإسلامية المعمارية أو التشكيلية أو التطبيقية[٥٩]. وفى العصر المملوكي احتل خط الثلث صدارة الخطوط، لما يمتاز به من ليونة تتيح للفنان الفرصة لتنفيذ أشكال فنية وزخرفية مختلفة، وبرع الخطاط المملوكي في تسجيل كتابات الثلث بصورة تجمع بين الناحيتين، الشكل والمضمون، فتارة يجعل الحروف متجمعة متناسقة وتارة يرسمها متباعدة متناسقة مستغلا في ذلك ما أتيح له من مساحة[٦٠]. وقد نفذت غالبية الكتابات على التحف التطبيقية بخط الثلث ومنها الدروع الواقية لوجوه الخيل موضوع الدراسة[٦١].

ولم يكن الهدف من نقش الكتابات على الدروع موضوع الدراسة زخرفيا بقدر ما كان لهدف تسجيلي، ومع هذا أضفت الكتابات على الدروع روحا زخرفية لا سبيل للتقليل من أهميتها. وقد نفذت الكتابات على درع مقبل الدوادار بالتذهيب على أرضية معتمة فأدى التباين بين لون الكتابة وأرضيتها إلى خلق تكوين زخرفي برَّاق[٦٢]. ومن دراسة العناصر الكتابية نجد الفنان قد أبدع في تطويع الكتابات المنفذة بخط الثلث لتتناسب مع المساحة المنفذ عليها، واستخدم الفنان عددا من القيم الجمالية التي أعطت طابعا زخرفيا جميلا، منها الامتداد الرأسي للحروف ذات الهامات الطالعة، مثل حروف الألف واللام والكاف وغيرها، وحيث أن استمرار الحرف ممدودا يجعل العين تتابع هذه المسيرة حتى لحظة التوقف أو التشابك مع حروف أخرى[٦٣]. وقد استخدم هذا الأسلوب في أغلب الكتابات ومنها الكتابات المُنفذة على درع مقبل الدوادار (لوحة ٥) "المقر الأشرف الزيني مقبل الدوادار الملكي المؤيدي عز نصره العزة المباركة". كما ظهر الامتداد الرأسي في درع قانصوه اليحياوي (لوحة ٨)، في كلمات (الله، السلطان، قايتباي، اليحياوي، المقر، الزرد).

كما لجأ الخطاط لاستخدام الكلمات المتراكبة والمتداخلة، واستخدمت في تنفيذ كتابات درع الأمير مقبل الدوادار (لوحة ٥)، مثل كلمات (عز، نصره) والتي نفذت أعلى كلمة (المؤيدي). كما استخدم التراكب والتداخل في درع الأمير قانصوه اليحياوي (لوحة ٩)، في الكتابات المنفذة بداخل المعين في كلمة (هو) في الشطب الأول، والتي نفذت أعلى كلمتي (الله الباقي)، وفي الشطب الثاني نفذ كلمتي (عز نصره) أعلى كلمة (قايتباى).

- الكتابة من حيث المضمون:

تنوعت مضامين الكتابة على الدروع الواقية لوجوه الخيل ما بين كتابات دينية "آيات قرآنية"، وعبارات دعائية، بالإضافة لأسماء وألقاب بعض الأمراء والسلاطين، توقيعات الصناع.

الآيات القرآنية: وردت من ضمن كتابات الدرع الخاص بقانصوه اليحياوي، ولاشك أن إضافة الآية القرآنية للنصوص الموجود على الدرع يضيف إليها الوقار (لوحة ٩)، ومن دراسة هذا الدرع تبين كتابة الآية القرآنية من سورة الأنفال بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ " وَمَا النَّصْرُ إِلَّا مِنْ عِندِ اللَّهِ[٦٤]" صدق الله العظيم، ووضع هذه الآية الكريمة على الدرع المقصود منه بأن انتصار المؤمنين على عدوهم إنما يكون بعون الله ويجب عليهم أن يتوكلوا عليه ويستعينوا به، فالنصر يكون لهم بعون الله[٦٥].
العبارات الدعائية: وردت ضمن كتابات الدرع الخاص بالأمير مقبل الدوادار عبارات دعائية تطلب العزة والنصر المبارك من الله "عز نصره العزة المباركة". كما وردت على درع قانصوة اليحياوي عبارة "عز لمولانا السلطان أبو النصر قايتباي"، ويقصد بهذه العبارة الدعاء للسلطان بأن يعز الله نصره ويقويه على أعدائه[٦٦]. وقد ظهرت هذه العبارة على العديد من التحف التطبيقية المنسوبة للعصر المملوكي، فنجدها على خوذة محفوظة بإحدى المجموعات الخاصة[٦٧]، وعلى سيف ينسب للسلطان قايتباي[٦٨]، وعلي زبدية من النحاس تنسب للناصر محمد[٦٩]، وسجلت العبارة على سطحها الخارجي[٧٠].

ظهرت علي الأسلحة المملوكية بعض الكلمات تدلُّ على الوقف والتبرع (النذر)، ومنها كلمة "العزا" التي ظهرت على الدرع الرابع موضوع الدراسة (لوحة ١٦)، ويقصد بهذه الكلمة تخصيص هذا الدرع أو وقفه على بيت (العزاء ، الغزاة) بعد وفاة صاحبه، وبيت العزاء هو المكان الذي تخزن فيه الأسلحة بعد موت صاحبها، وقد يكون ذلك في خزانة السلاح التابع للدولة أو في بيت مخصص لتخزين الأسلحة التابعة لبيت العزاء، وظهور هذه الكلمة على الدرع يدل على أنها كتبت بطلب من صاحب الدرع، ومعناه أن يذهب الدرع الواقي إلى بيت العزاء عند موت مالكه. وأقدم ورود لهذا المصطلح ظهر على سيف للسلطان نجم الدين أيوب بصيغة "بيت العزاء". وقد وردت هذه الكلمة على بعض الأسلحة المملوكية ومنها سيف مملوكي محفوظ بمتحف طوب قابي من عمل الصانع عبد الرحمن المصري، ظهرت عليه عبارة "الخاص ببيت العزا في سبيل الله سنة ٨٨٩"[٧١].

الكتابات التسجيلية: إلى جانب الآيات القرآنية والعبارات الدعائية نقشت على الدروع موضوع الدراسة كتابات ذات الصفة التسجيلية التي وردت على أسلحة السلاطين أو الأمراء أو كبار القادة في عصر المماليك، وتشتمل هذه النصوص على اسم السلطان أو الأمير الذي صنع له أو في عهده السلاح، وألقابه المختلفة وبعض الأدعية له، وربما اشتملت أيضا على اسم صانع السلاح، أو اسم مادة الصنع ومكانه وتاريخه، ولو أن هذا نادر الحدوث[٧٢]. وقد ظهرت كتابات تسجيلية على اثنين من الدروع الواقية لوجوه الخيل المملوكية: الأول: وردت عليه كتابة تسجيلية باسم الأمير مقبل الدوادار نصه "المقر[٧٣] الاشرف[٧٤] الزيني مقبل الدوادار الملكي المؤيدي عز نصره العزه المباركة" (شكل ١). ومن الملاحظ أن الألقاب الواردة بالنص التسجيلي أضيفت إليها ياءُ النسبة فالزيني نسبة إلى زين الدين جالبه من الأناضول، وصار مملوكا لحسام الدين لاجين، ومن هنا استمد أيضا لقبه الحُسامي[٧٥]، وكان لقب الملكي المؤيدي إشارة لمُعْتِقِه السلطان الملك المؤيد شيخ.

الدرع الثاني: الخاص بقانصوه اليحياوي وردت عليه كتابات تسجيلية نادرة اشتملت إسم السلطان الذي صنع في عهده الدرع وهو السلطان قايتباي ونصها: "عز لمولانا السلطان[٧٦] أبو النصر قايتباي عز نصره". كما ورد اسم الأمير الذي صنع باسمه الدرع وهو قانصوه اليحياوي (شكل ٣- ٥) ونصها " من قانصوه اليحياوى المقر الأشرفي كافل[٧٧] الممالك الشامية عز نصره"[٧٨].

توقيعات الصناع: ازدهرت صناعة الأسلحة في العصر المملوكي، وقد قامت هذه الصناعة على أيدي عدد كبير من الصناع، بلغت شهرتهم في هذا العصر درجة كبيرة حتى أن البلدان المجاورة استعانت بخبراتهم في صناعة أسلحتها المختلفة[٧٩]. ومن التوقيعات على دروع وجوه الخيل، توقيع لصانع على درع واقٍ لوجه حصان منسوب للأمير قانصوه اليحياوي، فقد اختتمت الكتابة التسجيلية النادرة على هذا الدرع بإضافة إسم صانع الدرع ووظيفته (شكل ٤) ونصها: "عمل المعلم محمود الزرد كا(ش)"[٨٠].

الشخصيات التاريخية الواردة أسمائها على دروع وجوه الخيل:

١- مقبل الدودار: ورد ضمن الكتابة على الدرع الأول اسم مالك الدرع الأمير مقبل بن عبد الله سيف الدين الزيني الحسامي الرومي الدوادار، وهو رومي الجنس، من مماليك شخص يسمي حسام الدين لاجين من أمراء دمشق أو البلاد الشامية[٨١]، وكان فارسا شجاعا مقداما ويضرب برميه النشاب المثل، عارفا، سيوسا. من أمراء بلاد الشام، خدم لدى الملك المؤيد شيخ أيام إمرته، وكان مُعجبا به، فاختص به لغزير محاسنه، ولما تسلطن المؤيد، جعله شيخ خاصكيّا له، ثم صار رأس نوبة الجمداريّة، وحج على تلك الوظيفة، ثم بعد قدومه، أنعم عليه بإمرة عشرة، ثم جعله أمير طبلخاناه ودوادارا ثانيا في عام ٨٢١هـ/١٤١٨م. وفي ٣ شوال عام ٨٢٢هـ/٢٣ أكتوبر ١٤١٩م نقل مقبل إلى الدوادارية الكبرى، كما تولى نيابة الشام، ثم قدم إلى القاهرة أمير مائة ومقدم ألف إلى أن مات الملك المؤيد شيخ في الاثنين ٩ محرم ٨٢٤هـ/ ٩ يناير ١٤٢١[٨٢]، وتولى من بعده الملك المظفر، وعين الأمير ططر في وظيفة نظام الملك، وبدأ الأمير ططر بالقبض على أمراء المؤيد شيخ وعلى رأسهم مقدمي الألوف بالديار المصرية، ولكن الأمير مقبل استطاع الهرب من القاهرة إلى الشام، وأنعم ططر بإقطاع الأمير مقبل علي الأمير جقمق العلائي الخازندار[٨٣]. واجتمع مقبل مع الأمير جقمق الأرغون شاوي الدوادار نائب الشام وصار من حزبه، ووقعت له أمور كثيرة منها هزيمته هو وجقمق، وأمسك وحبس ثم أطلق، وولى حجوبية دمشق. ثم نقله [الملك] الأشرف برسباي إلى نيابة صفد في رجب عام ٨٢٥هـ/ ١٤٢٢م، بعد عصيان نائبها الأمير إينال ، فاستمر في نيابتها حتى مات في يوم الجمعة تاسع وعشرين من شهر ربيع الأول في سنة ٨٣٧هـ / ١٣ نوفمبر ١٤٣٣م[٨٤].

٢- أبو النصر قايتباي: ورد اسمه من ضمن الكتابة الواردة على الدرع الثاني، وهو السلطان الكبير أبو النصر بن عبد الله الجركسي المحمودي الظاهري، سلطان الدولة المملوكية البرجية التاسع عشر بالديار المصرية، ونسبته بالمحمودي إلى جالبه، وبالظاهري لمُعْتِقِه السلطان الظاهر جقمق، وهو جركسي الجنس، جلبه محمود إلى مصر، فاشتراه منه الملك الأشرف برسباي سنة تسع وثلاثين وثمانمائة، ثم نقل من بعده إلى الملك الظاهر جقمق، فأعتقه، وجعله خاصكيا، ثم دوادارا صغيرا، ثم صار أمير عشرة في دولة السلطان الأشرف أينال، ثم صار أمير طبلخاناه وشادي الشراب خاناه في أول دولة السلطان الظاهر خشقدم، ثم نقل بعد سنين إلى إمرة مائة وتقدمة ألف، ثم رأس نوبة النوب في سلطنة الملك الظاهر يلباي، ثم أتابكا في دولة السلطان الظاهر تمربغا، ثم تسلطن بعد خلع تمربغا في يوم الاثنين سادس شهر رجب من سنة اثنتين وسبعين وثمانمائة[٨٥]. ويعتبر عهد قايتباي بارز في تاريخ العصور الوسطى، ليس فقط لطوله إذ بلغ تسعة وعشرين عاما (٨٧٢– ٩٠١هـ / ١٤٦٨– ١٤٩٦م) وإنما كذلك لحُسْن تدبيره وقوة الامبراطورية المملوكية في عهده وانتصاراته الرائعة على العثمانيين والتُركمان[٨٦].

٣- قانصوه اليحياوي: ورد ضمن الكتابة الواردة على الدرع الثاني اسم الأمير قانصوه اليحياوي، وهو الأمير المولوي الأميري الكبيري المالكي المخدومي الكاملي السيفي الأشرفي قانصوه الشريفي[٨٧]، عتيق الملك الظاهر جقمق، كان أمير عشرة، ورأس نوبة ثم أمير طبلخانة، وُلى نيابة الإسكندرية[٨٨] ثم نيابة طرابلس في ٧ صفر سنة ٨٧٣هـ/٢٦ اغسطس ١٤٦٨م عوضا عن إينال الأشقر، وانتقل إلى نيابة حلب في ربيع الآخر سنة ٨٧٤هـ/ فبراير ١٤٦٩م، وعين في نيابة الشام عوضا عن المرحوم جاني بك قلقسيز في ربيع الأول عام ٨٨٤هـ/ ١٤٧٩م[٨٩]، عرف بملك الأمراء وكافل الممالك الشامية، وكافل الممالك الطرابلسية[٩٠]، وكافل الممالك الحلبية[٩١]. وقد أسر في نيابته الأولى للشام. كما قبض عليه في شوال ٨٨٦هـ/ نوفمبر ١٤٨١م٩٢، وأطلق فيما بعد، ثم عُين للمرة

الثانية كنائب على الشام في عام ٨٩٢هـ/ ١٤٨٧م، وخلال تلك الفترة قصَّر عن النظر في أحوال المسلمين وأخذ في الظلم هو وجماعته، وقد توفى عام ٩٠٢ه/١٤٩٧م، بعد أن تجاوز الثمانين من عمره، ودفن بتربته التي جددها بباب الجابية[٩٣].

- **الرنوك**: لعبت الرنوك[٩٤] دوراً كبيراً في زخرفة الفنون والعمارة الإسلامية لأنها تمثل شارات أصحابها، وقد اشتهرت هذه الرنوك في الشرق والغرب خلال العصور الوسطى، فبينما كانت في أوروبا لها صفة عائلية يتوارثها الابن عن أبيه وجده، نجد أنها عند المماليك تدل على الوظيفة التي يتقلدها حامل الرنك في البلاط السلطاني[٩٥]. والرنك هو الشارة التي اتخذها السلاطين والأمراء على عمائرهم وأدواتهم للدلالة على ملكيتهم لها، كما كانت تنقش على عملات السلاطين من الدنانير والدراهم والفلوس كحق شرف وامتياز لهم، وقد استخدم الأمراء هذه الرنوك للدلالة على الوظيفة التي يشغلها كل منهم، ثم أصبحت هذه الرنوك منذ القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، رمزا للفرق العسكرية[٩٦].

وقد ظهرت الرنوك على اثنين من دروع الخيل موضوع الدراسة كالآتي:

- الرنك الأول: يزين الرنك وسط درع الأمير مقبل الدوادار (لوحة ٥)، وهو رنك مركب مكون من ثلاثة رموز تتمثل في الكأس[٩٧] في الشطب الأوسط، تعلوه الدواة[٩٨] في الشطب الأعلى، وفى الشطب السفلي الكأس وبداخله البقجة[٩٩]، وطبقا لما ورد في النص التأسيسي على الدرع يتضح لنا أنه يخص الأمير سيف الدين مقبل الزيني الحسامي الدوادار، ويؤكد على نسبته تطابق الرنك المركب المنفذ على الدرع مع الألقاب التي تقلدها الأمير مقبل فقد تولى منصب رأس نوبة الجمداريّة ثم دواداراً، وبالنسبة لرنك الكأس ويشير إلى عمله كساقي (الشراب دار)، فلم يذكر في سيرته أنه تقلد هذه الوظيفة، ولكن المصادر التاريخية تذكر أن مقبل الدوادار كان شيخ خاصكيّا[١٠٠]، وقد كانوا يختارون من بين الخاصكية عدد من السقاة[١٠١]، لذلك من المرجح اختيار مقبل ليعمل من ضمن سقاة السلطان المؤيد شيخ مثله مثل الكثيرين من الخاصكيّة الملحقين بالبلاط السلطاني، ثم تدرج بعد ذلك في المناصب الأخرى، ولكنه ظل محتفظا برنكه الوظيفي الأول وهو الكأس، ومما يؤكد على صحة هذا الرأي ظهور رنك الكأس بمفرده على نفس الدرع في منتصف واقيات الجبين (الخدين).

- الرنك الثاني رنك مركب يزين وسط الدرع الرابع (شكل ٢)، وهو مكون من أربعة شارات وظيفية تتمثل في الكأس[١٠٢] في الشطب الأوسط يتوسطه شكل بيضاوي (لوزي)، ولم يظهر هذا الشكل البيضاوي في الكأس نهائيا في أي رنك ينسب للعصر المملوكي، ويحيط الكأس من الجانبين قرنا البارود[١٠٣]،وتعلوه البقجة في الشطب الأعلى، وأسفله البقجة في الشطب السفلى. ولا يمكن تحديد الأمير الذي صنع هذا الدرع الواقي من أجل حصانه.

- **ثانيا الزخارف النباتية**: لعبت الزخارف النباتية دورا بارزا في زخرفة الفنون الإسلامية، فقد استخدمها الفنان المسلم خلال العصور التاريخية المختلفة، ويرجع استخدام الفنان للزخارف النباتية نتيجة لتحريم الإسلام رسم كل ما به روح[١٠٤]. ومن الملاحظ استخدام الزخارف النباتية على أغلب الأسلحة التي ترجع للعصر المملوكي، ومن بينها الدروع الواقية لوجوه الخيل موضوع الدراسة، فقد تنوع استخدامها فنجدها مره تستخدم كعنصر زخرفي رئيس يغطى كامل الدرع، ومره أخرى كمهاد وخلفيات للعناصر الزخرفية:

١- **الأفرع والأوراق النباتية**: من أكثر العناصر النباتية المنفذة على الدروع موضوع الدراسة الأفرع النباتية التي تخرج منها أوراق نباتية ووريدات وزهور، فقد نفذت كمهاد للكتابات المنفذة على درع مقبل الدوادار، كما نفذت بشكل مستقل على مقدمة الدرع نفسه أعلى واقي العينين وأسفل النص الكتابي، وقوامها أوراق نباتية ثنائية وثلاثية الفصوص(شكل ٦)، كما ظهرت الأفرع النباتية والأوراق حول المناطق الزخرفية الأربعة المزخرفة لدرع قانصوه اليحياوي، وفي المناطق الجانبية أسفل تجاويف العين. كما نفذت بوصفها عنصرا زخرفيا رئيسا يغطي كامل مقدمة رأس الدرع الثالث المحفوظ بالمتحف العسكري (لوحة ١٤).

٢- **المراوح النخيلية**: المراوح النخيلية وأنصافها أحد العناصر الزخرفية النباتية التي اقتبست من الطبيعة ووضعت في قالب زخرفي، واستخدمها المسلمون في الزخرفة منذ بداية العصر الإسلامي، وانتقلت زخرفة المراوح النخيلية من العصر الهلنستي إلى الطراز الروماني ومنها للزخارف الإسلامية[١٠٥]. وقد استخدمت أنصاف المراوح النخيلية في زخرفة الأربع دروع موضوع الدراسة، فنجدها تظهر لتزين درع مقبل الدوادار، في المنطقة الزخرفية التي تقع أسفل الخرطوش الكتابي (لوحة ٥). وفى درع قانصوه اليحياوي ظهرت تزين المنطقة الجانبية أسفل واقي العينين(لوحة ١٣)، كما ظهرت أنصاف المراوح النخيلية على الدرع الرابع وكانت تزين المنطقة أعلى وأسفل الخرطوش، وظهرت على نفس الدرع تزين باقي أجزاء المُعيَّن الأوسط، وفي المنطقة أسفل تجاويف العينين. وزينت المراوح النخيلية الدرع الثالث ففي وسط الدرع مروحتان نخيليتان تحصران بينهما زهرة اللوتس الصينية (لوحة١٤). وفى نهاية الدرع من أسفل تكرر التكوين الزخرفي نفسه.

٣- **زهرة اللوتس الصينية**: زهرة نبات مائي معمر ذو أوراق قرصية كاملة الاستدارة على شكل كأس وتكثر زراعته في الصين، وتعتبر واحدة من أهم وأشهر الزهور في الصين لقدسيتها لدى الصينين. ونظرا لأهمية زهرة اللوتس عندهم نجدهم يرسمونها على المعابد والتحف التطبيقية١٠٦. وقد زينت زهرة اللوتس مقدمة رأس الدرع الثالث (لوحة ١٤) وظهرت بشكلين مختلفين. الشكل الأول نفذ في وسط الدرع ورسمت زهرة اللوتس منفردة ونفذت مُتفتحة تنبض بالحركة والحياة وتضم وريقات عديدة، والشكل الثاني رسمت فيه زهرة اللوتس الصينية بشكل مكرر علي نفس الدرع من أسفل وتحيطها مروحتان نخيليتان.

التأريخ

تزخر المتاحف المصرية والعالمية والمجموعات الخاصة بمجموعة ضخمة من الأسلحة المملوكية بعضها مؤرخ والآخر غير مؤرخ، ويرجع ذلك إلى تسرب معظم هذه الأسلحة إلى خارج مصر والشام، كما أن بعضها أُعيد استخدامها مره أخرى، بالإضافة لذلك انصب التركيز على دراسة الأسلحة الإسلامية بصفة عامة والمملوكية بصفة خاصة على دراسة أسماء الأسلحة وأنواعها وطرق صناعتها وزخرفتها، لذا أصبح من الصعب بل والعسير تأريخ الكثير من هذه الأسلحة. وفيما يخص التأريخ الخاص بالدروع الواقية لوجه الخيل موضوع الدراسة، يتضح الآتي:

- **الدرع الأول**: تؤكد الكتابات التسجيلية المنفذة عليه أنه ينسب إلى الأمير مقبل الدوادار أحد أمراء المُؤيَّد شيخ، ومن المرجح أنه صنع خصيصا له بعد توليه منصب الدوادار الكبير في ٣ شوال سنة ٨٢٢هـ/ ٢٣ أكتوبر ١٤١٩م.

- **الدرع الثاني**: تؤكد الكتابات التسجيلية المنفذة عليه نسبته للأمير قانصوه اليحياوي، وأنه صُنع له خلال نيابته على الشام نظرا لوجود لقب "كافل الممالك الشامية" على الدرع، ومن المصادر التاريخية يتضح أن الأمير قانصوه اليحياوى قد تولى نيابة الشام مرتين، الأولى امتدت عامين في الفترة ما بين٨٨٤هـ/ ١٤٧٩م إلى ٨٨٦هـ/ ١٤٨١م، وامتدت الثانية عشرة أعوام في الفترة ما بين ٨٩٢هـ/ ١٤٨٧م حتى وفاته في عام ٩٠٢ه/١٤٩٧م، ولذلك من المعتقد أن الدرع صنع خلال إحدى فترات نيابته للشام. ويرجح الباحث أن الدرع صُنع خلال فترة نيابته الأولى على الشام والممتدة في الفترة ما بين٨٨٤هـ/ ١٤٧٩م إلى ٨٨٦هـ/ ١٤٨١م، وذلك لأن الأمير قانصوة اليحياوي خاض إحدى حروبه خلال تلك الفترة وتم أسْرُه، أما الفترة الثانية والتي تولي فيها نيابة الشام فقد كان طاعنا في السن، ولم يهتم بأمور الشام وترك زمام الأمور في أيدي رجاله.

- **الدرع الثالث**: هذا الدرع يرجح نسبته إلى أواخر القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، وبداية القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي نظرا لتشابه العناصر الزخرفية عليه إلي حد كبير مع العناصر الزخرفية علي طبر من الحديد المذهب محفوظ بمتحف الفنون التطبيقية بفيينا، من

صناعة مصر أو سوريا في بداية القرن ١٠هـ/ ١٦م باسم السلطان الناصر محمد بن قايتباي١٠٧ (٩٠١ : ٩٠٢هـ/ ١٤٩٦ : ١٤٩٧م - ٩٠٢ : ٩٠٤هـ/ ١٤٩٦ : ١٤٩٨م).

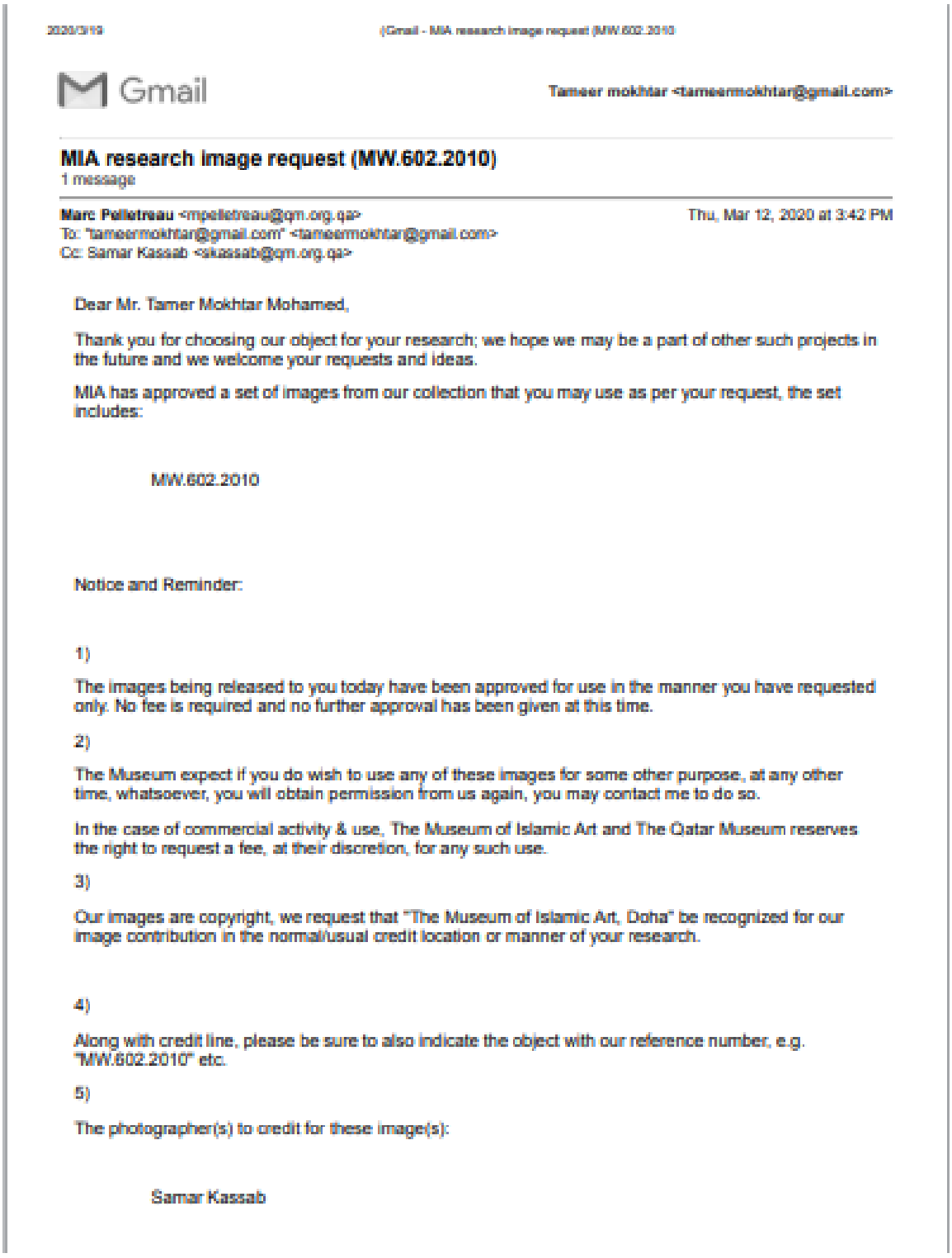
- **الدرع الرابع**: على الرغم من أنه هذا الدرع خال من أي نص تأسيسي يحدد صاحب الدرع أو الآمر بصنعه، إلا أنه من دراسة الرنك المركب الذي يزين وسط هذا الدرع (لوحة ١٥)، يمكن الوصول لتحديد تاريخه بكثير من الدقة، فمن المرجح نسبة هذا الدرع إلى الثلث الأخير من القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، نظرا لأن قرني البارود من ضمن الشعارات التي ظهرت على هذا الدرع، واللذين نفذا في الشطب الأوسط من الرنك المركب. وأول ظهور لشعار قرون البارود على الرنوك بصفة عامة في العصر المملوكي كان في تلك الفترة التاريخية التي تشغل الثلث الأخير من القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي١٠٨.

النتائج

خلصت هذه الورقة البحثية للعديد من النتائج أهمها ما يلي:-

١- تبين من الدراسة أن فكرة استخدام دروع واقية لوجوه الخيل ظهرت في الحضارات القديمة، واستمر استخدامها على مر العصور الإسلامية المختلفة.
٢- اتضح من الدراسة أن هذا النوع من الدروع الواقية لوجوه الخيل من نوادر الأسلحة التي وصلتنا من العصر المملوكي.
٣- تناولت الورقة دراسة أربعة دروع واقية لوجوه الخيل تنسب للعصر المملوكي للمرة الأولى.
٤- تبين من الدراسة أن اثنين من الدروع الواقية لوجوه الخيل صنعت من الحديد، ودرع واحد من الفولاذ، والرابع من النحاس.
٥- توصلت الدراسة من خلال الكتابات التسجيلية الواردة على الدروع إلى نسبة بعضها لأمراء بعينهم، فقد نسب الدرع الأول للأمير مقبل الدوادار، والثاني للأمير قانصوة اليحياوي.
٦- يُرجح من دراسة الكتابات التسجيلية على الدرع الأول الخاص بمقبل الدوادار- أحد أمراء المؤيد شيخ- أنه صنع خصيصا له بعد توليه منصب الدوادار الكبير في ٣ شوال سنة ٨٢٢هـ/ ٢٣ أكتوبر ١٤١٩م.
٧- يتضح من خلال الكتابات التسجيلية الواردة على الدرع الثاني الخاص بالأمير قانصوة اليحياوي، أن الدرع صنع خلال فترة نيابته الأولى على الشام والممتدة في الفترة ما بين٨٨٤هـ/ ١٤٧٩م إلى ٨٨٦هـ/ ١٤٨١م، لأن الأمير قانصوة اليحياوي خاض إحدى الحروب خلال تلك الفترة وتم أسره، أما الفترة الثانية والتي تولى فيها نيابة الشام فقد كان طاعنا في السن ولم يهتم بأمور الشام وترك زمام الأمور في أيدي رجاله.
٨- أمكن تأريخ الدرع الثالث ونسبته إلى أواخر القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، وبداية القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي. نظرا لتشابه العناصر الزخرفية عليه مع العناصر الزخرفية لطبر حديد منسوب للسلطان الناصر محمد بن قايتباي.
٩- أمكن تأريخ الدرع الرابع ونسبته للثلث الأخير من القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، نظرا لظهور شعار قرني البارود في الشطب الأوسط من الرنك المركب المزين. وهذا الرنك كان أول ظهور له في العصر المملوكي في نلك الفترة.

اللوحات والأشكال



2020/3/19 (Gmail - MIA research image request (MW.602.2010)

Gmail Tameer mokhtar <tameermokhtar@gmail.com>

MIA research image request (MW.602.2010)
1 message

Marc Pelletreau <mpelletreau@qm.org.qa> Thu, Mar 12, 2020 at 3:42 PM
To: "tameermokhtar@gmail.com" <tameermokhtar@gmail.com>
Cc: Samar Kassab <skassab@qm.org.qa>

Dear Mr. Tamer Mokhtar Mohamed,

Thank you for choosing our object for your research; we hope we may be a part of other such projects in the future and we welcome your requests and ideas.

MIA has approved a set of images from our collection that you may use as per your request, the set includes:

MW.602.2010

Notice and Reminder:

1)

The images being released to you today have been approved for use in the manner you have requested only. No fee is required and no further approval has been given at this time.

2)

The Museum expect if you do wish to use any of these images for some other purpose, at any other time, whatsoever, you will obtain permission from us again, you may contact me to do so.

In the case of commercial activity & use, The Museum of Islamic Art and The Qatar Museum reserves the right to request a fee, at their discretion, for any such use.

3)

Our images are copyright, we request that "The Museum of Islamic Art, Doha" be recognized for our image contribution in the normal/usual credit location or manner of your research.

4)

Along with credit line, please be sure to also indicate the object with our reference number, e.g. "MW.602.2010" etc.

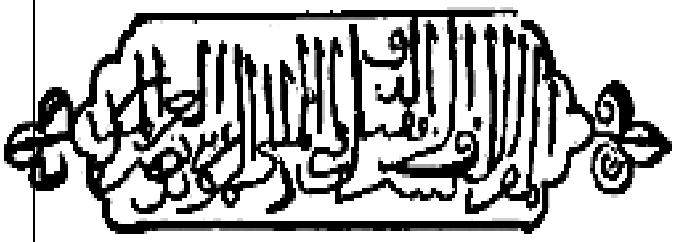
5)

The photographer(s) to credit for these image(s):

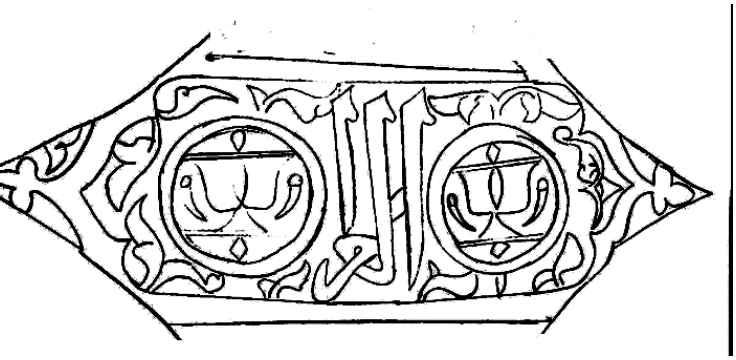
Samar Kassab

صورة من إيميل متحف الفن الإسلامي بالدوحة بالموافقة على أرسال

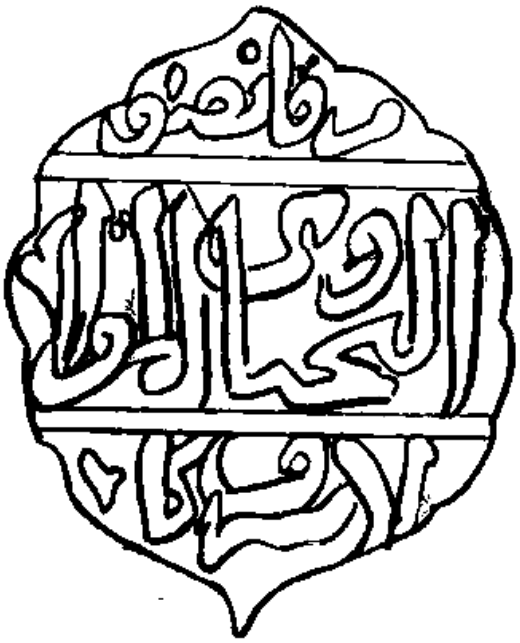
صور عالية الجودة للدرع الواقي لوجه الحصان، المحفوظ بالمتحف لدراستها من قبل الباحث



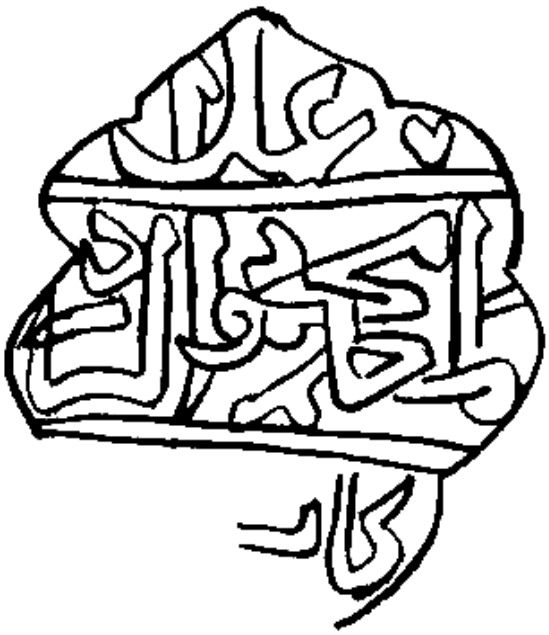
شكل (١) تفريغ للكتابة التسجيلية المنفذة علي درع واقي لوجه حصان خاص بالأمير مقبل الدوادار، المحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة ليون " عمل الباحث"



شكل (٢) تفريغ لخرطوش منفذ علي درع واقي لوجه حصان، محفوظ بمتحف الفن الاسلام
" عمل الباحث"



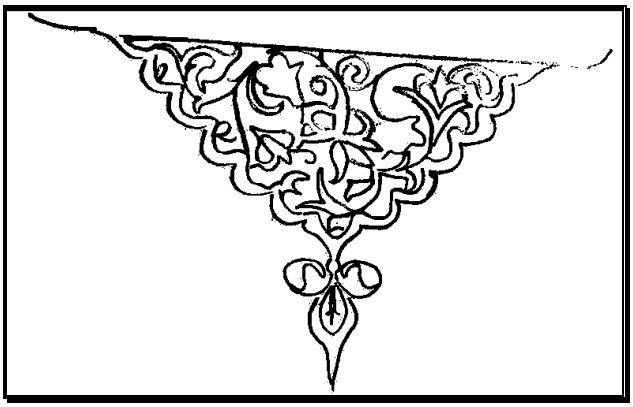
شكل (٣) تفريغ لكتابة تسجيلية منفذه علي درع واقي لوجه حصان خاص بالامير قانصوه اليحياوي، المحفوظ بالمتحف العسكري باستانبول " عمل الباحث"



شكل (٤) تفريغ لكتابة تسجيلية منفذه علي درع واقي لوجه حصان خاص بالامير قانصوه المحفوظ بالمتحف العسكري باستانبول " عمل الباحث"



شكل (٥) تفريغ لكتابة تسجيلية منفذه علي درع واقي لوجه حصان خاص بالأمير قانصوه اليحياوي، المحفوظ بالمتحف العسكري باستانبول " عمل الباحث"



شكل (٦) زخارف نباتية منفذه علي درع واقي لوجه حصان خاص بالأمير الدوادار، المحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة ليون " عمل الباحث"



لوحة (١) درع واقي لوجه حصان، محفوظ في متحف لينجراد (هرميتاج)، ومؤرخ بالقرن الخامس قبل الميلاد.

نقلا عن: Kahveci, Istanbul Askeri Muzedeki, fig 1



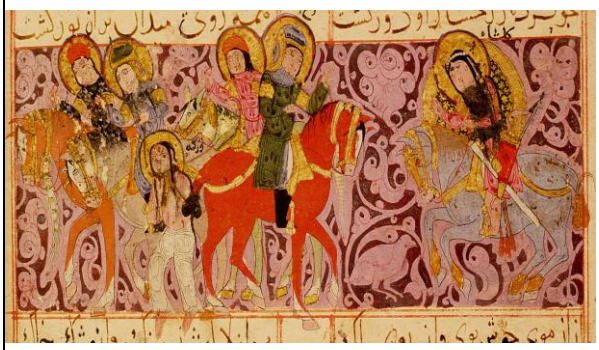
لوحة (٢) **درع واقي لوجه حصان، محفوظ في متحف لينجراد (هرميتاج)، ومؤرخ بالقرنين الرابع والخامس قبل الميلاد.**

نقلا عن Kahveci, Istanbul Askeri Muzedeki, fig 2



لوحة (٣) درع واقي لوجه حصان مزود بقرون غزال، محفوظ في متحف لينينجراد (هرميتاج)، ومؤرخ بالقرن الخامس قبل الميلاد.

نقلا عن : Kahveci, Istanbul Askeri Muzedeki, fig 3



لوحة (٤) تصويرة رقم ٢٢ من مخطوط ورقة وكلشاه المنسوب لعهد سلاجقة الأناضول (النصف الأول من القرن٧هـ/١٣م)، نقلا عن
http://warfare.6te.net/Turk/22-Varka_wa_Gulshah.htm

٢٠٢٠/٢/١٨



لوحة (٥) درع واقي لوجه حصان خاص بالأمير مقبل الدوادار، محفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة ليون،
مؤرخ بعام ٨٢٢هـ/١٤١٩م،

http://collections.mba-lyon.fr/fr/search-notice/detail/d-377-1-chanfre-3911d?fbclid=IwAR0KdjFzHXA2jjef0meo9Cphk6huJCGbVAXjYzOBTSJ7PuIgs3Ah0Eh9dTE

١٨



لوحة (٦) تفاصيل للزخارف النباتية المنفذة علي الدرع السابق



لوحة (٧) تفاصيل للنص التأسيسي المنفذ علي الدرع الأسبق



لوحة (٨) درع واقي لوجه حصان خاص بالأمير قانصوه اليحياوي، محفوظ بالمتحف العسكري باستانبول، مؤرخ بالفترة ما بين٨٨٤هـ/ ١٤٧٩م إلي ٨٨٦هـ/ ١٤٨١م، Kahveci, lstanbul Askeri Muzedeki, fig 45.



لوحة (٩) تفاصيل من الدرع السابق لنص تأسيسي يحتوي علي أسم السلطان قايتباي وألقابه.



لوحه (١٠) تفاصيل من الدرع السابق لنص تأسيسي يحتوي علي أسم الأمير قانصوة اليحياوي، نقلا عن Kahveci, lstanbul Askeri Muzedeki, fig 47.



لوحه (١١) تفاصيل من الدرع السابق لنص تأسيسي يحتوي علي ألقاب الأمير قانصوة اليحياوي، نقلا عن Kahveci, lstanbul Askeri Muzedeki, fig 47.



لوحة (١٢) لوحه تفاصيل من الدرع السابق لنص تأسيسي يحتوي علي أسم صانع الدرع المعلم محمود، نقلا عن Kahveci, lstanbul Askeri Muzedeki, fig 48.



لوحة (١٣) تفاصيل للزخارف النباتية المنفذة علي درع قانصوه اليحياوي
نقلا عن Kahveci, Istanbul Askeri Muzedeki, fig 50.



لوحة (١٤) درع واقي لوجه حصان خاص، محفوظ بالمتحف العسكري باستانبول، مؤرخ بنهاية القرن ٩ ه/ ١٥م، وبداية القرن ١٠هـ/١٦م
Askeri AT Zirhlari koleksiyonu, Askeri Muzedeki, 2009, fig 45.



لوحة (١٥) درع واقي لوجه حصان، محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالدوحة، ومؤرخ بالثلث الأخير من القرن ٩هـ/ ١٥م.
(ينشر لأول مره)



لوحة (١٦) تفاصيل من الدرع السابق منفذ عليه رنك مركب

حواشي البحث

[١]- تقع منطقة شينجيانغ في أقصى شمال غرب الصين وكانت تعرف قديما باسم تركستان الشرقية، وكان يسكنها "الأويغور" وهم شعوب ذو أصول تركية، وكانوا يعتنقون الإسلام. أنور، سيد علي، دور العلماء المسلمين الصينيين والمدارس الإسلامية في نشر اللغة العربية والثقافة الإسلامية، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الوطنية للغات الحديثة إسلام آباد، ٢٠١٣، ص٢٣- ٢٤. شاكر، محمود، تركستان الصينية (الشرقية)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٣، ص ١٩.

[٢]- Kahveci , Filiz, İstanbul Askeri Muzedeki AT Alin Zirhlarl, Yuksek Lisans Tezi, Ankara, 2009, p. ٨.

[٣]- استخدم العرب في شبه الجزيرة العربية الدروع الواقية للخيل قبل الإسلام، تؤكد ذلك تلك الإشارات التي وردت عام ٣٩ قبل الهجرة في معلقة عمر بن كلثوم، فقد ذكر في ديوانه "وردْنَ دوارِعًا وخرجْنَ شُعُثًا.....كأمْثَالِ الرصَائعِ قدْ بُلِينَا"، ويقصد هنا أن خيولهم قد رجعت من الحرب وعليها دروعها. ياسين، عبد الناصر، الأسلحة عبر العصور الإسلامية، الكتاب الأول: الأسلحة الدفاعية أو الجنن الواقية الدروع والتروس في ضوء المصادر المكتوبة والفنون الإسلامية، دار القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٠٨.

[٤]- لفظ فارسي، أصله (تن بناه) أي حارس البدن أو ثوب البدن، والتِجْفاف بكسر التاء المثناة فوق وإسكان الجيم وبالفاء المكررة، وهي أنث الضمير باعتبار المعنى فإنها في معنى السُترة (شيء يلبسه) بالبناء للمجهول من ألبس ومفعوله الثاني الضمير، قُدِمَ لكونه ضميرا متصلا على مفعوله الأول الذي أقيم مقام الفاعل وهو (الفرس)، ويجوز أن يقرأ بفتح التحتية وبالموحدة مبنيا للفاعل من لبس بكسر الموحدة (ليتق به الأذى)، أي أن يصيبه من السلاح شيء من الجراح، وقد يلبسه الإنسان. ظاهره أن التجفاف معدٌ لثوب يلبسه الفرس (وقد يلبسه الإنسان). وعلى ذلك جرى العاقولي فقال: وقد يلبسه الإنسان ولعله تبع فيه المصنف، والذي في "المصباح": التجفاف تفعال بالكسر شيء يلبسه الفرس عند الحرب كأنه درع والجمع تجافيف. قيل سُمِي به لما فيه من الصلابة واليبوسة. وقال النووي هو بفتح الجيم وفتح الفاء الأولى، أي عليه تجفاف بكسر التاء وهو ثوب كالجل يلبسه الفرس ليقيه من ضربات السلاح. ويقول ابن منكلى فيجعل التجفاف لباسا يغطون به جسم الفارس، وفي موضع آخر ذكر صاحب الإفصاح في فقه اللغة "أن التجفاف هو آلة للحرب يلبسه الفرس والإنسان ليقيه في الحرب، وقيل وجَفَّفَ الْفَرَسَ: أَلْبَسَهُ إِيَّاهُ، ويوضح هذا ما جاء في شروح الطرطوسي في صنع التجافيف"، وهو أن تؤخذ تجافيف مبطنه باللبود فيُكْسَى بها الخيل بعد أن تطليها بالطلاء المانع من إحراق النار. ابن علان، محمد على بن محمد، دليل الفالحين لطرق رياض الصالحين، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤، ص ٤١٩. رضا، أحمد، معجم متن اللغة (موسوعة لغوية حديثة)، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، الجزء الرابع، ١٩٥٩، ص٥٤٣. ابن منكلي، محمد الناصري، الحيل في الحروب وفتح المدائن وحفظ الدروب، تحقيق: نبيل عبد العزيز، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٣٢٣. حسين، الجيش الأيوبي، ١٩٧.

[٥]- ابن الأثير، مجد الدين أبي السعادات المبارك، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق طاهر أحمد الزاوي وآخرون، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، الجزء الأول، ١٩٦٣، ص٢٧٩. الذهبي، الإمام حافظ شمس الدين محمد، سير أعلام النبلاء، تحقيق مصطفى عبد القادر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء ٢، ١٩٧١، ص ٢٩١.

[٦]- ياسين، الأسلحة عبر العصور، الكتاب الأول: الأسلحة الدفاعية، ص ٢٠٩.

[٧]- خاضت الدولة الإسلامية حروبا عديدة ضد الدولة الساسانية، وخلالها شاهد المسلمون سلاح الفرسان المدرعة في الجيش الساساني، وتأثروا بها في الفترة المبكرة، وبعد سقوط الدولة الساسانية انتقل بعض من سلاح الفرسان المدرعة الساسانية للخدمة في جيش المسلمين وأصبح ولائهم للحكام الجدد، وبالتأكيد نقلوا خبراتهم في صناعة دروع الخيل للجيوش الإسلامية، Nicolle, Dived, Horse Armor and Warfare in the Medieval Islamic Middle East, International Journal of Archaeology and Social Sciences in the Arabian Peninsula, 8, 2017, p.2.

[٨]- الترمذ: مدينة حسنة تقع على الضفة الشمالية لنهر جيحون بالقرب من مصب نهر سُرْخان. ويقول السمعان إن أهلها ينطقون اسمها ترميذ، وكانت الديانة البوذية سائدة في المدينة قبل الفتح الإسلامي، وكان أميرها يدعى "ترمذ شاه". وكان للمدينة قلعة حصينة تشرف على النهر. ونظرا لوقوع المدينة على النهر مباشرة فكانت مرسى مهما للسفن. كما قامت بها دار لصناعة السفن. ويتفق كل من الاصطخري وابن حوقل على أن المدينة قد بنيت من الطوب اللبن. وكانت معظم طرقها مفروشة بالأحجار، وكانت عامرة بالسكان. خلف، محمود محمد، الفتح الإسلامي لبلاد ما وراء النهر بين حقائق المؤرخين وأوهام المستشرقين، دار المعارف، ٢٠١٠، ص ٣١.

[٩]- الطبري، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب، تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك، دار التراث، بيروت، الطبعة الثانية، ١٣٨٧هـ، الجزء السادس، ص ٤٠٤. Nicolle, Horse Armor, p.5.

[١٠]- حسين، محسن محمد، الجيش الأيوبي في عهد صلاح الدين "تركيبه-تنظيمه- أسلحته – بحريته – وأبرز المعارك التي خاضها، دار ئاراس للطباعة والنشر، كوردستان، العراق، ٢٠٠٢، ص ١٩٦- ١٩٩.

[١١]- Nicolle, Horse Armor, p.p. 5-6.

[١٢]- أنشد المتنبي قصيدة " إذا كان مدح فالنسيب المقدم" يمدح فيها الأمير سيف الدولة عندما عزم على زيارة قبر والدته.

[١٣]- ياسين، الأسلحة عبر العصور، الكتاب الأول: الأسلحة الدفاعية، ص ٢٠٩- ٢١٠.

[١٤]- أنشد المتنبي قصيدة "على قدر أهل العزم تأتي العزائم" على إثر معركة كبيرة دارت بين المسلمين بقيادة الأمير سيف الدولة، والروم بقيادة الدمستق، على مشارف قلعة الحدث الخاضعة للروم.

[١٥]- طرسوس (تارس Tarse، تارسوسTarsus)، سميت طريسوس، وعربت فقيل طرطوس بفتح الراء وقيل بإسكانها، ينسب بناؤها إلى الملك الأشوري (ساردانلبال). وهي مدينة قديمة وعظيمة من الثغور الشامية، وكانت منطقة تنازع بين المسلمين في الأناضول من جهة والبيزنطيين من جهة أخرى، وخضعت في النهاية للعرب المسلمين، وبين المدينة وحدود بلاد الروم جبال، وهي الحاجز بين المسلمين والروم. لذا تعد مدينة طرطوس أرضا للجهاد، وكان أهل البلد في نفوسهم على هذه الصفة ركوب الخيل والعمل بالسلاح ليس فيهم من يعجز عن ذلك، ولا يختلف عنه حتى ذوو المتاجر الدنية والصنائع الوضيعة، كانوا يلحقون بالطبقة العليا في الفروسية والشجاعة وارتباط الخيل وإعداد السلاح. موستراس، المعجم الجغرافي للإمبراطورية العثمانية، ترجمة عصام محمد الشحادات، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص ٣٤٩ -٣٥٠. ابن العديم، الصاحب كمال الدين، بغية الطلب في تاريخ حلب، تحقيق سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الجزء الأول، ١٩٨٨، ص ١٧٨ – ١٧٩.

[١٦]- وفي ذكر الدار التي أوقفتها قبيحة أم الخليفة المعتز بالله رحمهما الله في سبيل الله للجهاد ضد الروم، كانت الدار سكنى لمائة وخمسين غلاما وللدار خزانة للسلاح تظهر في أيام الأعياد وعند ورود الرسل من الروم، فيها الدروع الحصينة تستر الفارس والفرس، والعمد والجواشن والخوذ المنيعة. ابن العديم، بغية الطلب، ص ١٨٣.

[١٧]- Nicolle, Horse Armor, p.6.

[١٨]- بول، ستانلي لين، تاريخ مصر في العصور الوسطى، ترجمة: أحمد سالم، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٥، ص٢٤٣–٢٥٤.
[١٩]- زكي، عبد الرحمن، الجيش المصري في العصر الإسلامي من الفتح العربي إلى معركة المنصورة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠، ص٣٣.
[٢٠]- العمايرة، محمد عبد الله، الجيش الفاطمي (٢٩٧- ٥٦٧هـ/ ٩٠٩- ١١٧١م)، دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى،٢٠٠٩، ص ٢٣٠. المقريزي، تقى الدين أحمد، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، تحقيق محمد زينهم، وآخرون، مكتبة مدبولي، ١٩٩٧، ص ١٨٢. ابن الطوير، أبو محمد المرتضي عبد السلام، نزهة المقلتين في أخبار الدولتين، دار فرانتس شتايز، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص١٣٣- ١٣٤.
[٢١] - Šiptar, Luka, Medieval Warfare: Arms, Armour and Tactics during the Crusades 1096-1204, University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences in Rijeka, 2018, pp. 44-45.
[٢٢]- كلمة فارسية مفردها بركستوان، وتكون مصنوعة من الفولاذ، وتوضع على كامل جسم الفرس. زكي، الجيش المصري، ص ٩٢.
[٢٣]- ياسين، الأسلحة عبر العصور، الكتاب الأول: الأسلحة الدفاعية، ص٢١٢.
[٢٤]- في بعض الأحيان لا يذكر المؤرخ أيًا من المصطلحين، ويطلق على الخيول الملبسة بالواقيات مصطلح الخيول المدرعة، ففي وصف بيبرس المنصوري الدوادار لتعبئة الجيش المملوكي لمواجهة التتار في موقعة حمص ٦٨٠هـ قال: "أمر السلطان قلاوون الناس أن يلبسوا كل يوم عدد الحرب ويركبوا ويصطفوا.....وبات المسلمون على ظهور الخيل لابسين لامات الحروب مدرعين هم وخيولهم". العريني، السيد الباز، الفارس المملوكي، المجلة التاريخية المصرية، المجلد ٥، ١٩٥٦، ص ٦٤ – ٦٥.
[٢٥]- عبد الظاهر، محى الدين، الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر، تحقيق عبد العزيز الخويطر، الرياض، الطبعة الأولى، ١٩٧٦، ص ٢١٠.
[٢٦]- شاه سوار صاحب الإمارة الدلغارية، إحدى الإمارات المجاورة لحدود الشام، طمع أميرها في الاستيلاء على بعض البلاد الخاضعة للدولة المملوكية، وأرسل إلية أربعة حملات، فكان نجاح الحملة الرابعة بقيادة الأمير يشبك الدوادار، بعد إخفاق ثلاثة حملات قبلها، وقد أنشأ نائب دمشق الأمير برقوق في أعلى جبل قاسيون المطل على مدينة دمشق قبة كذكرى لهذا الانتصار سماها قبة النصر على سوار. ابن أجا، محمد بن محمود الحلبي، العراك بين المماليك والعثمانيين الأتراك مع رحلة الأمير يشبك من مهدي الدوادار، تحقيق محمد أحمد دهمان، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص ٥- ٥٨.
[٢٧]- ابن أجا، العراك بين المماليك والعثمانيين، ص٥١.
[٢٨]- القلقشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، شرح وتعليق محمد حسين شمس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء الرابع، ١٩٨٧، ص٦٣.
[٢٩]- ابن إياس، محمد بن أحمد، المختار من بدائع الزهور في وقائع الدهور، إصدارات مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ١٩٩٦، ص٤٠.
[٣٠]- العرينى، الفارس المملوكي، ص ٦٢.

[٣١]- ياسين، الأسلحة عبر العصور، الكتاب الأول: الأسلحة الدفاعية، ص٢١٢. شهاب، منيه، وآخرون، الصيد هوايات الملوك في الأراضي الإسلامية، متحف الفن الإسلامي بالدوحة، ٢٠١٥، ص ١١٥.
[٣٢] - Kahveci, İstanbul Askeri Muzedeki, p. 8.:12
٣٣ - Yale University Art Gallery Store
[٣٤] - Nicolle, Horse Armor, p. 30.
[٣٥]- ياسين، الأسلحة عبر العصور، الكتاب الأول: الأسلحة الدفاعية، ص ٢١٠. إبراهيم، الأسلحة والدروع الإسلامية، ص٤٦.
[٣٦]- عبد الرحيم، أسماء حسين، مدرسة التصوير في عهد سلاجقة الأناضول ٤٧٠ – ٧٠٨هـ/ ١٠٧٧ – ١٣٠٨م، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣.
[٣٧]- هبة الله بن جعفر بن سناء الملك أبي عبد الله محمد بن هبة الله السعدي، المعروف بابن سناء، وهو شاعر مصري ولد عام ٥٥٠هـ/ ١١٥٥م، من أسرة عريقة مرموقة وكان والده الرشيد قاضيا للقاهرة، كتب الشعر في سن مبكرة، وكتب قصيدة للقاضي الفاضل وهو لم يبلغ العشرين سنة. كتب في ديوان الإنشاء بمصر مدة، وولاه الملك الكامل ديوان الجيش سنة ٦٠٦هـ/ ١٢٠٩م، اختصر كتاب الحيوان للجاحظ، وأسمى المختصر روح الحيوان، وله كتاب مصايد الشوارد، جمع فيه شيئا من الرسائل الدائرة بينه وبين القاضي الفاضل وسماه فصوص الفصول، توفى في شهر رمضان سنة ٦٠٨هـ/ ١٢١٢م. عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٥٨١.
[٣٨]- ابن منكلي، الحيل في الحروب، ص ٣٢٠. ابن العماد، عبد الحي ابن أحمد بن محمد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، ١٩٨٦، ج٧، ص ٦٥.
[٣٩]- القلقشندي، صبح الأعشى، الجزء٤، ص ٥٩.
[٤٠]- عبد الرؤوف، صفاء عبد الله، تقنين الأسلحة الأيوبية والمملوكية وتطورها(ق٦هـ م ١٢م- ١٠هـ/١٦م)، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ٢٠٠١، ص ٥١.
[٤١]- شهاب، الصيد، ص ١١٥.
[٤٢] - Kahveci, İstanbul Askeri Muzedeki, p.13-14.
[٤٣]- إبراهيم، الأسلحة والدروع، ص ١٧٣.
[٤٤]- قرأ مايز نهاية النص كالتالي " للغرة المباركة"، ومن المرجح أن القراءة الصحيحة قد تكون "العزة المباركة"، نظرا لأن كلمة "للغرة" لا تتوافق مع النص المكتوب، راجع .Mayer, L.A., Saracenic Heraldry, Oxford, 1933, p.168
[٤٥]- ورد ذكر هذا الدرع ضمن رسالة الدكتوراة الفريدة والنادرة الخاصة بالأستاذ الدكتور حسين عليوة "السلاح المعدني للمحارب المصري في عصر المماليك "دراسة أثرية"، وقد أشار إلى أن الدرع ورد عليه اسم السلطان أبو النصر قايتباي، ولم يذكر أن الدرع ورد عليه اسم صاحبه الأمير قانصوه اليحياوي.
[٤٦]- أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأداره متحف الفن الإسلامي بالدوحة للموافقة على النشر العلمي للدرع والمحفوظ لديهم في المتحف، والشكر موصول علي تزويدي بمجموعة من الصور التوضيحية عالية الجودة للدرع.

[٤٧]- القباني، شيرين عبد الحليم، الخيل والفروسية في مصر الاسلامية منذ بداية الدولة المملوكية وحتي جلاء الحملة الفرنسية (٦٤٨هـ-١٢١٦م/ ١٢٥٠هـ/ ١٨٠١م) دراسة تاريخية حضارية سياحية، رسالة دكتوراة، غير منشورة، كلية السياحة والفنادق، جامعة الاسكندرية، ٢٠١٥، ص ٢٦.

[٤٨]- عليوة، حسين عبد الرحيم، المعادن، بحث ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، ٢٠٠٠، ص ٣٧٧.

[٤٩]- ياسين، الأسلحة عبر العصور الإسلامية، الكتاب الأول: الأسلحة الدفاعية، ص ٢١- ٢٢.

[٥٠]- الفولاذ هو الحديد المُصفى من الشوائب العالقة به قبل تنقيته، وأصل الكلمة بالفارسية "بولاد"، وقد وصفه الكندي في رسالته بأنه "ليس معدنيا" أي أنه لا يستخرج على طبيعته من المنجم كالحديد، وإنما يتم الحصول عليه بعد تسخين الحديد وتصفيته من شوائبه وإضافة بعض المواد إليه ليصبح أقسي من الحديد وأمتن، وأكثر قابلية للسقي حيث يظهر جوهره أو ماؤه على سطحه وهو ما كان يعرف باسم الفرند، أنظر رسالة الكندي، "السيوف وأجناسها"، تحقيق عبد الرحمن زكي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ١٤، الجزء ٢، ديسمبر ١٩٥٢، ص ٢. للاستزادة عن الحديد والفولاذ راجع، عليوة، السلاح المعدني، ص ٨٥ : ٩٥.

[٥١]- وهى طريقة الربط أو الوصل بالمسامير ويتم اللجوء إليها عندما تتكون التحفة المعدنية من عدة صفائح معدنية منفصلة، ليتم استخدام هذه الطريقة للوصل بين الأجزاء التي تتكون منها التحفة المعدنية، ويتم ذلك باستخدام آلة حادة، ثم تُربط هذه الأجزاء بوضع بعضها فوق بعض بحيث تكون الثقوب متوائمة، ثم تستخدم مسامير البرشمة في الربط المُحكم وشد الأجزاء بعضها ببعض. عليوة، السلاح المعدني، ص١٢٢.

[٥٢]- عليوة، السلاح المعدني، ص ١٢٢- ١٢٣.

[٥٣]- الصيد هوايات الملوك، ص ١١٥.

[٥٤]- طنطاوي، حسام عويس، مطارق الأبواب في مصر في العصر المملوكي ٦٤٨-٩٢٣هـ/ ١٢٥٠-١٥١٧م، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠٠٥، ص٤٢- ٤٣.

[٥٥]- إبراهيم، الأسلحة والدروع، ص ١٠٤.

[٥٦]- صوي، أولكر أرغين، تطور فن المعادن الإسلامية منذ البداية حتى نهاية العصر السلجوقي، ترجمة الصفصاف أحمد القطوري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص ١٦٤.

[٥٧]- عليوة، السلاح المعدني، ص ١٣٨.

58 - Abouseif, Doris, Practising Diplomacy in the Mamluk Sultanate: Gifts and Material Culture in Mamluk sultanate, I.B.Tauris, 2014, p. 166.

[٥٩]- علام، عادل شريف، النصوص التأسيسية على العمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة دراسة مقارنة في ضوء التخطيط وما جاء بالوثائق والمراجع، مخطوط رسالة دكتوراة، غير منشورة، شعبة الآثار الإسلامية، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، ١٩٨٦، ص ٣٩.

[٦٠]- خيرالله، جمال عبد العاطي، الخط الثلث على عمائر المماليك الجراكسة دراسة تطبيقية على نماذج من العمائر الدينية ٧٨٤-٩٢٣هـ/ ١٣٨٣- ١٥١٧م، مجلة كلية الآداب للدراسات والعلوم الإنسانية، العدد الثاني، يوليو ٢٠٠٩، ص ١٤.

[٦١]- داود، مايسة محمود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشرة للهجرة (٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٦٠.

٦٢- عليوة، السلاح المعدني، ص ٢٢٦.

[٦٣]- المسعود، حسن، الخط العربي، دار فلاماريون – باريس، د.ت، ص ٨٤.

[٦٤]- سورة آل عمر، آية ١٢٦، سورة الأنفال، آية ١٠.

[٦٥]- سجلت هذه الآية للمرة الأولى على نقود السلطان أبى يعقوب يوسف بن يعقوب (٦٨٥- ٧٠٦هـ/ ١٢٧٥- ١٣٠٧م). عبد العظيم، محمد عبد الودود، الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الرياض، ١٤٢٨هـ، ص ١٥٤. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت٣٠١هـ/٩٢٢م)/ مختصر تفسير الطبري، تحقيق محمد الصابوني، بيروت ١٩٨٣/١٤٠٣، ج٧، ص ١٩٠.

[٦٦]- حامد، دعاء السيد، العبارات الدعائية على العمائر وشواهد القبور في شرق العالم الإسلامي خلال القرنين السابع والثامن الهجريين/ الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين "دراسة فنية أثرية مقارنة"، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٣٢.

[٦٧]- https://www.bonhams.com/auctions/22748/lot/204/ ٣-١٢- ٢٠١٩.

[٦٨]- محفوظ بمتحف طوبقابي، رقم السجل ١/١٨١.

[٦٩]- متحف الفن الإسلامي، رقم سجل ١٥٠٥١.

[٧٠]- ظهر هذا الدعاء على الرنوك الكتابية، وظهر في البداية يشغل القسم الأوسط منها، كما في رنك الناصر محمد بن قلاوون وابنه الناصر حسن، وتطورت هذه العبارة وأصبحت تشغل الشطب الأوسط ويستكمل اسم السلطان بالشطب العلوي والسفلي، بحيث يختتم غالبا بالدعاء بعبارة "عز نصره"، كما ظهرت أيضا على كرسي عشاء الناصر محمد بن قلاوون محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، رقم سجل ١٣٩، فقد زخرف الكرسي بخراطيش كتابية وشغل الدعاء الشطب الأوسط من الخرطوش. عبد العظيم، الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية، ص ٤٢٨- ٤٣٠.

[٧١]- هذه الكلمة أو الخاتم كانت لا توضع إلا على الأسلحة الخاصة بالسلاطين أو الأمراء والقادة. إبراهيم، الأسلحة والدروع، ص ١١٣.

[٧٢]- عليوة، السلاح المعدني، ص ٢٠٧.

[٧٣]- **المَقَرُ**: بفتح الميم والقاف، استخدم اللقب في المكاتبات كإشارة على التعظيم دون ذكر الاسم، حتى أصبح من الألقاب الأصول في عصر المماليك، تلى درجته لقب (المقام) واستخدمه بادئ الأمر للسلطان شأن المقام العالي، وأول من تلقب به المنصور قلاوون سنة ٦٧٨هـ/ ١٢٧٩م، غير أن اللقب لم يحتفظ لمدة طويلة بمكانته العالية الرفيعة فسرعان ما انحط شأنه وتلقب به كبار الأمراء خاصة العسكريين طيلة القرن الثامن إلى منتصف القرن التاسع الهجري/ ١٤: ١٥م، وتضاف ألقاب فرعية إليه فيقال (المقر الأشرف) و(المقر الشريف العالي). الباشا، حسن، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوظائف والآثار، ص٤٨٩ – ٤٩٤.

[٧٤]- وهو من ألقاب التوابع المتفرعة من ألقاب الأصول، فالأشرف تشير إلى الأرفع من أفعل وهى تفضيل عن تشريف، ويلحق بالمقر فيقال (المقر الأشرف) واستخدم كلقب. الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ١٦٠ - ١٦١.

[٧٥]- الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج٢، هامش ٥،ص ٥٣٣.

[٧٦]- لقب سلطان أصله في اللغة الحجة. قال تعالى" وما كان عليهم من سلطان إلا لنعلم من يؤمن بالآخرة " سورة سبأ، آية ٢١. وسمي السلطان بذلك لأنه حجة على الرعية يجب عليهم الانقياد له، وقد استعمل لأول مرة في عهد هارون الرشيد حين لقب به خالد بن برمك أو حجر بن يحيى البرمكي، ويعتبر اللقب في هذه الحالة نعتاً فخرياً خاصاً إذ انقطع التلقيب به بعد ذلك حتى القرن(٤٥ /١٠ م). ويذكر أن لقب" السلطان "لم يصبح لقباً عاماً إلا بعد أن تغلب الملوك بالشرق مثل بني بويه على الخلفاء واستأثروا بالسلطة دونهم وبذلك اتخذوا لقب" السلطان "سمة عامة لهم. للاستزادة، بركات، مصطفى، الألقاب والوظائف العثمانية دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية، من خلال الآثار والوثائق والمخطوطات ١٥١٧- ١٩٢٤، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٣٤: ٣٦. الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ٣٢٣ .

[٧٧]- الكافل في اللغة الذى يكفل الإنسان ويعوله، وكان من الألقاب الخاصة بنائب السلطنة في العصر المملوكي، فقد كان يلقب بالنائب الكافل وذكر بن فضل العمري في التعريف أنه المختص بنائب السلطان أو وزير كبير، وكان يستعمل أيضاً مضافاً إليه ياء النسبة فيقال الكافلي، والكافلي من الألقاب الدالة على الوضع دلالة خاصة. الباشا حسن، الألقاب الإسلامية، ص ٣٧٣.

[٧٨]- وردت كتابة تأسيسية منسوبة للأمير قانصوه اليحياوي على إناء من النحاس، ظهر عليها لقب كافل الممالك الحلبية، ونصها كالآتي: " برسم المقر الأمير المولى السيفي قانصوه اليحياوي كافل الممالك الحلبية عز نصرة، كما ظهر لقب كافل الممالك الحلبية علي نص إنشاء سبيل في مدينة حلب مؤرخ ب١٠ محرم ٨٨٣هـ/ ١٤٧٨م، ونصه كالآتي: "أمر بإنشاء (هذا السبيل) المبارك المقر العالي المولوي الأميري الكبيري العضد الذخري.....السيفي قانصوه اليحياوي كافل الممالك الحلبية المحروسة أعز الله أنصاره وذلك في عاشر محرم سنة ثلاث وثمانين وثمانمائة"، Mayer, Saracenic Heraldry, p.180 – 183.

[٧٩]- قام أحد صناع السلاح بإعداد الأسلحة المختلفة لمملكة الحبشة في عهد النجاشي يسحاق (١٤١٤ – ١٤٢٩م). طرخان، مصر في عصر دولة المماليك الجراكسة ١٣٨٢-١٥١٧م، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٩، ص ١٥٢ – ١٥٣. عليوة، السلاح المعدني، ص ١٤٧.

[٨٠]- الزرد كاش، مكونة من مقطعين زرد العربية وتعني الدرع، ولفظة كاش في الفارسية وتعني الصانع، أي أن المصطلح يعني صانع الدرع وتجمع زردكاشيه، طبقا لقاعدة جمع الأسماء التي ترجع لأصل غير عربي بإضافة ياء مشددة وتاء مربوطة، ومعناها صانع الزرد. ولقب الزرد كاش يطلق من باب التعميم على صناع الأسلحة المختلفة ولم يكن قاصرا على صانع الدرع وحده. حسين، الجيش الأيوبي، ص ١٦٤.

[٨١]- ابن تغري بردي، يوسف بن عبد الله الظاهري، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٧٢، ج ١٥، ص ١٨٤.

[٨٢]- الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج٢، هامش٥، ص ٥٣٣.

[٨٣]- ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، الجزء ١٤، ص ١٧٠ : ص ١٨٢.

[٨٤]- الملطي، زين الدين، نيل الأمم في ذيل الدول، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، المكتبة العصرية للطباعة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، الجزء الرابع، ص ٣٤٣. المقريزي، تقى الدين أحمد، السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق: محمد عبد القادر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٧، الجزء السادس، ص ٥٠٨. ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، ج١٥، ص ١٨٤ – ١٨٥.

[٨٥]- ابن تغري بردي، أبو المحاسن جمال الدين، مورد اللطافة في من ولي السلطنة والخلافة - ذكر سلطنة السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباي المحمودي الظاهري على مصر، تحقيق: نبيل محمد عبد العزيز، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٧، الجزء٢، ص ١٨٥.

[٨٦]- طرخان، إبراهيم علي، مصر في عصر دولة المماليك الجراكسة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٩م، ص ٣٨.

[٨٧]- حسين، نصر عوني، دراسات في المراسيم الصادرة عن سلاطين دولتي المماليك البحرية والجراكسة الرخامية والحجرية، رسالة دكتوراة غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ١٩٨٩، ص ٢١٩.

[٨٨]- تولى نيابة الاسكندرية في ٩ جمادي الأولى عام ٨٧٢هـ/ ٧ أكتوبر ١٤٦٧م، حتى ٦ صفر عام ٨٧٣هـ/ ٢٦ أُغسطس ١٤٦٨م. عبد العال، محمد إبراهيم، نواب السلطنة المملوكية بمدينة الإسكندرية وأهم آثارهم المعمارية والفنية (٧٦٧ – ٩٢٣هـ/ ١٣٦٥ – ١٥١٧م) دراسة حضارية آثارية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار، شعبة الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠١٥، ص ٤٩٧.

[٨٩]- ابن إياس، محمد بن أحمد، بدائع الزهور في وقائع الدهور، حققها محمد مصطفي، مركز تحقيق التراث، الجزء الثالث، ١٩٨٤، ص ١٥٢.

[٩٠]- ورد هذا اللقب للدلالة على نائب طرابلس في العصر المملوكي، وكافلها من أعيان الكفال له الولاء على ما يتعلق بها من المدن والقلاع والمعاملات، وضريبته قديما أن يكون بخدمته ستمائة مملوك، وله من الطرائق والأبهة ما يطول شرحه، وقد حمل هذا اللقب الأمير قانصوه اليحياوي، وأما السادة القضاة فيها أربعة على أربعة المذاهب، ولكل منهم نواب، وأما الأمراء ففيها حاجب الحجاب من مقدمي الألوف، وأمير كبير مقدم أيضا، وأميران مقدما الألوف، وعشرة أمراء طبلخانات، وقريب من ثلاثين أميرا عشرينات وعشراوات، وخمسوات قريب من الترتيب من أمراء حلب، وأما المباشرون فيها كاتب سر وناظر جيش ووزير. الظاهري، غرس الدين خليل بن شاهين، زبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك، وضع حواشيه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٧، ص١١٢.

[٩١]- الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، الجزء٢، ص ٩٥٨ – ٩٥٩.

[٩٢]- قبض على قانصوه اليحياوي لما نُسب إليه من تقصير في القتال ضد ابن حسن، الملطي، زين الدين عبد الباسط، كتاب نيل الأمل في ذيل الدول، تحقيق: عمر عبدالسلام، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م،الجزء الثامن، ص٣٠٠.

[٩٣]- البصروي، علي بن يوسف بن علي، تاريخ البصروي، تحقيق: أكرم حسن العلبي، دار المأمون للتراث، دمشق، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ، ١٣١. العليمي، الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل، تحقيق: عدنان يونس عبد المجيد، مكتبة دنديس، عمان، الأردن، ب.

ت، الجزء الثاني، ص ٣٦٦. الملطي، نيل الأمل في ذيل الدول، الجزء السادس، ص٣٤٣/ الجزء السابع، ص ٢٢٩/الجزء الثامن، ص ٨٩.

[٩٤]- الرنك كلمة فارسية (رنك) تنطق رنج وتعنى اللون، وقد عُربت هذه الكلمة وأصبح حرف (كـ) الجاف ينطق كافا، ولما كان اللون يلعب دورا أساسيا في رسوم هذه الشارات ويستخدم للتمييز بين الشارات المتشابهة من حيث الشكل، لاسيما الخاص منها بوظائف الأمراء، لذلك اصطلح على تسميتها بالرنوك. داود، مايسة محمود، الرنوك الإسلامية، مجلة الدارة، العدد٣، ١٩٨٢، ص ٢٧.

[٩٥]- مصطفى، محمد، الرنوك في عصر المماليك، مجلة الرسالة، العدد ٤٠٠، مارس ١٩٤١، ص ٢٦٨.

[٩٦]- يمكن تقسيم الرنوك إلى ثلاثة أنواع، أولا: الرنوك المصورة: وهى مجموعة متنوعة من الرنوك المصورة ترمز للقوة والشجاعة، وغالبا ما تخص السلاطين، يتخذونها شعارا لهم ورمزا لقوتهم، وهي إما رموز حيوانية وإما بعض الطيور وفي أحيان أخرى نباتات. ثانيا: الرنوك الكتابية: هي رنوك انفرد بها السلاطين دون الأمراء، ووردت بكثرة على التحف والعمائر المملوكية، وهذا النوع من الرنوك كانت تدون عليه أسماء السلاطين وألقابهم عليها مصحوبة ببعض عبارات التمجيد والتفخيم. ثالثا: الرنوك الوظيفية: يقصد بها العلامات أو الرموز الدالة على الوظائف التي كان يشغلها بعض أمراء المماليك في البلاط السلطاني، وهي كثيرة ومتنوعة، ومنها نوعان بسيطة ومركبة. داود، الرنوك الإسلامية، ص ٢٧، ٢٩، ٣٠، ٣١.

[٩٧]- الكأس: رنك الساقي ويعتبر من أشهر الرنوك انتشارا على تحف العصر المملوكي، وكان يرمز بالكأس لوظيفة الساقي أو ما عرف باسم (الشرابدار) وهى كلمة مركبة من مقطعين(شراب) وهو ما يشرب من ماء أو سوائل، والثاني: (دار) ومعناه ممسك، أى أنها تعنى ممسك أو حامل الشراب. ولم تقتصر وظيفة الساقي على سقاية الشراب، بل تضمنت أيضا مد السماط وتقطيع اللحم، ولعل هذه الكثرة في استخدام هذا الرنك ترجع إلى كثرة عدد السقاة في البلاط المملوكي أكثر من غيرهم من ذوي الوظائف الأخرى، وقد ترجع هذه الكثرة كذلك إلى أن ابن الساقي كان يرث أحيانا عند تأميره رنك الكأس عن أبيه رغم عدم اشتغاله بهذه الوظيفة كما هو الحال بالنسبة لكل من أحمد بن بكتمر الساقي، ومحمد كتبغا الساقي، وحسين بن قوصون الساقي. عبد الرازق، أحمد، الرنوك الإسلامية، جامعة عين شمس، كلية الآداب، التعليم المفتوح، ٢٠٠٦، ص٩٥. ذكرت هذا الشرح في المتن والهزامش

[٩٨]- الدواة: شعار وظيفة الدوادار، وترمز الدواة والقلم إلى وظيفة كاتب السلطان وهو ما يعرف (بالدوادار)، ويتألف الاسم من شقين، دواة وهى كلمة عربية تعني مكان حفظ المداد، ويتألف الاسم من شقين، دواة وهي كلمة عربية تعني مكان حفظ المداد، و(دار) كلمة فارسية تعنى ممسك أي ممسك أو حامل الدواة للسلطان، ويذكر الدكتور حسن الباشا أن هذه الوظيفة عرفت في العصر العباسي وأطلق على صاحبها في عصر الغزنويين والسلاجقة اسم "دواتدار"، وظلت الوظيفة موجودة في دولة خوارزم شاه ثم انتقلت إلى السلاجقة والأتابكة. الباشا، الفنون والوظائف، ص ٥١٩.

[٩٩]- البقجة: يرمز رنك البقجة إلى الجمدار وهو الشخص المسئول عن إلباس السلطان، ويرسم على هيئة مربع ذي أركان مرتفعة، أو على شكل معين يرمز لقطع النسيج المربعة التي تطوى أطرافها تجاه الوسط، وتوضع فيها الملابس المعدة للارتداء. الباشا، حسن، الفنون الاسلامية، ج٢، ٣٥٨.

[١٠٠]- الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج٢، ص٥٧٨.

[١٠١]- يذكر ابن تغري بردي أن المملوك بعد أن يتم تعليمه بالطباق، يخرج له السلطان خيلا وقماشا ويجعله في جملة الجمدارية، وينقل المملوك لطبقة الخاصكية، وبعد مدة أخرى يصبح شيخا ساقيا، وصارت له مكانة عند السلطان، ثم يصير أمير عشرة ثم أمير عشرين ثم أربعين ثم يصبح أمير طبلخاناه، ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، ج ٦، ص ٣٢٢ -٣٢٣.

[١٠٢]- الكأس: رنك الساقي ويعتبر من أشهرها انتشارا على التحف من العصر المملوكي، ويرمز بالكأس لوظيفة الساقي أو ما عرف باسم (الشرابدار)، وهى كلمة مركبة من مقطعين(شراب) وهو ما يشرب من ماء أو سوائل، والثاني (دار) ومعناه ممسك، أي أنها تعني ممسك أو حامل الشراب. ولم تكن وظيفة الساقى تقتصر علي سقاية الشراب بل كانت تتضمن أيضا مد السماط وتقطيع اللحم، ولعل هذه الكثرة في استخدام هذا الرنك ترجع إلى كثرة عدد السقاة في البلاط المملوكى، وقد ترجع هذه الكثرة كذلك الى ان ابن الساقى كان يرث أحيانا عند تأميره رنك الكأس عن أبيه رغم عدم اشتغاله بهذه الوظيفة كما هو الحال بالنسبة لكل من أحمد بن بكتمر الساقى، ومحمد كتبغا الساقى، وحسين بن قوصون الساقى، عبد الرازق، أحمد، الرنوك الإسلامية، ص٩٥.

[١٠٣]- قرون البارود(سراويل النبالة): من الرنوك التي كانت ذات صلة بالوظيفة التي يشغلها الأمير، وقد فسره بأنه يدل على القرن أو الإناء الذى كان يحفظ فيه البارود، وذلك لأن أول ظهوره كان في رنوك الثلث الأخير من القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، عندما عم استخدام البارود فى الأسلحة، ويحتمل أنه كان شعارا للفرقة التى كانت تشرب كأس الفتوة وترمى البندق باسمه، وكانت تقوم بألعابها خارج المدينة ومن أهمها رمى الحمام، وكانت خاضعة للسلطان له أن يدخل فيها من يشاء ويخرج من يشاء. وهذا الشعار قلما وجد منفردا، وإنما نشاهد عادة يكتنف أحد الرموز الأخرى من كلا الجانبين وخاصة على الرنوك المركبة (فهو يظهر دائما بشكل زوجى "قرنين"). إلا أن ماير استبعد أن يكون هذا الشعار خاصا بالوظيفة، وخاصة أنه ظهر فى عصر المماليك الشراكسة الذين استخدموا الرنوك المركبة والعديد من الشعارات ليس لها معنى وظيفى، Mayer ; Op . cit , p 19.، عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، ص ١١٩.

[١٠٤]- ياسين، عبد الناصر، الرمزية الدينية في الزخرفة الاسلامية دراسة في (ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١١٥.

[١٠٥]- من أقدم الأمثلة المنفذة عليها المراوح النخيلية وأنصافها في قصر المشتى. شافعي، فريد، العمارة العربية في مصر الاسلامية (عصر الولاة)، المجلد الأول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٤، ص ٩٥- ٢٢١.

[١٠٦]- احتلت زهرة اللوتس مكانة مهمة في الأساطير المتعلقة ب(بوذا)، فالاعتقاد الديني السائد أن بوذا جاء من زهرة لوتس طافية على سطح الماء، وكثيرا ما يصور بوذا متربعا على عرش أساسه زهرة اللوتس أساسها مصر القديمة. كركر، منى محمد، التأثيرات الصينية على الفنون التطبيقية الإيرانية منذ بداية العصر المغولي حتى نهاية العصر الصفوي، دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، قسم الآثار والحضارة، جامعة حلوان، ٢٠١٤،، ص ٣٥٣-٣٥٥. بيكر، باتريشكا، المنسوجات الإسلامية، ترجمة صديق محمد جوهر، أبو ظبى للثقافة والتراث، ٢٠١١، ص١٤٥.

[107] - *Brend, Barbara*, Islamic Art, British museum press,1991, PL. 72.

[١٠٨]- عبد الرازق، الرنوك، ص ١١٩.

مواكب الزفاف في مصر خلال القرنين (١٢ -١٣هـ/١٨-١٩م) فى ضوء لوحات الرحالة والمستشرقين

ماجدة على عبد الخالق الشيخة
مدرس بقسم الآثار الإسلامية
كلية الأثار-جامعة القاهرة

ملخص:
الزواج هو اللبنة الأولى في بناء الأسرة التي هي أساس المجتمع(١) فهو حرث للنسل وسكن للنفس ومتاع للحياة وطمأنينة للقلب وإحصان للجوارح، كما أنه نعمة وراحة وسنة وستر، وقد شرعه الله سبحانه وتعالى منذ خلق آدم عليه السلام للتوالد والتناسل وعمارة الكون، وقد جاءت الأديان السماوية تدعو إليه وتحث علية كي يتحقق بقاء النوع الإنساني الذي جعله الله خليفته في الأرض(٢).
والزواج في الإسلام عقد لازم وميثاق غليظ وواجب اجتماعي وسكن نفساني وسبيل مودة ورحمة بين الرجال والنساء ولا ترتاح النفس ولا تطمئن بدونه، كما أنه عبادة يستكمل الإنسان بها نصف دينه، وهو إذا ما روعيت أحكامه يضفي على الزوجين حياة سعيدة بسكن القلب واطمئنان النفس في ألفة ومحبة وعطف(٣).
وإلى هذا يشير القرآن الكريم في قوله تعالى(وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَاوَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةًوَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ)(٤)
ويهدف هذا البحث إلى دراسة أحد مظاهر الزواج وهو موكب الزفاف الذي يعلن من خلاله إتمام عملية الزواج بإرسال الزوجة إلى بيت زوجها في موكب مهيب من الفرح والصخب وتكوين هذا الموكب والفرق الموسيقية المصاحبة له وأنواع وأشكال الملابس لكل فئة في الموكب وكذلك طوائف الحرف المصاحبة في بعض الأحيان، وعلاقة الموكب بالطبقات الاجتماعية، وهذا ما سيرد خلال البحث.

Summary:

Marriage is the first building block in building a family, which is the basis of society. Heavenly religions came to call and urge him to achieve the survival of the human type that God made his successor on earth

This research aims to study one of the aspects of marriage, which is the wedding procession, which is announced through the completion of the marriage process before the wife to her husband's house in a majestic procession of joy and clamor, the composition of this procession and the accompanying bands, the types and forms of clothing for each class in the procession, as well as the accompanying sects of the crafts at times , And the procession's relationship to social classes, and this is what will be discussed during the research.

تمهيد

الزواج في مصر هو عقد اتفاق خاص، يتمثل في الإرادة التي يعبر عنها الطرفان المتعاقدان وتكفي موافقتهما المتبادلة ليكون هذا الزواج مشروعاً(٥) وبعد الاتفاق بين الطرفين تقرأ الفاتحة ثم يحدد يوم قريب لدفع مقدم المهر والاحتفال بعقد الزواج ويسمى إنجاز العقد كتب الكتاب(٦)وبعد عقد القران يقوم العريس بدفع جزء من المهر مقدماً والباقي " مؤخر الصداق " يسدد على أقساط تدفع في نهاية كل سنة(٧).

والمهر الذى يقدم للزوجات عن طريق أزواجهن هو عماد أساسي من عمد الزواج، وهو حق مطلق لهن(٨)ذلك بعد أن تعطي المرأة موافقتها بنفسها أو من خلال وكيل(٩)وقد يزوج أهل الفتاة فتاتهم لمن يشاؤون دون موافقتها إذا كانت قاصرة ويمكنها أن تختار زوجها إذا كانت بالغة، وتعين من ينوب عنها في ترتيب الزواج وعقد العقد(١٠).

كما أنه نظام إلهي وضعة الشرع لخير الفرد والمجتمع وقد جعله الله تعالى من آياته وعدة نعمه على عباده، لذلك عنى التشريع الإسلامي بعقد الزواج عناية خاصة، نظراً لخطورته ولأثره في حياة الإنسان ووضع له من الأحكام في مراحله المختلفة ما يكفل تحقيق الأغراض المنشودة منه(١١).

ومن الجدير بالذكر أنه من تقاليد تلك الفترة أن العريس أو الراغب في الزواج لم يكن يستطع رؤية العروس قبل الزفاف لذلك فقد كان الشائع في ذلك الوقت أن يرسل من يشاهدها إما أن تكون والدة العريس(١٢) أو الخاطبة(١٣)وقد قال عنها ابن دانيال أنها تستطيع معرفة (كل حرة وعاهرة وكل مليحة في مصر والقاهرة)(١٤)ولم يقتصر دورها على الذهاب إلى البيوت فقط وإنما في بعض الأحيان كانت تذهب إلى حمامات النساء لرؤية الفتيات ومعرفة أحوالهن وتنقل ذلك لمن يرغب في الزواج(١٥).

وبعد أن يتم الاتفاق على كل شيء يبدأ الترتيب ليوم الزفاف والذي يعتبر من العادات والتقاليد التي تمسك بها المجتمع المصري(١٦)وقد ذكر بيلون(BelonPierre)أنه لا توجد أمة متمسكة بعاداتها وتقاليدها وتراثها مثل الأمة المصرية(١٧)مما يبين اهتمام المصريين بالاحتفالات والأعياد والتي منها مواكب الزفاف والأفراح(١٨).

وقد حرص الرحالة والمستشرقين الذين زاروا مصر خلال فترة القرنين الـ ١٢-١٣ه/١٨-١٩م على تصوير مواكب الأفراح والزفاف وذلك من خلال العديد من اللوحات، وقد قدم العديد منهم وصفاً تفصيلياً لزفة العروس وانتقالها لبيت الزوجية وكانت فخامة وأبهة حفلات الزفاف تختلفان تبعاً لدرجة ثراءالزوج(١٩)لكن قبل تلك الزفة (زفة العروس) كانت هناك زفة أخرى تسبقها بيوم أو يومين وكانت تسمى (زفة الحمام) حيث كانت من العادات التي تراعى في ذلك الوقت أن تذهب العروس إلى الحمام في أبهة واحتفال ويسمى ذلك زفة الحمام ويتقدم تلك الزفة فرقة تتكون من مزمار أو مزمارين وطبول مختلفة الأنواع كما كان ينتهز الفرصة في بعض الأحيان للاحتفال بختان الولد(٢٠) وبعد الانتهاء من الحمام وعمل اللازم للعروس تعود في مثل هذا المظهر من المسير إلى بيتها وقد يتقدم حاشية العروس رجلان يحملان الأواني والملابس التي تستعمل في الحمام على صينيتين مستديرتين تغطيان بنسيج من الحرير المطرز(٢١) وفي بعض الأحيان تسير العروس إلى الحمام بغير أبهة تقليلاً للمصاريف وتكون الزفة للعريس فقط(٢٢).

تكوين موكب الزفاف

١_ الفرقة الموسيقية

تتكون الزفة الرئيسية (زفةالعروس) من فرقة موسيقية في المقدمة أو عدد من الرجال الذين يحملون الآلات الموسيقية المختلفة مثل الزمر والدف وعدة أنواع من الطبول(٢٣)وقد ظهرت

الفرقة الموسيقية في اللوحات موضوع الدراسة كما في لوحة (١ : ١٢) وكانت الفرقة الموسيقية تتكون من عدد من الأفراد من نافخ المزمار ، قارع الطبل ، ضارب الدف .

أ_ نافخ المزمار

ظهر نافخي المزمار في اللوحات موضوع الدراسة إما بمقدمة الفرقة الموسيقية كما في لوحة (١) حيث يشاهد اثنان من نافخي المزمار وهما رجلان كبيران يظهر ذلك من خلال اللحى البيضاء التي تكسو وجوههم، وقد أمسك كل منهما مزماراً وأخذ ينفخ فيه لإصدار الأصوات الجميلة المبهجة التي تلزم تلك الزفة، كذلك لوحة(٥) حيث يشاهد اثنان من نافخي المزمار وهما من أصحاب البشرة السوداء يظهر أحدهما بملابس باللون الفاتح والآخر بملابس ذات ألوان داكنة وقد أمسك كلا منهما مزمارا وأخذ ينفخ فيه، ولوحة (٧) يظهر نافخي المزمار بمقدمة الزفة وقد انحنوا قليلاً للأمام ربما للتنويع في نغمة المزمار.

ولوحة (٣) يظهر إلى جوار الجمل المغطى بهودج أحمر رجلاً يرتدي ملابس باللون الأزرق ويحمل مزماراً، ويظهر بلوحة (٧) خلف قارع الطبل اثنان من نافخي المزمار أحدهمايرتدي ملابس باللون الفاتح والأخر باللون الغامق، كذلك يظهر نافخ المزمار بلوحة (٨, ٩) خلف قارع الطبول.

ومن الجدير بالذكر أن نافخي المزمار بالفرقة الموسيقية غالباً ما يكونوا اثنان كما في لوحات (١، ٥، ٦، ١٠) أو فرداً واحداً كما في لوحات (٣، ٤، ٨، ٩، ١٠) من خلال تلك الدراسة يتضح أن مواكب الزفاف لا تخلوا ابداً من نافخي المزمار وهم إما فرداً واحداًأو اثنان على الأكثر.

ب _ قارع الطبل

أما بالنسبة للطبول فقد تنوعت أشكال الطبول المصاحبة للفرقة الموسيقية فنجد الطبول المزدوجة والتي تعرف باسم النقرزان وهي من الطبول ذات الرق الواحد المشدود على وعاء من النحاس غالباً، قطر فوهتها يبلغ حوالي ٣٠سم وعمقها حوالي ١٥سم، ويشد عليها الرق بواسطة مسامير معدنية على طوق فوهة الوعاء، ويكون النقرزان من طبلتين تحملان على ظهور الجمال أو الخيول، لذا يطلق عليها أحياناً (طبل الجمال) وتكون إحدى الطبلتين على يمين العازف والأخرى على يساره ويدق عليها العازف بعصاتين رفيعتين من الخشب، أو بمطرقتين ذوات رأسين من الخشب(٢٤) ، وقد ظهرت تلك الطبول مصاحبة للفرقة الموسيقية كما في لوحات (١، ٢) حيث يشاهد قارع الطبل يركب الجمل وأمامه الطبل المزدوج ويقوم بالضرب عليه باستخدام عصوين صغيرين ، ويلاحظ من خلال الدراسة أن هذا النوع من الطبل لم يظهر سوى في مواكب الزفاف التي تتكون من الجمال وربما يرجع ذلك لثقل وزنه حيث أن أغلبه كان يصنع من النحاس،وهناك نوع أخر من الطبول غالبا ما كانت تستخدمه الفرقة الموسيقية ويعرف باسم الكوبة وهو عبارة عن طبلة مدورة النهايتين تستدق في الوسط يشد الجلد على كلتا فوهتيها وتقرع باليدين، أو بواسطة عصوين وتعلق على صدر العازف غالباً(٢٥). وقد ظهر هذا النوع من الطبول في المواكب التي تسير على الأرض وربما يرجع ذلك لخفة حملة كما في لوحة (٣, ٤) حيث يشاهد الرجل الذى يتقدم الموكب وقد أمسك بطبلة من ذلك النوع وأخذ يقرع عليه بعصا غليظة ، كما يشاهد بلوحة (٤) اثنان من أفراد الفرقة الموسيقية وهما يحملان طبلتان من هذا النوع وإن كانتا صغيرتان في الحجم ، كما يظهر هذا النوع من الطبل بمقدمة الفرقة الموسيقية بلوحه (٤، ٦) حيث يشاهد الشخص الذى يحمله وقد علقه برقبته بواسطة شريط من الجلد، كما يظهر ايضا بلوحات (٧, ٨) مما يدل أن هذا النوع من الطبول كان منتشرا في مواكب الزفاف.

ج_ ضارب الدف

من أفراد الفرقة الموسيقية الذين يتقدمون الموكب أو المسيرة رجال يحملون الدفوف(٢٦) وقد ظهرت الدفوف في اللوحات موضوع الدراسة كما في لوحات (٤, ٥، ١١) حيث يشاهد الرجل الذى يتقدم الموكب وهو يقوم بالضرب على الدف ،

٢_ فرقةالغوازي (الراقصات)

غالباً ما كان يصاحب الفرقة الموسيقية بموكب الزفاف فرقة من الراقصات (الغوازي) كما كان يطلق عليهن في ذلك الوقت ويظهر بعضهن وهن يلبسن ثوبا رقيق النسج فوق قميص آخر وشنتيان وطرحة من الكريشة أو الموصلي ويتحلين بحلى كثيرة من عقود وأساور وخلاخيل ونقود ذهبية تصف فوق الجبهة وقد يضعن خزاما في الأنف وهن جميعا يتكحلن ويتخطبن(٢٧)وقد ظهر من خلال اللوحات موضوع الدراسة فرقة الراقصات أو الغوازي في لوحة (٤ ، ٥، ١٠) حيث تظهر فرقة الراقصات خلف الفرقة الموسيقية بملابسهم ذات الألوان الفاتحة المبهجة وهن يرقصن ويتمايلن على أنغام الموسيقى لإثارة البهجة والفرحة على الموكب.

وكانت هؤلاء الراقصات يقمن برقصات متنوعة ومنها رقصة القلة حيث تضع الراقصة على رأسها قلة فخارية وتقوم بالرقص وهذه الرقصة انتشرت كثيرا حوالي عام ١٨٣٠م(٢٨) أو تمسك سيفاًوترقص به وتحركه يميناً ويساراً على أنغام الموسيقى وهي تعلو الجمل في الموكب كما في لوحة (١) وكانت الموسيقى والغناء والرقص هي أهم ما يميز تلك الليالي(ليالي الزواج)(٢٩).

٣_ العروس:

تأتي خلف الفرقة الموسيقية وفرقة الراقصات الزفة حيث تظهر العروس بكامل زينتها يغطي وجهها شال أحمر من الرأس إلى القدمين وعلى رأسها حلية تشبه التاج يتدلى منه خيوطاً من الفضة وتسير العروس أسفل هودج أومظلة مغطاة بقماش يطلق علية نموسيةمن الكريشة المصبوغة باللونين الأخضر والأحمر ومحمولة على أربعة أعمدة في نهاية كل عمود هلال تحته منديل مزركش يسمى محرمة يكافأ به في نهاية الزفة حامل العمود وأسفل المظلة تمشى العروس تتهادى ويسير معها تحت المظلة اثنتان من خيرة صديقاتها مزينتان بأغلى الحلي وتسير خلفها أمها والعديد من المدعوين والمدعوات والبلانة التي زينتها، وفي بعض الأحيان يحمل أهلها كرسي لتستريح أثناء الطريق إذا لزم الأمر(٣٠) وتظهر تلك الزفة من خلال اللوحات موضوع الدراسة كما في لوحات(٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١٢) فنشاهد في لوحه (٤، ٥) أن العروس تسير أسفل مظلة مغطاة بنموسية من القماش الأحمر المحمول على أربع قوائم يحملها أربعة رجال وإلى جوارها وخلفها يسير المدعوين والمدعوات وإن كانت العروسة لا تظهر في اللوحة نظرا لكثرة الأشخاص بالصورة فتظهر الفرقة الموسيقية وفرقة الراقصات والعديد من الأفراد المصاحبين للموكب ، أما بلوحة (٦) تشاهد العروس وهي تسير أسفل النموسية وقد ارتدت الملابس الكاملة الخاصة بالعروس في ذلك الوقت حيث يغطيها شال من الكشمير الأحمر من الرأس حتى القدمين فلا يرى منها حتى العينين وإلى جوارها تسير امرأتان بملابسهما التقليدية المعروفة في ذلك الوقت وهي الحبرة، حيث كانت العادة أن يسير إلى جوار العروس وأمامها عدد من الصديقات والأقارب، تلبس المتزوجات الملابس العادية ويتدثرن بالحبرة الحريرية السوداء، أما الأخريات فيلبسن الحبرة الحريرية البيضاء أو الشال(٣١).

كما يشاهد بلوحة (٧) العروس وهي ترتدي الشال الأحمر الذى يغطيها من الرأس وحتى أسفل القدمين وإلى جوارها تسير عدد من النساء، أما في لوحة (٨) يشاهد جزء من العروس بملابسها باللون الأحمر وإلى جوارها تسير النساء، أما في لوحة (٩) تظهر العروس وهي تسير أسفل مظلة محمولة على أربعة قوائم إلا أن العروس ترتدي ملابس ذات ألوان فاتحه تغطيها من أعلى الرأس وحتى القدمين وإلى جوارها تسير النساء والمدعوات.

وتسير الزفة ببطء شديد وتتبع طرقا ملتوية وذلك ليطول العرض وهم إما يسيرون مترجلين أي أن الموكب يسير كله على الأرض بما في ذلك العروس وصديقاتها كما يظهر من خلال اللوحات (٤، ٥، ٦، ٧، ٨ ، ٩ ، ١٠, ١٢) حيث يشاهد الموكب من الفرقة الموسيقية والراقصات والعروس يسيرون بالترتيب خلف بعضهم البعض وفي نهاية الزفة تظهر فرقة موسيقية أخرى.
أو أن تكون الزفة في شكل عربات وفي هذه الحالة تركب العروس عربة أوربية مقفلة، لكن كثيراً ما تركب العروس وقريباتها وصديقاتها الحمير فوق البرازع المرتفعة ويتقدمهن الموسيقيين والمغنيات(٣٢) أو أن يتكون الموكب من مجموعة من الجمال لحمل أفراد الفرقة الموسيقية ومظلة أو هودج العروس كما في اللوحات (١، ٢، ٣، ١١) ففي لوحة (١) الموكب يتكون من أربعة جمال وربما كان أكثر من ذلك يظهر الجمل الأول يحمل الراقصة ومن خلفة الجمل الثاني ويعلوه قارع الطبل حيث يشاهد الطبل وقد ثبت فوق ظهر الجمل وخلفه يظهر الجمل الثالث يحمل هودج خشبي مثبت فوق ظهره وبداخله رجل وامرأة ربما كانت هي العروس وإلى جوارها العريس ومن خلفهما يظهر الجمل الرابع ويعلوه قارع الطبل حيث غالبا كانت تأتى فرقة موسيقية بمؤخرة الزفة.
كذلك يشاهد بلوحة (٢) أن الموكب يتكون من عدد من الجمال المزينة بالأقمشة الملونة والمزخرفة ربما يرجع ذلك إلى ثراء أهل العروس، يعلو الجمل الأول والثاني الفرقة الموسيقية من قارعي الطبول المثبتة فوق ظهر الجمال أما الثالث فيحمل هودجا خشبيا مغلقاً من جميع الجوانب وهو الهودج الذى يحمل العروس، كما يشاهد بلوحه (٣) يتكون الموكب من عدد من الجمال يظهر الأول وهو مغطى بهودج باللون الأحمر وبداخلة العروس وخلفها باقي الموكب.أما في لوحة (١١) يتكون الموكب من جملين ربط بينهما بالعوارض الخشبية لحمل الهودج الخشبي الذي يحمل العروس، وغالبا يأتي في نهاية الزفة فرقة موسيقية أخرى أو عدد من حاملي الزمر والطبل.

أشكال مظلة العروس

إختلف شكل المظلة التى تسير اسفلها العروس من موكب الى أخر وإن إتفقت جميعهافى االتكوين العام والذى إعتمد فى الأساس على أربعة أعمدة خشبية تحمل فوقها قماش يسمى النموسية غالبا ما يكون باللون الأحمر ، وتكون هذه المظلة إما عبارة عن قماش محمول فوق الأعمدة ومربوط من عند الأطراف بشكل بسيط كما فى لوحة (٤، ٥، ٨، ١٠) شكل (١)
أو تأخذ المظلة شكل الخيمة فتتكون من مربع خشبى مدعم بأربعة أعمدة من الجوانب ومغطى بقماش مخطط يغطى السقف والأجناب وينسدل قليلا الى أسفل ومفتوح من عند الصدر لتسهيل حركة سير العروس كما فى لوحة (٩) شكل (٢)
أو أن يكون قماش المظلة منسدل قليلا من الجوانب الأربعة فيشبة سقف الخيمة بدون أجناب كمافى لوحة (٧) شكل (٣)
أما بالنسبة لمواكب الزفاف المحمولة فوق الجمال فنجد مظلة العروس مثبتة فوق الجمل وتكون إما بسيطة الشكل مثل تلك المظلات التى تسير تحتها العروس على الأرض كما فى لوحة (١) شكل (٤) أو أن تكون على شكل هودج خشبى مثبت فوق ظهر الجمل كما فى لوحة (٢) أو تكون مظلة العروس مثبتة فوق الجمل وتأخذ شكل الخيمة كما فى لوحة (٣) شكل (٥) أو أن تكون على شكل عربة مقفلة من الجوانب الأربعة ومحمولة فوق جملين بعوارض خشبية كما فى لوحة (١١) شكل (٦)
من خلال تلك الدراسة يتضح أن المظلة أو النموسية التى تسير أسفلها العروس كما كان يطلق عليها فى ذلك الوقت لم تكن كلها على شكل واحد وإن إتفقت فى مكوناتها العامة .

٤_ طوائف حرفية مصاحبة للموكب

أ_ السقا : حرفة السِقاء يُطلق عليها السقاية، كما أنها الإناء الذي يُسقى به(٣٣) وهي موضوع السقي، والمسقاة وما يُتخذ للجرار والكيزان وقِيل قوم سقاء وسقاؤون(٣٤)، أما السِقاء فهي وعاء من الجلد يكون للماء وللبن(٣٥)والسقاء عمله هو الإسقاء أي الإرواء(٣٦)، والسقاء هو أحد

العمال الذي اعتمد في عمله على قوته البدنية، فهو من الناحية اللغوية يعرف بأنه من يحترف حمل الماء إلى المنازل ونحوها(٣٧)، وقد يتقدم الزفة أيضا سقاء ليروي ظمأ السائرين(٣٨) إذ ظهر السقا في اللوحات موضوع الدراسة لوحة (١) حيث يظهر إلى جوار موكب الزفاف وقد ارتدى جلباب قصير ويحمل على ظهرة إبريق مملوء بالماء وبيده عدد من الأكواب لصب الماء لمن يرغب في الشرب، كما يشاهد السقا أيضا بلوحة (٩) وهو يرتدي جلباب باللون الأزرق ويحمل على ظهره قدرا مملوء بالماء.

ب_ حاملي الورد:في الكثير من الأحيان كان يصاحب الموكب رجلان يحمل أحدهما قمقم مملوء بماء الورد أو زهر البرتقال يرش منه على السائرين من وقت لأخر، ويحمل الآخر مبخرة من الفضة يحرق فيها العود وغيرة من المواد العطرية(٣٩) ويشاهد بلوحة (٥) رجل يحمل بيده وعاء من النحاس الأصفر ربما يحتوي على ماء الورد الذي يرش على الموكب في حين يتقدمه اثنان من الصبية يحمل كلا منهما صينية أو طبقا كبيرا ملئ بالورد.

علاقة مواكب الزفاف بالطبقة الاجتماعية

كانت مواكب الزفاف من الصور المعبرة عن اختلاف الطبقات الاجتماعية في المجتمع وذلك من حيث الشكل العام للزفة والتكوين وعدد المشاركين فيها، فنجد حفلات الزواج في القاهرة عند الطبقات التي تعلو الطبقات السفلى بنفس طريقة الطبقة الوسطى إلا أنهم يراعون البساطة عندما يستحيل تحمل نفقات مثل تلك الزفة السابق ذكرها فتسير العروس متدثرة بشال أحمر ويحيط بها فريق من قريباتها وصديقاتها في أحسن حللهن أو فيما يستعرن من الملابس ولا يبهج الموكب من صيحات الفرح غير الزغاريد التي يرددنها من وقت لآخر(٤٠)أو فرد أو اثنين من أفراد الفرقة الموسيقية، وقد ظهر من خلال اللوحات موضوع الدراسة اختلاف حجم الزفة من موكب إلى آخر فنجد الزفة البسيطةالتي تتكون من فرد واحد أو اثنين من أفراد الفرقة الموسيقية وتسير خلفهم الزفة أو الموكب بشكل بسيط فتظهر العروس أسفل المظلة المزينة لها وإلى جوارها عدد من النساء المقربات وذلك في موكب بسيط ربما يتناسب مع إمكانيات الأهل كما في لوحة (٦) حيث يشاهد العروس وهي تلبس الشال الأحمر أسفل المظلة وإلى جوارها امرأتان بالحبرة السوداء وأمامها بعض النساء واثنان من أفراد الفرقة الموسيقية ونلاحظ أن الموكب يخلو من فرقة الراقصات أو الغوازي، كذلك لوحة (٩) يلاحظ أيضا بساطة الموكب فهو يتكون من اثنان في المقدمة أحدهما بالمزمار والآخر بالطبل وخلفهما مظلة العروس حيث تظهر العروس إلى جوارها عدد من النساء كما يتقدمها بعض النساء، البعض بالحبرة السوداء والآخرون بالحبرة البيضاء .

أما بالنسبة لأفراح الطبقة المتوسطة فكان الموكب يتكون من الفرقة الموسيقية كاملة ومن خلفها فرقة الراقصات والغوازي ثم موكب العروس وخلفهم الزفة من الرجال والنساء وحاملي جهاز العروس والفرقة الموسيقية التي تأتى بنهاية الزفة كما في لوحات (٤، ٥، ٧، ٨، ١٠) حيث يلاحظ كبر حجم الموكب ووجود أعداد كبيرة من المصاحبين للموكب.

كما كانت هناك مواكب زفاف على الجمال كما في لوحات (١ ,٢ , ٣) وربما يرجع ذلك لثراء أهل العروس بأن تتم الزفة على الجمال خاصة إذا ما كانت تلك الجمال مزينة بالأقمشة الملونة كما في لوحة (١, ٢).

أما الزفة في القرية فعادة ما تكون مختلفة بعض الشيء عن الزفة في المدينة حيث تركب العروس وهي متدثرة بشال حتى تبلغ منزل العريس وقد يجلس معها على الجمل بعض النساء أو البنات ويكون الهودج كبيراً ويغطى بالبسط ويتبع العروس جماعة من النساء يغنين ويزغردن(٤١)

وقد ظهر من خلال الدراسة موكب زفاف بإحدى القرى لوحة (٣) يتضح ذلك من الخلفية المعمارية البسيطة باللوحة من البيوت البسيطة المغطاة بالقش، كذلك شكل المسجد بسيط التكوين الذي يظهر باللوحة ويشاهد الموكب الذي يتكون من عدة أفراد من الفرقة الموسيقية ومن خلفهم الجمل الذي يحمل هودج العروس والذي يتميز بالبساطة أيضا، وخلف العروس تظهر النساء المصاحبات للموكب ومن خلفهن يظهر الرجال المصاحبين لموكب العروس.

أما أفراح الأغنياء وعلية القوم فكانت تقام لها السرادقات التي تضاء بنجف تختلف أحجامه بعدد الفنايز(الفروع) التي بها الشموع وكان السرادق يحاط من جميع جوانبه بأعداد كبيرة من الكلوبات

بارتفاع متر وبداخلها لمبات تضاء بالجاز وأرضية السرادق تفرش بالأبسطة والسجاد ويستمر ذلك لمدة أسبوع(٤٢) وقد ذكر ستانلى لينبول في سيرته للقاهرة أن احتفالات الأعراس كان يتلى فيها القرآن الكريم وأن هذا الأمر كان لابد منه(٤٣) حيث كانت تلك الأفراح أو حفلات الزواج من المناسبات الخاصة التي يشارك فيها العديد من الأفراد(٤٤).

الملابس من خلال تصاوير مواكب الزفاف:

١_ **العمائم:** يذكر ابن منظور في تعريف العمامة "أنها اسم لما يعقد على الرأس ويلوى عليه فوق القلنسوة أوبدونها وهي مميزة للرجال على النساء(٤٥)، وقيل أيضاً العمامة والقلنسوة ما يلاث على الرأس تكويراً وقد تعم بها، وقيل كل شيء على الرأس من العمامة أو القلنسوة أو غير ذلك(٤٦)ويذكر دوزي أن العمامة هي عبارة عن قطعة من القماش تلف حول الطاقية (الكلوتة) أو الطاقيات أو الطواقي(٤٧)، وقد ظهرت العمامة كغطاء للرأس في اللوحات موضوع الدراسة كما في لوحة (١) حيث يشاهد أغلب الأشخاص الموجودين باللوحة وقد ارتدوا العمامة كغطاء للرأس، لوحة (٢) ، لوحة (٣) والتي تمثل موكب زفاف بإحدى القرى حيث كانت العمامة هي غطاء الرأس الرئيسي للأشخاص، كذلك بلوحة(٤ ,٥) حيث كانت العمامة هي غطاء الرأس الرئيسي وإن ظهر منها ما يلبس فوق الطاقية مباشرة وما يلبس فوق شال طويل يغطي الرأس والكتفين،كما ظهرت العمامة أيضا في اللوحات (٦ ، ٧، ٨، ٩ ، ١٠، ١١) كغطاء رئيسي للرأس.

٢_ **الطاقية:** الطاقية هي عبارة عن غطاء يغطي الرأس مباشرة ويستبدل دائماً(٤٨)، وفي كثير من الأحيان يلبس العامة طاقية صغيرة دون استعمال أي شيء آخر معها(٤٩)، وكان بعض الفلاحين يثبتونها أثناء العمل فوق رؤوسهم بحبال مصنوعة من الكتان حتى لا تقع من فوق رؤوسهم، وقد ظهرت الطاقية كغطاء لرأس الصبية الصغار كما في لوحة (١، ٣، ٤، ٥ ، ٦، ٧ ، ٨، ٩ ،)

٣_ **الجبة**:جمعها جباب وهي رداء واسع مفتوح يوضع فوق لباس آخر، لها أكمام تحيط باليد وتلبس فوق القميص، وغالباً ما كانت تصنع من الصوف، وكانت أحياناً ما تبطن من الداخل إما بالفرو أو القطن بغرض الدفء في الشتاء(٥٠).

والفرق بين الجبة والعباءة،أن الجبة واسعة فضفاضة طويلة الكمين، كما تتميز الجبة بوجود صف من الأزرار من جهتها الأمامية، في حين أن العباءة خالية من الأزرار ثم أن القماش الذى تخيط منه الجبة قد يكون من الصوف أو القطن أو الخز أو الكتان أو الحرير أو تكون مكفوفة بالحرير في حين كانت العباءة خالية غالباً من الصوف(٥١)، وقد ظهرت الجبة بلوحة (١٠) في ملابس التاجر الجالس بأقصى يمين اللوحة.

٤_ **العباءة**:هي لباس من ألبسة البدن الخارجي التي تلبس فوق سائر الألبسة الأخرى وهي تتميز بأنها طويلة تمتد حتى القدمين مفتوحة من الأمام ولكنها مضمومةإلى بعضها وهي من غير أكمام إلا أن لها فتحتين واسعتين مقورتين تساعدان على إمرار الذراعين منها(٥٢)، وقد ظهرت العباءةفي اللوحات موضوع الدراسة فنجدها في لوحة (١) في ملابس نافخي المزمار من أفراد الفرقة الموسيقية ، كما تشاهد في لوحات (٢، ٣) في ملابس أفراد الفرقة الموسيقية، كما تظهر العباءة أيضا تغطى الملابس أسفلها كما في لوحات (٤، ٦، ٧، ٩ ، ١٠).

٥_ **التـــزيـــرة**:التزيرة هي مجموع كلاً من السبلة والحبرة والبرقع(٥٣)، وقد كانت التزيرة رداء الخروج الذي تلبسه النساء من الطبقة العليا والوسطى عند خروجهن من المنزل(٥٤)، وقد ظهرت التزيرة بشكلها الكامل المكون من السبلة والحبرة والبرقع في التصاوير موضوع الدراسةفي ملابس النساء المصاحبات لموكب العروس، فنشاهد بلوحة (٦) تظهر النساء مرتديات التزيرة بشكلها الكامل إلى جوار العروس وأمامها وتكون للنساء المتزوجات باللون الداكن أو الأسود أما بالنسبة لمن لم تتزوج فتكون باللون الفاتح ، كذلك تظهر التزيرة بملابس النساء بلوحة (٩) في ملابس النساء إلى جوار العروس وأمامها وقد إختلفت الألوان من اللون الأسود والأبيض ويرجع ذلك أن السوداء للمتزوجات أما الفاتحة لمن لم تتزوج بعد .

اليلك: كلمة فارسية تعني قميص نسائي أو لباس نسوي يشبه السترة وجمعه يلكات(٥٥)، وكان يصنع في الصيف من الأقمشة الحريرية والقطنية، وفي الشتاء من قماش الصوف والكشمير، وقد كان ابتكاراً(موضة) جديدة هبطت من العاصمةإستانبول إلى كل مدن وشعوب الدولة العثمانية، حيث انتشر بين النساء على اختلاف مستوياتهن الاجتماعية بدءاً من أميرات القصر والقوادن وَعِلْيَةِ النساء في كل مكان وهبوطاًإلى جميع نساء الطبقة الوسطى والراقصات، ولم يتخلف عن ارتدائه منهن سوى من لم يستطعن إلى ذلك سبيلا من الفقيرات والعامة(٥٦)،ويلبس اليلك فوق القميص ويكون مفتوحاً من الأمام وفتحة الصدر بيضاوية أو مربعة أو حرف ٧، ويكون محبك إلى الوسط وبعد ذلك يتسع إلى نهاية طوله وله أكمام طويلة واسعة(٥٧)، وقد ظهر اليلك في العديد من اللوحات موضوع الدراسة لاسيما في ملابس الراقصات والغوازي اللاتي يتقدمن موكب العروس فنشاهد بلوحة (٤، ٥، ١٠) أن اليلك قد ظهر بملابس الراقصات وكان باللون الأبيض بأكمام واسعة كما تميز بأنه ضيق من عند الصدر ويتسع كلما نزلنا لأسفل.

الخاتمة ونتائج الدراسة

من خلال دراسة موضوع "مواكب الزفاف في ضوء لوحات الرحالة والمستشرقين خلال القرنين (١٢ -١٣هـ/١٨_١٩م)" توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج نحصرها فيمايلي:

_ اختلاف شكل الزفة وحجمها وعدد المشاركين فيها يرجع لاختلاف الطبقات الاجتماعية، فكلما ذادت مكونات الزفة وعدد المشاركين فيها دل ذلك على ارتفاع الطبقة الإجتماعية لأهل العروس.

_ مواكب الزفاف كان لها ترتيب معين تسير به فتبدأ بالفرقة الموسيقية يليها فرقة الراقصات ثم موكب العروسة ثم المشاركين في الزفة وأخيرا فرقة موسيقية أخرى.

_ لا تخلوا الزفة أبداً من نافخي المزمار وربما يرجع ذلك إلى ما تتمتع به هذه الموسيقى من إحداث بهجة للزفة.

_ يلاحظ من خلال الدراسة أن النوع المعروف باسم طبل النقرزان لم يظهر سوى في مواكب الزفاف التي تتكون من الجمال وربما يرجع ذلك لثقل وزنه حيث أن أغلبه كان يصنع من النحاس أو من الفخار ولذلك كان من الصعوبة أن يحمله الشخص طوال مدة الموكب والتي في الكثير من الأحيان تستمر لعدة ساعات.

_ الطبل المعروف باسم الكوبة كان يحمله الأشخاص الذين يسيرون على الأرض سواء في مواكب الزفاف التي تتكون من الجمال أو التي تسير على الأرض. وربما يرجع ذلك الى خفة وزنة وسهولة حملة .

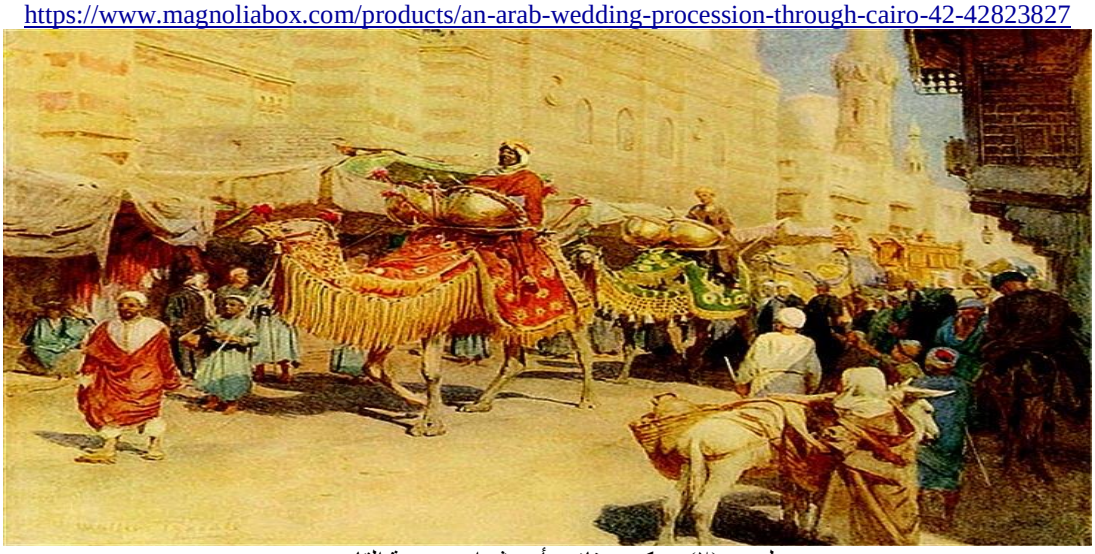
_ تنوعت شكل المظلة التى تسير تحتها العروس وإن إتفقت جميعا فى التكوين العام والبساطة من حيث الشكل .

_ تنوعت مواكب الزفاف فمنها مواكب تسير على الأرض وأخرى عبارة عن عدد من الجمال التى تسير خلف بعضها البعض وإن إتفقت جميعها فى ترتيب شكل الموكب من حيث وجود الفرقة الموسيقية فى المقدمة .

اللوحات والأشكال



لوحة(١) موكب زفاف بأحد شوارع مدينة القاهرة للمصورJames shawcrompton
United kingdoom (1853_ 1913)المقاس 57.1cm×74.9
ألوان مائية على قماش
https://www.magnoliabox.com/products/an-arab-wedding-procession-through-cairo-42-42823827



لوحه (٢) موكب زفاف بأحد شوارع مدينة القاهرة
Walter Frederic Roofe Tyndale [Ingland Painter 1855_1943] Water color
https://www.alamy.com/stock-photo-an-arab-wedding-procession-c1905-1912-artist-walter-frederick-roofe-135317451.html



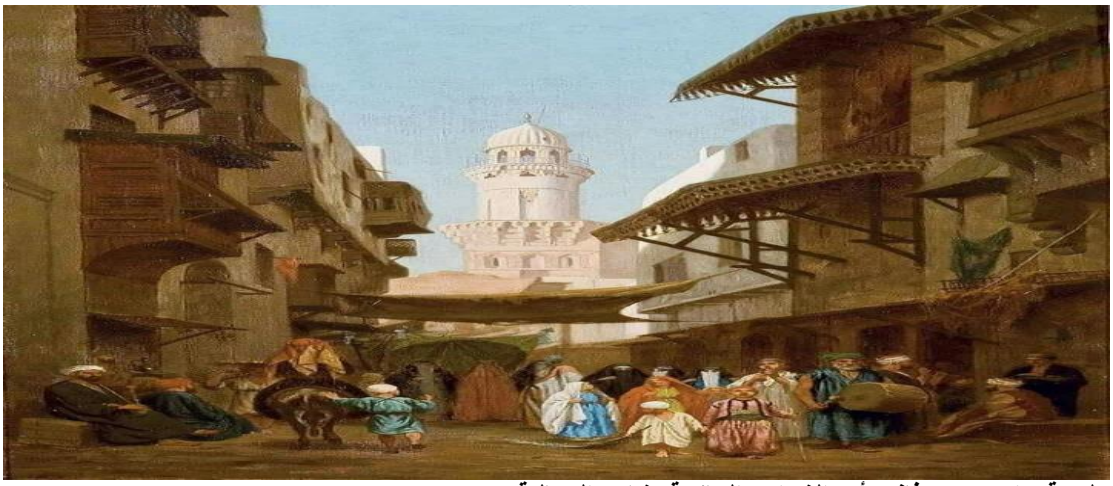
لوحه (٣) موكب زفاف بإحدى القرى المصرية[Talbot Kelly[British painter 1861-1943
/sg-en /www.etsy.com//https:



لوحه (٤) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة [Fabio Fabbi [Italian painter 1861-1946
140 cm, Oil on Canvas ×97.5
https://fineartamerica.com/featured/a-wedding-procession-in-cairo-fabio-fabbi.html



لوحه (٥) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة [Fabio Fabbi [Italian painter 1861-1946
87cm , Oil on Canvas×144
https://fineartamerica.com/featured/a-wedding-procession-in-cairo-fabio-fabbi.html



لوحة (٦) موكب زفاف بأحد الشوارع الجانبية (شارع الجمالية)[Louis Emile pinel [Francais1831- 1894
https://www.pinterest.com/pin/750341987894353494/?lp=true



لوحه (٧) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة
Narcisse Berchere[French , 1819-1891] oil on canvas , 61.5-42.2cm
https://www.pinterest.com/pin/754423375056806178/?lp=true



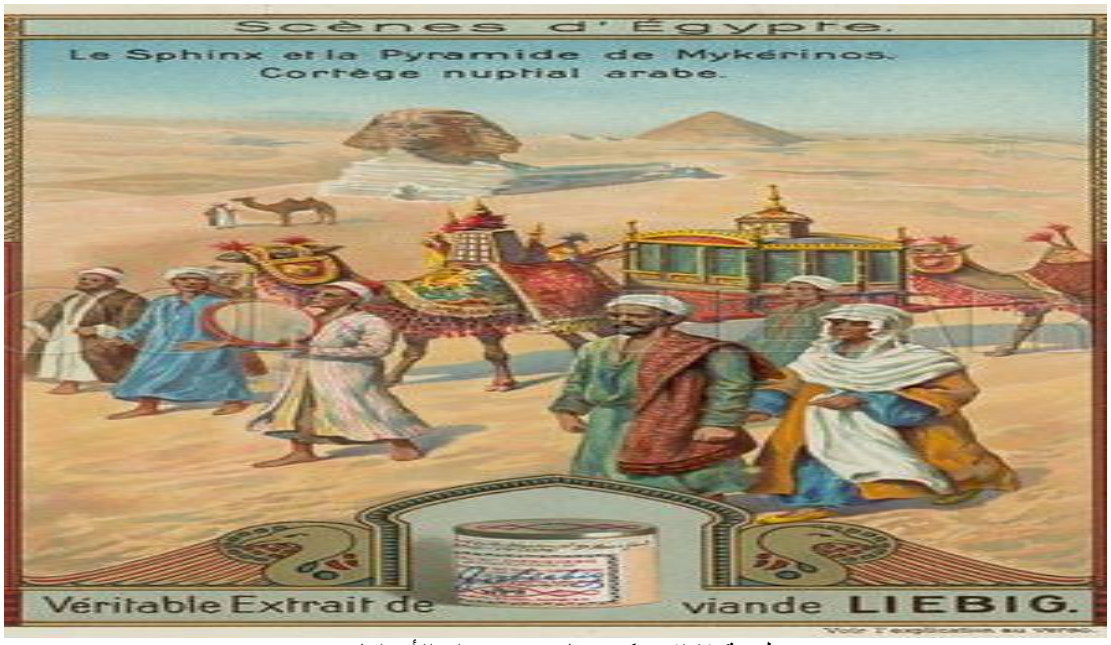
لوحه (٨) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة , Vincenzo Marinelli , oil on canvas
مكان الحفظ Global Gallery
https://www.sears.com/global-gallery-an-arab-wedding-procession-by-vincenzo/p-A017470948



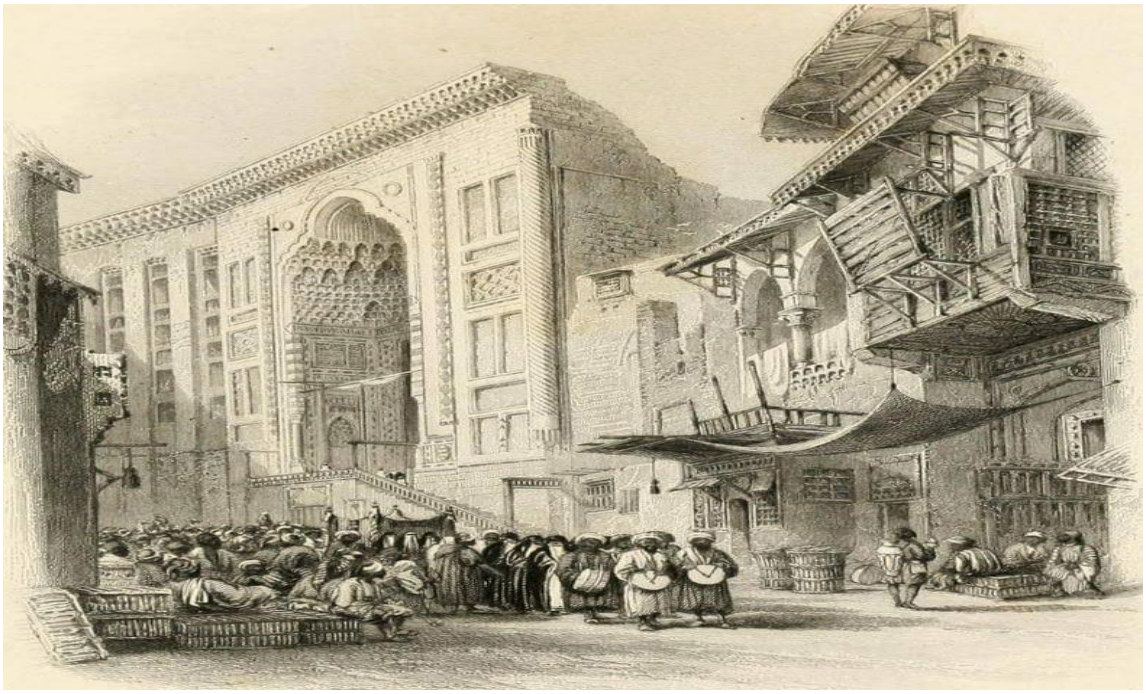
لوحة ٩) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة (شارع المعز لدين الله الفاطمي)
Owen Brown Carter (1806 _ 1859)
https://www.josekusunoki.com/landed
https://www.collectionprivee.paris/index.php?option=com_k2&view=item&id=1599:owen-brown-carter&Itemid=1693&lang=fr



لوحة (١٠) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة Fabio Fabbi [Italian painter 1861-1946] , Oil on Canvas
https://fineartamerica.com/featured/a-wedding-procession-in-cairo-fabio-fabbi.html

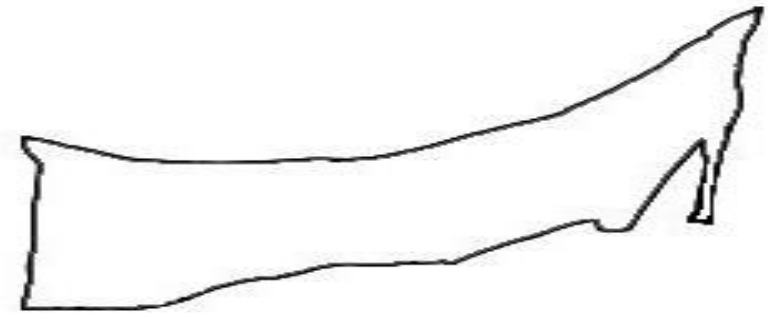


لوحة (١١) موكب زفاف يمر بجوار الأهرامات
https://www.lookandlearn.com/history-images/XL119512/The-Sphinx-and-the-pyramid-of-Menkaure-with-an-Arab-wedding-procession?t=4&n=219990



لوحة (١٢) موكب زفاف بأحد شوارع القاهرة (أمام مدرسة السلطان حسن)، للرسام الإنجليزي William Henry Bartlett
عن:. Glimpses of the land of Egypt, The Nile boat , London 1849 , p 92

شكل (١) يوضح شكل المظلة التى تسير أسفلها العروس عن لوحات (٤, ٥, ٨, ١٠) عمل الباحثة





شكل (٢) يوضح شكل المظلة التى تسير أسفلها العروس عن لوحة (٩) عمل الباحثة





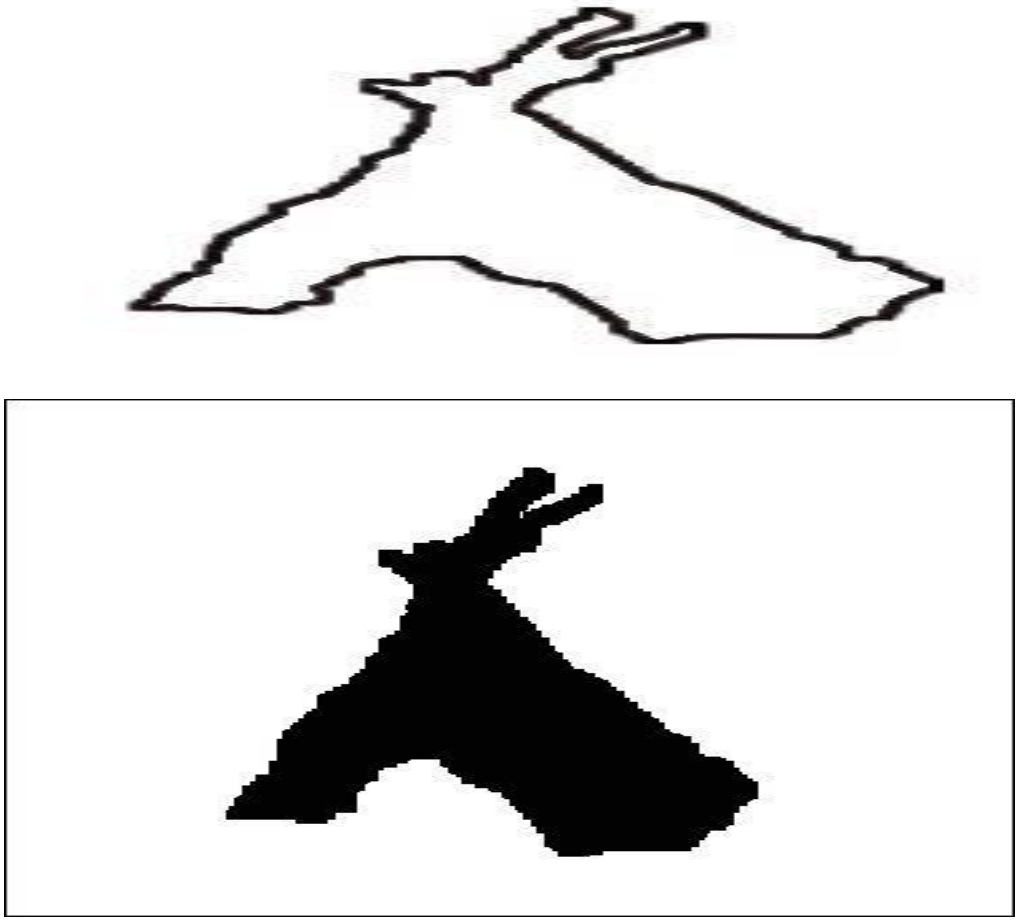
شكل (٣) يوضح شكل المظلة التى تسير أسفلها العروس عن لوحه (٧) عمل الباحثة .



شكل (٤) يوضح شكل المظلة المحمولة فوق الجمل والتى تجلس أسفلها العروس عن لوحة (١) عمل الباحثة .



شكل (٥) يوضح شكل المظلة التى تأخذ شكل الخيمة المثبتة فوق الجمل والتى تجلس تحتها العروس عن لوحة (٣) عمل الباحثة



شكل (٦) يوضح شكل العربة الخشبية التى تجلس بداخلها العروس عن لوحة (١١) عمل الباحثة.



حواشي البحث

[١]) أحمد عبد الرازق، المرأة في مصر المملوكية، تاريخ المصريين، العدد (١٤٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م، ص ٦٥،٦٦.
[٢]) سعاد ماهر، عقود الزواج على المنسوجات الأثرية، مجلة كلية الأثار جامعة القاهرة، الجزء الأول، القاهرة ١٩٨٧، ص ٣٩.
[٣]) أحمد عبد الرازق، المرأة في مصر المملوكية، ص٦٥،٦٦.
[٤]) سورة الروم، آية ٢١.
[٥]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المصريون المحدثون، ج١، ترجمة زهير الشايب، دار الشايب للنشر، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ٨٩.
[٦]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلي طاهر نور، الطبعة الثانية ١٩٧٥م، ص ١٤٥.
[٧]) شلبي إبراهيم الجعيدي، طبقة العامة في مصر في العصر الأيوبي ٥٦٧_ ٦٤٨ / ١١٧١ _ ١٢٥٠م، تاريخ المصريين ٢١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣ م، ص ١٣١.
[٨]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المصريون المحدثون، ج١، ص ٨٩.
[٩]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المصريون المحدثون، ج١، ص ٨٩.
[١٠]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ص١٤٤.
[١١]) أحمد عبد الرازق، المرأة في مصر المملوكية، ص٦٥،٦٦.
[١٢]) محمد مصطفي هدارة، المنصورة قصة البطولة العربية وهزيمة لويس التاسع، الإسكندرية، مؤسسة الثقافة الجامعية، ١٩٦١م ص ٦١.
[١٣]) هي امرأة عملها أن تساعد الرجال في الزواج وقد يستخدم أكثر من خاطبة، حيث تقدم بيانها عن الفتيات وتصف الواحدة أنها كالغزال جمالاً ورشاقة وصغيرة السن والأخرى أنها ليست جميلة ولكنها غنية وهكذا، وكان لها حق الدخول لاحترافها سمسرة الزواج، كما كانت تقوم بمهنة الدلالة أيضا، وبعد أن تستعلم عن كل شيء تقدم تقريرها للراغب في الزواج، فاذا رضي بذلك البيان يقدم إلى الخاطبة هدية ويرسلها ثانية إلى عائلة الفتاة لتعلمهم برغباته. إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلي طاهر نور، الطبعة الثانية، ١٩٧٥م، ص ١٤٢، ١٤٣.
[١٤]) ابن دانيال، طيف الخيال، تحقيق إبراهيم حمادة، القاهرة، مطبعة مصر ١٩٦١م، ص ١٦١.
[١٥])سعاد محمد حسن حسنين ، الحمامات في مصر الإسلامية ، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الأثار جامعة القاهرة، ١٩٨٣م ، ص ١٦،١٧.
[١٦]) عصمت محمد حسن، جوانب من الحياة الاجتماعية لمصر من خلال كتابات الجبرتي، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣، سلسلة الأعمال الفكرية، ص ١٣٧.
[17])Belon،pierre De mans;le voyage en Egypte، 1547،Le caire 1959. P.101.
[١٨]) الهام محمد على ذهني، مصر في كتابات الرحالة الفرنسيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر، مصر النهضة، مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر (٣٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١م، ص ٨٣.
[١٩]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المصريون المحدثون، ص ٩٢.
[٢٠]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، ص ١٤٨.
[٢١]) محمود أحمد الحفني، موسيقى القاهرة في ألف عام، مجلد للفنون الشعبية، مارس ١٩٧١م، العدد ١٦، ص ١٢،١٣.
[٢٢]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، ص١٥٠.
[٢٣]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ص ٣١٧.
[٢٤]) فتحي الصنفاوي: تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، عدد (١٩٤)، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٦٢، ٦٣.، نبيل محمد عبد العزيز: الطرب وآلاته في عصر الأيوبيين والمماليك، الطبعة الأولى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ١٣٢، ١٣٣، سمية حسن ابراهيم، صور الاحتفالات في المخطوطات العثمانية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٣٠٤.
p. 108.، 1990، India، (B.C.): Indian music،- Deva

(٢٥) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، بغداد (د.ت.، ص ٢٧٥.
٢٦) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ج١، ص ٩٣.
٢٧) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ص ٣٢٨.
[٢٨]) أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة ٢٠٣، الكويت ١٤١٦_ ١٩٩٥م، ص ١٤٩، ١٥٠.
[٢٩]) محمد قنديل البقلي، الطرب في العصر المملوكي (الغناء. الرقص. الموسيقى) المكتبة الثقافية ٣٨٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م ص ٣٥.
[٣٠]) على باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ١٨٨٥م، ج١٥، ص ٢٠، علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ج١، ص ٩٣، إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، ط٢، ١٩٧٥م، ص ١٥٠، ١٥١، فايزة الوكيل، الشوار (جهاز العروس في مصر) ص ٤٣٠.

[٣١]) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، ص ١٤٨، ١٤٩.
[٣٢]) على باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ص ٢٠، إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، ص ١٥١.
[٣٣])المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م، ص٣١٥.
[٣٤]) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ت ٧١١ ه / ١٣١١م) لسانالعرب، ٢٠جزء، دار المعارف بمصر، طبعة بولاق، القاهرة ،١٩٨٦م، ج ١٤، ص٣٩٢،٣٩١.
[٣٥]) المعجم الوجيز، ص٣١٥.
[٣٦]) ابن منظور، لسان العرب، ج١٤، ص٣٩٢،٣٩١.
[٣٧]) المعجم الوجيز، ص ٣١٥.
٣٨) إدوارد وليم لين ، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ص ١٤٨، ١٤٩.
[٣٩])إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ص ١٤٨، ١٤٩.، فايزة الوكيل، الشوار (جهاز العروس في مصر) في عصر سلاطين المماليك ، رسالة دكتوراه منشورة، دار نهضة الشرق ، ط١، يناير ٢٠٠١م، ص ٤٣٠، ٤٣١ .
[٤٠]) إدوارد لين، المصريون المحدثون، ص ١٥٥.
[٤١]) إدوارد لين، المصريون المحدثون، ص ١٥٥.
[٤٢]) على باشا مبارك، الخطط التوفيقية، ص ٢٠.
[٤٣]) ستانلى لينبول، سيرة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الفكرية، مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧م، ص ٣٨.
[٤٤]) عصمت محمد حسن، جوانب من الحياة الاجتماعية لمصر من خلال كتابات الجبرتي، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣، سلسلة الأعمال الفكرية، ص ١٥٥.
[٤٥])ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٢٢٤.
[٤٦])صلاح العبيدي، ملابس الندامي في العصر العباسي، مجلة سومر، الجزء الأول والثاني، المجلد التاسع والعشرون، ١٩٧٣م، ص٢٢٢، حاشية (٥).
[٤٧])رينهارت دوزي، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، مطبعة الحرية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١م، ص٢٥٠.
[٤٨]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ج١، ص ١٠٢.
[٤٩]) ماير، الملابس المملوكية، ترجمة صالح الشيتي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت، ص١٠٢.
[٥٠]) الفراهيدي(أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد . ت ١٧٥ ه / ٧٩٢م) معجم العين , تحقيق هدى المخزومى , إبراهيم السامرائى , العراق , ١٩٨٠م , ص ٢٦، مرتضى الزبيدي، تاج العروس،ح٢، ص١١٩. ، _ رينهارت دوزي، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، مطبعة الحرية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١م ص١٩ ،عبد العزيز حميد صالح، صور من ألبسة العرب في العصر الجاهلي، مجلة سومر، الجزء الأول والثاني، المجلد الثامن والثلاثون، ١٩٨٢م, ص ١٥٦, صلاح العبيدي، الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي الأول،بغداد١٩٨٠، ص٢٤٣. ،
[٥١]) عبد العزيز حميد صالح، صور من ألبسة العرب، ص١٥٦.
[٥٢]) رينهارتدوزي، المعجم المفصل، ص ٢٣٨.،ماير، الملابس المملوكية، ص٤٥،٤٦، عبد العزيز حميد صالح، صور من ألبسة العرب، ص ١٥٦، صلاح حسين العبيدي، الملابس العربيةفي العصر العباسي الثاني، ص٢٧٨.
[٥٣]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ج ١، ط ٢، ص ١٠٣.
[٥٤]) أمال حامد المصري،أزياء النساء في مصر، ص ٨٩، ٩٠.
[٥٥])رجب عبد الجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص٥٣٨، ٥٣٩.
[٥٦]) أمال حامد المصري، أزياء المرأة في العصر العثماني، ص ٦٠.
[٥٧]) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ج ١، ص ١٠٢.

الميزان القبان في العصر العثماني (صناعته وزخارفه والية عمله) في ضوء مجموعة متحف جاير اندرسون والمتحف القبطي بالقاهرة

أ. د/ محمد محمود علي الجهيني
استاذ الاثار الاسلامية وعميد كلية الاثار الاسبق جامعة جنوب الوادي
د / هبة طلعت الجوهري
المجلس الاعلي للاثار

يعدّ الميزان وسيلة مهمة في المعاملات التجارية بين الناس، حيث ارتبط بها ارتباطاً، وثيقاً لأنه الوسيلة التي يحتكم إليها عند عملية البيع والشراء. وعلى هذا الأساس عُرف الميزان في الحضارات القديمة[١]واستمرت هذه الوسيلة الهامة بين الناس في العصر الاسلامي حيث يشير القران الكريم من خلال تعدد الايات التي اختصت بأمر الميزان والموازين، الي اهمية هذه الالة في تحقيق العدل المنشود في العمليات التجارية فنري تلك الايات مقرونة بالحث على إيفاء الميزان، وقد جاء هذا الذكر بلفظة الميزان أو الموازين، أو ما يتعلق بها من ألفاظ، مثل: الحبة ،والمثقال ،والدرهم ،والدينار، والذرة، والقسطاس[٢] المستقيم ، والقنطار ، والموازين ، والنقير وغيرها،وقد اختلفت هذه الألفاظ المتعلقة بالوزن في القرآن الكريم فبعض هذه الآيات جاء مباشراً، وذلك مجازاً لبيان قدرة الله تعالى على محاسبة عبادة مهما قل وزن أعمالهم[٣] ، والبعض الآخر جاء فيه أمر من الله بالعدل والوفاء فى الميزان، تلك الآلة التي يستخدمها الناس عند عملية البيع والشراء ، ومن جميع الآيات السابقة نجد أن الله عز وجل خلق الكون وما فيه بميزان دقيق، وتقدير معلوم.

كما نجد أن الميزان هو آلة العدل الإلهى، وأن المولى عز وجل خلق كل شيء موزون بالعدل والحكمة والحق ، كما أن الله وضع الميزان، وألهمنا صنعه واستعماله، لتقييم أمر العلاقات والمعاملات بين الناس، وكل ما يتعلق بشئون الحياة ، ولما كان الإسلام حريصا على العلاقات بين الناس، وحسن الصلة ووحدة المجتمع ،ووضع الأمانة فى المكان الأول بالنسبة للمعاملات التجارية، ولذلك أمر الله سبحانه بأن نحسن الكيل والوزن وبالتالي اتجه الي صناعة هذه الالة بهيئات مختلفة ولاغراض عديدة وقد وصلنا من هذه الالة التي استخدمت في الكثير من المجتمعات مجموعة متميزة منها يحتفظ ببعضها متحف جاير اندرسون او بيت الكريتلية بالقاهرة [٤]، وكذا المتحف القبطي ،وهذه المجموعة يمكن تقسيمها الي :- الميزان الثابت ذي الكفة الواحدة [٥]، والنوع الثاني ويعرف بميزان اليد ذي السلاسل [٦]، والنوع الثالث وهو الميزان القبان ومنه نوعان القبان الرومي ، والقبان القبطي[٧].

وقد صنع الميزان الثابت ذي الكفة (لوحة ١) من قاعدة معدنية تحركها عجلتان معدنيتان يثبت عليها قائم معدني بشكل عمودي ينتهي بكفة نحاسية ، اما الطرف الاخر فله رأس يبنهي بعنق يعلق بها الصنجة او الرمانة بقيمة السلعة المطلوب وزنها وعند تساوي الكفة بما فيها من مواد مع الصنجة في الطرف الاخر يكون الوزن منضبطا،اما الميزان الثاني وهو من النوع ذي الكفتين الذي يحمله البائع بيديه فيتكون من سلاسل من النحاس ثلاثة منها بكل كفة تلتقي في قائم معدني من الحديد الصلب يتوسطه بيت المؤشر ويعلوه الخطاف المخصص للتعليق،اما الميزان القبان فمنه نماذج عديدة داخل متحف اندرسون ونموذج واحد فقط بالمتحف القبطي ، وجميعها يجمعها تكوين واحد هو القائم المعدني او العمود،المصنوع من الحديد الصلب الذي اتخذ اشكالا عديدة منها المربع ،والاسطواني، والمثلث وهذا العمود ينتهي برأس تتخذ هيئات عديدة مثل الدائري

المزخرف وسطها بالطبق النجمي ،او القبة، او العمامة ، اما قبل نهاية الطرف المقابل فيتكون الجزء الذي يشكل الحركة الميكانيكية للميزان وهي عبارة عن ثقب في جسم القائم المعدني يتصل به مسمار من المعدن اقل قليلا من قطر الثقب يقوم اعلاه الوجه وهو بيت المؤشر ولسانيه والي الخلف منه العنق وهو الجزء الثاني للميزان وفيه يتم تثبيت الخطاف الخاص بالتعليق واسفله مجموعة السلاسل ذات الخطاطيف التي تخصص لتعليق السلع المراد وزنها ،ويتحرك علي القائم المعدني المدرج بعلامات الوزن (لوحة٣،٤) رمانه من النحاس او من الحديد تشير عند استواء القائم الي الوزن الصحيح للسلعة دون زيادة او نقصان (لوحات١١،١٢،١٣) هذه الموازين جميعها قد استخدم في صناعتها الحديد الصلب ، وكذلك النحاس وتصدي لصنعها فئة من الحرفيين تخصصوا في صنعها ،منها النحاسين ، والحدادين، والخطاطين ، والمزخرفين الذين زينوها بالعناصر الزخرفية من اوراق نباتية ، واشكال رؤوس طيور بالاضافة الي العناصر الكتابية وسوف تشير الدراسة الي ما ورد عن تلك الموازين في المخطوطات مع تأكيد تلك المعلومات الواردة داخلها علي النماذج التي بين ايدينا من موازين فقد احتفظت دور المخطوطات بمصر والعالم العربي والغربي بالكثير منها والتي تصدت لكيفية صناعة الة الوزن وخاصة تلك المعروفة بالقبان وبيان مكوناتها ومصطلحاتها واستخدامات تلك الاجزاء في تحقيق عمليات الوزن السليمة ومن هذه المخطوطات مخطوطة بدارالكتب المصرية مؤلفها هو الشيخ ابو الفتح محمد بن احمد بن محمد بن محمد بن احمد الصوفي تقع في تسع عشرة ورقة مقاسها ١٩×١٥سم اسماها رسالة في صناعة القبان تعود الي عام ٩٥٠هـ/ ١٥٤٣م[٨] وتشتمل دار الكتب المصرية علي مقالة للحكيم ايليا المطران في المكاييل والاوزان بالتمام والكمال كانت في ملك محمود خليفة كوكليان[٩] ثم صارت الي السيد حسين باش جاويش[١٠] الاشراف وذلك سنة ١١٩٦هـ/ ١٧٨١[١١]كما تضم الدار ايضا مخطوطة ثانية مؤلفها خضر بن عبد الرحمن بن ابو البرلس القباني التي كتبها في اثنتان وأربعون ورقة مقاس ١٠ × ١٥ سم وذلك عام ١٢٧٢هـ/ ١٨٥٥م واسماها الجواهر الحسان وشمس عين الزمان في علم ألقبان [١٢]كما توجد مخطوطة أخري جمعت عدة رسائل او مقالات في ثمانية وثلاثين ورقة منها رسالة في علم القبان للشيخ عبد المجيد السامولي أعقبها بمقالة صغيرة عن علماء هذا الفن ثم مقالة أخري عن علماء هذه الصناعة تنتهي برسالة عن علم ألقبان للشيخ العلامة بعيشي الأموي الأندلسي[١٣]،وهذه المخطوطات جميعها قد اشارت الي معلومات غاية في الدقة والاهمية عن البناء الحضاري للمجتمع الاسلامي من خلال صناعة هذه الالة التي لعبت دورا هاما في الحياة الدينية والاقتصادية لهذا المجتمع ،وقد خرجت دراسة عن الموازين ذات الكفتين واثقالها التي تقاس بها الموزونات في حين لم تخرج دراسة وافية عن الميزان القبان واساليب صناعتة وكيفية قياس الوزن بها واوصاف هذه الموازين وما حملته من زخارف وعلامات بما يشير الي مساهمتها البناءة في تحقيق العدل واثبات الحقوق واداء التكاليف التي ارادها المولي عز وجل وبالتالي تحقيق ممساهمة حضارية بناءة في المجتمع الاسلامي، وبالتالي سوف نستعرض فيما يلي هذه النوعية من الموازين وما حملته من زخارف والنصوص الواردة عنها داخل تلك المخطوطات,

<u>اوصاف الميزان القبان في المخطوطات</u>

الميزان هو نور من انوار الله تعالي افاضه علي عباده من كمال عدله ليميزوا به بين الحق والباطل ،وقد اطلق عليه سبعة اسماء هي :القبان، والقفان، والميزان، والقرسطون، والمستقيم، والقسطاس، والامين، وهو يصنع من جسم صلب يقوي علي حمل الاثقال ،كالحديد ونحوه[١٤].

وبفحص النماذج التي يتضمنها متحف جاير اندرسون ، والمتحف القبطي وجدنا ان هذا الجسم الصلب قد تم صناعته من الحديد الصلب بعد ان تم تشكيله وفق هيئة محددة من خلال كور

الحدادة التي يتصدي لها نفر من الحرفيين الذين يقع علي عاتقهم الاتيان بخام الحديد وتصنيعه وفق المطلوب لكل صنعة ، وبالتالي يتم تشكيل قطعة من الحديد الصلب او النحاس[١٥]،وفق الهيئة التي امامنا التي جاءت بهيئةعمود مستقيم اما ان يكون اسطوانيا او مربعا او مثلثا لوحة(١٠،٩،٧،٣) يعرف بأسم القصبة [١٦]هذا العمود يصل طوله قدم او ثلاثة اقدام[١٧] او يزيد وفقا للثقل الذي يقيس وزنه وفي ضوء ذلك يتم وضع علامات الوزن عليه وفق قاعدة حسابية تعتمد علي طول هذا العمود وبعد الموزونات والثقل عن مركزيه او قبيه كما اسمتهما المخطوطة الذين تم تحديد اولهما عند نهاية العمود ويعلوه لسان تم تثبيته في العمود من خلال ثقب يثبته مسمار مربع يخترق ثقبا اسطوانيا يسمي بخش[١٨] يتم به تثبيت بيت يخصص للسان ينتهي من اعلاه بخطاف التعليق يتصل به حلقات تسمي سفافير[١٩]،واسفل الخطاف يكون هناك بيتا مثلثا رأسه لاسفل يسمي الشاهد [٢٠] وهو بمحازاته لطرف اللسان يقيس الوزن الصحيح للسلع ومجموع هذه العلاقة يسميها القبانية بالقنطرة وكان يكتب عليها عبارات ذكرتها المخطوطة وهي "وقنطرة قد راق للناس حسنها يزينها مسمار وزن وتحرير ، عليها مدار الوزن في كل حالة مقررة في قطبها اي تقرير"[٢١].

وهذه الكتابات لم نعثر عليها مدونة علي ايا من نماذج الموازين المحفوظة بالمتحفين، لكن لابد ان يكون هناك نماذج اخري دونت عليها هذه الكتابات مثلما دونت الكتابات التي تشير الي ان الميزان القبان لا يخطي والتي سجلت علي ظاهر الذراع القصير مثلما اشارت المخطوطة بينما نفذت في احد النماذج المحفوظة علي الرمانة النحاسية التي تتحرك علي العمود لتحديد اوزان السلع.

اما القب الثاني فيليه الي الخلف ويبعد عنه قدر اربعة اصابع[٢٢] بيت اللسان الثاني وقد تم وضعه اسفل الذراع القصير الذي يمثل الجزء الثاني في العمود المستقيم والمعروف بأسم الرأس او العنق[٢٣] والذي يبدو اكثر سمكا من العمود ويأخذ هيئة مخالفة له[٢٤] فهذا الجزء مستطيل ينتهي عند التقائه بالعمود بجزء مثمن نفذت عليه من خارجه بعض الزخارف التي تأخذ هيئة خطوط متقاطعة داخل مستطيلات ويتم تثبيته بمسمار داخل بخش مماثل للاول ،وينتهي من اسفله بخطاف اخر لتعليق الموزونات،وهذين الجزأين متصلان اتصالا مباشرا ببعضهما لا يفصلهما الا اللسانين المذكورين العلوي والسفلي وقد حفل الذراع القصير (الرأس-العنق) وكذلك ظاهر بيت اللسانين بالعناصر الزخرفية التي تمثلت في عناصر نباتية علي هيئة فرع نباتي ملتوي بأسلوب الباروك والركوكو[٢٥]، كمانجد علي احد وجهي الذراع القصير في الموازين المسجلة بمتحف اندرسون تحت رقم ٣٨ ،٤٢، ٤٤ لوحات(٦،٥،٤) زخارف نباتية بهيئة فروع نباتية حلزونية يخرج من بينها قمة شجرة السرو[٢٦] بهيئة تتفق وأسلوب فن الركوكو، وذلك بأسلوب صناعي متقن الي حد كبير الامر الذي يشير الي ان هذا الميزان هو من الموازين المجلوبة من تركيا والتي اطلق عليها القبان الرومي، اما الوجه الاخر فقد سجل عليه نصا كتابيا يشير الي انه اضافة قد تمت في تاريخ لاحق لتاريخ صناعة الميزان حيث نجد علي هذا الوجه من الذراع نصا كتابيا نفذ بالخط النسخ بأسلوب الحز وهو"عثمان حسنين الكلارجي ١٢٠٨ه / ١٧٩٣م بالاضافة الي عناصر نباتية تمثل لفائف نباتية نفذت بذات الاسلوب ،والمقارنة المبدئية بين وجهي الذراع يتلاحظ علي الفور ان هناك اختلافا كبيرا بين الاسلوبين مما يرجح ما ذهبنا اليه من ان الميزان يعود تاريخ صنعه الي تركيا في بدايات القرن الثامن عشر بينما الكتابات تعود الي مصر في نهايات القرن ذاته،اما الكتابة المذكورة فتشير الي اسم الشخص الذي يختص بمراقبة عمليات الوزن للسلع المكلف بوزنها والتي خصص لها هذا الميزان الذي صار خاصا به وهي علي ما يبدو سلعا تموينية من قمح وارز وسكر وزيوت وغيرها ،وبالتالي فقد اشارت كلمة الكلارجي الي ان الميزان اختص

بوزن السلع التموينية ،والتي يتحدد علي اساسها قيمتها واسعارهاداخل السوق[٢٧]،واذا كان الميزان قد عمل علي وجهي ذراعه القصير هذه الزخارف ، وتلك الكتابات فأنها جاءت عكس ما ذكرته المخطوطات حيث اورددت ان هذا الموضع تنفذ فيه كتابات هي علي النحو التالي:انا القبان لا اخطي وغير الحق لا اعطي ،لقول الواحد المعطي ،اقيموا الوزن بالقسط[٢٨]، لكن الواقع اثبت عكس ذلك ،اذ تم تنفيذ هذه الكتابات علي الثقل النحاسي المعروف بالرمانة-كما سيأتي- التي تتحرك علي القائم المعدني لتحديد الوزن الصحيح للسلع، وينتهي الرأس او العنق في عمود الميزان بجزء رمحي نفذ فيه الصانع عنصرا زخرفيا يقوم علي شكل دائري بداخله ترس حوله دوائر اصغر تشكل في مجموعها هيئة الطبق النجمي [٢٩]، وذلك بأستعمال طريقة الحز الغائر بالاضافة الي التفريغ، وهو ما يكشف عن اشتغال صناع آخرين في صناعة القبان تخصصوا في زخرفته من خلال هذه الحرف الفنية التي تتطلب مهارات وقدرات فنية خاصة والمام كبير بالقواعد الهندسية انعكست بشكل مباشر في تلك الصناعة التي اشترك في انجازها الكثير من ارباب الحرف والصناعات ويعرف في مجموعه بأسم العمود، وهو هنا العمود في القبان الرومي ، اما العمود في القبان القبطي فقد جاء بهيئة مثلثة (لوحة ١٠،٩) وقد نفذ عليه تدريجات لتحديد الوزن عبارة عن علامات تحصر بيتها نقاط خمس وفق انظمة الوزن المتبعة [٣٠] التي نفذت بالحز المسامت لجسم العمود ، وقد خلا الذراع القصير وكذلك البخشين وما يعلوهما من العناصر الزخرفية ،وهناك بجانب هذين النوعيين من القبان طراز اخر من القبان يحمل رقم سجل ٤١ بمتحف اندرسون له عمود من الحديد ذا سمت مربع مثيت علي زاويته القائمة ،ويتصل به اللسان الذي يتصل به خطاف التعليق اما خلف هذا الجزء فيوجد الذراع القصيرالذي تم تثبيت مركزين به لحمل الموزونات المركز الاول ينتهي بخطاف مباشر ،ومركز التعليق الثاني ينتهي بالسلاسل (العدة) التي تخصص لحمل موزونات اخري مختلفة عن تلك التي تعلق في مركز التعليق الاول الذي به بيت اللسان الثاني، وينتهي هذا الذراع برأس دائري يتوسطه شكل مشع حوله اثنتا عشر دائرة صغيرة (لوحة ٨،٧) ، ولعل هذا القبان بما ضمه من مركزين لتعليق الموزونات قد خالف النماذج السابقة في اشتماله علي مركزين للتعليق بمايشير الي تعدد وظائفه في وزن العديد من السلع

اما العدة وهي الجزء الثالث في الميزان فتتمثل في السلاسل والخطاطيف التي تحمل الموزونات،وهي ايضا مصنوعة من الحديد الصلب محكومة الاتصال ببعضها تنتهي بعدد من الخطاطيف التي خصصت لتعليق السلع وتبدأ بحلقة من الصلب فد تنتهي برأس يسمي طيلسانا وان لم تشتمل عليها فهي ثقبا(بخش) ،يتصل بها زبانا ينتهي بحلقتين تسمي الاكتاف تعلق بها اربع سلاسل تجمع كل سلسلتين حلقة اسفلهما حلقتان اخريان تنتهيان بقرص اوطبق ، وقد اطلقت المخطوطة علي هذا الجزء من سلاسل وحلقات وخطاطيف واطباق اسم العقرب [٣١]، وقد ذكرت المخطوطة ما كان يدون عليه من كتابات وهي "انا العقرب اللذاع في عين من حسد ،وسم زباني في حشاشة من فسد ، ونجمي كالمريخ للضد قاهر ،ووجه سروري قد اضا وقد وقد"[٣٢] ، ولم تتضمن النماذج موضوع الدراسة مثل هذه الكتابات وتأتي تلك المخطوطة لتسجل لنا ما فقدته النماذج التي وصلتنا من كتابات تدلل علي الالتزام باثيات الاوزان الحقيقية التي يقيسها القبان دون فساد او افساد ، وبالتالي يمكن ان نضمنها الاجزاء التي ضاعت معالمها نتيجة التباعد الزمني وبالتالي فهي تقدم لنا نصا كتابيا دون ان تبين شكل هذه الكتابات لكن ما تبقي منها علي الاجزاء الاخري يمكننا من توضيح نوع الخط المستخدم ودرجة اتقانه وبالتالي الحكم علي من قام بتنفيذه علي هذه النماذج الاثرية.

اما الجزء الرابع والاخير في الميزان فهو الرمانة ، او الكمثراية وهي التي تجري علي العمود لقياس الموزونات ، وقد اطلقت عليها المخطوطة اسم الصنجة او الشلندانة ، ويتم صناعتها من جسم نحاسي مملوء بالرصاص ينتهي برأس يعلوه رزة تنتهي بحلقة تتصل بالشفرة التي تتحرك علي العمود المعروف بصدر الميزان، وهذه الشفرة قد كان يكتب عليها "انا الشفرة الحسنا والالة التي ، بها الحمل والاحسان لا شك والحسن، تزيننى رمانة بالبها زهت بها ،قد تناهي الظرف والعدل والوزن"[٣٣]، وقد وصلنا من هذه الاثقال التي تتحرك علي عمود الميزان عدة نماذج منها ماهو بالهيئة الكمثرية ، ومنها ماهو بهيئة اسطوانية يخرج منها عروة تتصل بالشفرة يطلق عليها الرمانة ، ومن ذلك شلندانة كمثرية الشكل مصنوعة من النحاس يحتفظ بها متحف جاير اندرسون برقم سجل ٤٣ تنتهي بعروة من الحديد الصلب يتصل بها الشفرة ، وقد جاءت خالية من ايه زخارف او كتابات (لوحة١١)،ومنها واحدة اخري مصنوعة من الحديد يحتفظ بها المتحف القبطي بالقاهرة واخري بمتحف اندرسون تأخذا الهيئة الاسطوانية ازدان ظاهرهما بتقسيمه الي ثلاثة مناطق اكبرها اوسطها يبدو انها خصصت مع الشفرة للزخارف والكتابات التي ضاعت معالمها، وتنتهي الرمانة بقمة مستدقة تنغلق عند العروة التي يتصل بها خطاف يرتبط بالشفرة التي يرتفع قائمها وقد زخرفته التهشيرات المائلة وينتهي هذا القائم بقمة معقودة باطنها يأخذ هيئة العقد المنكسر وهذا العقد هو الذي يتحرك علي العمود وبالتالي فقد اخذ ذات الهيئة التي صنع عليها

وبجانب هذه الاثقال الخالية من الزخارف فقد وجدت اخري حافلة بها مثلما نشاهده علي رمانة نحاسية بمتحف اندرسون لوحة(١٣،١٢) وقد امتلئت ساحتها بالزخارف النباتية التي جاءت علي هيئة حلزونية يتضح فيها الجمود وهو ما يخالف زخارف اخري تمتاز بالحيوية والرقي زخرفت بها نماذج اخري من الرمامين داخل هذا المتحف الامر الذي يشير الي وجود نماذج محلية واخري واردة تمثل طرزا اخري ، ومن هذه النماذج واحدة يحتفظ بها متحف اندرسون بالقاهرة مصنوعة من النحاس مسجلة تحت رقم ٤٠ تأخذ الهيئة الاسطوانية (لوحة ١٦،١٥)،وقد امتلئت ساحة محيطها بالزخارف النباتية والكتابية التي نفذت بطريقة متقنة الي حد كبير ولعل ما اشتملت عليه الرمانة من زخارف يستدعي ان نبرزها هنا ،فقد نفذت عليها كتابات علوية وسفلية تبدأ بعبارة" انا القبان لا اخطي وغير الحق، وفي السطر الثاني اسفل انا القبان عبارة " لا اعطي لقول الواحد المعطي " تنتهي هامات بعض حروف هذه الكتابات برؤوس طيور مرسومة بطريقة تجريدية مثل كلمة الحق اعلي ساحة الرمانة حيث امتد مرتفعا بحرف الحاء مكونا مايشبه رأس طائر من الطيور ، كما نجد بدايات بعض الحروف مثل حرف الالف قد اتخذ هيئة تجريدية لرأس حيوان مفتوح الفم ،بالاضافة الي استخدام التوريق في نهايات الحروف المنتصبة مع استخدام التماثل في الحروف المقابلة كما نفذت اللام الف في كلمة لا اعطي بطريقة مضفورة مبتكرة وهذه السمات جميعها قد ميزت الخط الكوفي المتأثر بالاساليب السلجوقية في تنفيذ الكتابات التي نفذت محفورة حفرا بارزا علي جسم الرمانة والزخارف النباتية نفذت بطريقة الحز البسيط بحيث يمكن تبين الفروق المباشرة بين هيئة الكتابات والعناصر الزخرفية النباتية ،مثلما نجد علي الكثير من التحف السلجوقية في القرنيين السادس والسابع الهجريين/ الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين[٣٤] ، حيث توجد نماذج مشابهة عديدة الامر الذي يشير الي ان هذه الرمانة ليست من العصر العثماني ، وانما من العصر المملوكي الذي تأثرت فيه المعادن بالاساليب الصناعية والزخرفية التي سادت في العصر السلجوقي ،غير ان الفارق بينهما ان تلك الرمانة لم تستخدم اسلوب التكفيت في تنفيذ الزخارف مثلما شاع ذلك علي المعادن السلجوقية [٣٥].

بالاضافة الي ماسبق فهناك رمانة اخري يحتفظ بها متحف اندرسون مصنوعة من النحاس ايضا مع استخدام فروع نباتية متماوجة بهيئة تجريدية ومنفذة بالحز لتملا ظاهر الرمانة الخارجي باستثناء اربع دوائر نفذ داخلها بالخط النسخ ذات العبارات السابقة مع وضع كل شطر منها داخل كل دائرة فنجد عبارة "انا القبان لا اخطي "في دائرة ، وعبارة "وغير الحق لا اعطي" في دائرة ثانية ، وعبارة "لقول الواحد المعطي "في دائرة ثالثة، وعبارة "اقيموا الوزن بالقسط " في الدائرة الرابعة (لوحة١٤)، وهذه الكتابات وتلك الزخارف نفذت بهيئة غير متقنة مع وجو خطأ في تنفيذ بعض الكلمات مثل كلمة لا اخطي في الدائرة الاولي حيث كتبت "لا خطي " باغفال حرف الالف ،كما ان شكل الحروف قد تم بشكل سريع بما نلحظ فيه تميز الخط النسخ بسرعة التنفيذ بما نستطيع ان نسميه خط النسخ الرقعة ،وهذا الخط بدأ شيوعه بعد عام ١٢٨٠ه/ 1863م بعد ان قام ممتاز بك في الدولة العثمانية بوضع قواعده ،والتي نلحظها في هذه الكتابات بما يشير الي ان هذه الرمانة تعود لما بعد عام ١٢٨٠ه ،وبالتالي فان صنعها قد تم علي ايادي الحرفيين المصريين اي انها نموذج يمثل المدرسة المحلية في الفنون التي شاعت في القرن الثالث عشر الهجري / القرن التاسع عشر الميلادي .

الية عمل الميزان القبان

يبدأ العمل علي القبان بعد تجهيز عموده بعمليات حسابية تحقق وزنا ثابتا لا تقبل الطعن فيها ، حيث كان يتم اعداد العمود الذي يتم صنعه من الحديد او النحاس ، وبأخذ الهيئة المستطيلة ذو اربعة اوجه متساوية في الطول والعرض، قائمة علي زوايا قائمة، وقد تكون الزاوية العليا والسفلي حادتين والآخرين منفرجتين، او ان يكون العمود مسدسا [٣٦]والزاوية العليا والسغلي منه يكونان قائمتين او حادتين، وان لا يكون معوجا علي امتداد واحد،وان تكون الاقسام والعلامات الموقعة عليه متساوية ،وهو الجزء الاطول في الميزان اما الطرف الاقصر فهو عكس امتداده ويفصله عنه الوجه وهو الجزء الذي يضم اللسانان او الشاهدين[٣٧] وتقوم فكرة عمل الميزان وفق هذه الهيئة التي نفذ بها على قانون الروافع وبخاصة الرافعة من النوع الأول التي تعتمد على (قوة يسيرة × ذراع طويلة= قوة كبيرة× ذراع قصيرة)[٣٨] والقوة اليسيرة هي صنجة الميزان المعلقة على عمود الميزان وهو الذراع الطويلة، أما القوة الكبيرة فهي الشيء الموزون المعلق في عنق الميزان أو رأس الميزان، وهو الذراع القصيرة، وتصاغ هذه العملية في القاعدة التالية : كل ثقلين توازيا علي جسم مستوي القامة متزن الطرفين فان نسبة كل ثقل الي الآخر كنسبة بعد الاخر الي بعده وخارج قسمة مسطح احدهما في بعده علي بعد الاخر هو الثقل الآخر [٣٩] ،فكل ثقل ضرب في البعد الذي بينه وبين المركز ثم قسم الحاصل علي بعد الآخر خرج الثقل الآخر،فاذا كانت الصنجة او الرمانة المعلقة علي العمود وزنها ٥ وبعدها عن مركزه ١٠ كان مسطح ضربهما ٥٠ ،واذا كان بعد الموزون في الذراع القصير عن المركز هو ٢ فان حاصل القسمة يكون هو قيمة الموزون وهو هنا ٢٥ ،وبالتالي يثبت ان قيمة الموزون هو حاصل قسمة مسطح ضرب الرمانة في بعدها علي بعد الموزون عن المركز، وبطريقة اخري يمكن الحصول علي وزن الموزون وذلك بقسمة وزن الصنجة علي بعد الموزون عن مركز العمود والناتج يتم ضربه في بعد الصنجة عن مركز العمود فيخرج الوزن المفقود،كما يمكن الحصول علي الوزن المفقود من خلال طربقة ثالثة وهي قسمة بعد الرمانة عن المركز علي بعد الموزون عنه والناتج يتم ضربه في وزن الرمانة فيخرج الوزن المفقود[٤٠]، اما الرمانة فكان تعين وزنها يتم من خلال قياس البعد مابين مركز العمود ومحل التعليق من خلال الفرجار مع تحديد عدد الاقسام التي تضمها هذه المسافة فعددها هو مقدار الوزن الخاص بالرمانة[٤١]، ولعل ماسبق الاشارة اليه عن كيفية تحديد

الوزن الدقيق للموزونات تتكامل معرفته ببيان نوع الاوزان المستخدمة وهي : الاوقية ،الرطل، القنطار

الأوقيـــــة :

الأوقية[٤٢] صنجة وزن تزن سبعة مثاقيل وتزن أربعين درهماً[٤٣]،وهى من أشهر وحدات الوزن المستعملة ورد ذكرها فى الحديث الشريف الذى أخرجه مسلم فى صحيحه عن أبى سلمة بن عبد الرحمن قال: سألت عائشة رضى الله عنها كم كان صداق رسول الله ﷺ؟ قالت: كان صداقة لأزواجه أثنتى عشرة أوقية ونش، قال أتدرى ما النش؟ قلت لا، قالت: نصف أوقية، فذلك خمسمائة درهم فهذا صداق رسول الله ﷺ لأزواجه[٤٤]،وعلى هذا يكون وزن الأوقية ٤٠درهما، وقد أقر الرسول ﷺ وزن أوقية الفضة التى كانت فى مكة وهى ٤٠ درهماً فدخلت فى الحقوق الشرعية، وقدرت بها أنصبة الزكاة من النقود والديات والحد الأدنى للصداق[٤٥]، وفى حديث الرسول "ليس فيما دون خمس أواق صدقة [٤٦]، ويبين هذا الحديث شئ هام وهو أن الأوقية لا يصح أن تكون مجهولة القدر فى زمن النبى، وهو يوجب الزكاة فى أعداد منها، وتتم بها أنواع من المبايعات والصدقات ،وهى أوقية أهل مكة، التى تقدر بـ٤٠ درهما [٤٧]ويكون رطلها ١٢ اوقية ،او ٤٨٠درهما، وهى الأوقية الشرعية فى وزن الفضة أما الأوقية الشرعية فى وزن البضائع فهى أوقية الوزن المجرد وهى جزء من أثنى عشر وأن الرطل الشرعى هو الرطل البغدادى[٤٨]وهذا قول على مبارك[٤٩]والاوقية من الرطل البغدادى الشرعى تزن عشرة دراهم وخمسة أسباع درهم ١٠.٧١٤٢٨ درهم٥٠.

الرطل

يعد الرطلالعربي اثنتا عشر اوقية [٥١] وهو من أكثر وحدات الوزن الذى استعمله المسلمون[٥٢]وقد اراد الفقهاء من ذكرهم للرطل فى الأحكام الشرعية الرطل البغدادى [٥٣]لتأدية الحقوق الشرعية[٥٤]سمى أيضاً بالرطل العراقى. وقد لقب بالبغدادى أو العراقى نسبة إلى بغداد أو العراق, تمييزا له عن باقى الأرطال, ولضبط مقدار الرطل البغدادى أهمية كبيرة فى الشريعة الإسلامية لأنه الأساس الذى تقاس به جميع الموزونات والمكيلات الداخلة فى الحقوق الشرعية والمعاملات الدارجة فى الأسواق[٥٥]وفى مقدار الرطل البغدادى يقول ابن قدامة "الرطل العراقى مائة درهم وثمانية وعشرون درهماً وأربعة أسباع درهم وهو تسعون مثقالاً, والمثقال درهم وثلاثة أسباع درهم, هكذا كان قديماً, ثم أنهم زادوا فيه مثقالاً فجعلوه إحدى وتسعين مثقالاً وحمل به مائة وثلاثون درهماً, وقصدوا بهذه الزيادة إزالة كسر الدرهم,٥٦

القنطار

لا توجد صنجة وزن تسمى بالقنطار، ولكن هو اصطلاح قديم ، اصطلح عليه الناس لوزن كمية معينة[٥٧]،والقنطار المصرى يتكون من ١٠٠رطل، كل رطل يساوى ١٤٤ درهما[٥٨]و ما يعادل ٤٥كيلو جرام ويطلق عليه القنطار الفلفلى ويوزن به البهارات والتوابل والسلع الاخري[٥٩]،وقد استخدمت هذه الاوزان علي اعمدة القبان ،كما استخدمت كذلك في الموازين الثابتة واليدوية باستثناء الوزن بالقنطار فقد كان القبان مختصا به.

ومما سبق يتضح لنا ان صناعة الميزان قد شارك فيها علماء وفنانين وحرفيين ،اشتركوا جميعهم غي اخراجه حيث وضع الصانع الهيكل العام الذي يقوم عليه تنفيذ هذه الالة من خلال استخدام المواد الخام المختلفة من الحديد والنحاس وقدرته الفائقة علي تطويعها لتنفيذ الشكل المطلوب والذي جاء ليخدم العقيدة الاسلامية في تحقيق ركنا من اركان الاسلام وهو الزكاة ، فضلا عن العمليات التجارية المختلفة،كما قام علماء الرياضة والحساب بوضع القانون الذي يقوم عليه الية عمل هذه الالة ،وبالتالي تم توزيع الاجزاء المختلفة التي يتكون منها هذا الميزان في مواضعها المحددة التي تجعلها تؤدي عملها في تحقيق هذه الغاية ،بالاضافة الي تقسيمات عمود الميزان بما يتفق والاوزان المطلوبة ،ووضع قاعدة تحديد وزن الرمانة التي تحقق التوازن بين الموزونات والوزن المحدد لها، بالاضافة الي فنانين تخصصوا في تنفيذ الزخارف التي تحقق قدرا من الجمال في الاجزاء الخالية التي تتخلل اجزاء الميزان، بالاضافة الي قيام الخطاطين بتنفيذ

الكتابات التي تشير الي المميزات التي تتمتع بها تلك الالة في انها لا تحقق خطئا في قراءة الاوزان ،بالاضافة الي وجود اشخاص كانت مهمتهم المحافظة علي تحقيق الوزن الجيد هم : الوزان في القبان ،الكلارجي الذي يتعهد تلك السلع في مخازنها لبيعها للتجار جملة واحدة والذين يقومون ببيعها تجزئة في الاسواق التي تنتشر في القري والمدن، وهكذا نجد ان الانسان هو محور هذا البناء الحضاري الذي كان من وراء صناعة هذه الالة ،وبالتالي فقد ساهم بشكل كبير في ارتقاء ورقي عدد من الطوائف الحرفية والفنية ،فصناعة الميزان في حد ذاته ليس له وزن في ميزان القيم الإنسانية، إنما هو رمز لقيمة أساسية أخرى هي مدى ارتقاء العنصر الإنساني في الإنسان الصانع، ومدى الخطوات التي يبعد بها عن عالم الأشياء، وعالم الحيوان، أي مدى ما أضاف إلى رصيده الإنساني من ثراء في فكرته عن الحياة، وفي شعوره بهذه الحياة، هذه القيمة الأساسية هي موضع المفاضلة والموازنة في البناء الحضاري، كما أنها ظلت رصيدا باقيا كان له دوره في التأثير في حضارات آخري ،وستبقي تراثا خالدا يكشف الي مابذله الاوائل من اجل الارتقاء بعلومهم وعلمهم الذي اعتمد عليه غيرهم ليكون اساسا لتطور علومهم ،مما ادي ظهور الموازين الاحدث ذو التقنيات التكنولوجية المتقدمة .

وفي ضوء ذلك :

-تم دراسة عدة نماذج للقبان الرومي، ونموذج للقبان القبطي،واظهرنا مكوناتها والمصطلحات التي اطلقت علي اجزائها المختلفة.

-تم الكشف عن عدد من الرمامين النحاسية وبعد قراءة كتاباتها وتحليلها ودراسة زخارفها امكن نسبة بعضها الي الفترة السلجوقية، والبعض الآخر الي الفترة العثمانية

-اشارت بعض الكتابات المنفذة علي بعض الموازين الي الشخص الذي كانت مهمته المخازن التموينية واثبات اسمه عليه يؤكد استعمال القبان في هذا الغرض

- ظهرت علي بعض الموازين زخارف وفق طراز الركوكو مما يشير الي انها كان مثلها مثل بقية التحف الفنية العثمانية .

-اشارت الدراسة الي الموازين المستعملة في القبان وهي الاوقية والدرهم والقنطار ،ووفقها كان يتم تقسيم عمود القبان .

اللوحات



لوحة (١) الميزان الثابت بمتحف جاير اندرسون



لوحة (٢) الكفة الثانية للميزان الثابت بمتحف جاير اندرسون



لوحة (٣) الذراع القصير واللسانان بقبان محفوظ بمتحف جاير اندرسون



لوحة (٣) االلسان السفلي وجزء من عمود بقبان محفوظ بمتحف جاير اندرسون



لوحة (٤) الزخارف المنفذة علي الذراع القصير بالقبان السابق



تفاصيل من الزخارف المنفذة باسلوب الركوكو علي الذراع القصير بالقبان السابق (لوحة ٥)



(لوحة٦) الفروع النباتية وسطها شجرة السرو علي الرأس اللوزي الذي ينتهي به الذراع القصير بالقبان السابق



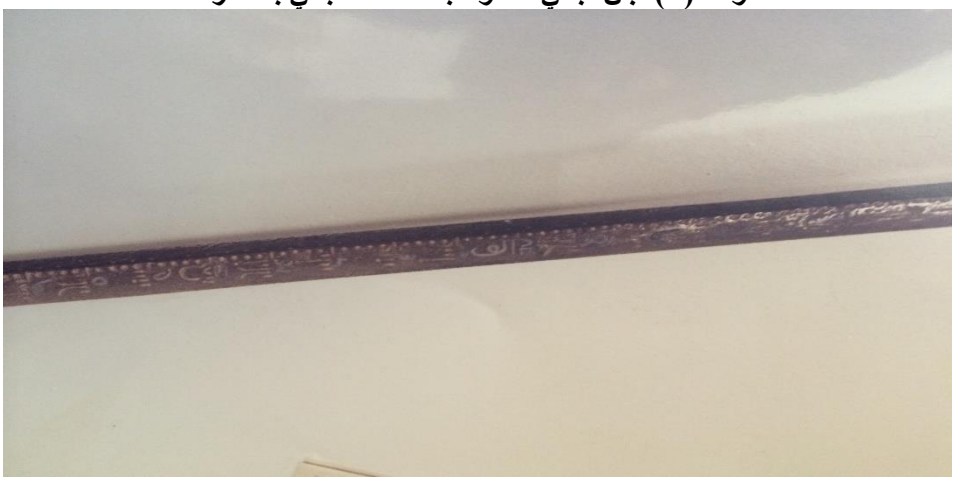
(لوحة٧) شكل جديد من موازين القبان بمتحف اندرسون



(لوحة٨) رأس الذراع القصير بالقبان السابق



لوحة (٩) قبان قبطي محفوظ بالمتحف القبطي بالقاهرة



لوحة (١٠) تقسيمات عمود القبان القبطي المحفوظ بالمتحف القبطي بالقاهرة



(لوحة١١) نماذج للرمامين محفوظة بمتحف اندرسون



(لوحة١٢)رمانة نحاسية تزدان بالزخارف النباتية بمتحف اندرسون



(لوحة ١٣) شكل الفرع النباتي الذي تزدان به الرمانة النحاسية السابق



(لوحة ١٤) رمانة نحاسية منفذ عليها كتابات بالخط النسخ داخل اربعة دوائر علي محيطها



(لوحة ١٥)رمانة نحاسية منفذ عليها كتابات حرة علي ارضية نباتية محفوظة بمتحف اندرسون



(لوحة١٦) جانب من الرمانة السابقة تشير الي جزء من الكتابات التي نفذت علي محيطها

حواشي البحث

[١] لم تعرف أدوات القياس من موازين ومكاييل ومقاييس إلا بعد تكون المجتمعات البشرية بشكلها السياسي والاقتصادي، وإن كان ذلك في مراحل ما قبل التاريخ، الكردي (أحمد الحجى) - المقادير الشرعية (المكاييل والموازين) وما يتعلق بها من الأحكام الشرعية وما يقابلها من المقادير المعاصرة، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، السنة١٦، الكويت،١٩٨٦م ، ص٨ .

[٢] القسطاس كلمة عربية او رومية مركبة من كلمتين قسط وتعني العدل ، وطاس وتعني كفة الميزان ، ومكتملة تطلق علي الميزان الكبير الذي يتضمن لسانا وهو القبان ، اما كلمة ميزان فتطلق علي الميزان الصغير انظر: حجاج احمد: الموازين الإسلامية منذ القرن الأول الهجرى حتى نهاية القرن الرابع الهجرى دراسة أثرية فنية من خلال مجموعتى متحف الفن الإسلامى ومتحف جايير أندرسون بالقاهرة ، مخطوط ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب بقنا ٢٠٠٦م

[٣] عرفت الحضارة المصرية القديمة الميزان الذي لعب دوراً هاماً في الحياة الاقتصادية والحياة الدينية، والدليل على ذلك ما صوره الفنان المصري القديم على جدران المعابد من نقوش يعبر بها عن عمليات البيع والشراء، محمد صلاح:المكاييل والموازين في مصر القديمة،رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠،ص١٧٦

[٤] بناه أحد أعيان القاهرة وهو محمد بن جلمام الجزار عام ١٦٣١م،وقد تعاقبت الأسر الثرية فى السكن فى البيت حتى سكنته سيدة من جزيرة كريت فعرف منذ ذلك الحين ببيت الكريتلية أو الكردلية ،يقع البيت فى الجهة الشرقية لجامع ابن طولون وهو أحد بيتين من بيوت الأعيان يواجهان بعضهما ويعودان فى إنشائهما لنفس العصر العثمانى، والبيت الآخر هو المعروف باسم بيت آمنة بنت سالم آخر من امتلكه والتى يظن أنها من أسرة صاحب المنزل الأول،والبيتان متصلان بممر أو "سباط" محمول على عقد. أما عن سبب تسمية البيتين باسم متحف جاير أندرسون، فيرجع ذلك إلى عام ١٩٣٥م حين منحت الحكومة المصرية الضابط جاير اندرسون الذى كان يقيم فى القاهرة حق الاقامة فى هذا المنزل، وخلال اقامة اندرسون فى بيت الكريتلية استطاع تجميع مجموعة متنوعة من الاثاث والسجاجيد وغيرها الكثير من الفنون والتحف الاسلامية وقد استقر اندرسون بمصر منذ عام ١٩٠٧م الى أن أحيل الى التقاعد سنة ١٩٢٤م فأصبح لديه الوقت الكافى لتجميع مجموعته، وفى عام ١٩٤٢م اضطر جاير اندرسون الى مغادرة مصر بسبب مرضه. واستمرت الحكومة المصرية فى التقليد الذى اقره اندرسون وهو السماح لعامة الشعب بزيارة مجموعته. وفى عام ١٩٤٣م تم تسجيل مجموعة جاير اندرسون ثم قامت الحكومة بتحويل البيت ومحتوياته الى متحف عرف بأسم متحف جاير اندرسون باشاانظر: Caroline, (W), *Islamic Monuments in Cairo, A Practical Guide* (AUC, 1999), 56-7

[٥] ضمن مقتنيات متحف اندرسون يحمل رقم سجل ٤٦،٤٧

[٦] ضمن مقتنيات متحف اندرسون يحمل رقم سجل ٣٧

[٧] يحتفظ المتحف القبطي بالقاهرة بنموذج من هذا النوع

[٨] مسجلة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٣٣٨ حساب

[٩] اسم لفرقة من الفرق العسكرية التي كانت ضمن فرق العسكر العثمانلية وهي تعني راكبي الخيول ويعملون علي حفظ الامن في الريف انظر، عبد الكريم رافق ،بلاد الشام ومصر من الفتح العثماني الي حملة نابليون بونابرت،دمشق،ط ٢، ١٩٦٨م ص،١٤٤

[١٠] الجاويش هو الشخص المكلف بحمل الاوامر والفرمانات من الباشا، وهنا تشير الي ان وظيفة هذا الرجل هي رئاسة طائفة الاشراف انظر ،احمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل،دار المعارف المصرية،١٩٧٩م،ص٦٤

[١١] مسجلة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٩٢ رياضة

[١٢] مسجلة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٣٢ رياضة

[١٣] مسجلة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٨٧ حساب

[١٤] خضر البرلسي ،الجواهر الحسان وشمس عين الزمان في علم القبان ص ٣

[15] Frayler(j),Alarge scale Enterprise Historical Musings from Salem Maritime NHS Volume IV, No. 1 May 2003,p4

[١٦] المخطوط نفسه ص٤

[17] Frayler(j), Ibid,p4

[١٨] المخطوط نفسه ص٤

[١٩] المخطوط نفسه ص٤

[٢٠] المخطوط نفسه ص ٤

[٢١] المخطوط نفسه ص ٤

[٢٢] المخطوط نفسه ص ٤

[٢٣] المخطوط نفسه ص٤

[24] Hocker(F),Wheight,Money and Wheight Money,the scales and wheight from serce limani,the ina quarterly.volume ,20 ,N,4,pp,13-14

[٢٥] روكوكو : تعني في اللغة الفرنسية الصدفة أو المحارةغير منتظمة الشكل ذات الخطوط المنحنية والتى استمدت منها زخارف في تلك الفترة ويعتبر فن التزين الداخلي. وظهر هذا الطراز من الفن في القرن الثامن عشر ويعد امتدادا للباروك انظر محمد عبد العزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني ، القاهرة ١٩٨٧م،عبدالله عطية ،الاثار والفنون الاسلامية ، القاهرة ٢٠٠٥م ص٢١١ حاشية١٣٤

[٢٦] السرو شجرة دائمة الخضرة طيلة العام هرمية الشكل يصل ارتفاعها إلى ٣٠ متراً ذات أوراق صغيرة شبيهة بالحراشف، تبت في تركيا استخدموها بكثرة عل منتجاتهم الفنية مثل الخزف والنسيج والسجاد والمعادن وغيرها،انظر:
ARSEVAN Celal Esad, *Les arts décoratifs turcs*, Istanbul,p,60

[٢٧] احمد الشربيني ،تاريخ التجارة المصرية في عصر الحرية الاقتصادية ١٨٤٠-١٩١٤م تاريخ المصريين ،عدد،٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ ص ٩٤

[٢٨] المخطوط السابق ،ص٤

[٢٩] يتكون الطبق النجمي من الترس ، واللوزة، والكندة، وهي تأخذ اشكال هندسية مختلفة فالكندات اشكال سداسية ،وهي ابعد اشكال الطبق النجمي عن مركزه بينما اللوزات فتأخذ اشكال رباعية وتوجد بين الكندة والترس، اما الترس فهو الشكل المركزي ذي الهيئة المسننة،مع ملاحظة ان عدد اللوزات والكندات تتفق وعدد اسنان الترس انظر:

[٣٠] شهد عصر الخديوي اسماعيل اول محاولة لادخال النظام العشري في الموازين والمكاييل نظرا لاستخدامه في معظم الدول التي كانت علي علاقات تجارية مع مصر فضلا عن كثرة اعداد الاجانب الذين كانت مهنتهم التجارة ،ورغم ذلك كان المناخ المصري غير مهيأ في ذلك الوقت لتقبل ذلك النظام ولم يستخدم بشكل مباشر الا في عهد الاحتلال الانجليزي لمصر ١٨٨٢م انظر احمد الشربيني، تارخ التجارة المصرية في عصر الحرية الاقتصادية ص٩٥

[٣١] المخطوط السابق ص ٥

٣٢ المخطوط نفسه ص ٥

[٣٣] المخطوط السابق ص ٥

[٣٤] ارغين(صوي اولكر)، تطور فن المعادن الاسلامي منذ البداية حتي نهاية العصر السلجوقي،ترجمة وتقديم الصفصافي احمد القطوري، المجلس الاعلي للثقافة ،المشروع القومي للترجمة، ٩٧٣

[٣٥] محمد الجهيني، دراسة تأريخية لهون معدني ضمن مجموعة بوميلر BUMILLER بالمانيا ،مجلة كلية الاثار جامعة جنوب الوادي العدد الثاني ،٢٠٠٧م

[٣٦] أبو الفتح الصوفي (محمد بن أحمد) ت ٩٥٠ هـ: رسالة فى علم القبان،مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ٣٣٨، حساب

[٣٧] حسن بن ابراهيم الجبرتي الحنفي ،العقد الثمين فيما يتعلق بالموازين، مكتبة الكونجرس ،١٦١٢/٥ ص ٣

[٣٨] جلال شوقى: العلوم والمعارف الهندسية فى الحضـارة الإسلاميـة، ط١ مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٥.

[٣٩] حسن الجبرتي، المخطوط السابق ،ص ٢

[٤٠] حسن الجبرتي ،المخخطوط السابق ص ٢

[٤١] عبد المجيد القبان رسالة في علم القبان مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ٨٧ حساب ١٦ ق ص ٣

[٤٢] اقرابادين العنتري،الاوزان والاكاييل مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ٣٣٩طب ٧ق ص٤

[٤٣] ابن منظور: لسان العرب، ج١، ص١٩٤.

[٤٤] الإمام مسلم : صحيح مسلم ، تحقيق فؤاد عبد الباقى، كتاب النجاح ، باب الصداق ، حديث ١٤٢٦، طبعة الحلبى ، ١٩٥٥، ص ٣٥٥.

[٤٥] البلاذرى: فتوح البلدان، ص٤٥٣.

[٤٦] البخارى: صحيح البخارى، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد: ح١، كتاب الزكاة حديث (١٤٤٧) ص ٣٨٣.

[٤٧] المقريزى،(تقي الدين احمد بن علي ت٨٤٥) المقريزى،(تقي الدين احمد بن علي ت٨٤٥)، شذور العقود فى ذكر النقود ، دراسة وتحقيق دكتور محمد عبد الستار عثمان ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ص١٠٦.

[٤٨] الرطل البغدادى: هو الرطل الذى اعتبره الفقهاء: أساساً تقاس به جميع الموزونات والمكيلات الداخلة فى الحقوق الشرعية والمعاملات الشرعية. ابن الرفعة: كتاب الإيضاح والتبيان فى معرفة المكيال والميزان، تحقيق وتقديم محمد أحمد إسماعيل الخاروف ، دار الفكر ، دمشق ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م،حاشية (٣)، ص٥٤

[٤٩] على مبارك: الميزان فى الأقيسة والأوزان. مكتبة الثقافة الدينية ،القاهرة ٢٠٠٠ م ص ٩٠-٩١

[٥٠] الخوارزمى : مفاتيح العلوم، تحقيق إبراهيم الأبيارى. دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٤، ص٣٠

[٥١] اقرابادين العنتري،الاوزان والاكاييل مخطوط بدار الكتب المصريةتحت رقم ٣٣٨طب ٧ق ص٣

[٥٢] انتشر فى بلاد العرب وغيرها وخصوصاً فى أسواق بغداد أقرب الأسواق إلى شمال شرق الجزيرة معروف عندهم بالرطل البغدادى إلى أن جاء الإسلام واستمر استعماله لمعرفة مقادير الأكيال والأحكام, وفى عهد الأمويين والعباسيين والأئمة المجتهدين فجاء تقديرهم للمد والصاع بهذا الرطل ولذا سماه الفقهاء بالرطل الشرعى.انظر: أ محمد أبو العلا البنا: ملخص كتاب الأبحاث التحريرية فى تقدير الأوزان والأكيال والنقود الشرعية بوحدة الماء المقطر فى درجة حرارة ٤ مئوية ، طبعة دار الأنوار، القاهرة، ١٩٥٣م،ص٣٠

[٥٣] أحمد الحجى: المقادير المقادير الشرعية "المكاييل والموازين " وما يتعلق بها من الأحكام الشرعية وما يقابلها من المقادير المعاصرة ، مجلة الشرعية والدراسات الإسلامية ، الكويت ١٩٨٦م، السنة ١٦ص٤٢٨٧على جمعة: المكاييل والأوزان الشرعية، القاهرة ،٢٠٠١م ص٢٩..

[٥٤] احمد الحجي : المقادير الشرعية, ص١٩٠.

[٥٥] ابن الرفعة،المرجع نفسه ،ص٥٥

[٥٦] بن قدامة (أبو محمد موفق الدين عبد الله بن أحمد بن محمد ت٦٢٠ه) ، المغنى, القاهرة ١٩٦٨م ١٠اجزاء ج١, ص٣١٤.

[٥٧] خالد رمضان: المقاييس فى التراث الشعبى، دار يعرب للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ١٩٩٢م الطبعة الاولي، ص٨٣.

[٥٨] القلقشندى (شهاب الدين أبو العباس أحمد بن على): صبح الأعشى فى صناعة الإنشا،الجزء الثالث،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،٢٠٠٤م ص٤٤٥

[٥٩] هنتس(فالتس): المكاييل والأوزان الإسلامية وما يعادلها فى النظام المترى، ترجمة كامل العسلى، منشورات الجامعة الأردنية ، عمان ، ١٩٧٠م،ص٤١راءة الاوزان