

المعبودة (آسبت) *3sbt* ودورها في العقيدة المصرية القديمة

د/ أحمد صلاح محمد الشاذلي

مدرس الآثار والحضارة المصرية

بكلية الآداب - جامعة المنيا

ملخص البحث:

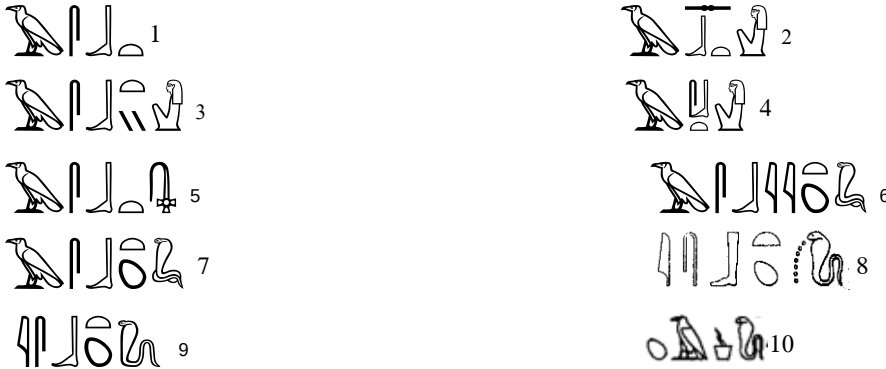
آسبت هي معبودة الشعلة أو اللهب كما يُشير اسمها، فقد اشتق إسم المعبودة من الفعل آسب *3sb* بمعنى يحرق، وهي تحرق ابوفيس عدو المعبود رع، وكذلك تحرق خصوم الملك، ومنذ عصر الدولة الحديثة كُتب إسم آسبت بمخصص النار ، لذا يُطلق على آسبت الملتهبة، ومن ضمن الألقاب التي حملتها آسبت لقب *hry.t tk3* التي تحمل الشعلة أو المسؤلة عن الشعلة. وهي إحدى المعبودات اللائي صُورن على هيئة الثعبان في مصر القديمة، فمن ضمن أشكالها تظهر بالهيئة الآدمية برأس الكوبرا وومسكة بالسكاكين في يديها، وكذلك أيضاً صورت على كوبرا تبصق النار من فمها، وتم تمثيلها أيضاً كمعبودة فرس النهر تحمل الشعلة في يدها، كما صورت ك لبؤة تقذف اللهب من فمها. وقد لعبت المعبودة آسبت دوراً هاماً في عقيدة المصريين القدماء، حيث يتم التعرف على المتوفي معها، وإيزيس ونفتيس كما ظهر ذلك من خلال نصوص الأهرام (Pyr. 556a-b)، وأيضاً تم وصف المتوفي في نصوص التوابيت (CT. III, 260 d-e)، وكذلك الفصل ٦٩ من كتاب الموتى على أنه آسب شقيق آسبت مثل أوزير وإيزيس الأشقاء. وهي من المعبودات المسؤلة عن الحماية في عقيدة المصريين القدماء، فهي تحمي المعبود رع عن طريق حرق أو ذبح ابوفيس. وهذه المهمة تجعلها معبودة الحماية في الساعة الرابعة من اليوم (النهار). وقد ارتبطت المعبودة آسبت بالعديد من المعبودات وذلك منذ بداية ظهورها في عصر الدولة القديمة حتى العصرين اليوناني والروماني.

الكلمات الدالة:

آسب، آسبت، حاملة الشعلة، كتاب النهار، الساعة الرابعة من اليوم، الحية النارية، إسقاط عابب.

أشكال كتابة إسم المعبودة آسبت:

جاء إسم المعبودة آسبت بأشكال كتابية كثيرة بدءاً من عصر الدولة القديمة وحتى العصر اليوناني والروماني نذكر منها الآتي:



وقد إشتق إسم المعبودة آسبت من الفعل *3sb* بمعنى 'يحرق'، ومن هنا تداخل كل من *3sb* و *nbi* (بمعنى يحرق) في بعض نصوص التوابيت حيث تم كتابة *nbs* بدلاً من *nbi*^{١٢}. ومنذ عصر الدولة الحديثة كتب إسم المعبودة آسبت بمخصص النار^{١٣}. فتعتبر آسبت معبودة اللهب أو الضوء كما يُشير اسمها.

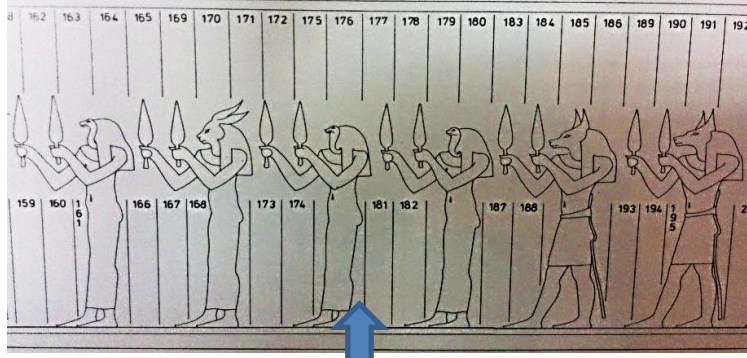
هيئات المعبودة آسبت:

صورت المعبودة آسبت بالهيئة الآدمية برأس كوبرا ممسكة بالسكاكين في يديها كما ظهرت على الجدار الجنوبي الغربي في المقصورة الأوزيرية الشرقية رقم ٣ بمعبد دندرة (شكل رقم ١). وقد صحب هذا المنظر النص التالي:



3sbt, nbt Twnt, h3h (š)sr, mdd h^c n w3w3 dw m nfr nb.f, ir shrw n sn.s Isb, sm3-t3.f hnt pr-Krs(w)-Wsr: nwi nbt š^ct m-s3 stš hs: n hpr rn.f Ink nbt m3s, prit-^c r sk(t) sbyw, Rs m wh hr sm3 ii m shm, hm sw m 3t: n hpr rn.f

آسبت سيدة دندرة، السهم الذي يضرب بقوة جسد الشخص الذي يتأمر ضد سيده، التي تعتني بأخيها آسب؛ إنه دفن في مقبرة أوزير، أنا سيدة المذبحة ضد ست الخسيس: لم يعد موجوداً، ولن يوجد إسمه بعد الآن، أنا سيدة السكين، حريصة على تدمير الأعداء، اللذين يراقبون طول الليل لذبح الشخص الذي يأتي بالقوة، الذي يُدفع به مرة أخرى في لحظة: إسمه لن يكون موجوداً بعد الآن^{١٤}.



(شكل رقم ١) المعبودة آسبت بالهيئة الممثلة ورأس كوبرا. نقلاً عن:

Dendara, X, pls.104,133.

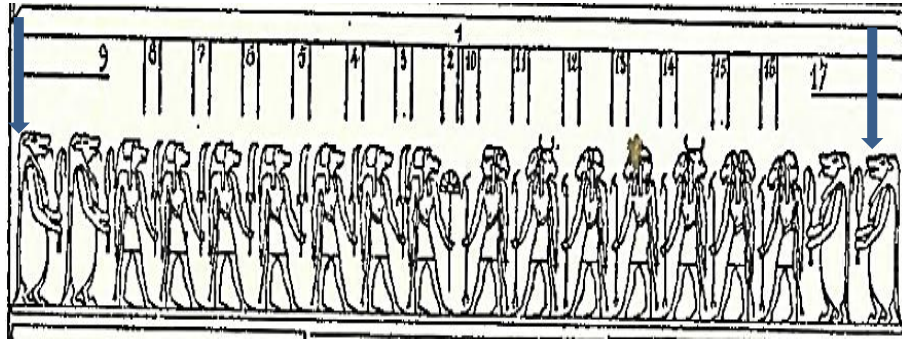
كما صورت أيضاً على هيئة كوبرا تبصق النار من فمها، كمعبودة للحماية في الساعة الرابعة من اليوم ويوجد على رأسها قرص الشمس وذلك على سقف البروناوس بمعبد دندرة (شكل رقم ٢).



(شكل رقم ٢) المعبودة آسبت على هيئة كوبرا تبصق النار من فمها. نقلاً عن:

Jonathan Ben-Dov & Lutz Doering., The Construction of time in Antiquity: Ritual, Art and Identity, New York, 2017,p.110,fig.3; Neugebauer. O & Parker. R., Egyptian Astronomical texts, Vol.3,pt.2: Plates, London,1969,pl.41.

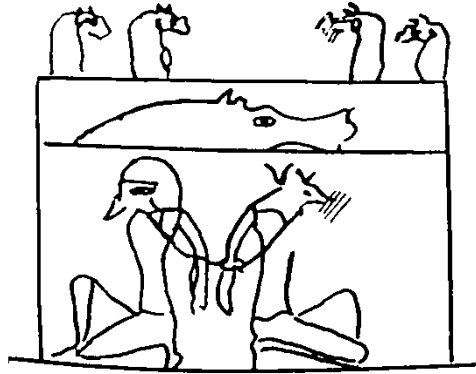
وقد تم تمثيلها كمعبودة فرس النهر تحمل الشعلة كما هو موضح من العبارة *hri.wt tk3* وذلك على الصف الثالث من الجدار الغربي للغرفة الأولى لسوكر بمعبد ادفو؛ حيث تم تصوير أربعة معبودات متطابقة (متشابهة) على الجانبين يحملن الشعلة في أيديهن^{١٥} والتسمية التوضيحية لهذه المعبودات الأربعة هي *3sb.wt* (شكل رقم ٣).



(شكل رقم ٣) منظر يصور المعبودة آسبت كمعبودة فرس النهر. نقلاً عن:

Edfou,I,pl.XXIVa.

وقد تم تصويرها أيضاً في بردية Salt 825 كواحدة من أربع لبؤات يتلون طقوس دفاعية ويشعلون النيران ضد ست^{١٦} (شكل رقم ٤).



(شكل رقم ٤) منظر يصور المعبودة آسبت بهيئة اللبؤة تبصق النيران من فمها. **نقلًا عن:**

Derchain. Ph., Le Papyrus salt 825, II, p.22, fig. X.

ومن التماثيل النادرة للمعبودة آسبت التي تصور المعبودة بالهيئة الآدمية ورأس الكوبرا، تمثال مزدوج للمعبودة ومعها الملك امنحوتب الثالث تم العثور عليه في المعبد الجنائزي للملك امنحوتب الثالث في طيبة^{١٧}، ولم يتبق من التمثال سوى الجزء العلوي لخصر الملك وصدر المعبودة، وقد تهشم وجه كل منهما، هذا التمثال مصنوع من حجر الجرانيت الأحمر، وإرتفاع الجزء المحفوظ من التمثال تقريبا حوالي: ٠.٩٥ م، والعرض حوالي: ٠.٩ م^{١٨} (شكل رقم ٥ أ، ب).



(ب)



((أ))

(شكل رقم ٥) تمثال مزدوج للمعبودة آسبت والملك امنحوتب الثالث. (أ) الجزء الأمامي، (ب) الجزء الخلفي المنقوش.

نقلًا عن:

Seidel. M., Die Königlichen Statuengruppen, Band.1 : Die Denkmäler vom Alten Reich bis zum Ende de 18. Dynastie, in: *HÄB*. 42,1996, taf.30.

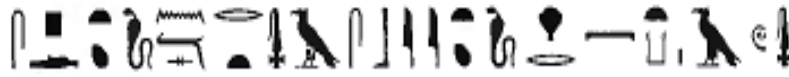
وعلى الجزء الخلفي من التمثال السابق تم نقش نص بالخط الهيروغليفي مكون من أربعة أعمدة:



- $hr K3 nht h^c m-m3^c t nswt bity.....nbty smn hpw sgrh t3wy s3 r^c.....$
حور الثور القوي، الذي يظهر في الحق، ملك مصر العليا والسفلى....(المنتمي) للريتين، الذي يضع القوانين، الذي يهدئ الأرضين، ابن رع.....
- $dd mdw in 3sbt 3t nhpri tit.f 3ht di n.f.....$
كلمات تُقال (تلاوة) بواسطة آسبت العظيمة.....خبري، صورته المضيئة، له
القاب المعبودة آسبت:
• لقب التي تحمل الشعلة $hry tk3w$:

حملت المعبودة آسبت هذا اللقب في العديد من النصوص منها ما جاء على بردية P Bremner

:Rhind, 22-22



$spdt nsrt 3sbyt hr(y) tk3w$

سوبدت، نسرت، آسبيت التي فوق الشعلة (التي تحمل الشعلة)^{١٩}

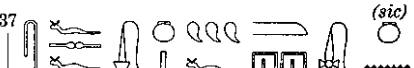
وبالنسبة لترجمة هذا اللقب يذكر *Gutbub* أنه بمقارنة التعبير $hri.wt tk3.sn$ بـ $hri w3d.f$ ، $hri.t w3d.s$ فإنه يجب أن يترجم بـ: "أولئك الذين فوق مشاعلهم" وسيتم تفسير هذا المعنى من خلال المصطلح المكافئ $3sbt$ الذي يعني "الحرق"، ويشير إلى اللهب، وبالتالي ستكون الترجمة النيران التي فوق المشاعل، ومع ذلك توضح المناظر أن هذه المعبودة تحمل مشاعلاً (شكل رقم ٣) ولا توضع على المشاعل، وبالتالي من الأفضل ترجمتها بـ "أولئك هم المسؤولون عن مشاعلهم"^{٢٠}.

- آسبت العظيمة $3sbt-wrt$

اتخذت المعبودة آسبيت هذا اللقب في العديد من النصوص التي ترجع الى العصرين اليوناني

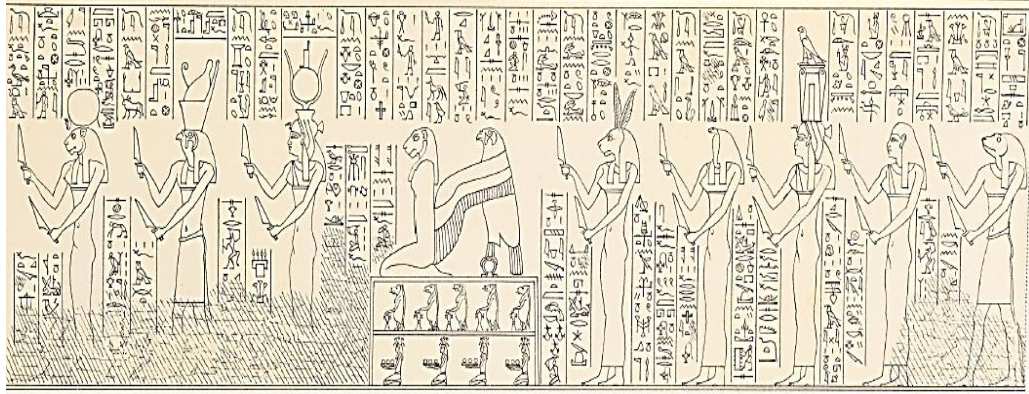
والروماني كما جاء على الجدار الغربي من المقصورة الأوزيرية الثانية بمعبد دندرة وقد صورت المعبودة هنا بالهيئة الآدمية برأس الكوبرا وفي يديها السكاكين (شكل رقم ٦)، ويذكر النقش المصاحب ما يلي:

ASEBET :

34  35 
 36  37  (sic) 
 38 

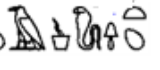
*dd mdw in 3sbt wrt pr m fnd n Rs-wd3: hb.n.i h'w n tn mtn n ntr 3, sfsf.n.i h'f m
 hh n nsrt.i, Ksw.f iryw n wnmyt*

كلمات تُقال (تلاوة) بواسطة آسبت العظيمة المولودة من (الخارجة من) أنف ذلك الذي يستيقظ سالماً (أوزير)، انني أدمر حياة الشخص الذي يقف في طريق المعبود العظيم، انني احرق جسده بواسطة اللهب الخاص بـ نسرت، عظامه كلها على النار²¹

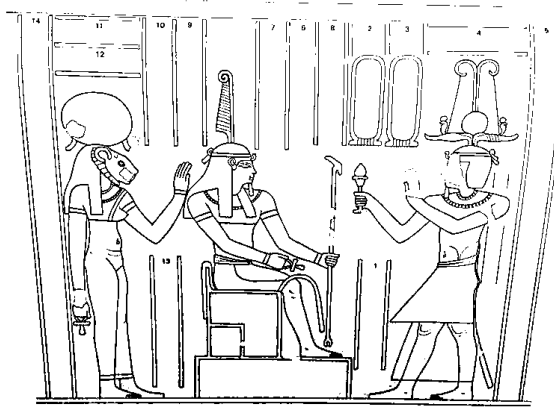


(شكل رقم ٦) منظر يصور المعبودة آسبت بالهيئة الآدمية برأس كوبرا. **نقلًا عن:**

Mariette. A., Dendéra, Description Générale du Grand Temple de cette ville, Vol. IV, Paris, 1873, pl. 81a.

• آسبت الممتازة  3sbt Mnht :

Mnht تعني الفاضلة أو الممتازة، حيث أن اللقب *Mnht* صفة للمعبودات^{٢٣} وتذكر ويلسون نقلًا عن Derchain أن الترجمة المعتادة لـ *Mnht* هنا لا تعكس بالضبط وظيفة وطبيعة المعبودة^{٢٤}، وقد جاء هذا اللقب مع المعبودة آسبت كما ظهر في النصوص الخاصة بناووس معبد دير شلويط^{٢٥}. وجدير بالذكر أن آسبت هنا قد ذكرت كوصف وتعريف للمعبودة تقنوت في مشهد الطقوس في معبد دير شلويط وقد جاء هذا اللقب فوق المعبودة تقنوت التي تظهر بالهيئة الآدمية برأس لبؤة (شكل رقم ٧)

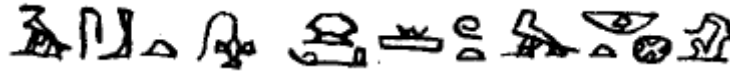


(شكل رقم ٧) مكان وجود لقب آسبت الممتازة أعلى هيئة المعبودة تقنوت. **نقلًا عن:**

Zivie. Chr. M., deir Chelouit, N.146.

مقر عبادتها:

ظهرت المعبودة آسبت في هليوبوليس كما جاء على بردية المتحف البريطاني رقم BM 10252 (8,28-9,1) وبردية اللوفر (y,31) Louvre 3169:



3sbt ḥ^c wt m ḥbt

ظهرت آسبت في هليوبوليس؟^{٢٦}

أدوار ومهام المعبودة آسبت:

لعبت المعبودة آسبت دوراً مهماً في الحضارة المصرية منذ عصر الدولة القديمة حتى العصرين اليوناني والروماني كما يلي:
علاقتها بالملك:

وجد على الجدار الجنوبي من واجهة معبد كوم أمبو نص يوضح علاقة المعبودة آسبت بالملك ولكن غير محدد إسم الملك حيث أن الخرطوش فارغ ويذكر النص أن الملك ولد من آسبت كما يلي:

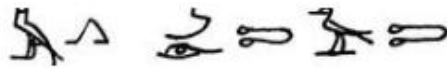


ḥn ntr nfr ms n 3sbt

يحيا الآله الطيب المولود من آسبت^{٢٧}

علاقتها بالمتوفي:

يتم التعرف على المتوفي معها، وإيزيس ونفتيس كما ظهر ذلك من خلال نصوص الأهرامات (Pyr. 556a-b):



dd mdw M pw 3st M pw 3sbt M pw nbt ḥt mi m33.t s3.t

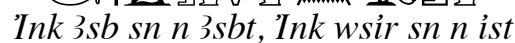
كلمات تُقال (تلاوة): أنه مري رع أيزيس، أنه مري رع آسبت، أنه مري رع نبت حت، احضري لكي ترى

ابنك^{٢٨}

وتذكر ثناء الرشيدى رأي Faulkner بأن المعبودات الثلاث اللاتي ذكرن في النص السابق هن معبودة واحدة بثلاثة أسماء ويقوم حورس بالمناحه عليها وتستطرد الحديث قائلة انه بالرجوع للنص وجد أن الثلاث معبودات جمعتهن صفة واحدة ألا وهي رعاية حورس^{٢٩}.

أما Mercer فله رأي آخر مختلف حيث ذكر أن التعويذة تُشير إلى المعبودة ايزيس أم حورس والذي هو الملك في العالم الآخر، أما آسبت فتشير لشعبان الصل الممثل لمعبودة بوتو، والمعبودة الثالثة هي نفتيس^{٣٠}.

وجدير بالذكر أن آسبت *3sbt* الشكل المذكور لها هو *3sb*^{٣١}، وفي نصوص التوابيت (CT. III, 260 d-e)، وكذلك في الفصل ٦٩ من كتاب الموتى في بردية نهر وبن ف^{٣٢}؛ يتم وصف المتوفي على أنه *3sb* شقيق *3sbt* مثل أوزير وإيزيس الأشقاء، حيث يتم استيعاب آسب و آسبت بشكل متزامن مع أوزير وإيزيس عن طريق التشابه مع الزوج المعروف (أوزير وإيزيس) كما يلي:

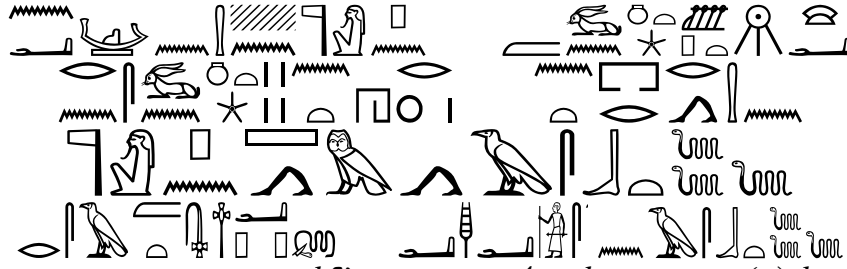


وتعليقاً على النص السابق في نصوص التوابيت وجد أنه في ${}^{24}\text{Li}1\text{Li}$ (التابوت الخارجي لـ ${}^{30}\text{Sg}3\text{c}$)
 تابوت ${}^{30}\text{Sg}3\text{c}$ الذي تم العثور عليه في اللشت) تم ذكر نفثيس بدلاً من أختها ايزيس، وفي ${}^{30}\text{Sg}3\text{c}$
 تابوت ${}^{30}\text{Sg}3\text{c}$ الذي تم العثور عليه في سقارة ومحفوظ حالياً بالمتحف المصري تحت رقم J
 39014) تم الربط بين ايزيس وآسببيت تحت مسمى أيزيس آسببيت ${}^{30}\text{Sg}3\text{c}$ ، وأن إيزيس آسببيت هذا هو
 شكل من أشكال المعبودة إيزيس.

تُعد المعبودة آسبت واحدة من المعبودات المرتبطة بالحماية في عقيدة المصريين القدماء؛ فهي تحمي المعبود رع عن طريق حرق^{٣٦} أو ذبح ابوفيس^{٣٧}. وهذه المهمة تجعلها معبودة الحماية في الساعة الرابعة من اليوم (النهار)^{٣٨}.

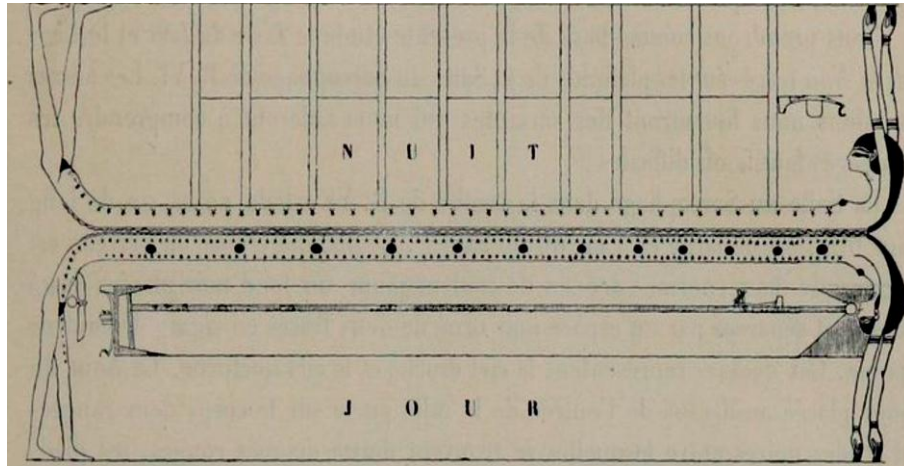
وَيَصِفُ كِتَابُ النَّهَارِ الرِّحْلَةَ النَّهَارِيَّةَ لِلشَّمْسِ وَيُظْهِرُ فِيهَا مَعْبُودَ الشَّمْسِ بِرَأْسِ صَقْرٍ وَلَيْسَ كَبَشٍ، وَقَدْ وَزَعْتَ الْمَنَاطِرَ وَالْعَنَاوِينَ أَوْ الْوَصَفَ تَحْتَ هَيْئَةِ الْمَعْبُودَةِ نَوْتٍ؛ حَيْثُ يَشْكَلُ ذِرَاعَاهَا وَقَدَمَاهَا الْحُدُودَ الْخَارِجِيَّةَ (شَكْل رَقْم ٨)، وَيَلَاظُ أَنْ كُلَّ الْأَشْكَالِ تَتَجَدَّدُ تَقْرِيْبًا نَحْوَ رَأْسِ الْمَعْبُودَةِ نَوْتٍ وَالنَّصِّ يَتَّبِعُ مَسِيرَةَ الْاَلْتَّنَتِي عَشْرَةَ سَاعَةً؛ وَهِيَ لَيْسَتْ مَقْسَمَةً بِشَكْلِ رَأْسِي وَلَكِنْ مَوْزَعَةٌ فِي خَمْسِ سَجَلَاتٍ أَفْقِيَّةٍ وَلِهَذَا فَلَا يَزَالُ

من غير الواضح نهاية كل ساعة وبداية الأخرى^{٤٢}، وقد تم تجسيد كل ساعة من ساعات اليوم بواسطة معبود، وكل هذه المعبودات كانت مرتبطة بالشمس، وغالباً ما تصور جنباً إلى جنب مع معبود الشمس في مناظر له في مركبه اليومي *m^cndt* وكانت أول هذه المعبودات هي ماعت ابنة رع والآخرين كانوا من نسل رع^{٤٣}، والساعة محل الدراسة هنا هي الساعة الرابعة ومعبودتها هي المعبودة آسبت^{٤٤}، وفيما يلي نص الساعة الرابعة:



*n^c(t) in hm n ntr pn m wnw t šspt h^ci rn.s wnw t 4 nt hrw nt pry (n) hm n ntr pn šmy
3sbt r.s 3mt ^cpp ^ch^c.s n 3sbt*

الابحار بواسطة جلالة هذا المعبود في ساعة مشرقة لظهورها، اسمها الساعة الرابعة من اليوم، يأتي جلالة... هذا المعبود، آسبت تأتي لتحرق ابوفيس، انها تشرق من اجل آسبت^{٤٥}.

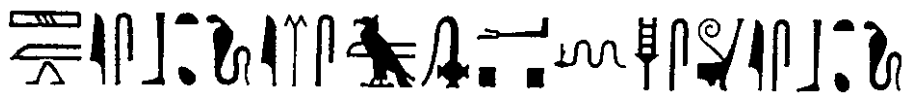


(شكل رقم ٨) كتاب النهار في مقابل كتاب الليل من مقبرة الملك رمسيس السادس. نقلاً عن:

Piankoff.A., Le Livre du Jour et de la Nuit, in: *Bd'E*. XIII, 1942,p.XI,fig.2.

ويوجد أيضاً نص في برونائوس معبد أدفو يوضح خروج المعبودة آسبت خلال الساعة الرابعة من

اليوم لحرق ابوفيس كما يلي:

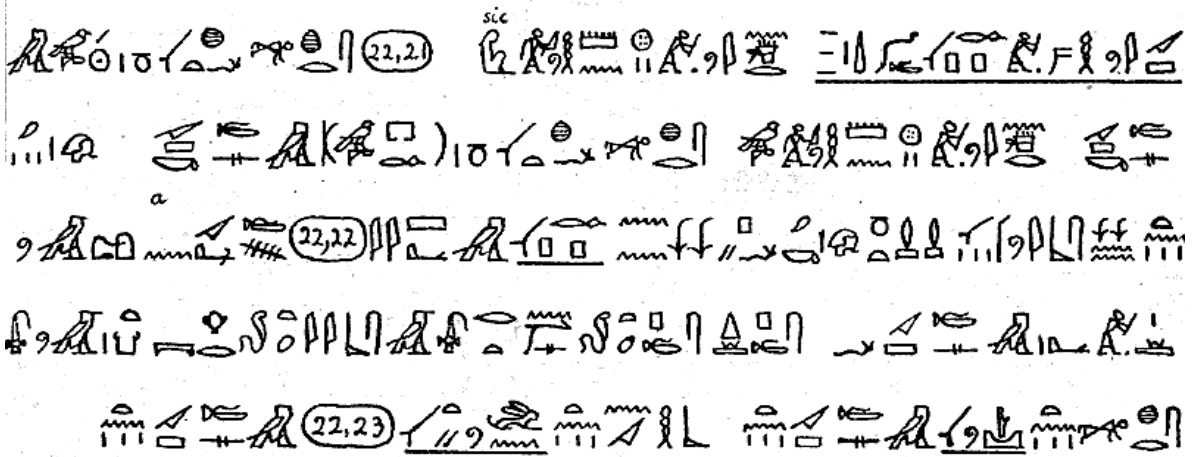


šm 3sbt im.s 3m(t) ^cpp ^ch^c.s n 3sbt

تأتي آسبت لتحرق ابوفيس، انها تشرق من اجل آسبت^{٤٦}

وفي كتاب إسقاط عابب* في الفصل المتعلق بأخذ السكين لقتل عابب (ابوفيس)؛ نجد الدعوة إلى

العديد من المعبودات لحثهم على إسقاط الشر ومن بينهم المعبودة آسبت محل الدراسة كما يلي:

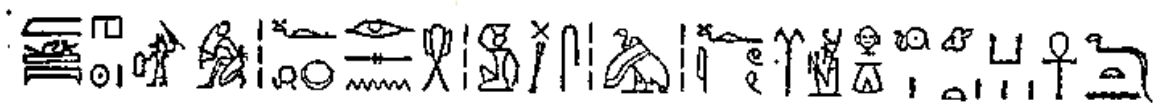


R n šsp ds iw hwi 3pp dd mdw ndr w sp-sn Mnḥw shr hftyw nw R^c m ds.k ndr w sp-sn Mnḥw shr hfty.w nw pr-3 m ds.k tpw.tn nn sbiw d3d3t.k pfy nn 3pp m šyd n ḥ3 m ds.f spd spdt nsrt 3sbt hry-tk3w shr.tn dw-kd m ds.tn bhn.tn wnty m ds.tn

تعويذة لتلقي سكنين الـ *ds* وضرب عابب، كلمات تُقال (تلاوة): أمسك أمسك يا أيها الجزار، أسقط عدو رع بسكينك الـ *ds*، أمسك أمسك يا أيها الجزار، أسقط عدو الفرعون بسكينك الـ *ds*، تلك هي رؤوسكم يا أيها الثائرين، تلك هي رأسك يا عابب التي تقطع بواسطة المحارب بسكينه الـ *ds*. كوني حادة يا سوبدت، نسرت، آسبت التي تحمل الشعلة، اسقطوا الشرير بسكينكم الـ *ds*، واقطعوا *wnty* * بسكينكم الـ *ds* ^{٤٥}.

ومن خلال النص السابق يتضح أهمية المعبودة آسبيت باعتبارها واحدة من المعبودات التي تحمي رع من ابوفيس؛ هذه المعبودات التي يتم استدعاؤها لهذه المهمة بعد *Mnḥw* الجزار باستثناء سوبدت التي يتم احضارها من خلال التلاعب بالالفاظ *spd* بمعنى حاد، ويفضل وجود هذه المعبودات في الفصل التالي حيث يتم ارسال الشعلة ضد ابوفيس ^{٤٦}.

وجدير بالذكر أنه في الغرفة الأولى لسوكر بمعبد ادفو على السجل الفرعي السفلي (الصف الثالث) من الجدار الغربي يوجد صفان متقابلان من الآلهة الحراس: على الجانب الأيمن (الشمالي) يوجد سبعة من الجان، لكل واحد منهم رأسان*. وعلى الجانب الأيسر (الجنوبي) يوجد سبعة من الجان على شكل قردة، يُحيط بهما مجموعة مكونة من أربعة معبودات (إثنان على كل جانب) تمثل آسبت كمعبودة فرس النهر والتسمية التوضيحية لهذه المعبودات الأربعة هي *3sb.wt*. (شكل رقم ٣) والنقش الموجود فوق هذه المعبودات يُشير إلى وظيفة المعبودة آسبيت في هذه الغرفة حيث يقرأ على الجانب الأيمن النص التالي:



*3sbt wrt m hnt imnt nb st3.t s(n) ḥ3.f m nsrt m wi3 hrw, shr hftyw.f r^c nb ir sn s3w.f whm.sn mkt.f iw.f m nswt hr nst r^c hnt k3w ḥnh dt**

المعبودة العظيمة آسبت، أمير الغرب، سيدات مصابيحهم، خلفه كنسرت في مركب النهار، يهددوا أعداءه كل يوم. إنهم يحمون، يجددون حمايته، وهو بمثابة ملك مصر السفلى على عرش رع أمام كاوات الأحياء للأبد^{٤٧}.

ويقول النقش الموازي على الجانب الأيسر :



hry.wt tk3 m hnt mks hr.sn stš wbtj.sn wmtj stnm nhs r hwt sr r^c

حاملوا الشعلة، رئيس المكس*، هزموا ست وحرقوا ouamenti ، أولئك الذين طردوا nehes من مقصورة رع^{٤٨}.

من خلال النقشين السابقين يتضح أنه تم تسمية أوزير في النقش الأول بأمر الغرب، وفي النقش الثاني بـ رئيس مكس؛ على أنه سيد الميراس حيث أن مكس في الفترة المتأخرة تعادل *imi.t pr* الميراث، ويظهر من خلال النقشين أيضاً دور هذه المعبودة كمعبودة حامية، ويظهر في النقش الثاني بوضوح أكبر دورهم وهم يذبحون ست ويهددون Nehes، وكذلك تدمير لهبهم لـ Ouamenti، وهو شكل آخر من أشكال أبوفيس.

علاقة المعبودة آسبت بالمعبودات الأخرى:

كعضو في مجموعة من الآلهة:

- الثانية من أربعة معبودات برأس لبؤة يتلون طقوس دفاعية ويشعلون النيران ضد ست (شكل رقم ٤).
- معبودة الحماية في الساعة الرابعة من اليوم؛ ضمن المعبودات المسؤولين عن حماية الأثنا عشرة ساعة خلال النهار كما يلي:

الساعة	المعبود	الساعة	المعبود
الأولى	ماعت	السابعة	حورس
الثانية	حو Hu	الثامنة	خونسو
الثالثة	سيا sia	التاسعة	إيزيس
الرابعة	آسبت	العاشرة	حكا
الخامسة	اجرت Igeret	الحادية عشر	غير معروف
السادسة	ست	الثانية عشر	المعبود الذي يعطي الحماية في الغسق ^{٤٩}

جدول يوضح المعبودات الحامية لـ أثنا عشرة ساعة خلال النهار

- የግል ስም

50 أنا آسبت سيدة الذهب، ك نارها

𐀀𐀃𐀆𐀇𐀈𐀉𐀊𐀋𐀌𐀍𐀎𐀏𐀐𐀑𐀒𐀓𐀔𐀕𐀖𐀗𐀘𐀙𐀚𐀛𐀜𐀝𐀞𐀟𐀠𐀡𐀢𐀣𐀤𐀥𐀦𐀧𐀨𐀩𐀪𐀫𐀬𐀭𐀮𐀯𐀰𐀱𐀲𐀳𐀴𐀵𐀶𐀷𐀸𐀹𐀺𐀻𐀼𐀽𐀾𐀿𐁀𐁁𐁂𐁃𐁄𐁅𐁆𐁇𐁈𐁉𐁊𐁋𐁌𐁍𐁎𐁏𐁐𐁑𐁒𐁓𐁔𐁕𐁖𐁗𐁘𐁙𐁚𐁛𐁜𐁝𐁞𐁟𐁠𐁡𐁢𐁣𐁤𐁥𐁦𐁧𐁨𐁩𐁪𐁫𐁬𐁭𐁮𐁯𐁰𐁱𐁲𐁳𐁴𐁵𐁶𐁷𐁸𐁹𐁺𐁻𐁼𐁽𐁾𐁿𐂀𐂁𐂂𐂃𐂄𐂅𐂆𐂇𐂈𐂉𐂊𐂋𐂌𐂍𐂎𐂏𐂐𐂑𐂒𐂓𐂔𐂕𐂖𐂗𐂘𐂙𐂚𐂛𐂜𐂝𐂞𐂟𐂠𐂡𐂢𐂣𐂤𐂥𐂦𐂧𐂨𐂩𐂪𐂫𐂬𐂭𐂮𐂯𐂰𐂱𐂲𐂳𐂴𐂵𐂶𐂷𐂸𐂹𐂺𐂻𐂼𐂽𐂾𐂿𐃀𐃁𐃂𐃃𐃄𐃅𐃆𐃇𐃈𐃉𐃊𐃋𐃌𐃍𐃎𐃏𐃐𐃑𐃒𐃓𐃔𐃕𐃖𐃗𐃘𐃙𐃚𐃛𐃜𐃝𐃞𐃟𐃠𐃡𐃢𐃣𐃤𐃥𐃦𐃧𐃨𐃩𐃪𐃫𐃬𐃭𐃮𐃯𐃰𐃱𐃲𐃳𐃴𐃵𐃶𐃷𐃸𐃹𐃺𐃻𐃼𐃽𐃾𐃿𐄀𐄁𐄂𐄃𐄄𐄅𐄆𐄇𐄈𐄉𐄊𐄋𐄌𐄍𐄎𐄏𐄐𐄑𐄒𐄓𐄔𐄕𐄖𐄗𐄘𐄙𐄚𐄛𐄜𐄝𐄞𐄟𐄠𐄡𐄢𐄣𐄤𐄥𐄦𐄧𐄨𐄩𐄪𐄫𐄬𐄭𐄮𐄯𐄰𐄱𐄲𐄳𐄴𐄵𐄶𐄷𐄸𐄹𐄺𐄻𐄼𐄽𐄾𐄿𐅀𐅁𐅂𐅃𐅄𐅅𐅆𐅇𐅈𐅉𐅊𐅋𐅌𐅍𐅎𐅏𐅐𐅑𐅒𐅓𐅔𐅕𐅖𐅗𐅘𐅙𐅚𐅛𐅜𐅝𐅞𐅟𐅠𐅡𐅢𐅣𐅤𐅥𐅦𐅧𐅨𐅩𐅪𐅫𐅬𐅭𐅮𐅯𐅰𐅱𐅲𐅳𐅴𐅵𐅶𐅷𐅸𐅹𐅺𐅻𐅼𐅽𐅾𐅿𐆀𐆁𐆂𐆃𐆄𐆅𐆆𐆇𐆈𐆉𐆊𐆋𐆌𐆍𐆎𐆏𐆐𐆑𐆒𐆓𐆔𐆕𐆖𐆗𐆘𐆙𐆚𐆛𐆜𐆝𐆞𐆟𐆠𐆡𐆢𐆣𐆤𐆥𐆦𐆧𐆨𐆩𐆪𐆫𐆬𐆭𐆮𐆯𐆰𐆱𐆲𐆳𐆴𐆵𐆶𐆷𐆸𐆹𐆺𐆻𐆼𐆽𐆾𐆿𐇀𐇁𐇂𐇃𐇄𐇅𐇆𐇇𐇈𐇉𐇊𐇋𐇌𐇍𐇎𐇏𐇐𐇑𐇒𐇓𐇔𐇕𐇖𐇗𐇘𐇙𐇚𐇛𐇜𐇝𐇞𐇟𐇠𐇡𐇢𐇣𐇤𐇥𐇦𐇧𐇨𐇩𐇪𐇫𐇬𐇭𐇮𐇯𐇰𐇱𐇲𐇳𐇴𐇵𐇶𐇷𐇸𐇹𐇺𐇻𐇼𐇽𐇾𐇿𐈀𐈁𐈂𐈃𐈄𐈅𐈆𐈇𐈈𐈉𐈊𐈋𐈌𐈍𐈎𐈏𐈐𐈑𐈒𐈓𐈔𐈕𐈖𐈗𐈘𐈙𐈚𐈛𐈜𐈝𐈞𐈟𐈠𐈡𐈢𐈣𐈤𐈥𐈦𐈧𐈨𐈩𐈪𐈫𐈬𐈭𐈮𐈯𐈰𐈱𐈲𐈳𐈴𐈵𐈶𐈷𐈸𐈹𐈺𐈻𐈼𐈽𐈾𐈿𐉀𐉁𐉂𐉃𐉄𐉅𐉆𐉇𐉈𐉉𐉊𐉋𐉌𐉍𐉎𐉏𐉐𐉑𐉒𐉓𐉔𐉕𐉖𐉗𐉘𐉙𐉚𐉛𐉜𐉝𐉞𐉟𐉠𐉡𐉢𐉣𐉤𐉥𐉦𐉧𐉨𐉩𐉪𐉫𐉬𐉭𐉮𐉯𐉰𐉱𐉲𐉳𐉴𐉵𐉶𐉷𐉸𐉹𐉺𐉻𐉼𐉽𐉾𐉿𐊀𐊁𐊂𐊃𐊄𐊅𐊆𐊇𐊈𐊉𐊊𐊋𐊌𐊍𐊎𐊏𐊐𐊑𐊒𐊓𐊔𐊕𐊖𐊗𐊘𐊙𐊚𐊛𐊜𐊝𐊞𐊟𐊠𐊡𐊢𐊣𐊤𐊥𐊦𐊧𐊨𐊩𐊪𐊫𐊬𐊭𐊮𐊯𐊰𐊱𐊲𐊳𐊴𐊵𐊶𐊷𐊸𐊹𐊺𐊻𐊼𐊽𐊾𐊿𐋀𐋁𐋂𐋃𐋄𐋅𐋆𐋇𐋈𐋉𐋊𐋋𐋌𐋍𐋎𐋏𐋐𐋑𐋒𐋓𐋔𐋕𐋖𐋗𐋘𐋙𐋚𐋛𐋜𐋝𐋞𐋟𐋠𐋡𐋢𐋣𐋤𐋥𐋦𐋧𐋨𐋩𐋪𐋫𐋬𐋭𐋮𐋯𐋰𐋱𐋲𐋳𐋴𐋵𐋶𐋷𐋸𐋹𐋺𐋻𐋼𐋽𐋾𐋿𐌀𐌁𐌂𐌃𐌄𐌅𐌆𐌇𐌈𐌉𐌊𐌋𐌌𐌍𐌎𐌏𐌐𐌑𐌒𐌓𐌔𐌕𐌖𐌗𐌘𐌙𐌚𐌛𐌜𐌝𐌞𐌟𐌠𐌡𐌢𐌣𐌤𐌥𐌦𐌧𐌨𐌩𐌪𐌫𐌬𐌭𐌮𐌯𐌰𐌱𐌲𐌳𐌴𐌵𐌶𐌷𐌸𐌹𐌺𐌻𐌼𐌽𐌾𐌿𐍀𐍁𐍂𐍃𐍄𐍅𐍆𐍇𐍈𐍉𐍊𐍋𐍌𐍍𐍎𐍏𐍐𐍑𐍒𐍓𐍔𐍕𐍖𐍗𐍘𐍙𐍚𐍛𐍜𐍝𐍞𐍟𐍠𐍡𐍢𐍣𐍤𐍥𐍦𐍧𐍨𐍩𐍪𐍫𐍬𐍭𐍮𐍯𐍰𐍱𐍲𐍳𐍴𐍵𐍶𐍷𐍸𐍹𐍺𐍻𐍼𐍽𐍾𐍿𐎀𐎁𐎂𐎃𐎄𐎅𐎆𐎇𐎈𐎉𐎊𐎋𐎌𐎍𐎎𐎏𐎐𐎑𐎒𐎓𐎔𐎕𐎖𐎗𐎘𐎙𐎚𐎛𐎜𐎝𐎞𐎟𐎠𐎡𐎢𐎣𐎤𐎥𐎦𐎧𐎨𐎩𐎪𐎫𐎬𐎭𐎮𐎯𐎰𐎱𐎲𐎳𐎴𐎵𐎶𐎷𐎸𐎹𐎺𐎻𐎼𐎽𐎾𐎿𐏀𐏁𐏂𐏃𐏄𐏅𐏆𐏇𐏈𐏉𐏊𐏋𐏌𐏍𐏎𐏏𐏐𐏑𐏒𐏓𐏔𐏕𐏖𐏗𐏘𐏙𐏚𐏛𐏜𐏝𐏞𐏟𐏠𐏡𐏢𐏣𐏤𐏥𐏦𐏧𐏨𐏩𐏪𐏫𐏬𐏭𐏮𐏯𐏰𐏱𐏲𐏳𐏴𐏵𐏶𐏷𐏸𐏹𐏺𐏻𐏼𐏽𐏾𐏿𐐀𐐁𐐂

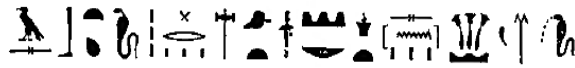
واجبت آسبت، الخارجة من أنفك (أوزير) أنهم يلفون جسدك بالنباتات الطبية^{٥٢}

twt wsir sn n ist 3sbt tn twt ist

۱۲

المعبودة نسرت هي معبودة النار وقد شاع إسم هذه المعبودة منذ عصر الدولة القديمة واستمر حتى العصر اليوناني، والإسم يُشير إلى معبودة في هيئة الحية ويعني النارية^{٥٥}. وقد ارتبطت المعبودة آسبت محل الدراسة مع معبودة النار نسرت كما ظهر ذلك في نص كتاب إسقاط عابب (P Bremner-Rhind (22,20 - 22,23)) سابق الذكر حيث اشتركت سويدت، ونسرت وآسبت في القضاء على عابب وذلك بعد المعبود *Mnhw* "الجزار"، ويبدو أن ذكر نسرت هنا هو الذي أدى إلى ذكر آسبت، إلى جانب دور الأخيرة في المعركة ضد ابوفيس^{٥٦}.

ويُشير أيضاً النص الموجود في الغرفة الأولى لسوكر بمعبد أدفو سابق الذكر إلى تشبيه المعبودة آسبت بالمعبودة نسرت:



3sbt wrt m hnty imnt nb st3.t sn , h3.f m nsrt

المعبودة العظيمة آسبت، أمير الغرب، سيدات مشاعلهم خلفه كنسرت^{٥٧}.

أهم النتائج:-

- آسبت هي إلهة اللهب أو الشعلة كما يُشير إسمها.
- تبين من الدراسة أن إسم آسبت اشتق من الفعل آسب بمعنى يحرق.
- يتضح من الدراسة تعدد أشكال وهيئات المعبودة آسبت حيث تم تصويرها بالهيئة الآدمية برأس كوبرا ممسكة بالسكاكين في يديها، وصورت أيضاً على هيئة كوبرا تبصق النار من فمها، وتم تمثيلها أيضاً كإلهة فرس النهر تحمل الشعلة كما هو موضح من العبارة *hryt tk3*، كما صورت على هيئة لبؤة تقذف النيران من فمها ضد ست.
- من خلال الدراسة تبين أن آسبت ظهرت في هليوبوليس.
- يتضح من الدراسة علاقة آسبت بالمتوفي حيث يتم التعرف عليه معها، كما أنه تم وصف المتوفي على أنه "آسب شقيق آسبت".
- هي إلهة الشعلة التي دمرت أعداء أوزير.
- تبين من الدراسة أنها هي إلهة الساعة الرابعة من اليوم، فهي تحمي المعبود رع عن طريق حرق أو ذبح ابوفيس.
- هي إحدى المعبودات الذين دمر ست ورفاقه على النار.

قائمة الاختصارات:-

- BdE:** *Bibliothèque d'Etude. IFAO (Le Caire).*
- BiAe:** *Bibliotheca Aegyptiaca (Bruxelles).*
- BIFAO:** *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale (Le Caire).*
- CT:** *De Buck. A ; The Egyptian Coffin Texts, 7 vol ,1935-1962(Chicago, Illin).*
- Dendara:** *Chassinat.E, puis Chassinat. E, Daumas.Fr puis Cauville.S, Le Temple de Dendara, (Le Caire).*
- Edfou:** *Göttinger Orientforschungen, (Wiesbaden).*
- GOF:** *Göttinger Orientforschungen, (Wiesbaden).*
- HÄB:** *Hildesheimer Ägyptologische Beiträge (Hildesheim).*
- JEA:** *Journal of Egyptian Archaeology. Egypt Explor. Soc. (London).*
- LGG:** *Leitz.Ch, Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Vol.1 (Paris).*
- MIFAO:** *Mémoires Publiés Par Les Membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire , (Le Caire).*
- PM:** *Porter (B.), Moss (R.L.B.), Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, (Oxford).*
- Urk:** *Urkunden des ägyptischen Altertums, (Leipzig, Berlin).*
- Wb:** *Erman.A & Grapw.H ., Wörterbuch der ägyptischen Sprache (Leipzig, Berlin)*
- WPL:** *Wilson,P.; A Ptolemaic Lexikon A Lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfu,OLA.78,Leuven,1997.*

الهوامش: -

¹ -Wb. I, 20, 19.

ترجع هذه التسمية إلى عصر الدولة القديمة وقد ظهرت بهذا الشكل في متون الأهرام (Pyr. 556a).

² - CT. III, 260d.³ - CT.VI, 368a⁴ - Ratie. S., Le Papyrus de Neferoubenef (Louvre III 93), in: BdE. 43, 1968, Pl. VIII.

ترجع هذه التسمية إلى عصر الدولة الحديثة.

⁵ - Derchain. Ph., Le Papyrus salt 825 (B M. 10051): ritual pour la conservation de la vie en Egypte, fasc.II, Bruxelles, 1964,p.13 (X.1).⁶ - Faulkner .R.O., The Papyrus Bremner-Rhind (British Museum No. 10188), in: BiAe. III, Bruxelles, 1933,p. 45.

ترجع هذه التسمية إلى العصر المتأخر

⁷ - Urk. VI,49,10⁸ - Cauville. S., Le Temple de Dendara: La Porte d' Isis, Le Caire, 1999, p.5 (7).⁹ -Edfou, III, 218, 4.¹⁰ - Zivie. Chr. M ., Le Temple de deir Chelouit, III, Le Caire, 1986,p. 165, 11.¹¹ -Wb. I, 20, 18.¹² - CT. IV, 270 b (T1C b, B1p, B9Ca),IV 271b (L1NY , M1NY, BH1Br)¹³ -WPL, 21.¹⁴ - Dendara, X, 225-226, pls.104,133.¹⁵ -Edfou,I,195,pl.XXIVa.¹⁶ - Derchain. Ph., Le Papyrus salt 825, II,p.22, fig. X¹⁷ - PM. II, 453; Hovestreydt. W., A Torso of Shepsi from the Reign of Amenhotep III, in: Imaging and Imagining the Memphite Necropolis: Liber Amicorum René van Walsem, 2017,p.34.¹⁸ -Bryan.B.M., The Statue Program for the Mortuary Temple of Amenhotep III, in: Quirk.S (ed), The Temple in Ancient Egypt: New discoveries and Recent Research, London, 1997,p. 73, pl. 17a-b.¹⁹ - Faulkner.R., The Papyrus Bremner- Rhind (British Museum No.10188), in: BiAe. III, Bruxelles, 1933, p.45 (22-22).²⁰ - Gutbub. A., Un Emprunt aux Textes de Pyramides dans L' Hymne Á Hathor, Dame de L' Ivresse, in: Mél.Masp.1,4, MIFAO.66,1961,p. 40.²¹ - Dendara, X,366,3,pl. 200.²² -Wb. II, 87,4.

^{٢٣} - عبدالحليم نور الدين وآخرون: أهم الألقاب والتعبيرات المرتبطة بالمعبودة شنتيت *šnt(3)yt* في مصر القديمة حتى نهاية العصرين اليوناني والروماني، مجلة العمارة والفنون، العدد الثامن، ص ٣.

²⁴ WPL. P. 434.²⁵ - Zivie. Chr. M ., deir Chelouit, p. 165, 11.²⁶ -Urk, VI, 103,20 ; LGG, I, 80.²⁷ - De Morgan. J ., Catalogue des Monuments et Inscriptions de L' Egypte antique, II, Kom Ombos, Vienne, 1895, p. 153 (202).²⁸ - Allen.J.P., The Ancient Egyptian Pyramid texts. Atlanta : Society of Biblical Literature, 2005,p.74 ; Speleers.L., Les Textes des Pyramides Egyptiennes, vol.1 , Bruxelles, 1923,p.41; Mercer. S.A.B., The Pyramid Texts, New York, 1952,p. 158.

^{٢٩} - ثناء جمعه محمود الرشيدي: الثعبان ومغزاه عند المصري القديم من البدايا الأولى وحتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار - جامعة القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢١.

³⁰ - Mercer. S.A.B., Pyramid Texts,p. 158 ;

ثناء الرشيدي : الثعبان ، ص ٢٢.

³¹ - Altenmüller. B., Synkretismus in den Sargtexten, in: GOF. IV, 7, Wiesbaden, 1975,p.12.³² -Ratié .S., Le Papyrus de Nrferoubenef (Louvre III 93), in: BdE. 43, 1968,pl. 8.³³ - CT. III, 260 d-e.

³⁴ - CT. III, 260 d-e, L1Li.

³⁵ - CT. III, 260 d-e, Sq3c.

³⁶ - Edfou, I, 195 (9-10), pl. CCLXXXI.

³⁷ - Faulkner .R.O., The Papyrus Bremner-Rhind, p.45.

³⁸ - Edfou, III, 218.

* يُشكل كتاب النهار وكتاب الليل وحدة واحدة ، حيث يكمل كل منهما الآخر، فقد اعتقد المصري القديم إن معبودة السماء نوت منحت الميلاد للشمس في الصباح وابتلعتها عند حلول الليل، فخلال النهار تسافر الشمس في مركبها على جسد المعبودة نوت، وفي الليل كانت مركب الشمس تُسحب بمجموعة من المعبودات التي تُسمى (النجوم لتي لا تتعب) داخل جسد معبودة السماء. **راجع:** عبدالحليم نور الدين: الديانة المصرية القديمة، الجزء الثالث (الفكر الديني)، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠١١، ص ٤٦٦.

³⁹ - Omar Ahmed Mohammed abau zaid., The Hours of the day and night of the Theban Necropolis, A Comparative Study with the Book of the day and night, Phd, Faculty of Arts, Sohag University, 2010, p. 38.

٤٠ - عبدالحليم نور الدين: الديانة، ص ٤٦٦-٤٦٧.

⁴¹ - Wilkinson. R.H., The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt, London, 2003, p.83.

⁴² - Hassan. Kh., A Solar Hymn Ostrakon from Deir el- Bahari, in: BIFAO. 114, 2014, p. 249.

⁴³ - Omar Ahmed Mohammed abau zaid., The Hours of the day and night of the Theban Necropolis, pp. 154-157.

⁴⁴ - Edfou, III, 218, 4.

* الهدف الرئيس من نصوص هذا الكتاب هو الحماية السحرية لمعبود الشمس خلال رحلته اليومية من هجوم رمز الشر الثعبان عاب، كما أنها تكفل أيضاً الحماية للملك الممثل لمعبود الشمس على الأرض وذلك من أعدائه سواء كانوا أحياء أو أموات. **راجع:**

Faulkner.R.O., The Bremner-Rhind Papyrus-III, in: JEA.23, 1937, p.166;

* تذكر سوسن عيسى نقلاً عن Faulkner أن wnty هو جن من الجان يتمثل في شكل ثعبان عدواني، وأنه ليس له علاقة بالمعبود Wnty الذي جاء في نصوص الأهرام Pyr. 661 b الذي يتصف بالسماوات الخيرة المقدسة. **راجع:** سوسن محمد حسن عيسى: السكين في مصر القديمة منذ عصور ما قبل الأسرات وحتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب - جامعة عين شمس، ٢٠٠٩، ص ٢٥٨.

⁴⁵ - Faulkner .R.O., The Papyrus Bremner-Rhind , pp. 44-45(22,20 - 22,23).

⁴⁶ - Gutbub. A., Un Emprunt aux Textes de Pyramides dans L' Hymne Á Hathor, Dame de L' Ivresse, p. 38.

* الأول له رأس إنسان وكبش، والثاني له رأس كبش ورأس ثور، والثالث له رأس كبش ورأس أنسان (عكس الأول)، والرابع له رأس كبش ورأس أنسان (مثل الثالث)، والخامس له رأس كبش ورأس ثور (مثل الثاني)، والسادس له رأساً كبش، والسابع له رأس كبش ورأس أنسان (مثل الثالث والرابع). **راجع:** محسن لطفي السيد: أساطير معبد أدفو، مراجعة/ محمد صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص ١٩٤-١٩٥.

* *hnt k3w ʿnh dt* " أمام كاوات الأحياء للأبد"، هي صيغة تكررت كثيراً في نهاية نصوص أفايرز المعابد البطلمية وهي تشير إلى أن مكافأة الملك دائمة وأزلية وسوف تظل دائماً ماثلة أمام الجميع، ويؤكد ذلك المفهوم بعض النصوص التي تشير إلى كون الملك هو الحاكم الثابت فوق العرش كما بالنص:



Tw.f m hk3 mn hr srh hnt k3w ʿnhw dt

أنه حاكم ثابت على العرش أمام كاوات الأحياء للأبد.

راجع: محمد رجب سيد : قاعة برحج ست نفرت D' بمعبد دندرة (دراسة تحليلية للمناظر والنصوص)، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب - جامعة سوهاج ، ٢٠٠٩، ص ٤٥.

⁴⁷ - Edfou, I, 195.

* تُعتبر المكس من الرموز وهي عبارة عن اسطوانة مستدقة من المنتصف ربما لكي يمكن حملها بسهولة في اليد، وقد ظهر هذا الرمز منذ عصر الملك زوسر، حيث ارتبطت غالباً بطقسة الجري التي يقوم بها الملك حيث يحمل المكس في إحدى يديه بينما يحمل المذبة في يده الأخرى، وهذه الأداه مخصصة لحفظ البردية الملفوفة التي تمثل سندات الملكية التي بمقتضاها يحكم الملك مصر، وهنا يمكن الحديث عن تقدم سندات الملكية المكونة من المكس والوصية، التي كان يطمح الملك من خلالها أن يثبت أحقيته وشرعيته على عرش البلاد بوصفه الوريث الشرعي لحورس الذي بدوره يُمثل الوريث الشرعي لأوزير ولذلك فالملك عادة يقدم هذه السندات غالباً إلى أوزير وإيزيس. كما ترتبط معبودات معينة بالمكس مثل حورس الذي لُقّب بـ سيد المكس (Edfou, VIII,54,4) *nb mks*، وآمون رع الذي لُقّب بـ سيد المكس والوصية *nb mks imyt-pr* (Edfou, VI, 43,3) كما لُقّب أوزير بـ *hnty -mks* كما في النص السابق. راجع: محمد رجب سيد جاد المولى: أعمدة الصالة الكبرى (Ĝ) بمعبد دندرة" دراسة لغوية حضارية"، رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية الآداب - جامعة أسيوط، ٢٠١٣، ص ٧٦٦-٧٦٧؛ WPL, 747

⁴⁸ - Edfou,1, 195-196.

⁴⁹ - Hassan. Kh., A Solar Hymn Ostrakon from Deir el- Bahari,p. 249.

⁵⁰ - Urk. VI, 53,11.

⁵¹ - Gutbub. A., Un Emprunt aux Textes de Pyramides dans L' Hymne Á Hathor, p. 40.

⁵² - Dendara, X , 404,9.

⁵³ - CT, III, 260 e.

^{٥٤} - خالد أنور عبدربه عبدالغني: إله الشمس وعلاقته بآلهة ومخلوقات العالم الآخر أثناء رحلته الليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار - جامعة القاهرة، ٢٠٠٥، ص ١٩٩.

^{٥٥} - ثناء الرشيد: الثعبان، ص ١٥٤.

⁵⁶ - Gutbub. A., Un Emprunt aux Textes de Pyramides dans L' Hymne Á Hathor, Dame de L' Ivresse,p. 38.

⁵⁷ -Edfou, I ,195,9.

العلاقات الخارجية لبلاد آشور ابان حكم الملك ادد- نيراري (الثاني)

(٩١١ - ٨٩١ ق.م)

أ.د/ أحمد زيدان الحديدي

جمهورية العراق - جامعة الموصل

كلية الآثار - قسم الحضارة

الملخص:

البحث محاولة لتسليط الضوء على احدى الشخصيات الملكية البارزة ابان التاريخ الاشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق.م) وهي شخصية الملك ادد- نيراري (الثاني) الذي حكم ما بين (٩١١ - ٦١٢ ق.م) اذ كانت بلاد آشور تعاني من وضع عسكري صعب حينما اعتلى ادد- نيراري (الثاني) العرش الاشوري اذ فقدت سيادتها على اكثر المناطق التي كانت تحت حكمها واصبحت تعيش في فوضى سياسية كاملة وحال وصول ادد- نيراري (الثاني) الى الحكم عمل على معالجة تلك الاوضاع السيئة وتمكن من استعادة هيبة الملكية الاشورية وسيادتها كما شهد التاريخ القديم ولادة مملكة فتيحة وجديدة على يده استمرت تحكم منطقة الشرق الادنى القديم حتى العام ٦١٢ قبل الميلاد.

حكم الملك ادد- نيراري (الثاني) ٢١ عاماً حقق خلالها انجازات ومكاسب عظيمة للاشوريين فقد مد نفوذه الى مناطق بعيدة بفضل حملاته العسكرية التي سيرها صوب جهات العالم القديم وكان حقاً عليه ان يلقب نفسه بعدد من الالقاب المعظمة التي تعكس شخصيته الفذة وعبقريته العسكرية في قيادة الحملات العسكرية وتنظيم شؤون البلاد.

ABSTRACT:

This Study is an attempt to shed light on one of the outstanding Royal Figures in the History of Assyrian Empire (911- 612 B.C) Adad – Nirari (II) Who Reigned from 911- 891 B.C, Assyrian had been Suffering hard Economic and Military Conditions When Adad - Nirari (II) Ascended the Throne it had lost Sovereignty over much of the Provinces and had entered a State of Utter Political anarchy Adad- Nirari (II) Started Immediately after accession to Cure those bad Conditions and Succeeded in the end to restor dignity and Sovereignty to Assyria in addition History Witnessed the birth of a young Empire by the New Ruler Which Continued to Rule Region to 612 B.C .

Adad- Nirari (II) Rule Lasted 21 Year During his Reign he Made Great Achievements and benifits to the Assyrian he Stretched his Rule to Remote areas Which truly gained him a number of big Names That Refect his Unique Military Genius in Campaigns and Administrative Organization.

المقدمة:

زخر التاريخ الاشوري بشخصيات ملكية بارزة ادت دوراً فعالاً وموثراً على مسرح الاحداث السياسية والعسكرية في منطقة الشرق الادنى القديم ومنهم الملك ادد- نيراري (الثاني) الذي تمتع بصفات قيادية وحكمة سياسية مكنته من ادارة شؤون مملكته الخارجية وبنجاح لما يزيد عن عقدين من الزمان منذ ان تربع على العرش الاشوري في العام ٩١١ قبل الميلاد حتى نهاية حكمه التي وافقت العام ٨٩١ قبل الميلاد لذا اعتبره المؤرخون مؤسس المملكة الاشورية الحديثة (٩١١ - ٦١٢ ق.م) وسياستها التي فرضت بالقوة على مناطق العالم القديم لأكثر من ثلاثة قرون امتدت خلالها الخارطة السياسة لبلاد اشور من البحر المتوسط غرباً حتى الخليج العربي جنوباً بفضل الجهود العسكرية لخلفائه على العرش.

وبهدف تسليط الضوء على العلاقات الخارجية للملك ادد- نيراري (الثاني) مع بلدان وممالك الشرق الادنى القديم درسنا كتاباته الملكية التي مثلت سجلاً حافلاً للاحداث السياسية والعسكرية في التاريخ الاشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق.م)، وقد تناولنا في البحث تعريف بسيط لشخصية الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) ونسبه ومن ثم درسنا علاقات بلاده الخارجية وتوسعها عسكرياً وسياسياً في ثلاث جهات هي: الجنوبية والغربية واخيراً الشمالية الشرقية وقد ارفقنا خارطة تبين ذلك فضلاً عن الملاحق المرفقة في نهاية البحث. وفيما يلي ثبت لمختصرات المصادر المعتمدة في البحث.

ARAB	Ancient Records of Assyria and Babylonian , Vol I , (New York,1926).
ARAB	Ancient Records of Assyria and Babylonian , Vol II , (New York,1927).
RIMA	The Royal Inscriptions of Mesopotamia Assyrian Periods , Vol.2 Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC I (1114-859 BC), (London, 1991).
RIMB	The Royal Inscriptions of Mesopotamia Babylonian Periods Vol 2 Rulers of Babylonia From the Second Dynasty of Isin to the Eed of Assyrian Domination (1157-612 BC), (London, 1995).
RLA	Reallexikon der Assyriologie , (Berlin).

سيرة الملك الاشوري ادد-نيراري(الثاني) (٩١١ - ٨٩١ ق.م)

ادد- نيراري (الثاني) سليل العائلة الملكية الحاكمة في بلاد اشور حسب ما ورد في النص المسماري المدون على تمثاله الذي عثر عليه في العاصمة اشور^(١) فقال متباهياً:- ((تمثال ادد- نيراري الملك القوي، ملك الكون، ملك بلاد اشور، ابن اشور-دان، ملك الكون، ملك بلاد اشور، ابن تجلاتبليزر (الثاني) (الذي كان ايضاً ملك الكون ملك بلاد اشور))^(٢) وفي نص اخر ذا صلة اكد قائلاً:- ((ابن اشور-دان(الثاني))... ابن تجلاتبليزر (الثاني)، ... ابن اشور ريش (الثاني)...)).^(٣)

مما تقدم يتبين لنا بان الملك ادد- نيراري (الثاني) تجري في عروقة دماء الملوك الاشوريين فهو ابن الملك اشور-دان (الثاني) ابن تجلاتبليزر (الثاني) ابن اشور ريش (الثاني) وورث العرش عنهم فنجح في توسيع دائرة حكمه بعد سيطرته التامة على البلدان والممالك المجاورة فصار ادد- نيراري (الثاني) مثالا للبطولة والعظمة بعد ان رفع شأن بلاد اشور عسكرياً وسياسياً.

واسم ادد- نيراري لم يكن غريباً في التاريخ الاشوري فقد تردد ثلاث مرات اولها في العصر الاشوري الوسيط (١٥٠٠ - ٩١١ ق.م) اذ اشتهر الملك ادد-نيراري (الاول) (١٣٠٧ - ١٢٧٥ ق.م) وبعدها برز الاسم خلال العصر الاشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق.م) مره اخرى فكان ادد-نيراري (الثاني) (٩١١ - ٨٩١ ق.م) وادد-نيراري (الثالث) (٨١٠ - ٧٨٣ ق.م) ، اسم ادد- نيراري يعطي معنى الاله ادد- ساعدني^(٤).

العلاقات الخارجية لبلاد اشور ابان حكم الملك ادد- نيراري (الثاني).

ما ان اعتلى الملك ادد- نيراري (الثاني) العرش الاشوري ما بين (٩١١ - ٨٩١ ق.م) حتى وسع خارطة بلاد اشور جغرافياً وسياسياً لتشمل اغلب مدن وممالك الشرق الادنى القديم بفضل الحملات العسكرية التي قادها صوب جبهات العالم انذاك كما نقرأ في نصوص حولياته الملكية والتي يمكن حصرها بالاتي:-
اولاً : الجبهة الجنوبية

سجل الملك الاشوري ادد -نيراري (الثاني) اولى العلاقات العسكرية مع بلاد بابل ومدن جنوب العراق القديم خلال عصر المملكة الاشورية الاولى ما بين (٩١١ - ٧٤٥ ق.م) عندما حارب نظيره البابلي شمش-موداميق^(٥) الذي سعى للتوسع شمالاً ففرض سيطرته على بعض المدن الاشورية مستغلاً فرصة ارتباك الاوضاع السياسية فيها ورداً على تمادي البابلي تقدم الاشوري صوب مدينة الدير^(٦) (بدره حالياً) حسب ما ذكر بالنص الاتي:- (((الذي) اصبح سيداً على الارض باكملها ارض كوردنياش (بابل) وجعلها ضمن حدود بلاده ،فاتح بلاد كوردنياش باسرها ، والذي سبب هزيمة شمش - موداميق، ملك كوردنياش من جبل الام الى نهر توران (ديالى؟) والمنطقة من مدينة لاخيرو الى... اضيفت الى بلاد اشور، وفتحت ارض دير باكملها واسترددت مدن لويدو اربخا وحصون كوردنياش الى حدود بلاد اشور...))^(٧)

من النص يتبين ان الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) قد ادخل بلاد بابل ومدن الجنوب العراق القديم ضمن خارطة بلاده السياسية والتي ذكرها بارض كوردنياش (بابل)^(٨)، فبذلك يكون الملك الاشوري قد امن حدوده الجنوبية فوضع حداً لتدخلات الملك البابلي شمش - موداميق في الشؤون الداخلية لبلاد اشور واعاد سيطرته على مدنه التي سبق وان استولت عليها القوات البابلية اذ لم تشر حولياته الملكية الى تجدد النزاعات العسكرية ما بين المعسكرين الاشوري والبابلي حتى وفاة شمش - موداميق فورث العرش من بعده ابنه وخليفته الملك نابو- شومو- اوكين^(٩) وعلى اثر هذه التطورات السياسية في بلاد بابل انتهج الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) النهج الدبلوماسي مع بلاد بابل فعقد معاهدة صداقة وسلام مع ملكها الجديد نابو- شومو- اوكين وتوجت بمصاهرة سياسة^(١٠) لربط التاج البابلي مع الاشوري ولكسبه كحليف في مجال

السياسة الخارجية وهذا دليل واضح على معرفة ادد- نيراري (الثاني) ملك بلاد اشور بفنون الحرب والدبلوماسية وقد نصت بنود المعاهدة على:- ((ادد- نيراري الثاني ملك اشور ونابو - شوما - اوكين ملك بابل زوجوا بناتهم فيما بينهم، وأقاموا صداقة مثالية وسلاماً مع بعضهم ، لقد اجتمع شعب بابل وشعب اشور سوية ووضعوا حدوداً لهم)).^(١١)

مما تقدم يمكن ان نستنتج عدة امور هي:

اولاً: ان الملك الاشوري ونظيره البابلي كانا نداءً لند وذات مكانة وقوة متكافئة بدليل ذكر اسم ادد - نيراري (الثاني) بوصفه ملكاً اشورياً كما ذكر اسم نابو- شوما - اوكين بوصفه ملكاً بابلياً بنفس الصيغة واتخاذ الالقاب الملكية ذاتها.

ثانياً: اراد الملك الاشوري مزج الدماء الاشورية مع الدماء البابلية وولادة الأحفاد من صلب الاجداد ملوك بلاد اشور وبابل عن طريق المصاهرة السياسية بينهم، علماً ان المعاهدة لم تحدد بالضبط هل كان العريس اميراً اشورياً ام بابلياً ؟ وكذلك الحال ينطبق على العروس هل كانت اميرة اشورية ام بابلية.

ثالثاً: عاش الاشوريون والبابليون بنفس تكافئ اسيادهم واجتمعوا مع بعضهما البعض ليعيشوا بسلام وصداقة دائمة ولأول مرة اثناء العصر الاشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق.م).

رابعاً: نجح الملك الاشوري في تأمين حدود مملكته وفرض الامن والسلام في الجبهة الجنوبية لما تبقى من سنوات حكمه.

خامساً: ايقن الملك الاشوري بان الاسلوب العسكري لم ينهي الاضطرابات الجنوبية لذا انتهج الاسلوب الدبلوماسي بعقد معاهدة مع الملك البابلي والتي عكست نضج الفكر السياسي لبلاد اشور ومملكتها بان يحل الخيار السلمي محل العسكري.

ثانياً: الجبهة الغربية

حكم الملك ادد- نيراري (الثاني) بلاد اشور واحد وعشرون سنة ما بين (٩١١ - ٨٩١ ق.م) قضى ومنها ست سنوات (٩٠١ - ٨٩٦ ق.م) في الجبهة الغربية سير خلالها الحملات العسكرية صوب ارض خانيكلبات^(١٢) التي عرفت بالنصوص الاشورية بمملكة ميتاني حتى تمكن من فرض كامل الهيمنه على الممالك الارامية بعد اخضاع مدنها الواقعة اعالي بلاد الرافدين ومنابع نهر الخابور باتجاه الفرات الاوسط وارغمها على الاعتراف بالسيطرة الاشورية إذ استلم هدايا الطاعة والولاء من حكامها وفيما يلي سرد تاريخي للحملات العسكرية التي قادها ملك بلاد اشور ادد- نيراري (الثاني) صوب مدن وممالك الجبهة الغربية حسب المعلومات الواردة في نصوص حولياته والتي يمكن اجمالها على النحو الاتي:

الحملة العسكرية الاشورية الاولى في العام ٩٠١ قبل الميلاد

في العام الحادي عشر من حكم الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) بدأت علاقاته العسكرية مع الاراميين^(١٣) فسير اولى الحملات ضد التيمانيين احدى الاقوام الارامية التي استوطنت المنطقة الواقعة شمال الفرات الاوسط^(١٤) كما ورد في النص الاتي :- ((في ليمو^(١٥) دور-ماتي- اشور^(١٦) زحفت الى ارض خانيكلبات الواسعة . نور- ادد ال تيماني حشد قواته ليستعد للمعركة عند مدينة باوزا على سفح جبل كاشياري وتجارينا وهزمته من مدينة باوزا الى مدينة نصيبين^(١٧) (و) دمرت عرباته الكثيرة)).^(١٨)

من تحليل النص يتضح ان الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) استخدم نظام ال ليمو^(١٩) لتوثيق تاريخه العسكري في الجبهة الغربية فتحرك في العام ٩٠١ قبل الميلاد لضرب تمرد ملك الاراميين نور- ادد التيماني الذي اعلن العصيان ضد السلطة الاشورية وعلى ارض مدينة بازوا الواقعة قرب سفوح جبال كاشياري (طور عابدين) التقى الجيشان الاشوري والارامي فكانت الغلبة للاول فهرب نور- ادد التيماني من ساحة المعركة تاركاً جيشه الذي تكبد خسائر ب الارواح والمعدات متجهاً صوب معقله مدينة نصيبين.

الحملة العسكرية الاشورية الثانية في العام ٩٠٠ قبل الميلاد

بعد هروب نور- ادد التيماني من المواجهة مع الجيش الاشوري قرر الملك ادد- نيراري (الثاني) القضاء نهائياً على المتمردين الاراميين المتحصنين في مدينة نصيبين فتحرك صوبهم في العام الثاني عشر من حكمه ففرض عليهم حصاراً قاسياً داخل معقلهم واخيراً تمكن الملك الاشوري من دك اسوار نصيبين ودخلها منتصراً كما اشار متباهياً فقال:- ((في ليمو ايللا- اموقا^(٢٠) زحفت مرة ثانية الى ارض خانيكلبات حاربتهم في مدينة نصيبين وصبغت الارض بدماء محاربيهم ...)).^(٢١)

من النص يتضح بان القوات الاشورية بقيادة الملك ادد- نيراري (الثاني) قد خاضت معركة حاسمة ضد الجيش الارامي تحت امرة ملكهم نور- ادد على ارض مدينة نصيبين التي صبغت اراضيها باللون الاحمر دلالة على كثرة اعداد القتلة الا ان النص لم يذكر مصير ملكهم هل قتل هو الآخر ام لم يقتل؟

الحملة العسكرية الاشورية الثالثة في العام ٨٩٩ قبل الميلاد

استغل الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) نشوة النصر على الاراميين فتحرك في العام الثالث عشر من حكمه لاختضاع ثلاث مدن ارامية^(٢٢) شكلت خطراً على المصالح الاشورية في الجبهة الغربية هي خوزيرينا وبيت- اديني وكتموخو فقال عن المدينتين الاولى والثانية الاتي:- ((في ليمو نينوواي^(٢٣) زحفت للمرة الثالثة الى ارض خانيكلبات وسيطرت على مدينة خوزيرينا... اسرت شعوب مدن جبل كاشياري... واستلمت اثني قرد كبير (و) وانثى قرد صغير من ارض بيت -اديني الواقعة على نهر الفرات)).^(٢٤) اما عن المدينة الثالثة قال:- ((الذي اصبغ سيداً على الارض باكملها ارض كتموخو وجعلها ضمن حدوده)).^(٢٥)

الحملة العسكرية الاشورية الرابعة في العام ٨٩٨ قبل الميلاد

وفي العام الرابع عشر من حكم الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) اعلنت بعض المدن الارامية التابعة لبلاد خانيكلبات عصيانها ضد المملكة الاشورية واعلنت انفصالها لذا تحرك ملكها ادد- نيراري (الثاني) لمعالجة الاوضاع المرتبكة في بلاد خانيكلبات كما عبر قائلاً:- ((في ليمو لكبيرو^(٢٦) زحفت للمرة الرابعة الى ارض خانيكلبات في ذلك الوقت موقورو نقض قسم الاله وتحداي بالحرب وثق بمدينة المحصنة واسلحته وقواته الكثيرة من الاراميين ثار ضدي جهزت عرباتي وقواتي وزحفت الى مدينة كيدارا التي يسميها الاراميون راقماتو والتي اخذها الاراميون بالقوة منذ زمن تجلاتبليزر ابن اشور-ريش- ايشي ملك اشور وهو امير سبقتي ... بالرغم من انه حفر خندقاً حول المدينة لكنهم اصيبوا بالرعب من اسلحتي الفتاكة دخلت بقواتي مدينة راقماتو . ذلك الرجل انزلته من قصرة واستوليت على املاكه وجواهره الثمينة وعرباته وخیوله وزوجاته وبناته وابناؤه ذلك الرجل ربطته بالسلاسل البرونزية واحضرته الى مدينتي اشور هكذا اعلنت النصر وقوة اشور سيدي على ارض خانيكلبات...))^(٢٧)

من خلال النص يتبين ان الدافع الديني كان وراء الحملة العسكرية الاشورية الرابعة ضد بلاد خانيكلبات بعد ان نقض الاراميون بقيادة موقورو عهدهم فاتخذوا من مدينة راقماتو مركزاً لهم متحدین القوة العسكرية للجيش الاشوري علماً ان هذه المدينة سبق وان خضعت لسلطة بلاد اشور منذ عصرها الوسيط (١٥٠٠- ٩١١ ق.م) وتحديداً ابان حكم الملك توكلتي-آيل-أشراً (تجلاتبليزر الاول) (١١١٥- ١٠٧٧ ق.م) بعد ان دخلها منتصراً فغير اسمها القديم راقماتو المعروف عند الاراميين الى اسمها الجديد كيدارا لتعرف بهذه التسمية خلال تاريخ بلاد اشور وكانت سياسة تغير اسماء المدن متبعة من قبل ملوك بلاد اشور تجاه المدن الخاضعة لحكمهم^(٢٨) الا ان مدينة كيدارا او راقماتو كما كانت تسمى خرجت عن الطاعة الاشورية مرة ثانية مع بداية العصر الاشوري الحديث (٩١١- ٦١٢ ق.م) لذا تحرك الملك ادد - نيراري (الثاني) في العام ٨٩٨ قبل الميلاد لمعالجة الفوضى السياسية والتي انتهت بالقضاء القبض على زعيم التمرد موقورو ليققاد اسيراً^(٢٩) الى العاصمة الاشورية ولم يذكر النص مصير المتمرّد الارامي.

الحملة العسكرية الاشورية الخامسة في العام ٨٩٧ قبل الميلاد

انطلق الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) في العام الخامس عشر من حكمه ضد بلاد خانيكلبات التي اخضعها لنفوذه واستلم الاتاوات منها كما اخبرنا قائلاً :- ((في ليمو ادد- اخي - ادنا^(٣٠) ... زحفت للمرة الخامسة الى ارض خانيكلبات ...اصبحت سيد ارض خانيكلبات الواسعة واضفتها الى حدود ارضي وجعلتهم تحت سلطتي...واعلنت قوة اشور سيدي على ارض خانيكلبات واستلمت الاتاوة))^(٣١).

الحملة العسكرية الاشورية السادسة في العام ٨٩٦ قبل الميلاد

اختتم الملك الاشوري نشاطه العسكري في ارض خانيكلبات في العام السادس عشر من حكمه بعد ان قضى نهائياً على محرض تمردات الاراميين نور- ادد التيماني فقال:- ((في ليمو ادد- دان^(٣٢) زحفت للمرة السادسة الى ارض خانيكلبات اسرت نور- ادد التيماني في مدينة نصيبين ... وعينت هناك اشور-

دان- امور قائد الجيش نور- ادد حفر خندقاً لم يكن موجوداً من قبل في الصخر حصن المدينة وشيد سوراً ليحميها. احطت بهذا الخندق وتمكنت من اجتيازه ودخلت المدينة... بقوة الاله اشور السيد العظيم (سيدي) استوليت على المدينة وحملت معي ذهبه وامواله وحجارة الجبل (جواهر) والهته وعرباته وخيوله واسلحته ... جلبت معي نور- ادد مع قواته ورهائن كثيرون الى اشور ...)) (٣٣)

تعد هذه الحملة السادسة والاخيرة التي قادها الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) ضد تمرد الاراميون وزعيمهم نور- ادد التيماني وهي ايضاً مكملة للحملة الاولى عندما كان في مدينة بازوا في العام ٩٠١ ق.م والثانية عندما هرب وتحصن في مدينة نصيبين في العام ٩٠٠ ق.م وهاتين الحملتين لم تحقق اهدافها بالقضاء على نور- ادد التيماني فتركه الملك الاشوري لما يقارب من اربعة سنوات وانشغل باضعاف القوة العسكرية للمدن الارامية واخضاعها والتي اضعفت بدورها نور- ادد التيماني بعد ان خسر حلفائه ووقع اسيراً بيد ادد- نيراري ملك بلاد اشور الذي سير اربع حملات عسكرية ضدهم تمهيداً للضربة القاصمة له في العام ٨٩٦ قبل الميلاد والتي اعتبرت خاتمة لنشاطات ادد- نيراري (الثاني) العسكرية على ارض خانيكلبات بعد ان اسر الجيش الاشوري نور- ادد التيماني الذي لم يدافع عن مدينة نصيبين امام زحف القوات الاشورية للمرة الثانية على الرغم من تحصيناتها الدفاعية وهنا لابد من الاشارة الى قوة اسلحة الجيش الاشوري المهاجم التي لاتصمد امام تقدمه متانة الاسوار او حفر الخنادق، ولكي يعلن الملك ادد- نيراري (الثاني) مدينة نصيبين تابعة لبلاده صدرت الاوامر الملكية بتعيين اشور- دان- امور حاكماً عسكرياً فيها ليحكم باسم سيده الملك ادد- نيراري (الثاني) وينفذ اوامره الصادرة من العاصمة الاشورية بعد ان انتهى التحدي الارامي بالقضاء القبض على زعيمهم الا ان النص لم يبين مصير المتمرّد نور- ادد عندما وصل اسيراً الى العاصمة الاشورية وقد اشار الملك الاشوري تحقيق النصر على الاراميين فقال:- ((... انا (الذي) هزم الاراميين اخلامو)). (٣٤)). (٣٥)

مما تقدم نلاحظ ان دوافع الحملات العسكرية الاشورية التي سيرها الملك ادد- نيراري (الثاني) ضد الجبهة الغربية عموماً والاراميين خصوصاً تنوعت ما بين الدينية او اعلان التمردات والانفصال عن جسم المملكة الاشورية لذا سعى ملكها ادد- نيراري (الثاني) بكل ما لديه من قوى للانقضاض عليهم والقضاء على تحدياتهم فحول الكثير من المدن الارامية ك خوزرينا وكيدارا (راتاماتو) ونصيبين وغيرها الى مقاطعات دانت بالطاعة والولاء للتاج الاشوري وعين عليهم الحكام وارسلوا اتاواتهم الى العاصمة الاشورية بعد ان تخلص من زعمائهم.

وحققت هذه الحملات العسكرية اهداف استراتيجية لمستقبل بلاد اشور توضحت خلال عصر خلفاء الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) مع مدن وممالك الجبهة الغربية والتي يمكن اجمالها على النحو الاتي:
الاول: أنهى الملك ادد- نيراري (الثاني) الخطر الارامي الذي كان يهدده في المناطق الغربية فأمن حدود مملكته وسلامتها من هجمات الممالك الارامية فضلاً عن الممالك في مناطق اسيا الصغرى بعد اعترافها بالسيادة الاشورية ودفعها لهدايا الطاعة والولاء.

ثانياً: جدد الملك ادد- نيراري (الثاني) امل الاشوريين في الوصول الى ساحل البحر المتوسط بعد انقطاع دام حوالي مائة وتسعة وثمانون عاماً فبعد وفاة توكلي-آبل-أشراً (تجلاتيلزر الاول) (١١١٥- ١٠٧٧ ق.م) الذي يعد اول ملك اشوري يصل الى البحر المتوسط بحدود العام ١١٠٠ قبل الميلاد اذ انتصر على الممالك الارامية والفينيقية واستلم الاتاوات منهم^(٣٦) ومارس عمليات الصيد البحري^(٣٧) وبوفاته تقلص النفوذ الاشوري واعلن الاراميون والفينيقيون عصاينهم ضد المملكة الاشورية وبفضل الجهود العسكرية للملك ادد- نيراري (الثاني) امنّت الجبهة الغربية وانهى القوة الارامية تمهيداً للوصول الى ساحل البحر المتوسط مرة ثانية فتحقق الحلم الاشوري بعد وفاة ادد- نيراري (الثاني) بحوالي ثلاثة عشر عاماً عندما تمكن حفيده الملك آشور-ناصر-آبل (آشور ناصرال الثاني)(٨٨٣- ٨٥٩ ق.م)^(٣٨) من الوصول الى مياه البحر المتوسط فعده التاريخ اول ملك اشوري يصل الى البحر المتوسط بين ملوك العصر الاشوري الحديث (٩١١- ٦١٢ ق.م) وثاني ملك بعد ان سجل سلفه الملك توكلي-آبل-أشراً (تجلاتيلزر الاول) الوصول الاول للاشوريين خلال عصرهم الوسيط الى البحر المتوسط (١٥٠٠- ٩١١ ق.م) - كما ذكرنا سابقاً-.

ثالثاً: اراد الملك ادد- نيراري (الثاني) تحقيق منافع اقتصادية لبلاده بتأمين طرق التجارة الى البحر المتوسط ومناطق اسيا الصغرى ومن ثم توفير المواد الأولية اللازمة.^(٣٩)

ولكي يعلن الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) اخضاع المدن الغربية لسلطة سار على نهج سلفه توكلي-آبل-أشراً (تجلاتيلزر الاول) الذي مارس عمليات صيد الحيوانات البرية في مدينة ارازيكي التي كانت تمثل مرعى ومكان مناسب لحياة الحيوانات الوحشية التي اوردها الملك ادد- نيراري (الثاني) في النص الاتي:- ((... ثيران وحشية قوية قرب مدينة ارازيكي الواقعة قبالة بلاد حاتي عند حافات جبل لبنان واصطاد ثوراً وحشياً صغيراً وجمع قطعان منها وقتلت فيلاً بقوسي وامسكت باخرى حية وجئت بها الى مدينتي اشور وقتل ١٢٠ اسداً بشجاعة واقدام من على عربة الصيد او برمح وهو على قدميه... قتلت اسود بالرمح وكانت الالهة قد امرته بان يصطاد لها (الالهة) في الجبال الشاهقة في ايام البرد (...))^(٤٠).

من النص يتضح ان الملك ادد- نيراري (الثاني) جلب الحيوانات البرية التي اصطادها وهي حيه الى بلاد لتحبس داخل اقفاص وتعرض امام ابناء شعبه لتكون حقائق للحيوانات للاستمتاع بمشاهدتها وبجمالها فقال :- ((...امسكت تسعة ثيران برية قوية ذات قرون ... وامسكت اربعة فيلة ... وفي المدينة الداخلية (اشور) كونت قطعاناً من الاسود والثيران البرية والفيلة... والنعامات)).^(٤١)

وان اصطياذ هذه الحيوانات المفترسة وخاصة الاسود عكست شهرة ملوك بلاد اشور خلال عصرهم الحديث (٩١١- ٦١٢ ق.م) ولاسيما الملك آشور-ناصر-آبل(الثاني) (اشور ناصر بال الثاني) (٨٨٣- ٨٥٩ ق.م) وخليفته الملك وآشور-بان-آبل (اشور بانيبال)(٦٦٨- ٦٢٦ ق.م) الذان كانا يتمتعان بالقوة الجسدية والقدرة على ترويض الحيوانات المتوحشة لتعكس حالة الترف أولاً واثارة الرهبة في نفوس الاعداء ثانياً بما يعبر عنه الاسد من رموز القوة والهيبة.

ثالثاً: الجبهات الشمالية والشمالية الشرقية:

سير الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) في العام السابع عشر من حكمه حملة عسكرية صوب الجبهات الشمالية والشمالية الشرقية قاصداً مدينة كوممو^(٤٢) واقليم خابخو^(٤٣) فقال:- ((في الشهر^(٤٤) السابع في اليوم الخامس عشر، في ليمو انا- الاالا- اكا توجهت لتقديم العون الى مدينة كوممو قدمت القرابين لاله ادد في مدينة كوممو سيدي احرقت ارض خابخو اعداء مدينة كوممو اخذت ممتلكات هذه البلاد وفرضت عليهم الضرائب...))^(٤٥)

من تحليل النص يتضح ان كاتب الملك ادد- نيراري (الثاني) قد حدد تاريخ الحملة في اليوم الخامس عشر من شهر تاشرتو والذي يكون تسلسله السابع (وكما هو مثبت في النص اعلاه) بين اشهر السنة الاشورية^(٤٦) من العام ٨٩٥ قبل الميلاد وذلك لان انا- الاالا- اكا تولى وظيفة الليمو في هذا العام^(٤٧) اي يمكن كتابة تاريخ هذه الحملة رقماً كالآتي: ١٥ / ٣ / ٨٩٥ ق.م)^(٤٨) ، اما هدفها وضع حد لتدخلات بلاد خابخو في الاوضاع الداخلية لمدينة كوممو بعد ان استجبت بالملك ادد- نيراري (الثاني) الذي لبي النداء فقدم دعمه الكامل واسناده للسلطة الحاكمة في مدينة كوممو فدخل معابدها وقدم القرابين وتعامل باحترام مع الهتهم لكسب ود سكانها متبعاً معهم سياسة التسامح الديني وبذلك أمن كوممو من خطر اعدائها بلاد خابخو، الا ان تلك المناطق ما لبثت أن تمردت مرة اخرى على السلطة الاشورية فأمنتعت عن دفع اتاوتها لذا وجه الملك ادد- نيراري (الثاني) حملة عسكرية ثانية ضدهم كما ورد في النص:- ((في شهر نيسانو ليمو شمش- ابويا^(٤٩) زحفت للمرة الثانية إلى مدينة كوممو . فتحت ، أحرقت وحطمت مدن ساتكورو، اسادو كونو ، تابسيا ، مدن ارض خابخو عند أطراف مدينة كوممو التي امتنعت عن إرسال الاتاوة من الخيول)).^(٥٠) وفي نص اخر قال:- ((زحفت بدعم الاله اشور سيدي من الجانب الاخر من الزاب الاسفل الى اقليم لولومو في ارض خابخو (و) زاموا ، والى اقصى حدود ارض نامرو...))^(٥١)،

من النص الاول يتبين بان ملك بلاد اشور ادد- نيراري (الثاني) قد سير حملته العسكرية في شهر نيسانو^(٥٢) الا انه لم يحدد السنة بالضبط لان اسم شمش- ابواد لم يرد ضمن قوائم الليمو ابان سنوات حكم الملك الاشوري لكن على ما يبدو بان هذه الحملة قد جرت في السنة التالية من تاريخ الحملة الاولى لان شهر نيسانو يكون تسلسله الاول بين الاشهر الاشورية وهو بداية السنة فمن الطبيعي ان تكون هذه الحملة اרכת في عام ٨٩٤ ق.م في الشهر الاول نيسانو.

وبعد ان امتد نفوذ ادد- نيراري (الثاني) ملك بلاد اشور لقب نفسه بالقاب تعكس قوته فقال متفاخراً :- ((... ادد- نيراري، الملك القوي، ملك الكون، ملك بلاد اشور...))^(٥٣) ، وفي موضع قال متباهياً:- ((ادد- نيراري، الملك العظيم، الملك القوي، ملك بلاد اشور، ملك الجهات الاربعة...))^(٥٤) .

ان اتخاذ ادد- نيراري (الثاني) الالقاب الملكية ك الملك القوي، ملك الكون، الملك العظيم، ملك بلاد اشور واخيراً ملك الجهات الاربعة دليل تاريخي واضح على اتساع خارطة المملكة الاشورية لتشمل جهات العالم القديم.

الخاتمة:

يعتبر ادد- نيراري (الثاني) أول ملوك بلاد آشور خلال عصرها الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق.م) وهو مؤسس المملكة الاشورية الاولى (٩١١ - ٧٤٥ ق.م) ورث العرش الاشوري من ابائه واجداده فحكم البلاد لما يزيد عن عقدين من الزمان ارخت من العام ٩١١ قبل الميلاد حتى العام ٨٩١ قبل الميلاد تمكن خلالها من توسيع دائرة حكمه ووضع اللبنة الاولى للسياسية الاشورية والتوسع صوب جهات العالم القديم خلال عصور ابنائه واحفاده من الملوك الاشوريين.

يعد ادد- نيراري (الثاني) منقذ البلاد من جملة المصاعب التي حلت بها في العصر الآشوري الوسيط (١٥٠٠ - ٩١١ ق.م) لذا اتخذت الأوضاع السياسية في بلاد آشور منحى جديداً باعتلائه العرش مابين (٩١١ - ٨٩١ ق.م).

قام الملك الاشوري ادد - نيراري (الثاني) بعدة حملات عسكرية ضد الأقوام الارامية التي كانت تهدد الكيان السياسي لمملكته فامن حدوده الخارجية.

اختلفت دوافع الحملات العسكرية التي سورها الملك ادد- نيراري (الثاني) مابين دينية او غارات تأديبية وعمليات استحواذ على غنائم والتوسع الخارجي بغية ضمان أمن حدود بلاد آشور وسلامتها. اتخذ ادد- نيراري (الثاني) مجموعة من الالقاب الملكية ذات مدلولات سياسية وعسكرية تدل على امتداد الخارطة السياسية لبلاد آشور من المناطق الغربية حتى بلاد بابل ومدن العراق القديم الجنوبية .

الجدول رقم -١-

جدول يبين تاريخ حكم الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) وفق تسلسل اسماء موظفي ليمو(الحوليات).^(٥٥)

سنوات حكم الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني)	اسم موظف الليمو	اسم موظف ليمو باللاتيني	سنة توليه وظيفه ليمو
السنة الاولى	ادد - نيراري (الثاني) الملك	Adad- nirari(konig)	٩١١ ق.م
السنة الثانية	شي-اشور	Se i -Assur	٩١٠ ق.م
السنة الثالثة	اشور - داني - ناني	Assur - danni- [nann] i	٩٠٩ ق.م
السنة الرابعة	اشور - ديني - امور	Assur - din [i- am] ur	٩٠٨ ق.م
السنة الخامسة	بارمو	barmu (?)	٩٠٧ ق.م

السنة السادسة	ابي - [...] [...]	Abi - [...]	٩٠٦ ق.م
السنة السابعة	اشور - تاكلاك	Assur-taklak	٩٠٥ ق.م
السنة الثامنة	قوردي - إيليا	Q[urdi - ili] ma (?)	٩٠٤ ق.م
السنة التاسعة		?	٩٠٣ ق.م
السنة العاشرة		?	٩٠٢ ق.م
السنة الحادية عشر	دور - ماتي - اشور	[Dur - mati - A ^v s - ^v sur]	٩٠١ ق.م
السنة الثانية عشر	ايل - ي - (مو) قاجا	[Ili - e - (mu) - (^{٥٦}) qaja]	٩٠٠ ق.م
السنة الثالثة عشر	نينواجا	(^{٥٧}) [Ninuaaja]	٨٩٩ ق.م
السنة الرابعة عشر	اور - لكبيرو	(^{٥٨}) [ur - Likberu]	٨٩٨ ق.م
السنة الخامسة عشر	ادد - انا - ادينا	[Adad - aha - iddina]	٨٩٧ ق.م
السنة السادسة عشر	ادد - دان	[Adad - dan]	٨٩٦ ق.م
السنة السابعة عشر	انا - ايلجا - ألاك	[Ina - ilija - allak] (^{٥٩})	٨٩٥ ق.م
السنة الثامنة عشر	ايلي - ... - جا	[Ili- ...ja]	٨٩٤ ق.م
السنة التاسعة عشر	ايلي - نابشتا - اوصر	[Ili- napista - usur]	٨٩٣ ق.م
السنة العشرون	[.. - شارا - ..]	[...] - sarra - [...]	٨٩٢ ق.م
السنة الحادية والعشرون	ننورتا - زارمي	Ni(m)urta- zarme ?	٨٩١ ق.م
السنة الثانية والعشرون	طاب - ايترا - اشور	[Ta] b - eter - [Ass] ur ?	٨٩٠ ق.م
السنة الثالثة والعشرون	اشور - لاكانو	Assur- lakinu	٨٨٩ ق.م

من خلال استقراء الجدول يتبين امران هما:-

اولاً: ان الملك ادد- نيراري (الثاني) قد حكم بلاد اشور ثلاث وعشرون عاماً أرخت ما بين (٩١١ - ٨٨٩ ق.م) الا ان الحوليات الملكية الاشورية والمنشورة في RIMA , Vol.2 فضلاً عن جميع المصادر التي درست التاريخ الاشوري اكدت بانه حكم بلاد اشور احدى وعشرون عاماً أرخت ما بين (٩١١ - ٨٩١ ق.م).
ثانياً: هناك اختلاف في اسماء بعض الموظفين مقارنةً مع ماورد في نصوص الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) ويبدو ان سبب هذا الاختلاف يعود الى ترجمة النص المسماري ما بين اللغتين الالمانية والانكليزية.
(٦٠)

الجدول رقم -٢-

جدول يبين تسلسل الاشهر الاشورية بالمقارنة مع الاشهر المستخدمة في الوقت الحاضر^(٦١)

التسلسل	الاشهر الاشورية	الاشهر المستخدمة في الوقت الحاضر
١	Nisanu (نيسانو)	March- April
٢	Ai(a)ru (ايارو)	April- May
٣	Simanu (سيمانو)	May- June
٤	Duzu (دوزو)	June- July
٥	Abu (ابو)	July- August
٦	Ululu (يوليو)	August- September
٧	Tasritu (تاشيرتو)	September- October
٨	Arahsamna (اراخسامنو)	October- November
٩	Kislimu (كيسليمو)	November- December
١٠	Tebelu (طيبتو)	December- January
١١	Sabalu (شاباتو)	January- February
١٢	Addaru (اددارو)	February- March



حواشي البحث:

(1) RIMA , Vol.2, No:1002, P.161.

تقع مدينة اشور على الضفة اليمنى لنهر دجلة وتعرف خرائبها اليوم بقلعة الشرفاء لها قدسية خاصة لدى الملوك الاشوريين فهي موطن الإله القومي اشور وفيها يتم تتويج الملوك ودفنهم وبقيت اشور عاصمة المملكة الاشورية على الرغم من انتقال مقر الحكم إلى العواصم الجديدة مثل نينوى وكلخ (النمرود) واخيراً دور - شروكين (خورسيباد) بقيت لـ اشور قدسيته المتمثلة بمعابدها ولاسيما معبد الإله اشور وهناك من يرى بان اسمها موحود من اسم الاله اشور حول ذلك ينظر: ذلك ينظر: سفر ، فؤاد ، اشور ، (بغداد ، ١٩٦٠) ، ص ٣

قد أجرى الانكليز والالمان بالتعاون مع العراقيين اعمال التنقيبات في مدينة اشور فتقرب لايارد عام ١٨٤٠ م ثم استأنف العمل عام ١٨٤٧ م واخرج تمثال الملك شلمان - اشريد (شلمنصر الثالث) (٨٥٨ - ٨٢٤ ق.م)، كما حفر هرمز رسام عام ١٨٥٣ م و أعقبه المنقب جورج سميث عام ١٨٧٨ م ونقب الألمان خلال من العام ١٩٠٤م حتى العام ١٩١٣م واشترك العراقيون مع الألمان في الموسمين التنقيبيين (١٩٨٨-١٩٨٩ م) و(١٩٨٩-١٩٩٠ م) وزارها الرحالة والسواح حول ذلك ينظر: صالح ، قحطان رشيد ، الكشاف الأثري في العراق، (بغداد، ١٩٨٧)، ص ٢٤.

(2) RIMA , Vol.2, No: 1-6, P.162.

(3) RIMA , Vol.2, No: 5- 7 , P. 143.

(4) Radner, K, &to others, The Prosopography of the Neo- Assyrian Empire, Vol. I, (Finland, 1998), P. 30-31.

أدركه العواصف القوي وعرف عند السومريين باسم اشكور Iskur عرفة الاكديون باسم اداد Adad كما عرف بصيغة اددو Addu واددا Adda وعرف عند الساميين وير Wer ومير Mer وعبدته اغلب شعوب الشرق الأدنى بصفته اله العواصف وقورن باله الحوريين تيشوب Tesup والكشيين عرفوه باسم بورياش Burias وهو ابن الاله ان AN (انو) او ابن الاله انليل Enlil وزوجته الالهة شالاSala التي عولمت كزوجة للاله دكان Dagan ايضاً. ولمزيد من التفاصيل ينظر:

Black, J, & Green, A, Gods, Demons and Symbols Ancient Mesopotamia, (London, 1993), 110.

(5) RIMB ,Vol.2, P.100.

(6) Brinkman , J . A , A Political of Post-Kassite Babylonia 1158-722 B. ,(Roma,1968), 178.

للاطلاع على الموقع الجغرافي لمدينة الدير (بدره) وباقي المدن التي ورد ذكرها في البحث ينظر الخارطة المرفقة في نهاية البحث.

(7) RIMA ، Vol.2 , No: 26-29 ,p.148.

(٨) وهي التسمية التي أطلقها الكشيون على بلاد بابل منذ النصف الثاني من الالف الثاني قبل الميلاد وقد ذكرتها النصوص الملكية الاشورية حتى نهاية القرن السادس قبل الميلاد.

(9) RIMB ، Vol.2, P.101.

(10)Brinkman , J . A. , Op. cit , p.181.

(١١) محان ، محمد سياب ، المعاهدات السياسية في العراق القديم ، ط ١، (دمشق ، ٢٠١١)، ص ١٣٢.

(١٢) تقع خانيكليات شمال ما بين الرافدين اغلب السكان من الحوريين وكان مركزها وادي الخابور والبليخ وقد بلغت من القوة بحيث انها بسطت نفوذها على بلاد اشور لما يقارب قرن ونصف من الزمان وعرفت بالنصوص الاشورية باسم مملكة ميتاني حول ذلك ينظر: باقر، طه ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين، الجزء الاول، الطبعة الاولى، (بغداد ، ١٩٨٦) ، ص ٤٨٨.

(13)Kuhrt , A . , The Ancient Near East C . 3000 – 300 B . C , vol 2 , London & New York , 2002 , p. 481 .

(١٤) ساكر، هاري، عظمة بابل، ط ١، (لندن، ١٩٦٢)، ترجمة عامر سليمان، (موصل، ١٩٧٩)، ص ١٠٩.

(١٥) ال ليمو طريقة استخدمها الاشوريون لتدوين تاريخهم وذلك بان تسمى السنة باسم موظف رفيع المستوى في البلاط الاشوري وغالباً مايتسلم الملك نفسه وظيفة الليمو في السنة الاولى من حكمه ومن ثم يتناوب على وظيفة الليمو ولمدة سنة

واحدة كبار الشخصيات الذين يتمتعون بمكانة مهمة داخل القصر لانهم سيشفرون على رعاية الاحتفالات الدينية الاشورية ولمزيد من التفاصيل ينظر: العبادي، معاذ حبش خضر، الحوليات الملكية في العصر الاشوري الحديث دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى كلية الاداب جامعة الموصل ٢٠٠٦.

وللاطلاع على اسماء الموظفين الاشوريين الذين تسلموا وظيفة الليمو وسنة كل موظف خلال مدة حكم الملك ادد- نيراري (الثاني) ينظر الجدول رقم ١-١- المرفق نهاية البحث.

(١٦) تولى دور- ماتي- اشور وظيفة الليمو سنة ٩٠١ ق.م ينظر الجدول رقم ١-١- المرفق نهاية البحث.

(١٧) تقع مدينة نصيبين في اسيا الصغرى اعالي الخابور جنوب جبال كاشياري (طور عابدين) ينظر الخارطة المرفقة نهاية البحث.

(18)RIMA , Vol.2, No:39- 41, P.149.

(١٩) الحديدي، احمد زيدان، الحس التاريخي في كتابات الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) ٩١١ - ٨٩١ ق.م، بحث منشور في مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية تصدر عن كلية الاداب جامعة واسط العدد الرابع عشر السنة السادسة حزيران ٢٠١٤، ص ١٤٢- ١٤٧.

(٢٠) تولى ايللا- اموقا وظيفة الليمو في سنة ٩٠٠ ق.م ينظر الجدول رقم ١-١- المرفق نهاية البحث.

(21)RIMA , Vol.2, No:42- 44, P.149.

(٢٢) للاطلاع على المواقع الجغرافية للمدن الارامية الثلاثة خوزيرينا، بيت - اديني وكتموخو التي اخضعها الملك الاشوري ادد- نيراري (الثالث) في العام ٨٩٩ ق.م ينظر الخارطة المرفقة في نهاية البحث.

(٢٣) تولى نينواي وظيفة الليمو في سنة ٨٩٩ ق.م ينظر الجدول رقم ١-١- المرفق نهاية البحث.

(24)RIMA , Vol.2, No:45- 48, P.149- 150.

(25)RIMA , Vol.2, No:26-29, P.148.

(٢٦) لكبيرو وظيفة الليمو في سنة ٨٩٨ ق.م ينظر الجدول رقم ١-١- المرفق نهاية البحث.

(27)RIMA, Vol. 2, No: 49- 60, P.150.

(٢٨) لمزيد من الاطلاع عن سياسة تغير اسماء المدن ينظر: الحديدي، احمد زيدان، منجزات الملوك الاشوريين العمارية في البلدان المجاورة ما بين ٩١١ - ٦١٢ ق.م، بحث منشور في مجلة دراسات تاريخية تصدر عن كلية التربية للبنات جامعة البصرة ، العدد الخامس عشر كانون الاول لعام ٢٠١٣، ص ٢١- ٢٤.

(٢٩) استندت السياسة الاشورية الى حقيقة التخلص من اعدائهم ملوك العالم القديم لانهم يمثلون مراكز القيادة ورموز الحكم لذا حرص ملوك بلاد اشور على مطاردتهم ليقنطادهم اسرى مكبلين بالسلاسل ويرحلون الى بلاد اشور ليتم الاحتفالات بالنصر وهناك من الملوك من يقتل بارض المعركة ولمزيد من الاطلاع على سياسة اسر الملوك وقتلهم ينظر: الحديدي، احمد زيدان، السياسة الاشورية تجاه ملوك الشرق الادنى القديم ٩١١ - ٦١٢ ق.م، بحث منشور في مجلة دراسات في التاريخ والاثار تصدر عن جامعة بغداد كلية الاداب، العدد ٦٢ لسنة ٢٠١٧، ص ٦١٧ - ٦٢٤.

(٣٠) تولى ادد- اخي- ادنا حاكم مدينة اشور وظيفة الليمو سنة ٨٩٧ ق.م ينظر الجدول رقم ١-١- المرفق نهاية البحث.

(31)RIMA, Vol.2, No: 49- 60, P.150; No:97-104, P.152- 153.

(٣٢) تولى ادد- دان وظيفة الليمو سنة ٨٩٦ ق.م ينظر الجدول رقم ١-١- المرفق نهاية البحث.

(33)RIMA , Vol.2, No:62- 79, P.150- 151.

(٣٤) ورد مصطلح اخلامو للتعبير عن القبائل الارامية لاول مرة في الكتابات الاشورية عندما تفاخر الملك ادد- نيراري الاول (١٣٠٧ - ١٢٧٥ ق.م) بانجازات والده ارك- دين- ايلو (١٣١٩ - ١٣٠٨ ق.م) الذي اشار:- ((... قهر مجاميع اخلامو والسوتي...)) ويذكر الملك شلمنصر الاول (١٢٧٤ - ١٢٤٥ ق.م) انه دمر حلف مكون من مملكتي خانيكلبات والحثية مع

اخلامو، اما الملك توكلتي- ننورتا (الاول) ١٢٤٤- ١٢٠٨ ق.م) فقال:- ((... اخضعت لسيطرتي اراضي ماري وعانات وراييقو وجبال اخلامو...)) كما سحق اشور ريش ايشي (١١٣٣- ١١١٦ ق.م) قوات اخلامو، اما الملك تجلاتبليزر الاول (١١١٥- ١٠٧٧ ق.م) فحاربهم اذ قال:- ((... اجتزت الفرات ٢٨ مرة اثر اخلامو- اراميين...)) وانقطع ذكرهم لما تبقى من سنوات العصر الاشوري الوسيط لمزيد من التفاصيل عن اخلامو الاراميين ينظر: منصور، ماجدة حسو، الصلات الاشورية الارامية، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى كلية الاداب جامعة بغداد ١٩٩٥، ص ١٤- ٢٠.

(35)RIMA , Vol.2, No:30- 33, P.148- 149.

(٣٦) الحديدي، احمد زيدان، التوسع الاشوري في المدن الفينيقية ما بين ١١١٥- ٦١٢ ق.م، بحث منشور في مجلة سومر تصدر عن وزارة السياحة والآثار الهيئة العامة للآثار والتراث بغداد المجلد السابع والخمسون لسنة ٢٠١٢، ص ٢٣٤.

(37)RIMA , Vol.2, No: 16- 25, P.37 .

(٣٨) الراوي، شيبان ثابت، اشور ناصر بال الثاني ٨٨٣- ٨٥٩ ق.م، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى كلية الاداب جامعة بغداد ١٩٨٦، ص ١١٩- ١٢١.

(٣٩) ساكز، هاري، قوة اشور، (لندن، ١٩٨٤)، ترجمة عامر سليمان ، (بغداد، ١٩٩٩)، ص ١٠٧.

(40)ARAB, Vol. I, No: 392. P. 121- 122.

(41)RIMA, Vol.2, No: 122-127, P.154.

(٤٢) تقع مدينة كوممو الواقعة عند الزاوية الشمالية الشرقية من الحدود العراقية التركية حالياً ينظر الخارطة المرفقة نهاية البحث.

(٤٣) يقع اقليم خابخو في المنطقة الممتدة من غرب بحيرة أورميا الى جنوب شرق تركيا الحالية ينظر الخارطة المرفقة في نهاية البحث.

(٤٤) تكونت السنة الاشورية من اثنا عشر شهراً تبدأ بالشهر الاول نيسانو حيث تقام احتفالات عيد اكيثو في البلاد وتنتهي بشهر اددارو وللاطلاع على تسلسل الاشهر عند الاشوريين ينظر الجدول رقم ٢- المرفق في نهاية البحث.

(45) RIMA , Vol.2, No:91- 93, P.152.

(٤٦) يأتي تسلسل شهر تاشيرتو السابع ضمن قائمة الاشهر الاشورية حول ذلك ينظر الجدول رقم ٢- المرفق نهاية البحث

(٤٧) ينظر الجدول رقم ١- المرفق نهاية البحث.

(٤٨) الحديدي، احمد زيدان، الحس التاريخي في كتابات الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) ٩١١- ٨٩١ ق.م، مصدر سابق، ص ١٤٦.

(٤٩) لم يرد ذكر شمش- ابويا ضمن قائمة موظفي الليمو ابان سنوات حكم الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) حول ذلك ينظر الجدول رقم ١- المرفق نهاية البحث.

(50)RIMA , Vol.2, No:94- 96, P.152.

(51)RIMA, Vol.2, No:23- 25, P.148.

(٥٢) يأتي تسلسل شهر نيسانو الاول ضمن قائمة الاشهر الاشورية حول ذلك ينظر الجدول رقم ٢- المرفق نهاية البحث

(53)RIMA, Vol.2, No: 1- 3, P.159.

(54)RIMA, Vol.2, No:1-4, P.143.

(٥٥) الجدول نقلاً عن:

Ebeling , E, &Meissner, B, Eponymen, RLA , Band, 60 - 63 , (Berlin leipzig , 1938), P.418.

(٥٦) ورد الاسم في الحوليات الملكية ل ادد- نيراري (الثاني) على النحو الاتي Ili-emuqaia

(٥٧) ورد الاسم في الحوليات الملكية ل ادد- نيراري (الثاني) على النحو الاتي Ninuailia.

(٥٨) ورد الاسم في الحوليات الملكية ل ادد- نيراري (الثاني) على النحو الاتي Likberu.

- (٥٩) ورد الاسم في الحوليات الملكية لـ ادد- نيراري (الثاني) على النحو الاتي Ina- iliia-allak
- (٦٠) الحديدي، احمد زيدان، الحس التاريخي في كتابات الملك الاشوري ادد- نيراري (الثاني) ٩١١ - ٨٩١ ق.م، مصدر سابق، ص ١٥٧.
- (٦١) الجدول نقلاً عن:

ARAB, Vol . 2 , P.499.

منظر إعداد الطعام الصحي من مقبرة كيتي

The Scene of Preparing the Healthy Food from Kety Tomb

أ.م.د/ أيمن وهبي ظاهر

كلية الآداب - جامعة المنصورة

ملخص البحث:

شهدت منطقة إهناسيا المدينة بمصر الوسطى أحداثا هامة خلال نهايات عصر الدولة القديمة واثاء عصر الانتقال الأول 'خرج منها مجموعة من الحكام المحليين فرضوا سيطرتهم على مصر السفلى ومصر الوسطى ودارت بينهم وبين حكام طيبة صراعات وحروب انتهت بانتصار اهل طيبة وتدمير مدينة إهناسيا المدينة مقر حكم ملوك الأسرات التاسعة والعاشر . اقام مجموعة من كبار الموظفين مقابرهم فى تلك المنطقة بالقرب من مقر حكم ملوكهم وتم كشف العديد من هذه المقابر بمعرفة البعثة الإسبانية.

تتناول الورقة البحثية أحد المناظر المصورة على كتلة من مقبرة المدعو كيتي رقم ١٣ ومحفوظة حاليا بالمتحف المصري وهذا المنظر يعبر عن إعداد الطعام الصحي وسوف يتضح ذلك من خلال وصف وترجمة المنظر والنصوص المصاحبة ودراسة تفاصيل المنظر ومقارنته بمثيلاته في فترة الانتقال الأول وما بعدها .

الكلمات الدالة: كيتي - إهناسيا المدينة - القرايين - عصر الإنتقال الأول - الأسماك - الأواني - البلج - الطعام الصحي.

Abstract:

The site of Ihnasia El-medina at Middle Egypt witnessed many important actions happened during the Old Kingdom and First Intermediate Periods, the local rulers from this city ruled Lower and Middle Egypt, Many conflicts and wars occurred between them and the rulers from Thebes ended with the victory of Theban rulers and destruction of Ihnasia El-Medina the residence of the kings of the ninth and tenth Dynasties.

Many officials built their tombs at this site near to the residence of their rulers, these tombs discovered by the Spanish mission.

The present paper deals with one of the scenes depicted on a fragment from the tomb of Kety Nr.13 which is kept in the Egyptian Museum, this scene represents a healthy food preparation which will be clear by description and translation of the scene and accompany texts and studying the details of the scene and compare it with its similarities from the First Intermediate Period and later.

Key Words: Kety-Ihnasia El-Medina- offerings- first Intermediate Period-fish-vessels- dates- healthy food.

مقدمة

إهناسيا المدينة هي إحدى مراكز محافظة بنى سويف تبعد عن مدينة بنى سويف الحالية بحوالى ١٥ كم إلى الغرب، وتشمل مناطق إهناسيا وكوم العقارب وسدمنت عند خط عرض ٢٦°٣٠ شرقا وخط طول ٢٩°٥ شمالا، تقع على الجانب الشرقى لبحر يوسف، ونظراً لأهميتها فقد كانت موضع عناية ملوك مصر طوال التاريخ المصري القديم بوجه عام ، وملوك الأسرة الثانية عشرة بوجه خاص.^١

عُرفت إهناسيا في المصادر المصرية القديمة منذ عصر الأسرة الأولى وازدادت أهميتها خلال عصر الانتقال الأول حين تصدرت المشهد وأصبح حكامها ملوكا على مصر السفلى والوسطى حتى حدود أبيدوس ودارت صراعات بينهم وبين حكام طيبة الذين كانت لهم الغلبة فى النهاية وأسسوا الأسرة الحادية عشر وكانت من نتائج هذا الصراع أن دمرت مدينة إهناسيا وهجرها أهلها ثم استعادت مكانتها فيما بعد خلال الدولة الحديثة والعصر المتأخر ووصلت ذروتها خلال العصر البطلمي والروماني.^٢

المعبود الرئيس لإهناسيا هو الإله حريشف الذى اتخذ رأس الكبش كهية له وأقيم له معبدا ، عُبد فيه إلى جواره أوزوريس ، نيت ، حورسماتوى ، ايزيس ، باستت.^٣

تاريخ إهناسيا/هيراكليوبوليس ماجنا

كانت عاصمة الإقليم العشرون من أقاليم مصر العليا وعرفت فى النصوص المصرية القديمة باسم- $Nn(w)$ كانت $nswt$ وتعنى الطفل الملكى ثم صارت $Hnn-nswt$ وعرفت فى العصر المتأخر باسم $Hwt-nn-nswt$ أى مقر الطفل الملكوالتي حرفت لاحقا فى القبطية وصارت $Hnhs$ ثم أهناش واصبحت فيما بعد الاسم الحالي إهناسيا فى العربية وأضيفت إليها كلمة المدينة فأصبحت إهناسيا المدينة.

أطلق عليها الإغريق هيراكليوبوليس ماجنا حيث اعتبروا إلها المحلي حريشف مساويا لإلههم هيرقل، زادت أهمية إهناسيا فى العصر المتأخر حين استقرت بها قبائل ليبية استطاع احدهم حكم مصرفي الأسرة الثانية والعشرين وهو ششنق الأول ويعتقد ان أحد ملوك هذه الأسرة الملك بف ثاو ام عاوى باستت حكم مصر من إهناسيا.^٤

بدأت الحفائر فى إهناسيا على يد ادوارد نافيل سنة ١٨٩١ وكشف عن مجموعة من النقوش القبطية الغائرة^٥ ثم قام بالحفر فلندرز بترى عام ١٩٠٤ وحفر معبد المدينة الرئيسي كما كشف عن مجموعة كبيرة من الفخار والمسارج والتي تعد من أهم مصادر التأريخ.^٦

بدأت الحفائر العلمية المنظمة على يد البعثة الأسبانية منذ ١٩٦٦ ، واستمرت فى عملها بالموقع بصفة دورية لعدة مواسم استطاعت خلالها من إمطة اللثام عن العديد من المعلومات التي كانت مجهولة عن الموقع ، وكان من بين أهم هذه الاكتشافات الكشف عن جبانة عصر الانتقال الأول.^٧ تمكنت البعثة من الكشف عن العديد من المقابر ومنها مثلا مقبرة رقم ١ الخاصة بالمدعو اوسركون والمقبرة رقم ٣ الخاصة

بالمدعو با إن حريش والمقبرة رقم ٤ الخاصة بالمدعوة تا نت آمون وبعض الآثار الأخرى من عصر الانتقال الثالث وما زالت البعثة تؤدي عملها بالموقع.^٩

وصف الكتلة: عبارة عن كتلة منقوشة من جدار أو دعامة أو كتف قائم

صاحب الكتلة : كيتي

رقم المقبرة ١٣ جبانة عصر الانتقال الأول

المكتشف: البعثة الإسبانية بواسطة LÓPEZ, J., في ١٩٦٨ واعطاها رقم حفائر 110B

المادة: حجر جيرى ملون

القياسات ٧٥سم ارتفاع / ٣٥سم عرض

رقم التسجيل بالمتحف المصري: JE 91095 , SR 3/11325

المصادر والدراسات السابقة

Perez Die, M.C., (ed.) 2009, *120 years of Spanish Archaeology in Egypt*, Catalogue No.19, p.381. Cairo.

Almagro, M., Almagro G. and Perez Die, M.C., 1975, *Arte Faraonico, Catalogue of the Exhibition held in Madrid, Zaragoza and Barcelona*, 82, no.33.

Perez Die, M.C. and Vernus, P., 1992, *Excavaciones en Ehnasya El Medina (Heracleópolis Magna)*, Madrid.

عن حفائر ١٩٦٨ بجبانة عصر الانتقال الأول والتي قام بحفرها كلا من Presedo, F. and Lopez, J.

Almagro, M. et al. 1969, *Exposición de Arte Egipcio*. Hallazgos de la Misión Arqueológica, Española en Egipto y Sudán. Casa de la Cultura-La Coruña, Madrid.

Lopez, J. 1974, Rapport préliminaire sur les fouilles d'Hérakléopolis (1966), *Oriens Antiquus* 13, pp.299-316.

López, J., 1975, Lopez, J. 1975, Rapport préliminaire sur les fouilles d'Hérakleopolis (1968), *Oriens Antiquus* 14, pp.57-78.

Presedo, F., 1977, "Herakleopolis Magna" *Historia* 16. Madrid, no.12, pp.105-11

Presedo, F.J., 1979 "Les dernières découvertes à Hérakleopolis Magna (1976)" *Acts 1st ICE*, Berlin, pp.525-532; Almagro, M. and Presedo, F., 1979, "Les fouilles d'Herakleopolis Magna," *Acts 1st ICE*, Berlin, pp.67-71

Pérez Die, M.C. 1991, La necrópolis del Primer Periodo Intermedio en Heracleópolis Magna. Estado de la Cuestión", *Hathor* 3, pp.93-100.

Pérez Die, M.C. 2004, The ancient necropolis at Ehnasya el-Medina, *Egyptian Archaeology* 24, pp.21-24.

Almagro, M. and Presedo, F. 1979, "Les fouilles à Hérakléopolis Magna", in: F.R. Walter (ed.): *Acts of the First International Congress of Egyptology*, (Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients 14), Berlin, pp.67-71.

Lopez, J. et al., 1995, *Excavaciones en Ehnasya El Medina (Heracleópolis Magna) (Volumen 2): La ceramic*, Madrid.

Padro, J., 1988, La missió arqueològica espanyola a Egipte: Les excavacions à Heracleópolis Magna, *Tribuna d'Arqueologia*, Barcelona.

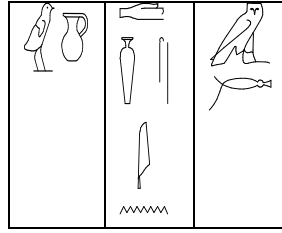
وصف المناظر

بقايا إناء (صناعة الخبز)؟
ملئ الجرة وتنظيف الإناء
طهو الطعام
بقايا نقش يعلو منظر

المناظر مقسمة لأربع مستويات تتضمن مشاهد من الحياة اليومية التي تمثل اعداد الخبز والخبز والنبيذ واللحوم اللازمة في تقديم القرابين لصاحب المقبرة وقد شاعت هذه المناظر بمقابر الأفراد منذ الأسرة الرابعة والخامسة واستمرت في الأسرة السادسة وعصر الانتقال الأول وما تلاه من عصور.

المستوى الأول العلوي : مهشم وبه ما يشبه الماجور الذي يمثل هذا الشكل في شكله الكامل لذا ربما كان يعبر هذا المنظر عن صناعة الخبز، يمكن مقارنة هذا المنظر بالمناظر الواردة بمقبرة تي^{١١} (شكل ١ ، شكل ٢) وكاجمنى^{١٢} بسقار من الدولة القديمة واستمر تمثيل منظر إعداد الخبز في مناظر مقابر الدولة الوسطى مثال مقبرة جحوتى حتب بالبرشا^{١٣}.

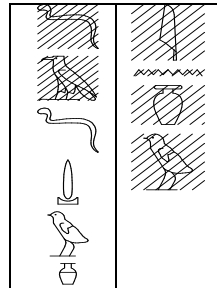
المستوى الثاني : إلى اليسار خادم عاري الصدر ويرتدي تنورة ثلاثية ، يصب سائل بني اللون من إناء في يده إلى داخل إناء كبير مثبت على حامل والنص المصاحب له يذكر



mh ds in wdpw

« ملئ الجرة^{١٣} ds بواسطة الساقى »

على اليمين ، يقوم رجل جالس على الأرض باسطاً ساقيه ويرتكز على إحدهما إناء يسنده بقدمه ليتمكن من إدخال يده بداخله ليتمكن من التحكم فيه وتنظيفه من الداخل وتجهيزه للتخزين (منظر مشابه من مقبرة تي بسقارة شكل ٣) والنص الذي يعلوه يذكر:



[mh] (d3)d3w [in wdp]w

" [ملئ] الجرة جاجاو [بواسطة الساقى]^{١٤} » .

۳۹

لمقصورة الإله أو الاحتفالات الدينية بالمعابد، بل وظهرت على جدران المقابر مكدسة أيضاً على موائد القرابين كوليمة جنزية لصاحب المقبرة أو في قوائم الطعام.^{١٨}

الأسماك :

عرفت الحضارة المصرية نوعان من الأسماك (النيلية- البحرية) هذا ولقد حظيت الأسماك النيلية بشهرة واسعة على أساس وجود- نهر النيل- الذى يجرى فى البلاد من جنوبها حتى شمالها، كما صورت على موائد القرابين منذ العصر العتيق- ولكن بكميات أقل من الطيور والأبقار- بالإضافة إلى ظهورها فى مناظر اللآثم فى الدولة الحديثة (مقبرة حور محب) بل ومناظر إعداده وتمليحه وتخزينه كما فمقبرة مرى رع فى تل العمارنة^{١٩} زحرت مقابر الأفراد فى الدولة القديمة بمناظر الصيد والقنص ومن أهم المناظر الخاصة بالصيد تلك التى تصور المتوفى فى مركبه يصطاد الأسماك فى النيل وأحراج الدلتا وتظهر المناظر فى مقبرة تنوبتاحتبقى سقارة وببي عنخ فى مير بمصر الوسطى أنواع عديدة ووفيرة من الأسماك^{٢٠}. واستمرت مناظر الصيد بأسلوب الدولة القديمة فى مناظر مقابر الأشراف فى الدولة الحديثة كمقبرة تخت ومننا فى طيبة.^{٢١}

عرف المصريون أنواعا عديدة من الأسماك صوروا أشهرها فى مقابرهم ولقد بلغت أنواع الأسماك التى عرفت فى مصر القديمة حوالى ٥٦ نوع قسمت على اثنا عشرة مجموعة كان من أشهرها البلطوبورى والقرموط والशल والشلبة وقشر البياض والبنى وثعبان الماء والقنوم والفهقه والبسارية^{٢٢} والرعد وكلب البحر واللبيس والقمرة وبانا وقمرة لايتس وأم شفة وقلمية وكركور^{٢٣}. صورت الأسماك البحرية على جدران معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحرى أثناء الرحلة إلى بلاد بونت وترجع ندرة العثور على عظام الأسماك البحرية إلى عدم التمكن من الوصول بها إلى المستوطنات بعد رحلات الصيد حيث كانت تتعرض للتلف وسوء التخزين أو كان يتم تناول أغلبها أثناء تلك الرحلات.^{٢٤} ولقد عثر على عظام تلك الأسماك المختلفة منذ العصر الحجري الحديث فى الفيوم، كما عثر عليها أيضاً فى العمرى ومرمدة واليفنتينونجج والدير وهيراكونبوليس وغيرها من فترة ما قبل الأسرات، كما عثر على عظامها فى الغالبية العظمى من المستوطنات حتى العصر البيزنطى.^{٢٥} أشار هيرودوت إلى أن المصريون القدماء كانوا يأكلون السمك طريا (طازجا) ومجففا فى الشمس (بكلاه) أو مملحا وهو الذى نسميه اليوم الفسيخ والسردين المملح^{٢٦} وكانت الأسماك من بين المخصصات لوجبات العمال فى عصر رمسيس الثالث ومن بين وجبات عمال المحاجر فى جبل السلسلة فى عصر ستى الأول ومن بين القرابين المحببة لبثا حفى منف فى عصر رمسيس الثانى واستخدمت مشتقات السمك فى العلاج الطبى كما ذكرت بردية ابرس.^{٢٧} أما عن الأهمية الدينية للأسماك فقد أكد ديودورس الصقلى أن المصريين قد اعتبروا أن الأسماك كانت من الأطعمة المحرمة، بينما أوضح هيرودوت أن الأسماك كانت من الأطعمة المحرمة على الكهنة^{٢٨}، ويمكن الأخذ فبالاعتبار ما أوضحه هيرودوت على اعتبار أن أحد تلك الأسماك قد تناولت العضو الذكرى للمعبود أوزير فى قصة نزاعه الشهيرة مع المعبود ست، كما لم تذكر الأسماك فى نصوص الأهرام ولا متون التوابيت إلا أنها ذكرت فى كتاب الموتى على أساس أنها كانت غذاء.^{٢٩}

نتائج البحث

- إن طهى السمك وتسويته بالطريقة التنفى المنظر من المناظر النادرة حيث نرى فى مناظر الطهى والشواء اللحوم والبط والأوز ولكن هذا المنظر يؤكد طريقة إعداد وطهى الأسماك بطريقة تحافظ على قيمتها الغذائية دون استخدام أى شحوم أو دهون فيما يعرف لدى خبراء الطهى بإسم raw fish السمك الغير مكتمل النضج ويكثر اكل اسماك السلمون بهذا الشكل.
- الموقد فى المنظر عبارة عن حامل ذو حافتين معروف منذ الأسرة الخامسة كما جاء بمقبرة محو بالجيزة واستمر استخدامه فى عصر الانتقال الأول كما فى مقبرة عنخ تيفى بالمعلا -أسنا وكذلك مقبرة انتف إيقر بطيبة ومقبرة حابو بالقرنة ومقبرة بوى ام رع بالقرنة حيث استخدم الحامل ذو الحافتين لصهر المعادن.^{٣٠}
- منظر شالاًوزفى قدريرتكز على قوائم معروف منذ الأسرة السادسة من مقبرة شدى بدشاشة^{٣١} القريبة من اهناسيا.
- طريقة تقسيم المناظر لمستويات على واجهة دعامة أو جدار بداخل المقابر معروفة فى فترة الانتقال الأول مثل مقبرة مرى عابالهجارسة ومقبرة عنخ تيفى بإسنا.^{٣٢}
- طريقة تصفيف الشعر وتجسيد الكتفين والذراعين وإبراز منطقة الثدي معروفة منذ الدولة القديمة واستمرت فى عصر الانتقال الأول إلا ان النسب غير سليمة فى هذا المنظر ويؤكد انتسابه لعصر الانتقال الأول
- استخدام قواعد اللغة الكلاسيكية فى الجمل الحوارية بالنص^{٣٣} مع ملاحظة خلط الكاتب بين بعض العلامات وكتابة كلمات بصورة مختصرة وخاطئة وهذا يدعم نسبة المنظر لفترة الإضراب الأول الذى ألقى بظلاله على اللغة والفن وصارت الركافة الفنية واللغوية سمة من سمات عصر الانتقال الأول.
- النقبة العريضة المثلثة من الأمام شاع ظهورها فى مناظر عصر الانتقال الأول كما فى مقبرة عنخ تيفى بإسنا حيث المنظر الذى على الدعامة^١ يتضح فيه طريقة تصوير المناظر فى مستويات على الدعامات (شكل ٤).
- من خلال تصوير الأشخاص وهيئاتهم ومقارنتها مع مناظر الدولة القديمة^{٣٤} وبداية الدولة الوسطى يتضح من التفاصيل والنسب والأردية أن المنظر يعود لفترة الانتقال الأول (أسرة ٩-١٠).
- تم تصوير مجموعة من الأوانيات شاع استخدامها خلال الدولة القديمة وعصر الانتقال الأول واستمرت خلال الدولة الوسطى والدولة الحديثة.
- ظهر بالمنظر حامل أوانى ذو حافتين مدببتين من أعلى وهذا الحامل يسمح بمرور الهواء من الجانبين ويسهل عملية انتشار اللهب حول القدر الموضوع أعلاه.
- استخدمت قواعد اللغة المصرية الكلاسيكية فى النصوص والجمل الحوارية المصاحبة للمناظر.
- السمك المسلوق فى إناء هو طريقة اتبعها المصرى القديم لطهى الأسماك وهو منظر نادر.

- السائل المسكوب لونه بنى ربما يكون عرق البلح وهو شراب مسكر عندما يتخمر ومتاح بصورة سهلة فى البيئة المصرية. وتشير المصادر إلى نبيذ البلح الذى كان معروفا فى مصر القديمة حيث تم ذكره فى عصر الأسرة السادسة وعلى شقاقتين من الأسرة التاسعة عشر ، كانت طريقة تصنيعه تتم عن طريق نقع نوع معين من البلح فى الماء ثم يعصر لإستخراج الخلاصة السائلة التى تُترك لتتخمر طبيعيا بتأثير الخمائر البرية الموجودة فى البلح.^{٣٥}

هوامش البحث :

* اتقدم بخالص الشكر إلى ا.صباح عبد الرازق ، مدير عام المتحف المصري ، د. لطفى عبد الحميد ، مدير المتحف ، أ.رانيا ضياء ، أمين المتحف وأ. مروة بدر الدين المشرفة على قاعدة بيانات المتحف وأ. أحمد أمين المصور الفوتوغرافي على كل الدعم والمساندة نحو مساعدتي لدراسة وتصوير الكتلة موضوع الدراسة.

¹ Shaw, I and Nicholson, P.,1996,HerakleopolisMana, *British Museum Dictionary of Ancient Egypt*, AUC press, Cairo, p.124; Mokhtar,G. 1983,Ihnasya el Medina (Herkleopolis Magna) Its Importance and Its Role in Pharaonic History, *BdE 40*, Le Cairo,pp.1-10

² Shaw, I and Nicholson, P.,1996, p.124;Spanel, D.B.2001, Herakleopolis, in: Redford, D.B.(ed.), *The oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, AUC Press, Cairo, pp. 91-93; Willems, H. 1996, A Note on the Date of the Early Middle Kingdom Cemetery at Ihnâsiya al-Madîna, *GM150*,pp.99-109; Porter, B. and Moss, L.B, 1962, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, II: Upper Egypt Sites*, Oxford,pp.118-121;Mokhtar, G.,1993,Relations Between Ihnasya and Memphis During the Ramesside Period, in:Freed,R.E.1993 *Fragments of a Shattered Visage: Proceedings of the International Symposium on Ramesses the Great*,Memphis State University, pp.105-107.

³ Altenmuller, B.,1971," Harsaphes " in: *LÄ II*, Wiesbaden.cols. 1015-1018; Gomaa, F.,1971," Herakleopolis Magna" in: *LÄ II*, Wiesbaden. cols. 1124-1128.

⁴Spanel, D.B.2001, pp.91-93; Shaw, I and Nicholson, P.,1996,p.124.

⁵Gomaa, F.,1971, col. 1126;

⁶ Cf. Naville,E.,1894, *Ahnas el medineh (Hérakleopolis Magna)*, London.

⁷ Cf. Petrie, W.M.F.1905, *Ehnasya* 1904, London.

⁸ Cf. Lopez, J. 1974,Rapport préliminaire sur les fouilles d'Hérakléopolis (1966), *OriensAntiquus* 13, pp. 299-316.; Lopez, J. 1975,Rapport préliminaire sur les fouilles d'Hérakléopolis (1968), *OriensAntiquus* 14, pp.57-78; Perez Die, M.C, 1990,Fouilles récentes à Heracleopolis Magna, in:(ed. Leahy, A.), *Libya and Egypt*. c 1300 - 750 BC. Edited by Anthony Leahy, London, pp.115-129.

⁹ Perez Die, M.C.,1998,"La réutilisation de la nécropole de la Troisième Période Intermédiaire début de l'Epoque Saïte à Ehnasya Madina (Hérakléopolis Magna)" in: *Stationen: Beiträge zur Kultur-geschichte Ägyptens. Rainer Stadelmann gewidmet*, Guksch, H. and Polez, D.(eds.), Mainz, p.3ff; Padró, j. and Perez Die, M.C., 1989, "Travaux récents de la mission archéologique espagnole à Hérakleopolis Magna" in: *Akten München 1985 II*, (ed.) Schske, S., Hamburg, pp.229-37; Perez Die, M.C., 1995, "Discoveries at Heracleopolis Magna" in: *Egyptian Archaeology* 4, pp.23-25 ;Lopez, J. et al., 1995, Excavaciones en Ehnasya El Medina (Heracleópolis Magna) (Volumen 2): La ceramic, Madrid; Perez-Die, M. and Vernus, P., 1992 *Excavaciones en Ehnasya El Medina (Heracleópolis Magna)*, Madrid; Padro, J. 1992, La tumba de Sehu en Heracleópolis Magna, *Aula Orientalis* 10, Sabadell (Barcelona), pp.105-113; Quesada Sanz , F. and Lopez, G. 1988, Talleres y produccionescerámicas actuales en Egipto: un estudio etnoarqueológico en Heracleópolis Magna, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 24, Madrid. 6-14; Quesada Sanz , F. and Lopez, G., 1988, Heracleópolis Magna: Cerámica de tradición antigua, *Revista de Arqueología* 83, Madrid, pp.325-355; Padro, j., 1988, Heracleópolis Magna y el comercio fenicio en Egipto, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II: Historia Antigua*, Madrid, pp. 45-56; Padro, j., 1988, La misión arqueológica española a Egipto: Les excavacions à Heracleópolis Magna, *Tribuna d'Arqueologia*, Barcelona, pp.15-25; Ripoll, S., 1986, Misión arqueológica española en Egipto: Excavaciones en Heracleópolis Magna, *Revista de Arqueología* 58, Madrid, pp.55-56; Padro, J. and Perez-Die, M., 1985, Travaux récents de la mission archéologique espagnole à Hérakléopolis Magna, in: *Akten München 1985*. 2. Hamburg, pp.229-237; Presedo, F., 1977, "Herakleopolis Magna" *Historia* 16. Madrid , no.12, 105-11; Presedo, F.J., 1979 "Les dernières découvertes à Hérakleopolis Magna (1976)" *Acts 1st ICE*, Berlin, pp.525-532; Almagro, M. and Presedo, F., 1979, Les fouilles d'Herakleopolis Magna,)" *Acts 1st ICE*, Berlin, pp.67-71; Pelaez, M., 1968, Misión arqueológica española en Ehnasya el-Medina, *Boletín de la Asociación española de orientalistas* 4, Madrid. p.183.

¹⁰Steindorff, G., 1913, *Das Grab de Ti*, Leipzig. 25; Farout, D., 2008, Quelques activités artisanales dans la Mastaba de Ti' in: Les artisans égyptiens et leurs métiers. *Egypte, Afrique et l'Orient*, no 49, p.31

¹¹Harpur, Y. and Scremin, p., 2006, *The Chapel of Kagemni scene Details*, Oxford. figs.192-193

¹² cf. Newberry, P.E., 1894-95, *El-Bersheh*, 2 vols., London; Verhoeven, U. 1984, Grillen, Kochen, Baken, *Rites Égyptiens* IV, Brussels, p.131

¹³Faulkner, R.O. 1991, *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, p.316.

¹⁴Gardiner A.H. 1982, *Egyptian Grammar*, Oxford. sign list W22, p.530

¹⁵Gardiner, A.H. 1982, *Egyptian Grammar*, Oxford, p.214{281

- ¹⁶Montet, p., 1925, *Les Scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire*, Strasbourg, p. 251, ex: mHDwiw
- ¹⁷Gardiner, A.H., 1982, *Egyptian Grammar*, Oxford, p.530
- ¹⁸cf. Tallet, P., 2003, *La Cuisine des Pharaons*, ActesSud, Sindbad, France.
- 66; Wilson, H.1988, *Egyptian Food and Drink*, Shire Egyptology Series, London., pp.35-37

^{١٩}‘موننتيه‘ ببير ١٩٩٧، الحياة اليومية في مصر في عصر الرعامسة، طبعة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١١٤

- ²⁰Kanawati, N., 1987, The Tomb and its significance in Ancient Egypt, *Prism Archaeological Series 3*, Cairo, pp.115-119.
- ²¹Kanawati, N., 1987, pl.30a and 33; Binder, S., 2000, The tomb owner fishing and fowling", in : Donovan, L. and Mccorquoda (eds.), *Egyptian Art, Principles and Themes in wall scenes*, *Prism Archaeological Series 6*, Cairo, pp.111-113.

^{٢٢}نظير، وليم. د.ت.، الثروة الحيوانية عند قدماء المصريين، القاهرة، ص ص ١٣٣-١٣٥.

^{٢٣}خطاب، حسن عبد الرحمن وآخرون ٢٠٠٤، الزراعة المصرية القديمة، القاهرة، ص ص ٣٥٦-٥٧.

- ²⁴Ikram, S., 1995, Choice Cuts: Meat Production in Ancient Egypt, *OLA 69*, Leuven, p.34; Feucht, E., 1992, Fishing and fowling with the spear and throw stick reconsidered, *Studia Aegyptiaca .XIV*, p.157.

²⁵Ikram, S., 1995, p.35.

^{٢٦}خطاب، حسن عبد الرحمن وآخرون ٢٠٠٤، الزراعة المصرية القديمة، القاهرة، ص ص ٣٥٣-٣٥٦.

^{٢٧}خطاب، حسن عبد الرحمن وآخرون ٢٠٠٤، الزراعة المصرية القديمة، القاهرة، ص ص ٣٥٤-٣٥٦.

^{٢٨}‘موننتيه‘ ببير ١٩٩٧، الحياة اليومية في مصر في عصر الرعامسة، طبعة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٤٧

- ²⁹Brewer, D., and Friedman, R., 1989, *Fish and fishing in ancient Egypt*, Warminster, pp.36; Lacau, P., 1913, Suppressions et Modification de signes dans les texts funéraires, *ZÄS.51*, pp.1-64

^{٢٠}عبادي، منى ٢٠١٧، المواقف والأفان في مصر القديمة من عصر ما قبل الأسرات حتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة، ص ص ٢٠٨-٢١١

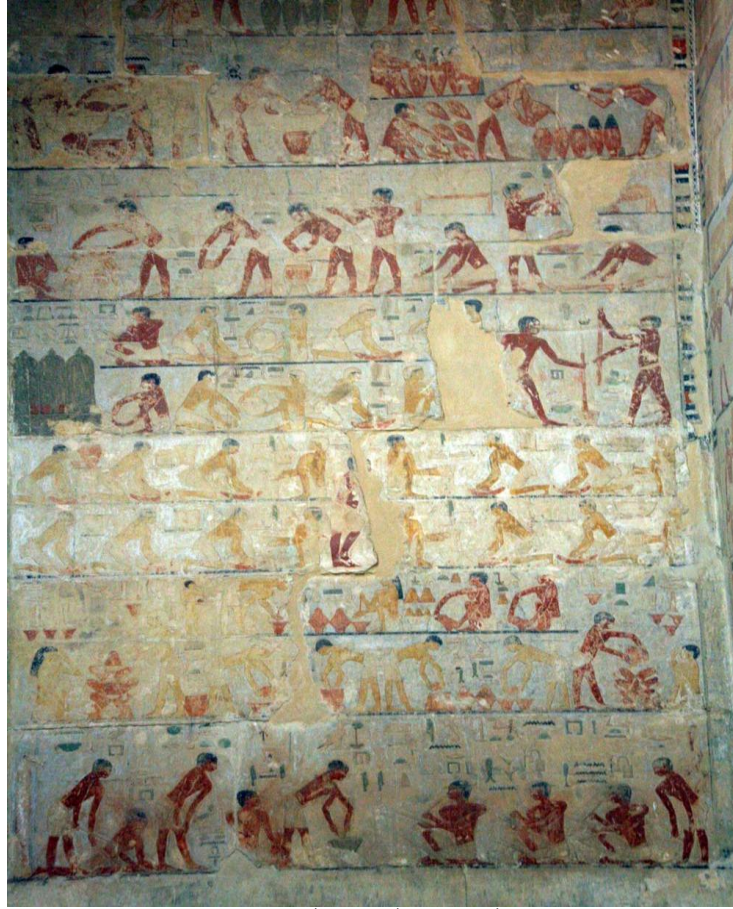
³¹ cf. Petrie, W.M.F. 1898 *Deshasheh*, London.

³² cf. Vandier, J. 1950, *Mo'alla: la Tomb d'Ankhtifi et la tombe de Sobekhotep*, Le Caire

³³ cf. Hannig, R. and Vomberg, p., 1989, *Wortschatz der pharaonen in Sachgruppen*, Kultur Geschichte der Antiquen Welt, Band 72, Mainz, p.555; cf. Gaballa, A.G., 1976, *Narrative in Egyptian art*, Mainz.

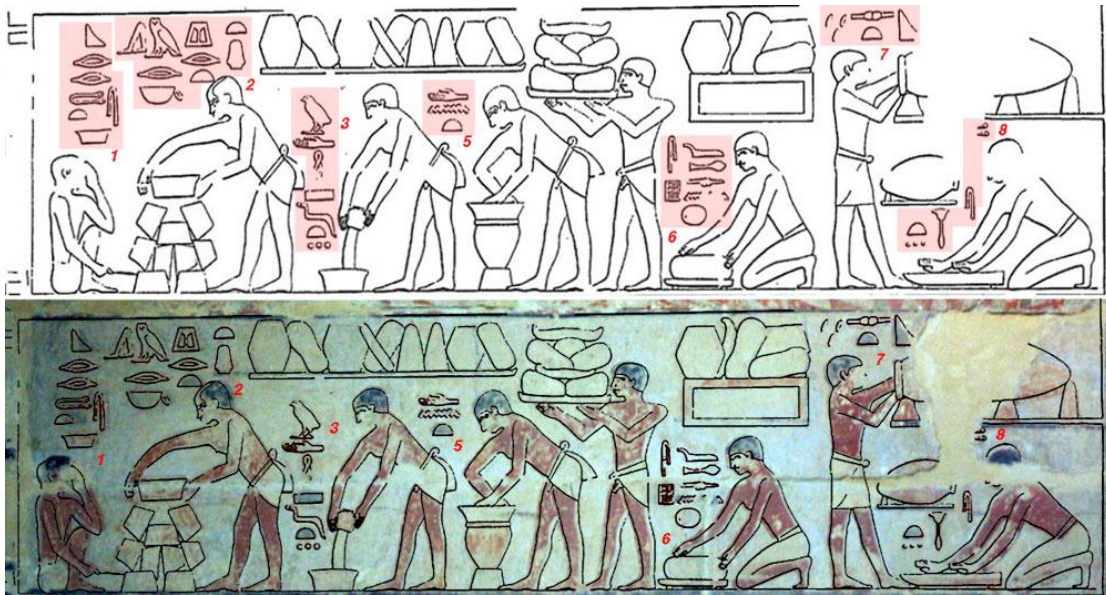
³⁴Farout, D., 2008, p.31; Vandier, J., 1964, *Manuel d'Archéologie Égyptienne*, IV, Paris, pp.258 and 275

^{٣٥}‘لوكاس‘ ألفريد ١٩٤٥، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة زكي اسكندر ومحمد زكريا غنيم، مراجعة عبد الحميد أحمد، القاهرة، ص ص ٤١-٤٢



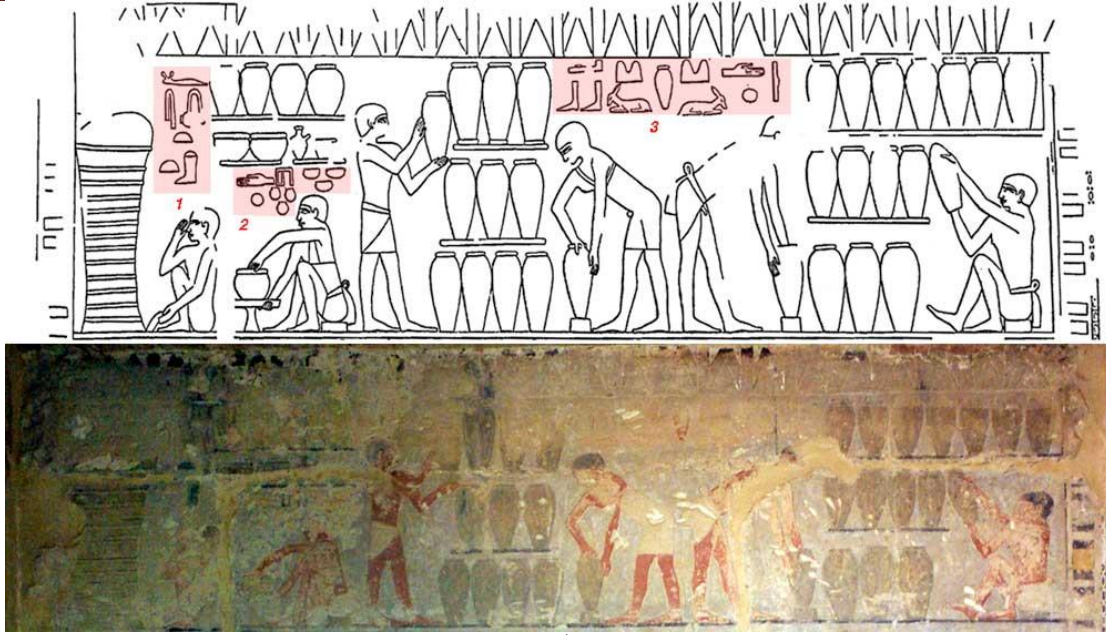
شكل ١: مناظر الحياة اليومية بالصالة الثانية غربا بمقبرة تى بسقارة نقلا عن:

https://www.osirisnet.net/mastabas/ty/e_ty_04.htm



شكل ٢: مناظر الحياة اليومية بمقبرة تى بسقارة نقلا عن:

https://www.osirisnet.net/mastabas/ty/e_ty_04.htm



شكل ٣: مناظر الحياة اليومية بمقبرة تي بسقارة نقلا عن:

https://www.osirisnet.net/mastabas/ty/e_ty_04.htm



شكل ٤: مناظر الحياة اليومية المصورة على دعامة بمقبرة عنخ تيفي بالمعلا
تصوير الباحث



شكل ٥: كتلة منقوشة من مقبرة كيتي-اهناسيا المدينة
تصوير أحمد أمين @ المتحف المصري بالقاهرة



شكل ٦: كتلة منقوشة من مقبرة كيتي-اهناسيا المدينة -المتحف المصري بالقاهرة
رسم منى عبادى @

من تجديلات عهد الملك بطلميوس الثاني فيلادلفوس

Innovations from the Reign of Ptolemy II Philadelphos

د/ محمود سيف الدين أحمد جمعة

أستاذ مساعد بقسم التاريخ – كلية الآداب

جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل

الدمام – المملكة العربية السعودية

Abstract:

This article aims to spotlight some of the innovations attributed to the reign of Ptolemy II Philadelphos, the most famous and active Ptolemaic king. After his father Ptolemy I Soter, had founded the kingdom and set internal and external policies, cultural and economic renaissance marked his reign. In fact, many studies have examined some innovations attributed to this reign, but this article will discuss two kinds of these innovations, his historical sources and his efforts in the Eastern Desert. There were various historical sources: royal steles, official and private documents and the classical authors who depicted a complete image of many of the aspects of this period. Among the king's efforts in exploiting the resources of the Eastern Desert, two innovations can be distinguished: the establishing of the first dating milestone ever known till now and the foundation of the first permanent settlements for quarries and mining workers in this isolated area.

ملخص البحث

يهدف هذا المقال إلى إلقاء الضوء على بعض التجديلات الحضارية التي تنسب إلى عهد الملك بطلميوس الثاني فيلادلفوس والذي يعتبر هو العهد الذهبي للدولة البطلمية خاصة في الأحوال الداخلية حيث شهدت مصر نهضة ثقافية واقتصادية بعد جهود والده الملك بطلميوس الأول سوتير في تأسيس الدولة ووضع أسس السياسية الخارجية والداخلية لها. وقد تناولت العديد من الدراسات العديد من التجديلات التي تنسب لهذا العهد، ويتناول البحث جانبين من هذه التجديلات ألا وهما مصادر دراسة عهد هذا الملك والتي تميزت عن غيره من الملوك والأباطرة في العصر اليوناني الروماني، حيث تنوعت ما بين لوحات ملكية ووثائق رسمية وخاصة بالإضافة لكتابات المؤرخين الكلاسيكيين، ثم جهوده المبتكرة في استغلال الصحراء الشرقية من حيث إقامة أول علامة مؤرخة عُرفت في التاريخ حتى الآن لتحديد المسافات 'النصب الميلية/الصوى'، وبداية تدشين المستعمرات السكنية الدائمة من أجل عمال المحاجر والمناجم في الصحراء الشرقية.

المقدمة

رغم ما شهده عهد الملك بطلميوس الثاني فيلادلفوس من الإنجازات الحضارية المتميزة خاصة في مدينة الإسكندرية كالمكتبة والمتحف والفنار والمواكب الملكية البطلمية، وفترة حكمه التي ناهزت الأربعين عاماً (286-٢٤٦ ق.م) والتي تعد واحدة من أطول فترات حكام العصر اليوناني الروماني إلا أنه لم تقدم

حتى الآن دراسة شاملة عن عهده، حتى قيل إنه لو كان إمبراطوراً رومانياً لتوفرت له دراسة خاصة به منذ فترة طويلة.^١ ولا يهدف هذا المقال إلى تقديم مثل هذه الدراسة بالطبع، ولكنه يحاول إلقاء الضوء على بعض الملامح الحضارية المميزة لعهد هذا الملك والتي يمكن اعتبارها أحد التجديدات الحضارية المتميزة التي حدثت لأول مرة في عهده كسابقة تاريخية وحضارية في العصر اليوناني الروماني. وقد تناولت عدد من الدراسات بعضاً من تجديدها العهد سواء اللغوية أو الاقتصادية وغيرها،^٢ وسيتناول المقال الحديث عن أهم مصادر عهد هذا الملك وكذلك تجديده في استغلال منطقة الصحراء الشرقية.

١. مصادر عهد الملك بطلميوس فيلادلفوس

يتميز عهد الملك بطلميوس فيلادلفوس بتنوع وغزارة المصادر التاريخية عنه سواء في نوعيتها ما بين وثائق ملكية ورسمية وخاصة ومؤلفات الكتاب القدامى، أو في المواد المكتوبة عليها ما بين لوحات حجرية أو برديات، أو في لغات الكتابة ما بين اللغة المصرية القديمة بالخط الهيروغليفي والديموطيقي واللغة اليونانية، كما تتكامل هذه المصادر في تغطية أحداث عهده، وهو ما يتيح للدارسين فرصة لدراسة شتى جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية في عهد هذا الملك بما لم يتوافر بنفس الدرجة لكثير من حكام هذا العصر.

١.١ اللوحات الملكية

تأتي اللوحات الملكية على رأس مصادر عهد هذا الملك وهي تسجل الكثير من أحداث عهده ويمكن اعتباره صاحب أكبر عدد من اللوحات الملكية في العصر اليوناني الروماني كله. وتتميز هذه اللوحات بأنها مكتوبة بالخط الهيروغليفي فقط وهي بذلك تعتبر آخر الأمثلة الشائعة لمثل هذا النوع من اللوحات لأنه بدءاً من عهد ولده وخليفته بطلميوس الثالث يورجيتس الأول بدأ ظهور وانتشار اللوحات ثنائية اللغة المصرية واليونانية، متعددة النسخ.*

وينسب للملك بطلميوس فيلادلفوس فيما هو معروف حتى الآن خمس لوحات ملكية (تل المسخوطة - منديس - سايس - سخا - صفط الحنة) والتي تفاوتت في حجمها ومقدار حفظها ومحتواها ولكنها إجمالاً تعد مؤشراً هاماً على نشاطات الملك وزياراته المتعددة للأقاليم واهتمامه بالمعبودات المصرية ومعابدها وعلاقاته الطيبة مع كهنتها وخاصة الحيوانات المقدسة، كما احتوت جميعها على تأليه زوجته وأخته الملكة أرسينوي الثانية وتأليهه هو كذلك في إحدى اللوحات وهي لوحة سخا المحفوظة حالياً بالمتحف البريطاني. ولعل أهمها من الناحية التاريخية هي لوحة تل المسخوطة المنقولة حديثاً من المتحف المصري لمتحف السويس والتي تعد سجلاً تاريخياً هاماً لجزء كبير من فترة حكمه بدءاً من العام السادس وحتى العام الحادي والعشرين ولذلك فهي مؤرخة بهذا العام ٢٦٤ ق.م.^٣ (لوحة رقم ١). وقد تضمنت اللوحة أحداث وأعمال للملك مسجلة بترتيب تاريخي (الغزوات الخارجية - زيارات معبد أتم في تل المسخوطة - حفر قناة البحر الأحمر - إنشاء ميناء أرسينوي "السويس" - إرسال أسطول في البحر الأحمر - إنشاء ميناء برنيس - إنشاء ميناء بطلميوس ثيرون لصيد الفيلة) وهو أسلوب نادر في تسجيل اللوحات الملكية في مصر القديمة والتي كانت عادة ما تركز على حدث تاريخي واحد أو تتحدث عن أنشطة معمارية ملكية في مكان واحد.^٤

ومن الجدير بالذكر أن كاتب هذه اللوحة قد استخدم فيها كلمة *dmi* والتي كتبت بها بعدة أشكال $\overline{\text{dmi}}$ ، $\overline{\text{dmi}}$ ، $\overline{\text{dmi}}$ ، بمعنى 'ميناء' وليس 'مدينة' كما هي ترجمتها الشائعة في اللغة المصرية القديمة وذلك عند الإشارة إلى تأسيس مواني أرسينوي 'السويس الحالية' وبطلميوس ثيرون وبرنيس (الأسطر رقم ٢٠، ٢٣، ٢٤)،^٥ وهو ما جاء متمشياً مع سياسة الملك في تأسيس العديد من الموانئ على ساحل البحر الأحمر والتي ازدهرت لفترات طويلة كمدن تجارية ذات كثافة سكانية والتي يأتي على رأسها ميناء برنيس وميناء ميوس هورموس 'القصور القديم حالياً'.

١. ٢. برديات زينون

تعتبر برديات زينون واحدة من أهم المجموعات البردية التي تعود للعصر اليوناني الروماني، وزينون كما هو معروف أحد مواطني مدينة كونوس Caunos الواقعة في إقليم كاريا بآسيا الصغرى وهو إقليم تميز بعلاقات سكانه المتميزة مع مصر خاصة مع بداية الأسرة السادسة والعشرين،^٦ وقد قدم إلى مصر واستوطن إقليم الفيوم كغيره من اليونانيين في بداية العصر البطلمي، وكان وكيلاً لأعمال أبولونيوس أمين الخزانة Dioiketes ومشرفاً على إقطاعياته في عهد بطلميوس الثاني فيلادلفوس وولده بطلميوس الثالث يورجيتس، وذلك في فترة ناهزت الأربعين عاماً، وعثر على مجموعة هائلة من البرديات الخاصة به في قريته فيلادلفيا 'جزرة الحالية' - وهي إحدى القرى التي أنشأها بطلميوس فيلادلفوس بإقليم الفيوم - والتي بلغ عددها حوالي ٣٠٠٠ بردية موزعة حالياً بين عدد كبير من المتاحف العالمية. وتعد هذه المجموعة أو 'الأرشيف' مصدراً هاماً لشتى جوانب الحياة في عهد الملك بطلميوس الثاني فيلادلفوس وذلك نظراً لتعدد المهام التي كان يقوم بها زينون من الإشراف على الممتلكات البطلمية في مصر وخارجها والتي جعلته دائم الترحال. فنجد فيها على سبيل المثال الحديث عن العديد من المعاملات التجارية والتي نستشف منها أنواع السلع التجارية ومراكز انتاجها وأسعارها والتجار المتعاملين بها والقوانين التجارية، وكذلك معلومات عن الأراضي الزراعية وطرق تقسيمها وريها والمحاصيل المزروعة بها، بالإضافة إلى الحديث عن أوضاع الأجانب عموماً في المملكة البطلمية وخاصة اليونان والعلاقات بينهم وبين المصريين، بل تطرقت كذلك للأحداث السياسية والعلاقات الخارجية للدولة.^٧ وهذا الثراء من المعلومات المستخلصة من هذه البرديات أضاف الكثير من المعلومات عن عهد هذا الملك وأضاء جانباً آخر بجوار المصادر الملكية السابق ذكرها.

١. ٣. بردية الدخل

تعتبر بردية الدخل من أهم برديات العصر اليوناني الروماني حيث تعد مصدراً هاماً عن الأوضاع الاقتصادية المزدهرة في عهد الملك بطلميوس الثاني فيلادلفوس وبالتحديد في عام حكمه السابع والعشرين (٢٥٨/٢٥٩ ق.م) حسب التاريخ المذكور بالبردية، فقد تناولت القوانين الخاصة بالضرائب المفروضة على بعض المنتجات الزراعية الهامة والتي شكلت أحد أهم مصادر الدخل المتعددة للدولة في عهده، هذا بالإضافة لكونها واحدة من أطول وأقدم برديات هذا العصر، كما أنها تتكامل مع برديات زينون في رسم الملامح الأساسية للنظام الاقتصادي في هذا العهد،^٨ ويمكننا أن نقارنها ببردية هاريس الأولى من عهد الملك رمسيس الثالث في مدى رسمها للرخاء الاقتصادي في عهد كلا الملكين.

كذلك وصل إلينا من عهد الملك بطلميوس فيلادلفوس عدد كبير من إيصالات دفع الضرائب وتعداد السكان والتي قدمت لنا معلومات هامة عن الحالة الاقتصادية والتركيبية السكانية في عهد هذا الملك.^٩

١. ٤. الكتاب القدامى

كان للتقدم الحضاري للدولة البطلمية في عهد بطلميوس الثاني فيلادلفوس أثره في مؤلفات الكتاب القدامى حيث اهتموا بالحديث عن هذا الملك سواءً من حيث ذكر أحداث عهده السياسية ومعالمه الحضارية في سياق مؤلفاتهم العامة أو تخصيص مؤلفات خاصة للحديث عنه، وسلطت هذه المؤلفات الضوء على جوانب أخرى من عهده بما يتكامل مع باقي المصادر السابق ذكرها، فعلى سبيل المثال فقد تحدثت لوحة تل المسخوطة عن نشاط الملك في منطقة الصحراء الشرقية والبحر الأحمر من إنشاء لعدد من الموانئ وحفر القناة الواصلة بين النيل والبحر الأحمر، وورد كذلك الحديث عن نفس هذا النشاط أيضاً في مؤلفات عدد من الكتاب القدامى مثل ديودور الصقلي وسترابون وبلييني الأكبر^{١٠} ولكنهم تميزوا بذكر تفاصيل لم ترد في اللوحات الملكية تتعلق بأسماء هذه الموانئ ومعلومات عن النشاط التجاري بها وتطورها ويرجع ذلك بطبيعة الحال لاختلاف طبيعة كلا المصدرين عن الآخر.

وعلى جانب آخر انفرد بعض الكتاب القدامى بذكر معلومات تفصيلية عن عهد هذا الملك مثل المؤلف الشهير للمؤرخ كاليكسينيس عن موكب احتفالات عيد بطلمية الذي بدأه الملك بطلميوس الثاني فيلادلفوس والذي يعتبر من العلامات البارزة حضارياً لهذا الملك ومن مفاخر العصر البطلمي بأكمله.^{١١}

٢. تجديدات الملك بطلميوس الثاني فيلادلفوس في الصحراء الشرقية

تمتعت الصحراء الشرقية منذ أقدم العصور بمكانة هامة كأحد أهم مصادر الأحجار والمعادن التي استغلها المصريون القدماء منذ فجر تاريخهم وكان الذهب من أهم هذه المعادن. وكان استغلال المصريون القدماء للصحراء غالباً في شكل بعثات منقطة مكونة من عدد كبير من الأفراد من تخصصات مختلفة، وكانت مشكلة توفير المياه لهذه البعثات من أهم المشاكل التي تواجهها نظراً لطبيعة الصحراء الشرقية الجافة، وقد افتخر الملك سيتي الأول بحفره لبئر وتشيد قرية خاصة بعمال مناجم الذهب في الصحراء الشرقية.^{١٢}

ولا شك أن العصر الروماني تحديداً يعتبر هو العصر الذهبي لاستغلال الصحراء الشرقية سواء كمحاجر (مونس كلاوديانوس - مونس بورفوريتوس)، أو كشریان تجاري هام تمر خلاله القوافل التجارية القادمة من منطقة البحر المتوسط عبر النيل ثم إلى مواني البحر الأحمر ومنها إلى الهند. ولذلك فقد اهتموا بإنشاء العديد من التجهيزات والبنية الأساسية من طرق وتجمعات سكنية وقلاع وآبار وخزانات مياه لخدمة عمال هذه المحاجر وهذه القوافل التجارية.^{١٣} ويتميز عهد بطلميوس الثاني ببداية استغلال الصحراء الشرقية على نطاق واسع خاصة مع إنشائه عدد من الموانئ على ساحل البحر الأحمر وربطها عن طريق عدة طرق بمدن أخرى على النيل. ونشير هنا إلى تجديدين متميزين من تجديدات الملك في استغلال الصحراء الشرقية وهما اللوحات الميلية والتجمعات السكنية الدائمة.

٢. ١. النصب / العلامات الميلية "الصوى"

النصب أو العلامات الميلية "الصوى" Milestones هي عبارة عن لوحات انتشرت في العصر الروماني وكانت توضع على مسافات محددة على طول الطرق وتحمل عادة نصاً يحمل اسم الإمبراطور الحاكم واسم مشيد اللوحة والمسافة بينها وبين أقرب مدينة بالميل الروماني، وهي بذلك توازي اللوحات الكيلومترية التي توضع على طول الطرق الحديثة في عصرنا الحالي. وحسب ما كان معروفاً إلى وقت قريب فإن أقدم أنواع هذه اللوحات المؤرخة يعود إلى عام ٢٥٠ ق.م،^{١٤} ولكن تم اكتشاف لوحة من عهد الملك بطلميوس فيلادلفوس بالصحراء الشرقية في موقع بير عيايان Bir 'Iayyan على الطريق بين إدفو ومنجم الذهب في البرامية (لوحة ٢) وتحمل هذه اللوحة النص التالي المكتوب باليونانية (SEG XLVI, 2120) (لوحة ٣):

من النهر إلى هذا المكان، ٤٦١ ستاد، في عهد الملك بطلميوس ابن بطلميوس سوتير، العام ٢٨، شهر أبيب، أقام رودون ابن ليسيماخوس Rhodon son of Lysimachos، من بطلمية، توبارخوس الثلاثة (أقاليم ؟) (هذا الحجر)^{١٥}.

وطبقاً لنص اللوحة فهي تؤرخ بالعام الثامن والعشرين من عهد بطلميوس فيلادلفوس، شهر أغسطس/سبتمبر عام ٢٥٧ ق.م، والمسافة المذكورة في النص بالمقياس اليوناني 'الستاد' والذي يختلف طوله حسب العصور والأماكن، وغالباً المشار إليه في النص هو الستاد البطلمي الشائع والذي يبلغ طوله ٢١٢ متراً، ومن ثم فالمسافة تكون ٩٧.٧ كم وهي تقريباً المسافة الفعلية بين إدفو ومكان العثور على هذه اللوحة عند موقع بير عيايان.^{١٦}

وبالنظر إلى النص فإن اللوحة تحمل العناصر الكاملة التي ظهرت بوضوح بعد ذلك في النصب الميلية في العصر الروماني مع الاختلاف فقط في استخدام مقياس الطول اليوناني، ومن ثم فيمكن القول أن هذه اللوحة تعتبر أقدم مثل مؤرخ في العالم لمثل هذا النوع من النصب مما يعد أحد التجديدات الحضارية في عهد الملك بطلميوس فيلادلفوس. وقد عثر على عدد آخر من هذا النوع من النصب في مناطق مختلفة من العالم الهلنستية إلا أنها جميعاً غير مؤرخة بعكس هذه اللوحة.^{١٧}

ورغم هذه الأهمية إلا أن اللوحة لم تحظ بالاهتمام الكافي من هذا الجانب حتى من مكتشفها، وانصب الاهتمام في دراستها إما بدراسة وتتبع اسم الشخص الذي ذكر في النص أنه أقام هذه اللوحة حيث ورد ذكره في عدد من النصوص من العصر البطلمي،^{١٨} أو الاكتفاء بالإشارة أنه الموقع الوحيد في مصر الذي يوجد به مثل هذا النوع من العلامات^{١٩} رغم أن هذا غير صحيح فقد عثر على عدد آخر - وإن كان قليلاً - من النصب الميلية في أماكن أخرى في مصر ولكنها تعود للعصر الروماني.^{٢٠}

٢.٢ التجمعات السكنية الدائمة

أجمعت المصادر التاريخية من عهد الملك بطلميوس فيلادلفوس على استغلاله المكثف للصحراء الشرقية سواء لمواردها الخاصة الذاتية كالذهب وغيره من المعادن أو كمعبر للقوافل التجارية في اتجاه الموانئ المصرية التي شيدها الملك على امتداد ساحل البحر الأحمر، وهو ما أكدته الحفائر الحديثة في عدة

مناطق بالصحراء الشرقية حيث يعد العصر البطلمي بصفة عامة العصر الذهبي لاستغلال مناجم الذهب الواقعة بها.^{٢١}

ومما ينسب إلى عهد الملك بطلميوس فيلادلفوس ما ذكره بليني في مؤلفه التاريخ الطبيعي (VI, 170) وهو إنشاء مدينة برنيس بانكريسوس Berenike Panchrysos والتي يعني اسمها 'برنيس الذهبية' أو المليئة بالذهب، وذلك يأتي ضمن سلسلة المدن والموانئ والمستعمرات التي شيدها الملك وتحمل اسم أعضاء من الأسرة المالكة. وفي عام ١٩٨٩ قام فريق من العلماء الإيطاليين بإعادة الكشف عن موقع درهيب Deraheib والذي وصفه عدد من الرحالة القدامى ويقع في وادي العلاقي بالسودان على بعد حوالي ١٥٠ كم من ساحل البحر الأحمر (لوحة ٤)، وقاموا بتحديد هذا الموقع على أنه هو المدينة التي نسبها بليني إلى بطلميوس فيلادلفوس وعللوا هذه التسمية بأن الموقع أحد أهم مناطق استخراج الذهب والمنتشر بكثافة بالقرب من سطح الأرض في وادي العلاقي والذي استمر استخدامه كمنجم للذهب حتى عصرنا الحالي. ويتميز الموقع باحتوائه على مدينة سكنية تحميها قلعتان محصنتان وتمتد منازلها لمسافة حوالي ٢ كيلو متر بشكل مرتب حول طريق يبلغ عرضه حوالي ستة أمتار (لوحة ٥، ٦) بما يشير إلى تخطيط دقيق مسبق لهذه المدينة السكنية التي تدل المؤشرات الأولية على استمرار استخدامها من بدايات العصر البطلمي ولفترات طويلة حتى العصور الوسطى على الأقل،^{٢٢} ورغم الشكفي هذا التحديد لهذه المدينة المكتشفة بأنها هي المقصودة برواية بليني،^{٢٣} إلا أن هذه المدينة أيا ما كان اسمها القديم تشير إلى بداية استخدام التجمعات السكنية الكثيفة الدائمة في الصحراء الشرقية لاستغلال مواردها الطبيعية منذ بداية العصر البطلمي وفي انتظار المزيد من الحفائر في هذا الموقع، فإنه طبقا للمؤشرات الأولية وما ذكرته المصادر القديمة من اهتمام بطلميوس فيلادلفوس بالصحراء الشرقية والبحر الأحمر والمشاريع الاقتصادية الطموحة لعهدنا فإننا يمكننا أن ننسب هذا الأسلوب الجديد في استغلال مناجم الصحراء الشرقية إلى عهد هذا الملك.

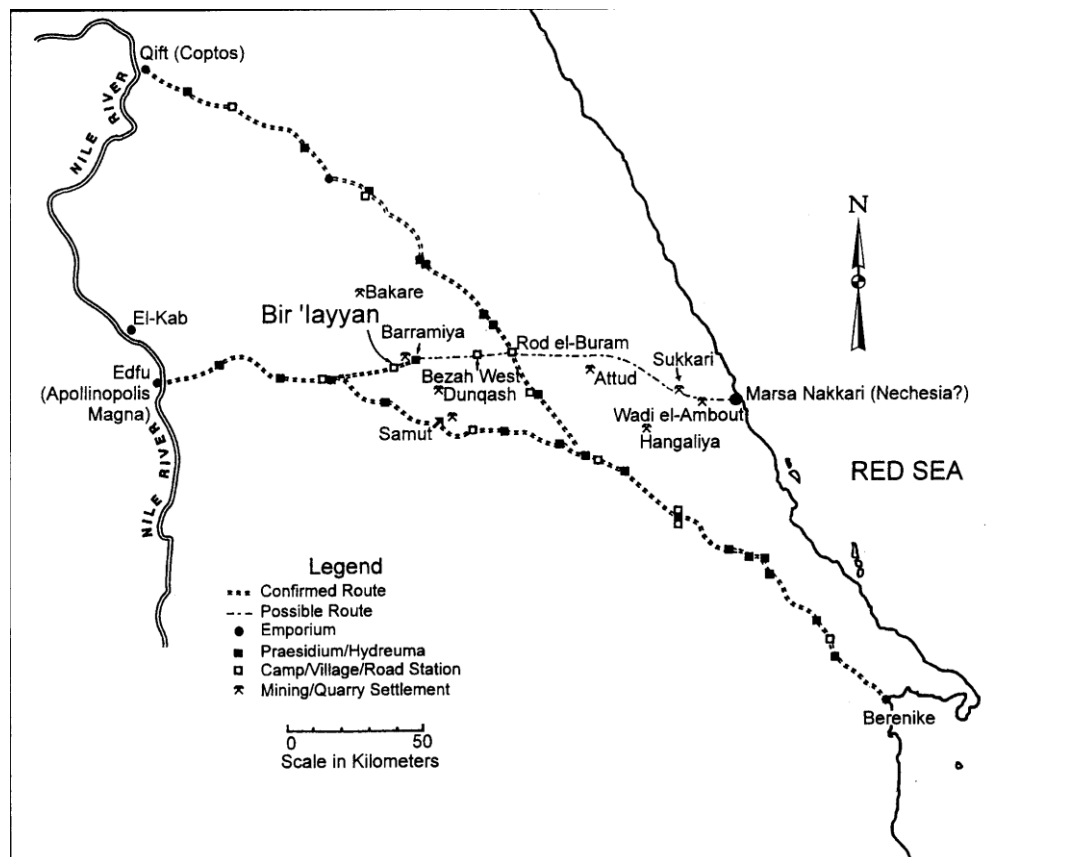
خاتمة

يظهر لنا بعد هذا الاستعراض السريع لجوانب من عهد الملك بطلميوس فيلادلفوس أن عهده قد تميز بالعديد من التجديدات والتي تميز عهده عن باقي فترات تاريخ مصر في العصر اليوناني الروماني بأكمله، سواء في المصادر التاريخية التي تكاملت في رسم صورة واضحة للعديد من جوانب الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وتنوعت ما بين المصادر الرسمية كاللوحات الملكية التي جعلته من أكثر الملوك إصدارا لهذا النوع من اللوحات، والبرديات الرسمية والخاصة والتي تعتبر من أهم برديات العصر اليوناني الروماني مثل برديات زينون وبردية الدخل، وكذلك اهتمام الكتاب الكلاسيكيين بعصره.

كما تميز عهده ببدء سياسة نشطة لاستغلال موارد الصحراء الشرقية في حد ذاتها أو كمعبر نحو البحر الأحمر وتجارة مصر الخارجية في هذا الاتجاه، وهو ما تمثل في ظهور أول علامة تحديد مسافات مؤرخة معروفة في العالم القديم حتى الآن وكذلك في بدء إقامة أماكن تجمعات سكنية ثابتة في المناطق الهامة بالصحراء الشرقية وهما الملمحان اللذان انتشرا في العصر الروماني على نطاق واسع سواء في مصر أو خارجها.



لوحة (١) لوحة تل المسخوطة المعروضة حاليا في متحف السويس القومي - صورة مهداة من الأستاذ علاء عبد العاطي مدير المتحف.

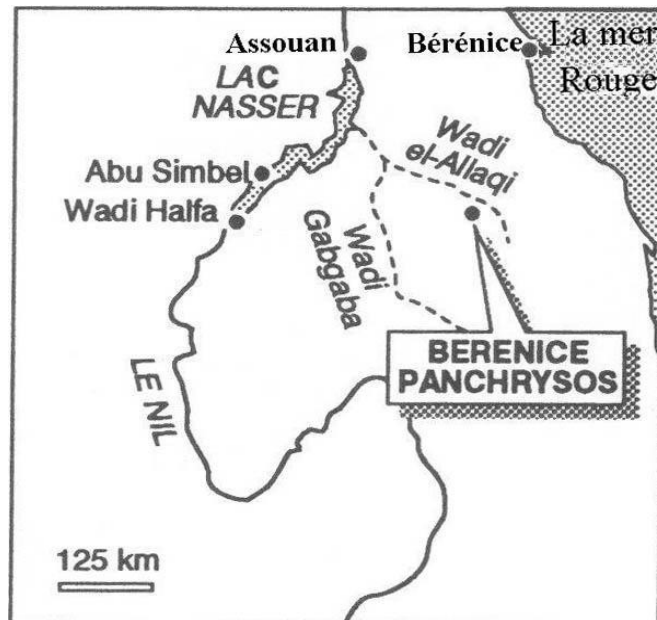


لوحة (٢) خريطة توضح موقع بير عيانيان حيث اكتشفت اللوحة الميلية من عهد الملك بطلميوس فيلادلفوس

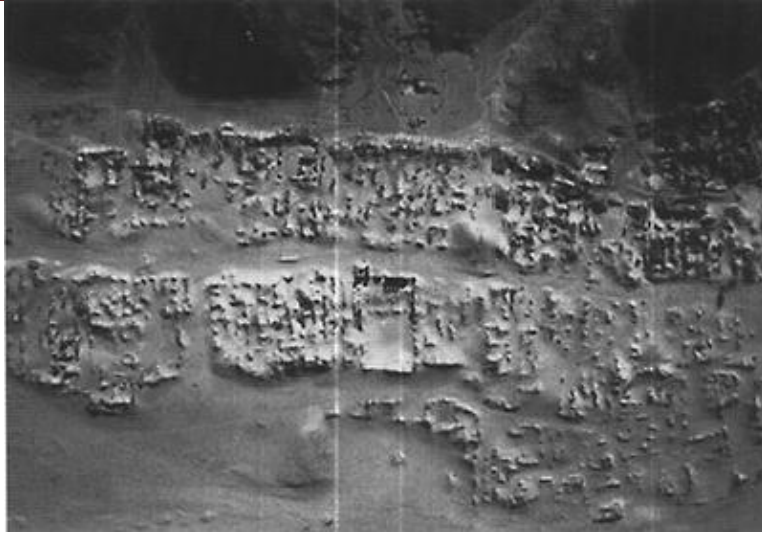
Bagnall, CdE 71, 318.



لوحة (٣) اللوحة الميالية من عهد الملك بطلميوس فيلادلفوس
Bagnall, *CdE* 71, pl. 1, 321.



لوحة (٤) خريطة توضح موقع مدينة درهيب (برنيس بانكريسوس؟)
Castiglioni, *EgArch* 4, 19.



لوحة (5) صورة جوية للامتداد العمراني لموقع درهيب (برنيس بانكريسوس؟)

Castiglioni, in Bard (ed.), *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*, 200, fig.16.



لوحة (6) صورة لإحدى القلاع المكتشفة في موقع درهيب

Castiglioni, in Bard (ed.), *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*, 201, fig.17.

هوامش البحث :

¹P. Mckechnie, 'Intoduction', in P. Mckechnie and Ph. Guillaume (ed.), *Ptolemy II Philadelphus and his World, Mnemosyne Supplement* 300 (Leiden/Boston, 2008), 1.

²e.g. D. J. Thompson, 'Economic Reforms in the Mid-Reign of Ptolemy Philadelphus', in Mckechnie and Guillaume (ed.), *Ptolemy II Philadelphus and his World*, 27-38; J. F. Quack, 'Innovations in Ancient Garb? Hieroglyphic Texts from the Time of Ptolemy Philadelphus', in Mckechnie and Guillaume (ed.), *Ptolemy II Philadelphus and his World*, 275-290.

*للمزيد عن اللوحات الملكية لهذا العصر يراجع : منى جبر عبد النبي حسين، اللوحات الملكية في العصرين اليوناني والروماني، دراسة تطبيقية على مجموعة لوحات المتحف المصري، رسالة ماجستير غير منشورة، (كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤).

³Chr. Thiers, *Ptolémée Philadelphie et les prêtres d'Atoum de Tjékou. Nouvelle édition commentée de la 'Stèle de Pithom' (CGC 22183), Orientalia Monspeliensia* 17 (Montpellier 2007).

قدمتير في نهاية هذا النشر الحديث للوحة تل المسخوطة ملحقا به بيانات وترجمة لكل اللوحات الخمسة للملك بطليموس فيلادلفوس.

⁴Quack, in Mckechnie and Guillaume (ed.), *Ptolemy II Philadelphus and his World*, 285.

⁵Thiers, *Ptolémée Philadelphie*, 66, 71, 73.

^٦محمود سيف الدين أحمد جمعة، 'مصر وكنيدوس : نموذج فريد للعلاقات الثقافية من خلال ثلاثة علماء'، أعمال المؤتمر الدولي الأول مصر وبول البحر المتوسط عبر العصور (كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٥-١٨ أكتوبر ٢٠١٤)، ج ١، ٢٧٣-٢٧٤.

⁷G. Hölbl, *A History of the Ptolemaic Empire* (London, 2001), 58-59.

تعددت الدراسات الخاصة ببيرديات زينون ومن أهمها:

P. W. PESTMAN, *etal.*, *A Guide to the Zenon Archive* (P.L.Bat. 21) A, *Lists and Surveys*, B, *Indexes and Maps* (Leiden, 1981); ORRIEUX, *Les Papyrus de Zénon, l'horizon d'un Grec en Égypte au III^e siècle avant J.C.* (Paris, 1983); id., *Zénon de Caunos, parépidèmos et le destin grec* (Paris, 1985); W. CLARYSSE, and K. VANDORPE, *Zénon, un homme d'affaires grec à l'ombre des pyramides*, *Ancorae* 14 (Presses Universitaires de Louvain, 1995).

⁸B. P. Grenfell, *Revenue Laws of Ptolemy Philadelphus edited from a Greek Papyrus in the Bodleian Library, with a Translation, Commentary, and Appendices* (Oxford, 1896), iii; J. Bingen, *Le papyrus Revenue Laws – tradition grecque et adaption hellénistique* (Opladen, 1978), 6.

⁹Thompson, in Mckechnie and Guillaume (ed.), *Ptolemy II Philadelphus and his World*, 27-38.

¹⁰R. Bagnall, *et al.*, 'A Ptolemaic Inscription from Bir 'Iayyan', *CdE* 71, fas.142 (1996), 320.

¹¹E. E. Rice, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus* (Oxford, 1983).

^{١٢}عبد العزيز صالح، الشرق الأدنى القديم، ج ١، مصر والعراق (القاهرة، ٢٠١٢)، ٣٣٠-٣٣١.

¹³S. E. Sidebotham, 'Roman Forts in Egypt', in K.A. Bard (ed.), *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt* (London, 1999), 832-833.

¹⁴M. Cary, *et al.*, *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford, 1950), 979; R. Chevallier, *Les Voies romaines* (Paris, 1997), 63.

¹⁵Bagnall, *etal*, *CdE* 71, 322.

¹⁶Bagnall *etal*, *CdE* 71, 322.

¹⁷M. P. Callieri, 'Une borne routière grecque de la région de Persépolis (information). Remarques additionnelles de M. Paul Bernard', *CRAIBL* 139^e année, N.1 (1995), 65-95.

¹⁸e.g., J. G. Manning, 'Rhodon Son of Lysimachos in Edfu (Apollonopolis Magna)', *ZPE* 138 (2002), 146-148; id., *The Last Pharaohs: Egypt under the Ptolemies, 305-30 BC* (Princeton University Press, 2010), 113.

¹⁹J. Gates-Foster, 'The Well-Remembered Path: Roadways and Cultural Memory in Ptolemaic and Roman Egypt', in S.E. Alcock *et al.* (ed.), *Highways, Byways, and Road Systems in the Pre-Modern World* (Oxford, 2012), 212.

²⁰M.S. A. Gomaa, *Les réseaux de transport dans l'Égypte gréco-romaine* (Ph. D. diss., Université Lumière Lyon II, 2009), 275.

²¹J.-P. Brun, *et al.*, 'Les mines d'or ptolémaïques, résultats des prospections dans le district minière de Samut (désert Oriental)', *BIFAO* 113 (2013), 111-141.

²²J. Vercoutter, 'Découverte de Bérénice Panchrysos dans le désert entre Nil et mer Rouge', *CRAIBL* 134^e année, N.4 (1990), 899-903; A. and A. Castiglioni, 'Discovering Berenice Panchrysos', *EgArch* 4 (1994), 19-20; id., 'Berenike Panchrysos', in Bard (ed.), *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*, 198-201.

²³J. Desanges, 'Bérénice 'comblée d'or': la ville ou la princesse? (information)', *CRAIBL* 145^e année, N.2 (2001), 1187-1195.

مقبرة خاتو بمنطقة العساسيف بغرب طيبة (دراسة أثرية)

د/ محمد أحمد السيد محمد

مدرس بكلية الآثار - جامعة الفيوم

أ/محمود عبداللاه محمد عمار

مفتش آثار - تفتيش آثار الأقصر

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى نشر ودراسة أحد مقابر النبلاء التي تم الكشف عنها شمال جبانة العساسيف بغرب طيبة ضمن أعمال حفائر المجلس الأعلى للآثار بمنطقة العساسيف بالقرنة في الفترة من ٢٠٠٨-٢٠١١م، والمقبرة تخص الكاهن الأول لمونتو "خاتو"، واستنادا إلى التخطيط المعماري وأسلوب النقش والزخرفة والكتابة فإن المقبرة تعود لعصر الرعامسة.

الكلمات الدالة:

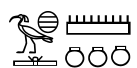
مقابر النبلاء- العساسيف- طيبة- خاتو- عصر الرعامسة.

ABSTRACT:

The goal of this paper is to publish and study one of the nobles tombs that were discovered in the area of the North Asasif in western Thebes by the Supreme Council of Antiquities in the period from 2008-2011. These tombs belong to the First Prophet of Montu, Khatu, Based on the architecture, style of the decoration, and the epigraphy they are all dated to the Ramesside Period.

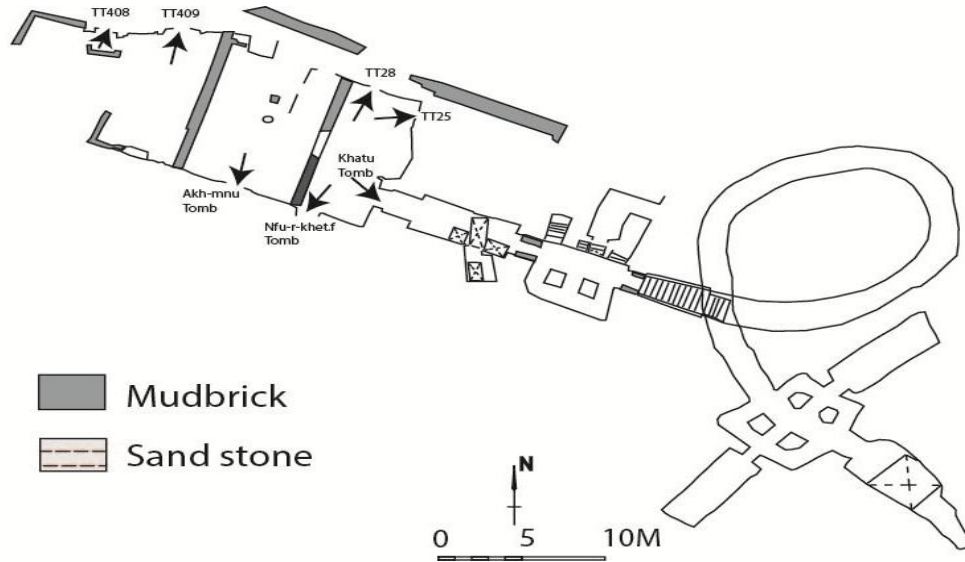
KEYWORDS:

nobles tombs- Asasif- Thebes- Khatu- Ramesside Period.

تقع مقبرة خاتو داخل نطاق فناء مفتوح بجبانة طيبة الغربية بمنطقة العساسيف، ويوجد معها في نفس الفناء عدة مقابر^١ (شكل ١) هي: المقبرة TT25 في الناحية الشرقية للفناء^٢، والمقبرة TT28^٣ في الناحية الشمالية للفناء بالإضافة إلى مقبرة مجهولة مردوم مدخلها في نفس الجهة، و المقبرتين TT408^٤ - TT409^٥ في الركن الشمالي الغربي للفناء، بالإضافة إلى مقبرتين غير مرقمتين الأولى لشخص يدعى  في الركن الشمالي الغربي للفناء، بالإضافة إلى مقبرتين غير مرقمتين الأولى لشخص يدعى  في الناحية الجنوبية للفناء كما هو موضح بالجدول التالي:

رقم المقبرة	صاحب المقبرة	أهم ألقابه	الفترة الزمنية
TT25 ^٨	<i>Imn-m-hp</i>	الرسول الأول لخنسو	الرعامسة
TT28 ^٩	<i>hri</i>	حارس مقاطعة آمون	الرعامسة
TT408 ^{١٠}	<i>b3k-n-Imn</i>	رئيس خدم مقاطعة آمون	الرعامسة
TT409 ^{١١}	<i>s3-mwt</i> ويدعى	كاتب ومحاسب قطيع	رمسيس الثاني

	مقاطعة آمون	ky-ky	
بدون ١٢	لا يوجد	nfw-r-ht.f	
بدون ١٣	الأب الإلهي	3h-mnw	رسميس الثالث
بدون	لا يوجد	غير معلوم	



شكل (١): شكل توضيحي لمقبرة خاتو والمقابر الموجودة بالفناء المشترك

يتضمن الفناء جدارين من الطوب اللبن يمتدان من الشمال إلى الجنوب ويرجعان إلى فترة لاحقة للمقابر الموجودة به (شكل ٢)، الجدار الأول يمتد بين المقبرتين TT28 والمقبرة الغير معروف صاحبها و يبلغ أبعاده ١٠,٦٤ × ٠,٧٧ م، والجدار الثاني يمتد من شرق المقبرة رقم TT409 وينتهي إلى الغرب من المقبرة التي يدعي صاحبها (3h-mnw) وتبلغ أبعاده ٧٢,٠ × ٩,٩١ م، ومن الملاحظ أيضا وجود بقايا لجزء سفلي من عمود دائري من الحجر الرملي ربما يرجع لفترة لاحقة أيضا للمقابر الموجودة بالفناء.



شكل (٢): يوضح الجدران الموجودان بالفناء من اللبن وبقايا عمود

إكتشاف المقبرة:

تم الكشف عن المقبرة ضمن أعمال حفائر المجلس الأعلى للآثار بمنطقة العساسيف بالقرنة في عام ٢٠٠٩م ، والتي بدأت في المنطقة التي تحتوى على المقبرة رقم TT409 لصاحبها المدعو "كي كي" وكان الهدف منها هو تمهيد وتنظيف الطريق المؤدى للمقبرة من خلال إزالة الرديم المتراكم عن الطريق الموصل للمقبرة، أثناء ذلك تم الكشف عن مجموعة كبيرة من المومياوات والفخار بالفناء (شكل ٣، ٤) ، مما أدى إستكمال أعمال الحفائر بالفناء، وأسفرت الحفائر عن إكتشاف أربعة مقابر جديدة لا تحمل أي ترقيم خاص بالمنطقة ولم يشر إليهم أثناء أعمال الحفائر التي جرت بالمنطقة مسبقاً، ومن بينهم مقبرة "خاتو" محل الدراسة الحالية والتي تم الكشف عنها في عام ٢٠١١م^{١٤} (شكل ١٥).



شكل (٤): يوضح فناء المقبرة أثناء أعمال الحفائر



شكل (٣): يوضح فناء المقبرة أثناء أعمال الحفائر



شكل (٥ أ): يوضح مدخل مقبرة خاتو أثناء الإكتشاف

صاحب المقبرة

تنسب المقبرة لشخص يدعى *h3tw* ^{١٥} وهو الأسم المسجل على واجهة المقبرة وعلى جدران المقبرة من الداخل في أكثر من موضع، والذي لم يرد ذكره في كتاب Ägyptischen Personennamen^{١٦}.



Wsir imy-r ḥmw ntr n ntrw nbw ḥm-ntr tpy n mntw nb iwnyt h3tw m3^c hrw

أوزير (المتوفى) المشرف على كهنة كل الآلهة، الكاهن الأول للمعبود مونتو رب أرمنت "خاتو" صادق الصوت "المبرأ".

وقد ظهر الأسم على جدران المقبرة بعدة أشكال كتابية كما يلي:

المكان	الشكل الكتابي
واجهة المقبرة (الجدار الجنوبي)	
مدخل المقبرة (الناحية الشمالية)	
الجدار الجنوبي (السجل الثالث)	

ومن خلال النصوص الواردة من جدران المقبرة تبين أنه كان يحمل لقبين هاميين وهما كالتالي:

أ- اللقب الأول:



hm-ntr-tpy n mntw nb iwny h3tw m3c-hrw

الكاهن الأول للمعبود مونتو في معبد أرمنت ، خاتو ، صادق الصوت^{١٧}.

ب- اللقب الثاني:



imy-r hmw-ntr n ntrw nbw

المشرف على كهنة كل الآلهة^{١٨}

عائلة "خاتو":

أ- زوجته

ذكرت نصوص المقبرة إسم زوجة "خاتو" علي الواجهة وعلى الجدار الجنوبي بالصالة الطولية بإسم "حمر"

^{١٩}hnr، وأشارت النصوص الى انها كانت تشغل وظيفة منشدة المعبود آمون

^{٢٠}Imn-R snt.f nbt pr šmcyt n "أخته (زوجة) سيدة المنزل، منشدة آمون

رع".

ب- أبنته:

ذكرت نصوص المقبرة إسم ابنة "خاتو" في الجدار الجنوبي بالصالة الطولية بإسم "إيزيس" ^{٢١}s.t، والتي شغلت مثل والدتها وظيفة منشدة المعبود ولكن هذه المرة للمعبود مونتو حيث كانت تحمل لقب

^{٢٢}s3t.s nbt pr šmcyt n mntw nb "ابنتها سيدة المنزل ،

منشدة مونتو سيد أرمنت".



نقش يوضح خاتو وعائلته نقلا عن:

Yassin , F., "New tombs of the north asarif. In; thebes in the first millennium bc", edited by, pischkova, e., budka, j., griffin, k., cambridge scholars publishing, (2014), 113, Fig. 5-1.

الوصف العام للتخطيط المعماري للمقبرة:

تبدأ المقبرة بفناء يؤدي إلى واجهة المقبرة المواجهة للغرب ثم مدخل المقبرة الرئيسي الذي يليه صالة طولية سقفها مقبى يوجد بها فتحة في الجدار الجنوبي تؤدي إلى حجرة جانبية صغيرة بها بئر ويوجد آثار تغطية لمدخل الحجرة ببلوكات من الحجر الجيري، كما يوجد في أرضية الصالة أبار أخرى ولكن مردومة وغير محفورة حتي الآن وفي نهاية الصالة كان يوجد بئر يقطع المقبرة عمودياً تم تغطية سقفه ببلوكات من الحجر الرملي حتي ينتهي إستكمال عملية حفر المقبرة، تنتهي هذه الصالة بمدخل يوجد علي جانبيه جدارين من الطوب اللبن تم بنائهما في فترة لاحقة ويؤدي إلى صالة يحمل سقفها عمودين من الناحية الجنوبية ومن المفترض وجود عمودين آخرين من الناحية الشمالية ولكن لم يستكمل حفر الصالة ومن الملاحظ وجود مدخل به ثلاث درجات بمنتصف الجدار الشمالي لهذه الصالة، تؤدي هذه الصالة إلى حجرة مستطيلة تنتهي بمشكاة حفر في أرضيتها دهليز هابط طويل ينتهي بحجرة ذات أربعة أعمدة يوجد بها حجرتين جانبيتين من الناحية الشرقية والغربية وهي تكاد تكون مدمرة بالكامل وتؤدي من الناحية الجنوبية إلى حجرة دفن مدمرة بالكامل يوجد بها بقايا مشكاة من الناحية الجنوبية.

العناصر المعمارية للمقبرة:

(١) مدخل المقبرة والممر الموصل للصالة الطولية:

تبلغ أبعاد مدخل المقبرة ٢,٥٢م (ارتفاع) × ١,٤٥م (عرض)، ويزين واجهة المدخل الكورنيش المصرى والخيزرانة ويظهر على العتب العلوى للمدخل المتوفى وزوجته في حالة تعبد أمام المعبود أتوم ماعت و(حتحور) جهة اليسار، بينما على الجانب الآخر في وضع تعبد أمام أوزير وإيزيس وإمنتنت (شكل ٥ب). أما دعامتي المدخل فقد أصابهما تدمير شديد ولا يظهر سوى شريط من ألقاب صاحب المقبرة التي حملها أثناء حياته على الدعامة الجنوبية لمدخل المقبرة يتكرر هذا النص ثلاث مرات في سطور رأسية بالنقش الغائر كالتالي:

المتوفي (أوزير) ،
 المشرف علي كهنة كل
 الآلهة الكاهن الأول
 للمعبود مونتو، سيد
 أرمنت ، خاتو ، صادق
 الصوت.



ويمتد الممر الموصل للصالة الطولية من الغرب إلي الشرق بطول ٢,٧١ م ، ويبلغ عرض الممر من الغرب ١,٤٥ م، ويتسع شرقاً ليلبلغ ١,٨١ م كما يلاحظ وجود كسر في سقف المقبرة بهذا الممر حيث كان ممتليء بالرديم وبعد تنظيفه تم العثور علي مومياء ملقاه بطريقة عشوائية من أعلي سقف المقبرة (شكل ٦)، كما يوجد مجموعة من البلوكات الحجرية المنتظمة وترجع هذه البلوكات إلي فترة لاحقة لتأريخ المقبرة لأنها تغطي بقايا الرسومات الموجودة أسفل الجدار الشمالي والجنوبي للممر وتوجد بنهاية أرضية الممر الموصل للصالة الطولية من الناحية الشرقية والتي أستخدمت كعتب سفلي بين الممر والصالة الطولية (شكل ٧).



شكل (٥ ب): يوضح العتب العلوى لمدخل للمقبرة.



شكل (٧): يوضح البلوكات الحجرية المستخدمة كعتب سفلى.



شكل (٦): يوضح مومياء اعلى سقف المقبرة عند المدخل.

٢) الصالة الطولية:

تأتي مباشرة بعد الممر وتمتد من الغرب إلى الشرق بطول ٦,٢٨ م و يبلغ أقصى عرض للصالة ٢,٦٩ م، و الشكل العام للصالة يشبه شكل التابوت اذ أن نقطة إلتقاء سقف الصالة بالجدارين الشمالي والجنوبي علي شكل مقبي بقمة مسطحة، ويحتوي جداريها الشمالي والجنوبي علي مناظر لصاحب المقبرة وأسرته وعلاقاته مع آلهة العالم الآخر (شكل ٨).

أما عن نقوش الصالة فهي غير مكتملة وتظهر بقاياها من الرسومات والكتابات غير واضحة وذلك لتغطية أغلب أركان الصالة بالسناج الأسود الناتج عن الحرق الذي تعرضت له المقبرة لاحقاً ومن العوامل التي زادت من صعوبة تتبع المناظر أنها لم تستكمل في الأصل حيث أن الجدار مرسوم بالمداد الأسود الذي يسبق عملية نقش المناظر والكتابات، ولسبب ما توقف العمل بهذا الجدار وهي تحتاج إلي ترميم علمي دقيق وحذر للحفاظ علي ماتبقي من الرسومات عند إزالة السناج الأسود.

وأهم المناظر التي تظهر على هذه الصالة توجد بالجزء العلوي من الجدار الجنوبي إلي الشرق من السجل الثاني ، ويعرض منظر المحاكمة من الفصل ١٢٥ من كتاب الموتى حيث يظهر "خاتو" بقاعة الحكم يقاد بواسطة المعبود إنبو ومن خلفه معبودة مدمر الجزء العلوي من منظرها ومن أمامه الميزان الذي يقوم المعبود (حورس) بتطبيطه ويتكون الميزان من كفتين الأولى (اليمني) بها المعبودة ماعت والتي ترمز إلي العدالة والحقيقة والثانية (اليسري) قلب "خاتو" يظهر المعبود تحوت ممسكاً بلفافة بردي بيده اليسري والتي تحتوي علي أعمال خاتو ومشيراً بيده اليمني ناحية المعبود أوزير الجالس داخل المقصورة أمام زهرة اللوتس التي يبرز منها أبناء حورس الأربعة ومن خلفه معبودتين ربما إيزيس ونفتيس ويلاحظ مدي تأثير المنظر نتيجة نشر واقتطاع أغلب أجزائه بمنشار في العصر الحديث نتج عنه إزالة رأس المعبود أوزير والمعبودتين الواقفتين خلفه.

و ترجع أهمية هذه الصالة الى التعديلات المعمارية التي طرأت عليها أثناء حفر المقبرة حيث أن الصالة تحتوي علي ثلاث آبار في أرضيتها لم يتم استكمال حفرهم، البئر الأول وهو مربع الشكل وتبلغ أبعاده تقريباً ١,٠٣×٠,٩٣ م ، كما تبلغ أبعاد البئر الثاني الموجود بنهاية الصالة الطولية بالناحية الشرقية ٠,٩٧م (شمال-

جنوب) $1,45 \times$ م (شرق-غرب)، ويتوسطهما بئر قاطع للمقبرة بداية من السقف وصولاً إلى أرضية الصالة الطولية يبدو أنه كان موجوداً قبل حفر المقبرة حيث أن سقف المقبرة من الداخل في هذا الجزء مغلق ببلوكات من الحجر الرملي بعرض سقف الصالة الطولية ممتداً من الشمال إلى الجنوب بالقرب من نهايتها في الناحية الشرقية، ويبدو أن صاحب المقبرة عندما استخدم المقبرة فوجئ بهذا البئر قاطعاً للصالة الطولية مما أدى إلى تغيير خطة العمل من خلال غلق سقف المقبرة في هذا الجزء ببلوكات من الحجر الرملي حتى يتمكن من الإستمرارية في حفر المقبرة ولم تكن هذه المشكلة الوحيدة التي واجهته عند حفر مقبرته حيث اصطدم أيضاً بغرفة جانبية أبعادها $2,66$ م (شمال-جنوب) $1,75 \times$ م (شرق-غرب)، تحتوي على بئر آخر تبلغ أبعاده $1,39$ م (شمال-جنوب) $0,39 \times$ م (شرق-غرب) وهو موجود في نهاية الجدار الجنوبي من الصالة من الناحية الشرقية (شكل ٩)، فاستخدم نفس الحل السابق في تغطية سقف الصالة الطولية ولكنه استخدم في هذه المرة الحجر الجيري بدلاً من الحجر الرملي وذلك لغلق المدخل المؤدي إلى هذه الغرفة الجانبية واستكملت أيضاً كتابة النص الأفقي على هذه البلوكات بالكتابات الهيروغليفية والذي يبدأ من أسفل الجدار الجنوبي من الناحية الغربية وينتهي بالناحية الشرقية للجدار نفسه الموجود بالصالة الطولية.



شكل (٩): يوضح البئر بداخل الغرفة الجانبية.



شكل (٨): يوضح الصالة الطولية قبل التنظيف.

٣) صالة الأعمدة:

تنتهي الصالة الطولية من الناحية الغربية بمدخل غير مكتمل النقوش أبعاده $1,47$ م (عرض) $2,22 \times$ م (ارتفاع) يؤدي إلى صالة الأعمدة التي تبلغ أبعادها $4,04$ م (شمال-جنوب) $5,45 \times$ م (شرق-غرب)، وتحتوي على عمودين من الناحية الجنوبية للصالة، وبقيتا عمودين غير مكتملين في الناحية الشمالية من الصالة (شكل ١٠).

ويبدو أنه قد تم تغيير التصميم لهذه الصالة التي كانت على ما يبدو عبارة عن ممر طولي موصل إلى ممر طولي آخر ينتهي بنيشة في نهاية الممر بالناحية الشرقية، وقد قام "خاتو" بتوسيع الممر الطولي ورسم تقسيمة الأعمدة بالمداد على جانبي الممر الطولي حيث تبدأ عملية الحفر من خلال الدليل المرسوم من الناحية الشمالية والجنوبية تمهيداً لحفر الأعمدة الأربعة وتوسيع الممر ليصبح صالة أعمدة تضم أربعة أعمدة

مربعة تقريباً إثنين من الناحية الشمالية والآخران من الناحية الجنوبية ، حيث تم تشكيل العمودين الموجودين بالناحية الجنوبية و عند حفر العمودين الآخرين تبين وجود ثلاث درجات موصلة لمدخل بمنصف الجدار الشمالي لصالة الأعمدة (شكل ١١)، ويعلو مستوي سقف المدخل سقف صالة الأعمدة مما أدى إلي توقف أعمال الحفر وعدم إستكمال تشكيل العمودين بالناحية الشمالية للصالة، و كان من المفترض أن يؤدي المدخل إلي بئر^{٢٠} أسفل الممر الطولي عن طريق الثلاث درجات ولم يلاحظ مهندسوا خاتو وجود بئر أسفل الصالة وأن سمك أرضية الصالة حوالي ١٠ سم فقط فقاموا بنحت العمودين بالناحية الجنوبية مما أدى إلي هبوط أرضية الصالة بعد فترة من الزمن ونجد تأثير الهبوط واضح علي العمود الشرقي المكتمل الموجود بالناحية الجنوبية من خلال الشروخ المتواجدة به من أسفل نتيجة للهبوط الذي حدث بالأرضية لعدم تحمل سقف البئر أعمدة الصالة.



شكل (١١): يوضح الدرجات للمدخل الجانبي الموجود بصالة الأعمدة.



شكل (١٠): يوضح صالة الأعمدة.

٤) الدهليز الهابط للمقبرة :

يظهر في نهاية صالة الأعمدة مشكاة غير مكتملة النحت ثم يبدأ الدهليز بعشر درجات محفوره (شكل ١٢) في الصخر يليه ممر هابط طويل دائري يتجه شرقاً ثم إلي الشمال ثم ليعود مرة أخرى إلي الغرب ومنه يتجه ناحية الجنوب وصولاً إلي صالة تحتوي علي أربعة أعمدة مهدمة وتبلغ هذه المسافة بداية من مدخل الدهليز وصولاً إلي صالة الأعمدة ٥٥م، و تبلغ أبعاد صالة الأعمدة حوالي ٦,٢٠م (شمال-غرب) × ٦,٥٠م (شرق-غرب)، ويوجد في جانبها الشرقي حجرة مستطيلة أبعادها ٢,٣٢م (شمال-جنوب) × ٧,١٩م (شرق-غرب) ، وفي جانبها الغربي حجرة أخرى أبعادها ٢,٤٦م (شمال-غرب) × ٦,٢١م (شرق-غرب) يلي حجرة الأعمدة من الناحية الجنوبية حجرة ربما تكون مخصصة للدفن وربما أيضاً تحتوي علي بئر أبعادها ٥,٤٥م (شمال-جنوب) × ٣,٥٠م (شرق-غرب)، وتنتهي بمشكاة أبعادها ٤,٦٥م (شمال-غرب) × ٢م (شرق-غرب) ويضيق عرض المشكاة بنهايتها ليصل إلي ١,٩٢م.^{٢١}



شكل (١٢) : يوضح المشكاة والدهليز الهابط بصالة الأعمدة.

ويلاحظ أن الدهليز الموجود بمقبرة جحوتي - مس والتي تحمل رقم TT32 وترجع لعصر رمسيس الثاني^{٢٢} يتشابه مع الدهليز الخاص بمقبرة خاتو محل الدراسة في عمق المسافة والطول وتقريباً الشكل إلى أن يصل إلى حجرة الدفن بها غرفتان جانبيتان^{٢٣}.

مقارنة التخطيط المعماري للمقبرة محل الدراسة بالمقابر الموجودة بالفناء:

من خلال الجدول التوضيحي التالي للعناصر المعمارية يمكننا عقد مقارنة بسيطة لمقبرة "خاتو" والمقابر المحيطة بها داخل الفناء.

العنصر المعماري	مقبرة خاتو	TT25 (عصر الرعامسة)	TT28 (عصر الرعامسة)	TT408 (عصر الرعامسة)	TT409 (عصر الرعامسة)
اتجاه المدخل	الغرب	الغرب	الجنوب	الجنوب	الجنوب
واجهة الكورنيش المصري	✓	✓	×	×	✓
الصالة الطولية	✓	×	×	×	×
الصالة المستعرضة	×	✓	✓	✓	✓
الحجرات الجانبية	✓	×	×	×	×
الآبار	✓	×	×	×	×
صالة الأعمدة	✓	✓	×	×	×
المشكاة	✓	✓	✓	×	✓
الدهليز	✓	✓	×	×	✓

من خلال الجدول السابق يتضح التالي:

- ١- يلاحظ أن جميع المقابر الموجودة بالفناء ترجع لعصر الرعامسة.
- ٢- تظهر الصالة الطولية بمقبرة خاتو بينما تختفى من باقى المقابر المجاورة.
- ٣- تظهر الآبار بمقبرة خاتو بينما تختفى من باقى المقابر المجاورة.
- ٤- تظهر الحجرات الجانبية بمقبرة خاتو بينما تختفى من باقى المقابر المجاورة.
- ٥- تظهر صالة الأعمدة بمقبرة خاتو بينما تختفى من باقى المقابر المجاورة باستثناء المقبرة TT25 .
- ٦- تختفى الصالة المستعرضة بمقبرة خاتو بينما تظهر فى باقى المقابر المجاورة.

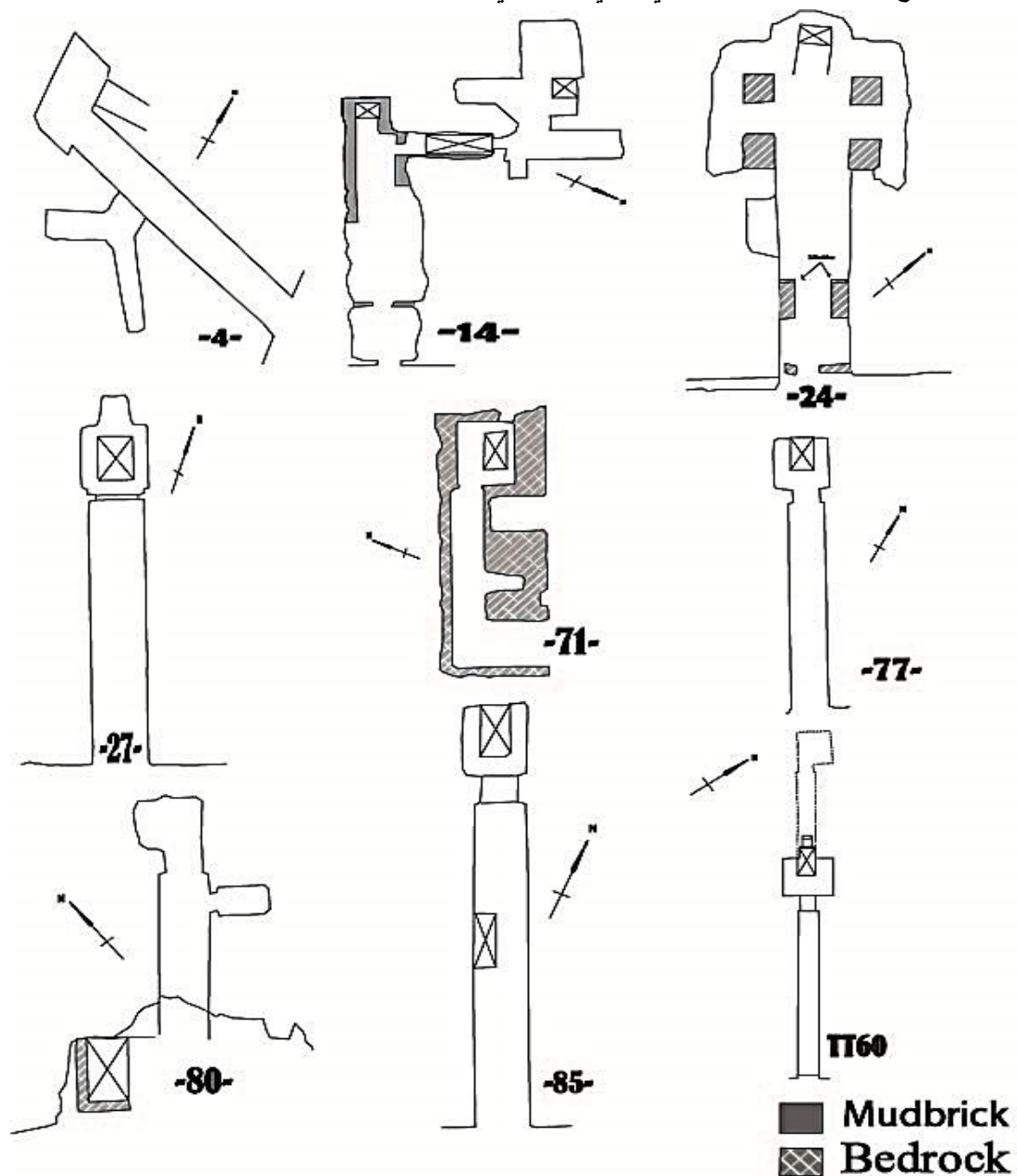
• يشير الاختلاف الواضح فى التصميم المعماري للمقبرة محل الدراسة عن باقى المقابر المحيطة بها بالفناء والتي ترجع لعصر الرعامسة الى ان التخطيط الأصيل للمقبرة لا يرجع لنفس الفترة وربما طرأت تعديلات عليها فى عصر الرعامسة لتخدم "خاتو" صاحب المقبرة الجديد.

ثانياً: مقارنة المقبرة بالمقابر الطيبة التي تتشابه معها في التخطيط المعماري:

سوف نقوم هنا بمقارنة مقبرة خاتو بالمقابر التي توجد بطيبة والتي تحمل رمز (TT) وفقاً لـ Porter&Moss، وتلك التي قامت فردريكا كامب بتصنيفها وتكتب (- الرقم -) والتي تتشابه معها من خلال التخطيط المعماري فى محاولة للتعرف على تأريخ التخطيط الأصيل للمقبرة قبل التعديرت التي طرأت عليها فى عصر خاتو وهذه المقابر كالتالى^{٢٤}:

TT60, TT61²⁵, TT119²⁶, TT270, TT161²⁷, TT240²⁸, TT280, TT311²⁹, TT312³⁰, TT313³¹, TT314
-4- , -14- , -24- , -27- , -71- , -77- , -79- , -80- , -85-.

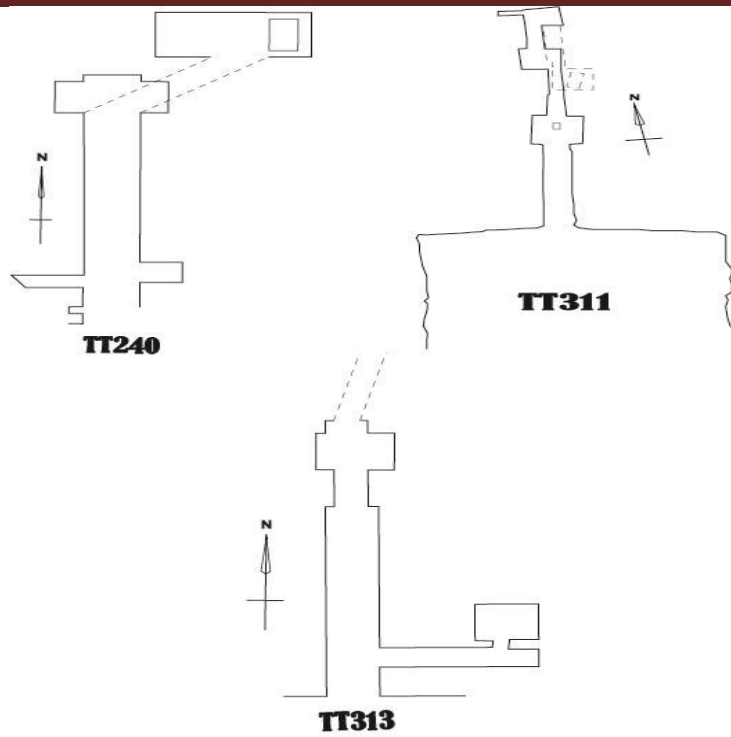
أولاً: مقابر ترجع لعصر الدولة الوسطي وهي وكالتالي:



شكل (١٣)

رسم توضيحي لتخطيط مقابر من الدولة الوسطي (عمل الباحث)

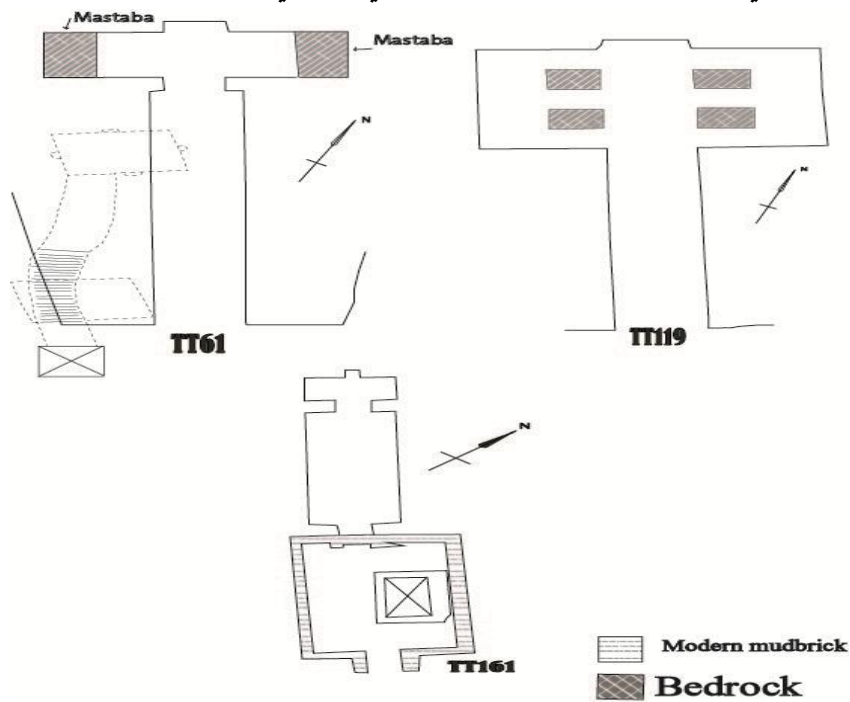
نقلا عن F. Kammp&Soliman.R



شكل (١٤)

رسم توضيحي لتخطيط مقابر من الأسرة الحادية عشر (عمل الباحث)

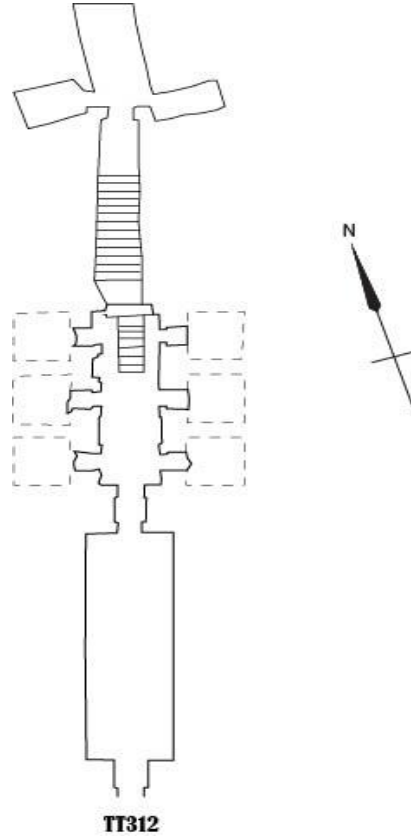
ثانياً: مقابر يرجع تأريخها إلى عصر الأسرة الثامنة عشر وهي كالتالي:



شكل (١٥) ٢٢

رسم توضيحي لتخطيط مقابر من الأسرة الثامنة عشر (عمل الباحث)

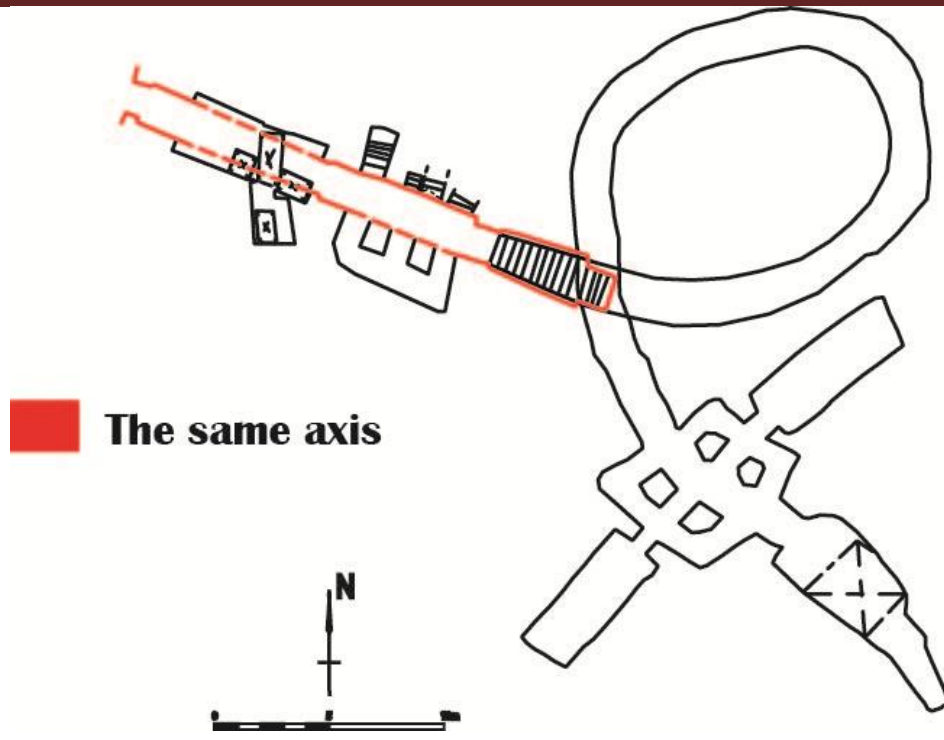
ثالثاً: مقابر ترجع للعصر المتأخر:



شكل (١٦) ٣٣

رسم توضيحي لتخطيط المقبرة رقم TT312 (عمل الباحث)

بدراسة التخطيط العام لمقبرة خاتو ومقارنته بالتخطيط العام للمقابر السابقة نلاحظ مدى التشابه بين مقبرة خاتو والمقابر التي ترجع لعصر الدولة الوسطى والتي تتكون من مدخل للمقبرة يؤدي إلى صالة أو الممر الطولي ثم بنهاية المقبرة حجرة محفور في أرضيتها دهليز هابط علي نفس محور المقبرة ينتهي بحجرة الدفن حيث يتشابه منها ٥ مقابر مع مقبرة خاتو من حيث التخطيط وهي TT314^{٣٧}, TT313^{٣٦}, TT311^{٣٥}, TT280^{٣٤}, TT240^{٣٤}، بحيث إذا قمنا بمد خط وهمي مستقيم بداية من مدخل المقبرة بضلعها الشمالي والجنوبي حتي نهاية الممر الطولي الموصل إلي المشكاة التي تقع علي نفس محور المقبرة نجد أن المقبرة تقريباً تم حفرها علي نفس المحور كما هو موضح بالرسم التالي:



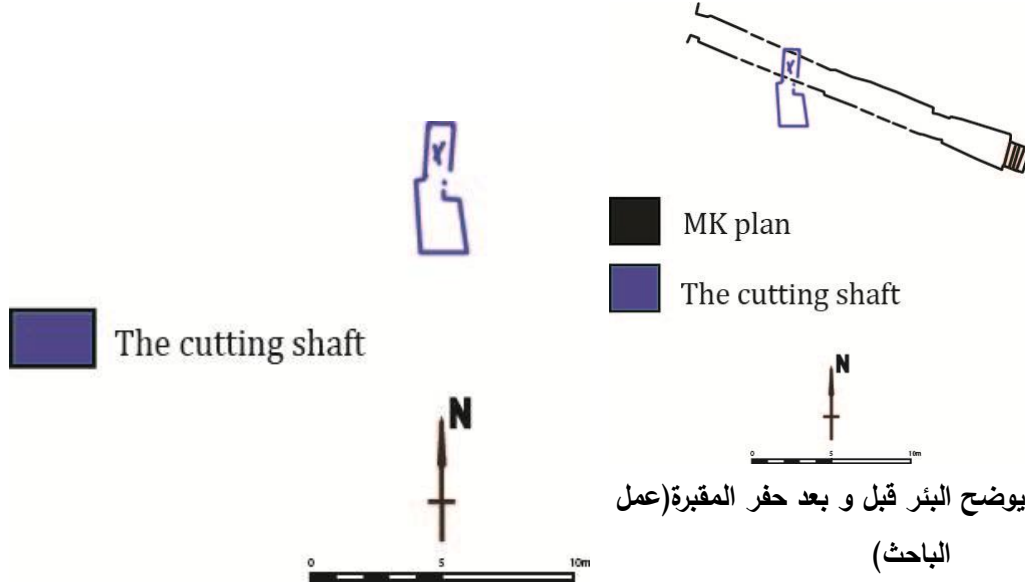
شكل توضيحي يبين أمتداد المقبرة علي نفس المحور (عمل الباحث)

لوحة (١)

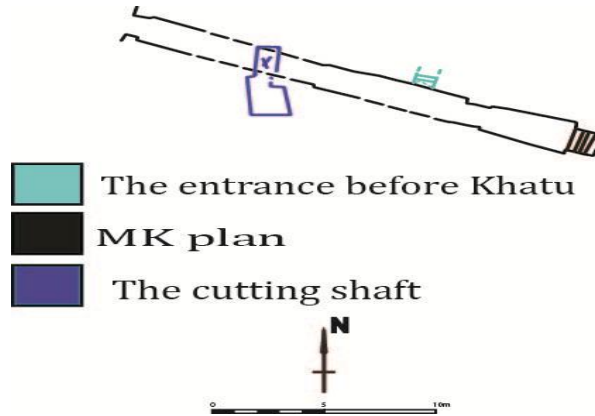
كما نلاحظ ان المقبرة رقم TT312 والتي تخص المدعو نس با كا شوتي $\rightarrow \Delta \parallel$ $ns-bk-\dot{s}wty$ والتي ترجع إلي العصر الصاوي تتشابه إلي حد كبير مع التخطيط المعماري لمقبرة خاتو، وهي المقبرة التي ذكرت عنها بيتشكوبا والتي قامت بإعادة تركيب بلوكات المقبرة ودرستها أن صاحبها $\rightarrow \Delta \parallel$ $ns-bk-\dot{s}wty$ أعاد إستخدامها من خلال البلوكات التي تم تركيبها علي الجدران الأصلية للمقبرة وأن التخطيط الأساسي للمقبرة يرجع الى عصر الدولة الوسطي^{٣٨}.

نتائج الدراسة:

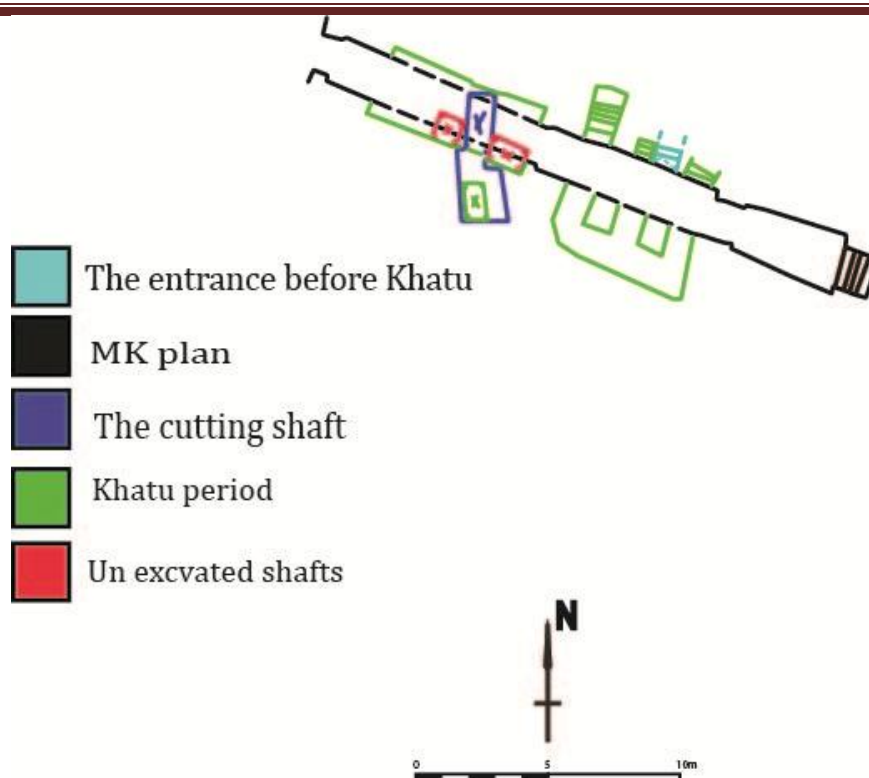
- من خلال دراسة التخطيطات العامة للمقابر وعمل المقارنات لها في مختلف العصور يمكن الإستنتاج العام أن المقبرة قد تم حفرها خلال الدولة الوسطي حيث كانت من المفترض أنها تتكون من صالة طولية يليها ممر طولي ثم حجرة طولية تنتهي بمشكاة علي نفس محور المقبرة.
- أثناء عملية الحفر تبين وجود بئر قاطع للصالة الطولية بالقرب من نهايتها بالناحية الشرقية ويمكن توضيح ذلك من خلال رسم تخيلي لتخطيط المقبرة عند حفرها وهي كالتالي:



- تم عمل مدخل بالممر الطولي وكان من المفترض أنه يوصل إلي البئر الأصلي لمقبرة الدولة الوسطي الموجود أسفل الممر الطولي الذي إنهارت حدوده عند تشكيل خاتو للأعمدة دون معرفة أنه يوجد بئر أسفل الممر من فترة لاحقة ويمكن إيضاح ذلك من خلال الرسم التالي:



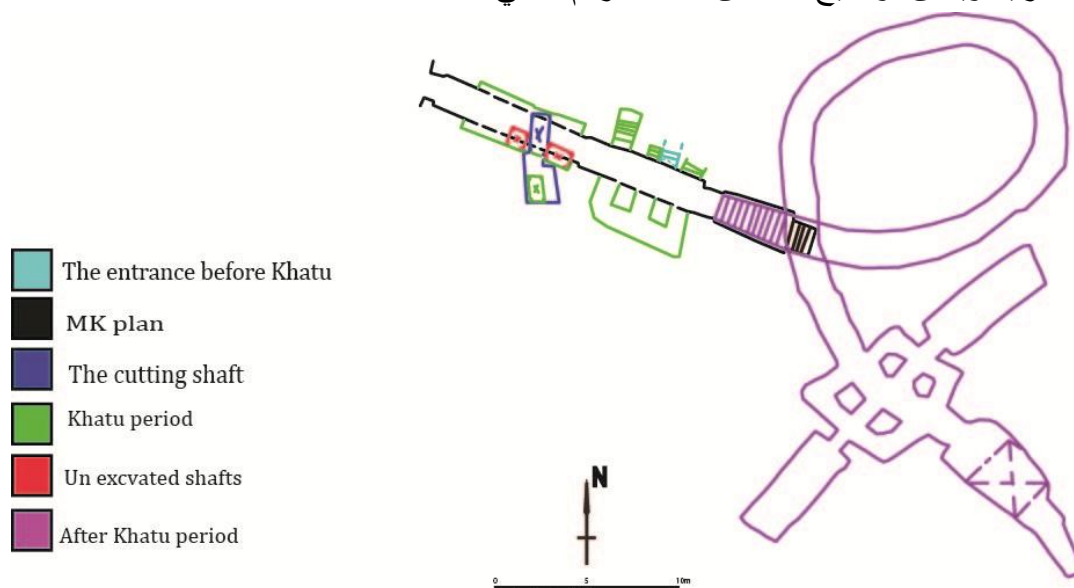
- تم اعادة استخدام للمقبرة في فترة الرعامسة وذلك بتوسعة الصالة الطولية بجانبها الشمالي والجنوبي ثم تغيير التخطيط العام للممر الطولي ليصبح صالة أعمدة ولكن ربما لإكتشاف المدخل الموجود بالناحية الشمالية بعد البدء في نحت الأعمدة الموجودة بنفس الجهة توقف العمل ولم يتم إستكمال حفر العمودين الآخرين ويمكن توضيح ذلك من خلال الرسم التالي:



شكل توضيحي يبين المقبرة أثناء فترة "خاتو" (عمل الباحث)

لوحة (٤)

- تم تعديل التخطيط الأصلي للمقبرة وذلك بحفر الدرج الموجود بالحجرة الطولية أسفل المشكاة والذي من خلاله يتم الوصول إلى دهليز عميق وطويل يؤدي إلى صالة مدمرة كان من المفترض أن تحتوي على أربعة أعمدة وحجرتان جانبيتان من الناحية الشمالية والجنوبية ثم ممر ربما به بئر موصل إلى مشكاة بنهاية المقبرة بالناحية الشرقية ويمكن توضيح ذلك من خلال الرسم التالي:



شكل توضيحي للدهليز الهابط (عمل الباحث)

لوحة (٥)

الحواشي:

- ¹- For a plan of this area, including these tombs, see **Kampp, F.**, Die thebanische nekropole, zum wandel des grabankens von der XVIII, bis zur XX, Dynastie, teil 1, Mainz am Rhein, 1996, plan V.
- ²- **Porter, B., Moss, R., L., B.**, Topographical bibliography of ancient egyptian hieroglyphic texts, reliefs, and painting, I, the theban necropolis, part 1, private tombs, vol. I, oxford, 1960, P. 42; **Kampp, F.**, Die thebanische nekropole, , P. 210-211.
- ³- **PM, I**, P. 45; **Kampp, F.**, Die thebanische nekropole, 214.
- ⁴- **Abdel-Qader, M.**, "Two Theban Tombs: Kyky and Bak-en-Amun", *ASAE* 59, (1966), 157-184.
- ⁵- **Wilson, John A.**, "The Theban Tomb (No. 409) of Si-Mut, called Kiki". *JNES* 29 (1970), 187-192; **Abdel-Qader, M.**, *ASAE* 59, (1966), 161 .
- ⁶- **Yassin, F.**, "New tombs of the north asarif. In; thebes in the first millennium bc", edited by, Pischkova, e., *budka, j., griffin, k., cambridge scholars publishing*, (2014), 115.
- ⁷- **Yassin, F.**, "New tombs of the north asarif. In; thebes in the first millennium B.C", 114
- ⁸- **PM, I**, p. 42 ; **Kampp, F.**, Die thebanische nekropole 1996, 210-212.
- ⁹- **PM, I**, p. 45; **Kampp, F.**, Die thebanische nekropole 1996, 214.
- ¹⁰- **PM, I**, p. 446
- ¹¹- **PM, I**, p. 461; **Negm, M.**, 1997. The Tomb of Simut Called Kyky. Theban Tomb 409 at Qurnah. Warminster: Aris & Phillips Ltd.
- ¹²- **Yassin, F.**, "New tombs of the north asarif. In; thebes in the first millennium B.C", 115
- ¹³- **Yassin, F.**, "New tombs of the north asarif. In; thebes in the first millennium B.C", , p. 114
- ¹⁴- **Yassin, F.**, "New tombs of the north asarif. In; thebes in the first millennium B.C", 111.
- ¹⁵- **Yassin, F.**, "New tombs of the north asarif. In; thebes in the first millennium bc", , 112.
- ¹⁶- see **Ranke, H.**, Die Ägyptischen Personennamen, Bd. 1: Verzeichnis der Namen. Glückstadt: J.J. Augustin, 1935. I, 262. for a very similar New Kingdom name *H3wt*.

^{١٧}- ظهر لقب الكاهن الأول للمعبود مونتو علي بعض الأختام في عصر الإنتقال الأول وبالتحديد في عهد بيبى الأول أنظر:

- **Bisson de la Roque, M. F.**, et al., "(fomad) notes sur le dieu Montou", *BIFAO*. 40 (1941), 2; **Werner, E.**, The God montu , from the earliest attentions to the end of the new kingdom , (Yale university , Ph.D , 1985) , 12:14
- ¹⁸- **Taylor, J.**, An index of male non-royal Egyptian titles, ephitets, phrases of the 18th Dynasty, 35, No: 329.
- ¹⁹- **Taylor, J.**, An index of male non-royal Egyptian titles, ephitets, phrases of the 18th Dynasty, 245. No: 7.

^{٢٠}- لم يتم حفر البئر لخطورة تفريغ أرضية الصالة والذي سوف يؤدي إلي انهيار الأعمدة نتيجة لصغر سمك الصخر الفاصل بين الصالة والبئر الموجود أسفلها.

^{٢١}- تم رفع المقاسات يدوياً وذلك لتعذر وجود جهاز الرفع المساحي لإمتلاء صالة الأعمدة وما يليها بالمومياءات.

- ²²- **PM, I**, p. 49.
- ²³- **Kampp, F.**, Die Thebanische nekropole, 223, fig. 126.
- ²⁴- **Kampp, F.**, Die thebanische nekropole, 18.
- ²⁵- **PM, I**, P. 123. **Dziobek, E.**, Theban Tombs as a Source for Historical and Biographical Evaluation: the Case of User-Amun. In: Jan Assmann, Eberhard Dziobek, Heike Guksch and Frederike Kampp (eds.). *Thebanische Beamtennekropolen: Neue Perspektiven archäologischen Forschung (= SAGA, 12)*. (Heidelberg, 1995 , 271-279.
- ²⁶- **PM, I**, 234.
- ²⁷- **PM, I**, 274. **Manniche, L.**, "The Tomb of Nakht the Gardener, at Thebes", no. 161, as copied by Robert Hay. *JEA* 72 (1986), 55-78.
- ²⁸- **PM, I**, P. 330.
- ²⁹- **PM, I**, P. 386. **Allen, James. P.**, "Some Theban Officials of the Early Middle Kingdom". In: *Fs Simpson* (1996). I. 1-26.
- ³⁰- **Manniche, L.**, " The Tomb of Nakht the Gardener, at Thebes", *JEA* 72 (1986), 387.
- ³¹- **PM, I**, P. 388.
- ³²- **Kampp, F.**, Die thebanische nekropole, 278, 407, 453.
- ³³- **Pischikova, E.**, reliefs from the of the vizier Nespakashuty: reconstruction, iconographys, and style, *MMJ*, V. 33 (1998), fig 6, 61.
- ³⁴- **Kampp, F.**, Die thebanische nekropole , 516. **PM, I**, 330-331.
- ³⁵- **Kampp, F.**, Die thebanische nekropole , 550; **PM, I**, 359-364; **Daressy, G.** "Trois points inexplorés de la Nécropole thébaine". *ASAE* 2 (1901): 134-136; **Arnold, D.**, "Amenemhat I and the Early Twelfth Dynasty at

Thebes," *MMJ* 26 (1991): 5-48; **Winlock, H. E.** "Models of Daily Life in Ancient Egypt from the Tomb of Meket-R= e' at Thebes" *PMMA*, 18 (Cambridge, 1955).

³⁶-**Allen, J.**, Some Theban Officials of the Early Middle Kingdom. In: *Fs Simpson* (1996). I, 1-26; **Arnold, D.**, *Das Grab des Inj-jtj.f* (ArchVer, 4). Mainz, 1971. See esp. p. 45. Kampp, F., Die thebanische nekropole 572; **PM, I**, 386-387; **Winlock, H.**, "The Egyptian Expedition 1922-1923". *BMMA* (1923): Part 2.; **Winlock, H.**, *Excavations at Deir el Bahri (1911-1931)*, New York, Macmillan, 1942.

³⁷-**Kampp, F.**, Die thebanische nekropole, 573; **PM, I**, 389; **Maspero, G.**, *Trois années de fouilles dans les tombeaux de Thèbes et de Memphis* (MMAF, 1,2). Cairo, 1885, 134-180.; **Maspero, G.**, Sur les fouilles exécutées en Égypte de 1881 à 1885. *BIE*, sér.2, 6 (1885) 44-47.

³⁸-**Pischikova, E.**, "reliefs from the vizier Nespakashuty: reconstruction, iconography, and style", *Metropolitan Museum Journal*, vol. 33 (1998), 61.

مكتشفات جديدة من الخزف المقلد لخزف أسرة تانج بجبل أسيوط الغربي

أ.د/ عبد الناصر ياسين

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية - قسم الآثار الإسلامية - كلية الآثار
جامعة سوهاج - وعضو البعثة المصرية الألمانية المشتركة
العاملة في جبل أسيوط ومستشارها لشئون الآثار الإسلامية والقبطية

أنتجت الصين في عصر أسرة "تانج - Tang" (٦١٨ - ٩٠٧م) نوعاً من الخزف يتميز ببساطة زخارفه التي قوامها بقع أو أشرطة طولية ذات ألوان متعددة^١. وقد قامت الصين بتصديره إلى كثير من أقطار العالم الإسلامي، ومنها مصر، التي أقبل فيها الخزافون على تقليده^٢. وقد تميز القاسم الأعظم من هذا النوع من الخزف المنتج في مصر بزخارفه التي على هيئة بقع، أو أشرطة طولية، ملونة بألوان متعددة، كالأخضر، والأصفر، والبني، والبنفسجي، والأبيض. كما زخرف هذا الخزف أيضاً بزخارف بسيطة هندسية، ونباتية، وكتابية منفذة بألوان متعددة أيضاً، تحت طبقة من الطلاء الزجاجي الشفاف.

وعلى الرغم من اتفاق العلماء على أن هذا النوع من الخزف صُنِعَ في مصر تقليداً لخزف أسرة "تانج"، إلا أنهم اختلفوا حول بداية تاريخ هذا التقليد؛ فمنهم من يعتقد أنه بدأ منذ العصر الطولوني، ومنهم من يعتقد أنه بدأ في العصر الفاطمي^٣. والأرجح أن إنتاج هذا النوع من الخزف استمر في مصر مدة طويلة من القرن الثالث الهجري/٩م في العصر الطولوني حتى القرن السابع الهجري/١٣م في عصر المماليك، غير أنه يبدو من الصعب تأريخ قطع هذا النوع من الخزف سيما المستخدم فيها البقع والأشرطة؛ لخلوها من العناصر الزخرفية الواضحة^٤.

لقد تم الكشف في جبل أسيوط الغربي بواسطة أعمال البعثة المشتركة بين جامعة سوهاج المصرية وجامعتي ماينز وبرلين الحرة الألمانييتين، عن عدد من كسر الخزف المقلد لخزف أسرة تانج، وعلى الرغم من أن معظمها يخلو من الزخارف التي تُعِين على نسبتها إلى عصر بعينه، فيمكننا الترجيح بنسبتها إلى العصر المملوكي؛ حيث عُثِرَ عليها مع تحف خزفية وفخارية ترجع يقيناً إلى العصر المملوكي^٥، كما أن تشابه زخارف بعضها مع زخارف تحف خزفية مملوكية أخرى قد تكون قرينة على نسبتها إلى هذا العصر.

وسوف أتناول في هذه الدراسة خمسة عشر قطعة من هذا النوع من الخزف، ثلاث منها كنت قد تناولتها من قبل في دراسة لي^٦ بدون الإشارة إلى مكان العثور عليها، وخاماتها، ومقاساتها، وأعيد تناولها هنا بكامل هذه التفاصيل.

وقبل الشروع في نشر هذه القطع، أود التنويه إلى أن البحث تضمن بعض الاختصارات التالية:

Sh. = Shaft

St. No. = Study Number

T. = Tomb

١- رقم القطعة: St. No. 81 A

موسم الحفائر: 2006

مكان العثور عليها: N 12. 3/ Sh. 1

الخامة: طمي نيل

المقاسات:

الارتفاع: ٥,٤ سم

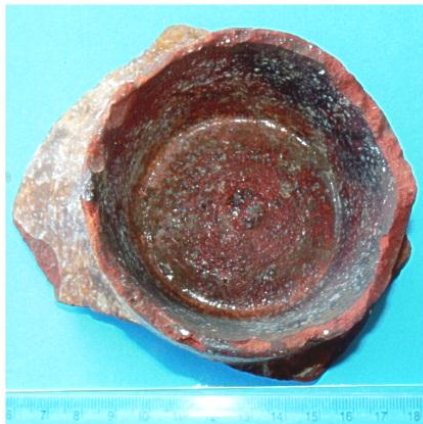
الطول: ١١,٦ سم

العرض: ٨,٤ سم

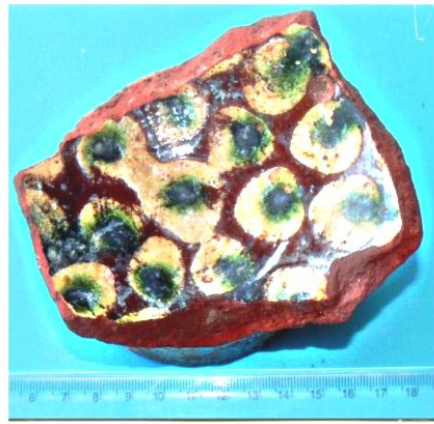
السك: ٠,٧ سم

قطر القاعدة: ٨,٦ سم

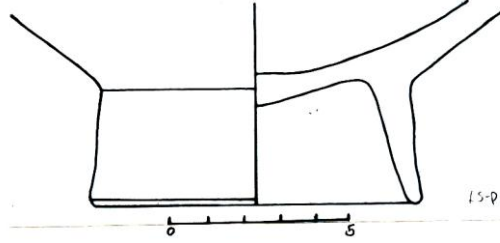
جزء من سلطانية، يُمثل قاعدتها، وجزءًا صغيرًا من بدنها (الشكلان ١ أ، ب). تُزين قاع السلطانية من الداخل زخارف مرسومة تحت الطلاء، عبارة عن تصميم زخرفي مؤلف من بقع صفراء اللون بداخلها بقع أخرى أصغر حجمًا ذات لون أخضر. والزخارف منفذة تحت طلاء شفاف (اللوحة ١ أ). أما من الخارج فتخلو السلطانية من الزخرفة (اللوحة ١ ب). والجدير بالذكر أن التصميم الزخرفي المنفذ على قاع السلطانية يتشابه مع تصميم زخرفي وصلنا على كسرة من سلطانية من الخزف المملوكي المرسوم تحت الطلاء^٧.



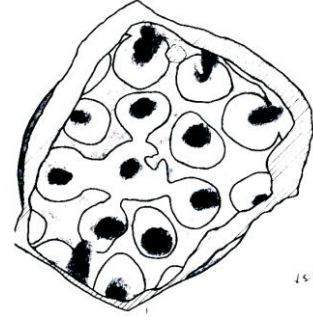
(لوحة ١ ب)



(لوحة ١ أ)



(الشكل ١ ب)



(الشكل ١ أ)

٢- رقم القطعة: St. No. 179

موسم الحفائر: 2006

مكان العثور عليها: N 12. 3

الخامة: طمي نيل.

المقاسات:

الطول: ١٠ سم

القطر: ٢٠ سم

السك: ٠,٤ - ١ سم

جزء من سلطانية، يُمثل جزءًا من البدن بالحافة. جزء السلطانية مطلي من الداخل والخارج، بطلاء عسلي اللون. يتسم بدن السلطانية بأنه يتسع تدريجيًا إلى الخارج. وقد زُين بدن السلطانية من الداخل بأشرطة رأسية، مقسمة بواسطة خطوط محزوزة، وقد تفاوتت ألوان هذه الأشرطة ما بين الأخضر، والأصفر، والعسلي (اللوحة ٢).



(لوحة ٢)

٣- رقم القطعة: St. No. 245

موسم الحفائر: 2004

مكان العثور عليها: T. III

الخامة: طفلة.

المقاسات:

الطول: ٥,٩ سم

العرض: ٧,٨ سم

السك: ٠,٧ - ١,٢ سم

كسرة من بدن سلطانية، مزخرفة بأشرطة طولية خضراء وصفراء مخضرة بالتبادل، يحدها من أسفل شريط أفقي أخضر اللون (اللوحة ٣). أما من الخارج فهي مطلية فقط بطلاء أخضر فاتح.



(لوحة ٣)

٤- رقم القطعة: St. No. 1293

موسم الحفائر: 2012

مكان العثور عليها: H 11. 1

الخامة: طفلة.

المقاسات:

الطول: ٢,٢ سم

العرض: ٢,٣ سم

السك: ٠,٤ سم

كسرة من بدن آنية مزخرفة من الخارج بأشرطة طولية ذات ألوان متعددة، خضراء ومنجنيزية وبيضاء وصفراء تحت الطلاء (اللوحة ٤ أ). أما من الداخل فهي مطلية بطلاء من لون واحد أخضر زيتوني (اللوحة ٤ ب).



(لوحة ٤ ب)



(لوحة ٤ أ)

٥- رقم القطعة: St. No. 2B

موسم الحفائر: 2004

مكان العثور عليها: T. III

الخامة: طمي نيل

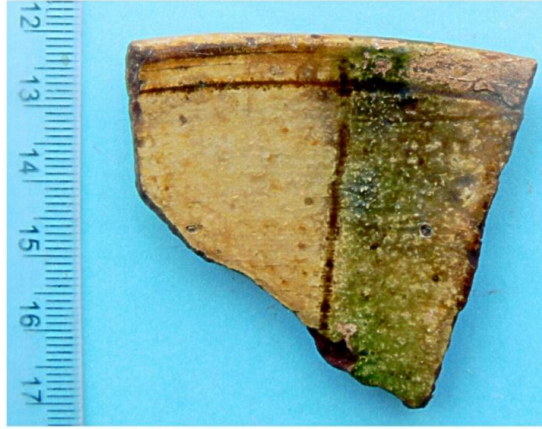
المقاسات:

الطول: ٤,٦ سم

العرض: ٤,٦ سم

السبك: ٠,٤ - ٠,٥ سم

كسرة من بدن سلطانية بالحافة (اللوحة ٥)، مُزَيَّنة من الخارج بشريطين رأسيين أحدهما أصفر اللون والآخر أصفر مشوب باخضرار، يفصل بينهما حز بلون داكن، والأرجح أن بدن السلطانية من الخارج كان مشغولاً بمثل هذه الأشرطة الرأسية.



(لوحة ٥)

٦ - رقم القطعة: St. No. 528

موسم الحفائر: 2010

مكان العثور عليها: T. N 13. 91

الخامة: طفلة.

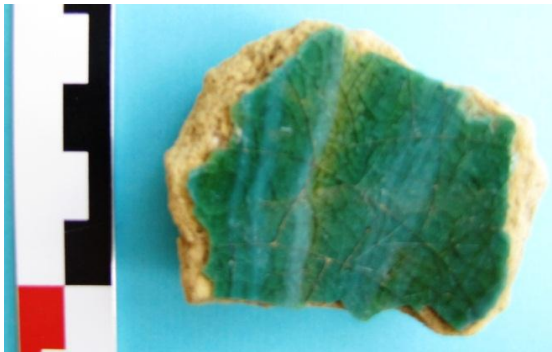
المقاسات:

الطول: ٣,٧ سم

العرض: ٥ سم

السك: ١ سم

كسرة من بدن آنية، مطلية من الخارج بطلاء أخضر مشوب بصفرة (اللوحة ٦ أ). أما من الداخل فمزخرفة بأشرطة طولية مختلفة الأحجام ذات لون أخضر، وأخضر مصفر (اللوحة ٦ ب). يميل لون العجينة إلى درجة اللون البني الفاتح.



(لوحة ٦ ب)



(لوحة ٦ أ)

٧- رقم القطعة: St. No. 27. 1

موسم الحفائر: 2012

مكان العثور عليها: T. H 11. 1

الخامة: طفلة

المقاسات:

الارتفاع: ٣,٥ سم

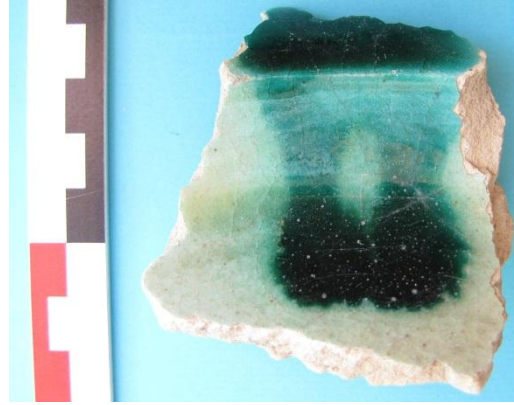
العرض: ٦ سم

السك: ٠,٥ سم

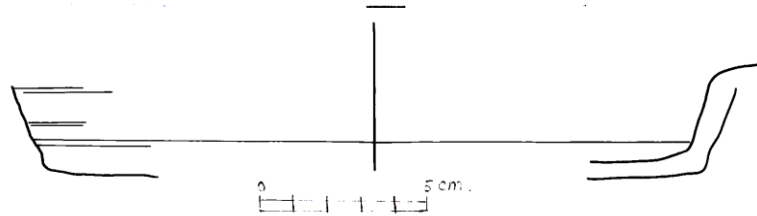
كسرة من صحن، تبدو أنها تمثل جزءاً من القاعدة، وجزءاً من البدن، وجزءاً من الحافة. قاعدة الصحن مسطحة (الشكل ٢). والزخرفة عليها بأحد الأساليب التي كانت متبعة في خزف أسرة تانج والتي تسيل فيه الألوان من الحافة ناحية البدن والقاع، واللون المسال هنا أخضر داكن على أرضية خضراء فاتحة (اللوحة ٧ أ). وتظهر في الكسرة من الخارج بقايا طلاء زجاجي أخضر فاتح (اللوحة ٧ ب). يميل لون عجينة الصحن إلى درجة البني الفاتح.



(لوحة ٧ ب)



(لوحة ٧ أ)



(الشكل ٢)

٨- رقم القطعة: St. No. 1227

موسم الحفائر: 2012

مكان العثور عليها: T. H 11. 1

الخامة: طمي نيل.

المقاسات:

الارتفاع: ١,٧ سم

الطول: ٤,٢ سم

العرض: ٦,٧ سم

السك: ٠,٦ سم

كسرة من آنية، تمثل جزءاً من القاعدة، ملونة من الداخل بلونين متداخلين، أحدهما أخضر والآخر أصفر تحت الطلاء الزجاجي (اللوحة ٧ أ). تظهر بقايا ضئيلة جداً من هذا الطلاء بخارج الكسرة (اللوحة ٧ ب)؛ مما يعني أن الآنية كانت مطلية من الداخل والخارج. يميل لون عجينة الآنية إلى درجة البني الفاتح.



(لوحة ٨ ب)



(لوحة ٨ أ)

٩- رقم القطعة: St. No. 12

موسم الحفائر: 2011

مكان العثور عليها: T. H 11. 1

الخامة: طفلة.

المقاسات:

الطول: ١,٨ سم

العرض: ٣,٢ سم

السك: ٠,٦ سم

كسرة من بدن آنية مزخرفة من الداخل ببقايا ثلاثة أشرطة رأسية، أحدها أخضر اللون، والثاني أصفر فاتح، والثالث أصفر غامق (اللوحة ٩ أ). وخامة الآنية هشة وهي أقرب إلى اللون البني الفاتح. أما الكسرة من الخارج، فيظهر فيها أثر طلاء (اللوحة ٩ ب).



(لوحة ٩ ب)



(لوحة ٩ أ)

١٠- رقم القطعة: St. No. 1147

موسم الحفائر: 2012

مكان العثور عليها: T. H 11. 1

الخامة: طفلة.

المقاسات:

الطول: ٢ سم

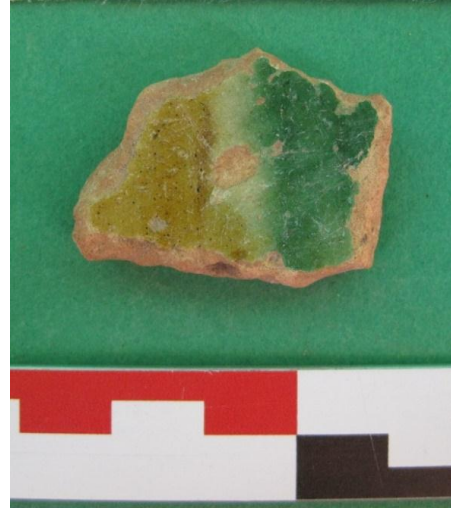
العرض: ٢,٩ سم

السك: ٠,٦ سم

كسرة من بدن آنية (اللوحتان ١٠ أ، ب)؛ تتفق مع الكسرة السابقة في أسلوب الزخرفة، والألوان، والمادة الخام، ومن غير المستبعد أن يكونا من آنية واحدة.



(لوحة ١٠ ب)



(لوحة ١٠ أ)

١١- رقم القطعة: ST. No. 62

موسم الحفائر: 2011

مكان العثور عليها: T. H11. 1

الخامة: طفلة

المقاسات:

الطول: ٢,٣ سم

العرض: ٣,٢ سم

السك: ٠,١ - ٠,٣ سم

كسرة من بدن آنية، مزخرفة من الخارج بألوان خضراء وصفراء ومنجنيزية متداخلة (اللوحة ١١ أ). أما من الداخل فقد طليت الكسرة بطلاء ذي لون أصفر مشوب بخضرة (اللوحة ١١ ب). خامة الآنية رقيقة جداً.



(لوحة ١١ ب)



(لوحة ١١ أ)

١٢- رقم القطعة: St. No. 848 A

موسم الحفائر: 2009

مكان العثور عليها: بالقرب من دير العظام

الخامة: طفلة.

المقاسات:

الطول: ٢,٩ سم

العرض: ٥ سم

السك: ٠,١ - ٠,٣ سم

كسرة تمثل جزءًا علويًا من بدن أنية، يرجح أن تكون سلطانية محتقطة بجزء من حافتها. يتداخل فيها اللونان الأصفر والأخضر (اللوحتان ١٢ أ، ب).



(لوحة ١٢ ب)



(لوحة ١٢ أ)

١٣- رقم القطعة: St. No. 932

موسم الحفائر: 2012

مكان العثور عليها: مقبرة الوطاويط

الخامة: طمي نيل.

المقاسات: للكسرة الكبرى:

الطول: ٣,٣ سم

العرض: ٤,٧ سم

السك: ٠,٥ - ٠,٧ سم

كسرتان لجزئين من بدن سلطانية مزخرفتان بأشرطة طولية متداخلة بلون بني فاتح، وأخضر، وبني داكن على أرضية عسلية اللون (اللوحة ١٣ أ). ويظهر طلاء عسلي اللون بخارج الكسرة الصغرى (اللوحة ١٣ ب)؛ مما يُشير إلى أن القطعة كانت مطلية من الخارج أيضاً.



(لوحة ١٣ أ)



(لوحة ١٣ ب)

١٤- رقم القطعة: St. No. 597 A 3

موسم الحفائر: 2005

مكان العثور عليها: T. III

الخامة: طمي نيل.

المقاسات:

الطول: ٦,٣ سم

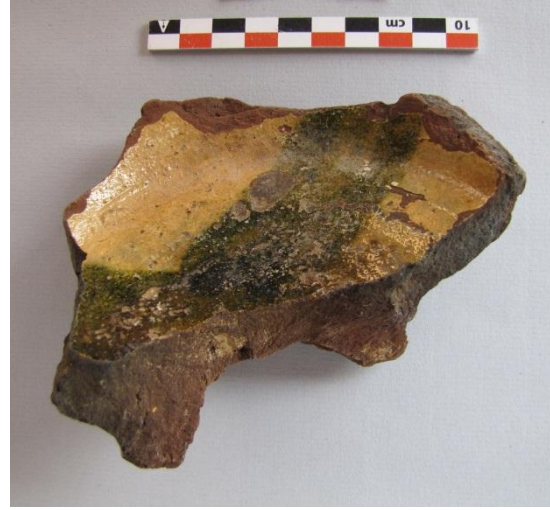
العرض: ١١ سم

السك: عند البدن: ٠,٩ - ١,٤ سم، وعند القاعدة: ١,١ سم

جزء من سلطانية، يمثل جزءًا من القاعدة، وجزءًا من البدن. ويظهر في باطن السلطانية تداخل بين اللونين الأخضر والأصفر (اللوحة ١٤ أ)، أما من الخارج فالسلطانية مطلية بطلاء ذي لون أصفر أقرب إلى اللون النحاسي (اللوحة ١٤ ب).



(لوحة ١٤ ب)



(لوحة ١٤ أ)

١٥- رقم القطعة: St. No. 231. 2

موسم الحفائر: 2005

مكان العثور عليها: T. III

الخامة: طمي نيل

المقاسات:

الارتفاع: ٥,٢ سم

الطول: ٧,١ سم

العرض: ١٠ سم

السك: ٠,٩ سم

قطر القاعدة: ٧,١ سم

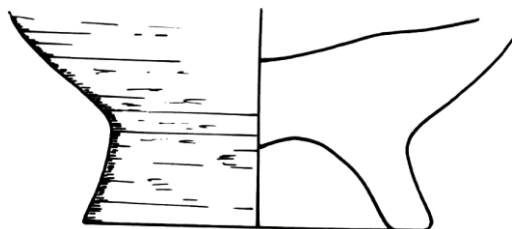
جزء من سلطانية، يُمثل القاعدة، وجزءًا صغيرًا من البدن (الشكل ٣، اللوحة ١٥ أ). ويظهر في قاع السلطانية والجزء المتبقي من بدنها من الداخل مناطق مختلطة من اللونين الأخضر والأصفر (اللوحة ١٥ ب)، أما من الخارج فلا يظهر بها طلاء.



(لوحة ١٥ ب)



(لوحة ١٥ أ)



0 1 2 3 4 cm.

(الشكل ٣)

الحواشي:

¹ Zhiyan, Li., and Wen, Ch., Chinese Pottery and Porcelain, Tradition Chinese Art and Culture, Translated into English by: Ouyang Caiwei, Second Printing, China, 1989, pls. 20, 25 انظر،

^٢ جاءت أغلب الأواني التي وصلتنا من هذا النوع من الخزف من حفائر الفسطاط وحفائر البهنسا. أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠٠١م، ص ١٥٥.

³ ؛ عبد الناصر ياسين، Philon, H., Early Islamic Ceramics, Ninth to Late Twelfth Centuries, vol. I, the Benaki Museum, Athens, 1980, p. 35; François, V., op. cit., p. 22 راجع،
الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، (دراسة أثرية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ج ١، ص ٣٩٩.

^٤ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص ٨٤، ٨٥.

^٥ راجع، عبد الناصر ياسين، لقي خزفية إسلامية مكتشفة في منطقة الجبل الغربي بأسويوط، حوليات إسلامية، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، العدد ٤٤، ٢٠١٠م، ص. ص ١٣٦ - ١٤٥.

^٦ لقي خزفية إسلامية مكتشفة في منطقة الجبل الغربي بأسويوط، ص ١٤٦، ١٤٧.

⁷ François, V., Céraïques Médiévales à Alexandrie, Institut Français d'Archéologie Orientale, Le Caire, 1999, pl. 5, no. 99. انظر،

بيت القوة (زورخانه)

طقوس وفنون الدفاع عن النفس في ايران

أ.م.د. / غادة عبد المنعم الجميعي

أستاذ مساعد - قسم الآثار الإسلامية

كلية الآثار - جامعة القاهرة

ملخص:

كانت الحضارة الإيرانية متفوقة في العديد من المجالات المعمارية والفنية وغيرها مما يشار إليه بالبنان ، وكان أحد أهم هذه الفنون الاجتماعية والمعمارية والرياضية ما يعرف باسم ZUR- KĀNA ومعناه بيت القوة ، وقد كان مخصصاً كأحد أهم الأماكن لتشجيع فنون القتال والمصارعة لتدريب الروح والجسد معاً . وكما اعتدنا عند دراسته الحضارة والعمارة الإيرانية فإن المبنى الواحد له أكثر من وظيفة روحية ، دينية ، تعليمية ، اجتماعية ، وفنية جمالية وعلى الرغم من ذلك فقد وصلنا من أخبار هذه البيوت الرياضية أخبار قلة و إن كثرت على لسان المؤرخين والرحالة الأجانب وذلك في القرون الماضية ، الى جانب معرفتنا القليلة عن الفن القتالي الإيراني من خلال المخطوطات الإيرانية التي تؤرخ عصور ما قبل الاسلام وإن كانت خُطت في العصر الاسلامي ، أو المبارزات أمام الشاهات والملوك في البلاط الملكي في العصر الاسلامي، الا أن هذه المخطوطات لم تشغل كثيراً بوصف عمارت زورخانه على قدر وصف قوة الفارس وبسالته . ونظراً للعديد من الأسباب التي يغلب عليها الطابع السياسي فإن الحديث اقتصر في بدايات ومنتصف القرن العشرين عن تلك العمارة فلم يعد الكثيرون يتحدثون عنها لأسباب سوف أسردها من خلال حديثي عن الجانب السياسي والاجتماعي لهذه المنشآت المعمارية الهامة، والتي ظلمت كثيراً على يد الفرس قبل العرب .

الكلمات الدالة :

زورخانه ، رياضه ، رياضيون ، بيت القوة ، مصارعة ، فتوه ، يهلوان .

اشكالية البحث:

ترجع إشكالية هذا البحث الى جانب قلة المصادر الفارسية وندرته باللغة العربية ، الى انها واجهت الازهاد والزوي خلال العصر البهلوي سياسياً كنوع من معاقبة القاجاريين الذين اعتبرهم البهلويين سبب النكسه الحضاريه الايرانية ، وقاموا بتشويه دور زورخانه باعتبارها مكان لكل ما هو مشين كما سيتضح لنا من خلال البحث ، وقد تحولت هذه الفكرة ، وهذا التصدي للزورخانه ومهاجمتها نتيجة لبعض الأحداث السياسيـه العالميه ايضاً كما سيتضح لاحقاً . كذاك من أهم أشكاليات البحث طريقة عمل الزورخانه وطريقة تدريب وتخريج الرياضيين منها ودورهم اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً كعنصر اجتماعي كان له دور فعال في الحياه الاجتماعية والسياسيه خلال العصرين الصفوي والقاجاري .

منهجية البحث :

هذا البحث يقوم على دراسته زورخانه من الناحية الحضارية والتاريخية الى جانب الأثرية ، وعليه فسوف انتبع من خلال هذا البحث الاتي : تاريخ طقوس فنون الدفاع عن النفس ، والمصارعة في إيران ، دور زورخانه في بلاد فارس في حماية الأيديولوجية في وقت الصراع ، وظيفة زورخانه ، عمارة زورخانه ، وأخيراً الأدوات والملابس المستخدمة.

مقدمة تاريخية:

في هذه المقدمة سوف أناقش تعريف زورخانه، ونشأتها ، ودورها الاجتماعي والاقتصادي، وتأثر إنتشارها بحاله السياسية للدولة.

نشأت فكرة بيت القوة والدفاع عن النفس و المصارعة بين اثنتين Koshty Pahlavany في الشرق منذ أمد بعيد [1] (Kreiser, 1975: 97-103)) وقد ابتكر الفرس القدماء رياضة بطولية لم يدرس الرجل فيها مهارات القتال والدفاع عن النفس فحسب ، بل كانت مؤسسه لتدريب الروح والجسد (لوحه 1) وعززت بعد ذلك في العصر الاسلامي نظراً للدور السياسي الذي ستقوم به هذه المؤسسه في تربية العقل والقلب من خلال الشعر والتصوف وحب اهل البيت [2] ، وتعتبر أول ورود ذكر لعمارة زورخانه جاءت في العصر الصفوي . (Chehabi, 2006: p3)

يعتبر أول ذكر لهذه الرياضة التي يعود تاريخها لأكثر من 3000 عام في عهد الإمبراطورية الفارسية المؤسسه الاولى لبيت القوة وقد اعتبرت "أكاديمية للتدريب البدني ومركز لتدريب المحاربين ضد الغزاة الأجانب ، ودورها تعليم فنون الدفاع عن النفس "وقد تبنت هذه الرياضة كل هذه العناصر ودمجتها سوياً ، فأصبحت تضم اليوم " ثراء الصوفية وطقوس الميثرامية ، وبطولة القومية الإيرانية [3] "والتي تجلت في أيام الإمبراطورية الصفوية حين تم دمج الطقوس الشيعية مع الفنون القتالية (Luijendi, 2011: 99-116) وقد أنتشرت هذه الرياضة في مدن الهند المختلفة ايضاً وباستخدام نفس الأدوات والمهارات القتالية ([4] لوحه 2) .

تعتبر عمارة زورخانه من ضمن العمائر الدينية لما تمتاز به من مجموعة من الوحدات والعناصر كالمحراب مثلاً، الى جانب أهمية وضرورة الطهارة لكل الرياضيين العاملين بها ، حتى أن من يدخل مبنى زورخانه لابد أن يخلع حذائه خارجاً ، خاصة اذا كان سيدخل المنطقة المركزية بها" گود "كما أن عمارة زورخانه تتميز عن غيرها من العمائر الرياضية حول العالم بدورها المذهبي حيث يلعب تبجيل سيدنا علي والأئمة الاثنى عشرية دوراً رئيسياً خلال التدريبات الرياضية ، وكثيراً ما تتوقف التدريبات للصلاه على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ، وتعود بالصلاه عليه ايضاً . الا انه وعلى الرغم من الانتماءات الشيعية الإثني عشرية للزورخانه ، فقد انتشرت زورخانه في كردستان السنية في القرن الثامن عشر وعرفت بـ "كاماندي" ، الى جانب أن بعض اليهود في تهرآن وشيراز وبعض الزرادشتيين في يزد قاموا بانشاء زورخانه مشابهه لما عليه زورخانه الاسلامية ، وقد قاموا بتكييف طقوسهم وفقاً لعمارة زورخانه.(Chehabi, 2001: 5-9)

ويعتبر بعض الباحثين أن عمارة زورخانه ما هي الا تأثير من فكرة الفتوة التي عرفت في العالم الاسلامي ممزوجة بالتصوف الشيعي [5] ونستدل على ذلك بظهور اسماء عدد من الصوفية داخل زورخانه باعتبارهم هامات رياضية عاليه مثل محمود خوارزم والمعروف بـ "بورياني ولي [6] "وبما أن الصوفية يتسموا بالزهد والترفع عن الحياة الدنيا فقد اعتبرها شاردان مركزاً لجذب الشباب من الطبقة الفقيرة (Chardin, 1988) . (200) وقد كان الرياضيون جزءا لا يتجزأ من الهيكل الاجتماعي لأحياء البلدة ويشكلون جزءا هاما من الحياة المجتمعية، وكان يتردد علي بيت القوة الحرفيون والتجار وكان بعضهم ينتمون للطرق الصوفية ، بينما كان البعض الآخر يستخدم الرياضيون عديمي الأخلاق في أعمال البلطجة وغيرها (Polak, 1976) (189) وقد لاقت زورخانه انتشاراً واسعاً في العصر القاجاري وأهتم بأنشأها الطبقة الحاكمة أمثال ناصر الدين شاه (Drouville, 1995, II: 58) ومع الوقت بدء انشاء زورخانه على يد أفراد من العامة للترج من خلالها بتأجيرها للمصارعيين والرياضيين (بيضائي ، 154-155) 2003 ويعتبر هذا بداية التدهور الحقيقي لمبنى زورخانه لانها لم تعد حينها خاضعة لرقابه حكومية ، و منذ سنة 1920 كثر اتهام زورخانه بأنها مركز التدهور الاخلاقي ، ولاقت حينها اضطهاداً شديداً عبر وسائل الاعلام المختلفة وذلك للمنهج الذي انتجته الاسرة البهلوية في اتهام الاسرة القاجارية في تدهور حالة ايران سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وفرضها حاله من الشعوذة والخرافات لالهائ الشعب عن الاهتمام بالسياسة) صميمي ، 1934 (11) منذ ظهور الثورة الدستورية 1906-1905 م توقفت الرعاية الملكية لمبنى زورخانه ، وبذلك وجهت لها ضربة قوية و أصبحت عمارة زورخانه سمة من سمات الحضارة في الطبقة الدنيا والمتوسطة وفي الريف فقط . وحتى لا يتم اغلاق زورخانه قام القائمين عليها بتغيير اسم هذه الالعب الرياضية واصبحت تعرف بـ "رياضة الفرس القدامى /رياضة الشاهنامه /فارزش پاستاني "وبدء الرياضيون في التقدم للاولمبيات الدولية والظهور في الاحتفالات القومية تخليداً للقومية الايرانية الفارسية وهو ما حافظ على مبنى زورخانه حتى يومنا هذا رغم الهجوم المتتالي عليها ، وعلى الرغم من ذلك فقد اغلقت العديد من زورخانه لانها لم تكن تحت حماية الدولة وكانت لا تعمل بشكل كامل يحقق ربح كافي فتم اغلاق العديد منها خاصة في المدن الصغيرة والقرى . (Rochard, 2000: 77) الا انه و بعد قيام الثورة الايرانية 1979-1978) م (بدعت الدولة في حث الشباب على المضي قدما في التدريب داخل زورخانه لتدريب كوادر دينية رياضية لخدمة وحماية المذهب الشيعي.

الوصف المعماري لزورخانه:

تألفت زورخانه التقليدية [7] من مبنى تشبه هندسته المعمارية مبنى الحمام العام (لوحة 7 ، 8) الذي كان يقع بالقرب منه في كثير من الأحيان ، وقد كانت الغرفة الرئيسية في زورخانه تقع تحت منسوب مستوى الشارع وذلك لتوفير درجات حرارة ثابتة ومنع الاتربة والقاذورات التي قد تلحق الضرر بالرياضيين ، فندلف لمبنى زورخانه من خلال سلم هابط بثلاث أو أربع درجات . ومعنى ذلك أن مبنى زورخانه الرئيسي كان خالي من الفتحات للتهوية أو الأضاءة الا تلك التي تقع في سقفها فتحتوي على نوافذ للإضاءة والتهوية (لوحة 5) .

كان الدخول للزورخانه من خلال باب أشبه بالخوخة قليل الارتفاع ، قليل الاتساع ليحبر الدالف الى مبنى الزورخانه للانحناء والركوع احتراماً لعمارة الزورخانه . يتوسط الغرفة الرئيسيّة مساحه مئمنه أو سداسية الأضلاع تعرف باسم "گود" أو "آرينا" (لوحه 3) ، (5) وهي على عمق متر واحد تقريباً تحت مستوى سطح عمارة زورخانه ، يتم دخول المصارعين فحسب بداخلها ، ولا تحتوي على سلاله بل يتم النزول اليها قفزاً ، تتم فيها التدريبات الرياضيه والعروض ، ولتوفير سطح ناعم للمصارعين كان الجزء السفلي من الحلبة مغطى أولاً بنوع معين من انواع الخشب يعرف بخشب الفرشاة Brushwood ، ثم بالرماد وأخيراً بطبقة من التربة الطينية ، ولكن تم استبدال هذا تدريجياً بمشع أو ألواح خشبية (بيضائي، 2003: 35-36) ويحيط بگود منصات للمتفرجين ورفوف لأدوات التمرين ، أما الجدران فقد كانت مزينة بصور الرياضيين والائمه (لوحه 5) يمنع الرياضيين من الأكل والشرب والتدخين والضحك والكلام داخل گود نظراً لقدسيته . وقد كان من الأهمية بمكان وجود مقعد مرتفع ومزين في أحد جوانب گود لوحه (6) شكل (1) وغالباً ما كان يوجد في الضلع الجنوبي الغربي يتقدم المحراب ، أو قد يحل محل المحراب صورة كبيره للآمام الحسين رضي الله عنه ، وقد عرف هذا العنصر المعماري بإسم "سردام" لوحه (6) شكل (1) وهو دخله نصف بيضاوية بها مقعد مخصص للرجل الذي يرافق التدريبات باستخدام الطبول الإيقاعية وترديد الشعر الفارسي وقد تضمن الشعر قصائد للسعدي وأقوال للآمام الشافعي والرومي والفردوسي وغيرهم ، بالإضافة إلى نوع من المغاني الخاصة بزورخانه تعرف) بزهره المصارعة gol-e kosšti (وأشهرها لمرنجات أصفهاني [8] (بيضائي، 2003: 379-419 ومنذ أوائل القرن العشرين ، أطلق على عازف الدرامز اسم "المرشد" وهو لقب كان مخصصاً مسبقاً لأكبر عضو في المجموعة (بيضائي، 2003: 37) تغطي القاعة الرئيسيّة بزورخانه بقبة شديدة الارتفاع فتح فيها مجموعه من النوافذ للاضاءه والتهوية وفي كثير من الأحيان كان يوجد عنصر بادگیر لتوفير التهويه للمبنى لوحه (4) ، وقد كان دخول النساء لمبنى زورخانه ممنوعاً ، كذلك دخول الأطفال.

الوحدات والعناصر المعمارية:

الباب :

تحت مستوى سطح الأرض ننزل اليه من خلال درجتين او اكثر ، قليل الارتفاع لا يتعدى 1.5 م على نفس محور سردام والمحراب.

مقعد المنشد /المرشد : Sardam

هو مكان مقدس ومحترم حيث يمكن للمرشد أداء طقوس العزف ودق الطبول للمشاهدين من الداخل والخارج الذين يؤدون داخل الجود المقدس ، ارتفاعه فوق مستوى سطح الارض حوالي 1:1.5 م ومن المعتاد أن يزين السردام من ريش الطاووس والحمام حيث أن الريش كانوا يستخدم قديماً لتزيين خوذات المحاربين القدامي ، وقد كان يعلق عليه الجرس ، سيوف، دروع ، حناجر، سلاسل ، جلد فهد ، اسلحه الى جانب الريش لوحه (6) شكل (39) (Aqajani and Kamali, 2012: 39) (1) المقعد من الرخام أو خشب الجوز

يتقدمه عقد مدبب او مفصص ، وغالباً ما يتقدم المقعد وحدة المحراب . ويقع بذلك على محور باب المدخل ، ويعلق على المقعد من الداخل اجراس .
المحراب:

يوجد محراب ضخم بإرتفاع جدران المنشأ على نفس محور باب الدخول ، معقود بعقد مدبب وذلك في اغلب الحالات . يمتاز محراب زورخانه بالثراء الفني والزخرفي وفي كثير من الأحيان يشغل صدر المحراب بفسيفساء المرايا لاضفاء اضاءه على المكان من الداخل.
آرينا /گود /مركز القاعة الرئيسي :

ذو مسقط افقي مثنى - غالباً -ابعاده 70-90 سم ارتفاعاً ، 8 م طول كل ضلع من أضلاع المثنى ليكون مناسباً لاحتواء 20 لاعب في نفس الوقت (Afsarian, 2016: 87) وهو المكان المخصص للتدريبات الرياضية ويرمز به الى ارض المعركة ، يكون مبطن بطبقة طينية حتى لا يتأذى الرياضيين .
القبه المركزية :

قبه شديدة الارتفاع ، يفتح ذات فانوس ، يفتح فيها نافذه أو أكثر حسب تصميمها لامداد المبنى بالضوء والتهويه اللازمه (لوحه 5)

بادگیر :

تشبه الابراج ، يفتح في نهايتها مجموعه من الفتحات الضيقه تشبه المزاغل ، ويتم توزيعها على المبنى في اتجاه الرياح الطيبه . وهذه الوحده المعمارية اختياريه اي انها لا توجد في جميع زورخانه ، وهي لامداد المبنى بالتهويه الكافيه ، وقد ارتبطت هذه الوحده دائماً بالعماره المائيه الا أن ذلك لم يمنع وجودها في بعض زورخانه لأهميتها (لوحه 4)

الملابس والأدوات المستخدمة:

الملابس :

في داخل المساحه الرئيسيه "گود" كان يجب على الرياضيين أن يكونوا حفاة احتراماً لطهارة المكان ويقال ايضاً انه يرمز إلى عدم أهمية التسلسلات الهرمية والتميزات الخارجية ، وقد كانت ملابسهم عبارة عن بنطلون قصير ، و قد يستبدل بقماش ملفوف حول الوسط ويمر بين الساقين يطرز احيانا بزخرفه نباتيه محورة تعرف بـ "باكر" Bakar وعند المصارعه كانت تلبس بعض الجلود في منطقة الركبه وغيرها تعرف باسم (Chehabi, 2006) tonbān ويشد على الوسط حزام من القماش بعدد محدد من اللفات عملاً بمشد الفتوة (لوحه 9)

الادوات المستخدمة:

زنج /جرس :يشبه الجرس المستخدم في التمرينات وعاءاً نحاسياً مقلوباً من منتصفه يتم تعليق شريط يخلق صوتاً رائعاً عند اصطدامه بجدران الوعاء ، يدق المرشد عليه عند دخول شخص مهم أو رياضيين بارزين او لتغيير حركة أو للتوقف وهي أدوات يفهمها ويعيها الرياضيين بمهارة (لوحه 9) شكل 2)

زرب / طبل : يغلب على الموسيقى صوت قرع الطبول والتي يسير معها جنباً إلى جنب الهتاف بقصائد مناسبة وملحومات عن القومية وإحياء لذكرى السادات والائمه . إن طبله المرشد يشبه الدف ، مصنوع من الطين مع فتحة واسعة مغطاة ببشرة رقيقة مدبوغة ، والضرب الإيقاعي الذي يسببه المرشد في تمارين وحركات إيقاعية ومتناغمة يحاول من خلالها خلق اهتمام وحماس لدى الرياضيين والمشاهدين . في بعض الأحيان يوقد المنشد ناراً بجانبه لتسخين جلد الطبله ليعلو صوتها ((Afsarian,2006:87) . لوحه. (9 مل / النادي الهندي :وهو عبارة عن معدات مصنوعة من الخشب على شكل قنينة تزن من 10 إلى 30 كجم .وتيسيراً على الرياضيين هناك احمال من 1 الى 6 كجم ، وخاصة لهؤلاء الذين يلعبون بهذه في حركات بهلوانيه شديدة الاتقان وله جذوره في العصور القديمة لأن مؤسس هذه الرياضة كان أحد الزهاد المنتمين لجماعة الفتوة [7] ، وكانوا يستخدمون معدات مثل النادي الهندي لتناسب أجسادهم (لوحه) (9 شكل .2) ربما كانت هذه الاداء تشبه صولجان الحديد أو الخشب في البداية وكان يستخدم لبناء الأجسام والقتال بواسطة صولجان وكانت تعرف بنفس الاسم ، ثم تم تطويرها لتناسب عدد أكبر من الرياضيين (Chehabi, 2006) .

أنواع مل / Mil :

• مل للترفيه: يزن 2 كجم مع ارتفاع 65 سم ، هو أصغر وأقصر من الأندية الأخرى بحيث يمكن استخدامه للعب

• مل خفيف : يزن 3 كجم بارتفاع 70 سم، كان يستخدم للترفيه في الماضي ، ولكن أصبح يستخدم فيما بعد للعب والتمارين البسيطة مع الأندية

• مل ثقيل : يصل وزنه إلى 30 كجم وارتفاعه 110 سم . و يستخدم للمتخصصين والأكثر قوة وتحملاً ، وتعرف الحركات التي تستخدم هذا النوع من الأندية بـ "ملكري" (Chehabi, 2006) "

كابادا / السلسلة والقوس :تعتبر أحد الأدوات الرياضية بالغه الأهمية وفي نفس الوقت تحتاج قوة عضليه ومهاره عاليه (لوحه (11 شكل 1) ، (2 تكون الأقواس مرنة حتى تستخدم في التدريبات وقد كان القوس الرقيق يستخدم في التمارين لتقوية أكتاف حامل السهم ، ويبدو أن السلسلة الرئيسية والأقواس- قديماً -لم تكن في شكل السلسلة والأقواس الحالية فقد كانت كلتاها مصنوعيتين من الحديد النقي ذو شكل قوس وثقل على رأسين ، وسلاسل طويلة وسلسلة للحفاظ على التوازن ، وقد عرفت السلسلة والقوس نوعين واحد للمبتدئين والثاني ثقيل للرياضيين المهرة ، وقد كان وزن السلسلة والقوس 14 كجم وطول القوس 150 سم وطول السلسلة 200 سم (Chehabi, 2006)

سنگ / درع :وهو المعدات المستخدمة بشكل متكرر في زورخانه) لوحه (12 شكل 1) ، (2 عبارة عن قطعتين من ألواح كبيرة في شكل مربع في الجزء العلوي ومتعرج في النهاية ، في منتصف كل منها يوجد ثقب ومقبض على جانبيين يتم لصقه بقطعة من قماش لمنع خدش أيدي الرياضيين .

ليس للدرع وزن محدد ويعتمد حجمه على قدرة الشخص الذي يستخدمه .و في المسابقات الدولية تزن كل قطعة 20 كجم وطولها وعرضها وسمكها 100 سم و 70 سم و 5 سم على التوالي (Chehabi, 2006)

تحت چوب /لوحة ضغط ودفع : لوحة الدفع) لوحه (9 شكل (2) هي لوح ذو أرجل بطول 70 سم وعرض 8سم وأرجل بارتفاع 5 سم مما يجعلها أعلى من الأرض بمسافه صغيرة ، وتعتبر لوحة الدفع ليست إحدى المعدات الرئيسية في زورخانه لأنه من الممكن وضع الأيدي على الأرض وأداء التمارين الأربعة بدونها . (Chehabi, 2006) .

قداره /خنجر :آله للجرح والمصارعة) شكل (2) ، يقال أنها كانت تستخدم في القرن 12 هـ 18م ، كانت موضع جدل استخدم أم لا على غرار حربة برنو ، طول النصل 30 سم وطول اليد 12 سم) انصاف پور، (1974: 184)

وصف الحركات الرياضية:

لابد أن نلاحظ أن جميع الحركات الرياضية بدء من نزول المتدرب حتى خروجه مصحوبة بقرع الطبول والموسيقى والدعاء وطلب المدد من سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وسيدنا علي كرم الله وجهه ، ويكون دق الجرس للتعبير عن تغيير الحركات أو لتغيير الآلات مما يؤكد أهمية قارع الطبول وهو ذاته المنشد الذي يقوم بالتواشيح الدينية من دعاء وتوسل بالسادات ، ولذلك يعتبر المنشد هو ما يسترو الحركات الرياضية . اما قائد التمرينات فهو رياضي من النخبة يقوم بتدريبات تعرف بـ Varzesh-bastani والتنسيق مع المرشد والرياضيين الآخرين ولذلك عليهم اتباعه واتباع تعليماته وإيمائته . يوجد تسلسل محدد للحركات والدخول والخروج من گود ، الا انه من الواجب الإشارة الى احتمالية وجود تغيير في الحركات حسب الوقت المتاح والغرض من التدريب هل للعرض فقط أم كتدريب لدخول بطولات واحتفالات دينية . يتقدم التدريبات الرياضية أكبر وأقدم الرياضيين سناً ومقاماً حيث تعتمد هذه الرياضة على الترتيب التصاعدي للأشخاص ، تم تقسيم الرياضيين إلى عدد من الدرجات حسب الأقدمية بترتيب تصاعدي من مبتدئ "nowča" ، فرياضي غير محترف "nowkvaša" ، فرياضي محترف "pahlaván" ولكل عضو حسب مكانته داخل زورخانه دور محدد من حيث حمل الادوات المستخدمة وعدد اللفات في رقص الفراشة.

وفيما يلي وصف حركات الرياضيين تبعاً لنزولهم گود منذ البداية وحتى النهاية:

- يتم النزول الى گود فرادى، واحدا تلو الآخر، يليه القاء التحية على المنشد بحركه باليد ومن ثم وبمجرد لمس أقدامهم للگود يقوموا بتقبيل الأرضية اعلنا عن تواضعهم واستصغار شأنهم أمام ذلك المنتدى والذي يمثل عندهم أهمية دينية روحانية تستلزم معها الطهارة والوضوء الى جانب النزول حفاة الأقدام كمظهر من مظاهر احترام المساحة المقدسة-گود-
- التسخين داخل گود باتباع حركات أولية بسيطة يتبعون فيها المدرب الذي يتوسط گود ، ومع قرع الجرس يذهب كل واحد منهم لاستلام أول الآلات التي سيستخدمونها وهي "تخت چوب" (لوحه 9 شكل(2)

- تخت چوب : والتي توضع في محاذاة مركز الدائره من الخارج ويتم من خلالها القيام بمجموعة من التدريبات الرياضية الأكثر تحديداً وقوةً ، ومن خلال هذه الآله يقوموا بمجموعه من التحمية والضغط

اعتماداً عليها . ثم يقرع الجرس اعلانا بوجوب تغيير الاله الرياضي واستجلاب اخرى وذلك مع طلب المدد من سيدنا علي كرم الله وجهه.

- يليها استخدام " مل گري "Milgiry كل واحد داخل گود يمك باثنين من مل گري وتزن حسب قدرة الرياضي على تحمل الوزن ، يبدء الرياضيين بقذفها في الهواء ثم يتوسط گود أحد الرياضيين الذين يمتازوا بالقدرة على اللعب بهذه الاله ويبدء في قذفها في الهواء واحده تلو الأخرى ثم يستخدم ثلاثاً منها ثم أربع وذلك في حركات بهلوانية فائقة الدقة ، ولما ينتهي يسلم مركز گود للقائد الذي يتوسطه والذي يقوم ومن وراءه الرياضيين بالتمرين بواسطة مل گري ، بعد تسليم الالات اعلى گود يقوم الرياضيين بالدعاء والتوسل وطلب المدد من الامام علي أمام الساجدين كرم الله وجهه وكذلك من الامام المرتضى ، ثم يبدءوا بالالتفاف حول گود والقيام بالعديد من الحركات الرياضية وذلك في دائرة ، ثم في صفين شبه متوازي وهكذا دواليك الى أن يقرع الجرس وتتوقف الحركة داخل گود بهدوء شديد ، ثم يقرع الجرس اعلانا بوجوب تغيير الاله الرياضي واستجلاب اخرى وذلك مع طلب المدد من سيدنا علي كرم الله وجهه.

- يليه استخدام " سنج " Sang وهو درع من الحجر - قديماً - استبدل حديثاً بالخشب (لوحه 9 ، 10) شكل (2) يحمله القائد، في كل يد واحده وينام على الأرض ويبدء في عمل العديد من الحركات الرياضية باستخدام يديه ورجليه ، وعندما ينتهي ينهض من أرضيه گود ويسلم سنگ ل احد الرياضيين ليضعه خارجاً ، ويقوم أحد الرياضيين بقيادة المجموعه في حركات دائرية منظمة ، ثم يقرع الجرس اعلانا بوجوب تغيير الاله الرياضي واستجلاب اخرى وذلك مع طلب المدد من سيدنا علي كرم الله وجهه.

- يليها استخدام " القوس " Kabbadeh لوحه 9 ، (11 شكل 2) ويبدء في رفع القوس والالتفاف داخله وخارجه في حركات منظمه وذلك في مركز گود ، ثم يقرع الجرس اعلانا بوجوب الانتهاء من تغيير الالات الرياضية وذلك مع طلب المدد من سيدنا علي كرم الله وجهه
- الالتفاف في دائره والرقص حول مركز واحد فيما يعرف باسم رقص الفراشه.
- المصارعة عبر التقاء اثنين باثنين التقاء بالايدي ثم اعلان الفائز من بين كل اثنين.
- الوقوف في دائره والدعاء وطلب المغفرة.
- يتوسط المدرب گود ويقبل الأرض ومعه البقيه ، ثم يبدء في الالتفاف ويلف حول مركزه ويتم خروج واحداً تلو الآخر ولا ينتهي المدرب من رقص الفراشه الا بخروج اخر واحد من گود ثم يخرج ، كل هذا مصحوباً بالدعاء والتوسل وطلب البركة.

ملخص البحث:-

- مبنى زورخانه يمثل مبنى تعليمي لقيم ومثل عليا بدء من ارتفاع الباب فيضطر الرياضي في الركوع اظهاراً للاحترام، وانخفاض مستوى آرينا بحوالي متر تقريباً ، فجعل الرياضي ليس عند أقدام المشاهدين فحسب بل أقل منهم ، النزول حفاه ، امتلاء المبنى بصور السادات وكبار معلمي

- زورخانه ذو المكانة الأخلاقية العالية ، الموسيقى والأناشيد الدينية التي ترمز للتضحية والعشق المحمدي والعلوي ، كل ذلك في اطار لتعليم التواضع والحكمة وغرزها كأحد أهم تعاليم الفتوة.
- زورخانه لها أصول فارسية قديمة من حيث الوظيفة والآلات المستخدمة ليس في ايران فحسب بل في منطقه آسيا وإن كان التخطيط المعماري للمبنى هو الذي يعتبر ابتكاراً صفوياً
 - لاقت زورخانه حماساً شديداً في العصر الصفوي لأهميتها في تدريب كوادر دينية رياضية ولم يقل دورها وقيمتها في العصرين الزندي والقاجاري ، الا انها قد تراجعت أهميتها في بدايات القرن العشرين في عهد الأسره البهلوية ، وعادت من جديد قويه ذات مكانه مع الثورة الإسلامية الإيرانية.
 - كان مبنى زورخانه اولاً خاضعاً لبناء الدولة ثم تحول خاضعاً لتوجهات الدولة في حين أن منشأه والمستفيد من عمارته الأفراد.
 - زورخانه مبنى ديني رياضي ومعهد موسيقي حي.
 - جمعت زورخانه ما بين أخلاق الفتوة والصوفية في مراحل عدة من مراحل تطورها.
 - يستخدم خريجي زورخانه في الحرس الثوري الإيراني تقريباً منذ الثورة الإسلامية الإيرانية.
 - من الجدير بالذكر انه على الرغم من وجود ابعاد محدده ارتفاعاً وطولاً لعمارة زورخانه الا ان المعماري لم يتقيد بها في مطلق الأحوال الا اذا كانت خاصه بالبلاط الشاهي ، وبما أن اغلبها كانت عمائر أفراد فإن القدرة الماليه للمنشيء ورغبته والمساحه المتاحة لعبت دوراً كبيراً في تخطيطها.

هوامش:

[1] اعتبر بيت القوة أحد مميزات الحضارة الإسلامية ليس في فارس فحسب بل في تركيا العثمانية أيضاً وذلك فيما يعرف بالتكية ، وفي أفغانستان في منشأه تعرف بـ "هركراس" Harkaras ، و في الهند فيما يعرف بـ "اخراس Akhārās" وإن كان لهذا معنى فهو أن منشآت القوة عرفت في هذه المنطقة الممتدة من البلقان الى البنغال (Kreiser, 1975) وإن كنت لا اتفق تماماً مع هذا الرأي وذلك لان زورخانه كانت كمنشأ ذات وظيفة تختلف معمارياً وفنياً عن وظيفة التكية في انها كانت مخصصة فقط للتدريبات الرياضية والقتالية الا انني ارتأيت أهمية الإشارة الى ما ذكره كريسلر .

[2] صورت المصارعة في كثير من مقابر العصر الفرعوني منها مقبرة) بتاح حتب (بسقارة من الأسرة الخامسة ومقبرة امنحات من عصر الدولة الوسطى ومعبد رمسيس الثالث بمدينة هابوطية من الأسرة التاسعة عشرة فنشاهد فيها المصارعين يستعرضون المصارعة أمام الملك رمسيس الثالث ومن معه من رجال بلاطه وقد انتشرت المصارعة في العصر الإسلامي وتناولها المصورون بالتوضيح فنجد صورة من مخطوطة گلستان سعدی) مدرسة بخارى (1567 محفوظة بالمتحف البريطاني تمثل مصارعة بين شيخ وشاب .

وصورة من مخطوطة أخرى من المدرسة التيمورية محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة من القرن الخامس عشر تمثل مصارعة بين شخصين يصطف حولهم العامة لرؤية المباراة ويقف اثنان من المصارعين ينتظرون دورهما لدخول الحلبة، وللمصارعة مكانة خاصة في نفوس الفرس ففي التراث الشعبي عرف بطل يسمى) بهلون بوريای ولي (وهو مصارع وهبه الله بسطه في الجسم ، وقد كان من أهل التقوى وكان يتصدر لوعظ الشبان الذي يدرهم على المصارعة وهذا يستدل منه على أن المصارعة كرياضة بدنية كانت تتعلق بالجسم والروح في وقت معاً ولهذا المصارع أخبار مستطرفة فيها أن مصارع من أهل الهند طاف بسمعة أن "بهلون بوريای" مصارع لا يغلبه غالب فقال في نفسه أن يتحداه مصارعا له وارتحل من الهند الى ايران وعرف حاكم خوارزم بالخبر وأمر أهل البلدة كبيرهم وصغيرهم أن يحتشدوا في أوسع ميدان بالمدينة ليشاهدوا المباراة وشاء بهلون ولي أن يلتقى بالمصارع الهندي في داره قبل أن يلتقى به في حلبة المصارعة واتفق ان شاهد أم المصارع الهندي على سطح الدار ساجدة تدعو الله ان ينصر ولدها والتقى المصارعان وحاكم خوارزم تحت مظلته ينظر قلقا والناس ينتظرون ، وشعر المصارع الفارسي بأنه أقوى من منافسه الهندي الا أنه ذكر تلك الأم العجوز وهي تسجد لله داعية اياه أن ينصر ولدها عل المصارع الفارسي فرق لها وتحركت لها في نفسه بواعث الرحمة فما كان منه إلا أن تظاهر بأنه المغلوب كرامة لهذه الأم المسكينة . وأن دل هذا على شيء فإنه يدل على أن هذا المصارع لم يكن مصارعا قويا شديد البطش فقط بل كان حميد السجايا وهنا نلمح وجه الشبه بين اهتمام الحكام في مصر الفرعونية وفي ايران الإسلامية) سمية، (65-64: 1977

[3] نظرية أخرى حول أصول عمارة الزورخانه فيما قبل الإسلام نظراً للتشابه بين عمارة وطقوس زورخانه التقليدية وتلك المعابد المخصصة للإله الإيراني ميثرا (Mithraeums) ، فقد تكهن بعض الباحثين بأن زورخانه لها أصل ميثري (Bahār) إلا أنه لا يوجد دليل نصي أو معماري على وجود عمارة زورخانه فيما قبل العصر الصفوي ، إلا أن الكتاب الشعبي دائماً ما ترجع عمارة زورخانه لأصول قبل إسلامية (مهرداد بهر ، 1981: 140-159) وفي رأيي أن ذلك يرجع لأصول الرياضه وليس المنشأ.

[4] وعلى الرغم من صحة هذا التصور إلا أن هناك من يرى بما أن فكرة المصارعه عرفت في جنوب وغرب آسيا بشكل كبير قبل العصر الإسلامي فإن الربط بينها وبين الفتوة والصوفيه أمر غير مؤثر (Encyclopedia Iranica, 2006)

[5] للفتوة أسماء عده منها شطار، عيار ، بهلوان ، چوان مردي ، ويرجع أصل الفتوة لسيدنا آدم عليه السلام عندما شد سيدنا جبريل عليه السلام على وسطه لما قبلت توبته (الامام محمد بن الامام الحسين، ق 11 هـ : 8) وتركيزاً على بلاد فارس عُرفت الفتوة على أنها المكانة الاجتماعية والأخلاقية التي مارسها -آزادان - وهم فئة من طبقة النبلاء الفارسية التي كانت تتألف من صغار ملاك الأراضي والمحاربين الذين خدموا كقادة عسكريين وإداريين وحراس وقضائيين، ويقال عنهم ان روحهم حره مما يعني ضمناً الشجاعة والاستعداد للمساعدة بنشاط بدون مقابل (حناوي، 1999: 161-163) وقد كان لهم نظام خاص بهم يتضمن الطعام والشراب وكيفية الكلام وكان يعرف كبيرهم بـ " قاضي الفتيان . " أما معرفة الصوفية بالفتوة فتؤرخ بالقرن 6 هـ/ 12م تقريباً وكانت بدايتها في خراسان، وقد تجلّى ذلك الانصهار الصوفي في أعمال الفتوة على يد الكثيرين في نيسابور ، وقد عرف مصطلح الفتوة عند الصوفيه بشكل موضوعي منذ ذلك الوقت (Zakeri, 2012: 594 -601) إلا أن ذلك لم يمنع أن يكون الامام علي ابن ابي طالب كرم الله وجهه سيد الفتيان هو والامام حمزه بن عبد المطلب . هذا وقد روى القشيري في رسالته في باب الفتوة " أن انساناً يدعونه " الفتوة " خرج من نيسابور الى بلد يدعونها" نسا "من أعمال خراسان ، استضافه رجل ومعه جماعه من أصحابه على الطعام فلما فرغ جاءت الجارية لتصب على يده الماء، فإمتنع قائلاً "ليس من الفتوة أن تصب النساء الماء على ايدي الرجال) "عمر الدسوقي، (225: 1959) ومن هذه الاقوال الكثير التي تمتليء بها كتب الفتية والفتوة في العصر الاسلامي.

[6] هو پوريای ولي محمود خوارزمي المعروف بـ پير ولي ، عاش قبل العصر الصفوي ودفن في خوي من أعمال خوارزم ، كان شاعراً وفيلسوفاً ومتصوفاً ، وقد ذاع صيته لقوته وبلاغته وحسن تصوفه ، تنسب له مقبره في خيوة بأوزبكستان تعود للقرن 10-12 هـ/ 16-18م ، ويعتبرها الكثيرون مقبرة تذكارية لزيارته لخيوة ، أو لزواجه من احدى بناتها ، له شاهد قبر مؤرخ بـ 722 هـ وعلى الرغم من ذلك تختلف الاقاويل في تاريخ وفاته وحياته) . بناهاي آرمگاهي، (429: 1376 تاريخ فرهنگ زورخانه ، 51: 1974

[7] أسماء مجموعه من زورخانه يرجع تاريخها لقرنين مضيا تقريباً حسب مواقعهم:

تهران	قم	قاشان	اصفهان
زورخانه آقا غلام حسين	زورخانه ارگ	زورخانه رويه قبرستان	زورخانه آب بخشان
خزانه	زورخانه چاله	آه درکاروانسرایي	زورخانه بيدآباد
زورخانه بازارچه آل عباس	مسگرها	ساخته شده بود	زورخانه تکیه گرگر
زورخانه پاچنار	زورخانه حاج محمد	زورخانه سرپره	آقا
زورخانه پشت صحن	رضا بيك	زورخانه سرسنگ	زورخانه تل وازگان
حضرت عبدالعظيم	زورخانه حسين آباد	زورخانه سرآوچه آه	زورخانه توقچي
زورخانه تجریش	زورخانه گذر حاج	حاج علي نقي جلودار	زورخانه جلفا
زورخانه تکیه زرگرها	شعبانعلي	ساخته بود	زورخانه جنب پل
زورخانه تکیه حاج رجب علي		زورخانه گذر درب ورده	خواجو
زورخانه تکیه عودلاجان		زورخانه محله بازار	زورخانه چم لو
زورخانه حاج وزیري		آران	زورخانه چهارسو
زورخانه حاج علي		زورخانه محله سر	شیرازي ها
معروف به باغ ایلچي		گنکه آران	زورخانه چهارسو
زورخانه خانواده مرتضوي		زورخانه میدان آهنه.	علي آقا
تبريزي		زورخانه میدان بزرگ	زورخانه چهارسو
زورخانه درخانگاه			مقصود
زورخانه درو ازه شاهزاده عبدالعظيم.			زورخانه چهارسو
زورخانه دزآشيب			نقاشي
زورخانه سرتخت بربري ها			زورخانه ستي فاطمه
زورخانه سرچشمه متعلق به یوزباشي اسماعيل			زورخانه شهشهان
زورخانه سرچشمه			زورخانه مدرسه
زورخانه سقاخانه آينه			ملا عبدالله
محل ورزش پهلوان			زورخانه نواب
زورخانه سيد ولي متعلق به پهلوان خراساني			درمحله باب الدشت
زورخانه سه راه دانگي			
زورخانه سقاخانه			

			نوروزخان زورخانه سيد نصرالدين زورخانه شاهزاده سيف الملك زورخانه شاهزاده سيف الملك زورخانه شهري زورخانه صابون پزخانه زورخانه علي ابرام چراغ زورخانه آوچه غريبان زورخانه محله حمام خانم زورخانه محله مسجد حوض زورخانه محله هفت دختران زورخانه ملك التجار زورخانه موسي آقا زورخانه ميدان آاه فروش ها روبه روي آب انبار حاج آقا موسي زورخانه نياوران آاه ازبين رفته است
--	--	--	---

(انصاف پور، (241-243: 1974 و نستدل من اعداد هذه زورخانه على الرغم من انها تقريبيه الا انها توضح نسبة عدد زورخانه التي بنيت في العهد الصفوي (اصفهان - قم و كاشان (وتلك التي بنيت في العصر القاجاري (تهران)

[8] هو شاعر اصفهاني كانت تغنى شعره ونثره داخل زورخانه لزيادة حماس الرياضيين ، كانت حياته في العصر الصفوي ومازال شعره يتغنى به حتى يومنا هذا داخل زورخانه ، وقد تم توثيق العديد من أعمال زورخانه على يديه وذلك في العصرين الصفوي والزندى (انصاف پور، (69-61 : 1974

المصادر والمراجع العربية والفارسية:

الامام محمد بن الحسين بن علي بن ابي طالب (القرن 11 هـ / 17م) (الفتوه في علم أهل الحقيقة والطريقة والأدب ، مخطوط حسن ينسب لصاحبه ، ذكرت في فهرس الظاهرية القاهرة ، 21 صفحه صميمي، نصرت الله (1934) فرزش، ايران باستاني2، رقم 29
عمر الدسوقي (1959) الفتوة عند العرب ، نهضة مصر ، القاهرة
انصاف پور، غلام رضا (1974) ،تاريخ و فرهنگ زورخانه وگروه هاي اجتماعي زورخانه رو، تهران
سمية حسن محمد إبراهيم (1977) العادات المصرية القديمة في العصر الإسلامي ، القاهرة
مهرداد بهر (1981) فرزشي باستاني ايران، ششتر 140-159 :
صدر الدين الهي (1995) سفر در ايران للرحاله Gaspard Drouville في الفترة من 1819-1820 ،
جزئين

دايره المعارف بناهاي تاريخي ايران در دوره اسلامي (1997) بناهي آرامگاهي، حوزه هنري، تهران
حسني پارتو بيضائي قاشاني (2003) تاريخ فرزش باستاني ايران :زورخانه، تهران
المصادر والمراجع الأجنبية:

Klaus Kreiser , (1975) , Edirne im 17. Jahrhundert nach Evliyā Çelebî: Ein Beitrag zur Kenntnis der osmanischen Stadt , Freiburg
Jacob Eduard Polak , (1976) , Persien das Land und seine Bewohner ,
Hildesheim

John Chardin , (1988) , Travels in Persia, 1673-1677, New York
Mohsen Zakeri , (1995) , From Iran to Islam: ‘Ayyārān and Futuwwa,” in Bert G. Fragner, et al., eds., Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies : 745-57 , Rome

Hanaway, (2000) , “‘Ayyār ii: ‘Ayyār in Persian Sources,” in Elr III: 161-63.
Rochard, Philippe , (2000), Le ‘sport antique’ des zurkhâne de Téhéran: formes et significations d’une pratique contemporaine, unpubl. Ph.D. diss., Université
Aix-Marseille I

Houchang E. Chehabi, (2001), Jews and Sport in Modern Iran,” in Homa Sarshar and Houman Sarshar , eds., the History of Contemporary Iranian Jews IV .

Houchang E. Chehabi, (2006) Zur-kana, encyclopedia Iranica.

Dick H. Luijendi , (2011) Iran and the Caucasus, Volume 15, Issue 1-2: 99 –
116

- Aqajani, H. & Jalal Kamali, A. (2012) Barresi- ye mardomshenakhti- ye varzesh- e bastani dar shhr- e Kerman, [Anthropological study of ancient sport (Zurkhaneh) in the city of Kerman]. Indigenous Knowledge, (2): 30.
- Mohsen Zakeri, (2012) Javānmardi, encyclopedia Iranica, Vol. XIV, Fasc. 6: 594 – 601
- Seyyed ,Afsarian , (2016) ,Didactic Architecture and Music in Zurkhaneh, Bagh- Nazar, Vol.13, No.42

ملاحق اللوحات والأشكال:



لوحة (2) لوحة حجرية ، القرن 5-7 م ، كلكتا - الهند

https://en.wikipedia.org/wiki/Indian_club



مهر سقایی ورزشی یاستانی عهد ساسانی - از اساتید ایرانی

لوحة (1) التدريبات الرياضيه باستخدام نفس

الأدوات، عصر ساساني

<http://kavehfarrokhi.com>



لوحة (4) مبنى زورخانه من الخارج -يزد -تصوير الباحثه



لوحة (3) مبنى زورخانه من الداخل

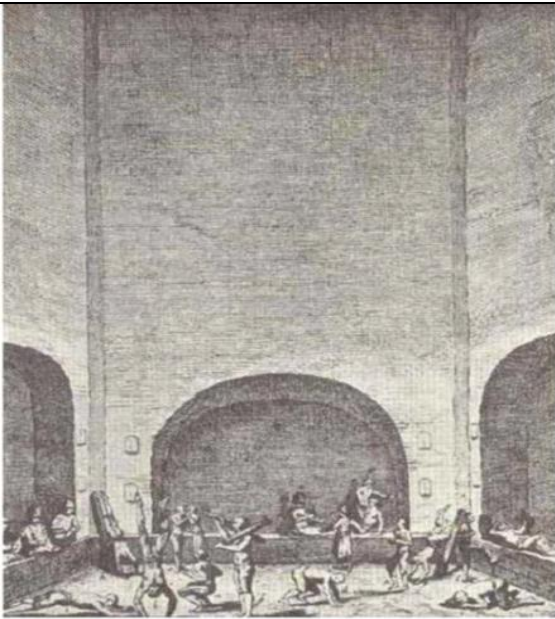
[/www.picbon.com//](http://www.picbon.com//)



لوحة (5) توضح أحد التدريبات بـ " شنا رفتن " أو " تخت چوب "



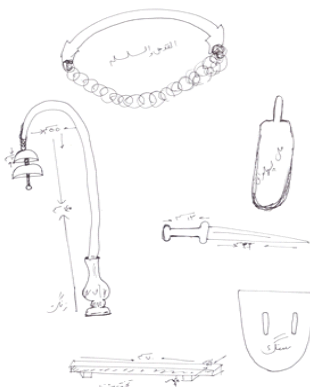
صورة (6) سردام /مقعد المرشد www.Dalirestan.ir



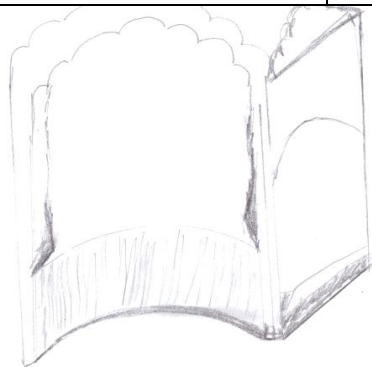
لوحة (8) بيت القوة من الداخل، للكاتب الدنماركي كارستن نيبور، من كتاب انصاف پور 1974



لوحة (7) زورخانه زمن فتحعليشاه ، من كتاب ورزش باستاني لپرتو بيضائي



شكل (2) بعض الأدوات الرياضية المستخدمة
رسم الباحثه



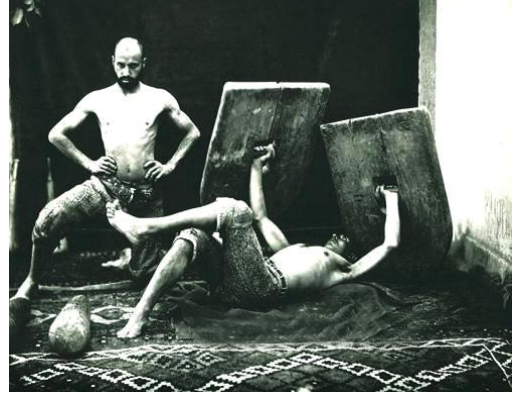
شكل (1) سردام /مقعد المرشد -
رسم الباحثه



لوحة (9) الأدوات والملابس المستخدمة في عمارة زورخانه
<http://dabestanyha.blogspot>



لوحة (11) الاستعداد للمصارعة، خلفهم حامل القوس /كاباداء، انصاف پور، ص 115



لوحة (10) أحد الرياضيين يحمل سنگ، منذ اكثر من مائه عام، انصاف پور ص 99

دراسة ونشر لأربعة ألواح خشبية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي من القرنين الثالث والرابع الهجريين

أ.م.د/ تامر مختار محمد

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية المساعد

كلية الآداب - جامعة حلوان

ملخص:

تطور فن الحفر علي الخشب في مصر منذ بداية العصر الإسلامي على أيدي الصناع المصريين، واستمر هذا التطور خلال العصور الإسلامية المختلفة، وتبقى عدداً كبيراً من التحف الخشبية تشهد علي مهارة الصناع المصريين في القرون الإسلامية الأولى. ومن خلال دراسة مجموعة الأخشاب التي تعود إلي الفترات الإسلامية المبكرة، وخاصة الفترة السابقة على دخول الفاطميين إلي مصر، يتضح لنا أن معظم القطع الخشبية تزيينها زخارف نباتية وهندسية، وأحيانا رسوم طيور وحيوانات، بينما وجدنا قطع خشبية نادرة تزخرفها نقوش كتابية.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي في القاهرة بمجموعة نادرة من اللوحات الخشبية لم يسبق لأحد دراستها أو نشرها من قبل، ثلاثة منها غير مؤرخ، وواحد فقط مؤرخ بعام ٣١٨هـ / ٩٣٠م. وهذه الألواح نقشت عليها كتابات بالخط الكوفي نفذت بطريقة الحفر البارز، داخل إطارات من الزخارف الهندسية البسيطة، وُجِلُّ هذه النصوص كتبت في أسطر يتراوح عددها بين ثلاثة وخمسة أسطر، وفي بعض الأحيان زخرفت المناطق علي جانبي بعض النصوص بوحدات هندسية بسيطة عبارة عن دوائر.

وقسم الباحث الدراسة إلى مبحثين

المبحث الأول: يتناول الدراسة الوصفية لعدد أربعة ألواح خشبية.

المبحث الثاني: دراسة لمضمون الكتابات المنقوشة علي الألواح الأربعة.

وزيلت الدراسة بخاتمه تتضمن أهم نتائج البحث، وبملحق يتضمن الألواح الخشبية والأشكال التفصيلية المتعلقة بموضوع الدراسة.

يحتفظ متحف الفن الإسلامي في القاهرة بمجموعة نادرة من اللوحات الخشبية لم يسبق لأحد دراستها أو نشرها من قبل، ثلاثة منها غير مؤرخ، وواحد فقط مؤرخ بعام ٣١٨هـ / ٩٣٠م. وهذه اللوحات لم يسبق دراستها أو نشرها من قبل، نقشت عليها كتابات بالخط الكوفي بطريقة الحفر البارز داخل إطارات من الزخارف الهندسية البسيطة، وُجِلُّ هذه النصوص كتبت في أسطر يتراوح عددها بين ثلاثة وخمسة أسطر، وفي بعض الأحيان زخرفت المناطق علي جانبي بعض النصوص بوحدات هندسية بسيطة عبارة عن دوائر.

وتجدر الإشارة إلي أن بعض الأساتذة والباحثين قد قاموا بدراسة لبعض الألواح الخشبية المشابهة، والمحفوظة أيضا بمتحف الفن الإسلامي^٢. إلا أنه من الملاحظ أن الدراسات السابقة اقتصر على دراسة العناصر الزخرفية ولم تتطرق إلي معرفة وظيفة الألواح الخشبية، أو أماكن تثبيتها، بالإضافة إلي أنها لم تتعرض لمضمون الكتابات بشكل يوضح أهمية هذا النوع من القطع الأثرية، وكان هذا السبب الرئيس لإعداد هذا البحث ومحاولة التعرف علي وظيفة الألواح ومحاولة تحليل مضمون الكتابات عليها، ومقارنة مضمون هذه النقوش مع الكتابات التي ظهرت علي بعض عقود البيع والشراء علي البردي والورق المعاصرة.

ويهدف الباحث من خلال هذه الدراسة إلي

- ١- نشر ودراسة أربع لوحات خشبية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة لم يسبق نشرها.
- ٢- الوقوف علي وظيفة هذه الألواح وعلى أماكن تثبيت هذه اللوحات والغرض من الكتابات عليها.
- ٣- أنواع الخطوط التي استخدمت في الكتابة على اللوحات الخشبية.
- ٤- دراسة للأسماء والعبارات والأدعية الموجودة على هذه اللوحات، وعلاقتها بتمثيلات من العبارات التي ظهرت على البردي والورق.

المبحث الأول: الدراسة الوصفية لعدد أربع لوحات

اللوح الأول (لوحة رقم ١)

المادة الخام: خشب

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي

رقم الحفظ: ١٧١١١

الأبعاد: ٢,٠٦ × ٣٤ سم

التاريخ: ٣١٨هـ/ ٩٣٠م

الوصف: لوح مستطيل من الخشب مكون من ثلاث قطع، يحيط به إطار ملون باللون الأحمر به نقاط بيضاء، واللوح تم العثور عليه أعلي محاجر عين الصيرة في أغسطس عام ١٩٣٣م. ويزخرف جانبي اللوح بالحفر دائرتان بارزتان تتضمنان شهادة التوحيد مقسمة على الدائرتين، وبالدائرة اليمني ثلاثة أسطر من الكتابات المنفذة بالخط الكوفي البسيط ذي الهامات الزخرفية المثلثة والمنفذة بالحفر البارز (لا - اله الا - الله) ، وبالدائرة اليسرى ثلاثة أسطر (محمد - رسول - الله)، يحيط بالدائرتين من الأربع جهات ورقة نباتية ثنائية. ويتوسط اللوحة ستة أسطر من الكتابات المنفذة بالخط الكوفي البسيط وبالخط الكوفي البسيط ذي الهامات الزخرفية المثلثة والمنفذة بالحفر البارز، والنص يتضمن البسملة وآية قرآنية (سورة) يليها نص إشهار ملكية عقار باسم علي بن عبيد بن حميد المعروف بالاعذر الدباغ، واللوح مؤرخ بعام ٣١٨هـ/ ٩٣٠م، ونص كتابته:

١- بسم الله الرحمن الرحيم تبارك الذي ان شا جعل لك خيرا من ذلك جنات تجري من تحتها الأنهار ويجعل لك.

٢- قصورا وما بكم من نعمة فمن الله بركة من الله ويمن وسعادة هذه الدار الكبيره

٣- "الشايعة" والاربع الحوانيت التي هي منها بجميع حقوقها وحدودها وارضها ونبائها وسفلها

٤- وعلوها وكل حق هو لها داخل فيها وخارج منها لعلي بن عبيد بن محمد بن حميد المعرو

٥- ف بالاعذر الدباغ في ملكه ملكا صحيحا ملكها من فضل الله وجزيل عطائه فذلك في جمادى الاخر

سنة

٦- ثمان عشره وتلثمايه

السمات الخطية لكتابة اللوح الخشبي

- نفذ الخطاط النقش داخل مساحة مستطيلة محددة بإطار على هيئة أسطر منتظمة ومتوازية.
- لم يحقق الخطاط التوازن فيما بين أسطر النص، ويظهر هذا في السطر الأخير والذي نقش فيه التاريخ، فقد كتب بحروف وكلمات أصغر من الموجودة بالسطور الخمسة السابقة، وهذا يدل على أن الخطاط غير متمكن من توزيع الحروف والكلمات بشكل متوازن على المساحة المتوفرة لديه وأيضا لضيق المساحة في نهاية النقش.
- يلاحظ أن الخطاط نوع في صور الحروف المفردة والمركبة، مما جعل الحرف الواحد يظهر بأكثر من صورة كما في حرف السين في كلمات "بسم- شاء" في السطر الأول وفي كلمتي "سعادة-شايعة" في السطرين الثاني والثالث (شكل ١)، وأدى ذلك إلى إكساب النقش مزيداً من الجمال والزخرفة.
- ألحق الخطاط ب بدايات الحروف ونهايتها زوائد زخرفية على هيئة مثلث كما في نهايات الألفات وزوائد الهاء النهائية والتي اشتهرت بالكوفي ذي المثلثات أو ذي الطرف المتقن كما في "الله-الرحمن-الرحيم-تبارك-الذي-....." بالسطر الأول وغيرها على مستوى النص.
- التشابه بين حرفي الكاف الأخيرة والذال الأخيرة كما في كلمات "تبارك-لك-ذلك-الذي" بالسطر الأول.
- استمرار بعض خواص الخط النبطي في الظهور من استكمال بعض الكلمات في السطر التالي وهي الخصائص التي لازمت الكتابة العربية لفترة من الزمن، كما في كلمة "المعروف" بالسطرين الرابع والخامس، أو لضيق المساحة فاضطر لتقسيم الكلمة إلى قسمين.
- يلاحظ التوازن في رسم الكلمات على مستوى التسطيح في كامل النص فلم ينزل عن مستوى التسطيح إلا الحروف ذات الزيادات كالراء والنون الأخيرة والياء الأخيرة، وقد ظهرت هذه السمة في اللوحات الاربع.

اللوحة الثاني (لوحة ٢)

المادة الخام: خشب

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي

رقم الحفظ: ١٢٦٤٠

الأبعاد: ٦٢ × ١٦ سم

الوصف: لوح مستطيل من الخشب، يحتوى على أربعة أسطر من الكتابات المنفذة بالخط الكوفي البسيط ذي الهامات الزخرفية المثثة والمنفذة بالحفر البارز، ويشتمل اللوح على عقد إشهار ملكية منزل باسم سعد مولي أحمد وعلى ابني عبيد العسال، وهو غير مؤرخ، ونص كتابته:

١- بسم الله الرحمن الرحيم بركه من الله هذه الدويره بجميع

٢- حقوقها وحدودها وأرضها وبناءها وسفلها وعلوها

٣- وكل حق هو لها لسعد مولي احمد وعلى ابني محمد

٤- بن عبيد العسال ملكها من فضل الله وعطاءه

السمات الخطية لنقوش لكتابات اللوحة الخشبية

- يوجد كسر في الجانب الأيسر السفلي من اللوح الخشبي.

- نفذ الخطاط النقش داخل مستطيل على هيئة أسطر منتظمة ومتوازية وأحاطه بإطار بارز.

- حقق الخطاط التوازن فيما بين أسطر النص الأربعة، ويظهر هذا في تمكّنه من توزيع الحروف والكلمات بشكل متوازن على المساحة المتوفرة لديه. والتزامه بتساوي نسب حجم الحروف (شكل ٢).

- يلاحظ أن الخطاط نوع في صور الحروف المفردة والمركبة، مما جعل الحرف الواحد يظهر بأكثر من صورة كما في حرف الدال بكلمات "هذه-الدويره" بالسطر الأول "لسعد" بالسطر الثالث، وأدى ذلك إلى إكساب النقش مزيداً من الجمال والزخرفة.

- ألحق الخطاط ببدايات الحروف ونهايتها زوائد زخرفية بما يعرف بالكوفي البسيط ذي الهامات الزخرفية المثثة والتي ظهرت بشكل رئيسي في الألفات والحروف الأولى للكلمات كما في "بسم-الله-الرحمن-الرحيم-هذه" بالسطر الأول وما على شاكلتها بباقي النص.

- التشابه بين حرفي الراء والنون كما في كلمات "الرحمن - الرحيم - الدويره - بن" بالسطر الأول والرابع.

- ظهرت كأسية العين مقفولة في العين المتوسطة كما في كلمة "لسعد" في السطر الأول، وفي العين المنتهية كما في كلمة "بجميع" في السطر الأول.

اللوح الثالث (لوحة رقم ٣)

المادة الخام: خشب

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي

رقم الحفظ: ١٤٧٢٢

الأبعاد: ٦٣,٥ × ٢٨ سم

الوصف: لوح مستطيل من الخشب، تم شراؤه من المسيو ميشيل ايمانور. ويحتوى اللوح علي نص كتابي من بالخط الكوفي البسيط ذي الهامات الزخرفية المثلثة والمنفذ بالحفر البارز، ويشتمل على عقد إشهار ملكية منزل باسم محمد بن حمدان بن الحارث ، وهو غير مؤرخ، ونصه:

- ١- بسم الله الرحمن الرحيم بركه من الله ويمن وسعاده
- ٢- هذه الدار بجميع حدودها وحقوقها سفها وعلوها ومرا
- ٣- فقها ومسالكها وكل حق هو لها داخل فيها وكل حق هو لها خا
- ٤- رج منها لمحمد بن حمدان بن الحارث ملكها من فضل الله وعطائه "وما"

السمات الخطية لكتابات اللوحة الخشبية

- يوجد كشط في السطر الثاني والرابع من اللوحة الخشبية، والجزء السفلي من السطر الرابع مفقود مما أدى إلي صعوبة قراءة بعض الكلمات، ومن المرجح أن هذه اللوحة غير مكتملة.
- نفذ الخطاط النقش داخل مستطيل على هيئة أسطر منتظمة ومتوازية وأحاطها بإطار بارز مستطيل.
- حقق الخطاط التوازن فيما بين أسطر النص الأربعة، ويظهر هذا من خلال تمكنه من توزيع الحروف والكلمات بشكل متوازن على المساحة المتوفرة لديه. والتزامه بتساوي نسب حجم الحروف.
- استمرار بعض مظاهر الخط النبطي من استكمال بعض الكلمات في السطر التالي كما في كلمات "مرافقها" في السطرين الثاني والثالث، "خارج" في السطرين الثالث والرابع وأيضا لضيق المساحة.
- ألحق الخطاط ب بدايات الحروف ونهايتها زوائد زخرفية بما يعرف بالكوفي ذي الهامات الزخرفية المثلثة وقد ظهر جليا في بدايات الحروف والألفات كما في "بسم-الله-الرحمن-الرحيم-بركه-يمن-سعادة" في السطر الأول وما على شاكلتها في باقي النص (شكل ٣).
- كما يلاحظ رسم حرف الحاء (المبدأة والمتوسطة) على هيئة زاوية حادة، بحيث تأخذ جبهة الحرف شكل قائم طويل مائل جهة اليسار ويتقاطع مع خط استواء الكتابة بصورة زاوية حادة كما في كلمتي "الرحمن-الرحيم"، وفي كلمة "حقوقها-حدودها" بالسطر الثاني، وأيضا في كلمة "احمد" في السطر الثالث.
- يلاحظ ارتفاع نبرة حروف الباء والياء الأولى لتتساوى مع هامات الألفات واللامات كما في كلمات "بسم-بركة-يمن" بالسطر الأول، "بجميع" في السطر الثاني، "بن" في السطر الرابع.
- التشابه بين حرفي الواو والقاف كما في كلمات "وسعاده- وحقوقها" بالسطر الأول والثاني.

- ومن الواضح أن هذا اللوح كان له تكملة لأن النص غير مكتمل إذ توجد ثلاثة حروف في نهاية السطر الرابع "وما" دون معنى يعتقد أنها من المفترض أن تستكمل في السطر التالي غير الموجود.

اللوحة الرابع (لوحة ٤)

المادة الخام: خشب

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي

رقم الحفظ: ١٦٣٣٣

الابعاد: ٦٨ × ١٧ سم

الوصف: لوح مستطيل من الخشب، تم شراؤه من الميسيو موريس أبيمايون. ويحتوي على نص من أربعة أسطر من الكتابات المنفذة بالخط الكوفي البسيط ذي الهامات الزخرفية المثلثة والمنفذ بالحفر البارز، ويشتمل اللوح على عقد إشهار ملكية منزل باسم ابن عبد الله أحمد بن محمد بن عتبه، وهو غير مؤرخ، ونص كتابته:

١- بسم الله الرحمن الرحيم تبارك الذي انشا جعل لك خيرا من ذلك جنات تجري من تحتها

٢- الانهار ويجعل لك قصورا هذه المبارك السفلى القصور الثلثة وعلوها الدار و

٣- ثلثه حوانبها (جوانبها) الشايعة الثمن من ذلك لابن عبد الله احمد بن محمد بن عتبه (صلح) الميكالي

٤- ملكها من فضل الله

السمات الخطية لكتابات اللوحة الخشبية

- يوجد كشط في السطر الرابع الإطار الخارجى المحيط للوحة الثانى والرابع من اللوحة الخشبية، والجزء السفلى من السطر الرابع مفقود مما أدى إلى صعوبة قراءة بعض الكلمات.

- نفذ الخطاط النقش داخل مستطيل على هيئة أسطر منتظمة ومتوازية يحيط بها إطار مستطيل بارز.

- لم يحقق الخطاط التوازن فيما بين أسطر النص، ويظهر هذا في السطر الرابع والذي نقش فيه عبارة (ملكها من فضل الله) فقد كتبت بحروف وكلمات أصغر من باقى النص (شكل ٤)، وهذا يدل على أن الخطاط غير متمكن من توزيع الحروف والكلمات بشكل متوازن على المساحة المتوفرة لديه.

- استمرار بعض مظاهر الخط النبطى من استكمال بعض الكلمات في السطر التالى كما في "وثلثه" في السطرين الثانى والثالث

- يلاحظ أن الخطاط نوع فى صور الحروف المفردة والمركبة، مما جعل الحرف الواحد يظهر بأكثر من صورة كما في حرف الحاء بكلمات "الرحمن-الرحيم" بالسطر الأول، وأدى ذلك إلى إكساب النقش مزيدا من الجمال والزخرفة.

- ألحق الخطاط بديايات الحروف ونهايتها زوائد زخرفية على هيئة الشعبة أو الشرطة، في معظم الأحيان تكون مفردة.

- كما يلاحظ رسم حرف الحاء (المبدأة والمتوسطة) على هيئة زاوية حادة، بحيث تأخذ جبهة الحرف شكل قائم طويل مائل جهة اليسار ويتقاطع مع خط استواء الكتابة بصورة زاوية حادة كما في كلمتي "الرحمن - الرحيم"، وفي كلمة "حقوقها - حدودها" بالسطر الثاني، وأيضاً في كلمة "أحمد" في السطر الثالث.
- ظهرت الياء الراجعة في هذا النص كما في كلمة "تجري" في السطر الأول.
- يلاحظ ارتفاع نبرة حروف الباء والياء الأولى لتتساوى مع هامات الألفات واللامات كما في كلمات "بسم- بركة-يمن" بالسطر الأول، "جميع" في السطر الثاني، "بن" في السطر الرابع.

المبحث الثاني الدراسة التحليلية

١- المواد الخام وطرق تنفيذ النقوش الكتابية عليها

صنعت الألواح الأربعة موضوع الدراسة من الخشب، ومن المعروف أن الأسلوب السائد في تنفيذ النقوش الكتابية على الأخشاب في العصور الإسلامية المختلفة كان بطريقة الحفر البارز^٣ أو الغائر، وبالنسبة للألواح الخشبية موضوع الدراسة فجميعها نفذت عليها النقوش بالحفر البارز^٤.

وطريقة الحفر البارز تتطلب تصميمًا كتابيًا سابقًا، فاللوح يخط في بداية الأمر بخطوط أفقية على مسافات متساوية، ثم يكتب النص فوقها بالمداد، ثم يحفر ما حولها بأدوات النجارة الدقيقة، ثم تسوى متون الحروف حتى تصبح ملساء، ومن المحتمل على النقاش أن يكون ملماً بصناعة الخط والحفر في وقت واحد، وفي بعض الأحيان كان الخطاط يقوم بكتابة الكلمات أولاً على سطح اللوح الخشبي، ثم يأتي دور النقاش ويقوم بنقشها^٥. ولكن من الواضح أن هذه اللوحات لم يعد لها تصميم "كتابي" مسبق^٦ ويتضح ذلك بصورة واضحة في اللوح الأول والذي نفذت فيه الكتابات بأحجام مختلفة للكلمات في السطرين الأول والثاني جاءت حروفها أكبر حجماً من حروف الكلمات في السطرين الخامس والسادس (شكل ١)، وفي اللوح الرابع نفذت كتابات السطر الأول بحروف أكبر حجماً من حروف السطر الرابع (شكل ٤).

٢- موضع تثبيت الألواح الخشبية:

من خلال دراسة مضمون الكتابات الأثرية المنفذة على الألواح الخشبية موضوع الدراسة يتضح لنا أن الألواح كانت تثبت^٦ أعلى مداخل المنازل الرئيسية وغيرها من المنشآت المدنية والتجارية^٧ في القرنين ٣ - ٤هـ / ٩ - ١٠م، ومما يبرهن على ذلك العديد من النقاط أهمها:

أ- أن هناك مدن أثرية بالكامل كانت توضع الأعتاب الخشبية أعلى مداخل أبوابها وينقش عليها كتابات، مضمون هذه الكتابات يتشابه مع مضامين الكتابات على الألواح الخشبية موضوع الدراسة، ومن أشهر هذه المدن مدينة القصر، فقد نقش كتابات تشير إلى مالك المنشأة على أعتاب الأبواب الرئيسية الخاصة بالمنشآت سواء كانت مدنية (دور سكنية) أو تجارية (معاصر، طواحين) وهذه المنشآت تنسب للعصر العثماني^٨.

ب- ما ذكره أحد الرواة أن النقوش الكتابية ظهرت وانتشرت على منازل مدينة الفسطاط إلى جانب الزخارف النباتية والهندسية، وقال أنه أثناء سيره في شوارع مصر، أي الفسطاط، رأى داراً للأيتام كانت تعلو مدخلها كتابات عبارة عن أبيات شعرية نصها:

منزل هذا لمن حله	نحن سواء فيه والطارق
فمن أتانا فيه فليحتكم	فإنه في حكمه صادق
يملك منا كل ما يشتهي	إلا في حكمه صادق
لا نحذر الفاقه من ربنا	فإنه المانع والرازق ^٩

٣ - وظيفة الألواح الخشبية

تتعدد الآراء حول وظيفة العقود الخشبية موضوع الدراسة وأهمها:

- ١- أن هذه العقود كانت تثبت على أبواب أو واجهات العقارات المتنازع على ملكيتها في تلك الفترة لتأكيد المالك على صحة ملكيته للمنشأة^{١٠}.
- ٢- أن صيغ العقود القانونية^{١١} المحفورة على هذه الألواح الخشبية تعد دليلاً مادياً موثقاً أكثر من العقود المكتوبة والمدونة سواء على البردي أو على الجلد أو على الكاغذ، كما أنها دليل قائم باق ببقاء المكان ومعلن نظراً لعلانيته للقاصي والداني.
- ٣- من المرجح أن هذه العقود وضعت على أعتاب أبواب المنازل المؤجرة من قبل ملاكها وذلك لحساب قيمة الضريبة العقارية من قبل المحتسب، ووضعت على مداخل المنازل نظراً لصعوبة دخول الغرباء إلى المنازل في تلك الفترة. ويؤكد ذلك أن بعض هذه العقود كتبت فيها تفاصيل دقيقة عن الدور داخلها أو خارجها، فقد جاء ببعض هذه الألواح تحديد نوع المنشأة (دويره أو دار أو قصر)، وجاء بها أيضاً أعداد حجرات الدار وبعض تفاصيل الوحدات الداخلية مثل "دورقاعة وفسقية وحديقة وغيره من الملحقات" وجاء ببعض منها ذكر للحوانيت المفتوحة بالمنشأة من الخارج.

٤ - الخطوط المستخدمة في الكتابة على الألواح الخشبية

استخدم نوع واحد من الخطوط في الكتابة على الألواح الخشبية الأربعة وهو الخط الكوفي البسيط

الخط الكوفي : يعتبر الخط الكوفي بأشكاله المتنوعة من أقدم الخطوط العربية التي ظهرت في العصر الإسلامي منذ بدايته، ولقد أدى منذ بداية ظهوره بوصفه عنصراً مهماً في فن الزخرفة الإسلامية دوراً لم يؤده أي نوع آخر من الخطوط العربية الأخرى، إذ بدأ ككل الظواهر الفنية المعروفة بسيطاً ثم درج في سلم الارتقاء والتطور إلى أن بلغ القمة حسناً وجمالاً، وكان هذا بفضل ما بذل في تجويده، ولقد نال هذه المكانة الزخرفية والفنية بفضل تكوينه الهندسي والذي أعطاه وضوحاً وجلالاً ورونقاً، وقد تفرع من الخط الكوفي أنواع عديدة^{١٢}. ولقد كتبت النقوش على اللوحات الخشبية الأربعة موضوع الدراسة بالخط الكوفي البسيط^{١٣} ذي الهامات الزخرفية المثلثة، وفي هذا النوع من الخط حاول الفنان أن يزخرف رأس الحروف ذات الهامات أو قمتها بمثلث، وقد وجدت هذه السمة في

الحروف الطوالع في النقوش النبطية المتأخرة، والذي يعد من أقدم الخطوط القديمة شكلا إلى الكتابة العربية، وهذه المرحلة هي التي مهدت لزخرفة حروف الخط الكوفي بأشكال وزخارف نباتية^{١٤}.

٥- الكتابات من حيث المضمون:

تشهد مجموعة الألواح الخشبية موضوع الدراسة ومثيلاتها المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي علي أن اللغة العربية كانت راسخة وشائعة في مصر لدى طبقة العامة خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين/ التاسع والعاشر الميلاديين، وأنها لم تعد لغة التخاطب فقط بل لغة التخاطب والكتابة معا بدليل أن الألواح الخشبية والتي كانت من المرجح أن تكون مثبتة على الواجهات الرئيسية للدور كتبت باللغة العربية ليراها المارة، وهي تخلو تماماً من أية ألفاظ يونانية أو قبطية، الأمر الذي يؤكد خطأ نظرية المستشرق الألماني بول كالي- Paul Kahle الذي كتب مؤكداً أن اللغة العربية لم ترسخ في مصر ولم تتخذ بوصفها لغة رسمية إلا في القرنين الرابع والخامس للهجرة/ العاشر والحادي عشر للميلاد^{١٥}.

ويتأكد من مضمون الكتابة على الألواح الخشبية موضوع الدراسة أن هناك مجموعة من العناصر الأساسية، تعد انعكاساً لانتشار الإسلام في مصر، إذ إن صياغة اللوحات يتماشى مع الشريعة الإسلامية نصاً وروحاً، فهي تبدأ جميعها بالبسملة ويليهما آية قرآنية، أو يلي البسملة أدعية باعتبارها نوعاً من التبرك، ويلى ذلك نوع المنشأة وفي بعض الأحيان تفاصيل من ملحقاتها، وأسماء أصحابها، وينتهي النقش بصيغة معينة لتأكيد على ملكية المنشأة، أي أن كتابات الألواح الخشبية بها ثراء من حيث المضمون وهي كالاتي:

البسملة: يتضح لنا أن البسملة^{١٦} جزء أصيل من افتتاحية النقوش الكتابية الظاهرة علي الأربعة ألواح موضوع الدراسة (لوحات ١، ٢، ٣، ٤) وتكتب عادة في بداية النص بصورة كاملة "بسم الله الرحمن الرحيم"، وكانت البسملة تستخدم في بداية النقوش تيمناً وتبركاً^{١٧}. ويلاحظ أن البسملة كانت عنصر أساسي في الصيغ الافتتاحية لعقود البيع والشراء علي البردي والورق في القرون الأربعة الأولى.

الآيات القرآنية: وقد وردت في النقشين الأول والرابع وسبقهما البسملة (لوحات ١، ٤)، ولاشك أن إضافة الآيات القرآنية للنصوص الموجودة علي ألواح الخشبية موضوع الدراسة يضيف عليها الوقار، ومن خلال دراسة هذه اللوحات تبين كتابة الآية القرآنية من سورة الفرقان بسم الله الرحمن الرحيم "تَبَارَكَ الَّذِي إِن شَاءَ جَعَلَ لَكَ خَيْرًا مِّنْ ذَلِكَ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَيَجْعَلُ لَكَ فُصُورًا"، وموضع هذه الآية الكريمة علي النقوش المقصود منه أن الله عز وجل إن شاء أتى صاحب الدار خيراً من هذه الدار وكل ما يملكه من فضل الله عز وجل، وتجدر الإشارة الي وجود الآية نفسها علي لوح آخر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^{١٨}.

الأدعية: ظهرت الأدعية في الثلاثة نقوش الأولى (لوحات ١، ٢، ٣)، ومن الواضح أن عبارة (بركة من الله أو بركة من الله ويمن وسعادة) تدخل ضمن ديباجة الافتتاحية في هذا النوع من الألواح، ويقصد بهذه العبارة أن الدار أو المنزل بركة وهبة من الله وتوفيق منه عز وجل، كما وردت العبارة الدعائية نفسها علي ألواح خشبية مشابهة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي^{١٩}، كما نقشت العبارة الدعائية (نعمة من الله) علي ألواح شبيهة محفوظة

بمتحف الفن الإسلامي ويقصد بها المعني نفسه^{٢٠}، وانتشرت هذه العبارات علي الفنون التطبيقية الأخرى المعاصرة كالنسيج والخزف^{٢١}.

مضامين توضح نواع المنشآت :

كانت مثل هذه المضامين تلي الديباجة الأولى لنصوص اللوحات الخشبية إذ كانت تشير إلي نوع المنشأة من خلال مسمياتها سواء كانت سكنية (كالدور^{٢٢} والقصور)، أو تجارية (كالعصارة أو الطاحونة)، وقد وردت مسميات مختلفة للدلالة علي نوع المنشأة يليها بيان مواصفات المنشأة وحجمها كالآتي:

الدار:- ورد هذا المصطلح في ثلاثة الواح (لوحات ١، ٣، ٤)، وجمعها ديار ودور: والدار بتثديد الدال وضم الراء، والدار المحل يجمع البناء والفناء، والمنزل المسكون، وكل موضع حل به القوم، ويقال هذا دار القوم ودارتهم، وقد ورد هذا الاسم في القرآن الكريم بسم الله الرحمن الرحيم "وأورثكم أرضهم وديارهم وأموالهم" صدق الله العظيم^{٢٣}، وقد ورد مصطلح الدار^{٢٤} في اللوح الأول ووصف فيه الدار بالكبير تعبيراً عن كبر مساحة الدار. ويلاحظ أنه تم اكتشاف مجموعة من الدور كشف عنها علي بهجت وجبرائيل ترجع إلي العصر الفاطمي خلال أعمال الحفائر في أطلال مدينة الفسطاط تنوعت أشكالها ومساحتها، وكانت أكبر الدور مساحة هي الدار رقم (١/أ)^{٢٥}.

الدويرة:- ورد مصطلح الدويرة علي اللوح الثاني (لوحة ٢)، وهي تصغير للدار، ويقصد منها معنيين الأول بمعني دار أو مسكن صغير، والثاني للتعبير عن وحدة سكنية معمارية ضمن مكونات منزل كبير ملحق بها مرافق وملاحق^{٢٦}. وقد ورد مصطلح الدويرة في وثائق الجنيزة، في عقد إيجار منزل صغير في الفسطاط قام بنشره (Khan.p) والعقد مؤرخ بعام ٥٣١هـ / ١١٣٧م، وجاء مضمونه "جميع الدويرة الداخلة في البستان المعروف بالزيتون الخارج عن هذه الإجارة"^{٢٧}، كما ورد لفظ الدوير في عقد بيع من ضمن وثائق الجنيزة ومؤرخ بعام ٦١٢هـ / ١٢١٥م، وأهمية هذا العقد تكمن في أنه ميز ما بين الدار والدويرة، فقد أشارت الوثيقة إلي الدار كبيرة والمكونة من عدة منشآت ومن بينها دويرة "وفي الشرق دار لورثة أبي طوال وفي الجوف دويرة لورثة الراي"^{٢٨}. وقد كشفت التنقيبات التي أجريت في مدينة الفسطاط عن ستة منازل صغيرة ترجع إلي العصر الفاطمي وهي قريبة من العصر الذي ترجع إليه ألواح الدراسة وقد بنيت بطريقة بسيطة، يبلغ متوسط مساحة المنزل الواحد ٣٥ متراً مربعاً، وتطل جميعها علي شارع ضيق عرضه ٢ متر، وجاء في وصف تخطيط هذه المنازل أنها تتكون من غرفتين أو ثلاثة ولا يتوسطهما فناء، وبعض هذه المنازل كان يتكون من طابق واحد، وألحقت بها مرافق متواضعة كالمراحيض^{٢٩}. وهذا يؤكد علي ما سبق ذكره من أن الدار من الممكن أن تشمل على عدة دور صغيرة وكبيرة تخص عائلة واحدة.

القصر:- ورد هذا المصطلح علي اللوح الرابع (لوحة ٤) والقصر من البناء هو المنزل، وسمى بذلك لأنه تقصر فيه الحرم^{٣٠}، والتكوين العام للقصر يتكون من فناء أوسط مكشوف يشرف عليه أفنية القصر الرئيسية خلفها الحجرات ثم ملاحق القصر المختلفة^{٣١}. ويذكر ناصر خسرو أنه سمع من أحد التجار المعتبرين أن في مصر

(يقصد الفسطاط) بعض القصور التي تشتمل علي غرف للإيجار تنتسج الواحدة من هذه الغرف لسكن ثلثمائة وخمسين شخصاً ومساحة تلك الغرف ثلاثون ذراعاً في ثلاثين ذراعاً^{٣٢}، وعلي الرغم من هذه المبالغة في هذه الرواية في ذكر عدد ساكني الغرف بالقصور المذكورة لكنها تكشف لنا عن وجود نوعية من الدور الكبيرة أو القصور استخدمت بغرض تأجير بعض غرفها لمثل هذا العدد الكبير، الذين لم تكن لهم دخول كبيرة تساعدهم علي السكني منفردين مستقلين عن غيرهم^{٣٣}.

وقد ورد علي بعض الألواح الخشبية الأخرى خارج نطاق مجموعة الدراسة مضامين أخرى لبعض المنشآت مثل: **معصرة:** - عصر العنب ونحوه مما له دهن أو شراب أو غسل واعتصره استخرج ما فيه فهو معصور، والمعصرة موضع العصر، وقد تكون المعصرة ملحقة ببناء، ولكن في الغالب تكون بناء مستقلاً قائماً بذاته، وقد ورد مصطلح العصاراة علي لوح صغير مشابه من الخشب محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^{٣٤}، واللوح مؤرخ بالقرن ٣هـ/٩م، وجاء مضمونه " هذه العصاراة بجميع حقوقها وما اشتملت عليه حدودها لابي عبد الله الحسين^{٣٥}".

مضامين تشير إلي ملكية الدور

تضمنت النقوش علي الألواح الخشبية عبارات أو مفردات تشير إلي نوع ملكية هذه المنشآت مفردة، وفي بعضها الآخر جاء لفظ مشاع، فالملكية المفردة ظهرت في اللوح الثالث (لوحة ٤) وحدد ضمن الكتابة اسم مالك الدار وهو "محمد بن حمدان بن الحارث"، وأيضاً في اللوح الرابع (لوحة ٤) حدد اسم المالك وهو (ابن عبد الله بن محمد بن عتبة).

وجاءت الملكية أحياناً علي المشاع وسجل لفظ مشاع في اللوح الأول (لوحة ١)، فظهر من ضمن نقوش اللوح عبارة الدار الكبيرة وألحقت بها كلمة (الشايعة) وفي نهاية النقش كتب اسم مالك واحد فقط هو "علي بن عبيد بن محمد"، و من المرجح من خلال هذه الصيغة أن الدار كانت ملكاً لأفراد علي المشاع، وأن المالك الحالي قد اشتراها منهم وأصبحت ملكاً خالصاً له.

وفي اللوح الثاني (لوحة ٢) وعلي الرغم من أن النص لم يتضمن ما يشير إلي أن الدويرة علي المشاع، ولكن يتضح من خلال كتابة اسم اثنين من الملاك هما "سعد مولي أحمد"، وعلي بن محمد بن عبيد العسال" ويفهم منها أن البيت كان ملكاً لهما علي المشاع. وقد أكدت علي هذه الملكيات أحد الدراسات المهمة عن الدور إذ ورد بها أن التقليد الاجتماعي الذي في مصر يؤدي إلي رغبة بناء ذوي الرحم لدورهم متجاورة في منطقة واحدة تؤول إليهم ملكيتها بالميراث أو الشراء أو الهبة أو غير ذلك ويكون بناؤها بتخطيط شامل له مدخل أو أكثر يؤدي إلي ممر داخلي تفتح عليه الدور فتبدو مجموعة الدور كدار واحد^{٣٦}.

ووردت صيغة الشايعة علي بعض الألواح الخشبية الأخرى خارج نطاق مجموعة الدراسة والتي ترجع إلي القرنين ٣ - ٤هـ/ ٩ - ١٠م، كما في لوح محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^{٣٧}، عبارة "علي المشاع" وجاءت ضمن كتابات لوح من الخشب مضاف إليها عبارة "غير مقسوم"، والتي تشير إلي ملكية دار علي المشاع، وأن هذا

الدار آلت إلي الملاك عن طريق الوراثة من الأب، ويظهر هذا من خلال عبارة "لمحمدة تكنا أم حبيب ابنت محمد بن حفظ ولابنها علي بن مرزوق مشاع غير مقسوم). كما حدد مقدار المشاع في نص لوح خشبي مماثل محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة^{٣٨} مؤرخ بالقرن ٩/٥٣م، عن طريق بيان عدد الأسهم ونصه "بركة من الله لمعاذ ويكننا أبا طالب بن عتيق بن عبد الملك الحذاء من هذه الدار ذات الحانوت اثنا عشر سهما من أربعة وعشرين سهم مشاعا غير مقسوم"^{٣٩} ويتضح من هذا النص أن الدار الملحق بها حانوت بنيت علي ١٢ سهما من المساحة الكلية والتي قدرت ب ٢٤ سهما ملك علي المشاع بين اثنين من الأخوة معاذ ويكننا.

مضامين تشير إلي تفاصيل أو عناصر الدور

حددت الكتابات علي الألواح الخشبية علي الرغم من صغر حجمها بعض تفاصيل هذه المنشآت الداخلية والخارجية منها، فمثلا نقش علي أحد الألواح الخشبية الأخرى خارج نطاق الألواح موضوع الدراسة والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^{٤٠} والمؤرخة بالقرن ٩/٥٣م، بعض التفاصيل الداخلية للدار مثل (الدھليز، القاعة السفلي، الفسقية، الروشن)^{٤١}. ومن خلال الدراسة الأثرية للدور المكتشفة في مدينة الفسطاط يتضح لنا أنها من أهم العناصر المعمارية في دور مدينة الفسطاط.

كما ورد وصف للملاحق الخارجية والتي يتضح منها أن بعض هذه الدور ألحق بها وحدات تخدم الأغراض التجارية من حوانيت^{٤٢}، وهو نمط أشارت الدراسات إلي وجوده في مدينة الفسطاط، كما أنه ما زال قائما إلي اليوم في منازل مدينة رشيد التي تضمنت مثل هذه المنشآت التي تخدم الغرض التجاري^{٤٣}، فقد ذكر في اللوحين الأول والرابع أن الدار أو القصر ألحق بهما حوانيت وجاءت بصيغة "هذه الدار الكبيرة والأربع حوانيت" في الأول، "والقصور الثلاثة وعلوها الدار وتلته حوانيتها" في اللوح الرابع.

مضامين تشير إلي حدود المنشأة

ورد علي بعض الألواح موضوع الدراسة ومثيلاتها المحفوظة بالمتحف نفسه المتحف ذكر حدود العقار بشكل عام بصيغة "بجميع حقوقها وحدودها وأرضها ونباتها وسفلها وعلوها وكل حق هو لها داخل فيها وخارج منها"، وقد ورد ذكر الحدود بشكل عام نتيجة لظهور حدود المنزل المثبت عليه الألواح موضوع الدراسة للعيان ومعرفتها من قبل قاطني المنطقة أو الحي فلم تذكر الحدود بالتفصيل.

ويقصد من عبارة (بجميع حقوقها وحدودها وأرضها ونباتها) أن جميع حدود المنشأة وحدودها وأرضها التي أنشئت عليها والنبات المزروع في محيطها هي ملك لصاحب المنشأة^{٤٤}.

أما عبارة (سفلها وعلوها) فقد ظهرت علي معظم اللوحات الخشبية موضوع الدراسة ومثيلاتها المحفوظة بمتحف الفن الاسلامي. ويشير جروهمان أن هذه العبارة (سفلها وعلوها) تعادل عبارة (أرضها وسمائها) ويحاول أن يقرن هذا التعبير بعبارة (إلى الهوى) ويفسر ذلك بقوله أن الهواء الذي فوق العقار تابع له، ويرجح أن المقصود بهذا التعبير هو الفضاء الذي يعلو العقار، وقد صيغ التعبير بهذا الشكل زيادة في الاحتياط حتي إذا ما رغب المالك تعلية العقار بالبناء لا يجد صعوبة تواجهه ممن يحيطون به من جيران وعقارات^{٤٥}. وقد أشار أحد الباحثين لحق

الجوار والمراد منه هو أن يكون لكل من الجارين الحق في الارتفاق بعقار جاره، واستغلال مساحة الهواء المطلق أعلي الدار يلحق به ضرراً بينا فاحشاً، والامتناع عما يؤذي الجار واجب ديني^{٤٦}. وفي اللوح الثالث ذكر من ضمن حقوق المالك في مرافق ومسالك الدار وجاءت العبارة بصيغة "بجميع حدودها وحقوقها أسفلها وعلوها ومرافقها ومسالكها"، ويقصد هنا أن من ضمن حقوق المالك حقه في المنافع، فقد أشار أحد الباحثين إلي حق الانتفاع الشخصي، ويقصد به الاشتراك العام في المرافق العامة والمسالك في طرقات، مصارف عامة، المرور، السقي، وصرف المياه الزائدة عن الحاجة، لأن هذه المنافع شركة بين الناس يباح لهم الانتفاع بها بشرط عدم الإضرار بالآخرين^{٤٧}.

وهذه الصيغة كانت متبعة في كتابة عقود البيع أو الشراء علي البردي والورق ولكن بشكل أكثر دقة منذ نهاية القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، فتذكر حدود المنزل، وفي معظم الأحيان يبدأ بالحد القبلي (الجنوبي)، ثم الحد البحري (الشمالي)، ثم الحد الشرقي وينتهي بالغربي، وتحديد مكان العقار بهذه الطريقة في أوراق البردي يعد بمثابة تحديد مساحته كذلك^{٤٨}.

مضامين تشير إلي تواريخ الملكية:

من خلال دراسة الكتابات علي الألواح الخشبية لوحظ أن غالبية النصوص لم تشتمل علي تواريخ ملكية، واللوح الوحيدة الذي حمل تاريخ ملكية المنشأة هو اللوح الأول (لوحة ١)، وقد سجل تاريخ الملكية متضمناً الشهر والسنة الهجرية وقد سجل كآلاتي "جمادي الآخر سنة ثمان عشرة وثلاثمائة". وعلي الرغم من عدم تسجيل تاريخ الملكية علي الألواح الثلاثة من الثاني إلي الرابع، إلا أننا من الممكن أن نرجح نسبتها بناء علي الدراسة المقارنة بالألواح الأخرى للنصف الثاني من القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، حيث أن السمات الخطية لهذه الألواح تشبه السمات الخطية للألواح أخرى مشابهة ومحفوظة في متحف الفن الإسلامي^{٤٩} ومؤرخة بالقرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي^{٥٠}.

مضامين تشير إلي الوظائف:

تضمنت الكتابات علي الألواح الخشبية الأربعة، موضوع الدراسة، أسماء الأشخاص ملاك المنازل، ومن المؤكد أنها من العناصر الثابتة في النصوص للتأكيد علي ملكية المنشأة لشخص بعينه^{٥١}.

ولقد اقترنت بعض أسماء الأشخاص بحرفهم أو وظائفهم ومنها علي سبيل المثال لا الحصر:

-**الدباغ:** وردت حرفة الدباغة مقرونة باسم مالك الدار في اللوح الأول واسمه هو " علي بن عبيد بن محمد بن حميد المعروف بالاعذر الدباغ" (لوحة ١)، والدباغ الذي يدبغ الجلد، والمحل الذي يزاول فيه عمله يسمى المدبغة، وكانت دباغة الجلود من الحرف الشائعة في مصر منذ القدم وهي حرفة تعني بمعالجة الجلود للاستعمال فيما بعد. ولقد اطلقت "المدبغة" علي محل الدباغة، وحرفة الدباغ من الحرف التي تتطلب مهارة ومقدرة عالية في تنظيفها وتسويتها وإعدادها للدبغ.

ووردت حرفة "الدباغ" في بعض نصوص البرديات العربية منها بردية محفوظة في دار الكتب بالقاهرة- تنسب للقرنين ٢-٣هـ/٨-٩م، موضوعها عبارة عن عقد بيع منزل ورد بها اسم "أحمد الدباغ" باعتباره أحد أطراف العقد، كما وردت المهنة نفسها علي شاهد قبر من الحجر الرملي مؤرخ بتاريخ ١٠ ربيع الأول سنة ٣٢٧هـ/يناير ٩٣٩م بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة باسم "علي بن سالم بن أحمد الدباغ"^{٥٢}.

-**العسال:** ورد صنعة "العسال" مقرون باسم أحد ملاك الدار في اللوحة الثانية باسم "علي ابني محمد بن عبيد العسال" (لوحة ٢)، والعسال هو مشتار العسل من موضعه، ويطلق علي صانع العسل وبائعته أيضاً^{٥٣}، ولقد ذكر الرحالة ناصر خسرو في القرن ٥هـ/١١م إلي ما يشير إلي هذه المهنة بقوله: "يكثر في مصر جني العسل". ولقد وردت صنعة "العسال" في بعض نصوص البرديات العربية منها بردية محفوظة في دار الكتب بالقاهرة- تنسب للقرنين ٣هـ/٩م، موضوعها عبارة عن "كشف خاص بدافعي الضرائب" ورد به اسم "جعفر العسال"، كما وردت الصنعة نفسها علي شاهد قبر من الحجر الرملي يرجع إلي ما بين أعوام ٢٢١هـ و ٢٢٩هـ باسم "مسرور بن سعيد العسال مولي ... بن صاعد"^{٥٤}.

- **الميكالي:** وردت وظيفة "الميكالي" مقرون باسم أحد ملاك الدار في اللوح الرابع باسم "ابن عبد الله احمد بن محمد بن عتيبة صلح الميكالي" (لوحة ٤)، ومن المرجح أن المقصود بالميكالي نسبة الحرفة التي تعرف بالكيلة وصاحبها يعرف بالكيل، والكيل ما يكال به من حديد أو خشب، والكيله وعاء يكال به الحبوب، والكيله مكيال من المكايل، والمكيال ما يكال به وهو جمع مكاييل^{٥٥}، وهناك رأي آخر وهو نسبة لقب الميكالي إلي ميكائيل وهو اسم مشهور في المسيحية، ومن المرجح أن العائلة كانت قبطية ودخلت الإسلام، ولكن احتفظت بلقب العائلة. كما ظهرت مسميات مجموعة من الحرف والصناعات علي بعض الألواح الخشبية خارج نطاق مجموعة الدراسة ومحفوظة بالمتحف نفسه والتي تم نشرها في كتالوج المتحف^{٥٦} المؤرخ بعام ١٩٣١ ومنها

- **الحذاء:** وردت وظيفة الحذاء مقرونة باسم مالك الدار علي لوح صغير من الخشب من القاهرة محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^{٥٧} باسم "لمعاذ ويكنا أبا طالب بن عتيق بن عبدالله الحذاء". وحذا النعل حذوا وحذاء قدرها وقطعها، والحذاء بفتح الذال النعل، والحذاء بالشد مع الفتح هو صانع النعال.

ووردت صنعة الحذاء علي شاهد قبر من الرخام محفوظ بمتحف الفن الاسلامي مؤرخ بشهر ذي القعدة سنة ٢٣٢هـ باسم "هرون بن نافع المكي الحميري الحذاء"^{٥٨}.

- **التمار:** ووردت الوظيفة علي لوح صغير من الخشب من القاهرة محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^{٥٩}، ومؤرخ بعام ٣٠٠هـ/٩١٣م، باسم "لأبي القاسم مسعودالتمار"^{٦٠}، هو بائع التمر أي البلح.

- **العطار:** وردت وظيفة العطار علي لوح خشبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^{٦١}، باسم "عبد الله عمر بن سليمان بن سلامة العطار"^{٦٢}.

هو تاجر العطور أو الأطياب الزكية الرائحة وصانعها أو مستخرجها. وكانت العطرة من الصناعات المهمة نظرا لاستخدام العطور في الطقوس الدينية، وفي الزينة، وفي معالجة البشرة. وكان العطارون يتجمعون في أسواق خاصة بهم كانت تعرف عادة باسم العطارين نسبة إليهم ، كما كانت المؤسسات التي تنشأ في هذه السوق تنسب إلي العطارين مثل مدرسة العطارين بفاس^{٦٣}.

الخاتمة

في نهاية هذه الورقة البحثية يتبين لنا أهمية دراسة هذا النوع من الألواح الخشبية والكتابات عليها، فمن خلال تتبع مضمون النقوش التي وردت علي الألواح الخشبية تبين لنا مقدار الدقة القانونية التي اتبعت عند كتابة مثل هذا النوع من الألواح حتي لا يختلف اثنان علي ملكية المنشأة، وأن مضمون فقرات نصوص الألواح هو الأساس الذي بنيت عليه كتابة سائر الألواح الخشبية في مصر في تلك الفترة، ومن المرجح أنها صارت عرفا سائدا في المعاملات في تلك الفترة.

- بالإضافة لما سبق من الواضح انتشار كتابة عقود الملكية علي المنشآت الثابتة كانت تتم جنبا إلي جنب مع عقود البيع والشراء التي تكتب علي البردي أو الورق، والتي تطورت فيما بعد وأصبحت تكتب علي الحجر أو الرخام لأنه أطول عمرا من الخشب، وقد وصلتنا وقيات عديدة ترجع إلي العصر المملوكي تؤكد ذلك.

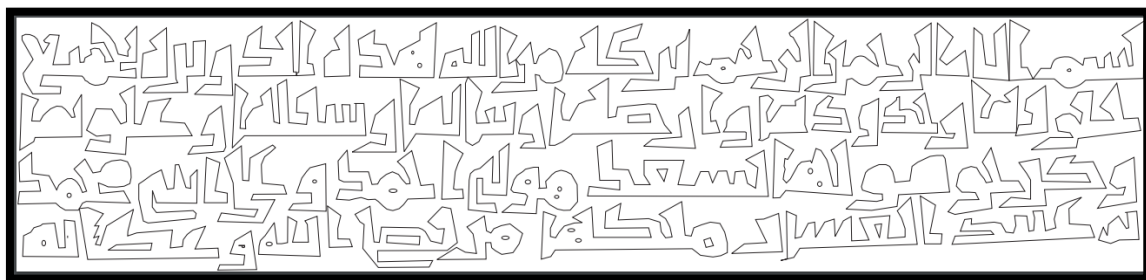
- تحديد شخصية المالك باسم أبيه وجده ولقبه وصناعته، إن كانت له صناعة، بحيث لا يختلط بغيره من الأشخاص. ومن خلال صناعات الأفراد التي ألحقت بأسماء ملاك المنشآت أمكن التعرف علي طوائف المجتمع في تلك الفترة التاريخية المهمة، وهو ما يعطينا صورة عامة عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية في مصر خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين/ التاسع والعاشر الميلاديين.

- كما أعطتنا دراسة الألواح الخشبية نظرة عامة عن أنواع المنشآت الموجودة في تلك الفترة والتي تنوعت ما بين منشآت مدنية كالدور والقصور، ومنشآت تجارية كالحوانيت والمعاصر، كما حدد الدار عن طريق إثبات كل حد من حدودها مع الاحتياط بذكر أن البيع قد شمل كل حقوق الارتفاق.

الأشكال واللوحات:



شكل (١) تفريغ اللوح الخشبي المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم حفظ ١٧١١١ "عمل الباحث"



شكل (٢) تفريغ اللوح الخشبي المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم حفظ ١٢٦٤٠ "عمل الباحث"



شكل (٣) تفريغ اللوح الخشبي المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم حفظ ١٤٧٢٢ "عمل الباحث"



شكل (٤) تفريغ اللوح خشبي المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم حفظ ١٦٣٣٣ "عمل الباحث"



لوحة (١) لوح خشبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم حفظ ١٧١١١ "ينشر لأول مرة"



لوحة (٢) لوح خشبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم حفظ ١٢٦٤٠ "ينشر لأول مرة"



لوحة (٣) لوح خشبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم حفظ ١٤٧٢٢



لوحة (٤) لوح خشبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم حفظ ١٦٣٣٣ "ينشر لأول مرة"

الحواشي:

^١ - استرعى نظر الباحثين في الآثار الإسلامية أن التحف الخشبية التي تنسب إلى مصر في العصور الإسلامية المختلفة تصل في مجموعها إلى أضعاف ما ينسب إلى باقي الأقطار الإسلامية الباقية مجتمعة. مع أن مصر كما نعلم من أقل الأقطار إنتاجاً للأخشاب، ومن الواضح أن النقص الكبير في عدد التحف الخشبية التي تنسب إلى الأقطار الإسلامية الأخرى يعود بدهاءة إلى تلك العوامل التي تعرضت لها تلك الأقطار في مختلف العصور. فقد كان كثيراً منها مساحاً للمنازعات والحروب الداخلية والخارجية. وكانت مصر أقلها تعرضاً لمثل هذه العوامل فحفظت لنا تلك التحف الخشبية العديدة التي تقوم بأوفر عون في دراسة زخارف الخشب وتطوراتها في مختلف العصور في حلقات متصلة اتصالاً وثيقاً ندر أن يوجد بينها الفواصل التي تكثر في مراحل التطور في باقي الأقطار الإسلامية في الشرق والغرب، شافعي، فريد، مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، العدد ١٦، الجزء الأول، ص ١.

^٢ - M. Jean David Weill, Les Bois a epigraphes jusqu'a l'epoque Mamlouke (Catalogue general du Musee Arabe du Caire), 1931.

Troisième, Tome, Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, Imprimerie de l'Institut Français, LE Caire, 1932.

الطائش، علي أحمد، النقوش الكتابية علي الأخشاب في مصر في عصر الولاة، مجلة كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي، ٢٠١٠.

^٣ - استخدم فن الحفر بوصفه أسلوباً في تنفيذ الكتابات على التحف الخشبية على العمائر وتنوعت طرق الحفر فمنها الحفر العميق الذي ورثه المسلمون عن الفن الهلنستي وظل مستخدماً في العصر الأموي وبداية العصر العباسي، ثم ابتكر المسلمون طريقة جديدة علي الحفر علي الخشب وهي طريقة الحفر المائل أو المشطوف والذي ظهر بصفة خاصة في الأخشاب التي تنسب إلى طراز سامرا والعصر الطولوني، وقد نسبت هذه الطريقة إلى هذه المدينة لأن أول ظهور لها كان بهذه المدينة ومنها انتشر إلى بقاع العالم الإسلامي ولم يستخدم هذه الطريقة في الحفر إذ عاد النجارون مره ثانية إلى الطريقة القديمة في الحفر وهي الحفر العميق أو البارز، الباشا، حسن، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢٧٦.

النقيب، عبد المنعم المليجي، مجمع البدائع في الفنون والصنائع، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، القاهرة ١٣١٠هـ/ ١٨٩٦، ص ٢٥.

^٤ - برع الفنان المسلم في تنفيذ زخارفه بطريقة الحفر البارز علي الأخشاب في مصر في العصرين الأموي والعباسي، وقد استمرت الأساليب الهلنستية والساسانية متبعة في الحفر علي الخشب في تلك الفترة، ومن أقدم أمثلة استخدام طريقة الحفر البارز حشوة من الخشب محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة نفذ علي وجهها بطريقة الحفر البارز سلة يخرج منها فرعان متماوجان يحصران بينهما أوراق وعناقيد العنب، وهذه الحشوات ترجع إلي القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، زحشوة أخرى محفوظة بالمتحف نفسه وترجع إلي القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، قوام زخارفها دائرتان، العليا يتوسطها جزع يخرج منه ثلاثة سيقان يلتوي الجانبان ويخرج منهما حلزونات في كل منهما ورقة عنب خماسية وينتهي الساق الأوسط بعنصر كأس، أما الدائرة السفلي فيتوسطها وريدة سداسية الفصوص حولها ست أوراق خماسية نفذت جميعها بطريقة الحفر البارز، يوسف، عبد الرؤوف علي، الخشب والعاج، مقال بكتاب، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مؤسسة الأهرام، ١٩٧٠، ص ٣٥٤. حسن، زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦، ص ٤٣٧، شكل ٢٩٩. بدوي، علاء، فن الخط العربي علي التحف السلجوقية والمغولية، مخطوط رسالة دكتوراة، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي، ٢٠١١، ص ٣٠٤.

- ٥- مرسى، محمد، دراسة لمجموعة من شواهد القبور بجبانة باب الرمل بمدينة طرابلس الشام في القرن التاسع عشر الميلادي، ص ص ١٢ - ١٣.
- ٦- نستنتج من النقوب الصغيرة في هذه الألواح أنها خاصة بفتحات دخول المسامير الخشبية أو المعدنية التي تثبت بها هذه الألواح في مواضعها.
- ٧- وقد نزعنا هذه الأشرطة من أماكنها الأصلية وأعيد استخدامها في العصر الفاطمي، واستخدموها في مقابرهم لمنع انهيار الأثرية على المتوفى، دأود، مایسة محمود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢١.
- ٨- شهاب، سعد عبد الكريم، القصر قراءة مدينة من خلال النصوص التأسيسية، مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٥، ص ١٢.
- ٩- عزب، خالد، الفسطاط النشأة.. الازدهار.. الانحسار، دار الأفق العربية، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ١٦٧.
- ١٠- دأود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص ٢١.
- ١١- كاشف، سيدة اسماعيل، مصر في عصر الاخشيدین، مطبعة جامعة الملك فؤاد، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٢٩٩.
- ١٢- جمعة، ابراهيم، دراسة فن تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٧ ص ٢٧ - ٢٨.
- ١٣- اشتق من الخط الكوفي البسيط نوعان وهما الخط الكوفي ذو الهامات البسيطة، والكوفي البسيط ذو الهامات الزخرفية، الحسيني، فرج حسين، النقوش الكتابية الفاطمية على العماائر في مصر، مركز الخطوط بمكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٧، ص ٥٤ - ٥٥. عبد العال، علاء الدين، شواهد قبور آل البيت في العصر الإخشيدي (٣٥٨-٣٢٣هـ / ٩٦٩-٩٣٥م) دراسة في الشكل والمضمون، المؤتمر الدولي الخامس لمركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، ٢٠١٤، ص ٣٤٧.
- ١٤- الباشا، حسن، أهمية شواهد القبور بوصفها مصدرا لتاريخ الجزيرة العربية في العصر الإسلامي مع نشر مجموعة الشواهد بالمتحف الأثري بكلية الآداب، جامعة الرياض، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد ٣، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٩٦. الحسيني، النقوش الكتابية الفاطمية، ص ٥٥. عبد العال، شواهد قبور آل البيت، ص ٣٤٧.
- ١٥- عبد الرازق، أحمد، خمسة عقود بردية لبيع الجواري في مصر الطولونية، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، المجلد ٢٨، الجزء الأول، ٢٠١١، ص ٢٦٣.
- ١٦- اتفق كثير من العلماء على وجوب البدء بتسمية الله وذكره قبل كل شيء مستعينا به جل وعلا في جميع الأمور طالبا منه وحده العون، وكانت قریش قبل البعثة تكتب في أول كتبها "باسمك اللهم". وروى محمد بن سعد في "طبقاته" أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يكتب كما تكتب قریش باسمك اللهم، حتى نزل قوله تعالى (وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا) (هود ٤١) فكتب باسم الله، حتى نزل قوله تعالى (قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوْ ادْعُوا الرَّحْمَنَ) (الإسراء ١١٠)، فكتب باسم الله الرحمن، حتى نزل قوله تعالى (إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ) (النمل ٣٠) فكتب بسم الله الرحمن الرحيم، الدرويش، محي الدين، إعراب القرآن الكريم وبيانه، الطبعة السابعة، الجزء الأول، دار اليمامة وابن كثير، دمشق، ١٩٩٩م، ص ٢٥.
- ١٧- محمد، عبد الرحمن فهمي، وثائق للتعاقد من فجر الإسلام في مصر، مجلة المجمع العلمي المصري، المجلد الثالث والخمسون والرابع والخمسون (١٩٧٢-١٩٧٣) - (١٩٧٢-١٩٧٣)، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٦.
- ١٨- رقم حفظ اللوحة الخشبية ٦٩٤٨، وتم نشر هذه اللوحة في

M. Jean David Weill, Les Bois a epigraphes jusqu'a l'epoque Mamlouke (Catalogue general du Musee Arabe du Caire), 1931,p.p. 67-68.

^{١٩} - لوحات محفوظة برقم سجل (٤٦٠٩ - ٤٦١٠ - ٧٠١٨ - ٨١٢٣ - ٨٤٤٠ - ٩٠٤٥ - ١٣١٩ - ٣٩٠٣ - ٥٦٨٦ - ٩٣٥٤ - ٨٢٤ - ٩٢٥ - ٩٢٦ - ٩٢٧ - ٩٣٠).

^{٢٠} - لوحات محفوظة برقم سجل (٨٢٥ - ٣٥٥٥).

^{٢١} - الطائش، النقوش الكتابية علي الأخشاب، ص ٥٧٧.

^{٢٢} - كانت البيوت في مصر في القرنين ٣ - ٤هـ / ٩ - ١٠م تبني في بدايتها من الطوب اللبن ثم من الآجر وبمونة من خليط من الجير والرمل والقصرمل، وكانت تتميز بالبساطة في البناء وبعض منها كان يتكون من طابق أو طابقين أو أكثر، كل حسب سمك أساسات جدرانه، أحمد، عبد الرازق أحمد، بيوت الفسطاط الأثرية، مجلة المتحف العربي، السنة الرابعة، العدد الأول، الكويت، ١٩٨٨، ص ٧.

^{٢٣} - المعجم الكبير، مجمع اللغة العربية، الجزء السابع، حرف الدال، طبعة أولى، ٢٠٠٦، ص ٦٥٥ : ٦٥٩.

^{٢٤} - كانت الدور في الفسطاط تتفق كلها في وجود فناء مكشوف يتوسط كلا منها ثم تلتف حوله الوحدات السكنية ، ويتراوح شكل البناء بين المربع الصريح أو القريب من المربع وهو الشكل الأكثر انتشارا، وهناك بعض الدور كانت مستطيلة الشكل، عزب، الفسطاط، ص ١٦١.

^{٢٥} - عثمان، محمد عبد الستار، موسوعة العمارة الفاطمية الحربية - المدنية - الدينية، الكتاب الأول، دار القاهرة للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٢١٣ - ٢١٤.

^{٢٦} - استمر استخدام مصطلح الديرة في مصر حتي عصر أسرة محمد علي ، وظهر المصطلح في وثائق ترجع لمدن الإسكندرية ورشيد ودمياط، عبد الحفيظ، محمد علي، المصطلحات المعمارية في وثائق عصر محمد علي وخلفائه ١٨٠٥ - ١٨٧٩م، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٩٣.

²⁷ - Khan, p. .GenizahCambr. 25, Legal Papyrus p. 232; 233; Thung, CPR XXVI p. 64; 80; 85; 165; 168; Khan, Acknowledgement p. 122; Khan, P.GenizahCambr. p. 152.

28 - Bosch Vilá, Huesca 8 Further literature: Diem, P.KölnKauf p. 40; Diem, Rechtsurkunden p. 248.

^{٢٩} - عزب، الفسطاط، ص ١٦٨.

^{٣٠} - أمين، محمد محمد- ابراهيم، ليلي علي، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، دار النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٠، ص ٩٠.

^{٣١} - ابراهيم، جمال عبد الرحيم، موروث العمارة السكنية بالجزيرة العربية ودوره في عمارة الدور السكنية بفسطاط مصر، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد ٩، ص ١٦.

^{٣٢} - خسرو، ناصر، سفر نامة، ص ١٠٥.

^{٣٣} - عثمان، محمد عبد الستار ، موسوعة العمارة الفاطمية الحربية - المدنية - الدينية، الكتاب الأول دار القاهرة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٢٠٦ - ٢٠٧.

^{٣٤} - رقم الحفظ، ١١٠٤.

³⁵ - Troisième, Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, p.169.

- ٣٦ - عثمان، موسوعة العمارة الفاطمية، ص ٢٠٩.
- ٣٧ - رقم الحفظ (٩٢٦).
- ٣٨ - رقم الحفظ (٤٦٠٩).
- 39 - Troisième, Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, p.73.
- ٤٠ - رقم الحفظ (N٩٣٢).
- 41 - Troisième, Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, p.77.
- ٤٢ - يتضح من خلال وصف الأستاذ كريزول لنماذج من الدور التي كشف عنها في الفسطاط كل من علي بهجت وجبرائيل، أن الدار (أ/١) التي اشتملت علي ثلاثة حوانيت كانت تضم مخازن للسلع التي تباع في الحوانيت الثلاثة الملحقة بهذه الدار في الغالب، عثمان، موسوعة العمارة الفاطمية، ص ٢٧٠.
- ٤٣ - عثمان، موسوعة العمارة الفاطمية، ص ٢١٨.
- ٤٤ - جروهمان، أدولف، أوراق البردي العربية بدار الكتب المصرية، مطبعة دار الكتب، القاهرة، الجزء الأول، ١٩٣٤، ص ١٣١. الشامي، دراسة في أوراق البردي العربية دراسة تاريخية وثائقية، سلسلة تاريخ العرب والإسلام، ١٩٨٢، ص ١٧.
- ٤٥ - جروهمان، أوراق البردي، الجزء الأول، ص ١٣٨.
- ٤٦ - عزب، خالد، فقه العمارة الإسلامية، دار النشر للجامعات، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٨٨٧، ص ١٠٥.
- ٤٧ - عزب، فقه العمارة، ص ١٠٤ - ١٠٥.
- ٤٨ - جروهمان، أوراق البردي، الجزء الأول، ص ١٣١.
- ٤٩ - رقم الحفظ، (٩٠٥٤ - ٨٢٤).
- 50 - Troisième, Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, p.١٤. M. Jean David Weill, Les Bois a epigraphes jusqu'a l'epoque Mamlouke.p.76.
- ٥١ - للأسف لم نثر في المصادر التاريخية أو كتب التراجم علي ترجمه للشخصيات الواردة.
- ٥٢ - الباشا، حسن، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، دار النهضة العربية، الجزء الثاني، ١٩٦٦، ص ٥١٢. محمد، سعيد مغاوري، الألقاب واسماء الحرف والوظائف في ضوء البرديات العربية، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، المجلد الأول، ٢٠٠٠، ص ٣٩٤.
- ٥٣ - وهناك صنفان من العسل اشتهرت مصر بانتاجهما منذ القدم، العسل الأبيض الذي يجيء من خلايا النحل، ولهذا العسل العديد من الأنواع حسب نوع الزهور التي يتغذى عليها النحل، الباشا، الفنون الإسلامية، الجزء الأول، ص ٧٨٠.
- ٥٤ - الباشا، الفنون الإسلامية، الجزء الأول، ص ٧٨٠. محمد، الألقاب واسماء الحرف، المجلد الثاني، ص ٦٢٢.
- ٥٥ - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٩٨٥، ص ٨٤٠.
- 56 - M. Jean ,. Les Bois a epigraphes jusqu'a l'epoque Mamlouke, p.p. 53 : 76. Troisième, Tome, Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, Imprimerie de l'Institut Français, LE Caire, 1932, p. 73.
- ٥٧ - رقم الحفظ، ٤٦٠٩.
- ٥٨ - الباشا، الفنون الإسلامية، الجزء الأول، ص ٤٢٢ - ٤٢٣.
- ٥٩ - رقم الحفظ، ١٣١٩.

60 – M. Jean ,. Les Bois a epigraphes jusqu'a l'epoque Mamlouke, p.25.

^{٦١} – رقم الحفظ، ٣٥٥٥.

62 – M. Jean ,. Les Bois a epigraphes jusqu'a l'epoque Mamlouke, p.47.

^{٦٣} – الباشا، الفنون الإسلامية، ص ص ٧٨٥ – ٧٨٦.

دور الحمامات العامة في تنمية وتمويل الأوقاف الإسلامية بمدينة حلب في العصر العثماني

أ.م.د/ منصور محمد عبد الرازق

أستاذ مساعد بقسم الآثار الإسلامية

كلية الآثار - جامعة القاهرة

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على الدور الهام الذي لعبته الحمامات العامة كأحد المنشآت الأثرية في تنمية وتمويل الأوقاف الإسلامية بمدينة حلب بسوريا، فهذه المنشآت تعد واحدة من أفضل المنشآت الوقفية التي استُغلت بشكل مباشر في تمويل الأوقاف بالمدينة، لما تضمنه من عائد ربحي ثابت ظهر صداه على وجه الخصوص في تمويل المنشآت الدينية، وتُعد هذه الدراسة هي الأولى من نوعها لتسليط الضوء على إدارة واستغلال هذه المنشآت لصالح الأوقاف الإسلامية بالمدينة، هذا بالإضافة على محاولة الوقوف على مقدار العائد الوقفي الذي ساهمت به هذه المنشآت لصالح العماير التي تم إيقافها عليها، وذلك اعتماداً على ما ورد من معلومات بهذا الشأن في الكثير من المصادر التاريخية الأصيلة ووثائق المحكمة الشرعية بمدينة حلب، والتي نُشر الكثير منها للمرة الأولى في هذه الدراسة.

الكلمات الدالة: حمامات عامة، حلب، أوقاف، الوثائق، منشآت دينية، عائد ربحي.

Abstract:

This research aims to shed the light on the important role which the archaeological public baths 'Hammams' played in financed and development the Islamic endowments in the city of Aleppo in Syria. The public baths were considered the most suitable buildings that finance the endowments in the city, as it guarantee a suitable yield for funding the archaeological buildings especially the religious buildings. The research also shed the light on the administration of these buildings for the benefit of the endowments, and the quantity of the yield which achieved by their administration. The research depended on many of historical resources and original documents which were published for the first time in this study.

مقدمة:

كانت بداية اهتمامي بالحمامات العامة^(١) بمدينة حلب حين قمت بدرستها دراسة أثرية معمارية بأطروحتي للدكتوراه التي نشرت لاحقاً في مجلد واحد تحت نفس العنوان^(٢)، وقد ركزت هذه الدراسة على النواحي المعمارية المتعلقة بدراسة مخططاتها وعناصرها المعمارية المختلفة. واستكمالاً لما تناولته هذه الدراسة، وجدت أنه من الضروري إضافة هذا البحث التي يبرز الدور الهام الذي لعبته هذه المنشآت في تنمية وتمويل الأوقاف الإسلامية بالمدينة. وقد اعتمدت في هذا البحث بشكل أساسي على وثائق سجلات محكمة حلب الشرعية التي حررت بشأن المعاملات المتعلقة بهذه المنشآت، لا سيما الوثائق التي حررت بشأن تأجيرها

لصالح الأوقاف المنتشرة بالمدينة، والتي استفدت منها إلى حد كبير في تحديد القيم النقدية التي كانت تدرها الحمامات لصالح الأوقاف الإسلامية الموقوفة عليها، وقمت بنشر عدد من هذه الوثائق لأول مرة في هذه الدراسة، هذا بالإضافة إلى استقراء المصادر التاريخية التي أفدت منها إلى حد كبير في إبراز الدور الوقفي لهذه المنشآت.

وتدلنا الشواهد الأثرية على التوسع في عمارة هذه المنشآت في المدن الشامية بشكل عام منذ فترة صدر الإسلام منذ القرن الأول الهجري، فمعظم نماذج الحمامات الباقية التي ترجع إلى تلك الفترة تقع بإقليم الشام، مثل حمام قصير عمرا الذي يعد أقدم الحمامات الشامية التي أنشئت في العصر الإسلامي^(٣)، ويتشابه معه في التخطيط حمام الصرح الذي يعد من الحمامات الإسلامية الأولى بإقليم الشام أيضا^(٤).

وفيما يتعلق بمدينة حلب فقد تميزت بشهرة واسعة في عمارة الحمامات العامة في كافة العصور التاريخية لا سيما الإسلامية منها، حيث تخلف لنا منها الكثير من الأمثلة التي تشهد على قدر كبير من الاهتمام بعمارتها. وقد قدمت لنا المصادر التاريخية قوائم بأعداد الحمامات العامة بالمدينة، فيشير ابن شداد في كتابه الأعلاق الخطيرة أن مدينة حلب تضمنت في الفترة المعاصرة له - العصر الأيوبي - مائة وسبعة وسبعون حماما^(٥)، ورغم أن أغلب هذه الحمامات تم تدميرها أثناء الغزو المغولي ٦٥٨هـ / ١٢٦٠م للمدينة حتى وصلت أعدادها إلى ما دون العشرة^(٦)، إلا أن سياسة عمارتها ظلت مستمرة خلال العصر المملوكي، بحيث يقدم لنا المؤرخ ابن الشحنة المعاصر لتلك الفترة قائمة تتضمن أربعة وثلاثون حماما، ويشير أنه اقتصر فقط على ذكر الحمامات العظام^(٧)، مما يوحي بأن أعدادها في تلك الفترة كانت أكثر من ذلك. وفي العصر العثماني يقدم لنا المؤرخ الطباخ ضمن كتابه أعلام النبلاء قائمة أخرى تتضمن إحدى وأربعين حماما^(٨).

وقد قام كلا من جان كلود دافيد وهوبير في عام ١٩٨١م بعمل دراسة ميدانية لإحصاء أعداد الحمامات التي لا تزال قائمة بالمدينة ذاتها، وقاما بإعداد قائمة تتضمن ستة وعشرون حماما كانت لا تزال تقوم بوظائفها، بالإضافة إلى ثلاثة وثلاثون حماما مهجورة أو تم استغلالها في وظائف أخرى^(٩).

أما عن أعداد الحمامات التي لا زالت باقية بالمدينة في الوقت الحالي، فيبلغ عددها إجمالا ستة وعشرون حماما^(١٠) شكل (١)، وتتميز هذه الحمامات بأنها تنتمي لعصور تاريخية مختلفة، بدايةً من فترة بني حمدان ٣٣٢-٣٥٦هـ / ٩٤٤-٩٦٧م وانتهاءً بالعصر العثماني ٩٢٢-١٣٣٨هـ / ١٥١٦-١٩٢٠م، حيث نجد أن هناك حماماً واحداً أشارت المصادر التاريخية أنه من إنشاء سيف الدولة الحمداني، وهو حمام ساحة بزة أو الحمداني، وبقي من العهد الزنكي حماماً واحداً من إنشاء نور الدين محمود يعرف باسمه داخل القلعة، ومن الفترة الأيوبية بقي خمسة حمامات، ومن العصر المملوكي أربعة عشر حماماً، ومن العصر العثماني بقي خمسة حمامات^(١١).

وقد أشارت المصادر التاريخية إلى أن أغلب هذه المنشآت - سواء الباقية منها أو المندثرة - كانت موقوفة من جانب منشئها على عمائر أخرى لا سيما العمائر الدينية، فقلما نجد حماماً إلا وأشارت المصادر التاريخية إلى إدراجه ضمن أحد أوقاف المدينة، وبالتالي فإن النسبة العظمى منها كانت موقوفة على منشآت أخرى بينما القليل منها كان لغرض تجاري بحت. وكان العائد الناتج من هذه الحمامات مصدراً لا ينضب لتمويل الأوقاف بالمدينة عبر العصور الإسلامية^(١٢)، واعتبرها أصحاب الأوقاف واحدة من أفضل الاستثمارات الشائعة التي يسمح عائدها بصيانه المنشآت الدينية أو الآثار التي أقيمت من أجلها، وهذا ما يفسر وجودها بأعداد كبيرة ضمن قوائم الأوقاف بالمدينة^(١٣)، وسوف نتناول هذه الدراسة هذا الدور الذي قامت به الحمامات في تمويل وتنمية الأوقاف بمدينة حلب وذلك من خلال عدة محاور على النحو التالي:

أولاً: الحمامات العامة مصدراً لتمويل الأوقاف بمدينة حلب:

الوقف لغةً يعني الحبس أو المنع^(١٤)، وشرعاً يعني حبس الأصل وتسبيل الثمرة أو المنفعة^(١٥)، وهو ما يعني إبقاء أصل الشيء وصيانته وصرف العائدات منه في الوجوه المحددة^(١٦)، ويعتبر نظام الوقف من الأنظمة السابقة على الإسلام أي أنه كان موجوداً في الحضارات القديمة، إلا أنه كان محدوداً^(١٧)، وقد عرفه المسلمون الأوائل بعد ذلك وأقروه ونال قسطاً كبيراً من رعايتهم وتنوعت سبله وأشكاله^(١٨)، وكان الرسول صلى الله عليه وسلم أول من أقر نظام الوقف وعمل به حين انتقل إلى المدينة المنورة، وقد تسابق المسلمون في وقف الأوقاف بعد ذلك بأوجه متعددة شملت كل مناحي الحياة تقريباً^(١٩)، وتباينت نظم الوقف في عهد المسلمين فيما بين الوقف الخيري الذي ينفق على وجوه البر والخير المحددة من جانب الواقف، والوقف الأهلي أو الذري الذي يوقفه الواقف على ذريته من بعده، وهناك أيضاً الوقف الجامع بين الوقف الخيري والذري الذي يصرف ريعه على وجوه الخير والذرية في نفس الوقت^(٢٠).

وقد انتشرت الأوقاف في مدينة حلب انتشاراً كبيراً لاعتقاد حكامها وولايتها وأعيانها على مدار العصور الإسلامية على بناء الأوقاف وتخصيصها لرعاية المنشآت الأخرى التي تحمل أسمائهم لا سيما الدينية منها، وذلك اعتماداً على الربح العائد من هذه الأوقاف والذي يضمن استمرارية هذه المنشآت^(٢١)، ولم تقتصر المنشآت الوقفية في مدينة حلب على الحمامات العامة، وإنما هناك الخانات التي انتشرت انتشاراً كبيراً نتيجة لرواج الحركة التجارية، إضافة إلى الحوانيت والأسواق والمطاحن وكذلك المقاهي التي انتشرت على وجه الخصوص في العصر العثماني^(٢٢)، وهذه المنشآت ذات الصلة الاقتصادية كانت تدرج ضمن قوائم الأوقاف من جانب أصحابها لقدرتها على تحقيق العائد اللازم لتأمين المؤسسات الدينية أو الخيرية وضمان استمراريته^(٢٣).

وعلى الرغم من تنوع المنشآت الوقفية بمدينة حلب إلا أن الحمامات العامة كان لها النصيب الأوفر من حركة العمران، بحيث وصلت أعدادها إلى ما يزيد عن مائة وسبعون حماماً، وذلك برغم صغر المدينة مقارنة

بدمشق وبغداد والقاهرة^(٢٤)، والغالبية العظمى من أعداد الحمامات المذكورة كانت مدرجة ضمن أوقاف المدينة، وربما ذلك لأنها تمثل مصدراً خصباً لإمداد الأوقاف بعائدها المتجدد^(٢٥). ولا يخفى علينا أن هناك مجموعة من العوامل ساهمت بشكل ملحوظ في تميز العائد الناتج من الحمامات العامة وتفوقه على باقي المنشآت الوقفية بالمدينة من الخانات والحوانيت والأسواق والمقاهي وغيرها، ويأتي على رأس هذه العوامل احتياج العامة بشتى طبقاتهم لدخول الحمامات العامة لخلو بيوت الأغلبية منهم من المصادر الدائمة للمياه، أضف إلى ذلك ازدياد الكثافة السكانية بالمدينة في فترة العصور الوسطى نتيجة لرواج الحركة التجارية، وهذا ما جعل مدينة حلب نقطة لالتقاء التجار من كل الأجناس^(٢٦)، وقد أشارت المصادر التاريخية أن هناك علاقة وطيدة بين أعداد السكان وأعداد الحمامات حيث يقول المؤرخ ابن العجمي في هذا الصدد *أعلم أن حلب كانت كثيرة الخلق والدليل على ذلك كثرة مساجدها وحماماتها...*^(٢٧).

ومن العوامل التي ساعدت على كثرة الحمامات العامة بمدينة حلب أيضاً كثرة المؤسسات الدينية بها، فالحمامات العامة غالباً ما كانت تأتي على رأس المنشآت الوقفية التي تخصص لهذه المؤسسات الدينية من المساجد والمدارس وغيرها، ومن هنا فإن ازدهار حركة العمران الخاصة بالمؤسسات الدينية بمدينة حلب كانت سبباً مباشراً وراء انتشار الحمامات العامة بالمدينة، وقد أشار ابن شداد إلى أن أعداد المساجد في ظاهر المدينة وباطنها بلغت في العصر الأيوبي ما يقرب من مائتين وعشرة مسجداً^(٢٨)، وقد دمرت الكثير من هذه المساجد في أحداث التخريب التي تعرضت لها المدينة أثناء الغزو التتري سنة ٦٥٧هـ/١٢٥٩م، ولكنها شهدت رعاية منقطعة النظير في عهد سلاطين المماليك الذين تنافسوا في إنشاء المؤسسات الدينية بالمدينة وخصصوا لها الأوقاف الضخمة، وسار على نهجهم بعد ذلك العثمانيون حتى وصلت أعداد المساجد في حلب خلال العصر العثماني إلى مائتين واثنان وسبعين مسجداً^(٢٩)، وكان للغالبية العظمى من هذه المساجد لا سيما الكبيرة منها أوقافاً ضخمة يهبها منشئها للصرف على تلك المساجد التي تحمل أسماءهم ضماناً لاستمراريتها بعد ذلك^(٣٠).

وقد ذكرنا فيما سبق أن الحمام العام غالباً ما يأتي في مقدمة الأوقاف التي كانت تخصص لهذه المساجد، فالحمام من جهة يمثل مشروع وقفي ناجح يكفل توفير عائد مادي مناسب ومستمر لتمويل الوقف، وذلك لأن الحمام منشأة يتوافد عليها كافة طوائف المجتمع من الرجال والنساء، والصغار والكبار، والمسلمين وغير المسلمين، وبطبيعة الحال فإن دخول هؤلاء للحمام، واستفادتهم من الخدمة المقدمة فيه يكون بمقابل مادي يُحدّد من جانب الواقف، وبذلك يحقق الحمام عائد ربحي مناسب ومستمر لتمويل الوقف. كما أن الحمام من جهة أخرى يعد من المنشآت التي ترتبط بالمسجد لأغراض النظافة والطهارة وغير ذلك، فوجود المسجد في حارة معينة يترتب عليه وجود الحمام إلى جواره إن أمكن أو في موقع قريب منه، وغالباً ما يكون الحمام المجاور للمسجد هو نفسه الحمام المدرج ضمن قائمة أوقافه، وقد تكرر هذا الأمر كثيراً في حلب مثل حمام

أشقتمر المؤرخ بالعصر المملوكي سنة ٧٧٦هـ / ١٣٧٤م^(٣١)، الذي يجاور الجامع الذي يحمل نفس الاسم- جامع أشقتمر- ويقع كلاً من الحمام والجامع داخل باب النيرب بالقرب من ميدان القصيلة بمدينة حلب، علماً بأن الحمام يمثل أحد المنشآت الوقفية التي أوقفها الأمير أشقتمر على جامع المذكور^(٣٢)، وينطبق على ذلك أيضاً جامع وحمام الأمير أغلبك الواقعان بمحلة الباب الأحمر، والمؤرخان بالعصر المملوكي أيضاً سنة ٨٨٥هـ / ١٤٨٠م^(٣٣) لوحة (١). وأحياناً يقوم الواقف ببناء المسجد ويخصص له الحمام على رأس منشآته الوقفية، وفي الوقت نفسه لم تتاح له فرصة إنشاء الحمام مجاوراً للمسجد، ومن ذلك ما فعله الأمير بهرام باشا في العصر العثماني حين بنى جامعته الشهير بمدينة حلب بمحلة الجلوم سنة ٩٩١هـ / ١٥٨٣م^(٣٤) لوحة (٢)، وخصص له وقفا عظيماً جعل على رأسه حمامه الشهير، إلا أنه لم يستطع أن يجعل الحمام مجاوراً للمسجد لازدحام المحلة آنذاك على ما يبدو، وقام ببناء الحمام في محلة أخرى من محلات المدينة خارج أسوار المدينة القديمة وهي محلة الجديدة^(٣٥) لوحة (٣).

والجدير بالذكر أنه مما ساهم في زيادة أعداد الحمامات بمدينة حلب أيضاً، تلك الطبيعة الخاصة بتخطيط المدينة القديمة التي اعتمدت على تقسيم المدينة من الداخل إلى كثير من المحلات السكنية، وكان لكل منها ما يخدمها من المنشآت سواء الجوامع والحمامات والأسواق وغيرها، وذلك بشكل يعطي هذه المحلات استقلالية عن بعضها البعض، حتى أن بعض هذه المحلات كان لها بوابات تغلق عليها عند اللزوم^(٣٦)، وبالتالي فإن الحمام كان ممثلاً في كل محلة من هذه المحلات التي تكوّن النسيج العمراني للمدينة، مما ساهم بطبيعة الحال في زيادة أعدادها.

وعلى أية حال فإن الحمام كان يضمن عائداً مستمراً للوقف الموقوف عليه، ويعتمد هذا العائد على المقابل المادي الذي يفرض على كل من يقصد الحمام لأغراض الاستحمام وغيرها، وهو ما يعرف باسم "أجرة الحمام"، وهذه الأجرة كانت نسبية بحسب ما يحصل عليه المستحم من الخدمات المتنوعة التي كانت تقدم بداخل الحمام^(٣٧)، وعادة ما كانت الأجرة في متناول الجميع ولكنها كانت تفرض على جميع واردي الحمام بما في ذلك الفقراء الغير قادرين على الدفع، إلا أنهم كانوا يدفعون أجرة الحمام من بيت المال، بحيث كانت تخصص لهم بعض الأموال تعرف باسم وقف الاستحمام ومن هذه الأموال يدفع الفقراء أجرة الحمام بغية النظافة والتطهر^(٣٨)، وبذلك كان الحمام يستفيد من كافة شرائح المجتمع بما في ذلك الفقراء منهم.

ومن هنا كان التسابق ملحوظاً على عمارة الحمامات العامة من جانب أصحاب الأوقاف بمدينة حلب، حتى تكون هذه الحمامات مصادر لتمويل أوقافهم، ولذلك قلّ أن نجد وقفاً من الأوقاف بالمدينة إلا وكان الحمام على رأس قائمة مفرداته المعمارية، وقلّ أيضاً أن نجد حماماً إلا وكان تابعاً لوقفاً من الأوقاف المنتشرة بالمدينة، ومن ذلك حمام النحاسين ق ٧هـ / ١٣م الذي تم إدراجه لاحقاً في وقف المدرسة الخسروية^(٣٩) ٩٥١هـ / ١٥٤٧م لوحة (٤)، حمام الحدادين ٧٤٣هـ / ١٣٤٢م لوحة (٥)، الذي كان موقوفاً على جامع

الحدادين ببانقوسا لوحة (٦)، وحمام آشقتمر ٧٧٦هـ / ١٣٧٤م الموقوف على جامع الأمير آشقتمر المعروف بجامع السكاكيني^(٤٠)، ، وحمام الناصري بجوار القلعة ٧٨٣ - ٧٩١هـ / ١٣٨١ - ١٣٨٩م لوحة (٧)، الذي كان موقوفاً على جامع يلغا الناصري المندثر حالياً، وحمام الجديدة ببانقوسا ٨١٠هـ / ١٤٠٧م الذي كان موقوفاً على جامع خاص بك، ومن ذلك أيضاً وقف الأمير أغلبك^(٤١) ٨٨٥هـ / ١٤٨٠م الذي تضمن حمامين أحدهما لا زال قائماً والآخر مندثر^(٤٢)، وحمام الدريجات الذي كان موقوفاً على جامع تغريبردي المعروف بجامع الموازيني بمحلة ساحة بزة، والحمام العتيق بمحلة بانقوسا الذي كان موقوفاً على المدرسة الجمالية^(٤٣)، وحمام بهرام باشا بمحلة الجديدة ٩٩١هـ / ١٥٨٣م الذي كان موقوفاً على جامع بهرام باشا بمحلة الجلود وغير ذلك الكثير.

ثانياً: إدارة الحمامات العامة لصالح الوقف:

نتيجة لأن الحمامات العامة كانت تمثل مصادر هامة لتمويل الأوقاف بمدينة حلب، فقد حرص واقفيها على الاهتمام بها وحسن إدارتها لتحقيق أكبر قدر من الاستفادة منها بما يعود بالخير الوفير لصالح الوقف، ودائماً ما كان واقفي الحمامات في تنافس مستمر لتحقيق عنصر الجودة بها حتى يضمن كل منهم السمعة الطيبة لحمامه من حيث نظافته وحسن إدارته ومهارة العاملين بداخله وطيب مائه وغير ذلك الأمور، فالسمعة الطيبة التي تتعلق بالحمام تكثر من أعداد المترددين عليه، وتجعلهم يتهافتون على ذلك الحمام ذو السمعة الطيبة للتنعم بمائه والاستمتاع بالخدمة الجيدة المقدمة بداخله، وإن تحقق ذلك للحمام انعكس هذا الأمر بطبيعة الحال على الدخل الذي يقدمه الحمام لصالح الوقف.

ولا يخفى علينا أن تنمية عائد الوقف لم تكن الدافع الوحيد وراء اهتمام أصحاب الحمامات بها والعناية بنظافتها وبجودة الخدمة المقدمة بداخلها، فهناك المحتسب الذي كان من مهامه مراقبة كل هذه الأمور ويلزم أصحاب الحمامات بها، ومن يخالف ذلك تتم معاقبته بقدر المخالفة التي يتم ضبطها بداخل حمامه، وفي بعض الأحيان كان الأمر يصل إلى إغلاق الحمام لعدم مطابقته لمثل هذه المواصفات^(٤٤)، ومن ذلك أن المحتسب كان يأمر العاملين بالحمام بغسله وكنسه وتنظيفه والمحافظة على تكرار ذلك مراراً في اليوم الواحد، ويأمرهم بأن يقوموا بدعك أرضية الحمام بالأشياء الخشنة لإزالة الرواسب من الصابون وخلافه حتى لا تزلق أرجل الناس وتصيبهم بالضرر^(٤٥)، ويأمرهم أيضاً بأن يغسلوا في كل يوم حوض النوبة (خزان المياه) من الأوساخ المتجمعة فيه، وكذلك الفسافي والقذور وغير ذلك، ويأمرهم كذلك باستعمال البخور مرتين في اليوم بالحصى واللبن الذكر أو المصطكا^(٤٦).

وكان أصحاب الحمامات العامة حريصون على أن يكون باب الحمام مفتوحاً طوال أوقات الليل والنهار، حتى يتسنى للحمام استقبال أكبر عدد من وارديه بما يعود بالنفع لصالح الوقف، وعادة ما كانت أبواب الحمامات تُفتح نهائياً لاستقبال السيدات، حيث يكون الرجال مشغولون في أعمالهم اليومية، ثم يستقبل الحمام

نفسه الرجال ليلاً بعد الفراغ من أعمالهم، وبهذه الطريقة من الإدارة يضمن صاحب الحمام الاستفادة من الرجال والنساء على حد سواء، بما يعود بالنفع على الدخل الذي يحققه الحمام لصالح الوقف. وبعض حمامات حلب كانت تُنشأ مزدوجة لتستقبل الرجال والنساء في وقت واحد، بمعنى أن الحمام يُقسّم من الداخل إلى حمامين منفصلين يُخصص أحدهما للرجال والآخر للنساء، ومن ذلك حمام النحاسين بسوق المحمص ق ١٣/٥٧م، والذي يعد واحداً من أقدم الحمامات الباقية بالمدينة، وهو من الحمامات المزدوجة وكان يعرف قديماً باسم حمام الست^(٤٧)، ولكن أحدهما قد تعطل في أوائل العصر المملوكي^(٤٨)، ومن الحمامات المزدوجة بحلب أيضاً حمام السلطان الواقع على حافة خندق القلعة ٦٠٨/٥١٢١١م^(٤٩)، وحمام بلبان بالمستدامية ق ٨/١٤م^(٥٠).

ونظراً لأن الحمامات العامة كانت تمثل المكان الوحيد الذي يقصده النساء للنظافة والتجميل والتزين وغير ذلك، فقد كان النساء يمثلن الشريحة الكبرى التي يفتح لها الحمام أبوابه طوال فترات النهار، وكن يساهمن بقدر كبير من الدخل الذي يحققه الحمام لصالح الوقف، حتى أن بعض الحمامات في مدينة حلب اقتصرت على استقبال النساء فقط، ومن ذلك حمام البياضة الواقع بمحلة البياضة ٨٥٤/١٤٥٠م^(٥١) لوحة (٨)، ولما كان السكان في مدينة حلب في العصور الوسطى خليط من ملل مختلفة يأتي على رأسها الإسلام ثم المسيحية واليهودية، ولا توجد إشكالية في هذا الأمر فيما يتعلق بالرجال حيث كانت الحمامات تفتح أبوابها للرجال على اختلاف مللهم ولا توجد كراهة في ذلك، أما فيما يتعلق بالنساء، فمن الآداب التي أقرها الإسلام لدخول الحمامات ألا يدخل إليها نساء المسلمين مع نساء الذميات من اليهود والنصارى لعدم جواز ذلك^(٥٢)، لأن المرأة الحرة المسلمة لا يجوز لها أن تكشف بدنيتها لليهودية أو النصرانية^(٥٣)، وعن قيس رضي الله عنه أنه قال "كتب عمر بن الخطاب إلى أبي عبيدة، بلغني أن نساء من نساء المسلمين يدخلن الحمامات ومعهن نساء من أهل الكتاب، فازجر عن ذلك وحل دونه"^(٥٤).

وهذا الأمر كان يمثل إشكالية كبيرة بالنسبة لأصحاب الحمامات بمدينة حلب لكثرة عدد السكان الذين كانوا يدينون بالملل الأخرى، فإذا لجأوا إلى منع النساء الذميات من دخول الحمامات منعاً مطلقاً، فهذا يعني حرمان الحمامات من شريحة كبيرة من واديهها، بما يؤثر بالسلب على دخل الحمام وبالتالي على عائد الوقف، ولذلك كانوا يلجئون إلى تقسيم أوقات الحمام المخصصة للنساء فيما بين نساء المسلمين وغير المسلمين من اليهود والنصارى، حتى لا يجتمعن في وقت واحد ويقع صاحب الحمام فيما هو محظور، وهذا الأمر كان يتم بشكل رسمي من جانب قاضي المحكمة الشرعية الذي ينظر في أمر الحمامات التي يتردد عليها نساء المسلمين وغير المسلمين، ويستصدر مرسوماً رسمياً توزع فيه أوقات الحمام فيما بينهن، بحيث يكون لكل حمام أياماً يدخله فيها نساء المسلمين وأياماً أخرى يدخله فيها النساء الذميات، وبذلك يستفيد الحمام من كافة شرائح المجتمع من النساء، بما يعود بالنفع على العائد الذي يحققه الحمام لصالح الوقف،

وقد عثر على وثيقة مؤرخة بالعصر العثماني، تحتوي على عدد كبير من الحمامات المنتشرة بالمدينة معظمها لا زال قائماً حتى الآن، وقد حدد لكل حمام الأيام التي يدخله فيها نساء المسلمين، وكذا غير المسلمين منهم^(٥٥).

ثالثاً: أساليب استغلال الحمامات العامة لصالح الوقف بمدينة حلب:

بعد أن يقوم الواقف بإنشاء الحمام ضمن المنشآت الوقفية التي يهبها للوقف الخاص به، يبقى أمامه استغلال الحمام الذي قام بإنشائه، ليبدأ في الاستفادة من العائد الذي يحققه ذلك الحمام لصالح الوقف، والحمامات العامة كأحد المنشآت الوقفية في مدينة حلب يتم استغلالها من خلال أسلوبين، الأسلوب الأول هو أن يقوم الواقف باستغلال الحمام بشكل مباشر، بمعنى أن يقوم بإنابة شخص كالمتولي على الوقف مثلاً بإدارة الحمام ومباشرته وتقاضي العائد الناتج منه وإيداعه في خزانة الوقف^(٥٦)، وفي هذه الحالة تقع على الواقف مهمة إدارة الحمام والاهتمام بجودة الخدمة المقدمة لوارديه، حتى يضمن لحمامه سمعة طيبة فينعكس ذلك بالإيجاب على عائد الحمام، بما يعود بالنفع على الوقف كما سبق وأن أشرنا سالفاً.

أما الأسلوب الثاني فكان الأكثر شيوعاً في استغلال حمامات حلب، ويعتمد هذا الأسلوب على نظام الإجارة، بمعنى أن يقوم صاحب الوقف بتأجير الحمام لشخص آخر من أصحاب هذه المهنة، والذي يجيد إدارة الحمامات، وله القدرة على حسن استغلالها، وهو المعروف باسم "الحمامي"، وذلك نظير عائد ثابت يدفعه المستأجر لصالح الوقف بحسب مدة الإيجار المتفق عليها، وبذلك يضمن صاحب الوقف عائداً ثابتاً من الحمام يتم إيداعه في خزانة الوقف، دون أن يشغل بمسؤولية إدارة الحمام^(٥٧)، وهذا الأسلوب الثاني كان الأكثر ملائمة بالنسبة لأصحاب الأوقاف بمدينة حلب لأن معظمهم كانوا من ذوي السلطان والنفوذ، ولا قبل لهم بمباشرة الحمامات بشكل مباشر بحسب الأسلوب الأول، ولذلك كان صاحب الوقف لا يهتم بتشغيل الحمام بنفسه، وإنما يقوم بتوكيل المتولي على الوقف بأن يقوم بتأجير الحمام لمدة معينة نظير أجر محدد يصرف على الوقف الموقوف عليه الحمام أياً كان نوعه، وذلك وفق الشروط التي يحددها الواقف في وقفيته، وفي هذه الحالة يكون المستأجر هو المعني بحسن إدارة الحمام لتحقيق عائد مناسب يستطيع أن يدخر منه بعد دفع الإيجار المتفق عليه لصالح الوقف.

وقد تم العثور على الكثير من الوثائق المتعلقة بإيجار الحمامات فيما بين صاحب الوقف أو من ينوب عنه وبين المستأجر، أي أن عملية استئجار الحمامات كانت تتم بطريقة رسمية تحرر بها وثائق يتم استخراجها بمعرفة قاضي المحكمة الشرعية، وذلك لضمان حق الوقف في جباية قيمة الإيجار من المستأجر بحسب ما تم الاتفاق عليه، علماً بأن جميع بنود الاتفاق بين الواقف والمستأجر كانت تحرر في الوثيقة، بحيث يتم تحديد مدة الإيجار، وكذلك قيمته، وحق الواقف في التزام المستأجر بالحفاظ على حمامه، والتزامه أيضاً بترميم ما يتلف منه خلال مدة الإيجار وإلا تعرض للمسائلة أمام قاضي المحكمة الشرعية، وغير ذلك من

الأمر، وفيما يتعلق بترميم الحمام والعناية بعمارته خلال مدة الإيجار، فقد ورد بالوثائق ما يفيد بأن ذلك قد يكون على نفقة جهة الوقف، وأحيانا أخرى على نفقة المستأجر نفسه، وذلك بحسب الشروط الموقعة بين الطرفين.

وبحسب المعلومات التي وردت بالكثير من الوثائق التي تم العثور عليها، نجد أن عملية تأجير حمامات حلب كانت تتم فيما بين طرفين على يد قاضي المحكمة الشرعية^(٥٨)، الطرف الثاني دائما يكون المستأجر وغالبا ما يكون الحمامي الذي سيشرف على تشغيل الحمام، وقد يكون الطرف الثاني فرد واحد أو أكثر من ذلك^(٥٩)، أما الطرف الأول فقد يكون مالك الحمام أو الوصي الشرعي^(٦٠) أو وكيل شرعي^(٦١)، بمعنى أن مالك الحمام يقوم بتوكيل شخص آخر عنه ليؤجر له الحمام ويكون ممثلا له أمام قاضي المحكمة الشرعية، وقد يكون الطرف الأول أيضا المتولي على الأوقاف^(٦٢)، بمعنى أن الواقف بعد أن ينتهي من أوقافه التي من ضمنها الحمام يقوم بتعيين شخص ثقة يعرف باسم متولي الأوقاف يتولى كافة شئونها ويكون له راتب ثابت يصرف له من ريع الوقف، وينوب عن الواقف في كافة الشئون التي منها تأجير الحمام نيابة عنه أمام قاضي المحكمة الشرعية.

وقد أشارت الوثائق إلى مدة الإيجار التي تتراوح في الغالب فيما بين سنة واحدة وثلاث سنوات، وغالبا لا تزيد مدة الإيجار عن هذه المدة، وفي أثناء هذه المدة لا يستطيع المؤجر أيا كانت صفته عمل عقد آخر لمستأجر آخر حتى تنقضي مدة إيجار الحمام، وكان صاحب الوقف يوصي بعدم تأجير الحمام لمستأجر معروف عنه التسبب في إحداث نزاعات أو من الأشخاص الذين يصعب دفع يدهم عن الحمام بعد انقضاء المدة المتفق عليها، وقد ورد ذلك صراحة ببعض الوثائق بما نصه ".... وشرط ألا يؤجر الحمامين والفرن والحوانيت أكثر من ثلاث سنوات ولا يعقد عقد على عقد حتى ينقضي العقد الأول ولا يؤجر لمن يتعذر رفع يده عنه....." (٦٣).

وقد يكون هناك استثناءات لفترة الإيجار المشار إليها بحيث تزيد عن المدة المعتادة - ثلاث سنوات - وذلك حين تدعو الضرورة لهذا الأمر، فقد يكون الحمام محتاجاً لمبلغ كبير من المال لأجل ترميمه وإعادة تشغيله، والمالك غير قادر على دفع هذه التكاليف، فيقوم المستأجر بدفع تكاليف إعادة تشغيل الحمام وعمل جميع المرمات والعمائر الضرورية مقابل إيجار الحمام، ويتم تحديد المدة على حسب المبلغ المدفوع، وقد وصلت هذه المدة أثناء ترميم أحد حمامات حلب وهو حمام أزدمر بباب النصر إلى عشرين عاماً وذلك بعد أن تهدم الحمام في الزلزال الذي حدث بحلب سنة ١٢٣٧هـ/ ١٨٢٢م^(٦٤)، وفي هذه الحالة يضطر المالك إلى تخفيض إيجار الحمام لأن المستأجر يدفع مبلغ كبير مقدماً.

وفيما يتعلق بالأسلوب المتبع في دفع إيجار الحمام، فكان يختلف من وجه لآخر، وذلك بحسب التصديق الشرعي الذي كان يتم على يد قاضي المحكمة الشرعية بحضرة كل من صاحب الوقف أو من ينوب عنه

والمستأجر، وبحسب ما يتم الاتفاق والتراضي عليه فيما بينهما، وقد يتم دفع الإيجار عن طريق الدفع مقدماً^(٦٥)، أو يدفع قدر منه مقدماً على أن يكون الباقي بعد انتهاء المدة^(٦٦)، وأحياناً يكون الدفع سنوياً^(٦٧) أو شهرياً^(٦٨) أو يومي^(٦٩)، أما عن قدر الإيجار فيتم تحديده على حسب موقع الحمام ومساحته وزبائنه وغير ذلك من هذه الاعتبارات، وكانت الحمامات تعفى من الإيجار في شهر رمضان حيث كانت تفتح كأوقاف للخير فقط أي أنها كانت تفتح أبوابها للعمامة بالمجان في هذا الشهر الكريم، ولكن المستأجر يلتزم بعد ذلك بدفع الإيجار للواقف عن باقي المدة حتى ولو قام بغلقها^(٧٠).

وفي بعض الأحيان يقوم صاحب الوقف بزيادة قيمة الأجرة المقررة لإيجار الحمام، وذلك في حالة انتهاء عقد المستأجر وتأجير الحمام لمستأجر آخر، بحيث يصب ذلك في مصلحة الوقف، بمعنى أنه إذا انتهت مدة إيجار الحمام التي قد تكون ثلاث سنوات مثلاً، وأراد صاحب الحمام أن يقوم بتأجيره لمستأجر آخر بعد انتهاء العقد الأول، فيحق له أن يقوم بزيادة الإيجار للمستأجر الجديد على أن يقوم بذكر قدر إيجار الحمام في العقد الأول وفي العقد الثاني، ويوضح الفارق فيما بينهما، وقد ورد ذلك صراحة في بعض الوثائق بما نصه "..... بأجرة قدرها في المدة المذكورة خمسة وسبعون ديناراً عددياً بحكم زيادة خمسة عشر ديناراً عددياً على المستأجر السابق....."^(٧١)، وجاء ذلك في وثيقة أخرى بما نصه ".... بأجرة قدرها في كل يوم اثنتان وأربعون قطعة فضية بحكم زيادة قطعتان على المستأجر السابق..."^(٧٢).

ومن خلال العرض السابق يتضح لنا أن الأسلوب الأمثل الذي كان متبعاً في استغلال الحمامات العامة وإدارتها لصالح الأوقاف الإسلامية بمدينة حلب، يتمثل في نظام الإجارة الذي يضمن لصاحب الوقف ريعاً ثابتاً يخصصه للصرف على أوقافه، وذلك دون أن تقع على مسؤوليته مهمة الإشراف على الحمام بشكل مباشر.

رابعاً: قيمة إيجار حمامات حلب العائد على الوقف:

وصلتنا الكثير من وثائق الوقف المتعلقة بإيجار حمامات حلب، فقد سبق أن ذكرنا أن عملية تأجير الحمامات كانت تتم بشكل رسمي، وتحرر بها وثائق رسمية، وفق الشروط التي يُمليها صاحب الوقف على المستأجر، بما في ذلك قيمة الإيجار عن المدة المتفق عليها، ويقوم قاضي المحكمة الشرعية بتحرير وثيقة رسمية تتضمن هذه البنود ويوقع عليها الطرفين، وبالتالي فإن هذه الوثائق تمثل مصادر أصيلة في تحديد قيمة العائد الذي يعود على الوقف من الحمام من خلال استئجاره، ومن خلال ذلك أيضاً نستطيع أن نقف على دور الحمامات كمصادر لتمويل الأوقاف المختلفة بمدينة حلب.

ومعظم الوثائق الواردة بهذا الشأن تخص الفترة العثمانية، ولكننا نستطيع أن نحدد القيمة الشرائية للإيجار في تلك الفترة، مع مقارنتها بباقي العصور بما في ذلك العصر الحديث، حتى نقيّم حجم مشاركة الحمامات في تمويل أوقاف حلب في العصور المختلفة، فإذا كانت قيمة إيجار الحمام في العصر العثماني مثلاً خمسة

دنانير ذهبية عن كل شهر من المدة المتفق عليها، فيمكن حساب القيمة الشرائية للدنانير الخمسة في تلك الفترة المحددة بتاريخ الوثيقة ومقارنة القيمة الشرائية بباقي العصور، فينتج لدينا قيمة العائد الوارد للوقف في كل عصر من تلك العصور، فمثلاً إذا كان الدينار في تاريخ الوثيقة يشتري أردباً من القمح، فيمكننا تحديد قيمة الدينار في الوقت الحالي بتحديد قيمة أردب القمح وهكذا، ومن خلال ذلك نستطيع تحديد القيمة التي يساهم بها الحمام في تمويل الوقف في أي عصر من العصور من خلال ما ورد من معلومات موثقة بالوثائق العثمانية.

وقد تم العثور على الكثير من الوثائق التي تحدد قيمة إيجار الحمامات بمختلف الفترات الزمنية، فمنها ما يشير إلى قيمة الإيجار عن اليوم الواحد، بما يعني أن المستأجر كان يدفع الإيجار لصاحب الوقف يومياً^(٧٣)، ومنها ما يشير إلى قيمة الإيجار الشهري^(٧٤) أو السنوي^(٧٥)، ومنها ما يشير أيضاً إلى قيمة الإيجار عن كامل المدة المتفق عليها بين صاحب الوقف والمستأجر والتي قد تصل إلى ثلاث سنوات متصلة^(٧٦)، وفي هذه الحالة أشارت الوثائق إلى طرق دفع المستأجر للإيجار لصالح الوقف، فأحياناً يقوم بدفعه كاملاً عند التعاقد وهو ما يعرف بالدفع المقدم، أو أن يقوم بدفع جزء من قيمة الإيجار عند التعاقد والجزء الباقي يدفع عند انقضاء المدة المتفق عليها.

وفيما يتعلق بقيمة الإيجار التي كانت تسدد لصالح الوقف من جانب المستأجر، فقد بلغت في الفترة العثمانية عشرة قطع فضة سليمانية عن اليوم الواحد، وهو ما ورد بوثيقة إيجار تخص حمام أغلبك بمحلة التونبغا بمدينة حلب لوحة (٩)، وهو من الحمامات المندثرة الآن، وبحسب ما نصت عليه الوثيقة أن هذا الحمام كان جارياً في وقف الأمير عثمان بن أغلبك أحد أمراء حلب في العصر المملوكي^(٧٧)، وقد جاء ذلك في الوثيقة بما نصه " استأجر الحاج علاء الدين بن الحاج شهاب الدين المشمشاني الحمامي ومحمد بن عيسى النبكي الحمامي بمالهما لنفسهما وبينهما نصفين بالسوية من الحاج محمد بن محمد الشهير بالتراس الوكيل الشرعي عن سيدي محمود بن المرحوم سيدي حسن بن العوا الناظر الشرعي على وقف جده المرحوم سيدي عثمان بن أغولبك الثابت وكالته عنه شرعاً وأجرهما ما هو من جملة وقف المرحوم سيدي عثمان المشار إليه وداخل تحت تولية موكله المشار إليه بطريق النظر والاستحقاق وذلك جميع الحمام العامر الدائر الكاين بمحلة التونبغا بحلب المعروف بحمام أغلبك وشهرة ذلك في محلة تغني عن تحديده بحق ذلك كله إيجاراً شرعياً مدة ثلاث سنوات من مستهل شهر تاريخه بأجرة قدرها في كل يوم يمضي من التاريخ المزبور عشرة قطع فضة سليمانية....."^(٧٨)، ولا بد أن نضع في الاعتبار أن قيمة الإيجار كانت نسبية من حمام لآخر، وذلك بحسب إمكانات كل منها من حيث الموقع والخدمات المقدمة بداخله، وأعداد المترددين عليه، هذا بالإضافة إلى السمعة الطيبة التي يتحلّى بها الحمام نتيجة لحسن إدارته ونظافته.

وهناك وثيقة أخرى تشير إلى أن الإيجار اليومي لحمام الدلبة، وهو من الحمامات المندثرة بمدينة حلب أيضا بلغ ثلاث عشرة قطعة فضة سليمانية وقد جاء ذلك بما نصه " استأجر الحاج يحيى بن المعلم سليمان الحلواني من الحاج عقبة بن منذر بحلب المحروسة بماله لنفسه من الحاج محمد بن الحاج صالح الشهير بابن المرعشي المتولي على أوقاف ... القاضي شمس الدين ابن الأجل الثابت توليته شرعا من جملة الأوقاف المذكورة وذلك جميع الحمام الكاين في سوق الخياطين بحلب المحروسة المعروف بالدلبة وشهرته في محلة تغني عن تحديده مدة سنة كاملة أولها شهر صفر من شهور سنة تاريخه بأجرة قدرها في كل يوم ثلاثة عشر قطعة فضة سليمانية" (٧٩)، ويتضح من خلال ما تقدم أن الإيجار اليومي لحمام الدلبة يفوق الإيجار اليومي لحمام أغلبك بثلاث قطع فضية، وربما ذلك لأن تاريخ وثيقة حمام الدلبة المؤرخة بعام ٩٧٢ هـ جاء لاحقا لوثيقة حمام أغلبك المؤرخة بعام ٩٦٢ هـ بعشر سنوات، بما يعني ارتفاع قيمة الإيجار بشكل عام، أو ربما لأن حمام الدلبة كان يتميز على حمام أغلبك بحسن مواصفاته وسمعته وكثرة إراديه بما ينعكس على قيمة استجاره.

وعن قيمة الإيجار الشهري لحمامات حلب فكانت تصل إلى ستة دنانير سلطانية من الذهب، وذلك على اعتماداً على وثيقة مؤرخة بنفس الفترة تقريبا تخص حمام ميخان لوحة (١٠)، وهو من الحمامات التي لا زالت باقية بحلب ويقع إلى جوار جامع العادلية الشهير، وقد جاء ذلك بما نصه " أقر سيد تاج الدين بن سيد عبد القادر الوكيل الشرعي عن قيد كمال الدين بن القاضي شمس الدين الناظر الشرعي على أوقاف ابنه المزبور الكاين في حلب المحمية بالإيجاب الآتي ذكره بأنه قد أخذ من الحاج محمد بن الحاج أبو بكر الحمامي وهو استأجر ما هو من الأوقاف المؤكدة وذلك الحمام الكاين في محروسة حلب بمحلة ساحة بزة المعروف بحمام ميخان بأجر معلوم من تاريخ هذا الكتاب إلى تمام ثلث سنوات كاملات بأجرة معينة قدرها في كل شهر ستة سلطانيات تامة الوزن والعيار" (٨٠).

وورد بالوثائق أيضا قيمة الإيجار السنوي لحمامات حلب، وذلك في وثيقة إيجار تخص حمام العتيق بمحلة المحتسب، وهو من الحمامات المندثرة حاليا، وطبقا للوثيقة بلغت قيمة الإيجار السنوي لهذا الحمام خمسة وسبعون دينارا عدديا من الذهب لوحة (١١)، وقد ورد ذلك بالوثيقة بما نصه ".... وذلك جميع الحمام المعروف بحمام العتيق بالمحلة المعروفة بمحلة المحتسب بالباب المذكور وله شهرة كافية عن الوصف والتحديد للعلم بذلك شرعا مدة سنة كاملة تمضي من تاريخه بأجرة قدرها في المدة المذكورة خمسة وسبعون دينارا عدديا " (٨١).

وأحيانا يتم الاتفاق فيما بين الطرفين على قيمة الإيجار عن كامل المدة المتفق عليها فيما بينهما، ويقوم صاحب الوقف باستلام هذه القيمة إما مقدما أو يقوم باستلام جزء مقدم والباقي بعد انتهاء المدة، ومن أمثلة ذلك وثيقة تخص إيجار حمام أيوب لوحة (١٢)، جاء فيها أن كامل المدة المتفق عليها لتأجير الحمام هي

سنتين كاملتين، وجاء فيها أيضا أن قيمة الإيجار عن كامل المدة المذكورة ثلاث وستون دينارا من الذهب السلطاني وثلاث عشرة قطعة فضة سليمانية، وأشارت الوثيقة كذلك أن صاحب الوقف تقاضي تلك القيمة مقدما، وقد ورد ذلك بالوثيقة بصيغة "....جميع الحمام العامر الدائر المعروف بحمام أيوب الكاين ظاهر باب النيرب بطلب وشهرة ذلك في محله تغني عن تحديده بحق ذلك كله إيجارا شرعيا مدة سنتين كاملتين أولها مستهل شهر ذي القعدة سنة تاريخه بأجرة قدرها عن المدة المذكورة ثلاث وستون سلطانيا وثلاث عشرة قطعة فضة سليمانية اعترف المؤجر بقبضها القبض الشرعي....." (٨٢).

وفي بعض الأحيان يشترك في إيجار الحمام أكثر من شخص، بحيث يكون لكل منهم حصته المعلومة في الحمام كل حسب قدرته، ومثال ذلك ما ورد بوثيقة تخص إيجار حمام أزدمر الذي كان جارياً في وقف الأمير أزدمر خلال العصر المملوكي، وهذا الحمام من الحمامات التي لا زالت باقية في حلب، وقد ورد بهذه الوثيقة أن المتولي على الوقف قام بإيجار حصة من الحمام قدرها خمسة قراريط من جملة أربعة وعشرون قيراطاً، بقيمة خمسة وعشرون دينارا من الذهب السلطاني عن كامل المدة المتفق عليها، وقدرها ثلاث سنوات كاملة على أن يدفعها المستأجر لصالح الوقف مقدما، وإذا كان إيجار الحصة المقدرة بخمسة قراريط من جملة أربعة وعشرون قيراطا بهذا المبلغ، فهذا يعني أن إيجار الحمام كاملا مدة ثلاث سنوات يقدر بقيمة مائة وعشرون دينارا من الذهب السلطاني الخالص، وقد جاء نص الوثيقة السابقة على النحو التالي "استأجر محي الدين بن شمس الدين الشهير بابن الأنس بماله لنفسه من طوغان بن بكر الناظر والمستحق مع من بشركه على أوقاف أخي بلاط الأشرفي الثابت نظره وولايته شرعا فأجره ما هو من جملة الأوقاف وذلك جميع الحصة الشائعة وقدرها خمسة قراريط من أربعة وعشرون قيراطا من جميع الحمام الكائن بمحلة داخل باب النصر المعروف بحمام أزدمر المستغني عن التحديد والتوصيف لشهرتها بالمحلة المشتملة على مسلخ ووسطاني وجواني وإقليم وقدر ومنافع وحقوق شرعية بحق ذلك كله إجارة صحيحة شرعية لمدة ثلاث سنين كاملات الشهور والأيام تبدأ من سابع شهر شعبان من شهور سنة تاريخه بأجرة قدرها عن جميع المدة المزبورة من الذهب السلطاني خمسة وعشرون سلطانيا على الحلول قبض جميع ذلك المؤجر المزبور من المستأجر الموحى إليه سلفا وتعجيلا ... شرعيا ... حرر في شعبان سنة ٩٧٣ هـ" (٨٣)، ويفهم من الوثيقة السابقة أن الحمام قد يتم تقسيمه إلى عدة حصص بحيث تخصص إحداها لوقف معين، في حين يذهب الباقي منها إلى وقف مختلف أو لأي غرض آخر.

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن أسلوب إيجار الحمامات العامة بمدينة حلب يعد الأسلوب الأنسب لصاحب الوقف، حيث أنه يضمن من خلال إيداع حمامه لأحد المستأجرين ممن يعملون بهذه المهنة عائدا ثابتاً ومصدراً متجدداً لتمويل الوقف، ولذلك كانت الحمامات العامة بمثابة مصادر جيدة لتمويل الأوقاف بمدينة حلب، وهكذا أقبل عليها أصحاب الأوقاف لما وجدوا فيها من مشاريع ربحية تساعدهم إلى حد كبير في

تمويل أوقافهم دون أن يكون هناك جهد مبذول في سبيل ذلك، والجدول التالي يوضح قيمة إيجار حمامات حلب في العصر العثماني من واقع الوثائق.

الوقف المستفيد	اسم الحمام	مدة الإيجار	قيمة الإيجار العائد على الوقف	رقم السجل	رقم الوثيقة	تاريخ الوثيقة
وقف كمال الدين بن القاضي شمس الدين	حمام ميخان	ثلاث سنوات	سنة سلطانيات تامة الوزن والعيار عن كل شهر يمضي من المدة المذكورة على أن يستخرج منها أجرة القنواقي وعمارة الحمام	سجل (١)	وثيقة ٤٥٥	٩٦٣ هـ
وقف الأمير عثمان بن أحمد بن أغلبك	حمام أغلبك بمحلة التونبغا	ثلاث سنوات	عشرة قطع فضة سليمانية عن كل يوم يمضي من المدة المذكورة	سجل (١)	وثيقة ١٩١٧	٩٦٢ هـ
وقف الحاج صلاح الدين بن محمد	حمام الجديدة	ثلاث سنوات	خمسون غرشا أسديا عن كل عام	سجل (٢)	وثيقة ٧٠٢	١٤ ربيع ثاني ١٠٤٠ هـ
وقف الحاج أحمد بن محمد	حمام أيوب بظاهر باب النيرب	سنتين كاملتين	ثلاثة وستون سلطانيا وثلاث عشرة قطعة فضة سليمانية عن كامل المدة المذكورة	سجل (٤)	وثيقة ٤١٤	ذي القعدة ٩٧١ هـ
وقف الأمير أزدمر بن مزيد الجركسي	حمام أزدمر بباب النصر	ثلاث سنوات	خمس وعشرون سلطانيا من الذهب عن كامل المدة المذكورة	سجل (٤)	وثيقة ٦٢٥	شعبان ٩٧٣ هـ
وقف الأمير محمد خاص بك بن يوسف	حمام الجديدة بمحلة الشميصاتية	ثلاث سنوات	مائة دينار وخمسون دينارا عن كامل المدة المذكورة	سجل (٤)	وثيقة ١٠٠٤	٩٧٦ هـ
وقف القاضي شمس الدين بن الأجل	حمام الدلبة بسوق الخياطين	سنة كاملة	ثلاث عشرة قطعة فضة سليمانية عن كل يوم يمضي من المدة المذكورة	سجل (٤)	وثيقة ١٦٩٩	صفر ٩٧٤ هـ
وقف الأمير سيف الدين بن أشقتمر	حمام أشق تمر داخل باب النيرب	ثلاث سنوات	عشرون سلطانيا ذهبا وثلاثون قطعة فضة نظير كل شهر يمضي من المدة المذكورة	سجل (٤)	وثيقة ١٧١٣	شعبان ٩٧٣ هـ
وقف ست العيش ابنة القاضي بدر الدين	حمام عتاب بمحلة الجلوم	ثلاث سنوات	ثمانية عشر سلطانيا ذهبا عن كامل المدة المذكورة	سجل (٤)	وثيقة ٢٣١٩	١٨ شعبان ٩٧٤ هـ
وقف الأمير ناصر الدين بك	حمام سويقة علي	سنة كاملة	سنة وستون سلطانيا ذهبا عن كامل المدة المذكورة	سجل (٤)	وثيقة ٢٨٠٩	٩٧٦ هـ

وقف عبد النبي بن عمر	حمام العتيقة بمحلة المحتسب	سنة كاملة	خمس وسبعون دينارا عدديا عن كامل المدة المذكورة	سجل (٩)	وثيقة ٣٥٥	١٧ رجب ١٠٠٨ هـ
وقف الأمير خسرو باشا	حمام الست بسوق النحاسين	سنة كاملة	اثنان وأربعون قطعة فضية عن كل يوم يمضي من المدة المذكورة	سجل (٩)	وثيقة ٣٨٣	٢٤ رجب ١٠٠٨ هـ
وقف الأمير عثمان بن أغلبك	حمام محلة التونيغا	سنة كاملة	ستون قطعة فضية عن كل يوم يمضي من المدة المذكورة	سجل (٨)	وثيقة ١٥٥٣	٤ ذي القعدة ١٠٠٤ هـ
وقف خسرو باشا والي حلب	حمام الست بسوق النحاسين	—	اثنان وأربعين قطعة فضية عن كل يوم يمضي	سجل (٨)	وثيقة ٢٤٢٥	٧ شوال ١٠٠٥ هـ

جدول يوضح قيمة العائد التي تساهم به الحمامات في تمويل الأوقاف بمدينة حلب من خلال إيجارها من واقع ما ورد بالوثائق العثمانية

خامساً: أنواع الأوقاف التي توقف عليها الحمامات وطرق إدراجها في الوقف:

ذكرنا فيما سبق أن أشهر أنواع المنشآت الوقفية التي خصصت الحمامات للصرف عليها في مدينة حلب هي المنشآت الدينية لا سيما المساجد الجامعة، ومسألة الربط بين المسجد والحمام كمشروع وقفي يخص للصرف عليه من جانب الواقف تعد فعليا من الأمور الملحوظة في المدينة، فقلما نجد مسجداً جامعاً إلا ويقع الحمام الذي خصص له من جانب نفس المنشئ إلى جواره، وإن تعذر وجود الحمام إلى جوار المسجد أصّر المنشئ على تخصيص حمام له أيضاً، ولكن في موقع آخر بالمدينة نفسها. وأحيانا يقوم المنشئ بإضافة حمام إلى قائمة أوقاف مسجده بمدينة أخرى غير المدينة القاطن بها المسجد كما هو الحال في قائمة أوقاف مسجد بهرام باشا ٩٩١ هـ / ١٥٨٣ م التي تضمنت حماما يعرف باسم حمام الجديدة بمدينة القاهرة^(٨٤).

وعلى أية حال فإنه قلما نجد حماماً بمدينة حلب إلا وقد خُصص من جانب أصحاب الأوقاف للصرف على مسجد معين، ولذلك نجد أن المنشآت الدينية وعلى رأسها المساجد تعد أشهر أنواع المنشآت الوقفية التي خُصصت الحمامات للصرف عليها، وإلى جانب المساجد خُصصت الحمامات للوقف على منشآت دينية أخرى مثل المدارس، حيث تضمنت مدينة حلب الكثير من المدارس التي كانت الحمامات من ضمن أوقافها، ومن ذلك الحمام العتيق بمحلة بانقوسا الذي كان موقوفاً على المدرسة الجمالية بالمدينة نفسها^(٨٥)، وحمام النحاسين المعروف بحمام الست ق ١٣ هـ / ١٣ م، والذي يعد أحد أشهر وأقدم الحمامات التي لا زالت باقية بالمدينة كان جارياً في أوقاف المدرسة الخسروية ٩٥١ هـ / ١٥٤٦ م، التي أنشأها خسرو باشا والي حلب في العصر العثماني^(٨٦).

وإذا كانت المنشآت الدينية هي أشهر أنواع المنشآت الوقفية التي وُقفت عليها الحمامات العامة بمدينة حلب، فهذا لا يعني أنها الوحيدة التي استفادت من التمويل المادي للحمامات، وإنما وُقفت بعض الحمامات على التربة المخصصة للدفن مثل حمام البياضة بمحلة البياضة ٨٥٤ هـ / ١٤٥٠ م، والذي لا زال باقياً في موضعه حيث أنشأ هذا الحمام الشيخ جمال الدين أبو المحاسن المعروف بابن النفيس وأوقفه على تربته بحلب والمعروفة باسم التربة النفيسية نسبة إليه^(٨٧) لوحة (٨)، ومن ذلك أيضاً حمام ابن القواس ق ٨ هـ / ١٤ م،

الواقع بمحلة ابن القواس خارج باب النصر، وهو من الحمامات الباقية أيضاً، وقد ذكرت وثائق الوقف أن ثلث هذا الحمام كان جارياً في وقف تربة العطوي بحلب الواقعة خارج باب المقام^(٨٨). وبعض حمامات حلب كانت موقوفة على أسبلة وكتاتيب، ومثال ذلك حمام رقبان بمحلة ابن يعقوب ٩٨١هـ / ١٥٧٣م، الذي أوقفه منشئه الحاج حسن بن الحاج حسن بن رقبان على السبيل والكتاب الذي أنشأهما بنفس المحلة المذكورة^(٨٩). ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن المنشآت الدينية وإن حازت على نصيب الأسد من حيث الاستفادة من عائد الحمامات العامة بمدينة حلب، إلا أن هناك منشآت أخرى ذات وظائف مختلفة كان لها نصيب أيضاً من العائد الوقفي للحمامات، مثل التربة المخصصة للدفن وكذلك الأسبلة والكتاتيب وغير ذلك.

أما فيما يتعلق بطرق إدراج الحمامات ضمن قائمة الأوقاف التي يتم إيقافها من جانب المنشئ على هذه المنشآت، فنلاحظ أن الطريقة الشائعة هي طريقة البناء بقصد الوقف، بمعنى أن الوقف بعد أن ينتهي من إنشاء المبنى الذي يحمل اسمه سواء كان مسجد أو مدرسة أو غير ذلك، يقوم بالشروع في بناء قائمة الأوقاف التي ستخصص لرعاية ذلك المبنى ويكون من ضمنها الحمام، وفي هذه الحالة يكون الحمام قد أنشئ خصيصاً منذ البداية ليكون أحد المنشآت الوقفية على مبنى معين، ومثال ذلك حمام آشتمر ٧٧٦هـ / ١٣٧٤م، الذي أنشأه الأمير آشتمر ليكون وقفاً على جامعته بحلب والمعروف بجامع السكاكيني، وكذلك حمام يلغا الناصري بجوار القلعة ٧٨٣-٧٩١هـ / ١٣٨١-١٣٨٩م، الذي أنشأه الأمير يلغا الناصري ليكون وقفاً على جامعته بمدينة حلب، ولا زال الحمام باقياً إلا أن جامعته اندثر الآن، ومن ذلك أيضاً حماماً أغلبك ٨٨٥هـ / ١٤٨٠م، حيث أنشأه الأمير عثمان بن أغلبك حمامين بمدينة حلب أحدهما بمحلة التونغا وقد اندثر الآن، والآخر بمحلة الباب الأحمر ولا زال باقياً، وأوقف كلا الحمامين على جامعته الشهير بالمدينة، وكذلك حمام بهرام باشا المعروف بحمام برهم ٩٩١هـ / ١٥٨٣م، الواقع بمحلة الجديدة الذي أنشأه الأمير بهرام باشا والي حلب في العصر العثماني ليكون وقفاً على جامعته الشهير بالجلوم، وفي هذه الحالة غالباً ما يكون تاريخ إنشاء الحمام موافقاً لتاريخ إنشاء المبنى الموقوف عليه.

وفي بعض الأحيان يتم إدراج الحمام في وقف معين عن طريق الشراء، بمعنى أن الحمام يكون موجوداً بالفعل وقت إنشاء المبنى المراد وقف الحمام عليه، أي أن تاريخ إنشاء الحمام يكون سابقاً لتاريخ إنشاء المبنى المراد إدراج الحمام في أوقافه، ثم يقوم الواقف بشراء الحمام الموجود فعلياً وإدراجه ضمن الوقف الخاص به، ومن ذلك حمام النحاسين المعروف بحمام الست ق ٧هـ / ١٣م، الذي تم إدراجه في أوقاف المدرسة الخسروية التي أنشأت في العصر العثماني على يد خسرو باشا والي حلب في سنة ٩٥١هـ / ١٥٣٧م، حيث أن بناء ذلك الحمام كان سابقاً لوقف خسرو باشا بحوالي ثلاثة قرون، وإدراج الحمام ضمن هذا الوقف يعني أنه تم عن طريق الشراء، وقد جاء ذكر إدراج هذا الحمام في وقف خسرو باشا في أحد

وثائق الوقف العثمانية بما نصه "حضر الحاج محمد بن الحاج منصور والياس بن صخر النصراني وقبلنا إجارة الحمام المعروف بحمام الست الجاري في وقف خسرو باشا بمدينة حلب...." (٩٠).

وأحيانا أخرى يتم إدراج الحمام في وقف معين في وقت لاحق لتاريخ إنشاؤه عن طريق الشراء كما تقدم، إلا أن الواقف لا يستطيع شراء كامل الحمام إما لعجزه عن دفع ثمنه كاملاً، أو لعدم رغبة المالك الأول في بيع الحمام بأكمله، فيقوم ببيع حصة من الحمام ليتم إدراجها في وقف آخر، ومثال ذلك حمام ابن القواس ق ٨٠هـ/ ١٤م، حيث أشار الغزي أن هذا الحمام كان جارياً في وقف شخص يدعى حسين باشا البابي (٩١)، ثم أشارت وثائق الوقف بعد ذلك أن ثلث هذا الحمام كان جارياً في أوقاف تربة العطوي بمدينة حلب (٩٢)، وهو ما يعني أن ثلث هذا الحمام انتقل إلى الوقف المذكور عن طريق الشراء.

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن الحمامات العامة بمدينة حلب كانت تدرج في الأوقاف المختلفة بطرق متنوعة، فهي إما أن تبنى خصيصاً لغرض إدراجها في وقف محدد، أو أنها تدرج في هذه الأوقاف عن طريق الشراء وذلك من خلال شراء كامل الحمام أو جزء منه بحسب ما يتاح للواقف.

سادساً: المصارف الشرعية لعائد الحمامات:

أوضحنا فيما سبق أن الحمامات العامة بمدينة حلب تساهم بدور كبير في تمويل الأوقاف بالمدينة، وذلك من خلال العائد الناتج من تشغيلها سواء من جانب الواقف بشكل مباشر أو من خلال العائد الناتج من إيجارها، ونلاحظ أن العائد الناتج من تشغيل الحمامات يتم صرفه في عدة مصارف شرعية بحسب ما يشترطه الواقف في وقفه، وقد اعتمدت في تحديد تلك المصارف على الوثائق المتعلقة بالحمامات والتي أمدتنا بالكثير من المعلومات حول المصارف الشرعية التي يذهب إليها عائد الحمامات.

ويأتي على رأس المصارف الشرعية التي يخصص لها عائد الحمامات المباني الوقفية التي وُقف عليها، بمعنى أن الواقف يقوم بإنشاء مبنى خيري معين كأن يقوم ببناء مسجد أو مدرسة أو كتاب أو سبيل أو غير ذلك، ثم يخصص مجموعة من الأوقاف للصرف من ريعها على هذا المبنى والتي يكون من ضمنها الحمام، وفي هذه الحالة يكون عائد الحمام مخصصاً بشكل كامل للصرف على هذا المبنى الذي تم إيقافه عليه، وهذا النوع من الأوقاف يعرف باسم الوقف الخيري (٩٣)، والأمثلة على ذلك كثيرة في حلب فهناك الكثير من الحمامات التي أنشئت خصيصاً للوقف على منشآت خيرية أخرى، كما هو الحال في حمام يلبيغا الناصري بجوار القلعة ٧٨٣-٧٩١هـ / ١٣٨١-١٣٨٩م، الذي أنشأه الأمير يلبيغا الناصري للوقف على جامعته بحلب (٩٤)، وحمام أغلبك بمحلة الباب الأحمر ٨٨٥هـ / ١٤٨٠م، الذي أنشأه الأمير عثمان بن أحمد بن أغلبك للوقف على جامعته الملاصق للحمام المذكور (٩٥)، وقد ورد هذا النوع من الوقف في الكثير من الوثائق المتعلقة بالحمامات أيضاً، ومن ذلك وثيقة تخص حمام العتيق ببانقوسا - مندثر حالياً - تشير بأن هذا

الحمام كان جارياً في وقف المدرسة الجمالية بحلب دون ذكر أية مصارف أخرى لعائد الحمام، وقد ورد ذلك بالوثيقة بما نصه ".....حمام العتيق ببانقوسا الجارية في وقف المدرسة الجمالية بحلب المحروسة....." (٩٦). وإذا كان الوقف الخيري على مبنى معين هو المصرف الرئيسي الذي يذهب إليه عائد الحمامات، فليس معنى ذلك أنه لا يوجد مصارف شرعية أخرى، فإلى جانب الوقف الخيري هناك ما يعرف باسم الوقف الذري أو الوقف الأهلي، بمعنى أن يقوم الواقف بإيقاف الحمام ويشترط في وقفيته تخصيص جزءاً من عائده لذريته من بعده، حتى إذا مات الواقف الأصلي ظل الورثة يتوارثون هذا الوقف بنظام الإرث الشرعي، وهناك الكثير من الوثائق المتعلقة بالحمامات التي أشارت إلى هذا النوع من الوقف، والتي من ضمنها وثيقة تخص حمام أغلبك بمحلة التونبغا - مندثر حالياً - تشير إلى أن ذلك الحمام جارياً في أوقاف الأمير عثمان بن أغلبك - صاحب الوقف - وعلى ذريته من بعده (٩٧).

والى جانب الوقف الخيري والوقف الذري أو الأهلي لعائد الحمامات، هناك بعض المصارف الشرعية الأخرى التي يُنفق عليها من هذا العائد وخاصة في حالة قيام الواقف بإيجار الحمام، وقد سبق وتناولنا نظام الإيجار لحمامات حلب، وبيننا أن هذا النظام يكفل للوقف عائد ثابت نظير تأجير الحمام للمستأجر في مدة معينة، وتُحرَّر ببند الإيجار وثيقة رسمية أمام قاضي المحكمة الشرعية، وقد تتضمن البنود التي تُحرَّر في هذه الوثيقة أن يتحمل الواقف بعض المصارف الشرعية المتعلقة بالحمام والتي لا علاقة لها بجهة الوقف الأصلي، وفي هذه الحالة يلتزم الواقف بدفع قيمة هذه المصارف من قيمة الإيجار المتفق عليها فيما بينه وبين المستأجر، وبالتالي فإن عائد الحمام سيتم تقسيمه بذلك بين الوقف وبين هذه المصارف المتفق عليها.

ومن الأمثلة التي تبرهن على ما سبق وثيقة إيجار تخص حمام ميخان الذي لا زال باقياً بمدينة حلب بجوار جامع العادلية، وتشير هذه الوثيقة أن قيمة إيجار هذا الحمام تبلغ ستة دنانير من الذهب السلطاني التام الوزن والعيار عن كل شهر يمضي من المدة المتفق عليها بين الطرفين - الواقف والمستأجر - على أن يدفع المستأجر من هذه القيمة أجرة القنواتي (٩٨) والتي قدرتها الوثيقة بثلاثون قطعة فضية في كل شهر، كما نصت الوثيقة أيضاً أن الواقف يتحمل كذلك تكلفة العمائر الضرورية التي يحتاج لها الحمام أثناء فترة الإيجار، وقد ورد ما سبق في الوثيقة بصيغة "وهو استأجر ما هو من الأوقاف المؤكدة وذلك الحمام الكاين في محروسة حلب بمحلة ساحة بزة المعروف بحمام ميخان بأجر معلوم من تاريخ هذا الكتاب إلى تمام ثلاث سنوات كاملات بأجرة معينة قدرها في كل شهر ستة سلطانيات تامة الوزن والعيار ومن ذلك يعطي المستأجر المذكور إلى القنواتي في كل شهر ثلاثون قطعة فضية بشرط أن تكون عمارة الحمام بالتمام على الوقف المزبور " (٩٩)، ومن خلال ما ورد في الوثيقة السابقة يتضح لنا أن قيمة الإيجار الذي هو عائد الحمام على الوقف يُقتطع منه جزء لأجرة القنواتي، وجزء آخر لعمارة الحمام وترميمه، وبذلك يكون عائد الحمام مقسماً بين الوقف وبعض هذه المصارف الأخرى.

وأحيانا أخرى يقوم الواقف بتوجيه عائد الحمام لعائد خيرى آخر لا علاقة له بجهة الوقف، وذلك بأن يلتزم بفتح الحمام أمام العامة بالمجان طوال شهر رمضان، وهذا ما يعني أن الوقف لا يستفيد من عائد الحمام طوال هذا الشهر الكريم، نتيجة التزام الواقف بعدم تقاضي عائده في تلك المدة، وقد ورد ذلك في بعض الوثائق المتعلقة بإيجار حمام أغلبك بمحلة التونبغا حيث اشترط الواقف على نفسه إعفاء المستأجر من قيمة إيجار الحمام في شهر رمضان على أن يفتح الحمام أبوابه أمام العامة بالمجان، وقد جاء ذلك في هذه الوثيقة بما نصه ".... بأجرة قدرها كل يوم يمضي من تاريخه ستون قطعة فضية وشهر رمضان معافا منها كما جرت العادة....." (١٠٠).

وخلاصة ما تقدم أن العائد الناتج من تشغيل الحمامات العامة بمدينة حلب كان يصرف في عدة مصارف شرعية، سواء على جهة الوقف بمفرده، أو على بعض المصارف الأخرى التي تشارك الوقف في عائد الحمام، بحسب ما يشترطه الواقف في وقفيته، أو ما يوقعه من شروط فيما بينه وبين المستأجر.

الخاتمة والنتائج:

١- تناولت هذه الدراسة دور الحمامات العامة في تمويل الأوقاف الإسلامية بمدينة حلب، وأشارت في البداية إلى انتشار هذا النوع من العمار، وإلى اهتمام ذوي الأوقاف بعمارتها لما تساهم به من دورٍ فعّالٍ في تمويل منشآتهم الخيرية والصرف عليها وضمان استمراريتها، وذلك لما ينتج عن استغلالها من عائد مادي مناسب لتمويل جهة الوقف.

٢- أوضحت الدراسة أيضا أن أكثر أنواع المنشآت التي كانت تخصص لها الحمامات هي المنشآت الدينية لا سيما المساجد، فغالبا ما كان هناك ارتباط وثيق فيما المسجد والحمام بالمدينة، وقلّ أن نجد مسجداً إلا ويأتي الحمام على قائمة الأوقاف التي خُصصت له، ولكن هذا لا يمنع أن الحمامات تم إيقافها على منشآت أخرى غير المساجد كالمدراس، والكتايب، والأسبلة، والتراب المخصصة للدفن وغير ذلك.

٣- أشارت الدراسة أيضا إلى اهتمام أصحاب الأوقاف بالحمامات المدرجة في أوقافهم، وإلى عنايتهم بحسن إدارتها لجذب أكبر عدد من وارديها، بما ينعكس بدوره على دخل الحمام الذي يصب بدوره في مصلحة الوقف، كما عمد أصحاب الأوقاف إلى الاستفادة من كافة شرائح المجتمع الحلبى بمختلف طبقاته وملله المختلفة لتنمية عائد الحمامات.

٤- سلطت الدراسة الضوء على الطرق التي كانت تُستغل بها الحمامات لصالح الوقف، فهي إما أن تستغل من جانب الواقف مباشرة أو من ينوب عنه، أو يتم تأجيرها لمن يتقن استغلالها نظير عائد مادي ثابت يصب في مصلحة الوقف، وأوضحت الدراسة أن نظام الإجارة كان أنسب الطرق التي كانت تُدار بها الحمامات لصالح الأوقاف نظراً لأنه كان يضمن عائداً ثابتاً ومضموناً بغض النظر عما يحققه الحمام من عائدٍ فعلي.

٥- اعتمدت هذه الدراسة على الوثائق الأصلية المتعلقة بإجارة الحمامات وبالخصوص في العصر العثماني لتحديد قيمة العائد الذي كان الحمام يحققه لصالح الوقف، وذلك من خلال تعقب نظام الإجارة الذي كانت تدار به الحمامات.

٦- أشارت الدراسة إلى أنواع المنشآت الوقفية التي كانت تُوقف عليها الحمامات، فهناك المنشآت الدينية وعلى رأسها المساجد، وهناك التربة المخصصة للدفن، وكذلك الأسبلة والكتاتيب وقد تم الإشارة إلى الأمثلة التي تبرهن على كل ما سبق.

٧- أوضحت الدراسة الطرق التي من خلالها يتم إدراج الحمام في الوقف، فهو إما أن يُنشأ خصيصاً ليتم إيقافه على وقف بعينه، أو يؤول الحمام لوقف معين عن طريق الشراء الذي يكون لكامل الحمام أو لجزء منه.

٨- وفي النهاية ألفت الدراسة الضوء على أهم المصارف الشرعية التي يُصرف عليها من عائد الحمامات، وأشارت الدراسة أنه على رأس تلك المصارف الأوقاف الخيرية ثم الأوقاف الأهلية، إلى جانب بعض المصارف الأخرى التي يشترطها الواقف في وقفه، أو يلتزم بها أمام المستأجر.

هوامش البحث:

- (١) يقصد بالحمّام البيت العام الذي يقصده العامة والخاصة للنظافة والتطهر وحفظ الصحة والمداواة، وقد اشتق اسم الحمّام من الاستحمام بالحميم أي الماء الحار، أي أن الأصل في كلمة الاستحمام هي الاغتسال بالماء الساخن فقط، ثم صار الاستحمام بعد ذلك الاغتسال بأي ماء كان، ولكن الاشتقاق اللغوي لكلمة حمّام تدل على وجوب ارتباطه بالماء الحار. ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم ت ٧١١هـ/١٣١٢م)، لسان العرب، مج ١٢، ط ١، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، ١٨٨٣م، ص ١٥٤؛ الزبيدي (محب الدين أبي الفيض الزبيدي ت ١٢٠٥هـ/ ١٨٩٠م)، تاج العروس من جواهر القاموس، مج ٨، ط ١، منشورات دار مكتبة الحياة، المطبعة الخيرية، القاهرة، ١٨٨٨م، ص ٢٥٩؛ ابن السكيت (أبي يوسف يعقوب ابن اسحق)، كتاب مختصر تهذيب الألفاظ، المطبعة الكاثوليكية، ١٨٩٧م، ص ١٦.
- (٢) عبد الرازق، منصور محمد، الحمامات العامة بمدينة حلب منذ بداية العصر الأيوبي حتى نهاية العصر العثماني - دراسة أثرية مقارنة، المكتب العربي للمعارف، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٣م.
- (٣) سامح، كمال الدين، العمارة في صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٣٢.
- (٤) Creswell (K.A.C.), a short account of early Muslim architecture, A.U.C., Cairo, 1989, p. 115.
- (٥) ابن شداد (عز الدين أبي عبد الله محمد ت ٦٨٤هـ/ ١٢٨٥م)، الأعلام الخطيرة في ذكر أمراء الشام والجزيرة، ج ١، ق ١، نشر وتحقيق، دومنيك سورديل، المعهد الفرنسي للدراسات الشرقية، دمشق، ١٩٥٣م، ص ١٣٠.
- (٦) ابن شداد، الأعلام الخطيرة، ج ١، ق ١، ص ١٣٨.
- (٧) ابن الشحنة (قاضي القضاة أبي الفضل محمد بن الشحنة ت ٨٩٠هـ/ ١٤٨٥م)، الدر المنتخب في تاريخ مملكة حلب، سلسلة تواريخ المدن السورية، دار الكتاب العربي، سورية، دمشق، ١٩٨٤م، ص ٢٤٦، ٢٤٧.
- (٨) الطباخ (الشيخ محمد راغب بن محمود الطباخ ت ١٣٧٠هـ/ ١٩٥١م)، أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، ط ١، ج ٣، المطبعة الأميرية، حلب، سوريا، ١٩٢٣م، ص ٢٩٣.
- (٩) David, (J. C.) & Hubert, (D.), le dépérissement du hammam dans la ville: les cas d'Alep, le cahiers de la recherché architecturale, 10/11, Paris, 1982, p. 67.
- (١٠) يعتمد هذا الإحصاء على الدراسة الميدانية التي أجريت من جانب الباحث في يوليو ٢٠١٠م، وذلك قبيل قيام الثورة السورية في عام ٢٠١١م، أما الآن وفي ظل ما تتعرض له مدينة حلب من قصف وتدمير، فمن المؤكد أن بعض هذه الحمامات قد تعرضت للنشوء والتدمير.
- (١١) عبد الرازق، منصور محمد، الحمامات العامة، ص ٣٠.
- (١٢) Sauvaget, (J.), Alep, Essai sur le développement d'une grande ville syrienne. Paris, Librairie orientaliste paul geuthner, 1941, p.207.
- (١٣) Raymond, (A.), Les grands waqfs et l'organisation de l'espace urbain a Alep et au Caire a l'époque Ottomane (XVIe- XVIIe siècles), Bulletin d'études orientales, T.31, 1979, p. 118-120.
- (١٤) ابن منظور، لسان العرب، مج ٩، ص ٣٥٩.
- (١٥) سابق، السيد، فقه السنة، ط ١٠، ج ٣، الفتح للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٣٠٧.
- (١٦) القاسمي، مجاهد الإسلام، الوقف في الفقه الإسلامي، ضمن كتاب الوقف (بحوث مختارة مقدمة في الندوة الفقهية العاشرة لمجمع الفقه الإسلامي في الهند)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م، ص ٨.
- (١٧) قحف، منذر، الوقف الإسلامي، تطوره، إدارته، تنميته، ط ١، دار الفكر، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠م، ص ٩.

- (١٨) أمين، محمد محمد، الأوقاف والحياة الاجتماعية في مصر ٦٤٨-٩٢٣هـ / ١٢٥٠-١٥١٧م، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠١٤م، ص ١٥.
- (١٩) حسن، نوبي حسن، الوقف والعمران الإسلامي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، ٢٠١١م، ص ٢.
- (٢٠) حسن، نوبي حسن، الوقف والعمران الإسلامي، ص ٦، ٧.
- (٢١) Sauvaget, (J.) Alep, p. 212.
- (٢٢) Watenpaugh (H.), the image of an ottoman city: imperial architecture and urban experience in Aleppo in the 16th and 17th century, Netherland, Brill, 2004, p. 47.
- (٢٣) ريمون، أندريه، المدن العربية الكبرى في العصر العثماني، ترجمة، لطيف فرج، ط ١، دار الفكر للنشر والدراسات والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٦٥.
- (٢٤) الحمصي، فايز، حلب القديمة، منشورات المديرية العام للآثار والمتاحف، دمشق، سوريا، ١٩٨٣م، ص ١٣٨.
- (٢٥) Raymond, (A.), les grands waqfs, p. 117.
- (٢٦) شعث، شوقي، حلب وتجارة الحرير وصناعاته في العهدين المملوكي والعثماني، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، عدد خاص بعنوان حلب وطريق الحرير، مج ٤٣، سوريا، ١٩٩٩م، ص ١٦٩.
- (٢٧) ابن العجمي (موفق الدين أبو ذر أحمد بن إبراهيم الحلبي ت ٨٨٤هـ / ١٤٧٩م)، كنوز الذهب في تاريخ حلب، ط ١، ج ١، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ١٩٩٧م، ص ٥٦٠.
- (٢٨) ابن شداد، الأعلام الخطيرة، ج ١، ق ١، ص ٥٩.
- (٢٩) الطباخ، أعلام النبلاء، ج ٣، ص ٢٩٣.
- (٣٠) Watenpaugh (H.), the image of an ottoman city, p. 42.
- (٣١) ابن الشحنة، الدر المنتخب، ص ٢٤٥.
- (٣٢) الغزي (الشيخ كامل بن حسين الغزي ت ١٣٥٢هـ / ١٩٣٣م)، نهر الذهب في تاريخ مملكة حلب، ط ٢، ج ٢، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ١٩٩٩م، ص ٢٨٥.
- (٣٣) الغزي، نهر الذهب، ج ٢، ص ٢٩٩.
- (٣٤) الطباخ، أعلام النبلاء، ج ٣، ص ٢١٣.
- (٣٥) عبد الرازق، منصور، الحمامات العامة، ص ٤٥٨، ٤٥٩.
- (٣٦) جاوية، هاينز & فيرت، أويغن، دراسات تاريخية وجغرافية حول البنية العمرانية والتركيبة الاجتماعية والحركة الاقتصادية لأحد مراكز التجارة الدولية في الشرق الأدنى، تعريب، صخر علبي، ج ١، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧م، ص ١٦٤، ١٦٥.
- (٣٧) ابن كثير (عماد الدين اسماعيل بن كثير ت ٧٧٤هـ / ١٣٧٣م)، الآداب والأحكام المتعلقة بدخول الحمام، مخطوط بجامعة الملك سعود تحت رقم ٢١٨/ أ.ك-٥٣١، ص ٥٠.
- (٣٨) الدسوقي، محمد، دور الوقف في التنمية الاجتماعية، مجلة الوعي الإسلامي، العدد ٣٧٢، شعبان ١٤١٧هـ / ديسمبر ١٩٩٧م، ص ٢٨.
- (٣٩) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٩، وثيقة ٣٨٣، ص ٩٠، بتاريخ ٢٤ رجب ١٠٠٨هـ.
- (٤٠) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ١٧١٣، ص ٣١٣، بتاريخ شعبان ٩٧٣هـ.
- (٤١) للمزيد من التفاصيل حول وقف الأمير عثمان بن أغلبك بمدينة حلب انظر:
- Saghbini, (S.), Mamlukische Urkunden aus Aleppo: Die urkundensammlung (gami al-mustanadat) der mamlukisch-aleppinischen familie Ugulbak, Hildesheim: Zürich & New York, 2005.
- Layish, (A.), Waqfs of awlad al-nas in Aleppo in the late Mamluk period as reflected in a family archive, journal of the economic and social history of the orient, vol. 51, no. 2, 2008, pp. 287-326.

- (٤٢) عبد الرازق، منصور، الحمامات العامة، ص ١٨٢، ٣٨٣.
- (٤٣) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ٩٢، ص ٤٤، بتاريخ ٣ صفر ٩٧١هـ.
- (٤٤) أبو الفتوح، محمد سيف النصر، منشآت الرعاية الاجتماعية بالقاهرة حتى نهاية عصر المماليك، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، ١٩٨٠م، ص ١٧٠.
- (٤٥) الشيزري (عبد الرحمن بن نصر الشيزري الشافعي ت ٥٨٩هـ / ١١٩٣م)، كتاب نهاية الرتبة في طلب الحسبة، مطبعة لجنة التعريف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٦م، ص ٨٧، ٨٨.
- (٤٦) ابن الأخوة (محمد بن محمد بن أحمد القرشي ت ٧٢٩هـ / ١٣٢٩م)، كتاب معالم القرية في أحكام الحسبة، نقله وصححه روبن ليوي، مطبعة دار الفنون بكيمبرج، ١٩٣٧م، ص ١٥٥، ١٥٦.
- (٤٧) ابن شداد، الأعلام الخطيرة، ج ١، ق ١، ص ١٣٠.
- (٤٨) ابن العجمي، كنوز الذهب، ج ١، ص ٤٥٤.
- (٤٩) Sauvaget, (J.), Alep, p. 142.
- (٥٠) ابن الشحنة، الدر المنتخب، ص ٢٤٦.
- (٥١) عبد الرازق، منصور، الحمامات العامة، ص ٣٧٤.
- (٥٢) العروضي (خليل بن ولي بن جعفر العروضي ت ١١٠٨هـ / ١٦٩٧م)، المقصد التام في معرفة أحكام الحمام، مخطوط بدار الكتب المصرية، رقم الحفظ ١٧٩٤، ميكروفيلم ٤١٨٩٠، ص ١٤.
- (٥٣) ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن محمد العبدري ت ٧٣٧هـ / ١٣٣٧م)، المدخل، مج ١، ج ٢، مكتبة دار التراث، ٢٠٠٦م، ص ١٧٢.
- (٥٤) الحسيني (الحافظ أبي المحاسن محمد بن علي الحسيني ت ٧٦٥هـ / ١٣٦٤م)، الإمام بأداب دخول الحمام وما يتعلق به من الأحكام، تحقيق نور الدين بن شكري، ط ١، دار أضواء السلف، الرياض، ٢٠٠٧م، ص ١٠٨.
- (٥٥) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤٦، وثيقة ١٩٥٣، بتاريخ ١٥ ذي القعدة ١١٣٨هـ، ص ٧٢٦.
- (٥٦) عبد الرازق، منصور، الحمامات العامة، ص ١٠٠.
- (٥٧) عبد الرازق، منصور، الحمامات العامة، ص ١٠١.
- (٥٨) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ١٠٢٩، ص ١٨٧، بتاريخ أوائل شعبان ٩٧٢هـ.
- (٥٩) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ١، وثيقة ١٩١٧، ص ١٨٣، بتاريخ ٩٦٢هـ.
- (٦٠) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ١، وثيقة ٧١٨، ص ٧٢، بتاريخ ٩٦٢هـ.
- (٦١) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٢، وثيقة ٧٠٢، ص ١٦٦، بتاريخ ١٤ ربيع ثان ١٠٤٠هـ.
- (٦٢) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٣، وثيقة ٤٧٣، ص ٨٥، بتاريخ أواسط شوال ٩٥٨هـ.
- (٦٣) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ٣٧٣٣، ص ٦٨٣، بتاريخ غرة محرم ٩٧١هـ.
- (٦٤) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٢٠٤، وثيقة ١٢٥، ص ٦٩، بتاريخ شعبان ١٢٤٠م.
- (٦٥) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ٤١٤، ص ٨٥، بتاريخ ذي القعدة ٩٧١هـ.
- (٦٦) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ١٩١، ص ٤٤، بتاريخ ٢٧ جمادي الأولى ٩٧١هـ.
- (٦٧) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٢، وثيقة ٧٠٢، ص ١٦٦، بتاريخ ١٤ ربيع ثان ١٠٤٠هـ.
- (٦٨) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ١، وثيقة ٤٥٥، ص ٤٥، بتاريخ ٩٦٣هـ.
- (٦٩) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ٤٦٧، ص ٩٢، بتاريخ ٩٧١هـ.
- (٧٠) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٨، وثيقة ١٥٥٣، ص ٢٩٨، ذي القعدة ١٠٠٤هـ.
- (٧١) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٩، وثيقة ٣٥٥، ص ٨٣، بتاريخ ١٧ رجب ١٠٠٨هـ.

- (٧٢) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٩، وثيقة ٣٨٣، ص ٩، بتاريخ ٢٤ رجب ١٠٠٨ هـ.
- (٧٣) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ١، وثيقة ١٩١٧، ص ١٨٣، بتاريخ ٩٦٢ هـ.
- (٧٤) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ١، وثيقة ٤٥٥، ص ٤٥، بتاريخ ٩٦٣ هـ.
- (٧٥) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٢، وثيقة ٧٠٢، ص ١٦٦، بتاريخ ١٤ ربيع ثان ١٠٤٠ هـ.
- (٧٦) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ٤١٤، ص ٨٥، بتاريخ ذي القعدة ٩٧١ هـ.
- (٧٧) الغزي، نهر الذهب، ج ٢، ص ٢٩٩.
- (٧٨) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ١، وثيقة ١٩١٧، ص ١٨٣، بتاريخ ٩٦٢ هـ.
- (٧٩) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ١٦٩٩، ص ٣١١، بتاريخ صفر ٩٧٢ هـ.
- (٨٠) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ١، وثيقة ٤٥٥، ص ٤٥، بتاريخ ٩٦٣ هـ.
- (٨١) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٩، وثيقة ٣٥٥، ص ٥١٥، بتاريخ ٢٤ رجب ١٠٠٨ هـ.
- (٨٢) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ٤١٤، ص ٨٥، بتاريخ ذي القعدة ٩٧١ هـ.
- (٨٣) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ٦٢٥، ص ١١٥، بتاريخ سنة ٩٧٣ هـ.

Abd al-Razik, (M.), Mosque of Bahram Basha and its endowments in Aleppo (Syria), scientific culture, vol. 3, (٨٤) no. 1, 2017, p. 9.

- (٨٥) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ٩٢، ص ٤٤، بتاريخ ٣ صفر ٩٧١ هـ.
- (٨٦) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٩، وثيقة ٣٨٣، ص ٩٠، بتاريخ ٢٤ رجب ١٠٠٨ هـ.
- (٨٧) الغزي، نهر الذهب، ج ٢، ص ٣٠٣.
- (٨٨) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ٤٧٣، ص ١٢٣، بتاريخ أواسط شوال ٩٥٨ هـ.
- (٨٩) الغزي، نهر الذهب، ج ٢، ص ٣٣١، ٣٣٢.
- (٩٠) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٨، وثيقة ٢٤٢٥، ص ٤١٩، بتاريخ ٧ شوال ١٠٠٥ هـ.
- (٩١) الغزي، نهر الذهب، ج ٢، ص ٣٦٥.
- (٩٢) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٤، وثيقة ٤٧٣، ص ١٢٣، بتاريخ أواسط شوال ٩٥٨ هـ.
- (٩٣) راجع: حسن، نوبي حسن، الوقف والعمران الإسلامي، ص ٦، ٧.
- (٩٤) الغزي، نهر الذهب، ج ٢، ص ٣٧٧.
- (٩٥) ابن العجمي، كنوز الذهب، ج ١، ص ٢٥١.
- (٩٦) سجلات محاكم حلب الشرعية: سجل ٤، وثيقة ٤٨٠، ص ٩٣، بتاريخ ٩٧١ هـ.
- (٩٧) سجلات محاكم حلب الشرعية: سجل ١، وثيقة ١٩١٧، ص ١٨٣، بتاريخ ٩٦٢ هـ.
- (٩٨) يقصد بالقنواطي ذلك الشخص الذي يقوم بالإشراف على قنوات المياه الخاصة بشبكة مياه المدينة، ويعد هذا الشخص من العمال غير المباشرين للحمامات، أي أنه لا يعين من جانب الحمامي أو صاحب الحمام، ولكن ما يحدث أن صاحب الحمام يقوم بالاشتراك في شبكة المياه العامة للمدينة نظير حق شرعي يدفعه مقدما، وبعد ذلك تخصص له قناة فرعية لتزويد حمامه بالمياه، وبالتالي يكون على صاحب الحمام أن يخصص أجر معين للقنواطي الذي يقوم بالإشراف على هذه القناة ويسهر على ألا تنقطع المياه فيها. عبد الرزاق، منصور، الحمامات العامة، ص ٩٣.
- (٩٩) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ١، وثيقة ٤٥٥، ص ٤٥، بتاريخ ٩٦٣ هـ.
- (١٠٠) سجلات محاكم حلب الشرعية، سجل ٨، وثيقة ١٥٥٣، ٢٩٨، بتاريخ ٤ ذي القعدة سنة ١٠٠٤ هـ.

مراجع البحث:أولاً: الوثائق:

- سجلات محاكم حلب الشرعية: سجل ١، تاريخ بداية السجل ٩٦١هـ، تاريخ نهايته ٩٦٢هـ.
- سجلات محاكم حلب الشرعية: سجل ٢، تاريخ بداية السجل ١٠٢٣هـ، تاريخ نهايته ١٠٨٥هـ.
- سجلات محاكم حلب الشرعية: سجل ٣، تاريخ بداية السجل ١٠٦٥هـ، تاريخ نهايته ١١١٩هـ.
- سجلات محاكم حلب الشرعية: سجل ٤، تاريخ بداية السجل ٩٧١هـ، تاريخ نهايته ٩٧٤هـ.
- سجلات محاكم حلب الشرعية: سجل ٨، تاريخ بداية السجل ١٠٠٢هـ، تاريخ نهايته ١٠٠٨هـ.
- سجلات محاكم حلب الشرعية: سجل ٩، تاريخ بداية السجل ١٠٠٨هـ، تاريخ نهايته ١٠٠٩هـ.
- سجلات محاكم حلب الشرعية: سجل ٤٦، تاريخ بداية السجل ١١٣٠هـ، تاريخ نهايته ١١٣٩هـ.
- سجلات محاكم حلب الشرعية: سجل ٢٠٤، تاريخ بداية السجل ١٢٤٠هـ، تاريخ نهايته ١٢٤٢هـ.

ثانياً: المصادر:

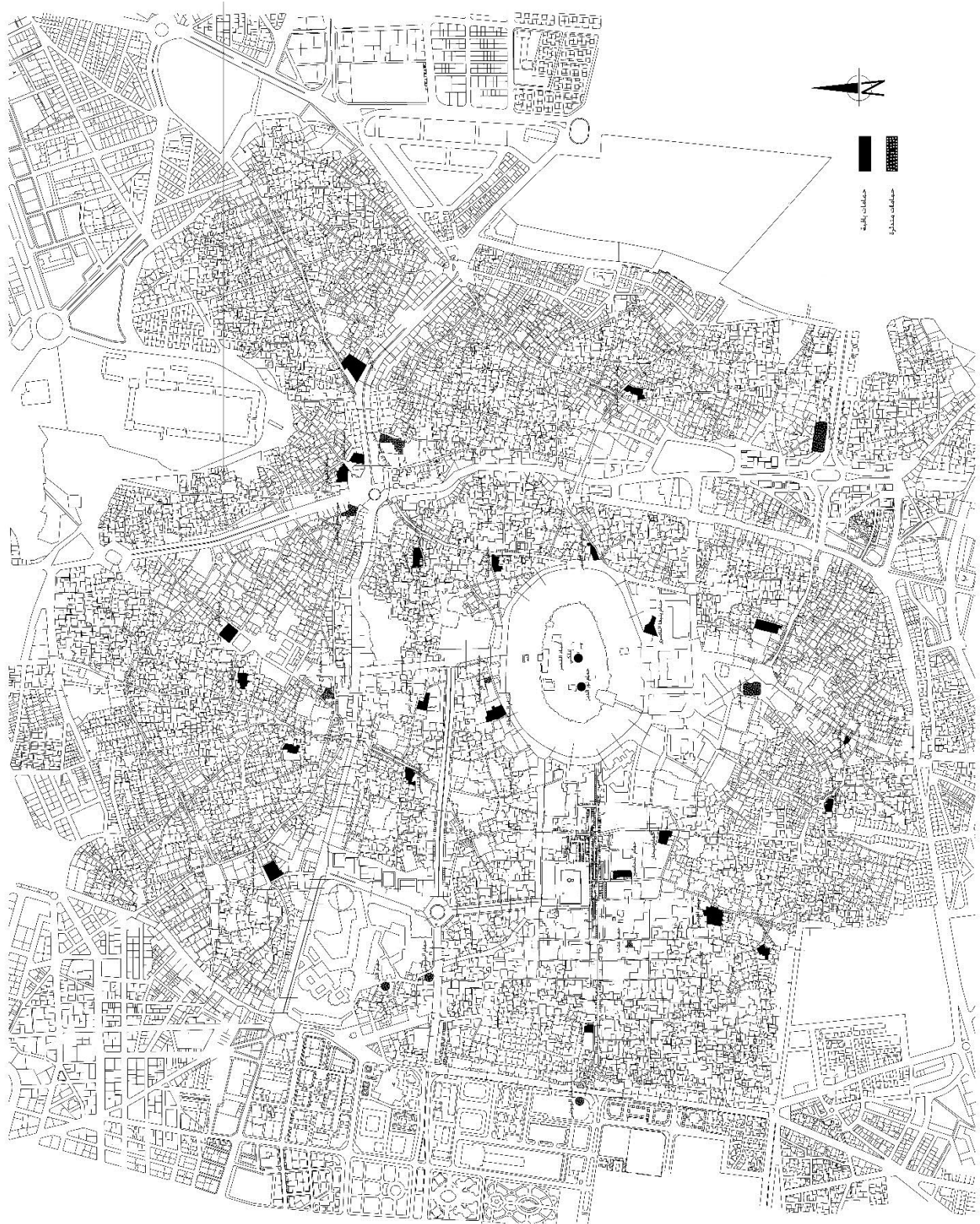
- ابن الأخوة (محمد بن محمد بن أحمد القرشي ت ٧٢٩هـ / ١٣٢٩م)، كتاب معالم القرية في أحكام الحسبة، نقله وصححه روبن ليوي، مطبعة دار الفنون بكمبرج، ١٩٣٧م.
- ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن محمد العبدري ت ٧٣٧هـ / ١٣٣٧م)، المدخل، مج ١، ج ٢، مكتبة دار التراث، ٢٠٠٦م.
- الحسيني (الحافظ أبي المحاسن محمد بن علي الحسيني ت ٧٦٥هـ / ١٣٦٤م)، الإمام بآداب دخول الحمام وما يتعلق به من الأحكام، تحقيق نور الدين بن شكري، ط ١، دار أضواء السلف، الرياض، ٢٠٠٧م.
- الزبيدي (محب الدين أبي الفيض الزبيدي ت ١٢٠٥هـ / ١٨٩٠م)، تاج العروس من جواهر القاموس، مج ٨، ط ١، منشورات دار مكتبة الحياة، المطبعة الخيرية، القاهرة، ١٨٨٨م.
- ابن السكيت (أبي يوسف يعقوب ابن اسحق)، كتاب مختصر تهذيب الألفاظ، المطبعة الكاثوليكية، ١٨٩٧م.
- ابن الشحنة (قاضي القضاة أبي الفضل محمد بن الشحنة ت ٨٩٠هـ / ١٤٨٥م)، الدر المنتخب في تاريخ مملكة حلب، سلسلة تواريخ المدن السورية، دار الكتاب العربي، سورية، دمشق، ١٩٨٤م.
- ابن شداد (عز الدين أبي عبد الله محمد ت ٦٨٤هـ / ١٢٨٥م)، الأعلاق الخطيرة في ذكر أمراء الشام والجزيرة، ج ١، ق ١، نشر وتحقيق، دومنيك سورديل، المعهد الفرنسي للدراسات الشرقية، دمشق، ١٩٥٣م.
- الشيزري (عبد الرحمن بن نصر الشيزري الشافعي ت ٥٨٩هـ / ١١٩٣م)، كتاب نهاية الرتبة في طلب الحسبة، مطبعة لجنة التعريف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٦م.

- الطباخ (الشيخ محمد راغب بن محمود الطباخ ت ١٣٧٠هـ / ١٩٥١م)، أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، ط ١، ج ٣، المطبعة الأميرية، حلب، سوريا، ١٩٢٣م.
- ابن العجمي (موفق الدين أبو ذر أحمد بن إبراهيم الحلبي ت ٨٨٤هـ / ١٤٧٩م)، كنوز الذهب في تاريخ حلب، ط ١، ج ١، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ١٩٩٧م.
- العروضي (خليل بن ولي بن جعفر العروضي ت ١١٠٨هـ / ١٦٩٧م)، المقصد التام في معرفة أحكام الحمام، مخطوط بدر الكتب المصرية، رقم الحفظ ١٧٩٤، ميكروفيلم ٤١٨٩٠.
- ابن كثير (عماد الدين اسماعيل بن كثير ت ٧٧٤هـ / ١٣٧٣م)، الآداب والأحكام المتعلقة بدخول الحمام، مخطوط بجامعة الملك سعود تحت رقم ٢١٨ / أ.ك-٥٣١.
- ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم ت ٧١١هـ / ١٣١٢م)، لسان العرب، مج ١٢، ط ١، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، ١٨٨٣م.
- ثالثاً: المراجع العربية والمترجمة:**
- أبو الفتوح، محمد سيف النصر، منشآت الرعاية الاجتماعية بالقاهرة حتى نهاية عصر المماليك، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، ١٩٨٠م.
- أمين، محمد محمد، الأوقاف والحياة الاجتماعية في مصر ٦٤٨-٩٢٣هـ / ١٢٥٠-١٥١٧م، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠١٤م.
- جاوية، هاينز & فيرت، أوغين، دراسات تاريخية وجغرافية حول البنية العمرانية والتركيبية الاجتماعية والحركة الاقتصادية لأحد مراكز التجارة الدولية في الشرق الأدنى، تعريب، صخر علبي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧م.
- حسن، نوبي حسن، الوقف والعمران الإسلامي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، ٢٠١١م.
- الحمصي، فايز، حلب القديمة، منشورات المديرية العام للآثار والمتاحف، دمشق، سوريا، ١٩٨٣م.
- الدسوقي، محمد، دور الوقف في التنمية الاجتماعية، مجلة الوعي الإسلامي، العدد ٣٧٢، شعبان ١٤١٧هـ / ديسمبر ١٩٩٧م.
- ريمون، أندريه، المدن العربية الكبرى في العصر العثماني، ترجمة، لطيف فرج، ط ١، دار الفكر للنشر والدراسات والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١م.
- سابق، السيد، فقه السنة، ط ١٠، ج ٣، الفتح للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٩٣م.
- سامح، كمال الدين، العمارة في صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م.
- شعث، شوقي، حلب وتجارة الحرير وصناعته في العهدين المملوكي والعثماني، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، عدد خاص بعنوان حلب وطريق الحرير، مج ٤٣، سوريا، ١٩٩٩م.

- عبد الرازق، منصور محمد، الحمامات العامة بمدينة حلب منذ بداية العصر الأيوبي حتى نهاية العصر العثماني - دراسة أثرية مقارنة، المكتب العربي للمعارف، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٣م.
- القاسمي، مجاهد الإسلام، الوقف في الفقه الإسلامي، ضمن كتاب الوقف (بحوث مختارة مقدمة في الندوة الفقهية العاشرة لمجمع الفقه الإسلامي في الهند)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.
- قحف، منذر، الوقف الإسلامي، تطوره، إدارته، تنميته، ط١، دار الفكر، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠م.

رابعاً: المراجع الأجنبية:

- Abd al-Razik, (M.), Mosque of Bahram Basha and its endowments in Aleppo (Syria), *scientific culture*, vol. 3, no. 1, 2017, pp. 1-10.
- Creswell (K.A.C.), *a short account of early Muslim architecture*, A.U.C., Cairo, 1989.
- David, (J. C.) & Hubert, (D.), *le dépérissement du hammam dans la ville: les cas d'Alep*, le cahiers de la recherche architecturale, 10/11, Paris, 1982.
- Layish, (A.), Waqfs of awlad al-nas in Aleppo in the late Mamluk period as reflected in a family archive, *journal of the economic and social history of the orient*, vol. 51, no. 2, 2008, pp. 287-326.
- Sauvaget, (J.), *Alep, Essai sur le développement d'une grande ville syrienne*, Paris, Librairie orientaliste paul geuthner, 1941.
- Raymond, (A.), Les grands waqfs et l'organisation de l'espace urbain a Alep et au Caire a l'époque Ottomane (XVIe- XVIIe siècles), *Bulletin d'études orientales*, T.31, 1979, pp. 113-128.
- Saghbini, (S.), *Mamlukische Urkunden aus Aleppo: Die urkundensammlung (gami al-mustanadat) der mamlukisch-aleppinischen familie Ugulbak*, Hildesheim: Zürich & New York, 2005
- Watenpaugh (H.), *the image of an ottoman city: imperial architecture and urban experience in Aleppo in the 16th and 17th century*, Netherland, Brill, 2004.



شكل (١): خريطة مدينة حلب موضح عليها مواقع الحمامات الباقية وبعض مواقع الحمامات المندثرة. عن مديرية حلب القديمة بتعديل وإضافات من الباحث.



لوحة (١): صورة توضح العلاقة المكانية بين جامع أغلبك والحمام الموقوف عليه ١٨٨٥هـ / ١٤٨٠م بمحلة الباب الأحمر بمدينة حلب. تصوير الباحث



لوحة (٢): جامع بهرام باشا بمحلة الجولم ٩٩١هـ / ١٥٨٣م، والجاري في وقفه حمام نفس المنشئ بمحلة الجديدة بمدينة حلب. تصوير الباحث



لوحة (٣): المدخل الرئيس لحمام بهرام باشا ٩٩١هـ / ١٥٨٣م بمحلة الجديدة بمدينة حلب، والموقوف على جامع المنشي نفسه بمحلة العلوم. تصوير الباحث



لوحة (٤): مدرسة خسرو باشا "الخسروية" ٩٥١هـ / ١٥٤٧م، والجاري في وقفها حمام النحاسين بسوق المحمص بمدينة حلب.



لوحة (٥): حمام الحدادين ٧٤٣هـ / ١٤٤٢م بمحلة بانقوسا بمدينة حلب، والموقوف على جامع الحدادين الواقع إلى جواره.

تصوير الباحث



لوحة (٦): جامع الحدادين بمحلة بانقوسا ٧٤٣هـ / ١٤٤٢م، والجاري في وقفه حمام الحدادين المجاور له بنفس المحلة بمدينة حلب.

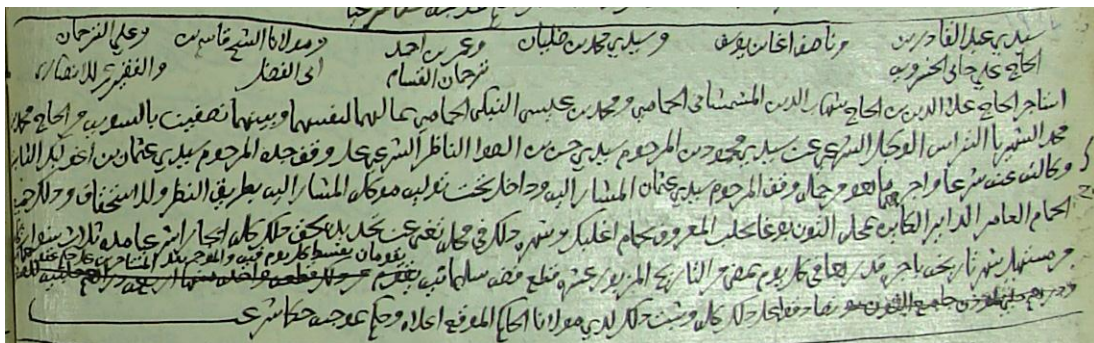


لوحة (٧): حمام يلbugha الناصري ٧٨٣-٧٩١هـ / ١٣٨١-١٣٨٩م بجوار القلعة، والموقوف على جامع يلbugha الناصري المندثر

حاليا. تصوير الباحث

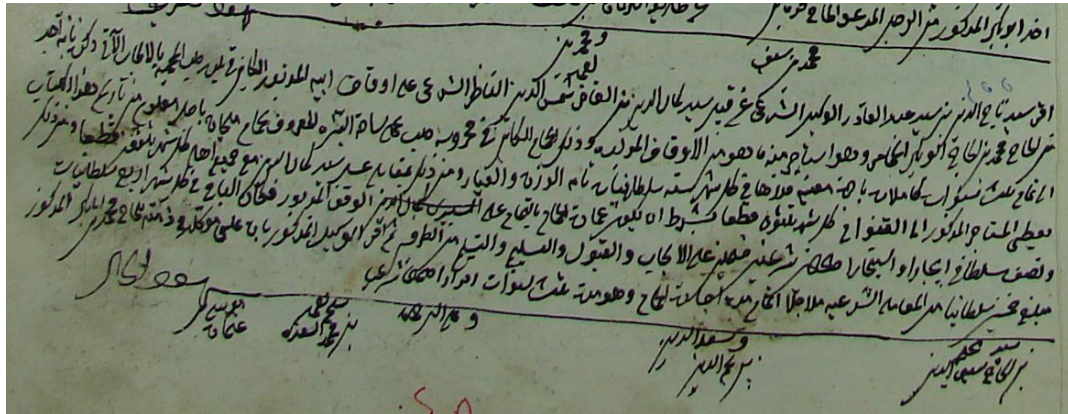


لوحة (٨): حمام البياضة ٨٥٤هـ / ١٤٥٠م بمحلة البياضة، والموقوف على التربة النفيسية بمدينة حلب. تصوير الباحث

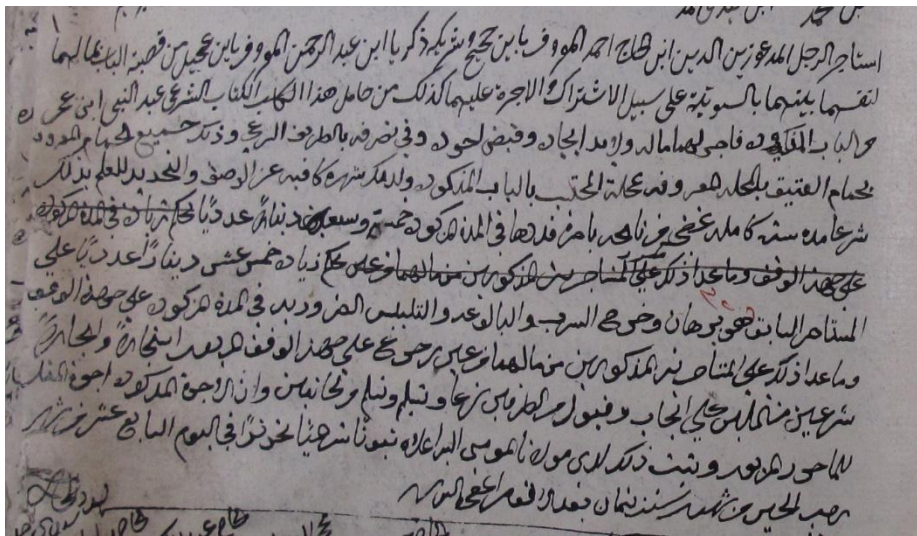


لوحة (٩): وثيقة إيجار لحمام أغلبك بمحلة التونيغا بمدينة حلب مؤرخة بعام ٩٦٢هـ تحت رقم ١/١٩١٧، تنص على

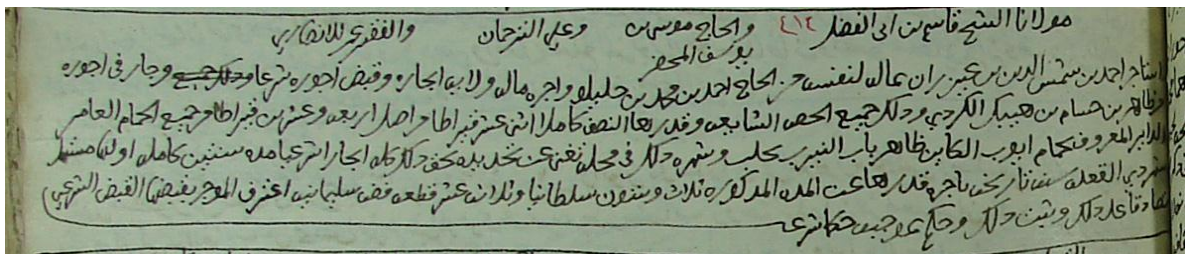
قيمة الإيجار اليومي للحمام المقدرة بعشرة قطع فضة سليمانية. تنشر لأول مرة



لوحة (١٠): وثيقة إيجار لحمام ميخان الذي لا زال قائما بمدينة حلب بجوار جامع العادلية مؤرخة بعام ٩٦٣ هـ تحت رقم ٤٥٥/١، تنص على قيمة الإيجار الشهري للحمام المقدرة بستة دنانير من الذهب السلطاني التام الوزن والعيار. تنشر لأول مرة.



لوحة (١١): وثيقة إيجار لحمام العتيق بمحلة المحتسب المندثر حاليا مؤرخة بتاريخ ٢٤ رجب ١٠٠٨ هـ تحت رقم ٣٥٥/٩، تنص على قيمة الإيجار السنوي للحمام المقدرة بخمسة وسبعون دينارا عدديا من الذهب. تنشر لأول مرة



لوحة (١٢): وثيقة إيجار لحمام أيوب بباب النيرب المندثر حاليا مؤرخة بمسئهل ذي القعدة ٩٧١ هـ تحت رقم ٤١٤/٤، تنص على قيمة إيجار الحمام عن كامل المدة المتفق عليها والمقدرة بستين كاملتين بقيمة ثلاث وستون سلطانيا وثلاث عشرة قطعة فضة سليمانية. تنشر لأول مرة

دراسة أثرية فنية لمجموعة من المسارج البرونزية من عصر الدولة الأموية في الأندلس

د/ وفاء السيد أحمد شرف

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد

كلية الآثار - جامعة القاهرة

مخلص البحث:

هذه دراسة لخمس عشرة مسرجة من البرونز، وحاملا مسرجتين أيضا من البرونز، محفوظة في متاحف متعددة ومجموعات خاصة، صنعت مجموعة الدراسة في الأندلس في فترة الحكم الأموي بشقية الأميري والخلافي، وقد قسمتها إلى مجموعتين، الأولى اشتملت على كتابات باللغة العربية وبأكثر من نوع من الخطوط، والثانية خلت من الكتابات واقتصرت أهميتها على زخارفها وهيئاتها، قدمت للدراسة بموجز تاريخي حضاري، أعقبه تعريف بمصطلح السراج ثم تتبع طرزه وتاريخه قبل الإسلام وخلال العصور الإسلامية المبكرة، ثم أشرت إلى رمزيته في المسيحية والإسلام.

أتبعت في منهجية الدراسة الوصفية الأماكن التي عثر عليها في حفائر المدن الأندلسية لجل المسارج، والمتاحف الأندلسية المحفوظة بها، وأرقام حفظها، وحالتها من الحفظ، ومقاساتها، وذكر هيئتها وطرزها، ووصف زخارفها وكتاباتاتها، مع مقارنتها بغيرها كلما لزم الأمر.

أما منهجية الدراسة التحليلية فاشتملت على ذكر المادة الخام وهي البرونز، وطرق صناعتها وزخرفتها، وأشكال المسارج وطرزها، ومراكز الصناعة والصناع، والزخارف والكتابات.

ناقشت الدراسة بعض آراء المستشرقين الأسبان والمستغربين العرب بشأن تاريخ بعض هذه المسارج، كما زودت الدراسة بخمس وعشرين لوحة وشكلا توضيحياً، تضم اللوحة الواحدة منها أحياناً كثيرة أكثر من تحفة أو شكل.

الكلمات الدالة:-

مسارج - برونز - الأندلس - الحكم الأموي - أسبانيا - متاحف آثار

مقدمة تاريخية:-

استمر فتح الأندلس حوالي أربع سنوات (٩١ - ٩٥هـ/٧١١ - ٧١٤م)

أعقبها عصر الولاة الذي استمر اثنين وأربعين عاماً حكم خلالها في الأندلس عشرين والياً كانوا تابعين للخلافة الأموية في دمشق مباشرة، أو بواسطة ولاة الشمال الأفريقي.^١

وبعد سقوط الدولة الأموية في المشرق أسس الأمويون لهم دولة في الأندلس بعد انتهاء فترة حكم الولاة المشار إليها، واستمر حكم الدولة الأموية في الأندلس من عام ١٣٨هـ/٧٥٥م حتى عام ٤٢٢هـ/١٠٣٠م، وتنقسم إلى فترتين، تسمى الفترة الأولى بعصر الإمارة الأموية التي أسسها عبد الرحمن الداخل المعروف بصقر قریش (١٣٨ - ١٧٢هـ/٧٥٥ - ٧٨٨م) وتمتد هذه الفترة من عام ١٣٨هـ حتى عام ٣١٦هـ/٩٢٨م،

وفيها كانت الأندلس إمارة أموية مستقلة سياسياً عن الخلافة العباسية في المشرق، وتسمى الفترة الثانية بعصر الخلافة الأموية، وتمتد من عام ٣١٦هـ/٩٢٨م وهي السنة التي أعلنت فيها الخلافة الأموية وحتى عام ٤٢٢هـ/١٠٣٠م وهي السنة التي سقطت فيها الخلافة الأموية، هذا وقد تعاقب على حكم الدولة بعد عبد الرحمن الداخل تسعة حكام من بني أمية في الأندلس كان آخرهم هشام الثاني بن الحكم، وفي عهده إستولى على الحكم المنصور بن أبي عامر إلى أن سقطت الدولة الأموية في الأندلس، بعدها تفككت الأندلس إلى أكثر من عشرين مملكة متناحرة بما يسمى في التاريخ الأندلسي بعصر ملوك الطوائف، والذي لم يستمر طويلاً (٤٢٢ - ٤٨٤هـ/١٠٣٠ - ١٠٩١م) من حسن الحظ حتى خضعت الأندلس بعدها لحكم المرابطين ثم الموحدين في شمال أفريقيا والأندلس.^٢

ازدهرت خلال حكم الأمويين في الأندلس كل مظاهر الحضارة ومنها العمارة والعمران، فأنشئت المدن الجديدة بعمايرها الدينية والمدنية والحربية، وكانت جميعها في حاجة إلى وسائل الإضاءة ليلاً، وذكر بعض المؤرخين أن الإنسان كان يسافر في الليل عشرة أميال على ضوء مصابيح الشوارع بين صفين لا ينقطعان من المباني في مدن الأندلس.^٣

وتأثرت الأندلس في عصر الإمارة الأموية بكل مظاهر الحضارة الشامية سواء في مجال الآدب أو في مجال العمران والفنون التطبيقية، فكانت العاصمة قرطبة كعاصمة الأمويين في المشرق دمشق، فقصر الرصافة القرطبي على سبيل المثال كان يحاكي قصر الرصافة في بادية الشام الذي أنشأه هشام بن عبد الملك (١٠٥ - ١٢٥هـ/٧٢٣ - ٧٤٢م) كما ظهرت التأثيرات الشامية في بعض العناصر المعمارية بجامع قرطبة الكبير الذي بلغت مساحته خمسة أفدنة أي ما يعادل (٢٢٥٠٠ متر) وكان يضاء بمائتين وثمانين ثرياً من اللاطون (الصفير) عدد كنوسها (مسارجها) يبلغ سبعة آلاف وأربعمائة وخمسة وعشرين كأساً، وقيل عشرة آلاف وثمانمائة وخمس كنوس، منها أربع ثريات كبار معلقة في البلاط الأوسط، إحداها تحمل ألفاً وعشرين كأساً.^٤ وفي عام ٣٨٧هـ/٩٩٧م أضيف إلى ثريات الجامع ثريات أخرى كثيرة كانت كغنائم حرب من نواقيس النصرى حتى بلغت الثريات الصغيرة بالجامع ٢٣٥ ثريات وكان يحترق بالجامع من الزيت كل سنة ألف ربيع وثلاثون ربعاً، منها في شهر رمضان خاصة دون شهور السنة خمسمائة ربيع كاملة.

وكان جامع البيرة يحتوي على عدد كبير من الثريات احترقت عندما احترق هذا الجامع عام ٤٠١هـ/١٠١٠م، كانت تضاء بالزيت، ومن حسن الحظ أن عثر على ست منها في الحفائر التي أجريت بأرضية الجامع، كما يحتفظ متحف الآثار في مدريد بعدد من الثريات البرونزية التي كانت تضيئ جامع الحمراء، وهي من أجمل التحف المعدنية الأندلسية، وعلى بعضها كتابات نسخية وشعار لا غالب إلا الله.^٥

وشهدت البلاد نهضة صناعية في كل مجالات الفنون التطبيقية، فازدهرت صناعة المعادن في قرطبة وغرناطة ومرسية وغيرها، وكانت التماثيل المعدنية تزين قصور الحمراء في غرناطة حيث ذكر اثني عشر تمثالاً من الذهب الأحمر مما عمل بدار الصناعة في قرطبة لأسد وغزال وتمساح وثعبان وعقاب وفيل وحمامة وطاووس ودجاجة وديك وحدأة ونسر، كل ذلك من ذهب مرصع بالجواهر يخرج الماء من أفواهها،

وكذلك قصر الناعورة في طليطلة زين بالتماثيل المعدنية، ووصلنا بعض هذه التماثيل من حفائر مدينة الزهراء.^٦

وصناع الأندلس قد استمدوا الوحي في صناعاتهم المعدنية من التحف الفاطمية التي كانت منتشرة في ذلك الوقت، سواء في الشماعد أو المسارج أو التماثيل، ومن أسف أن التحف المعدنية التي وصلت إلينا من المغرب تعتبر أقل عدداً من التحف التي وصلت إلينا من أية مادة أخرى، ولعل ذلك راجع إلى أن الكثير منها قد صهر قبل أن يصل إلينا.^٧

ومع ذلك فقد وصلنا عدد كبير من وسائل الإضاءة المعدنية على مر العصور الإسلامية في الأندلس يتمثل في مجموعة من الشماعد والثريات والمسارج وحواملها مما تحتفظ به المتاحف الأسبانية والعالمية فضلاً عن المجموعات الخاصة في أوروبا وأمريكا، ونظراً لكثرة هذا العدد المصنوع من النحاس والبرونز فقد اقتصرنا دراستي على نوع واحد فقط من وسائل الإضاءة الكثيرة المعلقة والمحمولة والموضوعة، بل واقتصرنا أيضاً على فترة زمنية واحدة هي فترة الحكم الأموي بشقيه الأميري والخلافي، حيث وقع اختياري على خمس عشرة مسرجة برونزية من الأندلس الأموية وقسمتها إلى مجموعتين، المجموعة الأولى نقشت عليها كتابات عربية دعائية أو تذكارية، بينما خلت المجموعة الثانية من النقوش الكتابية واقتصرنا أهميتها على أشكالها وطرزها وزخارفها وطرق صناعتها حتى تكتمل الفكرة من دراسة المجموعتين معاً، وسنقوم بوصف مسارج كل مجموعة على حده ثم نحلل محتوياته ثم نجرى عليه الدراسات المقارنة كلما لزم الأمر حتى نتأكد من نسبته لفترة الحكم الأموي في الأندلس، ولكن قبل العرض لهاتين المجموعتين يجب تعريف المسرجة، وتاريخ استخدامها، ومكوناتها بإيجاز كالآتي:-

تعريف السراج والمسرجة:-

السراج هو المصباح الزاهر الذي يسرج بالليل، والجمع سرج، والمسرجة تعني التي توضع فيها الفتيلة والدهن، أما الزيالة فهي الفتيلة التي تسرج والجمع ذبال ، ووردت في القرآن الكريم في عدة آيات بمعنى السراج الذي يستضاء به.^٨

وفي الشعر الأندلسي أنشد المعتمد بن عباد "قد غنياً بسناً وجهك عن ضوء السراج" وقيل أيضاً "إن بيتاً أنت ساكنه غير محتاج إلى السرج"^٩ وأول من استخدم السرج هو إنسان الكهوف في غربي أوروبا في العصر الحجري القديم، وكانت المسرجة خلاله غاية في البساطة فهي عبارة عن تجويف صغير من الطباشير يوضع فيه الزيت والفتيل، ثم تطور في العصر الحجري الحديث^{١٠} واكتشفت سرج تعود إلى العراق فيما بين ٤٩٠٠ - ٤٣٠٠ ق.م. واستخدمت الأصداف البحرية كمسارج يوضع فيها الزيت والفتيل ربما ترجع إلى الألف الثانية قبل الميلاد.

كما وصلتنا مسارج صنعت من الطين والفخار من العصور الفرعونية وما يعاصرها في العراق والشام، أما في العصور اليونانية والرومانية فتطورت المسارج في أشكالها وطرزها فمنها اللوزي والكروي والمستدير وما هو بهيئة طبق أو سلطانية أو ورقة شجر أو هيئة طائر أو حيوان أو أداة كالشمعدان أو غير ذلك^{١١}

واستمر التنوع والتطوير في أشكال وأحجام وزخارف المسارج في العصور البيزنطية والقبطية في مصر والقوطية الغربية في شبه جزيرة أيبيريا متأثرة في ذلك بماضي عريق في هذه الصناعة التي تنوعت المواد الخام الداخلة فيها فصارت من الفخار أو الخزف أو الزجاج أو المعدن (نحاس أو برونز على وجه الخصوص) والناظر إلى الخريطة (لوحة رقم ١) يتأكد من سيادة الطرز اليونانية والرومانية من المسارج في شبه الجزيرة الأيبيرية.^{١٢}

وعندما فتح المسلمون الأقاليم التي كانت خاضعة للدولتين الساسانية والبيزنطية وجدوا صناعة السراج على درجة كبيرة من التقدم فاستمروا في إنتاجه على نفس الطرز التي كانت سائدة قبل الإسلام، مع أبتكار وتحسين في بعض مكونات المسرجة كالبدن أو القاعدة أو المقبض أو فتحة الزيت أو فتحة الفتيل، كما أضافوا الزخارف الكتابية باللغة العربية مع زخارف الأرابسك وغيره.^{١٣} ويرمز السراج عند النصارى إلى النور الخالد الذي تطلبه الكنيسة للمتوفي فهو أحد عناصر السعادة السماوية عندهم، كما اجتهد العرب والمسلمون في تفسير رؤية السراج في المنام بنيل العلم والحصول على الرفعة والسمو، واختفاء السراج بالموت، وأن من رأى في يده سراجاً ثم طفى فإن كان حاكماً عزل وإن كان تاجراً خسر وهكذا.

وفيما يلي عرض وصفي وتحليلي لمجموعتي المسارج البرونزية موضع الدراسة كآلاتي أولاً: - المجموعة ذات الكتابات: -

لوحة (رقم ٢): مسرجة من البرونز عثر عليها في حفائر مدينة الزهراء بالأندلس، وهي محفوظة الآن بالمتحف الباسيتي (Albacete) برقم سجل (١٤٣٢٧) طولها ٢٠ سم، عرضها ٥,٨ سم، ارتفاعها ١١ سم وزنها ٥٠٠ جم، تؤرخ بالربع الأول من القرن ١٠ هـ/م.^{١٤}

بدن المسرجة كروي مبسط وهو بمثابة مخزن الزيت، وله رقبة مخروطية مضلعة ممتدة لأعلى ويغلق عليها غطاء مسطح له مقبض بهيئة قط صغير ينظر إلى الخلف في رشاقة وإنسيابية رغم صغر حجمه، أما مقبض المسرجة نفسها فهو بشكل رقبة ورأس غزال ذات قرون وعقد تسهل عملية الإمساك به، ومن منتصف الجزء المقابل للمقبض من بين المسرجة تمتد يساراً قناة عريضة تشبه القارب الصغير هي التي يوضع في طرفها المشعل، لها زائدة صغيرة مرتفعة عند بدايتها عند البدن، وخلت المسرجة تماماً من الزخارف ولكن على الجانب المرئي من امتداد هذه القناة حفر باللغة العربية، بخط نسخي غير متقن^{١٥} عبارة مهمة نصها "عمل بيستي" أو عمل البيستي (شكل ٢ - ب) وإذا اعتمدنا القراءة الأولى يكون بيستي هذا هو اسم صانع المسرجة، أما إذا أضيف لها أداة التعريف وهو الأقرب للمنطق فالمسرجة عثر عليها في حفائر مدينة البسيط وحفظت بمتحفها، والبسيط مدينة تقع وسط الأندلس وتبعد عن مدريد بحوالي ١٧٣ ميلاً، أسسها العرب واستوطنوها، وهي حالياً عاصمة منطقة كاستيلا لامانتشا، وكانت مشهورة بصناعة الأسلحة والمعادن^{١٦}

وفي كلتا القراءتين نحن أمام تحفة مهمة حملت أسم صانعيها أو مركز صناعتها صنعت هذه المسرجة بالصب في عدة قوالب ثم جمعت باللحام وذلك لاختلاف مكوناتها فالبدن كروي مبسط، والرقبة مخروطية مضلعة وغطاؤها مقبضه بهيئة تمثال يختلف تماماً عن هيئة تمثال المقبض الخاص بالمسرجة، وكذلك شكل القناة الممتدة يساراً.

لوحة (رقم ٣ - أ - ب - ج) :-

مسرجة من البرونز محفوظة بالجمعية الملكية التاريخية في مدريد^{١٧} برقم سجل ٤٠٨ (صندوق رقم ١٠) طولها ١٣ سم ، وقطرها ٥,٩ سم ، وعرضها ٣,٤ سم، حالتها من الحفظ جيدة مع وجود صدأ تقشيري وحفرى (تقشيري) فى بعض الأجزاء من سطحها وطمس في بعض أجزائها خاصة النقش الكتابي حول فتحة تعبئة الزيت، تؤرخ المسرجة بما بين القرنين ٣ - ٤ هـ / ٩ - ١٠ م ، وتوصف بأن لها قاعدة حلقيّة، وبدن - مخزن الزيت - كروي مسحوب لأسفل وتتوجه فتحة التعبئة بالزيت ولها إطار دائري بارز يمنع ما قد يتساقط من قطرات الزيت عند التعبئة، ويخرج من أسفل يسار البدن قناة ممتدة مغلقة وسميكة تنتهي بفتحة دائرية صغيرة كان يبرز منها فتيل الإشعال، أما يمين بدن المسرجة فتخرج منه حلقة دائرية هي بمثابة المقبض الذي تحمل منه المسرجة ويتوجها شكل هلال كبير مفتوح (شكل ٣ - أ) خلت المسرجة من الزخارف لكن ثمة أمرين يحتاجان إلى التحليل الموسع لهما، وهما شكل الهلال، والنص الكتابي المحفور حفرًا غائرًا حول فتحة التعبئة بالزيت.

فالهلال كان يرمز إلى الدين عند عرب اليمن^{١٨}، واستخدمه الساسانيون في تيجان ملوكهم كطلسم لرد الأوبئة والكوارث، وشاع أستعماله على الفنون التطبيقية في العصور الإسلامية منذ وقت جد مبكر، حيث حفر على بعض شواهد القبور والمنسوجات وغيرها، وذلك لما له من بعد ديني ومفهوم رمزي فهو مواقيت للناس والحجج كما قال تعالى "يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت للناس والحجج"^{١٩}

أما النص الكتابي (شكل ٣ - ب) فهو باللغة العربية، بالخط الكوفي ذي الطرف المتقن ، لكن الكاتب غير متقن لكتابته إما جهلاً بها - وهو الراجح كما سنرى - وإما أن الصدأ قد صعب من قراءتها، وبعد تفريغ النص استقر الرأى على قراءته كآلاتي "لا اله الا الله محمد رسول لا الله صل (صلى) الله الصبح" وباستقراء مضمون النص يتأكد لنا أن الكاتب موفق في اختيار هذه العبارات كي يتفق مضمونها مع وظيفة المسرجة وهي الإضاءة في صلاة العتمة والصبح بالذات مما يدل على أنها كانت من مجموعة مسارج مسجد ما من مساجد الأندلس الكثيرة (صل الله الصبح) وعليه فإن مضمون الكتابات يكون قد استغرق ركنين كاملين من أركان الإسلام، هما شهادة التوحيد والحث على الصلاة، خاصة الصلاة الثقيلة على المنافقين.^{٢٠} والهيئة العامة للمسرجة تنتمي للطرز الرومانية البيزنطية (لوحة رقم ١) لكن أسلوب رسم الكلمات والحروف الكوفية يرجعها لما بين القرنين ٣ - ٤ هـ / ٩ - ١٠ م .

لوحة (رقم ٤ - أ - ب) :-

مسرجة من البرونز في متحف مدينة جيان^{٢١} حالتها جيدة من الحفظ، وتؤرخ لما بين القرنين ٤ - ٥ هـ / ١٠ - ١١ م^{٢٢}، لها قاعدة إسطوانية مرتفعة تحمل مخزنًا للزيت بصلي منتفخ ترتفع منه رقبة مخروطية فقدت غطاؤها، للمسرجة مقبض بهيئة كلب متحفر للقفز، ويمتد من الجهة المقابلة لذلك المقبض قناة عريضة ممتدة بشكل قارب يوضع فيها فتيل الإشعال نفذت بالحزو بالحفر الغائر مجموعة من الزخارف على القاعدة والبدن والرقبة والقناة الممتدة، قوام هذه الزخارف لفائف الأرابيسك والمراوح النخيلية مع زخارف هندسية بسيطة محصورة في أشربة ضيقة وجامات، بينما حفر على الجانب المرئي من القناة الممتدة عبارة باللغة العربية،

بالخط الكوفي المورق نصها "نعمة كاملة" صنعت المسرحية عن طريق الصب في أكثر من قالب ثم جمعت باللحام، ويحتمل أن يكون مكان صناعتها هو مدينة جيان التي يحتفظ متحفها للفنون الشعبية بمسارح برونزية أخرى.^{٢٣}

لوحة (رقم ٥ - أ - ب): -

مسرحية من البرونز محفوظة بمجموعة ديفيد في كوبنهاجن، حالتها من الحفظ جيدة مع إصابة أجزاء بصدأ الزنجارية الأخضر، طولها ٢٦,٥ سم وارتفاعها ١٩,٨ سم، ترجع للأندلس فيما بين القرنين ٤ - ١٠هـ / ١٠ - ١١م^{٢٤} لها قاعدة كأسية مرتفعة تحمل خزان زيت بصلي الشكل وله مقبض كبير بهيئة أسد، ويرتفع من وسط البدن - مخزن الزيت - رقبة مخروطية لها غطاء مقبضه على شكل ثمرة الرمان، ويمتد من أسفل يسار البدن قناة عريضة كالقارب يوضع في نهايتها الفتيل، زخرف البدن بشريطين أحدهما ضيق وفيه فرع نباتي متموج، والآخر أوسع وبه جامات دائرية تزخرفها طيور صغيرة، بينما نقش على الجزء الخاص بالفتيل كتابة باللغة العربية، بالخط الكوفي المورق نصها "بركة كاملة ونعمة شاملة" (لوحة ٥ - ب) وردت على كثير من الفنون التطبيقية الأندلسية والفاطمية والايوبية، ولعل أشهرها هو عقاب (بيزا) البرونزي المشهور والمنسوب لمصر في العصر الفاطمي.^{٢٥}

لوحة (رقم ٦): - مسرحية من البرونز محفوظة في متحف مدينة (Municipal) عثر عليها في حفائر مدينة (Algeciras)^{٢٦} بالأندلس، حالتها من الحفظ جيدة عدا وجود ثقب صغيرة بأعلى البدن، طولها ٢٣ سم، وعرضها ٩,٢ سم، وارتفاعها ٩,٧ سم، تؤرخ بما بين القرنين ٤ - ٥هـ / ١٠ - ١١م، قاعدة المسرحية حلقة قليلة الارتفاع تحمل بدن كروي مبسط ترتفع من وسطه رقبة إسطوانية لها فوهة دائرية تزود منها المسرحية بالزيت، كان لها غطاء مفقود حالياً، دلت على وجوده حلقتا مفصلة الربط، وفي أحد جوانب البدن يوجد مقبض عروي خاص بالمسرحية يرتفع منه إكليل أرابسكي مفرغ، بينما يمتد من الجانب المقابل لهذا المقبض قناة عريضة تشبه القارب يوضع في طرفها فتيل المشعل ويزين قممتها البارزة تمثال طائر صغير، نفذت بالحزو بالحفر زخارف نباتية وهندسية بسيطة على أجزاء المسرحية، كما نقشت على البدن كلمة "بركة" بالخط الكوفي المورق. لهذه المسرحية نظير مشابه لها تماماً محفوظة بمعهد دون جوان في فالنسيا بمدريد، برقم سجل (٥٠٥٥٧)^{٢٧}

لوحة (رقم ٧ - أ - ب - ج): -

مسرحية من البرونز بمتحف قصر الحمراء بغرناطة، يقول الدكتور مرزوق عن هذه المسرحية أنها من أجمل النماذج التي عثر عليها في منطقة غرناطة^{٢٨}. وهي تؤرخ بما بين القرنين ٤ - ٥هـ / ١٠ - ١١م لتطابقها مع سابقتها (لوحة رقم ٦) في الهيئة والزخارف والتقنية، بل وفي نوع الخط ومضمونه للكلمة المنقوشة على بدنها وهي كلمة "بركة" ويكاد ينحصر الفرق هنا في عدم وجود الإكليل الأرابسكي الذي يرتفع عن المقبض الحلقي، وعدم وجود تمثال الطائر الصغير، نقول ذلك لأن "أنطونيو فرناندر" أرجعها لبداية القرن ١٢م^{٢٩}. وهو ما لا نوافق عليه للمعطيات المشار إليها من قبل.

ثانياً- المجموعة الخالية من الكتابات:-

لوحة (رقم ٨ - أ - ب):-

مسرجة من البرونز بمتحف قصر الحمراء في غرناطة^{٣٠} حالتها من الحفظ جيدة جداً، طولها ٢٤سم، عرضها ٥,٥سم، ارتفاعها ١٢سم، عثر عليها في حفائر قرطبة، وتؤرخ بما بين القرنين ٣ - ٤هـ / ٩ - ١٠م، صنعت بطريقة الصب في أكثر من قالب وتم تجميعها باللحام، لها قاعدة مستطيلة منخفضة تحمل بدن - خزان الزيت - لوزي، ينبثق من يمينه مقبض بشكل رقبة ورأس غزال هيئته قريبة من الطبيعة، يقابل المقبض من الناحية الأخرى قناة ممتدة يوضع بها فتيل الإشعال، أما البدن - مخزن الزيت - فيرتفع من وسطه رقبة مخروطية لها فوهة تزويد فقدت غطاؤها الذي دل على وجوده بقايا مفصلة مثقوبة، والمسرجة خالية من الزخارف، وجمالها في شكلها ولونها البرونزي، ويقارن مقبضها بنظيره في اللوحة (رقم ٢) مع تنوع في التفاصيل البسيطة.

لوحة (رقم ٩ - أ - ب):-

مسرجة من البرونز بمتحف سان روكي البلدي بأسبانيا^{٣١} برقم سجل ٢٦٩، حالتها من الحفظ جيدة جداً على الرغم من وجود صدأ وزنجارة مخضرة وشق صغير بأحد جوانبها، طولها ١٤,٨سم، وارتفاعها ١١,١سم ووزنها ٥٣٠ جرام، ترجع لما بين القرنين ٣ - ٤هـ / ٩ - ١٠م، صبت في قالب بهيئة طائر له جناحان ريشهما من حوز غائرة، ومعرفته بشكل وردة من ست بتلات، ويرتفع من وسط البدن عمود رأسي كمقبض للمسرجة، بوسطه ثقب دائري صغير قطره خمسة ملليمترات توضع فيه سلسلة دقيقة للتعليق (لوحة رقم ٩ - ب).

لوحة (رقم ١٠ - ١١):-

مسرجتان من البرونز، من الأندلس فيما بين القرنين ٣ - ٤هـ / ٩ - ١٠م، اليمنى بمتحف الفن في لوس أنجلوس بأمريكا^{٣٢} طولها ١٥,٨سم، وارتفاعها ٩,٨سم، قاعدتها كأسية مرتفعة تحمل بدن كروي يرتفع عنه رقبة المخروطية فوهتها بدون غطاء، ومقبض المسرجة عبارة عن قوس له زائدتان بارزتان، وتمتد قناة من يسار مخزن الزيت تنتهي بوضع فتيل الإشعال، المسرجة خالية من الزخارف.

واليسرى (لوحة رقم ١١) بمتحف غرناطة برقم حفظ ٦٧٩^{٣٣} حالتها من الحفظ جيدة رغم أن جزء من مقبضها مفقود، زخارفها هندسية ونباتية بسيطة ومنفذة بالحز، وتشبه في شكلها وطرازها المسارج السابقة أرقام (٤، ٦، ٧).

لوحة (رقم ١٢ - ١٣):-

مسرجتان من البرونز، من الأندلس فيما بين القرنين ٣ - ٤هـ / ٩ - ١٠م، اليمنى بصالة كريستي للعاديات بلندن^{٣٤} وطولها ١٩سم، واليسرى بمتحف الفن الإسلامي والأسباني في غرناطة^{٣٥}، تشبه المسرجتان في شكلهما وطرازهما المسارج السابقة أرقام (٦، ٤، ٧، ١١) مع شيء من التنوع البسيط في تفاصيل المقابض وما يتصل بها.

لوحة (رقم ١٤ - ١٥) :-

مسرجتان من البرونز، من الأندلس في القرن ٤هـ / ١٠م، اليمنى من قرطبة ومشكلة بالصب على هيئة بطة زخرف بدنها بحزوز لـزخارف نباتية وهندسية بسيطة، واليسرى من إشبيلية^{٣٦} (Seville) ومحفوظة بمتحف الآثار في إشبيلية، طولها ١٥سم، وارتفاع ٧سم، قاعدتها من ثلاثة أرجل منخفضة لحيوانات، ومقبض المسرجة حلقي مزود بتمثال طائر، وزخارفها نباتية وهندسية بسيطة منفذة بالحز والحفر.

لوحة (رقم ١٦ - ١٧) :-

حامل مسرجتان من البرونز، من قرطبة في القرن ٤هـ / ١٠م، الأيمن في مجموعة ديفيد في كوبنهاجن^{٣٧} حالته جيدة من الحفظ، ارتفاعه ٥٠,٥سم، له قاعدة كأسية مرتفعة تحمل بدن كروي فوقه رقبة مخروطية ذات شفة صماء مفرطه يعلوها ستة أعمدة تحمل بناء معماري شرفاته من ستة عصافير صغيرة، وللبناء قبيبة يعلوها أنتفاخ مسحوب لأعلى ومطوق ينتهي بوردة متعددة الفصوص عريضة ومفرغة يرتفع من وسطها طرف مدبب كمقبض للحامل كله، وثمة زخارف هندسية ونباتية بسيطة منفذة بالحز وبالحفر والتفريغ على مكونات الحامل المختلفة تخللتها على البدن كلمة محفورة بالخط الكوفي المورق نصها "بركة". أما الحامل الأيسر فمحفوظ في مجموعة الأغا خان، وعلاه الصدا والزنجارة المخضرة، وهو من نفس طراز سابقه مع تنويع في التفاصيل البسيطة.

وبعد العرض الوصفي السابق لمجموعتي الدراسة يجب تحليل العناصر التالية:-

أولاً- المادة الخام:-

لقد صنعت مجموعتي الدراسة بالكامل من مادة البرونز فقط، وهذا لا يعني عدم صناعة المسارج في عصر الدولة الأموية في الأندلس من مواد أخرى كالفخار والخزف وغيره، وإنما لأفضلية مادة البرونز عن غيرها، إذ سمح غنى المنطقة بالمادة الأولية للمعادن بوجود هذه الصناعة فيذكر " المقرئ " أنه كان يصنع في مدينة ألمرية آلات من الحديد والنحاس، وفي شمال الأندلس الكثير من النحاس والفضة الذي يكاد يشبه الذهب، وغير ذلك من المعادن المتفرقة، وتتكون سبيكة البرونز من النحاس الأحمر (الأصلي) مضافاً إليه نسبة ١٠% من القصدير المستخلص من خام الكستريت، فينتج لنا فلز البرونز بلونه الأصفر المائل إلى الحمرة، وأحياناً يتدرج لونه من الأصفر إلى الرمادي ومن البني إلى الاسمر عند تعرضه للمعاملات الكيميائية^{٣٨}. ويتميز البرونز بأنه أشد صلابة وأعلى جودة من النحاس الخاص، وأنه لا يتأكسد بالغازات ولا يحدث حباباً أو زبداً أثناء جهده وصبه في قوالب التصنيع والتشكيل، حتى أنه يصل إلى أدق تفاصيل القالب وينتشر في ثناياه بسرعة وسهولة مما يترتب عليه ظهور الزخارف القالبية البارزة أو الغائرة على التحفة المصبوبة من البرونز بأدق التفاصيل، ويضاف إلى ذلك سهولة سحبه أثناء التبريد أي سهولة فصله عن القالب دون انبعاج أو حدوث نتوءات^{٣٩}.

ومع هذا يصاب فلز البرونز نتيجة العوامل الجوية بالصدا والتشوير الحبيبي وبالصدأ الحفري التنفري وبالزنجارة الخضراء السامة كما ذكرنا من قبل على بعض التحف موضع الدراسة (اللوحات أرقام ٣، ٥، ٩).

ولهذه الأسباب السابقة مجتمعة تم تفضيل البرونز على غيره في صناعة المسارج، لأن المسارج المصنوعة من الفخار أو من الخزف أو من الزجاج سهلة الكسر، كما أن المسارج المصنوعة من النحاس الأحمر أو الأصفر كثيرة العيوب إذا ما قورنت بنظائرها المصنوعة من البرونز.

والأمر لم يتوقف على الأندلس خلال الحكم الأموي وإنما ساد تفضيل البرونز على غيره في صناعة المسارج في كل أنحاء العالم الإسلامي لدرجة أنني أحصيت عن العالم "كلكر" مائة وسيلة إضاءة صنعت في الهند خلال العصور الإسلامية فوجدت اثنتين فقط من مادة الخشب (شمعدانان) وثمانين وتسعين كانت مادة البرونز هي المستعملة في صناعتها.^{٤٠} ومع هذا وصلتنا مسارج كثيرة من الأندلس خلال الحكم الأموي صنعت من الفخار ومن الخزف، منها اللوحات أرقام (١٨ - ١٩ - ٢٠)^{٤١}

ثانياً - طرق الصناعة والزخرفة:-

صنعت مجموعتي الدراسة عن طريق الصب في قوالب مختلفة لمكونات المسرجة الواحدة، ثم تجميعها معاً عن طريق اللحام، كما استخدم الطرق والسحب أيضاً في تشكيل بعض مكونات المسرجة أحياناً، وذلك عن طريق لف صفيحة المعدن على هيئة مخروطية أو إسطوانية أو حسب الشكل والحجم المطلوب ويتم تطويعها إلى الشكل المطلوب لتكون رقبة لفتحة إمداد الزيت تعلو بدن المسرجة - الخزان - ويلحم طرفيها أي الرقبة ثم تلحم في البدن، وطريقة لحام طرفي صفيحة المعدن في هذه الحالة يسمى باللحام "التناكبي" ويتم بمواجهة سطحي طرفي اللحام باستواء^{٤٢}

أما طرق تنفيذ الزخارف على المسارج موضع البحث فتمت بعده طرق هي:-

الزخارف القالبية المنفذة بارزة أو غائرة وتنطبع على المسرجة المصبوبة في القالب، أو تنفذ عن طريق الحز بقلم معدني له طرف مدبب عقب استخراج المسرجة من القالب، أو تنفذ بالحفر البارز أو الغائر أيضاً عقب استخراجها من القالب، واستخدم التفريغ والقطع في تنقيب الأكاليل والزخارف الملحقة بمقابض بعض تلك المسارج كاللوحات (أرقام ٦ ، ١٢ ، ١٣) ولم يستخدم التكفيت أو المينا أو النيللو على أي من مجموعة الدراسة.

ثالثاً - الطرز والأشكال:-

تنوعت طرز وأشكال مجموعتي الدراسة على الرغم من أنها مصنوعة من مادة خام واحدة هي البرونز، وكان لحجمها ومقاساتها علاقة بوظيفتها، كما كان لطرزها وأشكالها علاقة أيضاً بالوظيفية مما يوضحه التحليل التالي:-

تعد مجموعتي الدراسة من المسارج صغيرة الحجم والشكل والوزن، فأثقل ما فيها يزيد قليلاً عن نصف الكيلو جرام وزناً، وأطوالها تتراوح ما بين ١٤,٨ : ٢٦,٥ سم

(اللوحتان رقما ٩ ، ٥) وأعرضها تتراوح ما بين ٣,٤ : ٩,٢ اللوحتان رقما (٣ ، ٦) وارتفاعها تتراوح ما بين

١١ : ١٩,٨ سم اللوحتان (رقما ٢ ، ٥)

ولهذه الأحجام والأوزان صلة وثيقة بالوظيفية من حيث كون المسرجة من الطراز الذي سوف يوضع على الأرض مباشرة، أو يوضع على حامل قصير أو طويل بائن الطول حتى أنه ليصل إلى نصف المتر

(اللوحتان رقما ١٦ ، ١٧) أم أن المسرحية سوف توضع داخل كوة في جدران البناء، أم أنها سوف تعلق ويدل على ذلك مقبضها العمودي المثقوب والذي كان تدخل فيه سلسلة التعليق (لوحة رقم ١٥). وإذا نظرنا إلى قواعد المسارج موضع البحث نجد منها الحلقي المنخفض كاللوحات أرقام (٢، ٣، ٦، ١٢، ١٣) ومنها المستطيل المنخفض (لوحة رقم ٨) ومنها المشكل بهيئة أرجل حيوان أو طائر (اللوحتان رقما ١٤ ، ١٥) ومنها طراز القواعد الكأسية المرتفعة (اللوحات أرقام ٤ ، ٥ ، ٧ ، ١٠ ، ١١) أي أن الصانع يعلم مسبقاً وظيفية المسرحية معلقة أم محمولة أم محفوظة داخل كوة أم موضوعة على الأرض مباشرة فيكيف قاعدتها لوظيفتها.

كذلك تكيفت مقابض المسارج موضع الدراسة مع وظائفها مسبقاً، فمنها المقابض المشكلة بهيئة عنق ورأس غزال (اللوحتان رقما ٢ ، ٨) أو بهيئة كلب (لوحة رقم ٤) أو بهيئة أسد (لوحة رقم ٥) أو تكون المقابض خلفية مزودة بأكاليل أرابسكية أو بتمائيل طيور وحيوانات أو بشكل هلال كبير مفتوح كاللوحة (رقم ٣) أو تشكل المسرحية كلها بهيئة طائر (لوحة ٩) أو بشكل بطة (لوحة ١٤).

أما فتحة الإمداد بالزيت للمسرحية فجعلها الصانع فوق رقبة مخروطية مرتفعة تمتد أعلى البدن - مخزن الزيت - عدة سنتيمترات حتى لا تتساقط قطرات الزيت عند التعبئة على البدن ثم يتراكم عليها التراب طبقات فتتسخ المسرحية ويسوء منظرها الجمالي بعد اختفاء لونها البرونزي اللامع الجميل (اللوحات أرقام ٢ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) ثم جعل لهذه الفوهة غطاء محكم من نفس المادة وله مفصلة أو مفصلتين، وذلك خشية إنكفاء المسرحية عند نقلها أو أداء وظيفتها، وبقيت بعض هذه المقابض (اللوحات أرقام ٢ ، ٥) وفقد البعض الآخر ودلت عليه مفصلة أو مفصلي الوصل، وما بقي من هذه الأغشية تقفن الصانع في عمل مقبض له بهيئة قط صغير رشيق (لوحة رقم ٢) أو بشكل ثمرة رمان (لوحة رقم ٥) وتتمثل قمة إتيان أداء الوظيفية في المسارج موضع البحث في إتيان الحرائق الناتجة عن المسارج البدائية غير المطورة، ولهذا جعل الصانع هنا في مجموعة الدراسة كلها تقريباً قناة الفتيل وفتحة الإشعال - مصدر الخطر - في نهاية قناة عريضة ممتدة كأنها قارب صغير، وتعتمد في هذا الامتداد لكي يبعد مصدر اللهب عن خزان الزيت - بدن المسرحية - حتى لا تسخن وينفجر بدن المسرحية فتحدث الحرائق.

ويتضح من التحليل السابق أن كل شيء بحساب وظيفي لمثل هذه التحف صغيرة الحجم عظيمة النفع والضرر في أن واحد (الإضاءة، الحرائق).^{٤٣} نعم كل شيء بحساب وتطوير للطرز الرومانية والبيزنطية والقوطية والإسلامية المبكرة، فمنها الطراز الذي تقترب فيه فتحتي الإمداد بالزيت والإشعال بدرجة يسهل معها حدوث الحرائق (لوحة رقم ٢١) وبين الفتحتين تمتد قناة (Channel) ومنها طراز الخف (slipper) والطراز متعدد فتحات الإشعال، والطراز الشمعداني (Candle Stick) (لوحة رقم ٢٢ - أ - ب - ج) ^{٤٤} وكل هذه الطرز السابقة، وغيرها من الطرز الأخرى (لوحة رقم ٢٣ - أ - ب - ج - د - هـ) ^{٤٥} أثبتت الممارسات العملية عيوب عند استخدامها الأمر الذي استدعى تطوير أشكالها بما يتلاءم مع وظائفها أمناً وأداءً.

رابعاً: - مراكز الصناعة والصناع:-

تعد المسارج موضع البحث صناعة محلية شعبية ويؤيد ذلك الإستدلال المنطقي، فمعظمها عثر عليه في حفائر مدن أندلسية بل وحفظ في متاحف تلك المدن، يتضح ذلك من الإستعراض التالي:-

لوحة (رقم ٢) المسرحية عثر عليها في حفائر مدينة البسيط، وحفظت في متحفها، والبسيط (Albacete) نسب إليها اسم صانع المسرحية (عمل بسيتي، عمل البسيتي) وهي مدينة بوسط الأندلس مشهورة بصناعة الأسلحة والمعادن.

لوحة (رقم ٤) عثر على المسرحية في حفائر مدينة جيان، وحفظت في متحفها^٦ وجيان أو خاين (Jean) تقع جنوب شرق الأندلس، وهي مركز صناعي وإداري مهم بحكم موقعها على مفترق طرق القوافل.

لوحة (رقم ٦) عثر على المسرحية في حفائر مدينة (Algeciras) أي المدينة الخضراء وهي ميناء مشهور بإقليم قادس جنوب شرق الأندلس على بعد عشرين كيلو متر من مدينة طريف.

لوحة (رقم ٧) يقول عن هذه المسرحية الدكتور "مرزوق": انها من أجمل النماذج التي عثر عليها في منطقة غرناطة، وهي محفوظة بمتحف قصر الحمراء بغرناطة، وذكر ذلك أيضاً "أنطونيو فرناندر" كما سبق أن أشرت.

لوحة (رقم ٨) عثر على المسرحية في حفائر مدينة قرطبة عاصمة الحكم الأموي الغربي.

لوحة (رقم ١٥) عثر على المسرحية في حفائر مدينة (Seville) وهي محفوظة بمتحف الآثار في أشبيلية، وتقع أشبيلية جنوب الأندلس على نهر الوادي الكبير، وهي مدينة كبرى مشهورة بالصناعات ومنها صناعة المعادن.

وهكذا تعددت مراكز صناعة المسارج البرونزية في الأندلس خلال الحكم الأموي ما بين مدن البسيط، جيان، المدينة الخضراء، غرناطة، قرطبة، أشبيلية، وغيرها.

ولم تقتصر الصناعات المعدنية في المدن المذكورة على المسارج ووسائل الإضاءة المعدنية فحسب، وإنما اشتهرت هذه المدن أيضاً بكل أنواع الأسلحة الدفاعية والهجومية ومختلف الصناعات المعدنية حتى أدق الدقيق منها وهو الكستبانات (اقماع الخياطة)^٧.

خامساً: - الزخارف والكتابات:-

تنقسم مجموعة الدراسة من حيث زخرفة أبدانها إلى قسمين، القسم الأول خلا تمام من الزخارف، واقتصرت جمالياته على شكله ولونه وبعض الكتابات، ويمثله اللوحات أرقام (٢، ٣، ٨، ١٠، ١٢، ١٣) أما القسم الثاني فتمثله بقية المجموعة وهي اللوحات أرقام (٤، ٥، ٦، ٧، ٩، ١١، ١٤، ١٥) وزخارفه بسيطة من الفصيلة الهندسية والنباتية والطيور، فالزخارف الهندسية تمثلت في مجموعة حروز وخطوط فاصلة، أو مثلثات صغيرة متجاورة محصورة في أشطرة ضيقة، والزخارف النباتية تمثلت في المراوح النخيلية ولفائف الأرابيسك والفروع النباتية المتموجة مع زخارف طيور صغيرة، كل ذلك محصور في أشطرة ضيقة أو داخل جامات دائرية أو بيضوية أو منفذ على سطح مكونات المسرحية حر طليق (لوحة رقم ٧ - ج، ٩ - ب) وغيرها، ويضاف لكل ما سبق أشكال المقابض وحلياتها وأكالييلها وما زودت به من تماثيل صغيرة مصبوبة

ومضافة أو تفريغات مثقبة (اللوحات أرقام ٦، ١٢، ١٣) أو بهيئة ثمرة رمان (لوحة رقم ٥) أو بهيئة أسود وغزلان وكلاب وقطط، وأدوات وأشعة كالأهلة وأعمدة الإمساك والحمل (لوحة رقم ٣، ٩، ١٦، ١٧) ومعظم هذه الفصائل الخزفية ونوعياتها إنما هو من الموروثات الفنية الرومانية والبيزنطية والقوطية الغربية (اللوحة رقم ٢٣ - أ - ب - ج - د - هـ) واستمر جلها مع تطويره في العصور الإسلامية المبكرة سواء عند أمويي الشام أم أمويي الأندلس (اللوحات أرقام ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١ - أ - ب - ج).

أما من حيث الكتابات فقد نفذت باللغة العربية في كلمات وعبارات مقتضبة، فعلى اللوحة (رقم ٢) وبخط نسخي غير متقن ورد اسم الصانع أو مكان الصناعة بعبارة (عمل بسيتي أو عمل الباسيتي) وعلى اللوحة (رقم ٣) وردت بخط كوفي ذي طرف متقن شهادة التوحيد، والحث على صلاة الصبح، أي أن مضمون النص قد أستغرق ركنين من أركان العقيدة الإسلامية، شهادة التوحيد والحث على الصلاة، ووردت كلمة (بركة) بالخط الكوفي المورق على اللوحات (أرقام ٦، ٧، ١٧) بينما وردت عبارتي (نعمة كاملة) بالخط الكوفي المورق على التحفتين رقما (٤، ٥).

لم تكشف مضامين هذه الكتابات الدعائية عن معلومات تاريخية تسجيلية عن مجموعة الدراسة، كالأشخاص الذين أمروا بصناعتها، أو من صنعت لهم، أو تواريخ صناعتها، وحدث في ذلك حذو مسارج أمويي الشام المصنوعة من الفخار قبل مجموعتي الدراسة بقرنين أو أكثر من الزمان، حيث وردت عليها كلمات وعبارات مقتضبة مثل: - الله، بسم الله، بركة، بركة من الله، بارك الله في صانعه^{٤٨}

ومع ذلك وصلتنا مسرجة مهمة من الفخار في مدينة جرش بالأردن، صنعها بشر بن صامد عام ١١١ هـ (٧٢٩ - ٧٣٠ م) (لوحة رقم ٢١)^{٤٩}

هذا وقد تم تأريخ مجموعتي الدراسة بناء على مجموعة من الأدلة والقرائن فالمسرجة رقم (٢) تؤرخ بالربع الأول من القرن ٤ هـ / ١٠ م، والمسرجة رقم (٣) ترجع لما بين القرنين ٣ - ٤ هـ / ٩ - ١٠ م، والمسارج (أرقام ٤، ٥، ٦، ٧) ترجع لما بين القرنين ٤ - ٥ هـ / ١٠ - ١١ م، هذا بالنسبة للمجموعة الأولى من الدراسة وهي المزخرفة بالكتابات التي تتشابه كثيرا في سماتها مع نظائرها على شواهد القبور الاندلسية التي ترجع إلى فترة الحكم الأموي، والتي وصلنا منها العشرات ونكتفي هنا بالإستشهاد بشاهدين فقط من كل قرن كالآتي -:

- ١- شاهد قبر مؤرخ بعام ٢٢٧ هـ / ٨٤١ م، محفوظ بمتحف الآثار في بلنسية (لوحة رقم ٢٤ - أ) .
- ٢- شاهد قبر مؤرخ بعام ٢٩٤ هـ / ٩٠٦ م (لوحة رقم ٢٤ - ب).
- ٣- شاهد قبر مؤرخ بعام ٣٢٠ هـ / ٩٣٢ م، محفوظ بمعهد فالنسيا (لوحة رقم ٢٤ - ج) .
- ٤- شاهد قبر مؤرخ بعام ٣٤٥ هـ / ٩٥٦ م، محفوظ بالجمعية الإسبانية بأمريكا (لوحة رقم ٢٤ - د) .
- ٥- شاهد قبر مؤرخ بعام ٤٠١ هـ / ١٠١٠ م (لوحة رقم ٢٥ - أ).
- ٦- شاهد قبر مؤرخ بعام ٤٢١ هـ / ١٠٢٩ م محفوظ بمتحف الآثار الوطني في مدريد (لوحة رقم ٥٠ - ب) .^{٥٠}

وقد نفذت الكتابات على شواهد القبور الاندلسية في فترة الحكم الأموي بالخط الكوفي الأندلسي ، إذ عندما تغلب الأمويون على الأندلس ظهر لهم خط خاص عرف بالخط الأندلسي أو بالخط القرطبي وانتشر في كل أنحاء الأندلس، وهو مشتق من الخط الكوفي المشرقي، وقد مر بعدة مراحل يهمنها منها مرحلتا فترة الحكم الأموي التي تميز فيها بأنه خلا من الإعجام، ومن التشكيل الإعرابي، وكان قليل الزوايا، وشديد التأثير بالخط الكوفي، ثم صار شيئاً فشيئاً أكثر رشاقة مع بعض الإنحناء والإستدارات والإستمدادات لحروفه الأفقية، ودخله التوريق والتزهير.^{٥١}

أما المجموعة الثانية من المسارج والتي خلت من الكتابات فقد تم تأريخها بناء على مقارنتها بالمجموعة الأولى من حيث المادة الخام المصنوعة منها، وطرق صنعها، وأشكالها وطرزها، وطرق تنفيذ زخارفها، ونوعية تلك الزخارف، بل وقورنت أحياناً بمسارج برونزية أندلسية أخرى من نفس الفترة لكنها لم تدرج في هذا البحث، وكذلك بتمائيل برونزية كعقاب بيزا المشهور وغيره حتى استقر على تأريخها ما أسلفناه إتفاقاً أو اختلافاً أحياناً مع بعض آراء المستشرقين الأسبان.

خاتمة وأهم النتائج:-

وهكذا تعد وسائل الإضاءة عامة في الأندلس وجهاً مشرقاً من وجوه الحضارة الإسلامية، ففي الوقت الذي كانت فيه قارة أوروبا المسيحية غارقة في الظلام المعنوي والمادي كانت مدن الأندلس في العصر الأموي يسير فيها المسافرين ليلاً على ضوء مصابيح الشوارع لمسافة أكثر من عشرين كيلو متر، وهو ما لا تعرفه أوروبا باعتراف المؤرخين.

وكان من نتائج دراستي هذه الآتي:-

- صنعت مجموعة الدراسة من مادة البرونز لأن المسارج الفخارية والخزفية والزجاجية سهلة الكسر ولا تبقى كثيراً مع الزمن، كما أن المسارج النحاسية سريعة الصدأ، بينما كانت مادة البرونز ذات سمات أفضل من غيرها في التصنيع والتشكيل والزخرفة.
- صنعت مجموعة الدراسة عن طريق الصب، والطرق والسحب، واللحام، بينما نفذت زخارفها بالقالب، والحز، والحفر، والقطع، والتفريغ، وفي ذلك تنوع يدل على إتقان المهنة بكافة جوانبها في مدن الأندلس.
- أثبتت مجموعة الدراسة تنوع طرز المسارج البرونزية وأشكالها على الرغم من صغر حجمها وخفة وزنها، سواء في قواعدها أو أبدانها - مخزن الزيت - أو مقابضها أو رقابها أو فوهات أو أعطيتها.
- أثبتت الدراسة العلاقة الوظيفية بين الطرز والأشكال وتكيفها في أداء ما صنعت من أجله وهو الإضاءة من جهة وحسن المظهر من جهة أخرى، سواء للمعلق منها أو المحمول أو الأرضي، فقام الجانب الوظيفي بالإضاءة وإتقاء إحداث الحرائق بتطوير الطرز القديمة ذات القناة الممتدة، أو ذات قنوات الإشعال المتعددة أو طراز الخف أو غير ذلك، بينما تجلى الجانب الجمالي في تشكيل المسارج بهيئة حيوانات وتمائيل وأدوات مختلفة، حتى أن التطوير بلغ إلى إبعاد فتحة الإمداد بالزيت عن فتحة الإشعال.

- أكدت مجموعة الدراسة على أنها صنعت في أكثر من مدينة من مدن الأندلس كالبيسط، جيان، المدينة الخضراء، غرناطة، قرطبة، أشبيلية، وغيرها.
- أثبتت مجموعة الدراسة ثرائها الزخرفي بما حوت من زخارف هندسية ونباتية وكتابات عربية نسخية وكوفية، مع بعض الأشعرة الرمزية كالأهلة وغيرها.
- أثبتت الدراسة استمرارية بعض التأثيرات الفنية الموروثة على المسارج الاندلسية متمثلة في التأثيرات الرومانية والبيزنطية والقوطية الغربية والأموية الشرقية (الشامية).
- تم تأريخ مجموعة الدراسة بالعصر الأموي بشقيه الأميري والخلافي وذلك بناء على عدد من الأدلة الدامغة والقرائن المساعدة والمقارنات ببعض الفنون التطبيقية وشواهد القبور المؤرخة.
- لم يكتف بحثي هذا بدراسة خمس عشرة مسرجة برونزية أندلسية ومعالجة بعض آراء المستشرقين الأسبان، وإنما نشرت ولأول مرة التحفة رقم (٣) المحفوظة بالجمعية الملكية التاريخية في مدريد، كما أن معظم مجموعة الدراسة إنما هو لم يدرس من قبل وإنما هو معروض دون دراسة في مجموعات حفظ خاصة أو صالات عرض للعاديات أو المتاحف الأسبانية.
- يقول أستاذنا المرحوم عبد العزيز مرزوق:- "لم يصلنا سوى القليل من التحف المعدنية الاندلسية بسبب صهرها وإعادة استخدامها" لكن دراستي للموضوع الذي بين أيدينا أثبتت لي أن "وسائل الإضاءة" المعدنية وحدها في الأندلس تعد بالعشرات ما بين مسارج وثرثريات وتنانير وشماعد وما يتصل بها من وسائل مساعدة كالحوامل وقماقم التزويد بالزيت، كلها مصنوعة من المعدن (برونز، نحاس أحمر أو أصفر، حديد) وبعضها من المعدن الملبس بالزجاج (فوانيس) وإزاء هذا العدد الكبير أوصى في نهاية بحثي هذا بعمل دراسة موسعة لهذا النوع من الآثار المبكرة المهمة، لإتمام حلقاته اللاحقة في عصور المرابطين والموحدين والنصرين، ومعالجة القضايا الكثيرة المتعلقة به مثل قضية تحويل نواقيس الكنائس الإسبانية إلى وسائل إضاءة في المنشآت الإسلامية ثم حدوث العكس من ذلك عندما عادت لهم الكرة على المسلمين منذ القرن ٨هـ/١٤م، سيما وأن هناك من كتب وصنف عن هذه القضايا وتلك المسارج البرونزية الأندلسية والمغربية المتأخرة زمنياً أمثال:-
"فرناندز بورتاس" في بحثه القيم الموسوم:-

Fernandez.puertas:- Topologia de lamparas de bronce de la al-Andalus y el Maghreb. Miscellanees De estudios Arabes y Hebraicos.Secion Arab. Islam.

48. Grenade. 1999. Pp. 379-392

وغيره أيضاً حتى في عصور المدجنين والمورسكيين.

المراجع العربية والأجنبية

أولاً- المراجع العربية:-

- أحمد بن محمد المقرئ التلمساني:- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، حققه احسان عباس، المجلد الأول، ط بيروت ١٩٨٨م.

- د.آمال أحمد حسن العمري:- الشماعد المصرية في العصر العربي، رسالة ماجستير بكلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٦٩م.
- د. السيد عبد العزيز سالم:- في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٥م.
- د. أيمن مصطفى إدريس محمد:- الوظيفة في الفنون التطبيقية الإسلامية في دكتوراة بكلية الآداب جامعة طنطا، ٢٠١٤م .
- جوميث مانويل مورينو:- الفن الإسلامي في أسبانيا، ترجمة د. لطفي عبد البديع، د. السيد عبد العزيز سالم، مراجعة د. جمال محمد محرز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٨م.
- دانية أحمد عزام البدرانة:- الأسرجة الفخارية الإسلامية من متحف الآثار الأردني في عمان، رسالة ماجستير بالجامعة الأردنية، ٢٠٠١م .
- د. زكي محمد حسن:- كنوز الفاطميين، القاهرة، ١٩٤٨م أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية، بغداد، ١٩٥٦م .
- سلمى عبد الوهاب عبد الصمد:- شواهد القبور الأندلسية الباقية حتى نهاية عصر ملوك الطوائف (٩١ - ٤٨٥ هـ / ٧١٠ - ١٠٩٢م) دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير بكلية الآثار جامعة سوهاج، ٢٠١٩م .
- د. عبد الناصر حسن ياسين:- الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة. ٢٠٠٦م.
- د. كمال عناني إسماعيل:- الآثار الإسلامية في الأندلس، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٤م.
- د. كمال عناني إسماعيل، د. حنان عبد الوهاب مطاوع:- موسوعة الفنون الإسلامية في الأندلس، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٧م.
- ليوبولد تورس بالباس:- المدن الاسبانية الإسلامية، ترجمة من الاسبانية إيليو دورو دي لانبيا ، راجعة د. نادية محمد جمال الدين، د. عبد الله بن إبراهيم العميد، الرياض، ٢٠٠٣م.
- د. محمد عبد العزيز مرزوق:- الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت).
- د. ميرفت عبد الهادي:- المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي من خلال مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رسالة ماجستير بكلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م.
- نادية حسن على أبو شال:- المبخرة في مصر الإسلامية دراسة حضارية وأثرية، رسالة ماجستير بكلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.

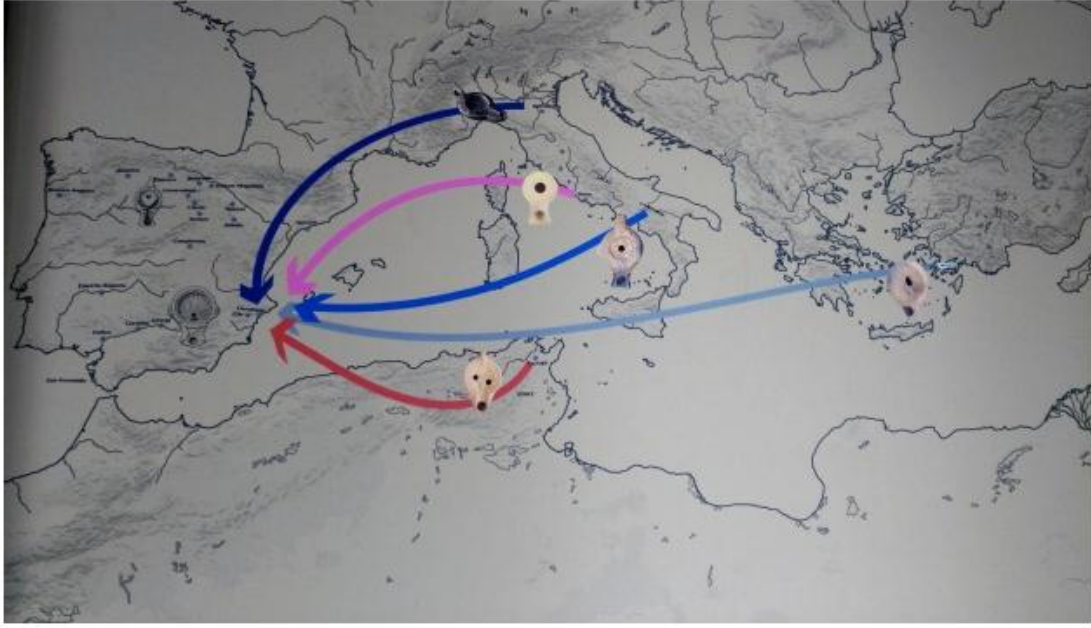
- وفاء ثابت السيد محمد:- زخارف الكائنات الحية والخرافية على التحف التطبيقية في الأندلس منذ عهد الخلافة الأموية وحتى سقوط دولة بني الأحمر بغرناطة (١٣٨ - ٨٩٧/٧٥٦ - ١٤٩٢ م) دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير بكلية الآثار جامعة سوهاج، ٢٠١٧ م .

ثانيا- المراجع الأجنبية:-

- Donald.M.Baily:- Greek and Roman pottery Lamps.British Museum. 1963
- Encaracion. Motos. Guirao:- Ceramicas De Superficie Aportacion Auna Tipologia.1984
- Fernandez. Puertas.Antonio:- Candiles Egigrafiados De finales Del siglo 11 O comienzos Del 12 Miscelanea De Estudios Arabes y Hebraicos 24.1975
- Fernandez.puertas:- Topologia de lamparas de bronce de la al-Andalus yel Maghreb. Miscellanees De estudios Arabes y Hebraicos.Secion Arab. Islam. 48. Grenade. 1999.
- Gamo. Parras. Blanca:- Sabes que soy el candil De Rashiq. La Tribuna De Albacete.2011
- Madrid Museo Arqueologico Nacional El splendor De los omeyas Corodobeses 2001
- Torres.Balbas.leopoldo:- Candiles con soporte. Al-andalus,12 Cronica Arqueologica De la Espana Musulmana. 1957
- Savge. G.A:- Concise History of Bronzes. London.1968

ثالثاً - مواقع النت :-

- <https://artandalusi.wordpress.com/2017/05/02/exposicion-luz-de-roma/>
- <http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/el-candil-de-jimena/>
- <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/metal/art/362001>
- <http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/el-candil-de-montefrio/>
- <https://docplayer.es/83919360-Guarda-el-museo-hispanomusulman-dos-candiles-epigrafiados.html>
- <http://acervoproductos.com/shop/en/bronzes/11-al-andalus-beak-shaped-lamp-with-a-gazelle-figurative-element-as-a-handle.html>
- <http://noticiasdesanpablodebucaite.blogspot.com/2014/08/estudio-arqueologico-sobre-la-lucerna.html>
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oil_Lamp_LACMA_M.2002.1.636.jpg
- <https://www.granadaenlared.com/cultura/20131105/pieza-del-mes-de-noviembre-en-el-museo-de-la-alhambra/>
- <https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-bronze-oil-lamp-umayyad-spain-10th-1750005->
- <https://www.alamy.com/candil-de-bronce-procedente-de-medina-elvira-siglo-x-location-museo-arqueologico-arte-hispanomusulman-granada-spain-image220239724.html>
- https://www.researchgate.net/figure/Candil-zoomorfo-de-bronce-de-epoca-califal-hallado-en-San-Fernando-Cadiz-Fotografia_fig6_312197679
- <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/metal/art/111987>
- http://www.museumwnf.org/thematicgallery/thg_galleries/database_item.php?id=metalwork&itemId=objects;ISL;tn;Mus01;16;en



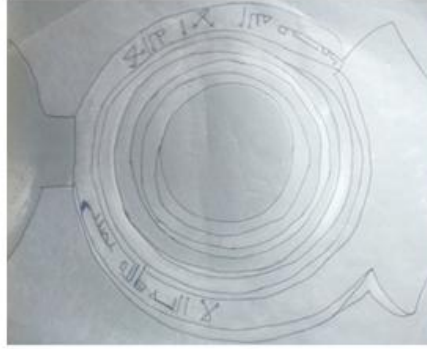
لوحة رقم (١) خريطة توضح الأقطار التي أثرت مسارجها في نظائرها بشبه الجزيرة الأيبيرية في العصور اليونانية والرومانية والقوطية والاسلامية المبكرة .

• <https://artandalusi.wordpress.com/2017/05/02/exposicion-luz-de-roma/>

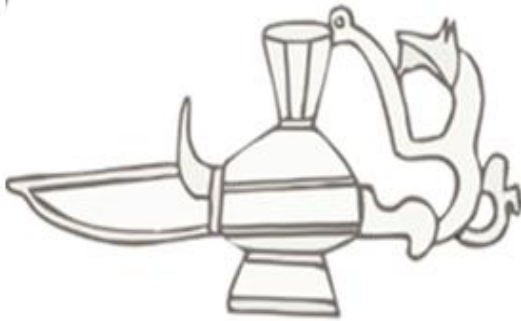


لوحة رقم (٢ - أ - ب) مسرجة من البرونز بالمتحف الباسيتي (Albacete) برقم سجل (١٤٣٢٧) ، ترجع الى الربع الأول من القرن ٤ هـ / ١٠ م ، وحفر عليها باللغة العربية بخط نسخ عبارة نصها " عمل بسيتي " .

GAMO PARRAS, Blanca. :- Sabes qué soy El candil de Rashiq. *La Tribuna de Albacete*. p. 15.



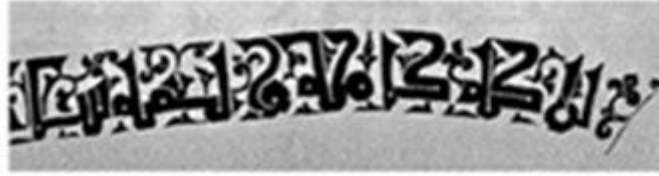
لوحة رقم (٣ - أ - ب - ج) مسرجة من البرونز ، بالجمعية الملكية التاريخية في مدريد ، الأندلس فيما بين القرنين ٣-٤ هـ / ٩-١٠ م ، لم يسبق نشرها .



لوحة رقم (٤ - أ - ب) مسرجة من البرونز في متحف مدينة جيان للفنون الشعبية ، تؤرخ بما بين القرنين ٤-٥ هـ / ١٠-١١ م ، حفر عليها عبارة بالخط الكوفي نصها " نعمة كاملة " .

- Torres Balbás, Leopoldo (1957): Candiles con soporte, Al-Andalus, XII, Crónica Arqueológica de la España Musulmana XL.

<http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/el-candil-de-jimena/>



لوحة رقم (٥ - أ - ب) مسرجة من البرونز بمجموعة ديفيد بكونهاجن ، ترجع للأندلس ما بين القرنين ٤ - ٥ هـ / ١٠ - ١١ م ، عليها كتابة كوفية نصها بركة كاملة .

<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/metal/art/362001>

وفاء ثابت السيد محمد :- زخارف الكائنات الحية والخرافية على التحف التطبيقية في الأندلس ، لوحة ١٣٢



لوحة رقم (٦) مسرجة من البرونز بمتحف مدينة (Municipal) ، ترجع لما بين القرنين ٤-٥ هـ / ١٠ - ١١ م ، عليها نقش بالخط الكوفي لكلمة " بركة " .

Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 50557. Cf. *El Esplendor de los Omeyas Cordobeses*, 2001, p. 195



لوحة رقم (٧ - أ - ب - ج) مسرجة من البرونز بمتحف قصر الحمراء بغرناطة ، ترجع لما بين القرنين ٤-٥هـ / ١٠-١١م .

– Fernández-Puertas, Antonio (1975): Candiles epigrafiados de finales del siglo XI o comienzos del XII, Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, XXIV, fasc. 1º.

جوميث مانويل مورينو :- الفن الاسلامي في أسبانيا ، ترجمة د. لطفى عبد البديع ، د . السيد عبد العزيز سالم ، مراجعة د. جمال محمد محرز ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٨م ، ص ٣٨٨



لوحة رقم (٨ - أ - ب) مسرجة من البرونز بمتحف قصر الحمراء بغرناطة ، تؤرخ بما بين القرنين ٣-٤هـ / ٩-١٠م .

<http://acervoproductos.com/shop/en/bronzes/11-al-andalus-beak-shaped-lamp-with-a-gazelle-figurative-element-as-a-handle.html>



لوحة رقم (٩ - أ - ب) مسرجة من البرونز بمتحف سان روكي البلدي بأسبانيا ، برقم سجل ٢٦٩ ، ترجع لما بين القرنين ٣-٤ هـ / ٩-١٠ م.

<http://noticiasdesanpablodebuceite.blogspot.com/2014/08/estudio-arqueologico-sobre-la-lucerna.html>



لوحة رقم (١٠ - ١١) مسرجتان من البرونز ، من الأندلس فيما بين القرنين ٣-٤ هـ / ١٠-١١ م ، اليمنى بمتحف الفن بلوس أنجيلوس ، واليسرى بمتحف غرناطة برقم حفظ ٦٧٩

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oil_Lamp_LACMA_M.2002.1.636.jpg

<https://www.granadaenlared.com/cultura/20131105/pieza-del-mes-de-noviembre-en-el-museo-de-la-alhambra/>



لوحة رقم (١٢ - ١٣) مسرجتان من البرونز ، من الأندلس فيما بين القرنين ٣-٤ هـ / ٩-١٠ م ، اليمنى
بصالة كريستي بلندن ، واليسرى بمتحف الفن الاسلامى والأسباني في غرناطة

<https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-bronze-oil-lamp-umayyad-spain-10th-1750005->

<https://www.alamy.com/candil-de-bronce-procedente-de-medina-elvira-siglo-x-location-museo-arqueologico-arte-hispanomusulman-granada-spain-image220239724.html>



لوحة رقم (١٤ - ١٥) مسرجتان من البرونز ، من الأندلس في القرن ٤ هـ / ١٠ م ، اليمنى من قرطبة ،
واليسرى من إشبيلية (Seville) ومحفوظة بمتحف الآثار في إشبيلية .

https://www.researchgate.net/figure/Candil-zoomorfo-de-bronce-de-epoca-califal-hallado-en-San-Fernando-Cadiz-Fotografia_fig6_312197679



لوحة رقم (١٦ - ١٧) الأيمن حامل مسرجة من البرونز ، بمجموعة ديفيد بكونهاجن ، من قرطبة في القرن ٤ هـ / ١٠ م ، والأيسر بمجموعة أغا خان .

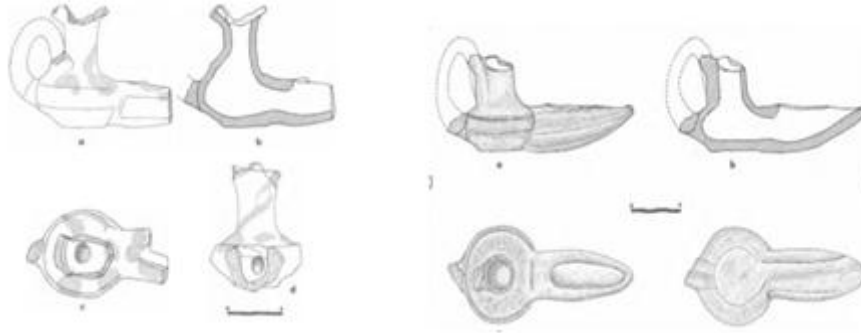
<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/metal/art/111987>



لوحة رقم (١٨ - ١٩) اليمنى مسرجة من الفخار بمتحف قصر الحمراء بغرناطة ، ترجع للقرن ٤ هـ / ١٠ م ، واليسرى مسرجة من الخزف من قرطبة فيما بين القرنين ٤-٥ هـ / ١٠-١١ م .

<https://docplayer.es/75966685-El-recorrido-de-la-luz-viaje-por-la-coleccion-permanente-del-museo-de-la-alhambra.html>

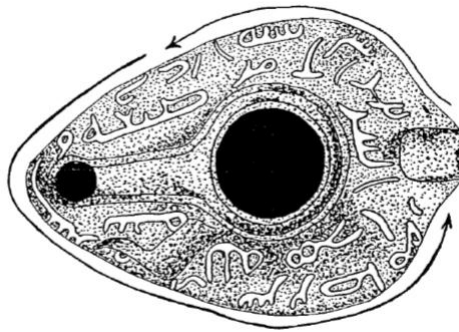
http://www.museumwnf.org/thematicgallery/thg_galleries/database_item.php?id=metalwork&itemId=objects;ISL;tn;Mus01;16;en



لوحة رقم (٢٠) تفريغ لهيئات مسارج من الخزف من الأندلس فيما بين القرنين ٤-٥هـ / ١٠-١١م .

ENCARNACION MOTOS GUIRAO:- CERAMICAS DE SUPERFICIE.

APORTACION A UNA TIPOLOGIA . p.285.Fig.1-2.p.288.Fig.3



لوحة رقم (٢١) مسرجة من الفخار بالمتحف الأردني في عمان ، صنعت في مدينة جرش بالأردن عام

١١١١هـ (٧٢٩-٧٣٠م) وصنعها بشر بن صامد .

دانية أحمد عزام البدارنة :- الأسرجة الفخارية الاسلامية من متحف الآثار الأردني في عمان ، شكل ٨ ص

٢٢



لوحة رقم (٢٢ - أ ب - ج) مسارج اسلامية مبكرة صنعت من الفخار والخزف بطرز الخف أو متعددة

فتحات الاشعال أو الطراز الشمعداني .

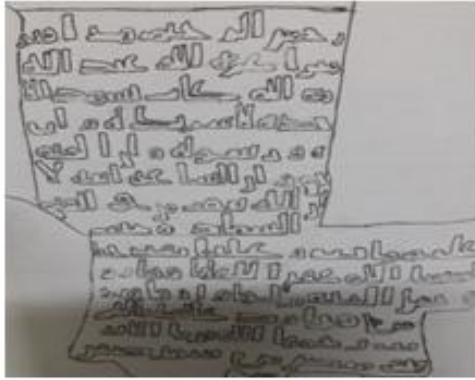
دانية أحمد عزام البدارنة :- الأسرجة الفخارية الاسلامية من متحف الآثار الأردني في عمان ، شكل رقم

٥٠ ، ٦٦ ، لوحة ٢١ ، ٢٣

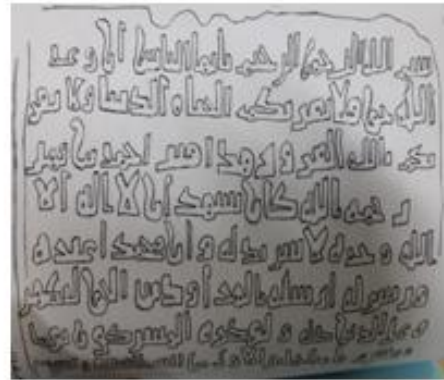


لوحة رقم (٢٣ - أ - ب - ج - د - هـ) مسارج من الخزف أو البرونز ترجع للعصور الرومانية والبيزنطية والقوطية الغربية.

Donald.M.Baily :- Greek and Roman pottery Lamps.



(ب)



(أ)



(د)



(ج)

لوحة رقم (٢٤ - أ - ب - ج - د) تفريغات لشواهد قبور أندلسية مؤرخة ، عن سلمى عبد الوهاب عبد الصمد :- المرجع السابق ، أشكال رقم ١ ، ١٥ ، ٣١ ، ٤٣ على الترتيب .



(ب)



(أ)

لوحة رقم (٢٥ - أ - ب) تفريغات لشواهد قبور أندلسية مؤرخة ، عن سلمى عبد الوهاب عبد الصمد :-
المرجع السابق ، أشكال رقم ٧١ ، ٨٧ على الترتيب .

الحواشي:

- (^١) سلمى عبد الوهاب عبد الصمد:- شواهد القبور الأندلسية الباقية حتى نهاية عصر ملوك الطوائف (٩١ - ٤٨٥هـ/٧١٠ - ١٠٩٢م) دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير بكلية الآثار جامعة سوهاج ، ٢٠١٩م، ص ٢٣.
- (^٢) د. كمال عناني إسماعيل:- الآثار الإسلامية في الأندلس، دار الوفا لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٤م، ص ٢١ - ٢٢
- (^٣) نفس المرجع السابق، ص ٢٦
- (^٤) د. السيد عبد العزيز سالم:- في تاريخ وحضارة الاسلام في الاندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ٢٧٠
- (^٥) نفس المرجع السابق، ص ٢٧٠
- (^٦) نفس المرجع السابق، ص ٢٦٨
- (^٧) د. محمد عبد العزيز مرزوق:- الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، لبنان (د.ت) ص ١٦٩، ١٧٤ وللمزيد عن الصناعات المعدنية الأندلسية يمكن الرجوع الى د. حنان عبد الفتاح مطاوع:- التحف والصناعات المعدنية الأندلسية منذ قيام الدولة الأموية حتى سقوط مملكة بني الأحمر (١٣٨ - ٨٩٨هـ/٧١٢ - ٤٩٢م) رسالة دكتوراة بكلية الاداب جامعة الاسكندرية، ١٩٩٦م.
- (^٨) سورة الأحزاب آية ٤٦، سورة نوح آية ١٦، سورة الفرقان آية ٦١، سورة النبأ آية ١٣.
- (^٩) دانية احمد عزام البدرانة:- الأسرجة الفخارية الإسلامية من متحف الآثار الأردني في عمان، رسالة ماجستير بالجامعة الأردنية، ٢٠٠١م، ص ٣
- (^{١٠}) د. آمال أحمد حسن العمري:- الشماعد المصرية في العصر العربي، رسالة ماجستير كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٦٩م، ص ١٠
- (^{١١}) د. ميرفت عبد الهادي:- المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي من خلال مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رسالة ماجستير بكلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٨٤
- (^{١٢}) (Donald.M.Baily:- Greek and Roman Pottery Lamps.British Museum. 1963.p.11
- (^{١٣}) دانية أحمد عزام:- المرجع السابق، ص ٥
- (^{١٤}) (Gamo. Parras. Blanca:- Sabes que soy el candil De Rashiq. La tribuna De Albacete. 2011.p. 15
- (^{١٥}) أي لم يطبق قواعد خط النسخ، بل أنه لم يتقن العربية نفسها لاحتمال إبداله الطاء تاء.
- (^{١٦}) ليو بولد تورس بالباس :- المدن الأسبانية الإسلامية ، ترجمه من الأسبانية إليو دورو دي لابنبا، راجعة "نادية محمد جمال الدين، د. عبد الله بن إبراهيم العمير، الرياض، ٢٠٠٣م، ص ٨٥
- (^{١٧}) التحفة لم يسبق نشرها من قبل .
- (^{١٨}) د. عبد الناصر ياسين:- الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٤٨
- (^{١٩}) سورة البقرة آية ١٨٩
- (^{٢٠}) للمزيد عن الرمزية الدينية في النقوش الكتابية، راجع د. عبد الناصر ياسين:- المرجع السابق، ص ٢٤٣ - ٢٦٠.
- (^{٢١}) هي مدينة خاين بالاسبانية (Jean) وجيان في اللغة العربية تعني مفترق طرق القوافل، تقع جيان جنوب شرق الأندلس وهي مركز صناعي وإداري مهم. ليوبولد تورس بالباس:- المرجع السابق.

²² (Torres. Balbas. Leopoldo:- Candiles com soporte Al- Amdalus,X11, Cronica Arqueologica De La espana Musulmana XI.1957

²³ (ibid

²⁴ (<https://www.davidmus.dk/en/collection/Islamic/materials/metal/art/362001>)

وفاء ثابت السيد محمد:- زخارف الكائنات الحية والخرافية على التحف التطبيقية في الأندلس منذ عهد الخلافة الأموية وحتى سقوط دولة بني الأحمر بغرناطة (١٣٨ - ٧٥٦ هـ / ٨٩٧ - ١٤٩٢ م) دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير بكلية الآثار جامعة سوهاج، ٢٠١٧م، لوحة ١٣٢

^{٢٥} ارتفاع العقاب ١٠٥ سم وطوله ٨٥ سم وللمزيد عنه انظر د. زكي محمد حسن:- كنوز الفاطميين، ص ٢٣٣ - ٢٣٤، وكتابة أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بغداد، ١٩٥٦م، ص ٤٥٥ لوحة ٤٤٧

^{٢٦} (Algeciras) أي المدينة الخضراء، وهي ميناء مشهور بإقليم قادس جنوب شرق الأندلس على بعد عشرين كيلو من مدينة طريف.

²⁷ (Madrid Museo Arqueologico Nacional, El splendor De Los omeyas Cordobeses. 2001.p.195)

^{٢٨} د. محمد عبد العزيز مرزوق:- المرجع السابق، شكل ١١٢ ص ١٧٦

²⁹ (Fernandez. Puertas. Antonio:- Candiles Epigrafiados De finales Del Sigo o comienzos Del Muscelanea De Estudios Arabes y hebraicos. 1975 Fasc.1)

³⁰ (<http://acervoproductos.com/shop/en/bronzes/11-al-andalus-beak-shaped-lamp-with-a-gazelle-figurative-element-as-a-handle.html>)

³¹ (<http://noticiasdesanablodebucaite.blogspot.com/2014/08/estudio-arqueologico.sobre-lag-lucerna.html>)

³² (<https://commons.wikimedia.org/wiki/file:oil-lamp-lacma-m.2002.1.636.JPG>)

³³ (<https://www.granadaenlared.com/cultural20131105/pieza-del-mes-de-noviembre-en-el-museo-de-la-althambral>)

³⁴ (<https://www.christies.com/lottinder/lot/a-bronze-oil-lamp-umayyad-spain-10th-1750005>)

³⁵ (<https://www.alamy.com/candil-de-bronce-precendente.de-medina-elvira-siglo>)

^{٣٦} تقع إشبيلية بجنوب الأندلس على نهر الوادي الكبير، وهي من المدن الكبرى والمشهورة بمختلف الصناعات ومنها صناعة المعادن.

<https://www.researchgate.net/figure/candil-zoomorlo-de-bronce-de-epoca-calilal-halladi-en-san-fernando-cadiz-fotografia-fig6-312197679>

³⁷ (<https://www.davidmus.dk/en/collection/islamic/materials/metal/art/111987>)

^{٣٨} المقرئ (أحمد بن محمد المقرئ التلمساني) :- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، حققه احسان عباس، المجلد

الأول، ط بيروت ١٩٨٨م، ص ١٦٣، ص ٢٠٠، كان الكتاب العرب يعبرون عن البرونز بالبرونز، وأحيانا ب"الصفير" اذا كان سيبكه مشتركه ونحاس ولو خلط بمعادن أخرى يطلق عليه "النحاس الأبيض" أو "النحاس الأصفر للمزيد أنظر أولكر أرغين :- تطور فن المعادن الأسلامى ، ترجمة وتقديم وتعليق الصفصافى ، أحمد القطورى ، ط المجلس الأعلى للثقافة ، ت ٢٠٠٥م ص ٨٠ ،

Savage.G.A:- Concise History ol Bronzes.London.1968.p.17

³⁹ (ibid, p.18)

⁴⁰ (Kelkar.D.G:- Lamps Of india. Delhi.1961)

⁴¹ (Encaracion.Motos. Guirao:- Ceramicas De Super ficie Aportacion Auna Tipologia. 1984.pp.285-288,Figs.1,2,3)

^{٤٢} نادية حسن على أبو شال:- المبخرة في مصر الإسلامية دراسة حضارية وأثرية، رسالة ماجستير بكلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٥١

^{٤٣} وللمزيد يمكن الرجوع إلى د. أيمن مصطفى إدريس محمد:- الوظيفة في الفنون التطبيقية الإسلامية في ضوء نماذج من مصر الإسلامية (٢١ - ١٢٢٠ هـ / ٦٤١ - ١٨٠٥ م) رسالة دكتوراه بكلية الآداب جامعة طنطا، ٢٠١٤م ص ٨٣١

^{٤٤} دانية أحمد عزام البدارنة:- المرجع السابق، شكل ٥٠، ٦٦، لوحة ٢١، ٣٢

⁴⁵ (Donald.M.Baily:- op.cit.

⁴⁶ (Torres. Balbas. Leopoldo:- op.cit.

^{٤٧} (الكستبان هو قمع الخياطة يضعه الخياط في أصبعه ليقويه وخز الإبر، وصلنا مجموعة منها مصنوعة من البرونز في مدينة قرطبة وغيرها.

- د. كمال عناني إسماعيل، د. حنان عبد الفتاح مطاوع: - موسوعة الفنون الإسلامية في الأندلس، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠١٧م، ص ٤٤١.
- ^{٤٨} (دانية أحمد عزام البدرانة: - المرجع السابق، ص ١٠٧)
- ^{٤٩} (نفس المرجع السابق، شكل ٨، ص ٢٢)
- ^{٥٠} (سلمى عبد الوهاب عبد الصمد: - المرجع السابق، لوحات أرقام ١، ٩، ١٥، ٢١، ٣٣، ٣٨ على الترتيب، وأشكال رقم ١، ١٥، ٣١، ٤٣، ٧١، ٨٧ على الترتيب.
- ^{٥١} (نفس المرجع السابق، ص ٣٤٤ - ٣٤٨.

دراسة ونشر للنقوش الكتابية الوقفية المنفذة على لوحين رخامين بمتحف طوبقابي باستانبول "دراسة أثرية فنية"

د/ سهام عبدالله جاد

مدرس كتابات أثرية بقسم الآثار - كلية الآداب - جامعة المنيا

ملخص البحث :

يحتوي قصر طوبقابي على العديد من اللوحات الكتابية الأثرية المنفذة على مواد خام متنوعة كالجص والرخام والخشب والحجر، وبمختلف أنواع الخطوط، كالثلاث والنستعليق وأيضا الطغراء، ومختلف اللغات سواء العربية أو التركية العثمانية، ويتناول البحث هنا دراسة لنقشين كتابيين بالأقسام المعمارية المختلفة التي يتكون منها قصر طوبقابي، إحداهما نقش وقفي بمساكن الأغوات بالحرملك والأخر بقاعة مجلس الديوان داخل القصر، ويرجع النقشين للقرن (١٣هـ/١٩م)، تلقي الدراسة هنا الضوء على نصوص النقشين المنفذين باللغة التركية العثمانية، وترجمتها للعربية ودراستهما من حيث الشكل والمضمون، وسيتناول البحث دراسة النقشين دراسة وصفية تحليلية.

الكلمات الدالة :

الكتابات الوقفية، التذكارية، الحرملك، الديوان، المولد النبوي، الأغوات.

حظيت الكتابات الأثرية داخل أبنية متحف طوبقابي^١ بمزيد من الإهتمام لكونها موروث ثقافي وإرث حضاري، من خلال النصوص المنقوشة على مختلف المواد والتي ترمز إلى غرض تأسيسي أو شاهدي أو تذكاري أو وقفي، وقد ركز البحث على الجانب الوقفي بحيث يمكننا من خلاله التعرف على حقيقة الأحباس التي وقفت لخدمة المنشآت أو المؤسسات أو الأشخاص، عن طريق السلاطين والأمراء وأبرز الشخصيات كالعلماء والفقهاء وكبار الأغوات وحتى عامة الناس، وقبل التعرف على كل هذا يجب أن نتعرف أكثر على تلك الكتابات والنقوش وضوابطها ومفهومها، وتطور الخط وكيف تقفن فيه النقاش بتنفيذه على هذه العماير. ومن المحفزات التي دفعتني لإجراء هذه الدراسة، باعتبار ميدان الكتابات الأثرية ميداناً خصباً وبحاجة إلى أبحاث، أما عن الاشكالية العامة لهذا الموضوع فتتمحور حول : أهمية دراسة الكتابات الوقفية ودورها في إبراز بعض الحقائق التاريخية، هذا وتختلف أنواع ومواضيع الكتابات الأثرية على حسب موقعها المنفذة فيه، ومناسبة كتابتها والسبب، هذا مما جعل المعماري المسلم أن يدون كل منجزاته المعمارية لتبقى شاهدة علي مر العصور، فنجد من هذه الكتابات:

الكتابات الوقفية^٢: هي تلك النقوش التي تتضمن نصوص بعض الوثائق أو حجج الوقف المتعلقة ببعض المنشآت، في الغالب تكون دينية ومنشآت خيرية، وتعرف كذلك باسم "الحوالات الحبسية"، ومن أنواعها نجد:

- الوقف الديني: هو يختص بدور العبادة وأماكن الصلاة، كالمساجد والكنائس والبيع والصوامع، وهذا النوع عرفته جميع الشعوب منذ القدم.
 - الوقف الذري أو الأهلي: هو الوقف الخاص على الأولاد والاحفاد والاقارب، أي ما تختص منفعته بهم دون غيرهم .
 - الوقف الخيري: وهو الوقف العام على أبواب الخير، من طلاب العلم والفقراء والمحتاجين، وغير ذلك من المنافع العامة .
 - الوقف المشروط : وهو الذي اشترط فيه موقفه شرطاً، كأن اشترط أن يأكل هو وذريته منه، أو شرط وقفه لجهة معينة : كالأيتام فقط، أو بني فلان فقط، وطلبة العلم فقط، ونحو ذلك^٣ .
- وقد ورد ذكر الوقف بشكل غير مباشر في القرآن الكريم في قوله تعالى " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَنْفِقُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا كَسَبْتُمْ وَمِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ، وَلَا تَيَمَّمُوا الْخَبِيثَ مِنْهُ تُنْفِقُونَ وَلَسْتُمْ بِآخِذِيهِ إِلَّا أَنْ تُغْمِضُوا فِيهِ ، وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ"^٤ .

للوقف الإسلامي مجالات واسعة حسب متطلبات الحياة في رعاية المجتمع، وقد أشار النبي إلى خصال كثيرة منه، وهو بمثابة فتح الطريق لأنواع تقتضيها مسيرة الحياة واتساعها. ومن ذلك قوله : «إن مما يلحق المؤمن من عمله وحسناته بعد موته: علماً نشره، وولداً صالحاً تركه، ومصحفاً ورثه، أو مسجداً بناه، أو بيتاً لابن السبيل بناه، أو نهراً أجراه، أو صدقة أخرجها من ماله في صحته وحياته، تلحقه من بعد موته^٥ » ، ومجموع ما جاءت به الأحاديث عشر خصال من الوقف، وقد نظمها السيوطي بقوله :

إذا مات ابن آدم ليس يجري	عليه من فعال غير عشر
علوم بثها ودعاء نجل	وغرس النخل والصدقات تجري
وراثه مصحف ورياط ثغر	وحفر البئر أو إجراء نهر
وبيت للغريب بناء يأوي	إليه أو بناء محل ذكر
وتعليم لقرآن كريم	فخذها من أحاديث بحصر ^٦

عرف الوقف في العصر النبوي، وشرع "النبي" تفاصيل أحكامه، وذكرنا أنه أول من أوقف للمسلمين سبعة بساتين، وأن الصحابة تسابقوا إلى ذلك، وأوقفوا أوقافاً متنوعة ، ثم تطور الوقف وتوسع في عهد الأمويين ورجب الناس في الأحباس المؤسسية التي تُعنى بدور العلم والمساجد والملاجئ والمكتبات ولاسيما في مصر والشام بسبب ما أغدقه الفتح الإسلامي، وظهرت الحاجة إلى تنظيم الوقف من جانب الدولة وعدة من المؤسسات الفاعلة التي تحتاج إلى إدارة خاصة للإشراف عليها ، وقد توسع الوقف في العصر العباسي وازدهر أكثر مما كان في العصر الأموي، وكان الانتشار جغرافياً في أرجاء الدولة، ونوعياً في قطاعات حيوية وغايات اجتماعية، بحيث أصبح للوقف تراكمات كمية بسبب ازدياد الإقبال عليه من الناس، وشعورهم بعظيم ما يقدمون عليه من خير عظيم، ودعت الحاجة إلى إنشاء نظم المحاسبة لولاة الوقف ونظاره^٧ .

عندما تولى العثمانيون مقاليد السلطة في معظم البلاد العربية اتسع تبعاً لذلك نطاق الوقف، وأقبل السلاطين وولاة الأمور في الدولة العثمانية على الوقف وجعلوا له تشكيلات إدارية تشرف عليه، وامتدت

الدولة امتداداً كبيراً منذ القرن (٩هـ/١٥م) فبسطت نفوذها على مساحات واسعة في عرض العالم العربي وطوله، وتفنن الوقف بنظم مشددة بغية ضبطه وترتيبه، حيث أصدرت الدولة العثمانية قوانين نظام الوقف سنة (١٢٨٠هـ/١٨٦٤م)، وتُنظمت له سجلات خاصة، وتبعه قانون نظام توجيه الجهات الخيرية سنة (١٣٣١هـ/١٩١٣م)، ولا شك في أن هذا التوسع الكبير كان أعظم رافد لنواحي الحياة الإسلامية ونموها وانتعاشها^٨.

وكانت أوجه الاتفاق والإدارة لهذه الاوقاف تُحدد في البداية شفهيّاً وليس كتابياً، غير إنه بسبب الاخطاء والمغالطات التي كانت تحدث غالباً فقد دعت الحاجة إلى كتابة شروط الوقف، فكان ذلك سبباً لظهور ما يعرف ب الوقفيات ، والتي كانت بمثابة وثائق أو سندات خاصة بأصحاب الوقف يُذكر بها اسم مؤسس الوقف ولقبه وأموال الوقف وأوصافه ومصدره والأعمال التي سيقصّر فيها، وكانت هذه الوقفيات تُكتب أمام شهود وتسجل في دفاتر القضاء لتكتسب الصفة الرسمية^٩.

وحفاظاً على الوقف كان يتم نقشه ، على العماائر سواء في الداخل أو على الواجهات في الحجر أو الرخام ، وذلك حرصاً عليها وخوفاً من تغييرها أو بيعها، حيث كانت تلك النصوص على العماائر الرئيسية، تهدف بالدرجة الأولى الى اعلام الناس الذين يرتادون هذه العماائر بصورة منتظمة، مضمون هذه النصوص، وبالتالي يصعب العبث بها بعد ان شاع أمرها، وتحتوي الحجج الاثرية على معلومات على جانب كبير من الأهمية، لأنها تصف لنا المباني والعماائر الموقوفة وصفا كاملاً يتضمن الكثير من المصطلحات الفنية والمعمارية التي تفيد الباحث الأثري في معرفة شكل وتخطيط الكثير من المباني التي زالت وتهدمت^{١٠}، وقد عرّف الأتراك هذا النوع من الوقفيات المنقوشة على مواد صلبة قبل العصر العثماني حيث ظهرت نماذجها الأولى في عصر السلاجقة في بلاد الأناضول حيث نقشت بعض أسطر وقفية المدرسة البرجية بسبواس (٦٧٠هـ/١٢٧١م) على سطح الأروقة التي تقع في الجانب الايمن من صحن هذه المدرسة ، أما عن نماذجها الأولى في العصر العثماني فتعتبر وقفية دار إمارة يعقوب جلبى بمدينة كوتاهيا (٨١٤هـ/١٤١١م) أول وقفية حجرية تصلنا من هذا العصر، يليها التي ظهرت بدار إمارة "بايزيد باشا" بمدينة أماسيا (٨٢٠هـ/١٤١٨م)^{١١}.

استمر نقش مثل هذه الوقفيات على مواد صلبة حتى نهاية العصر العثماني، ومنها اللوحة الوقفية موضوع الدراسة التي بمساكن الأغوات بالحرملك، بمتحف طوبقابي والتي يتم دراستها وتحليلها لأول مرة .

- **النقش الأول :** هذه الوقفية مستطيلة الشكل من الرخام الملون بالحفر البارز بخط الثلث^{١٢} تضم عشرة بحور كتابية على شطرين ، الجزء العلوي للوحة مُزين بزخرفة الأكنّس ، بينما تنهي اللوحة من أسفل بزخرفة الستائر يحيط بها زخرفة أوراق نباتية متصلة بوردة سداسية من الأجناب الثلاثة .

السطر	نص الوقفية باللغة التركية العثمانية
١	حرم همايون ^{١٣} اغالردن داود اغانك قرانت مولد شريف ايجون التي بك غروش
٢	كتخدا اوقفنه وضع وغله سندن يوزاللي غروش دانه شكر بها وشربت شكرها
٣	يوز يكرمي بش غروش وكوليه شكرها اون غروش وقهوة وكاغد بها
٤	يكرمي غروش وعود اغاجي اون غروش ودار السعادة وخزينة دار اغايه وباش
٥	قبو غلامي اغايه ويالا باشي قبو غلامي اغايه واوضه لالاسنه اوجر برداق برر طبله بها
٦	سكسان غروش عجمي اغالره دانه شكرها اللي غروش شيخ افندييه اون اوج غروش
٧	مولد خوان افندييه اون بش غروش عشر خوانلره يكرمي غروش نوبتجيلره
٨	اون غروش ساقيلره اون غروش طبخ قهوة جيلره اون بش غروش متولليه اوتوز غروش
٩	وكاتبنه اوتوز غروش جابيه اون ايكي غروش جمعاً التي يوز غروش ايدوب بويله
١٠	شرط وتعين ايلمشدر غره ر سنة ١٢٤٠

ترجمة نقش الوقفية :

- ١- تبرع داود أغا أحد أغوات الحرم السلطاني ... من أجل قراء المولد النبوي الشريف، بستة آلاف قرش
- ٢- ووضعها في أوقاف الكتخدا^{١٤}.....ومن أرباحها يُخصص مئة وخمسون قرشاً لثمن السكر
- ٣- ويخصص ١٢٥ قرش ثمن شراب السكر، وعشر قروش ثمن مربى الورد ، وعشرون قرشاً للقهوة والورق.
- ٤- وعشر قروش لشجر العود، وتوفير ثمانين قرشاً لكل من أغا دار السعادة
- ٥- والخازن، وأغا البوابة، ومعلم الحجرة ثمن ثلاث بردات وطبله
- ٦- خمسون قرشاً ثمن السكر لأغوات العجم وثلاثة عشر قرشاً ثمن السكر للشيخ
- ٧- وخمسة عشر قرشاً للسيد مُقرئ المولد، وعشرة قروش للنوبتجية (أصحاب النوبة)
- ٨- وعشرة قروش للسقاة، وخمسة عشر قرشاً لصانعي القهوة (طابخي القهوة)، وثلاثون قرشاً للمتولي
- ٩- وللکاتب ثلاثون قرشاً، وللجابي (من يقوم بالجباية) اثني عشر قرشاً، بمجموع ستمائة قرش
- ١٠- وهكذا تم الشرط والتحديد، في غرة رجب سنة ١٢٤٠هـ/ ١٨٢٥م .

- الدراسة التحليلية لنقش الوقفية :

تألفت الوقفية من ثلاث أقسام رئيسية في الكتابة : وهى المقدمة والمتن والخاتمة ، تضمنت المقدمة اسم صاحب الوقف ووظيفته ، أما المتن فقد تضمن طبيعة المال الموقوف وطبيعة صرفه ثم إدارة الوقف ، في حين تضمنت الخاتمة عبارات تؤكد على تنفيذ الشروط المذكورة بالوقفية وتاريخ الوقفية باليوم والشهر والسنة .

- **شروط تحقق الوقف بالوقفيات:** الوقف مثل غيره من العقود له شروط يجب تحقيقها، وهى الصحة والنفاد، وأركان الوقف التي يجب أن تتوافر وهى الواقف والموقوف والموقوف عليه والصيغة ، وكان لكل منها شروطاً وأحكاماً، وبالتطبيق على ما ورد في كتابات هذه الوقفية نجد أن الأركان الأربعة قد تحققت، وقد جاءت على النحو التالي :

الركن الاول: الواقف وهو صاحب الوقف أو المال الذى حبسه بإرادته لجهة أو لجماعة محددة ، وقد تضمنت كتابات الوقفية اسم واقفها وهو "داود أغا" ، ثم **الركن الثاني:** الموقوف وقد اشترط في الموقوف أن يكون ملك الواقف ومعلوم أن لا يتعلق حق الغير فيه ، وهذا ما ورد في كتابات الوقفية والذي تنوع ما بين الوقف النقدي والعيني ، **والركن الثالث:** الموقوف عليه وقد اشترط في الموقوف شروطاً منها : أن يكون أهلاً للتملك حقيقة أو حكماً، وأن تكون الجهة الموقوف عليها معلومة ، وأن يكون الوقف علي جهة لا تقطع ، وقد انطبق هذا الركن على هذه الوقفية حيث تضمنت كتاباتها ما يشير الى اسم مكان الموقوف عليه ، أما **الركن الرابع :** صيغة الوقف أو ما يقوم مكانها ، ينعقد الوقف لما يدل على التحبيس قولاً أو فعلاً والقول إما صريحاً أو كناية، والقول الصريح كحبس ووقف، والقول غير الصريح كتصدق أو تبرع على أن يقترن به ما يدل على الحبس ، يتضح من كتابات الوقفية بأنها اشتملت على صيغة تبرع ثم يتبعها توضع في أوقاف الكتخدا .

- **مضمون كتابات النقش :**

تنسب هذه الوقفية إلى "داود أغا" أحد أغاوات الحرم السلطاني ، وقد اتضحت ماهيته الوظيفية من خلال اللقب الذى يسبق اسمه ، فقد كان أغاوات الحرمك في القصر العثماني يقيمون في غرفة بجانب جناح السلطان الملاصق لجناح الحريم بالقصر، ولم يكن دخولهم إلى قسم الحريم بالقصر مخالفاً من الناحية الشرعية، حيث أنهم كانوا من الخصيان، وكانوا في مقدمة الأشخاص الذين يمكنهم لقاء السلطان في أي وقت كلما أرادوا ، وبشكلون حلقة الوصل بين قسم الحريم بالقصر والعالم الخارجي ، وكان بعض أغاوات قسم الحريم على درجة عالية من العلم والثقافة لدرجة أن يقوموا بوظيفة "لاله" للأمرء (لاله هو المعلم الذي يتولى تنشئة الأمير وتعليمه منذ طفولته) ، وكانت لهم بعض الأعمال الخيرية التي قاموا بها لا تزال باقية حتى اليوم، فمساجد "عباس أغا" في منطقة بشيكتاش، و"محمد أغا" في منطقة الفاتح، و"جعفر أغا" في منطقة قاضي كوي، جميعها أنشأها أغاوات الحرمك^{١٥} .

بالإضافة إلي وقف الأموال كما فعل "داود أغا" وأوصى بأن تُضع ضمن أوقاف الكتخدا ، ومن أرباحها يتم الصرف على قراءة القرآن الكريم في المولد النبوي الشريف ، حيث أخذ الاحتفال بالمولد النبوي

مكانة هامة في التشريفات العثمانية لدرجة إنه أصبح احد بروتوكولات القصر العثماني منذ عهد السلطان سليمان القانوني وصُبح بالصفة الرسمية في عهد السلطان مراد الثالث ، كان يُقام هذا الاحتفال في بأدي الأمر في جامع الأغاوات بقصر طوبقابي ثم أصبح يقام فيما بعد بأحد الجوامع السلطانية الكبرى مثل جامع السلطان أحمد وجامع الوالدة ، وكان يتم ايضا بشكل مصغر داخل المساجد الصغيرة بأقسام القصر المختلفة، وكان رؤساء وضباط وكذلك العاملين بهذه الأقسام يشاركون هذا الاحتفال مع أفراد غرفهم ويخصصون له الأوقاف للصرف منها عليه^{١٦} ، وقد اتضح ذلك من خلال نقش الوقفية .

ضمت هذه الوقفية نوعين من الوقف ، وقف نقدي وعيني: ويتمثل ذلك في المبالغ المالية التي تم تخصيصها من أرباح الوقف لتصرف على الاحتفال بالمولد النبوي، وذلك على النحو التالي: يتم تخصيص مبلغ لشراء المواد العينية ، تتمثل في : مئة وخمسون قرشاً ثمن شراء السكر ، ١٢٥ قرشاً ثمن شراب السكر^{١٧} ، عشر قروش ثمن مربى الورد ، وعشرون قرشاً للقهوة والورق ، عشر قروش لشجر العود^{١٨} ، وتوفير ثمانين قرشاً ثمن ثلاث بردات وطبله لكل من أغا دار السعادة^{١٩} والخازن^{٢٠} ، وأغا البوابة ، ومعلم الحجرة^{٢١} ، خمسون قرشاً ثمن السكر لأغوات العجم^{٢٢} وثلاثة عشر قرشاً ثمن السكر للشيخ ، وخمسة عشر قرشاً للسيد مقرئ المولد، وعشرة قروش للنوبتجية^{٢٣} (أصحاب النوبة) ، وعشرة قروش للسقا^{٢٤} ، وخمسة عشر قرشاً لصانعي القهوة (طابخي القهوة)، وثلاثون قرشاً للمتولي^{٢٥} .

وللكاتب^{٢٦} ثلاثون قرشاً، وللجابي^{٢٧} (من يقوم بالجباية) اثني عشر قرشاً، بمجموع ستمائة قرش ، وهكذا تم الشرط والتحديد، في غرة رجب سنة ١٢٤٠هـ/١٨٢٥م ، وقد تضمنت خاتمة النقش عبارة تؤكد على تنفيذ الشروط المذكورة بالوقفية وهي " وهكذا تم الشرط والتحديد " ، ثم جاء تسجيل التاريخ باقتصاره فقط على التاريخ الهجري ، حيث ورد كلمة غرة وهي تدل على أول الشهر ، ثم حرف الراء الذي يرمز إلي شهر رجب ، يلحقه التاريخ الهجري بالأرقام الحسابية ١٢٤٠هـ .

ورد بالنقش الوحدة النقدية المستخدمة وهي : غروش : إحدى العملات الفضية المتداولة في العصر العثماني، وأصل هذه الكلمة مُحرف عن الكلمة اللاتينية grossus التي كانت تنطبق على أنماط مختلفة من الدينار ، وقد دُخلت هذه الكلمة إلى اللغة التركية من الألمانية Groschen، ومن التركية انتقلت إلى العربية قروش والمفرد منها قرش ، ويُعتقد أن أقدم إشارة إلى ضرب نقد فضي عثماني باسم غرش يرجع إلى بداية عهد السلطان "سليمان الثاني" (١٠٩٩-١١٠٢هـ) ، وقد تميزت هذه الغروش بأنها أخف وزناً من العملات الأوروبية التي كانت معروفة في التداول بنفس الاسم^{٢٨} .

الزخرفة النباتية بالنقش :

تنوعت تلك الزخارف في العصر العثماني من حيث أشكالها وأسلوب تنفيذها ، فقد ظهرت بعض الزخارف النباتية التي كان لها امتداد في الظهور في العصور الإسلامية السابقة مثل الأوراق النباتية الثلاثية الفصوص، والمراوح النخيلية والاكنتس وغيرها ، وقد نفذت بأسلوب قريب الشبه من تنفيذها من قبل، إلى جانب ذلك ظهرت زخارف نباتية أختص بها الفن العثماني وهي رسوم الأزهار بأشكالها المختلفة والتي نفذت

بأسلوب قريب من الطبيعة إلى حد كبير، ومن أهم العناصر الزخرفية النباتية التي استخدمت في زخرفة نقش اللوحة الوقفية :

- ورقة الأكنثس : "شوكة اليهود"

تعرف باسم الأكنثس أو أقنثوس، لفظة إغريقية أصلها أكانتوس (Acanthus) ومعناها الشوك، اسم لنبات من الفصيلة الشوكية ، وسمى بذلك لأن أوراقه كثيراً ما تنتهي بشوك، وهو نبات حشيش أوراقه جزرية مصحوبة بثلاث بتلات زهرية شوكية ، استخدم الرومان هذه الورقة عن الأغريق ، وجعلوا أطرافها مستديرة وأستخدمت للزينة ، ثم انتقلت إلى الفن الإسلامي وظهرت ضمن زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة (٧٢هـ/٦٩١م)^{٢٩} ، تمثلت ورقة الأكنثس هنا في الاطار العلوي للوحة النقش .

- زخرفة الستائر :

ورد لفظ الستر في القرآن الكريم في قوله تعالى " حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَطْلِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطْلُعُ عَلَىٰ قَوْمٍ لَّمْ يَجْعَلْ لَهُمْ مِّنْ دُونِهَا سِتْرًا " ^{٣٠} ، اتفقت معاجم اللغة على ايراد معنى لفظة ستائر وأوردت عدة مصطلحات وإن اختلفت في مضمونها " قيل الستر ما يستر به كائناً ما كان " ، كما اصطلح على تسمية هذا العنصر المعماري لفظة شبابيك ، وتعد الستائر معالجة معمارية عربية أصيلة أوجدها المعمار العربي كضرورة مناخية واجتماعية ودينية إضافة الي الناحية الجمالية التي كان المعماري يبغي من ورائها إبراز معالم البيت الجمالية بما يتناسب ومكانة مالك البيت الاجتماعية والمادية^{٣١} ، تمثلت زخرفة الستائر هنا في الاطار السفلي للوحة النقش .

- النقش الثاني :

هذه اللوحة مستطيلة الشكل من الرخام الملون بالحفر البارز ، كتبت باللغة التركية العثمانية بخط النستعليق^{٣٢} الجلي ، تضم اثني عشر بحر كتابي على شطرين ، باستثناء البحر الأخير على سطر واحد، الجزء العلوي للوحة مزين بزخرفة الأكنثس ويضم في المنتصف طغراء باسم السلطان صاحب النقش داخل جامعة دائرية الشكل .

السطر	نص النقش باللغة التركية العثمانية
١	زيور تخت خلافت زيب بخش سلطنت شبراغ تاج شوكت شاه كرويي نژاد
٢	غازي خان محمود عدلي كيم با امر انردي عالمه فرماننه واجبدرايتمك انقياد
٣	ذات علياسنده جمع اولمش اوشاه عالمك مرحمت همت سخا تقوا خلوص عقل ورشاد
٤	عفوي غالب همتي عالي عطاسي بيشمار مريرا طواري بسنديده شه عالي ثراد
٥	ذات عاليشاننه شايبسته اورنك شكوه دست فكر وراينه وابسته تسهيل مواد

٦	بولدي ايام سعيدنده فرح قلب جهان	ايردي هنگام كزيننده مرادينہ عباد
٧	برنو آثاره موفق اولديكم اول شهریار	خير ايله ياد اولور عالمده الى يوم التناد
٨	بخش ايدوب وقف همايوندن مر روزه ده	ايلدي شادان زلفلي اوجاغن جددن زياد
٩	بالطه جيلر ^{٣٣} كتخدا سبينه يوز احسان ايلوب	سائرين اونر غروشله قيلدي مسرور القواد
١٠	بر مراد لطف وجود ايتدي سرايا قوللرين ^{٣٤}	قيله اولشاسي مرادي اوزره ريم بر مراد
١١	واصفا تاريخني معجمله تحرير ايلدم	قيلدي احسان شه عالم تبر داراني شاد ١٢٣٢
١٢	الفقير ^{٣٥} يساري زاده مصطفى عزت غفر لهما	

ترجمة النقش :

- ١- عرش مُزين وخلافة جميلة وسلطنة موروثه ... للحاكم ذو الطابع الملائكي وتاجه المرصع بالياقوت.
- ٢- غازي خان محمود عدلي الذي يجب الخضوع لأوامره وعالمه .
- ٣- صاحب الذات العليا قد تجمعت لديه صفات الحاكم الرحمة والهمة والسخاء والتقوى والإخلاص والعقل والرشاد .
- ٤- عفوه غالب وذو همة عالية وعطاء بلا حدود....كل أفعاله محبوبة وذو نسب أصيل
- ٥- مثال لائق لذاته العليا ويسهل الأمور المتعلقة بالشكاوى بفكره وآراءه
- ٦- فرح قلب هذا العالم في أيامه السعيدة وصل العالم لمبتغاهم في عصره (المنعم)
- ٧- هذا الأثر العظيم الذي وُقِّعت فيه..... ليذكر بالخير في الدنيا إلى يوم التناد
- ٨- يُوهب كل يوم من وقف الهمايون..... وقد زاد في عطاء العسكر حتى أسعدهم
- ٩- وقد أحسن إلى قائدي الجنود حاملي البلطة وأضفى عليهم السرور بعاطاياه
- ١٠- أوجد اللطف المبتغى لخادمي القصر..... يارب أنعم على الحاكم بما يريده
- ١١- كتبه باستخدام المعجم واصفا تاريخه..... احسان الحاكم أسعد حاملي السلاح ١٢٣٢
- ١٢- الفقير يساري زاده مصطفى عزت^{٣٦} غفر لهما .

- الدراسة التحليلية للنقش :

تألف النقش من ثلاث أقسام رئيسية في الكتابة : وهى المقدمة والمتن والخاتمة ، تضمنت المقدمة اسم صاحب النقش على هيئة طغراء^{٣٧} داخل جامة دائرية ، أما المتن فقد تضمن اسم صاحب النقش وصفاته وأفعاله ، في حين تضمنت الخاتمة التاريخ بالأرقام واسم كاتب النقش .

- مضمون كتابات النقش :

ينسب النقش إلى السلطان " غازي^{٣٨} خان^{٣٩} محمود عدلي^{٤٠} " ، بقاعة "مجلس الديوان"^{٤١} بقصر طوبقابي ، يتناول النقش المدح في صفات الحاكم الذي كان يتم الخضوع لأوامره وفرماناته ، ومن صفاته

الرحمة والهمة والسخاء والتقوى والإخلاص والعقل والرشاد ، ينظر للشكاوى المقدمة اليه بفكر ورشاد ، اتسم عصره بالنعمة والعطاء ، وكان القصر الذي يحكم منه يؤهب عليه كل يوم من وقف السلطان ، وقد زاد في عطاء العسكر حتى أسعدهم ، وأحسن إلى قائدي الجنود حاملي البلطة ، وزاد في عطاء خادمي القصر ، ينتهي النقش بالتاريخ بالأرقام الحسابية ، ثم اسم كاتب النقش ، يسبقه لقب الفقير "يساري زاده مصطفى عزت" ، ثم الدعاء بالمغفرة لهم ، وقد ورد توقيع الكاتب على الكثير من اللوحات الكتابية بالأقسام المعمارية المختلفة التي يتكون منها قصر طوبقابي ، ومنها :

- اللوحة الرخامية الرابعة بواجهة مساكن الأغوات (لوحة ٢٠٨) ، كتابات تتوسط جدار الغرفة المواجه للمدخل الرئيسي لمبيت خدام الأمانات المقدسة (لوحة ٢١٢) ، كتابات تقع على يمين مدخل مبيت خدام الأمانات المقدسة (لوحة ٢١٣) ، كتابات دار سك العملة (لوحتان ٢١٦ ، ٢١٧) ، كتابات تعلو مدخل مساكن حافظي الخزائن (لوحة ٢٢٤) ^{٤٢} .

وهناك نقش آخر للسلطان "محمود خان" مثبت إلى اليسار من المخل الأيسر لقاعة مجلس الديوان ^{٤٣} .

يشتمل النقش في مضمونه على لفظ وقف بالشرط الأول من السطر الثامن ، ويحدد أن المكان الذي يحكم منه ويقصد قصر طوبقابي ، يؤهب عليه كل يوم من وقف السلطان ، وعلى قائدي الجنود حاملي البلطة ، والخادمين بالقصر ، والعسكر ، إلا إنه لا يتم اعتبار النقش وقفية ، حيث لم يحدد فيها نوعية الوقف ، ولم تنطبق عليه شروط الوقف .

الخاتمة والنتائج :

- حظيت الكتابات الأثرية داخل أبنية متحف طوبقابي بمزيد من الاهتمام لكونها موروث ثقافي وإرث حضاري، من خلال النصوص المنقوشة على مختلف المواد والتي ترمز إلى غرض تأسيسي أو تذكاري أو وقفي .
- ركز البحث على الجانب الوقفي بحيث يمكننا من خلاله التعرف على حقيقة الأحباس التي وقفت لخدمة المنشآت أو المؤسسات أو الأشخاص، عن طريق السلاطين والأمراء وأبرز الشخصيات كالعلماء والفقهاء وكبار الأغوات وحتى عامة الناس .
- تناول البحث أيضا الجانب التذكاري وأهميته في إبراز الحقائق التاريخية والاقتصادية والاجتماعية والفنية والدينية ، ودور الحاكم وصفاته وأفعاله المؤثرة في المجتمع .
- عندما تولى العثمانيون مقاليد السلطة في معظم البلاد العربية اتسع تبعاً لذلك نطاق الوقف، وأقبل السلاطين وولاة الأمور في الدولة العثمانية على الوقف وجعلوا له تشكيلات إدارية تشرف عليه .
- حفاظا على الوقف كان يتم نقشه ، على العماثر سواء في الداخل أو على الواجهات في الحجر أو الرخام ، وذلك حرصاً عليها وخوفاً من تغييرها أو بيعها، حيث كانت تلك النصوص على العماثر الرئيسية ، تهدف بالدرجة الأولى الى اعلام الناس الذين يرتادون هذه العماثر بصورة منتظمة، مضمون هذه النصوص، وبالتالي يصعب العبث بها بعد أن شاع أمرها .
- كان لأغوات الحرملك أهمية ونفوذ داخل القصر ولدى السلطان ، واتضح ذلك من خلال بعض الأعمال الخيرية التي قاموا بها لا تزال باقية حتى اليوم، فمساجد "عباس أغا" في منطقة بشيكتاش، و"محمد أغا" في منطقة الفاتح، و"جعفر أغا" في منطقة قاضي كوي، جميعها أنشأها آغاوات الحرملك ، بالإضافة إلي وقف الأموال كما فعل "داود أغا" وأوصى بأن تُضع ضمن أوقاف الكتخدا ، ومن أرباحها يتم الصرف على قراءة القرآن الكريم في المولد النبوي الشريف .
- ألقت الدراسة الضوء على ماهية الواقف والقباه الوظيفية والأعمال التي تُوكل إليه داخل القصر .
- أخذ الاحتفال بالمولد النبوي مكانة هامة في التشريفات العثمانية لدرجة إنه أصبح احد بروتوكولات القصر العثماني منذ عهد السلطان سليمان القانوني وصُبح بالصفة الرسمية في عهد السلطان مراد الثالث ، كان يُقام هذا الاحتفال في بأدي الأمر في جامع الأغوات بقصر طوبقابي ثم أصبح يقام فيما بعد بأحد الجوامع السلطانية الكبرى .
- أمكن التعرف على أوجه الصرف المختلفة التي كان يحددها الواقف بوقفيته ، والتي تمثلت هنا في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف وقراءة القرآن الكريم وعلى العاملين بالاحتفال وبالأقسام التي تألف منها القصر، ومنهم : أغا دار السعادة ، والخازن، وأغا البوابة ، ومُعلم الحجرة ، وأغوات العجم ، والشيخ ومُقرئ المولد، والنوبتجية (أصحاب النوبة) ، والسُقاة ، وصانعي القهوة (طابخي القهوة)، والمتولي ، والكاتب ، والجابي (من يقوم بالجباية) .

- اتضح من دراسة هذه الوقفية التعرف على الوحدة النقدية المستخدمة خلال القرن ١٩م ، والتي تمثلت في الغروش (القروش) إحدى العملات الفضية المتداولة في العصر العثماني .
- أهم العناصر الزخرفية النباتية التي استخدمت في زخرفة نقش اللوحة الوقفية : زخرفة الأكنيس ، وزخرفة الستائر يحيط بها أوراق نباتية متصلة بوريدات سداسية من الأجناب الثلاثة .
- ورد توقيع الكاتب "يساري زاده مصطفى عزت" ، على الكثير من اللوحات الكتابية بالأقسام المعمارية المختلفة التي يتكون منها قصر طوبقابي ، وعلى الرغم من خلو النقش الوقفي من توقيع الكاتب، إلا أنه بمقارنة أسلوب وطريقة تنفيذ كتابة النقشين ، يمكن نسبتها أيضا إلي نفس الكاتب .
- ورد بالنقش الثاني بعض القاب العاملين بالقصر الذين خصهم السلطان بالوقف والهبات ، ومنهم: العسكر ، وقائدي الجنود حاملي البلطة ، وخادمي القصر ، وحاملي السلاح .

الصور واللوحات:



لوحة (١) لوحة نقش "داود أغا" ، مسكن الأغوات بالحرملك

قصر طوبقابي - استانبول ، نقلاً عن :

Ortayli, ILbert; Topkapi palace Milestones in Ottoman History, p.67

لوحة (٢) لوحة نقش "غازي خان محمود عدلي" ، قاعة مجلس الديوان

قصر طوبقابي - استانبول ، نقلاً عن :

Ortayli, ILbert; Topkapi palace Milestones in Ottoman History, p.49



لوحة (٣) طغرة السلطان "غازي خان محمود عدلي"



نقش (١) نقش "داود أغا" ، مسكن الأغوات بالحرملك

عمل الباحث



نقش (٣) طغرة السلطان "غازي خان محمود عدلي"

عمل الباحث



نقش (٢) نقش "غازي خان محمود عدلي" ، قاعة مجلس الديوان

عمل الباحث

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم
- ابن منظور، محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ) : لسان العرب، دار صا در، ط ١، بيروت ٢٠٠٠م ، مادة (وقف).
- إيشيرلي، محمد : " نظم الدولة العثمانية " ، كتاب الدولة العثمانية تاريخ وحضارة ، تقديم/ أكمل الدين احسان أوغلي ، مركز التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ، استانبول ١٩٩٩م .
- الأنسي، محمد علي: قاموس اللغة العثمانية ، الدراري اللامعات في منتخبات اللغات، دار المعارف، بيروت ١٩٠٠م
- الباشا ، حسن : الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ط ٢ ، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٨م .
- بركات ، مصطفى : الألقاب والوظائف العثمانية، دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية ، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠٠م .
- بهنسي ، عفيف : الخط العربي ، ط ١، دار الفكر، دمشق ١٩٨٤م .
- البهنسي ، عفيف : معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين ، ط ١ ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٩٥م .
- الجمل، أحمد محمد عبد العظيم : دور نظام الوقف الإسلامي في التنمية الاقتصادية المعاصرة، دار السلام، القاهرة ٢٠٠٧م .
- الحسيني ، فرج : النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر بمصر ، مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٧م .
- حلیم ، ابراهيم بك : تاريخ الدولة العثمانية العلية، المعروف بكتاب التحفة الحليمية في تاريخ الدولة العلية، مؤسسة الكتب الثقافية ١٩٨٨م .
- الخصاف، أبو بكر أحمد بن عمرو الشيباني (ت ٢٦١هـ) : أحكام الأوقاف، ط ١، تصحيح/ محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٩م .
- الخطيب ، مصطفى عبد الكريم : معجم المصطلحات والألقاب التاريخية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٩٦م .
- الزرقاني، محمد بن عبد الباقي بن يوسف المالكي (ت ١١٢٢هـ) : شرح المواهب اللدنية بالمنح المحمدية، ط ١ ، دار الكتب العلمية ١٩٩٦م .
- شوخان ، أحمد : رحلة الخط العربي من المسند إلي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت ٩١١هـ) : الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير، دار الفكر، بيروت، حديث رقم (٢٤٩٧) .
- صابان، سهيل: المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض ٢٠٠٠م

- الصاوي، أحمد : النقود المتداولة في مصر العثمانية ، مركز الحضارة العربية ٢٠٠١م .
- عفيفي، محمد : الأوقاف والحياة الاقتصادية في مصر في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١م .
- العيسى، محمد: الدرعية قاعدة الدولة السعودية الأولى، ط ١ ، مكتبة العبيكان، الرياض ١٩٩٥م .
- فريد بك ، محمد: تاريخ الدولة العلية العثمانية، دار النفائس، بيروت ١٩٨٣م .
- الكبيسي، محمد عبيد : أحكام الوقف في الشريعة الإسلامية، مطبعة الإرشاد، بغداد ١٩٧٧م .
- المهديب، خالد بن هدوب بن فوزان : أثر الوقف على الدعوة إلى الله تعالى، دار الوراق، بيروت ٢٠٠٥م .

الأبحاث :

- حسنين ، إبراهيم وجدى : دراسة لمجموعة من الوقفيات الرخامية العثمانية محفوظة بالفناء الثاني بمتحف طوبقابي بإستنبول ، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب ١٩ ، القاهرة ٢٠١٩م .
 - الجبوري ، إبراهيم حسين : الستائر الخشبية والحديدية لنوافذ البيوت العراقية خلال العصر العثماني ، مج ١٥ ، العدد ٤ : مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ٢٠٠٨م .
 - عامر ، محمود : المصطلحات المتداولة في الدولة العثمانية ، مجلة دراسات تاريخية ، العدد ١١٧ ، دمشق ٢٠١٢م .
 - الفرماوي ، عصام : دراسة لبعض الأساطير القديمة وأثرها على الزخارف النباتية في فنون وآثار المسلمين ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، كلية الآداب ، جامعة المنيا ، العدد ٥٧ ، ٢٠٠٥م .
- الرسائل العلمية :

- بخش ، منى: الاستفادة من مفهوم ما بعد الحداثة إلى ابتكار تصميمات زخرفية تجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات المختلفة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية المملكة العربية السعودية ٢٠٠٧م .
- بيومي ، محمد علي حامد : رسالة ماجستير ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٨٥م .
- السايح ، شيماء محمد : الكتابات الأثرية بأبنية قصر طوبقابي بإستانبول ، "دراسة فنية أثرية" ، رسالة دكتوراه ، قسم الآثار والحضارة ، كلية الآداب - جامعة حلوان ٢٠١٤م .
- العمري، يحيوي: الكتابات الأثرية في الغرب الجزائري، رسالة دكتوراه ، جامعة أبي بكر بالقايد ، تلمسان ٢٠١٥م

المراجع الأجنبية :

- Gerard A. Persoon, "Agarwood: the life of a wounded tree"; www.ias.asia, Retrieved 25-12-2017
- Ortayli, Ilber : Topkapi Palace "Milestones in Ottoman History, Istanbul 2008, p.49-50 .

حواشي البحث:

- (١) يرجع تشييد قصر طوبقابي الى عهد السلطان "محمد الفاتح" في الفترة (١٤٧٢-١٤٧٨م) ، وقد ظل هذا القصر مقرا لإقامة السلاطين العثمانيين لمدة أربعة قرون، تألف القصر من الناحية المعمارية من ثلاث أقسام أساسية هما : "البیرون" ويقصد به أبنية القسم الخارجي، "الأندرون" ويقصد به أبنية القسم الداخلي، والحرم أي دائرة الحرم ، وكان لكل قسم من هذه الأقسام تشكيلاته الخاصة وقوانينه ونظام تعليم ومصطلحات خاصة به .
- إيشيرلي، محمد : " نظم الدولة العثمانية" ، كتاب الدولة العثمانية تاريخ وحضارة ، تقديم/ أكمل الدين احسان أوغلي ، مركز التاريخ والفنون والثقافة الاسلامية ، استانبول ١٩٩٩م ، ص ١٥٥ .
- (٢) الوقف في اللغة: الحبس ، وفي الاصطلاح الشرعي: حبس الأصل وتسبيل الثمرة، أي حبس المال وصرف منافعه في سبيل الله تعالى وكان الوقف يسمى صدقة أو حبساً، ثم شاع اسم الوقف وانتشر، ولا تزال الأوقاف في بلاد المغرب تسمى أقباساً .
- ابن منظور، محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ) : لسان العرب ، دار صا در، ط١، بيروت ٢٠٠٠م ، مادة (وقف) ،. الكبيسي، محمد عبيد : أحكام الوقف في الشريعة الإسلامية، مطبعة الإرشاد، بغداد ١٩٧٧م ، ص ٢١ .
- (١) الخصاف، أبو بكر أحمد بن عمرو الشيباني (ت ٢٦١هـ) : أحكام الأوقاف، ط١، تصحيح/ محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٩م ، ص ٣٩ .
- (٢) القرآن الكريم ، سورة البقرة - آية ٢٦٧ .
- (٣) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت ٩١١هـ) : الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير، دار الفكر، بيروت، حديث رقم (٢٤٩٧) ، ص ٣٨٢ .
- (٤) الزرقاني، محمد بن عبد الباقي بن يوسف المالكي (ت ١١٢٢هـ) : شرح المواهب اللدنية بالمنح المحمدية، ط١ ، دار الكتب العلمية ١٩٩٦م ، ص ٥٠٢ .
- (١) الجمل، أحمد محمد عبد العظيم : دور نظام الوقف الإسلامي في التنمية الاقتصادية المعاصرة، دار السلام، القاهرة ٢٠٠٧م ، ص ٣٠-٣١ .
- (٢) المهديب، خالد بن هدوب بن فوزان : أثر الوقف على الدعوة إلى الله تعالى، دار الوراق، بيروت ٢٠٠٥م ، ص ٤٠ .
- (٣) حسانين ، إبراهيم وجدى : دراسة لمجموعة من الوقفيات الرخامية العثمانية محفوظة بالفناء الثاني بمتحف طوبقابي بإستنبول ، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب ١٩ ، القاهرة ٢٠١٩م ، ص ٢ .
- (٤) العمري، يحيوي : الكتابات الأثرية في الغرب الجزائري ، رسالة دكتوراة ، جامعة أبي بكر بالقايد ، تلمسان ٢٠١٥م، ص ٤٧ .
- (١) حسانين ، إبراهيم وجدى : دراسة لمجموعة من الوقفيات الرخامية العثمانية ، ص ٣ .
- (٢) ترجع تسميته بهذا الاسم إلى مقارنة حجم خط الثلث لحجم خط الطومار 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، لم يحظ بدرجة كبيرة من الانتشار عند بداية ظهوره، ولكن عندما وضعت قواعده ونسبه الثابتة ؛ ازدهر وشاع استخدامه اعتباراً من القرن (١٢هـ/١٢م) .
- فضائي، حبيب الله : أطلس الخط والخطوط ، ترجمة / محمد التونجي ، طلاس للترجمة والنشر ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ ؛ ذنون ، يوسف : خط الثلث القديم والعماثر العربية والاسلامية ، مجلة حروف عربية ، العدد ٢٠ ، السنة السابعة ٢٠٠٨م ، ص ٩ ؛ ذنون ، يوسف: خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي ، ضمن الفنون الإسلامية ، المبادئ والإشكال والمضامين المشتركة

- دار الفكر، دمشق ١٩٨٩م ، ص ١١٦-١١٧ ؛ المسعود ، حسن : الخط العربي ، دار نشر فلاماريون ، باريس ١٩٨١م ، ص ٥٩ .
- (٣) الحرملك : هو القسم الذي يجلس فيه النساء داخل المنزل ولا يجوز دخوله لأي رجل غريب ، وكان هناك ممن يقومون بمتابعة النظام والانضباط في الحرملك ويشكلون حلقة الوصل بين الحرملك والعالم الخارجي، ألا وهم "آغاوات الحرملك" .
- إيشيرلي، محمد : " نظم الدولة العثمانية " ، كتاب الدولة العثمانية تاريخ وحضارة ، ص ١٥٤ .
- (١) الكتخدا: وتعني صاحب البيت أو رب البيت يطلق على الشخصيات المرموقة ، ويطلقونه الترك على الوكيل المعتمد، وكان سابقاً وسيطاً مابين التجار والحكومة ، ثم اعتمدته الدولة العثمانية بمعنى أمين إذا كان عمله بالخزانة واسمه بحسب عمله .
- عامر ، محمود : المصطلحات المتداولة في الدولة العثمانية ، مجلة دراسات تاريخية ، العدد ١١٧ ، دمشق ٢٠١٢م ، ص ٣٧٧ .
- (١) إيشيرلي، محمد: "نظم الدولة العثمانية"، ص ١٥٤-١٥٥، عامر، محمود: المصطلحات المتداولة في الدولة العثمانية ، ص ٣٨٠ .
- (٢) حسانين ، إبراهيم وجدى : دراسة لمجموعة من الوقفيات الرخامية العثمانية ، ص ٢١-٢٢ .
- (١) الشريات كان بمثابة المشروب الرئيسي ليس بين أفراد القصر فقط بل بين جميع أفراد الشعب في العصر العثماني ، كان هناك ما يقارب من ٣٠٠ نوع من الشريات المختلفة والمجهزة من الزهور المختلفة ، وقد تنوعت درجاته ، فكان في الدرجة الأولى الذى يصنع من العسل أو السكر، أما الدرجات الأخرى فكانت تصنع من الليمون وعصير البرتقال ، وكان في منازل كبار الشخصيات موظفين خصيصاً يقومون بإعداد وتجهيز الشريات المختلف أنواعه سنوياً، كما كان هناك مكان أو قسم خاص بإعداد الشريات والمربى عُرف باسم جولھانه ، وكان هناك موظف للسلطان يسمى الشرياتجى أي صانع الشريات.
- حسانين ، إبراهيم وجدى : دراسة لمجموعة من الوقفيات الرخامية العثمانية ، ص ٢٤ .
- (٢) العود (بالإنجليزية: Agarwood) ، (الهندية: agar) ، هو راتنج قائم اللون موجود بقلب خشب نبات جنس العود ، وهي أشجار دائمة الخضرة ومعمرة قد يصل ارتفاعها إلى عشرين متراً موطنها الأصلي جنوب شرق آسيا. ويحتوي العود على زيوت طيارة، تكونت بسبب إصابة الشجرة بنوع من العفن، حيث أنها قبل الإصابة يكون خشب قلب الشجرة خفيف نسبياً وشاحب اللون، وعند تقدم العدوى تنتج الشجرة الراتنج العطري القاتم اللون رداً على الهجوم، مما يجعل هذا الخشب كثيف جداً وداكن اللون، ويسمى هذا الراتنج بالعود، للعود قيمة عالية في العديد من الثقافات بسبب رائحته المميزة .
- Gerard A. Persoon, "Agarwood: the life of a wounded tree"; www.iiias.asia, Retrieved 25-12-2017
- (٣) "آغا دار السعادة" أعلى رتبة في التسلسل الإداري لأغاوات قسم الحريم ، ويقوم في الوقت نفسه بإدارة أوقاف السلطان وعائلته ، كما كان هو المسؤول عن ملء الخزان الذي يشرب منه الأمراء ثم إغلاقه بإحكام وتشميعه بحيث لا يمكن لأحد غيره فتحه. وذلك لضمان سلامة الأمراء ، لذلك كان يأتي بعد الصدر الأعظم وشيخ الإسلام مباشرة في البروتوكول.
- إيشيرلي، محمد : " نظم الدولة العثمانية"، ص ١٦٥، .، بركات ، مصطفى : الألقاب والوظائف العثمانية، دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية ، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠٠م ، ص ١٨٣
- (٤) خزنة دار : عن الفارسية بمعنى رئيس الصندوق أو الخزانة وهو منصب قديم يعدل وزير المالية. يستخدم للذكور، كان يطلق في الغالب على القائم بالحفاظ على أموال كبار رجالات الدولة .
- صابان، سهيل : المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض ٢٠٠٠م، ص ٨٤
- (٥) لاله "معلم الحجرة" : هو المعلم الذي يتولى تنشئة الأمير وتعليمه منذ طفولته، وكان السلاطين يخاطبون وزراءهم بهذا الاسم .

- صابان، سهيل : المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية ، ص ١٩٦ .
- (٦) صنف من خدم القصر من الزوج ، ارتقوا الى الدرجة الثانية وكانوا يتميزون عن غيرهم بأخذ قسط من الراحة ، وكان المتميز في عمله على أقرانه يترقى حتى يصل إلي رتبة أغا دار السعادة .
- صابان، سهيل : المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية ، ص ١٥١ .
- (٧) مفرد نوبتجي ، لفظ من العصر العثماني معناه الحارس أو المندوب .
- الخطيب ، مصطفى عبد الكريم : معجم المصطلحات والألقاب التاريخية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٩٦م ، ص ٤٢٦ .
- (٨) لقب موظف من العصر العباسي ، مهمته تقديم الشراب إلي الخليفة أو السلطان ، يعرف عند السلاجقة والمماليك بلقب : جمدار .
- الخطيب ، مصطفى عبد الكريم : معجم المصطلحات والألقاب التاريخية ، ص ٢٣٤ .
- (٩) المتولي : الشخص المسئول عن إدارة الوقف .
- عفيفي، محمد : الأوقاف والحياة الاقتصادية في مصر في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١م ، ص ٨٦ .
- (١) تعني الممسك بدفاتر الجباية ، وهو اسم فاعل من كتب ، لفظ يطلق على كل من يقوم بالكتابة ، وأطلق على الخطاط حتى ولو كان ممن يشتغلون بنسخ المخطوطات ، وجاءت على الآثار بمعنى موظف مهمته الكتابة بأشكالها المختلفة ، وكانت الكتابة في عهد الفاطميين تلي الوزارة في الرتبة ، وظل جوهر الصقلي يحتفظ بلقب الكاتب حتى بعد فتحه لمصر ، وورد ضمن ألقابه في نقش تأسيس الجامع الأزهر، (٣٦٠هـ/٩٧١م) .
- الحسيني ، فرج : النقوش الكتابية الفاطمية على العمارات بمصر ، مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٧م ، ص ٤٨٢-٤٨٣ .
- (٢) محصل واردات الجزية والخراج وإيجارات الأوقاف ، وكانت الإدارة التي يتبعها منظمة بشكل دقيق في الدولة العثمانية ، وبدأ استخدامه في عهد بايزيد الثاني "١٤٨١-١٥١٢م" .
- صابان، سهيل : المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية ، ص ٧٧، عامر ، محمود : المصطلحات المتداولة في الدولة العثمانية ، ص ٣٨٠ .
- (٣) صابان، سهيل : المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية ، ص ١٧٨-١٧٩ ، الصاوي، أحمد : النقود المتداولة في مصر العثمانية ، مركز الحضارة العربية ٢٠٠١م ، ص ٩٤ .
- (١) الفرماوي ، عصام : دراسة لبعض الأساطير القديمة وأثرها على الزخارف النباتية في فنون وآثار المسلمين ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، كلية الآداب ، جامعة المنيا ، العدد ٥٧ ، ٢٠٠٥م ، ص ٣٢٧ ، لوحات ١٦ ، ١٨ ، بخش ، منى : الاستفادة من مفهوم ما بعد الحداثة إلى ابتكار تصميمات زخرفية تجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات المختلفة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية المملكة العربية السعودية ٢٠٠٧م ، ص ٣٣٦ .
- (٢) القرآن الكريم ، سورة الكهف- آية ٩٠ .
- (٣) الجبوري ، إبراهيم حسين : الستائر الخشبية والحديدية لنوافذ البيوت العراقية خلال العصر العثماني، مج ١٥ ، العدد ٤ ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ٢٠٠٨م ، ص ٥١٦ .
- (٤) ظهر خط النستعليق في إيران في القرنين ٨-٩هـ/١٤-١٥م، على يدي مير علي التبريزي بدمج خطي النسخ والتعليق ومن هنا جاءت تسميته نسخ التعليق أو النستعليق، ثم ساهم خطاطون آخرون في تطويره ومن بينهم مير عماد حسني قزويني ، انتشر خط النستعليق خاصة في تركيا وفي أفغانستان ، يتميز بمرونته ، وتبدو الكلمات فيه وكأنها أكثر ارتفاعا من الجهة اليمنى، ثم تتحدر قليلا نحو اليسار، يكون الإعجام واضحا بحيث لا يعتمد الكاتب إلى دمج النقاط إلى بعضها.

- بهنسي ، عفيف : الخط العربي ، ط١ ، دار الفكر ، دمشق ١٩٨٤م ، ص ٥٣ ، شوخان ، أحمد : رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠١م ، ص ٥٨-٥٩ .
- (١) لفظ من العصر العثماني ، معناه : حامل البلطة ، جمع بلطجية ، وهم فرقة من حرس القصور مهمتهم بالأصل مرافقة مواكب نساء القصر وحمايتهن ، كانوا يمسكون بأزمة دواب العربات ويصحبونها في الطرقات ، وفي آخر العصر العثماني انصرف هذا اللقب على الرجال الذين لا عمل لهم .
- الخطيب ، مصطفى عبد الكريم : معجم المصطلحات والألقاب التاريخية ، ص ٨٥ .
- (٢) لفظ يعني عبد ، وقد أطلق على ست كتائب من عساكر الخيالة في الدولة العثمانية ، وكان السلاطين يخاطبونهم بقولهم يا عبيدي
- صابان ، سهيل : المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية ، ص ١٨٦ .
- (٣) يدخل في ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى التي يكثر ورودها في النصوص الجنائزية ، والتي أكثر نور الدين من التلقب بها لما اشتهر عنه من تقوى وصلاح ، فكان يقال "العبد الفقير إلى رحمة الله" .
- الباشا ، حسن : الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ط ٢ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٧٨م ، ص ٤٢٢ .
- (١) ابن الخطاط يساري ، مارس التدريس والقضاء وقضاء العسكر ، اشتهر بالتعليق الجلي ، وقد درسه على يد والده (ت ١٢٦٥هـ/ ١٨٤٩م) ونرى توقيعه على أكثر كتابات العماير في إستانبول .
- البهنسي ، عفيف : معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين ، ط ١ ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٩٥م ، ص ١٦٦ .
- (٢) "الطرة" أو "الطغراء" أو "الطغرة" هو شكل جميل يكتب بخط الثلث أو الديواني والإجازة على شكل مخصوص ، وأصلها علامة سلطانية تكتب في الأوامر السلطانية أو على النقود الإسلامية أو غيرها ويذكر فيها اسم السلطان أو لقبه ، وقد استعمل السلاطين العثمانيون الختم على شكل الطغراء عند توقيع فرمانات والرسائل السلطانية ، وكان أول من استعملها هو السلطان أورخان غازي .
- بيومي ، محمد علي حامد : رسالة ماجستير ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٨٥م ، ص ١٨٢ ، . البهنسي ، عفيف : معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين ، ص ش .
- (٣) اسم علم مذكر عربي ، معناه: المجاهد في سبيل الله، السائر إلى قتال العدو، والغزو في الأصل: الإغارة والهجوم. وقد تسمى السلاطين العثمانيون بقلب "غازي"، لأنهم كانوا يحاربون الغرب باسم الإسلام ، وقد صدرت فتوى من مشايخ الإسلام في الأستانة بمنح السلطان "محمود الثاني" لقب الغازي عرفاناً بانتصاره على الوهابيين واسترداده للحرمين الشريفين في الحجاز .
- العيسى ، محمد: الدرعية قاعدة الدولة السعودية الأولى، ط ١ ، مكتبة العبيكان ، الرياض ١٩٩٥م .
- (٣) يعني أمير أو حاكم، لقب تركي كان يطلق على شيوخ الأمراء في قبائل الترك، وأطلق بعد ذلك على الولاة الذين كانوا يعترفون بتبعية لسيد الأسرة الأعظم الذي يطلق عليه الخاقان أو القان .
- الأنسي ، محمد علي: قاموس اللغة العثمانية ، الدراري اللامعات في منتخبات اللغات، دار المعارف، بيروت ١٩٠٠م ، ص ٢٢٤
- (٤) ولد "محمود الثاني ابن السلطان عبدالحميد الأول" في إستانبول عام (١١٩٩هـ/ ١٧٨٤م) ونشأ تحت رعاية السلطان "سليم الثالث" متأثراً به في فكره الإصلاح، كان الوريث الوحيد للعرش العثماني بعد مقتل السلطان "سليم الثالث" ، ومن ثم فقد باذر "مصطفى باشا عالمدار" مع مؤيدي حركة الإصلاح إلى مبايعة الأمير "محمود الثاني" سلطاناً على الدولة العثمانية وذلك عام (١٢٢٣هـ/ ١٨٠٨م) وكان عمره آنذاك أربعاً وعشرين عاماً ، السلطان الثلاثون للدولة العثمانية، شهد عصره خطوات إصلاح واسعة ، حاول أن يوقظ الدولة العثمانية ، وأن يدفعها إلى ما تستحقه من مكانة وتقدير بعد مضي فترة من الوقت، أصدر أمره بإلغاء الجيش الإنكشاري عام ١٢٤١هـ/ ١٨٢٦م ، وأحل محله الجيش المسمى بالعساكر المنصورة المحمدية ، سعى السلطان

"محمود الثاني" نحو انتهاج برنامجه في تغريب المؤسسات العسكرية، والتعليمية، والإدارية في الدولة العثمانية ، شهد عصره أيضاً نشاطاً في حركة التعمير وصيانة المرافق القديمة التي أصابها الإهمال، فأُنشأ "جامع نصرت" بإستانبول، وأعاد تعمير مسجد "آيا صوفيا" وغيره من مساجد العاصمة، عمل حتى على إصلاح الملابس حيث استحدث لباساً يشبه اللباس الأوروبي واستبدل العمامة بالطربوش، توفي السلطان "محمود الثاني" بالوباء عام ١٢٥٥هـ/ ١٨٣٩م وهو في الرابعة والخمسين من العمر وخلفه ابنه السلطان عبد المجيد .

- حليم ، ابراهيم بك : تاريخ الدولة العثمانية العلية، المعروف بكتاب التحفة الحليمية في تاريخ الدولة العلية، مؤسسة الكتب الثقافية ١٩٨٨م ، ص٢٠٦، فريد بك ، محمد: تاريخ الدولة العلية العثمانية، دار النفائس، بيروت ١٩٨٣م .

(١) الديوان الهمايوني : هو المجلس الذي كان مخولاً بأعلى السلطات في النظام البيروقراطي داخل الدولة العثمانية ، ورمزاً على تفوق العثمانيين في الشؤون الادارية ، وهو الديوان الذي عرفه المسلمون منذ عهد الخليفة "عمر بن الخطاب" ، واستمر تشكيله في كافة الدول الاسلامية ليقوم بمهام عديدة ، اتضح تشكيله في تركيا أيام "غازي أورخان" ، ثم تطور أيام السلطان "مراد الأول" ، تم ترتيب مقاعد الأعضاء وفقاً لقواعد البروتوكول، يجلس الوزير الأعظم والوزراء الآخرين وقضاة العسكر والدفتردارين والنشائجي ، وكان الديوان يحكم الإمبراطورية بالمعنى الحقيقي، وكان الديوان يقرر موعد خوض الحرب، وكان يتعين على السلطان الموافقة على جميع القرارات ، كان شيخ الإسلام (أعلى سلطة دينية) يصدر قراراً بالموافقة الدينية ، يتم اتخاذ الخطوة الثانية في قرارات الديوان في قاعة الحضور ، يقدم الوزراء تقريراً عن الديوان للسلطان، إذا اعتمد السلطان القرارات، فقد تم سنّها.

- إيشيرلي ، محمد : " نظم الدولة العثمانية"، ص١٧٠- ١٧١ .

- Ortayli, İlber : Topkapi Palace "Milestones in Ottoman History, Istanbul 2008, p.49-50 .

(٢) السايح ، شيماء محمد : الكتابات الأثرية بأبنية قصر طوبقابي بإستانبول ، "دراسة فنية أثرية" ، رسالة دكتوراه ، قسم الآثار والحضارة ، كلية الآداب - جامعة حلوان ٢٠١٤م ، ص ٢٥٠- ٢٦٢ .

(٣) السايح ، شيماء محمد : الكتابات الأثرية بأبنية قصر طوبقابي بإستانبول ، لوحة ٢٠٣ ، ص٢٤٥ .

خصائص الفن المريني في ضوء زخارف ونقوش الجامع الكبير بمدينة تازة

(٦٩٠ - ٦٩١ هـ / ١٢٩٠ - ١٢٩١ م)

د/رامي ربيع عبد الجواد راشد

مدرس عمارة المغرب والأندلس

كلية الآثار - جامعة الفيوم

ملخص :

للفن المريني مكانة كبرى في تاريخ الفن الإسلامي بالمغرب الأقصى ، لما يتسم به من خصائص غير مسبقة بالفن المغربي ، عبر مراحل عدة متتابعة تشكلت خلالها ماهيته ، كما تميزت كل مرحلة منها بميزات تباينت فيها عن المراحل الأخرى السابقة لها أو اللاحقة عليها .

من أهم المنشآت التي تعكس خصائص هذا الفن في مرحلته المبكرة ، الجامع الكبير بمدينة تازة (٦٩٠ - ٦٩١ هـ / ١٢٩٠ - ١٢٩١ م) ، ولهذا ، تهدف الدراسة إلى استجلاء سمات الفن المعماري المريني في مرحلة نشأته وتكوينه ، وهل كان ذا صلة بما سبقه من فنون بلاد المغرب الأقصى خلال العصرين المرابطي والموحدي ؟ وأيضا : هل كان له تأثير على ما لحقه من فنون ذلك العصر المريني ؟ وأخيراً : هل تعكس زخارف ونقوش الجامع الكبير بمدينة تازة أوجه من تأثيرات الفن الأندلسي على الفن المريني في تلك المرحلة المبكرة ؟

الكلمات الدالة :

- ١- الجامع الكبير .
- ٢- تازة .
- ٣- الفن المريني .
- ٤- الزخارف النباتية .
- ٥- الزخارف الهندسية .
- ٦- النقوش الكتابية .
- ٧- التأثيرات الأندلسية .

قامت الدولة المرينية بالمغرب الأقصى (٦٦٨ - ٨٦٩ هـ / ١٢٦٩ - ١٤٦٤ م) ، على أنقاض دولة الموحدين (٥٤٠ - ٦٦٨ هـ / ١١٤٥ - ١٢٦٩ م) ، بعد الهزيمة الكبرى التي حلت بهم في واقعة العقاب ببلاد الأندلس عام (٦٠٩ هـ / ١٢١٢ م) ، والتي ترتب عليها تصدع كبير في أركان الدولة الموحدية بكل من عُدوتي المغرب والأندلس ^(١) .

منذ ذلك التاريخ قامت المناوشات والحروب بين بني مرين ^(٢) ، وحكام الموحدين ببلاد المغرب الأقصى ، إلى أن تمكن الأمير أبو يوسف يعقوب بن عبد الحق (٦٦٨ - ٦٨٥ هـ / ١٢٦٩ - ١٢٨٦ م) ، من قتل آخر ملوكهم أبو دبوس ، ودخول حاضرتهم مدينة مراكش ، وذلك عام (٦٦٨ هـ / ١٢٦٩ م) ^(٣) ، وبهذا سقطت دولة الموحدين لتقوم دولة المرينيين .

لذلك الحدث كان أبو يوسف يعقوب بن عبد الحق المريني المؤسس الحقيقي للدولة المرينية بالمغرب الأقصى ، ومن ناحية أخرى ، فقد كان أول حاكم من بني مرين غزا بلاد الأندلس ، وتمكن من إحراز انتصارات كبرى على النصارى هنالك ^(٤) ، كما أسس بالجزيرة الخضراء من أرض الأندلس مدينة جديدة عرفت بـ " البُنْيَة " ، بها داراً سلطانية ومَشُوراً ، ومسجداً جامعاً وغير ذلك من المرافق ^(٥) ، أما في المغرب ، فقد قام كذلك بتأسيس مدينة جديدة بحاضرة مُلكهم مدينة فاس ، وذلك عام (٦٧٤ هـ / ١٢٧٦ م) ^(٦) ، وهي المعروفة بـ " فاس الجديد " ^(٧) ، ابتنى بها أيضاً داره الملوكية ومسجدها الجامع ، وكان مما تميّز به هذا الجامع أنه من بناء أسرى الروم من بلاد الأندلس ^(٨) ، وأن منبره كان من عمل المعلم الغرناطشي (الغرناطي) الرصاع ^(٩) ، كما استعان أبو يوسف يعقوب بابن الحاج الإشبيلي في عمل أحد الدواليب (السواني) الكبرى بتلك المدينة الملكية الجديدة ^(١٠) .

توفي الأمير أبو يوسف يعقوب بالجزيرة الخضراء من عُدوة الأندلس عام (٦٨٥ هـ / ١٢٨٦ م) ، فبويع لولده أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ - ٧٠٦ هـ / ١٢٨٦ - ١٣٠٦ م) ، ولمّا تمت له البيعة ضبط الثغور والحامية بأرض الأندلس ، ثم جاز إلى بر العُدوة من أرض المغرب ، وتمكن من القضاء على المناوئين له في الحكم ^(١١) ، كما كانت له وقائع وحروب مع جيرانه من بني عبد الواد ملوك تلمسان ^(١٢) ، وكذلك مناوشات ومعااهدات مع بني الأحمر وملوك النصارى بالأندلس ^(١٣) .

اتسم عهد الأمير أبي يعقوب يوسف بنشاط عمراني واسع ، وكان من بين أهم الأعمال العمرانية التي قام بها ، إعادة بناء مدينة وجدة ^(١٤) ، حيث يشير ابن أبي زرع ضمن حديثه عن غزو أبي يعقوب يوسف لبلاد تلمسان أنه نزل على وجدة (فأمر ببناؤها فُبْنِيت وحُصّنت أسوارها ، وبنى بها قصبة وداراً ومسجداً وحماماً) ^(١٥) ، كما يُنسب إليه أيضاً بناء مدينة " المنصورة " ، ضمن حصاره الطويل لمدينة تلمسان من عام (٦٩٨ هـ / ١٢٩٨ م) ، حتى تاريخ وفاته عام (٧٠٦ هـ / ١٣٠٦ م) ، وعنها يقول ابن أبي زرع : (وبنى تلمسان الجديدة وهذبها وبنى بها الحمامات العظيمة والفنادق والمرستانات وجامعا كبيراً للخطبة ... ، وبنى به مناراً عظيماً وجعل على رأسه تقاييح من ذهب بسبعمئة دينار) ^(١٦) .

مما سبق يتضح ما تميز به عهدا كل من أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق (٦٦٨ - ٦٨٥ هـ / ١٢٦٩ - ١٢٨٦ م) ، وخلفه أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ - ٧٠٦ هـ / ١٢٨٦ - ١٣٠٦ م) ، من نهضة عمرانية كبرى قائمة على تأسيس مدن جديدة - اقتداءً بأسلافهم من حكام المرابطين والموحدين - لم تكن تتوقف بأرض المغرب الأقصى وحسب ، بل بكل من بلاد الأندلس والمغرب الأوسط (تلمسان) ، ومن جانب آخر ، يتبين تلك الصلات القائمة بين كل منهما وبين حكام بني نصر بغرناطة ، وما كان للأندلسيين من دور مهم في تلك المنجزات العمرانية ، الأمر الذي يعكس صورة حية لطبيعة العمارة والفنون خلال عهد كل منهما ، واللذان يمثلان المرحلة الأولى المبكرة من مراحل الفن المريني ببلاد المغرب الأقصى (١٧) ، حسب ما سيتجلى في ضوء زخارف ونقوش الجامع الكبير بمدينة تازة .

يرجع تاريخ الجامع الكبير بمدينة تازة (١٨) ، إلى عهد الخليفة الموحدي عبد المؤمن بن علي الكومي (٥٢٦ - ٥٥٨ هـ / ١١٣١ - ١١٦٢ م) ، إذ يشير ابن أبي زرع ضمن حديثه عن حروبه مع المرابطين وتمهيده لبلاد المغرب أنه في سنة (٥٢٩ هـ / ١١٣٤ م) ، أمر ببناء رباط تازة (١٩) ، ومع العصر المريني ، وفي عهد أبي يعقوب يوسف على وجه التحديد (٦٨٥ - ٧٠٦ هـ / ١٢٨٦ - ١٣٠٦ م) ، شهد الجامع توسعة كبرى ورد تفصيلها باللوحة التأسيسية ، مع ذكر تاريخ تلك التوسعة ، ونصها : (أعوذ بالله من الشيطان الرجيم / بسم الله الرحمن الرحيم صلى الله على محمد / لما نفذ أمر أمير المسلمين وناصر الدين أبي / يعقوب ابن أمير المسلمين المجاهد في / سبيل رب العالمين أبي يوسف أسماه الله / وخلده بنا [كذا] الزيادة التي زيدة [كذا] ، في هاذا [كذا] / الجامع شرفه الله وذلك أربعة بلاطاة [كذا] / في قبلته وبلاطان شرقي وغربي مع الصحن الذي / شرقيه وبإصلاحه ورمّه إذ كان جميعه قارب / الانكفا [كذا] والسقوط وقعة [كذا] المبادرة لبنا جميع ذلك / وابتدي في مفتتح ربيع الأول في العام المتصل بعام / تاريخه وكان الفراغ منه في أواخر شوال أحد وتسعين / وستماية نفعمهم الله بذلك وأعلى مقامهم / وأجرى ما يحبه ويرضاه نقضهم وإبرامهم / بمنه وفضله وصلى الله على سيدنا محمد) ، لوحة (١) .

من خلال هذا النقش التسجيلي يتضح أن تاريخ تلك التوسعة كان بين عامي (٦٩٠ - ٦٩١ هـ / ١٢٩٠ - ١٢٩١ م) ، وأنها شملت توسعة بيت الصلاة بزيادة أربع بلاطات في قبلته ، وبلاطة واحدة بكل من المجنبتين الشرقية والغربية على جانبي الصحن ، إضافة إلى زيادة الصحن الكبير المقابل لبيت الصلاة بالجهة الشرقية منه (٢٠) ، شكل (١) .

اتسمت التوسعة التي أضيفت إلى قبلة المسجد ، والمقدرة - كما سبق ذكره آنفا - بأربع بلاطات ، بأهمية كبرى من الناحية الفنية ، حيث يتوسط جدار القبلة محراب الجامع ، والذي جاء على غير مثال سابق في تاريخ عمارة المسجد ببلاد المغرب الأقصى ، من حيث الحشد الزخرفي الهائل ، والتنوع الغني لكافة العناصر الزخرفية النباتية ، الهندسية ، والكتابية ، لوحة (٢) ، إضافة إلى العقود الدائرة أمام مربعه من جهاته الثلاث ، والتي تعكس زخارفها عديد من مظاهر التجديد والتطوير الفني بالمغرب ، فضلاً عما يعلوها من القبة البديعة ذات الضلوع المتقاطعة ، والتي يتجلى فيها الفن الأندلسي بشدة ، لوحة (٣) ، وكذلك ،

فإن البلاط المحوري (الأوسط) لم يخل هو الآخر من عديد من العناصر المعمارية والفنية الغنية ، والتي تشهد جميعها على تحول جذري في مسار الفن بالمغرب الأقصى ، من حيث الميل نحو الإغراق في الزخرفة والنقش ، خلافاً لما كان متبعاً في العصر الموحيدي^(٢١) ، الأمر الذي يؤكد على الأهمية الفنية الكبرى لزخارف ونقوش هذا المسجد الجامع ، والتي يمكن من خلالها تصور الحالة الفنية العامة لهذه المرحلة المبكرة من العصر المريني^(٢٢) ، وذلك من خلال المباحث الآتية :

(١) الزخارف النباتية :

(١-١) الأكننتس :

تعد ورقة الأكننتس (شوكة اليهود) ، من العناصر الزخرفية المهمة بجامع تازة ، حيث نجدها في تكرار دائم داخل أشرطة ضيقة ، لتزين حواف عقود البلاط الأوسط بالإضافة إلى طُرر تلك العقود ، فضلاً عن العقود الموازية لجدار القبلة التي تتخلل هذا البلاط الأوسط ، لوحات (٤ ، ٥) .

هذا الأسلوب الفني لورقة الأكننتس عرف لأول مرة في الفن الأندلسي - حسب ما يمكن ترجيحه - بمنشآت مدينة الزهراء والتوسعة الكبرى لجامع قرطبة ، عهدي الخليفة عبد الرحمن الناصر (٣٢٥ - ٣٥٠ هـ / ٩٣٦ - ٩٦١ م) ، وخلفه الحكم المستنصر (٣٥٠ - ٣٦٥ هـ / ٩٦١ - ٩٧٥ م) ، حيث نُفِذت في تكرار متتابع داخل تلك الأشرطة الضيقة ببعض تيجان أعمدة مجالس مدينة الزهراء ، وفي بواطن بعض العقود وعند منابئها ، وغير ذلك^(٢٣) ، كما نجدها تزين بنيقتا (كوشتا) محراب جامع قرطبة مع بعض الطُف والأُزُر بتجويفه ، وكذلك حول عقود بعض مداخله الرئيسية^(٢٤) ، شكل (٢) ، وقد ظهرت في مرحلة لاحقة مباشرة لتزين أيضا عقود بعض المداخل الرئيسية بالجامع المذكور ، ضمن الزيادة التي ترجع إلى عهد المنصور محمد بن أبي عامر (٣٧٨ هـ / ٩٨٨ م)^(٢٥) .

شهد الفن المرابطي بالمغرب حضوراً مهماً لهذه الزخرفة^(٢٦) ، وفق ذلك الأسلوب الفني الذي يرجع إلى عهد الخلافة بقرطبة (٣١٦ - ٤٢٢ هـ / ٩٢٩ - ١٠٣٠ م) ، حسب ما نجده ضمن زخارف قبة ، عقود البلاط الأوسط ، ومحراب الجامع الكبير بتلمسان (٥٣٠ هـ / ١١٣٥ م)^(٢٧) ، فضلاً عن التواجد المكثف لها بزخارف قبة الباروديين بمراكش^(٢٨) ، لوحة (٦) ، وهو ما استمر عليه الأمر كذلك - وإن كان بصورة محدودة - في الفن الموحيدي بالمغرب ، كما هو الحال بجامع القصبية بمراكش (٥٩٣ هـ / ١١٩٦ م) ، لوحة (٧) .

يتضح مما سبق أن أصول هذا الأسلوب الزخرفي لورقة الأكننتس ترجع إلى فنون عهد الخلافة بقرطبة (٣١٦ - ٤٢٢ هـ / ٩٢٩ - ١٠٣٠ م) ، والذي حافظ عليه الفن المرابطي بدرجة كبيرة ، إلا أنه في الفن الموحيدي يشهد نوعاً من التراجع ، لما اتسم به فن هذا العصر بالتقليل والبعد عن الحشو الزخرفي^(٢٩) ، أما في ضوء نقوش الجامع الكبير بتازة (٦٩١ هـ / ١٢٩١ م) ، فإن هذا الأسلوب الفني يشهد انتعاشاً مرة أخرى^(٣٠) - كما كان الحال بالفن المرابطي - كأحد المؤشرات الدالة على التغير الذي طرأ على مسار الفن

بالمغرب خلال المرحلة الأولى من العصر المريني (٦٦٨ - ٧٠٦ هـ / ١٢٦٩ - ١٣٠٦ م) ، والذي ترك بصمته بالفن المريني خلال مرحلته الثانية (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، حسب ما تعكسه زخارف عقود بعض مساجد ومدارس تلك المرحلة ^(٣١) .

(١-٢) الورقة الكأسية :

لم تحظ الورقة الكأسية ^(٣٢) بانتشار كبير ضمن زخارف الجامع الكبير بتازة ، إذ لا نجدها إلا بصورة محدودة لتزين بعض سنجات عقد المحراب في تكرار تبادلي مع توليفات أخرى متنوعة من الزخارف النباتية ، لوحة (٨) ، شكل (٣) ، وبتدقيق النظر ^(٣٣) ، يلاحظ أنها تتكون من ثلاثة فصوص - أو خمسة في بعض الأحيان - يتميز فيها الفص العلوي باستطالة هامته خلافاً للفصين السفليين ، شكل (٣) ، كما أنها منفذة في حيوية وانسيابية ، لينتهي فصها العلوي بطرف رمحي ملتوٍ إلى الداخل تارة ، ومرة أخرى إلى الخارج ، حول أغصان تتفرع من قاعدتها ، وذلك كله على أرضية أخرى من التوريفات النباتية المعرّقة ، لوحة (٨) .

شهدت هذه الورقة الكأسية بعلب العاج الأندلسية على وجه التحديد ، التي ترجع إلى عهد الخلافة بقرطبة (٣١٦ - ٤٢٢ هـ / ٩٢٩ - ١٠٣٠ م) ، ذلك التطور المهم المتمثل في استطالة فصها العلوي مع تعريقه (تصبيعه) ^(٣٤) ، وذلك على خلاف ما نجدها بعمائر مدينة الزهراء (٣٢٥ - ٣٦٥ هـ / ٩٣٦ - ٩٧٥ م) ، والتي كانت وثيقة الصلة بنظائرها في الفن المشرقي العباسي ^(٣٥) ، غير أنه خلال عصر ملوك الطوائف (٤٢٢ - ٤٨٤ هـ / ١٠٣٠ - ١٠٩١ م) ، أصبحت تلك الخاصية ملازمة لها على فنون وعمائر ذلك العصر ، مع مزيد من الرقة والانسيابية ، والحرية في الحركة ^(٣٦) .

في الفن المرابطي يزداد الاهتمام بتلك الورقة الكأسية لدرجة كبيرة جداً من حيث كثافة حضورها ، مع ما تمتعت به من تطورات فنية غير مسبوقة ، بحيث تنوعت أنماطها وأشكالها تنوعاً يدل على مدى الغنى الفني الذي حظيت به سواء فيما يتعلق بفصها السفليين ، أو الفص العلوي الذي شاع تنفيذه على هيئة توريقة معرّقة ، أو معرّقة مختمة تنتهي حوافها من الخارج بأقراص إما مفرغة أو صماء ، ولا تزال الشواهد الأثرية ممثلة في منبر جامع الكُثَيْبِيَّة ^(٣٧) ، وقبة الباروديين بمراكش ، خير الأمثلة التي تعكس أجمل وأرق النماذج لتلك الورقات الكأسية ، لوحات (٦ ، ٩) ، وثيقة الصلة في الوقت ذاته بأصولها القرطبية المنفذة على تحف العاج خلال عهد الخلافة (٣١٦ - ٤٢٢ هـ / ٩٢٩ - ١٠٣٠ م) .

مع الفن الموحدى تشهد هذه الورقة الكأسية فيما يتعلق بفصها العلوي نوعاً من الجمود والتجريد ، بحيث خلا - في غالب الأحوال - من تلك التفاصيل ، لتصبح هذه الورقة أكثر قوة وتعبيراً ^(٣٨) ، فهي شماء وحادة تشبه في زخرفها غمد الخنجر ^(٣٩) ، شكل (٤) ، لتظل بتلك الصورة الفنية خلال المرحلة الأولى من الفن المريني ، حسب ما تعكسه زخارف جامع تازة ، شكل (٢) ، والتي يتضح من خلالها أنها وثيقة الصلة

بنظائرها في الفن الموحي^(٤٠) ، على عكس ما طرأ عليها من غنى وتنوع خلال المرحلة الثانية من مراحل الفن المريني (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) .

(١-٣) التوريقات الملساء :

شهدت زخارف الجامع الكبير بتازة حضوراً محدوداً لهذا النوع من المراوح النخيلية ، وفق أساليب فنية متعددة ، إذ نجدها تتفرع عن سيقان في حرية وحيوية ، مكونة من فصين أحدهما أكبر من الآخر ، الأكبر منهما ينتهي بطرف ملتوٍ إلى الداخل ، كما هو الحال بالمساحات التي تزين - وتتخلل - مناطق انتقال القبة التي تعلو مربع المحراب على أرضية خالية من الزخرفة ، لوحة (١٠) ، ومرة أخرى بصورة أكثر حيوية ورشاقة على أرضية من التوريقات المعرقة ، مثلما نراه بالمضاهية الوسطى التي تزين المستوى العلوي من تجويفة المحراب ، بالإضافة إلى الحشوة التي تتوسطها ، والتي يزينها أيضاً ذلك النوع من التوريقات الملساء ، تلتوي أطرافها حول الأغصان المنبتقة عنها التواءً شديداً يؤلف ما يشبه الحلقات ، وذلك في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر ، لوحة (١١) .

أخيراً ، نجد تلك التوريقات الملساء تزين بعض سنجات عقد المحراب في تتابع مع تكوينات زخرفية أخرى بتلك السنجات ، لوحة (٨) ، وهي في كل الحالات السابقة - فيما عدا التي تزين الحشوة المركزية بالمضاهية الوسطى أعلى المحراب - تتسم بالقوة والوضوح كما كانت بالفن الموحي^(٤١) ، مع ما تتميز به في الوقت ذاته من الدلال والخيلاء في التمايل والحركة^(٤٢) ، أما تلك التي تتوسط المضاهية الوسطى أعلا تجويفة المحراب ، لوحة (١١) ، فيغلب عليها جانب الدقة والتعقيد بعض الشيء ، كإرهاصة لما آل إليه الأمر خلال المرحلة الثانية من مراحل الفن المريني (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، والذي اتسمت فيه بالدقة والتعقيد الشديد مع التنوع الهائل في تنفيذها حول السيقان التي تتفرع منها^(٤٣) .

بهذا يمكن القول إن هذا النوع من المراوح النخيلية الملساء خلال المرحلة الأولى من الفن المريني (٦٦٨ - ٧٠٦ هـ / ١٢٦٩ - ١٣٠٦ م) ، كان جمعاً بين تيارين متعاقبين ، الأول منهما وثيق الصلة بنظائره في الفن الموحي بالمغرب ، والمتسم بالقوة والوضوح في التعبير^(٤٤) ، أما الثاني فكان بمثابة نقطة انطلاق - وإن كانت على استحياء - لمزيد من مراحل التطوير والتجديد لها خلال المرحلة الثانية ، بما طرأ عليها من رقة وتعقيد ، صاحبه تنوع شديد في أشكالها وهيئاتها الزخرفية ، ولا تزال المدارس المرينية بفاس ، مكناس ، وسلا - ك (العطارين ، الصهريج ، المصباحية ، المتوكلية ، البوعنانية^(٤٥) ، أبي الحسن) - خير شاهد لذلك .

(١-٤) التوريقات المُعرقة المختمة :

هي على خلاف التوريقات الملساء ، بحيث تظهر بها تهشيرات (شقوق / تعاريق / تصبيعات / حروز) ، تنتهي عند حافة الورقة من الخارج بأختام (أقراص / دوائر) ، إما مفرغة أو صماء ، وقد احتلت هذه الورقة مكانة مهمة ضمن زخارف الجامع الكبير بتازة ، إلا أن دورها الزخرفي كان ثانوياً ، بحيث نفذت كأرضية نباتية يعلوها - أو تتخلل في بعض الأحيان - عديد من الزخارف والنقوش النباتية ، الهندسية ،

والكتابية الأخرى ، حسب ما نجده بالزخارف التي تكسو واجهة المحراب والقبة التي تعلوه ، بالإضافة إلى العقود التي تتخلل البلاط المحوري ، وتلك التي تزين مدخل مصلى الجنائز ، لوحات (٨ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥) ، وهذا على خلاف ما كان عليه الحال بالفنين المرابطي والموحدي في المغرب والأندلس^(٤٦) ، إذ كانت إحدى العناصر الرئيسية البارزة في الزخرفة ، غير أنها مع الفن المريني تتراجع قيمتها الفنية لتصبح - في أغلب الأحوال - في الدرجة الثانية ، من حيث كونها عنصراً من عناصر الحشو وملئ الفراغ ، ولعل هذا يؤكد ما طرأ على الفن بالمغرب منذ بداية العصر المريني وخلال مرحلته الأولى من تطورات فنية ، تمثلت في بروز بعض العناصر الزخرفية النباتية الأخرى على حساب تلك التوريقات المعرقة المختمة ، ممثلاً ذلك في كل من التوريقات المزهرة ، والتوريقات المسننة .

(٥-١) التوريقات المزهرة :

هي من العناصر الزخرفية النباتية التي لاقت انتشاراً غير معهود بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، بحيث يمكن اعتبارها أحد مظاهر التجديد والتطوير في الفن بالمغرب خلال العصر المريني (٦٦٨ - ٨٦٩ هـ / ١٢٦٩ - ١٤٦٤ م) .

شهدت هذه الزخرفة حضوراً غير مسبوق بزخارف الجامع الكبير بتازة ، حيث نجدها ضمن التوريقات التي تزين المستوى الثاني من تاجي المحراب ، لوحة (١٦) ، وبعض التيجان التي ترتكز عليها العقود الجانبية حول مربع المحراب^(٤٧) ، لوحة (١٧) ، كما نشهدها كعنصر رئيسي في زخرفة باطن العقدتين الجانبيين على يمين ويسار المحراب ، لوحات (١٨ ، ١٩) ، وفي زخرفة المساحة السفلى من واجهة هذين العقدتين داخل مربع المحراب^(٤٨) ، وكذلك تمثل العنصر الرئيسي في الحشو - إلى جانب التوريقات المعرقة - كأرضية نباتية للنقش القرآني المؤطر لعقد المحراب^(٤٩) .

الجدير بالذكر أن هذه التوريقات المزهرة نشهدها بصورة محدودة ولأول مرة في الفن المرابطي بالمغرب^(٥٠) ، ضمن الزخارف النباتية التي تزين القبة الثانية (الكبرى) بالبلاط المحوري من جامع القرويين بفاس (٥٣١ هـ / ١١٣٦ م) ، لوحة (٢٠) ، إلا أن هذه التوريقات محشوة بورقة الأكننتس ، التي حظيت برواج كبير في فنون ذلك العصر ، وهذا على خلاف ما نجده بنماذج الجامع الكبير بتازة ، والتي يزينها - بدلا من ورقات الأكننتس - الوريدات الطبيعية ، لوحات (١٨ ، ١٩) .

في الفن الموحدي ليس بالإمكان الوقوف على نماذج من هذه التوريقات المزهرة ، سواء تلك التي يزينها ورقة الأكننتس كما هو الحال بالفن المرابطي ، لوحة (٢٠) ، أو هذه التي تزينها الوريدات الطبيعية كما هو الحال بزخارف الجامع الكبير بتازة ، لوحات (١٨ ، ١٩) ، ومرد ذلك هو ما عُرف عن الفن الموحدي بميله إلى النقل والبعد عن الحشو ، واعتماداً على ذلك ، يمكن الاعتقاد إن هذه التوريقات المزهرة ترجع في أصولها بالفن المغربي إلى العصر المرابطي ، وإن كان هذا بصورة محدودة ، إلا أنها عاودت الظهور مرة أخرى - بعد اختفائها من الفن الموحدي - بصورة غير مسبقة خلال المرحلة الأولى من الفن المريني ، مع اختلاف جوهري ممثلاً في استبدال ورقة الأكننتس المرابطية بالوريدات الزهرية الطبيعية ، حسب

ما شاع في قصور حمراء بني نصر بغرناطة ^(٥١) ، حيث يرى البعض أنه ربما نجد هذه التوريقات المزهرة لأول مرة في الفن الإسباني الإسلامي في القبة الملكية (البرج) سانتو دومنجو بغرناطة ، منتصف القرن (١٣ هـ / ١٣ م) ^(٥٢) ، ثم في برج البرطل بقصور الحمراء ^(٥٣) ، الأمر الذي يحمل على القول بأن ظهور تلك التوريقات المزهرة بالوريدات الطبيعية في الفن المغربي ولأول مرة ، خلال المرحلة المبكرة من العصر المريني ، إنما كان تحت تأثير الفن الأندلسي الغرناطي ^(٥٤) .

حظيت هذه التوريقات المزهرة خلال المرحلة الثانية في الفن المريني بأهمية كبرى خلال عهد أبي سعيد عثمان تحديداً (٧١٠ - ٧٣١ هـ / ١٣١٠ - ١٣٣٠ م) ، حسب ما تعكسه زخارف مدرسة العطارين بفاس البالي (٧٢٥ هـ / ١٣٢٤ م) ، بحيث يمكن اعتبارها الزخرفة النباتية الأكثر بروزاً من بين الزخارف النباتية بتلك المنشأة ، أما الفترة الباقية من تلك المرحلة ، الممتدة خلال عهدي كل من أبي الحسن علي (٧٣١ - ٧٤٩ هـ / ١٣٣٠ - ١٣٤٨ م) ، وخلفه أبي عنان فارس (٧٤٩ - ٧٥٩ هـ / ١٣٤٨ - ١٣٥٧ م) ، فيتضح في ضوء عمائر كل منهما تراجعاً كبيراً لهذه التوريقات المزهرة ، وبذلك تتجلى الأهمية الكبرى لزخارف جامع تازة بالفن المريني ، والتي تبرز من خلالها بعض العناصر الزخرفية التجديدية في الفن المغربي ، تمثل - من جانب آخر - صدى حقيقي لطراز الحمراء في عصر بني نصر بغرناطة خلال مرحلته المبكرة أيضاً (٦٣٥ - ٧٠١ هـ / ١٢٣٧ - ١٣٠٢ م) ^(٥٥) .

(١-٦) التوريقات المسننة :

تعد التوريقات ذات الحواف المسننة (المشرشرة) ، هي أكثر أنواع التوريقات النباتية شيوعاً بزخارف الجامع الكبير بتازة ، وبصور فنية غنية متنوعة ، حيث لعبت الدور الرئيسي في زخرفة بنيقتي (كوستي) عقد المحراب ، بأسلوب فني مفعم بالحيوية ، والحرية في الحركة والالتواء حول أغصانها التي تتفرع منها ، على أرضية من التوريقات المعركة ، لوحة (١٢) ، كما نجدها أيضاً وفق هذا الأسلوب الفني تلعب الدور الرئيسي كذلك في زخرفة بنيقتي عقد مدخل مصلى الجنائز ، لوحة (١٥) ، ومرة ثالثة بنفس الأسلوب المفعم بالحيوية والجمالية ببنيقتي عقد مربع المحراب المقابل له من جهته الموائية لبيت الصلاة ، لوحة (١٤) ، وأيضاً ببنيقتي عقد مربع البلاط المشتغل على الثريا الكبرى من الجهة الموائية للقبلة ، لوحة (٥) .

نجد أيضاً تلك التوريقات المسننة في زخرفة بعض المضاهايات التي تزين أعلى تجويف المحراب ، بأسلوب شديد الحيوية والرقّة في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر حول محور وهمي ، لوحة (٢٢) ، وضمن التوريقات النباتية التي تزين تاجي المحراب ، لوحة (١٦) ، وكذلك ضمن الزخارف النباتية أسفل العقدين الجانبيين حول مربع المحراب ، لوحة (١٩) ، أما القبة ذات الضلوع المتقاطعة التي تعلو مربع المحراب ، فتشهد هي الأخرى حضوراً كثيفاً لهذه التوريقات المسننة ^(٥٦) ، إذ تزين بعض المساحات الزخرفية التي تتخلل أسفل أضلاع القبة ، في تكرار مع لوحات فنية أخرى ، لوحات (١٣ ، ٢٣) ، والتوريقات المكونة للعقود المفصصة التي تؤطر تلك المساحات الزخرفية ، لوحة (٢٣) ، ومن خلال تلك النماذج

يتضح مدى ما حظيت به هذه التوريقات المسننة من مكانة مهمة في الفن المريني بمرحلته المبكرة ، والتي شهدت إخفاقا كبيرا خلال مرحلته الثانية (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) .

إذا ما حاولنا معرفة جذور هذا النوع من التوريقات النباتية بالفن المغربي ، فالذي يمكن القول به هو أن الحضور القوي لها بالفن المريني في مرحلته الأولى ، يحمل على الاعتقاد بأنها عُرِفَت - بصورة محدودة - في الفن المرابطي أو الموحيدي ببلاد الأندلس على وجه التحديد ^(٥٧) ، لتشهد حضوراً فنياً غير مسبوق بطراز الحمراء في غرناطة ^(٥٨) ، انعكس أثره على الفن المريني منذ مرحلته المبكرة ^(٥٩) .

من الناحية الفنية ، فإن نماذج هذه التوريقات المسننة بجامع تازة منقذة وفق الأسلوب الفني الموحيدي ، حيث اتسمت تلك التوريقات بالقوة والوضوح ، مع البعد عن التعقيد والتداخل الشديد ، كما أنها حافظت على نفس الخصائص الفنية للتوريقات الموحيدية الملساء المزوجة ، والتي تتكون من فصين أحدهما أكثر استطالة من الآخر ، مع انتهاء الأكثر طولاً منهما بطرف ملتوٍ ، إما للداخل أو إلى الخارج حول السيقان التي تتفرع عنها ، بأسلوب مفعم بحيوية مفرطة ، وحرية في التمايل والحركة ، لوحات (٥ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٣) ، هذا فضلا عما تميزت به تلك التي تزين بعض المساحات المحصورة بين أضلاع القبة التي تعلو مربع المحراب من كون أغصانها تتفرع عن ساق محورية ، لوحات (١٣ ، ٢٣) ، وهو أسلوب فني قرطبي قديم حظي بالانتشار منذ عهد الخلافة (٣١٦ - ٤٢٢ هـ / ٩٢٩ - ١٠٣٠ م) ، واستمر شيوعه بكل من الفنين المرابطي والموحيدي بالمغرب والأندلس ^(٦٠) ، غير أن الجديد هو أن تلك التوريقات المسننة منقذة على أرضية أخرى من التوريقات المعركة ، لوحات (٥ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ٢٣) ، وهو على خلاف الحال بالفن الموحيدي الذي يخلو من هذا الحشو الزخرفي ، ويوضح من ناحية أخرى ، التراجع الفني للورقة المعركة المختمة بعدما أصبحت ذات دور ثانوي ممثلا في الاقتصار على الحشو ، وأفسحت المجال أمام بعض التوريقات الزخرفية التجديدية ، التي حظيت بالحضور القوي خلال تلك المرحلة الأولى من مراحل الفن المريني بالمغرب .

(٧-١) الصنوبريات :

هي من العناصر الزخرفية النباتية التي لم تحظ بالانتشار ضمن زخارف الجامع الكبير بتازة ، إذ لا نجد لها نماذج سوى تلك التي تزين بعض المساحات الزخرفية من المستوى السفلي لقبة الضلوع المتقاطعة أعلى المحراب ، بأسلوب فني قريب من الطبيعة ، في تكرار تبادلي متناغم مع التوريقات المسننة ، حول ساق محورية تنتهي أعلاها بواحدة من تلك الصنوبريات ، لوحات (١٣ ، ٢٣) .

من خلال هذا النموذج - ورغم قلة تكراره - يتضح أن هذه الزخرفة برزت كوحدة زخرفية مستقلة ، لتلعب الدور الرئيسي في زخرفة تلك المساحات التي تزينها بهذه القبة ، مع ما تتسم به من الانسيابية ، الحيوية ، والحرية في الحركة ، وكلها خصائص قلما نجدها بفنون العصور السابقة منذ عهد الخلافة بقرطبة (٣١٦ - ٤٢٢ هـ / ٩٢٩ - ١٠٣٠ م) ، حتى العصر الموحيدي (٥٤٠ - ٦٦٨ هـ / ١١٤٥ - ١٢٦٩ م) بالمغرب والأندلس ^(٦١) ، والتي كانت فيها تلك الصنوبريات - رغم شيوعها - ذات دور ثانوي ، ضمن عديد

من العناصر النباتية الأخرى المنفذة معها ، مع ما تتسم به في أغلب الأحوال من الجمود ، وقلة الحيوية ، والبعد عن الحرية في الحركة ، لوحات (٦ ، ٢٠) ، وبهذا تتضح الأهمية التجديدية لتلك الزخرفة خلال المرحلة المبكرة للفن المريني بالمغرب ^(٦٢) ، والتي شهدت انتشاراً واسعاً خلال المرحلة الثانية (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، وبما طرأ عليها خلال عهد أبي عنان تحديداً (٧٤٩ - ٧٥٩ هـ / ١٣٤٨ - ١٣٥٧ م) ، من تطور مهم ممثلاً في تنفيذها بصورة مجسمة ، شديدة البروز إلى الخارج عن باقي العناصر الزخرفية النباتية الأخرى .

(٨-١) الشبكة المعينية النباتية :

لزخرفة الشبكة المعينية بالفن الأندلسي المغربي مكانة مهمة ، إذ هي من أهم العناصر الزخرفية الدالة على هذا الطراز الفني بكل من بلاد الأندلس والمغرب ، وقد انبثقت في الأصل من تقاطع العقود المفصصة بجامع قرطبة ، خلال التوسعة الكبرى على عهد الحكم المستنصر (٣٥١ - ٣٥٥ هـ / ٩٦٢ - ٩٦٦ م) ^(٦٣) ، ولعل من أقدم النماذج لهذه الشبكة المعينية ، تلك التي تغطي بعض فتحات الإضاءة التي تتخلل المستوى السفلي من القبة المقرنصة الكبرى التي تعلو المربعين الثاني والثالث بالبلاط الأوسط من جامع القرويين بفاس (٥٣١ هـ / ١١٣٦ م) ، لوحة (٢٠) ، وهو ما يؤكد أن هذه الزخرفة كانت معروفة بالفن المرابطي قبل العصر الموحي ^(٦٤) .

يمكن تقسيم الشبكة المعينية في الفن الأندلسي المغربي إلى نمطين ، الأول ذو طابع هندسي وهو الأكثر شيوعاً ، شكل (٥) ، والثاني ذو طابع نباتي ، وهذا الأخير هو ما نجده ضمن زخارف الجامع الكبير بتازة ، حيث يزين بعض المضاهيات التي تعلو حنية المحراب نوعين من تلك الشبكة المعينية النباتية ، والتي تتكون من توريقات ملساء متصلة مع بعضها البعض على هيئة تشبيكة مضفرة ، تضم بداخلها براعم نباتية وأوراق كأسية مكررة ، فضلاً عن بعض النقوش الكتابية بالمستوى السفلي من بعض هذه المضاهيات ، لوحات (٢٥ ، ٢٦) .

هذا النمط من التشبيكات المعينية ذات الطابع النباتي كان متداولاً بالفن الموحي ^(٦٥) ، إذ نجدها - على سبيل المثال - تزين باطن العقدتين الجانبيتين على يمين ويسار محراب جامع تينمل ، شكل (٦) ، إلا أن الملاحظ هو أنها جاءت خلواً من أي حشو زخرفي ، وهذا على خلاف ما نجده بنماذج جامع تازة ، الأمر الذي يؤكد مرة أخرى ما طرأ على الفن بالمغرب خلال تلك المرحلة المبكرة من العصر المريني من الميل نحو الحشو الزخرفي ، خلافاً لما كان سائداً بالفن الموحي ، وإن كان في الوقت ذاته بصورة لم تصل بعد إلى حد الإغراق في ذلك الحشد الفني ، والذي تجلّى بقوة في عمائر المرحلة الثانية من الفن المريني (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، إذ لا تزال مساجد ومدارس تلك المرحلة بالحواضر الكبرى مثل فاس ، مراكش ، مكناس ، وسلا ، شاهدة على التحول العميق في مسار الفن المريني بتلك المرحلة ، من الميل الكلي نحو هذا التوجه الفني ، بحيث أصبحت تلك الشبكات المعينية النباتية إطارات خارجية ، تضم بداخلها عديد من الزخارف النباتية والنقوش الكتابية المتنوعة ، التي تملئ كل الفراغات .

٢- الزخارف الهندسية :

(٢-١) النجمة الثمانية :

تعرف في الاصطلاح المغربي بـ (الخاتم السليمانى) ، وهي أكثر الوحدات الهندسية شيوعاً في الفن الإسلامي ببلاد الأندلس والمغرب^(٦٦) ، ولذا فهي العنصر الرئيسي في تكوين الأفاريز الهندسية بجامع تازة ، سواء هذه التي تؤطر واجهة المحراب ، لوحة (٢٧) ، أو تلك التي تعلو البلاط الأوسط ، لوحات (٢) ، (٢٨) .

الواقع أن تلك الأفاريز المكونة من النجمة الثمانية - وفق هذا الأسلوب الفني بجامع تازة - شاع استخدامها بالفن الموحدى ، حيث نجدها تعلو جدارن بلاط القبلة بجامع الكتبية بمراكش^(٦٧) ، وحول محراب الجامع المذكور ، شكل (٧) ، وكذلك محراب جامع تينمل ، شكل (٨) ، غير أنه ثمة اختلاف جوهري بين تلك الأفاريز الموحدية ، وهذه التي تزين محراب جامع تازة ، ممثلاً ذلك في كون الأفاريز التي تزين محراب جامع تازة أصبحت ذات دور ثانوي بعدما تقلص حجمها ، لتفسح المجال أمام الأشرطة الكتابية التي غمرت - ولأول مرة من بعد الفن المرابطي - واجهة المحراب ، لوحات (٢ ، ٢٧) ، وذلك على خلاف الحال بالمحاريب الموحدية ، والتي لعبت فيها تلك الأفاريز الهندسية الدور الرئيسي في الزخرفة ، لغياب تلك الأشرطة الكتابية ، أشكال (٦ ، ٧) ، إلا إنه على الرغم من ذلك ، فإن الأفاريز النجمية التي تزين واجهة محراب جامع تازة أضحت كإطارات هندسية لعديد من الزخارف النباتية المتنوعة ، المنفذة في تكرار دائم على طول امتدادها ، وهذا خلافاً للأفاريز الموحدية التي جاءت خلواً من ذلك الحشو الزخرفي ، حسب ما نجده أيضاً غلب على الأفاريز التي تعلو البلاط المحوري بجامع تازة ، التي لم تخل تماماً من الحشو الزخرفي^(٦٨) ، لوحات (٢ ، ٢٨) .

يتضح من هذا أن أفاريز جامع تازة المكونة من تلك النجوم الثمانية ، تعكس اتجاهين متلاحقين تم الجمع بينهما في آن واحد ، الأول هو أنها جاءت تقليداً لأفاريز العصر الموحدى ، من حيث كونها عاطلة من الحشو الزخرفي ، مع ما تنسم به من كبر الحجم والمساحة التي تغطيها ، وهو ما تعكسه الأفاريز التي تعلو البلاط الأوسط ، لوحات (٢ ، ٢٨) ، أما الاتجاه الثاني فهو أيضاً وفق الأسلوب الموحدى التقليدي ، إلا أن الأفاريز تميزت عنها بالحشو الزخرفي النباتي من الداخل رغم كونها ذات دور ثانوي ، بعدما احتلت النقوش الكتابية دوراً رئيسياً في الزخرفة ، حسب ما تعكسه أفاريز واجهة المحراب ، لوحة (٢٧) ، وعليه يمكن القول إن زخارف ونقوش جامع تازة كانت وثيقة الصلة بالفن الموحدى ، وفي الوقت ذاته تبرز توجهاً جديداً نحو التحرر من قيود ذلك الفن المتقشف البسيط ، بالميل نحو الحشد الفني ، والذي أصبح السمة السائدة بتلك الأفاريز خلال المرحلة الثانية من مراحل ذلك الفن المريني (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، مع بعض التطورات الطارئة في تشكيل الوحدات الهندسية التي تتوسطها تلك النجمة الثمانية .

(٢-٢) الطباق النجمي :

إلى جانب النجمة الثمانية ، فقد لعب الطباق النجمي كذلك دوراً بارزاً في تكوين بعض الأفاريز الهندسية التي تزين كلا من بلاط القبلة والبلاط الأوسط ، لوحات (٢٩ ، ٣٠) ، وإلى جانب هذه الأفاريز ، فهو الوحدة الزخرفية الرئيسية في تغطية الشمسيات (الشماسيات) التي تعلو جدار القبلة ^(٦٩) ، لوحة (٣١) ، وفي كل من الحاليين يعد هذا أسلوباً فنياً جديداً غير معهود بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، بما يمكن اعتباره إحدى الخصائص الجديدة بالفن المريني خلال مرحلته الأولى ^(٧٠) ، والتي حظيت بالقبول والانتشار الكبير في المرحلة الثانية منه (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، ولعل هذا تحت تأثير الفن الأندلسي الغرناطي ، الذي شهد أيضاً شيوع تلك الأطباق النجمية بكل من الأفاريز الهندسية وتشبيكات النوافذ ، حسب ما تعكسه - بصور غنية متنوعة - زخارف قصور الحمراء بغرناطة ^(٧١) .

(٢-٣) الزخرفة المعمارية :

تلعب العقود - وأشهرها المفصص - الدور الرئيسي في هذه الزخرفة ، وهو ما يحمل على تسميتها بهذا الاسم ، وإن كان البعض يطلق عليها " زخرفة الكوفي " ^(٧٢) ، في حين ينعتها البعض الآخر بـ " أشباه الحروف الكوفية " ^(٧٣) ، ومردّ هاتين التسميتين الأخيرتين لكون هذه الزخرفة شديدة الشبه بنقوش الخط الكوفي المعماري ^(٧٤) ، الذي شاع استخدامه بكل من الأندلس في عصر بني نصر (٦٣٥ - ٨٩٧ هـ / ١٢٣٨ - ١٤٩٢ م) ^(٧٥) ، والمغرب خلال عصر بني مرين (٦٦٨ - ٨٦٩ هـ / ١٢٦٩ - ١٤٦٤ م) .

فيما يتعلق بأصول هذه الزخرفة في الفن الأندلسي المغربي ، فالذي يمكن اعتقاده هو أنها عرفت بالفن الأندلسي تخصيصاً ، خلال المرحلة المتأخرة من العصر الموحيدي (٦٠٩ - ٦٤٦ هـ / ١٢١٢ - ١٢٤٨ م) ، هذا على الرغم من أنه لا نقف على أمثلة تشهد لها - في ضوء الدراسات المتاحة - بالفن الأندلسي خلال تلك الفترة ^(٧٦) ، وإنما يؤكد هذا القول أحد النماذج الفريدة لتلك الزخرفة المعمارية في صورتها البدائية ، المنفذة ضمن الزخارف الجصية - الأندلسية الطابع - التي تكسو مئذنة المشهد الحسيني بالقاهرة ، التي ترجع - كما سبق الإشارة - إلى العصر الأيوبي عام (٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م) ، على وجه التحديد ، حيث نراها تزين صرة الطاقة المشعة ، التي تعلو المساحة الزخرفية الوسطى من الواجهة الجنوبية الغربية ، لوحة (٣٢) .

إن هذا النموذج المبكر لهذه الزخرفة المعمارية ، يؤكد - كما سبق القول آنفاً - أنها عرفت في الفن الأندلسي خلال المرحلة الأخيرة من العصر الموحيدي ، وهو ما يفسر - من جهة أخرى - سبب ظهورها بصورة جلية ، مع ما صاحبها من مراحل أكثر تطوراً وجمالية بجامع تازة ، تحت وطأة التأثير الأندلسي الغرناطي .

تعكس زخارف الجامع الكبير بتازة بعض النماذج النادرة المهمة لهذا النوع من الزخرفة الهندسية ، حيث نراها بصورة فنية رائعة تزين بعض المساحات السفلى من قبة الضلوع المتقاطعة التي تعلو مربع المحراب ، لوحة (٣٣) ، كما تزين - كعنصر رئيسي على أرضية من التوريقات النباتية - بنيقتي (

كوشتي (العقدين الجانبين على يمين ويسار المحراب ، لوحة (٣٤) ، وفي زخرفة المساحتين المربعيتين اللتين تتخللان النقش القرآني المؤطر لعقد المحراب ، لوحة (٣٥) ، وأخيراً ، نشهدا ببعض المساحات التي تتخلل النطاق السفلي ، بين الأرجل الهابطة للقبّة المقرنصة التي تعلو حنية المحراب ، لوحة (٢٧) . كما هو ملاحظ ، فإن هذه الزخارف شديدة الشبه بالنقوش الكتابية المنفذة بالخطين الكوفي المرآتي والكوفي المعماري ، والتي تلعب فيها العقود المفصصة وزخرفة العقد (الصفائر) ، الدور الرئيسي في تنفيذها ، وتلك الزخرفة المعمارية لا نعهدا بكل من الفنين المرابطي والموحدي بالمغرب^(٧٧) ، الأمر الذي يرجح أنها من العناصر الزخرفية التجديدية مع المرحلة الأولى من مراحل الفن المريني (٦٦٨ - ٧٠٦ هـ / ١٢٦٩ - ١٣٠٦ م)^(٧٨) ، تحت التأثير الأندلسي الغرناطي ، والتي شهدت نوعاً من الاستمرارية المحدودة جداً خلال المرحلة الثانية من مراحل ذلك الفن المريني (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م)^(٧٩) ، وبهذا تتضح الأهمية الفنية لزخارف جامع تازة ، والتي تعكس صوراً نادرة على قدر كبير من الأهمية لهذا النوع من الزخرفة^(٨٠) .

٣- النقوش الكتابية :

لجامع تازة أهمية كبرى فيما يتعلق بفن الخط والكتابة ، سواء أكان هذا من حيث الشكل أو من ناحية المضمون ، فهو خير شاهد على مدى التحول الجذري في مسار الفن بالمغرب منذ تلك المرحلة المبكرة من العصر المريني (٦٦٨ - ٧٠٦ هـ / ١٢٦٩ - ١٣٠٦ م) ، بما اتسم من حضور كثيف جداً للنقوش الكتابية ، غير مسبوق بمساجد كل من العصرين المرابطي والموحدي ، إذ جاءت محاريب العصر الموحدي عاطلة من أية نقوش كتابية ، حسب ما نقف عليه بكل من جامع تينملل ، جامع الكتبية بمراكش ، أشكال (٧ ، ٨) ، أما العصر المرابطي فقد لعب فيه الخط دوراً حيويًا في الزخرفة ، حسب ما تعكسه نقوش كل من محراب الجامع الأعظم بتلمسان (٥٣٠ هـ / ١١٣٦ م) ، ومحراب جامع القرويين بفاس (٥٣١ هـ / ١١٣٧ م) ، بيد أنها لا تضاهي قطعاً نقوش جامع تازة من حيث الغنى والتنوع في الخطوط المستعملة ، أو من حيث كثافة حضور وتعدد مضامين تلك النقوش ، وهذا - كما سبق القول - أحد الدلائل المؤكدة على التحول العميق في توجهات الفن بالمغرب خلال المرحلة الأولى من العصر المريني ، والتي يمكن استجلائها من خلال المباحث الآتية :

(٣-١) النقوش الكتابية من حيث الشكل :

(٣-١-١) الخط اللين :

تعكس نقوش جامع تازة حضوراً كبيراً غير معهود لهذا النوع من الخط على حساب الخط الكوفي ، والذي كان هذا الأخير هو الأكثر شهرة وتداولاً بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، سواء فيما يخص النصوص التسجيلية أو النقوش الزخرفية ، ومن خلال إلقاء نظرة عامة على زخارف واجهة المحراب وما حوله ، فضلاً عن النقش التسجيلي للجامع ، يتبين مدى ما أحرزه الخط اللين من تقدم وأهمية في الزخرفة ، إذ جاءت غالبية النقوش الكتابية منفذة بهذا الخط ، لوحات (١ ، ٢ ، ٨ ، ١٠ ، ١٥ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ٣٠ ،

٣٤ ، ٣٥) ، إلا أنه على الرغم من ذلك ، فإن الخط الكوفي لا يزال يشهد حضوراً مهماً بنقوش هذا الجامع.

من ناحية أخرى ، فقد اكتسب ذلك الخط اللين أهمية فنية من الناحية التنفيذية ، إذ نجده في بعض الأحيان منفذاً على أرضية كثيفة من التوريقات النباتية المتنوعة ، كالتوريقات المعرقة المختمة ، أو المزهرة ، لوحات (٢٧ ، ٣٤ ، ٣٥) ، كما أن النصوص المسجلة أصبحت أكثر وضوحاً وتعبيراً عن ذاتها من خلال نقشها داخل أطر زخرفية زادت مساحتها طولاً وعرضاً ، هذا مع الاتزان العام المسيطر على أشكال الحروف المفردة أو المتداخلة ، والتي جاءت - من ناحية الرسم - مماثلة لنظائرها بخط الثلث الأندلسي في قصور الحمراء بغرناطة ^(٨١) ، بما يصح معه تسمية هذا الخط أيضاً في الفن المغربي بـ (الخط الأندلسي) ^(٨٢) .

يمكن اعتبار نقوش جامع تازة نقطة الانطلاقة لمزيد من الأهمية لهذا النوع من الخط خلال المرحلة الثانية من الفن المريني (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، سواء فيما يتعلق بالمساحات الزخرفية المخصصة له ، أو ما يخص أشكال الحروف التي أحرزت بعض مظاهر التطور البطيء ، ولعله من خلال إطلالة عامة - على سبيل المثال - على نقوش المدرسة البوعنانية وجامعها (٧٥١ - ٧٥٦ هـ / ١٣٥٠ - ١٣٥٥ م) ، تتضح تلك المكانة الكبرى التي شهدها هذا الخط اللين بكافة مضامينها التسجيلية والزخرفية .

(٣-١-٢) الخط الكوفي :

في ضوء نقوش جامع تازة يمكن القول إن الخط الكوفي سجل نوعاً من التراجع المحدود لحساب الخط اللين ، على خلاف الأمر بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، اللذين غلب فيهما استعمال الخط الكوفي كما سبق الإشارة ، حيث نجد الخط الكوفي في مواضع عدة ضمن نقوش المحراب وواجهته ، لوحات (٨ ، ١١ ، ١٣ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧) ، ورغم هذا ، فإن تلك النقوش تعكس مزيداً من التطورات الفنية التي شهدها هذا الخط مع المرحلة الأولى من الفن المريني بالمغرب ، ويتمثل ذلك في كثافة الأرضية النباتية المنفذة عليها ، على خلاف الحال بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، والذي كان في هذا الأخير غالباً ما تتخلل حروفه توريقات وتفرعات بسيطة ، أما في الفن المرابطي فلم تكن بتلك الكثافة التي نجدها بنقوش جامع تازة ، لوحات (٣٥ ، ٣٧) .

من جانب آخر ، فقد حظيت أشكال الحروف المنفذة بهذا الخط ضمن نقوش جامع تازة بمزيد من العناية والتطور الفني ، فيما يتعلق برسم بعض الحروف كـ (الهاء ، اللام ألف) ، من حيث أشكال عقيداتها بصور فنية غنية ، كما أن هامات بعض الحروف الأخرى كـ (الألف ، اللام ألف) ، زادت أهميتها الزخرفية بعدما تشعبت وتشابكت الضفائر المتصلة بها بصورة جمالية غير مسبوقة بالفنين المرابطي والموحدي ^(٨٣) ، لوحات (١٣ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٣٥ ، ٣٧) ، وإنما نجد تلك الأهمية لهامات الحروف تجسدها نقوش قصور الحمراء على نحو ما نراه بتمامه في نقوش جامع تازة ^(٨٤) ، وهو ما يؤكد الأثر الأندلسي الغرناطي أيضاً على تطور هذا الخط بالفن المغربي خلال المرحلة الأولى من الفن المريني (٦٦٨ - ٧٠٦ هـ / ١٢٦٩ - ١٣٠٦ م) ، وتلك الخصائص الفنية ظلت هي المتبعة كذلك - في أغلب الأحوال -

خلال المرحلة الثانية من الفن المريني (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، رغم ما لحق هذا الخط من تراجع ملحوظ لحساب الخط اللين .

(٣-١-٣) الخط الكوفي المرآتي :

عُرف بذلك لأن الكتابات المنفذة به - والتي لا تتعدى في غالب الأمر كلمة أو كلمتين - تكون بطريقة التقابل طرداً وعكساً ، بحيث يصبح الشطر الواقع على يمين الناظر إليها مماثلاً للواقع على يساره ، وكأن هذا الأخير صورة مرآتية للشطر الأول المقابل له ، ونجد أمثلة هذا الخط بجامع تازة منفذة أعلى تاجي المحراب ، لوحة (١٦) ، وكذلك ضمن زخارف بعض المضاهايات التي تعلو جوفه المحراب ، لوحة (٢٧) ، ومرة ثالثة أسفل المساحتين الزخرفيتين المحصورتين بين الشمسيات الثلاث التي تعلو المحراب ، لوحة (٣٥) ، وأخيراً ، ببعض المساحات الزخرفية التي تتخلل الأرجل الهابطة لمقرنصات مناطق انتقال القبة المضلعة التي تعلو مربع المحراب ، لوحة (١٠) ، وتقرأ الكتابات المنفذة بهذا الخط في كل هذه المواضع عبارة (يُمْن) .

الواقع أنه لا توجد نماذج صريحة سابقة لهذا النوع من الخط بكل من الفنين المرابطي والموحدي بالمغرب^(٨٥) ، بما يمكن اعتبار ذلك أحد ملامح التطوير في النقوش الزخرفية المنفذة بالخط الكوفي في الفن المغربي خلال المرحلة المبكرة من العصر المريني (٦٦٨ - ٧٠٦ هـ / ١٢٦٩ - ١٣٠٦ م) ، كأحد مظاهر التأثيرات الفنية الغرناطية ، والتي تعكس قصورها بالحمراء حضوراً قوياً لهذا النوع من الخط في تنفيذ تلك العبارة الدعائية وغيرها^(٨٦) ، حسب ما شاع أيضاً خلال المرحلة الثانية من مراحل الفن المريني بالمغرب (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، وهو مما يزيد في تأكيد القول بالعلاقة الوثيقة بين كل من الفنين المريني بالمغرب والنصري بغرناطة خلال مرحلتهما المتعاقبة ، على يد المدارس الفنية الأندلسية التي أثرت تلك العماير المرينية بمزيد من جماليات الفن الأندلسي الغرناطي .

(٣-٢) النقوش الكتابية من حيث المضمون :

يشهد الجامع الكبير بتازة غنى فني غير مسبوق أيضاً فيما يتعلق بمضامين النقوش الكتابية التي تزين واجهة المحراب وما حوله ، كدلالة على مظاهر التطوير بالفن المغربي مع بداية العصر المريني ، خلافاً لكل من العصرين المرابطي والموحدي ، وتعكس مضامين تلك النقوش الكتابية نوعين رئيسيين حظيا بالمكانة الكبرى ، وهما كلاً من النصوص القرآنية ، والعبارات الدعائية الدينية ، وكلاهما يبرز سيطرة الروح الدينية الإسلامية على مضامين فن الخط خلال تلك المرحلة ، جريباً في ذلك على المعهود بالعصور الإسلامية السابقة ، هذا إضافة إلى بعض العبارات الدعائية الدنيوية ، ويمكن الاقتصار في دراسة الأنواع الثلاثة على تلك التي تعكس مزيداً من جوانب التجديد بالفن المغربي على النحو التالي :

(٣-٢-١) الآيات القرآنية :

تنوعت الآيات القرآنية التي تزين واجهة ومربع المحراب^(٨٧) ، غير أن الذي يمكن اعتباره أحد أوجه التجديد في مضامين تلك الآيات القرآنية ، هو تكرار بعض آيات بعينها في تتابع دائم بالمساحة المخصصة

لها ضمن أعمال النقش والزخرفة ، وتتمثل هذه الآيات الكريمة في قول الله عز وجل : (وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب ^(٨٨)) وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم ^(٨٩)) ، وقد وردت هاتان الآيتان في تكرار متتابع بالإطار الذي يزين فتحة عقد كل من المدخلين المفضيين إلى مصلى الجنائز بجدار القبلة ، لوحة (٣٨) ، كما نراها في تكرار متتابع كذلك بالإفريز الذي يعلو مناطق انتقال القبة ذات الضلوع المتقاطعة التي تغطي مربع المحراب ، لوحات (١٠ ، ١٣) .

إن هذا الجمع بين كل من هاتين الآيتين وتكرارهما في تتابع متصل ضمن أعمال الزخرفة بالنقوش الكتابية القرآنية ، يمكن القول إنه يظهر هنا بجامع تازة للمرة الثانية بمساجد بلاد المغرب الأقصى خلال المرحلة الأولى من الفن المريني (٦٦٨ - ٧٠٦ هـ / ١٢٦٩ - ١٣٠٦ م) ^(٩٠) ، ولا نقف عليها بمساجد كل من العصرين المرابطي والموحدي ، وبالمقابل ، فإن هذا الجمع لكل من الآيتين نجده في نقوش قصور الحمراء بغرناطة ^(٩١) ، وهو ما يحمل على القول بأن ذلك التطوير في مضامين النقوش الكتابية - ممثلاً في الجمع بين آيتين قرآنيتين أو أكثر وتكرارهما في تتابع - إنما كان أحد مظاهر التأثيرات الفنية الغرناطية على الفن المريني بالمغرب منذ مرحلته المبكرة ، والتي تمتعت بانتشار واسع خلال المرحلة الثانية (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، حسب ما تعكسه نقوش عديد من مساجد ومدارس تلك الفترة ^(٩٢) .

(٢-٢-٣) العبارات الدعائية :

تعكس النقوش الكتابية بجامع تازة نوعين من العبارات الدعائية ، الأول : عبارات دعائية دينية وهي الأكثر شيوعاً ، والثاني : عبارات دعائية دنيوية ، وقد تنوعت مضامين كل من هذين النوعين ، غير أنه يمكن دراسة أوجه التجديد والتطوير لها على النحو التالي :

(١-٢-٢-٣) الحمد لله ، الشكر لله ، الملك لله ، العزة لله ، البقا لله :

شهدت هذه العبارات انتشاراً واسعاً ضمن النقوش الكتابية بجامع تازة ، حيث نجدها في تكرار دائم داخل مساحات ضيقة حول سنجات عقد المحراب ، لوحة (٨) ، وكذلك تزين الإطار الخارجي المؤطر لعقد المحراب وبنيفتيه ، لوحة (٢٧) ، ومرة ثالثة داخل شريط كتابي يؤطر العقود الجانبية الثلاثة بمربع المحراب ، لوحة (٣٧) ، كما تتخلل الأطباق النجمية التي تزين المساحات المحصورة بين عقود البلاط المحوري والإفريز الذي يعلوه ، لوحات (٤ ، ٣٠) ، غير أن السمة التطويرية لهذه العبارات الدعائية هو تنفيذها داخل دوائر مسننة الشكل ، تتوسط أطباق نجمية سداسية ناتجة عن تقاطع خطوط هندسية متداخلة ، حسب ما نراه يزين باطن عقد المحراب ، لوحة (٣٩) .

إن هذا الأسلوب الفني في تنفيذ وتوزيع تلك العبارات الدعائية بذلك النموذج الوحيد في جامع تازة يمكن اعتباره الأول من نوعه بالفن المغربي ، إذ لا نجد له نماذج سابقة بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، وفي المقابل ، فإن البعض يفيد أن ذلك الأسلوب الزخرفي في تنفيذ تلك العبارات نشده بالزخارف الجصية في منزل العملاق برندة (ق ٧٧ / ١٣ م) - وفي جامع تازة - ثم حظي بالانتشار بعد ذلك في غرناطة وبقصور الحمراء على وجه التحديد ^(٩٣) ، واعتماداً على هذا ، يترجح القول بأن ذلك الملمح التطويري في

تنفيذ هذه العبارات الدعائية وفق هذا الأسلوب الفني الجديد بجامع تازة ، إنما كان أيضا أحد مظاهر التأثير الفني الأندلسي الغرناطي على الفن المريني منذ مرحلته المبكرة ، والذي حظى بالانتشار بتلك الصورة الفنية التجديدية في عديد من العماائر الدينية التي ترجع إلى المرحلة الثانية من مراحل الفن المريني بالمغرب ^(٩٤) .

(٣-٢-٢-٢) الله عدة :

نجد تلك العبارة الدعائية في بعض المواضع الزخرفية ضمن نقوش جامع تازة ، إذ نقف عليها لتزين السنجة الوسطى من عقد المحراب ، لوحة (٨) ، كما تتخلل المستوى السفلي ضمن التوريقات التي تزين المضاهية الوسطى أعلى تجويفة المحراب ، لوحة (١١) ، وأخيراً ، ضمن النقوش الكتابية التي تزين بعض المساحات التي تتخلل أرجل مقرنصات القبة التي تعلو حنية المحراب ، لوحة (٣٩) .

إن هذه العبارة الدعائية لا نصادفها فيما سبق بالفن المغربي - في حدود ما أعلم - إلا في نموذج فريد ، حيث تزين بعض الحشوات المكونة لقرص (صينية) الثريا الكبرى بجامع القرويين ، والتي ترجع إلى عهد الخليفة الناصر الموحيدي (٦٠٠هـ / ١٢٠٣م) ^(٩٥) ، لوحة (٤٠) ، ولعل هذا يعطي مزيداً من الأهمية لتلك العبارة الدعائية خلال المرحلة المبكرة من الفن المريني ، بحيث أصبحت أكثر شهرة وتداولاً عن ذي قبل من خلال تنفيذها على العماائر ، وهو ما تعكسه كذلك نقوش قصور الحمراء ، والتي تبرز هي الأخرى مزيداً من الأهمية الفنية لتلك العبارة بحيث أصبحت أكثر تداولاً وانتشاراً بالفن الأندلسي الغرناطي ^(٩٦) ، بما يمكن اعتبار هذا أيضاً أحد مظاهر التأثيرات الفنية الغرناطية على الفن المريني بالمغرب خلال مرحلته الأولى ، وإن كان بصورة محدودة ، مثلما ظل عليه الحال كذلك بالمرحلة الثانية (٧١٠ - ٧٥٩هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧م) ، والتي لا نشهد فيها حضوراً ملموساً لتلك العبارة الدعائية ، خلافاً لما حظيت به من مكانة مهمة بنقوش قصور الحمراء في غرناطة .

(٣-٢-٢-٣) ولا غالب إلا الله :

نرى تلك العبارة بنقوش جامع تازة في موضع واحد فقط ، إذ نجدها منقوشة بالجامعة التي تزين البنية اليسرى من عقد المدخل المفضي إلى مصلى الجنائز ، الواقع على يمين المواجه للمحراب ، لوحة (١٥) . لا شك أن هذه العبارة كانت هي الشارة الدالة على عصر حكام بني نصر بغرناطة (٦٣٥ - ٨٩٧هـ / ١٢٣٧ - ١٤٩٢م) ، إذ لم تُعرف إلا مع بداية عصرهم بالأندلس ^(٩٧) ، ومن جانب آخر ، فقد حظيت بالمكان الأرفع ضمن نقوش عمائرهم وفنونهم ، ولا تزال قصورهم بالحمراء شاهدة على ذلك ، وهذا يحمل على القول إن ظهورها بنقوش جامع تازة أحد الدلائل الصريحة لتأكيد أثر الفن الغرناطي - الذي انتقل بصورة مباشرة على يد الفنانين الأندلسيين - في الفن المريني بالمغرب خلال مرحلته الأولى بصورة فريدة ^(٩٨) ، لم تتكرر بالمرحلة الثانية إلا فيما ندر .

(٣-٢-٢-٤) يُمْن :

من بين ما اتسمت به مضامين النقوش الكتابية بجامع تازة هو اشتغالها على بعض العبارات الدعائية ذات البعد الدنيوي ، وهي ميزة عُرفت فيما سبق بالفن المرابطي ، إذ نجد - على سبيل المثال -

عبارات مثل : (الغبطة المتصلة) ، (الغبطة المتصلة والسعادة) ، (اليمن والإقبال والسعادة) ، منقوشة على التغطيات البرونزية لبعض أبواب جامع القرويين من ذلك العصر المرابطي ، ولعل ظهور مثل تلك العبارات بالفن المرابطي ، إنما كان تحت تأثير فن عصر ملوك الطوائف بالأندلس (٤٢٢ - ٤٨٤ هـ / ١٠٣٠ - ١٠٩١ م) ، المأثور عنه الإغراق في كل ما هو دنيوي ^(٩٩) .

فيما يتعلق بالعبارة : (يُمن) ، فإن ظهورها هكذا مفردة بنقوش جامع تازة - وإن كان بصورة محدودة - دون اقتران بأي من العبارات الدعائية الأخرى - خلافا لما سبق ذكره آنفاً بالفن المرابطي - ربما كان الأول من نوعه بالفن المغربي ، حيث نجدها منفذة بالخط الكوفي المرآتي في مواضع عدة سبق ذكرها ضمن الحديث عن هذا النوع من الخط ، وبالمقابل ، فإن هناك نماذج مبكرة لهذه العبارة (يُمن) - هكذا مفردة - بالفن الأندلسي ترجع إلى فنون الغرفة الملكية " سانت دومنجو " بغرناطة ، منتصف القرن (٧ هـ / ١٣ م) ، وفي الزخارف الجصية برندة خلال القرن (٧ هـ / ١٣ م) ^(١٠٠) .

لعل هذا التزامن بين تاريخ الزيادة المرينية بجامع تازة (٦٩١ هـ / ١٢٩١ م) ، والنماذج المشار إليها آنفاً في الفن الأندلسي ، يؤكد الصلة الوثيقة بين كل من الفنين المريني بالمغرب خلال مرحلته المبكرة (٦٦٨ - ٧٠٦ هـ / ١٢٦٩ - ١٣٠٦ م) ، والفن النصري بغرناطة خلال مرحلته الأولى أيضا (٦٣٥ - ٧٠١ هـ / ١٢٣٧ - ١٣٠٢ م) ^(١٠١) ، واللذان شهدا معا - حسب ما سبق ذكره - البدايات الفعلية الأولى للخط الكوفي المرآتي الذي نفذت به تلك العبارة ، وهو ما يبرز الحضور الدائم المتجدد للمدارس الفنية الأندلسية بالمغرب ، والتي على يديها كانت تنتقل تلك المظاهر التجديدية بالفن النصري إلى الفن المريني ، والذي شهد بمرحلته الثانية (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، انتشاراً واسعاً لتلك العبارة الدعائية على وجه الخصوص ، حسب ما تعكسه مدارس ومساجد تلك الفترة .

(٤) العناصر المعمارية :

(٤-١) القبة ذات الضلوع المتقاطعة :

إن من أهم ما اتسمت به الزيادة المرينية بجامع تازة ، هو تلك القبة ذات الضلوع (العروق / الأوتار) المتقاطعة التي تعلو مربع المحراب ، لوحة (٣) ، فهي آية من آيات الفن الأندلسي على أرض المغرب خلال المرحلة المبكرة من الفن المريني ^(١٠٢) ، وأصل هذا النوع من القباب في العمارة الأندلسية المغربية ، يرجع إلى القباب الثلاث التي تعلو مقصورة ومربع محراب جامع قرطبة ، ضمن توسعة الخليفة الحكم المستنصر (٣٥١ - ٣٥٥ هـ / ٩٦٢ - ٩٦٦ م) ، شكل (٩) ، إذ كانت ذات غرض وظيفي معماري بالمقام الأول ، ثم ما لبثت أن أصبحت ببلاد الأندلس أساساً وبداية لمدرسة معمارية اتسمت بالثراء ، وامتدت في الزمان والمكان بعدما تحولت إلى زخرفة محضة ^(١٠٣) .

شهدت مساجد المرابطين بالمغرب هذا النوع من القباب ، وكان من أجمل وأرقى النماذج التي تبرز الدور الفني الزخرفي لها ، تلك التي تعلو مربع محراب الجامع الكبير بتلمسان (٥٣٠ هـ / ١١٣٥ م) ^(١٠٤) ، لوحة (٤١) ، إذ تعكس هذه القبة بعض التطورات المعمارية والفنية المهمة التي لم تشهدها قباب جامع

قرطبة ، ممثلة في استبدال الأوتار الحجرية الثقيلة بقباب جامع قرطبة ، بالأوتار الآجرية الخفيفة ^(١٠٥) ، الأمر الذي سمح بزيادة التشعب والتداخل المعماري الفني المذهل لتلك الأوتار بقبة جامع تلمسان بعدما زاد عددها على خلاف قباب جامع قرطبة ^(١٠٦) ، مما أسهم في النهاية بإعطاء مزيد من القيمة الفنية الكبرى لهذه القبة من خلال تلك التوليفات الزخرفية الغنية ، التي تتخلل كافة الفراغات الناتجة عن تقاطع أضلاعها ، وتلك الخصائص التجديدية الثلاث تجسدها بقوة قبة جامع تازة المريني ، بحيث يمكن اعتبارها أبداع وأثرى نموذج لهذا النوع من القباب بالفن المغربي قاطبة ^(١٠٧) ، بعدما أحرزت مزيداً من التطورات الفنية والجمالية التي برزت فيها عن تلك المرابطية ، التي تعلو محراب الجامع الكبير بتلمسان ^(١٠٨) .

مما سبق يتبين الصلة الوثيقة بين قبة جامع تازة ، وقباب الضلوع بالمساجد المرابطية بالمغرب ^(١٠٩) ، بعدما تراجع نهائياً الدور الفني المهم لتلك القباب بمساجد الموحدين ، والتي لا نقف بها على أية نماذج لها تعلو مربع محاريبها ^(١١٠) ، وهو ما يبرز إحدى أهم خصائص الفن بالمغرب خلال المرحلة المبكرة من مراحل الفن المريني ، ممثلة في الميل نحو الإغراق والتأنق في الزخرفة بشتى العناصر الزخرفية المتنوعة ، والعودة مرة أخرى إلى جماليات الفن الأندلسي المفعمة بالركة والحيوية التي أشربها الفن المرابطي ، والتي تجلّت مرة أخرى بالمرحلة الثانية من مراحل الفن المريني في نموذج وحيد ، ممثلاً في القبة ذات الضلوع المتقاطعة التي تعلو قاعة الدفن الملحقة بالجهة الغربية من الجامع الكبير بفاس الجديد ، من عهد أبي عنان فارس (٧٥٨ هـ / ١٣٥٧ م) ^(١١١) .

(٤-٢) القبة المقرنصة :

إلى جانب القبة ذات الضلوع المتقاطعة ، فقد شهدت الزيادة المرينية بجامع تازة أيضاً ذلك النوع من القباب المقرنصة ، إذ نجدها تعلو حنية المحراب ، لوحة (٣٩) ، ويرى البعض أن أسلوب التغطية بالقباب المقرنصة عرف ببلاد الأندلس خلال عهد ملوك الطوائف (٤٢٢ - ٤٨٤ هـ / ١٠٣٠ - ١٠٩١ م) ^(١١٢) ، على أنه في الفن المرابطي بالمغرب نشهد تلك القباب المقرنصة أعلى تجويفة محراب جامع القرويين بفاس (٥٣١ هـ / ١١٣٦ م) ، جنباً إلى جنب مع القبة المحارية التي تعلو تجويفة محراب جامع تلمسان (٥٣٠ هـ / ١١٣٥ م) ^(١١٣) ، تأثراً في تلك الأخيرة بالقبة المحارية التي تعلو حنية محراب جامع قرطبة (٣٥١ - ٣٥٥ هـ / ٩٦٢ - ٩٦٦ م) ^(١١٤) .

اتسم الفن الموحيدي بشيوع ذلك النوع من القباب المقرنصة أعلى تجويفة - ومربع - المحراب ، كما هو الحال بمحراب جامع تينمل ^(١١٥) ، ومحراب كل من جامع الكُثبية ^(١١٦) ، وجامع القصبة بمراكش ^(١١٧) ، وهو ما ظل متبعاً كذلك خلال المراحل المتعاقبة بالفن المريني ، إلا إنها في تلك المرحلة المبكرة ، حسب ما يتضح من قبة محراب جامع تازة - وكذلك قبة محراب الجامع الكبير بفاس الجديد - يلاحظ أنها على غرار النماذج السابقة عليها بالفن المرابطي ، من حيث كبر حجم مقرنصاتها وبساطة تكوينها ، مع قلة كثافتها وعدم تعقد الأشكال الناتجة عنها ، إلى جانب ما يتخللها من مساحات مزينة ببعض النقوش الكتابية

البسيطة ، لوحة (٣٩) ، وهذا على خلاف ما طرأ عليها خلال المرحلة الثانية من مراحل الفني المريني (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، والتي ازدادت فيها تلك المقرنصات أهمية من حيث صغر حجمها ، الأمر الذي ساعد على زيادة كثافتها ، وتعد الأشكال الزخرفية الناتجة عن ترتيبها وتوزيعها ، وهي الخصائص نفسها التي نلمح إرهاباتها بقباب المساجد الموحدية سابق الإشارة إليها .

من هذا يتضح علاقة طردية وثيقة بين قباب جامع تازة وقباب العصر المرابطي ، إذ إن الأهمية الكبرى أوليت في جامع تازة للقبلة ذات الضلوع المتقاطعة التي تعلو مربع المحراب ، لوحة (٣) ، كما هو الحال بجامع تلمسان المرابطي (٥٣٠ هـ / ١١٣٥ م) ، في حين أصبحت القبلة المقرنصة أقل أهمية بعدما اقتصر دورها على زخرفة أعلى تجويفة المحراب ، لوحة (٣٩) ، وهذا على خلاف الحال بالفن الموحي ، والذي احتلت فيه القباب المقرنصة محل الصدارة سواء فيما يتعلق بتلك التي تعلو بلاط القبلة ومربع المحراب ، أو التي تعلو جوفة محاريب مساجدهم .

(٣-٤) المحاريب :

هي من العناصر الزخرفية المحببة في الفن الأندلسي منذ ظهورها بأسلوب طبيعي رائع أعلى تجويفة محراب جامع قرطبة كما سبق الإشارة^(١١٨) ، وبهذا الأسلوب الطبيعي مع ما اتسمت به من التجسيم شاع استخدامها في الفن المرابطي بصورة غير مسبقة ، حسب ما تبرزه زخارف قبة الباروديين بمراكش ، لوحة (٦) ، غير أنه في الفن الموحي يتحول ذلك العنصر إلى زخرفة مجردة ، محورة عن شكلها الطبيعي الذي عرفت به في الفن المرابطي ، لتصبح أشبه ما يكون بسعف النخيل^(١١٩) ، ولا نراها بصورتها القريبة من الطبيعة إلا قليلا^(١٢٠) .

في ضوء زخارف الجامع الكبير بتازة ، تتجلى عودة تجديدية لهذا العنصر الزخرفي ، بنمطه المجسم القريب من الطبيعة مثلما شاع في الفن المرابطي ، وعلى خلاف ما اتسم به في الفن الموحي ، حسب ما نجده ضمن زخارف المساحة المركزية المقرنصة بباطن العقدان الجانبيين على يمين ويسار المحراب^(١٢١) ، لوحة (٤٢) ، وبطرفي هذين العقدان من الجهة المقابلة للمحراب ، لوحة (١٩) ، كما تزين ركني منطقة انتقال القبلة التي تعلو جوفة المحراب ، لوحة (٣٨) ، وأخيراً ، نجد هذه المحاريب تزين تاجي المحراب ، لوحة (١٦) ، وبعض التيجان الأخرى التي تعلوها عقود مربع المحراب ، لوحة (١٧) .

الجدير بالذكر أن استخدام تلك المحاريب في زخرفة تيجان الأعمدة على عهد أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ - ٧٠٦ هـ / ١٢٨٦ - ١٣٠٦ م) ، يعد الأول من نوعه في الفن ببلاد المغرب الأقصى^(١٢٢) ، إذ لا نشهدها بكل من تيجان العصرين المرابطي والموحي ، وبالمقابل ، فإن تلك السمة الفنية عرفت انتشاراً كبيراً في الفن الغرناطي بتيجان قصور الحمراء ، شكل (١٠) ، بما يمكن اعتبار ذلك أحد مظاهر التأثيرات الأندلسية الغرناطية على الفن المريني بالمغرب خلال مرحلته المبكرة ، والتي تجلّت بصورة أكثر حضوراً في ضوء تلك المحاريب المجسمة القريبة من الطبيعة بالمرحلة الثانية (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، والتي تمثل في مجموعها ذروة نضج وتبلور الفن المريني بالمغرب .

(٤-٤) العقد ذو الستارة :

عُرف بذلك لكونه أشبه ما يكون بالستارة المرخاة ذات الطيات المتعددة (١٢٣) ، وهذا النوع من العقود شهد حضوراً مهماً ضمن الزيادة المرينية بجامع تازة ، إذ نجده بالجهات الثلاث حول مربع المحراب ، لوحات (٢ ، ٣٤ ، ٤٣) ، وبطرفي بلاط المحراب في اتجاه عمودي على جدار القبلة أسفل القبتين الطرفيتين ، لوحة (٤٣) ، كما يزين واجهة المدخلين الجابيين بجدار القبلة على يمين ويسار المحراب والمفضيان إلى مصلى الجنائز ، لوحة (٣٨) ، وأخيراً ، نرى هذا النوع من العقود يزين الجهة الجنوبية من المربع الذي تتوسطه الثريا الكبرى بالبلاط المحوري ، لوحة (٢٨) ، وهذا العقد الأخير يرى البعض أنه يرجع إلى العصر الموحي (١٢٤) ، غير أن الذي يمكن اعتقاده هو أنه يرجع إلى عهد التوسعة المرينية بالجامع (٦٩٠ - ٦٩١ هـ / ١٢٩٠ - ١٢٩١ م) (١٢٥) .

اعتماداً على تلك النماذج المشار إليها بجامع تازة يمكن القول إن هناك جمعاً بين أسلوبين فنيين ، أحدهما جاء تقليداً لهذا النوع من العقود بالفن الموحي (١٢٦) ، وهو ما يعكسه ذلك العقد الواقع بالجهة الجنوبية من مربع الثريا الكبرى ، لوحة (٢٨) ، أما الآخر فيمثل اتجاهاً جديداً في تنفيذها ، وهو ما تعكسه باقي عقود مربع المحراب وبلاط وجدار القبلة (١٢٧) ، لوحات (٢ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٣) ، وبالنظر إلى الخصائص الفنية لكل منهما يمكن التأكيد على أن الأسلوب المحاكى لنمط العقود الموحية هو الأكثر جمالية وانسيابية من ذلك الأسلوب الثاني ، والذي أصبحت عقوده أكثر حدة (انكساراً) ، وأقل جمالية من تلك السابقة عليها بالفن الموحي (١٢٨) ، وهو ما ظل متبعاً كذلك - وإن كان بصورة محدودة - خلال المرحلة الثانية للفن المريني بالمغرب .

(٤-٥) تيجان الأعمدة :

سيراً على التقاليد المعمارية الفنية المعروفة بالعمارة الإسلامية ، فقد شهدت الزيادة المرينية بجامع تازة بعض نماذج لتيجان الأعمدة غير أنها من الجص ، وهو ما كان سبباً رئيسياً في ضياع ملامحها الجمالية الأصلية ، والتي رغم ذلك - مع تعاقب الزمان - لم تخل منها ، حسب ما يتضح بكل من تاجي المحراب ، لوحة (١٦) ، وبعض التيجان التي تقوم عليها عقود مربع المحراب ، لوحة (١٧) .

الملاحظ على هذه التيجان أنها سارت على نفس النمط الكلاسيكي (التقليدي) لها خلال العصور السابقة منذ عهد الخلافة بقرطبة (١٢٩) ، والمتمثل في كونها من ثلاثة مستويات ، السفلي منها قوامه زخرفة رأس الحية (المحنش) ، والثاني الذي يعلو قوامه توريقات وأزهار نباتية في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر ، وأخيراً ، قرمة (طلبة) التاج ذات الشكل المقعر للداخل ، وهي تارة إما أن تكون مزينة ببعض الزخارف الهندسية أو النباتية أو الكتابية كما هو الحال بتيجان جامع تازة ، لوحات (١٦ ، ١٧) ، وإما أن تكون خالية من الزخرفة ، حسب ما غلب عليها خلال المرحلة الثانية للفن المريني .

إن من أهم الميزات التي نجدها بتيجان جامع تازة هو أنها تعكس صورة أكثر تبلوراً ونضجاً لهذا النمط التقليدي الشائع خلال العصور السابقة ، سيراً في ذلك على إيقاع تيجان قصور الحمراء بغرناطة ،

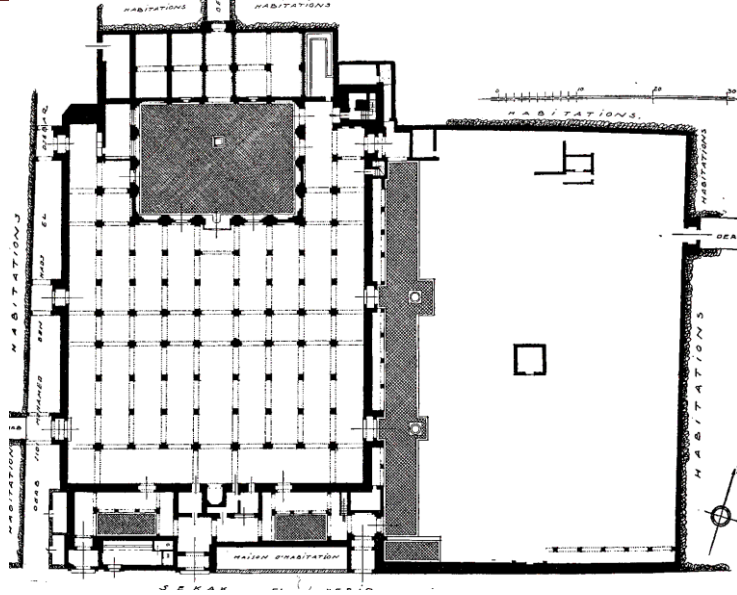
والتي لعبت فيها زخرفة المحاريب والتوريقات المزهرة والمسندة دوراً رئيسياً ، لوحات (١٦ ، ١٧) ، شكل (١٠) ، وهو ما يؤكد مرة أخرى ذلك الدور المهم للتأثيرات الفنية الأندلسية الغرناطية على الفن المريني منذ مرحلته المبكرة ، والتي تركت آثارها - رغم توقفها عن سنة التطور - على تيجان المراحل التالية بالفن المريني ، حسب ما تعكسه عديد من النماذج بكل من المساجد والمدارس المرينية بحواضر المغرب الكبرى .

خاتمة :

اعتماداً على ما سبق دراسته يمكن القول إن الفن المريني خلال مرحلته الأولى (٦٦٨ - ٧٠٦ هـ / ١٢٦٩ - ١٣٠٦ م) ، في ضوء زخارف ونقوش الجامع الكبير بتازة (٦٩١ هـ / ١٢٩١ م) ، كان جمعاً بين خصائص وسمات كل من الفنين المرابطي والموحدي ، فهو من ناحية يعكس مزيداً من الثراء ، الغنى ، والتنوع الفني الذي اتسم به الفن المرابطي ، في حين حافظ في الوقت ذاته على بعض خصائص الفن الموحدي من حيث الوضوح ، والقوة في التعبير عن ماهية عناصره الزخرفية .

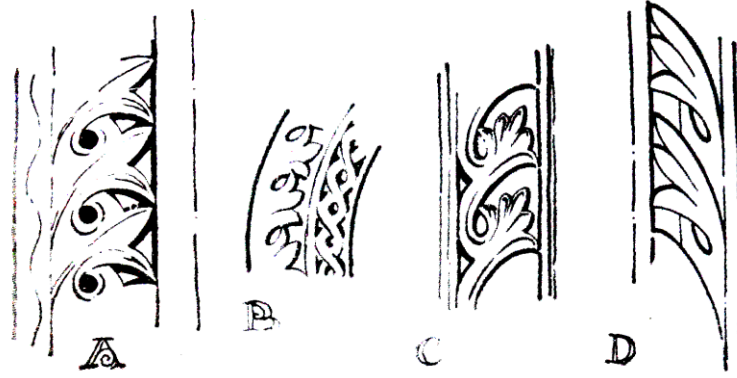
على الرغم من ذلك ، فإن زخارف ونقوش جامع تازة تعكس اتجاهاً جديداً للفن بالمغرب مع بداية العصر المريني ، ممثلاً في التخلي عن مبادئ التقلد والبساطة التي ميزت الفن الموحدي السابق عليه ، والاتجاه نحو الإغراق في الحشو والحشد لكافة العناصر الزخرفية ، والتي برزت فيها النقوش الكتابية بدرجة غير مسبوقة في تاريخ الزخرفة الخطية بالفن المغربي ، وقد ترك ذلك التوجه الجديد بصماته بقوة على الفن المريني خلال مرحلته الثانية (٧١٠ - ٧٥٩ هـ / ١٣١٠ - ١٣٥٧ م) ، والتي اتسمت بما يعرف بـ (أسلوب الزخرفة الكامل) (١٣٠) ، بحيث لا نكاد نجد موضعاً خلواً من الزخرفة .

أخيراً ، فإن للتأثيرات الأندلسية عامة والغرناطية بصفة خاصة حضوراً مهماً بزخارف ونقوش جامع تازة ، حيث شهدت بروز بعض العناصر الزخرفية التجديدية ، وكذلك بعض النقوش والعبارات الكتابية التي لم نشهدها بكل من الفنين المرابطي والموحدي بالمغرب ، وإنما شهد الفن الأندلسي ميلادها خلال المرحلة الأولى من مراحل الفن النصري بغرناطة (٦٣٥ - ٧٠١ هـ / ١٢٣٧ - ١٣٠٢ م) ، وفي قصور الحمراء على وجه التخصيص ، وفق أساليب فنية تطويرية متعددة ، وهو ما يحمل في النهاية على تأكيد ما ذهب إليه بعض الباحثين ، من كون تلك الزخارف التي تزين جامع تازة مُترعة بموروث الفن الأندلسي ، وأنها من نتاج عُرفاء أندلسيين (١٣١) .



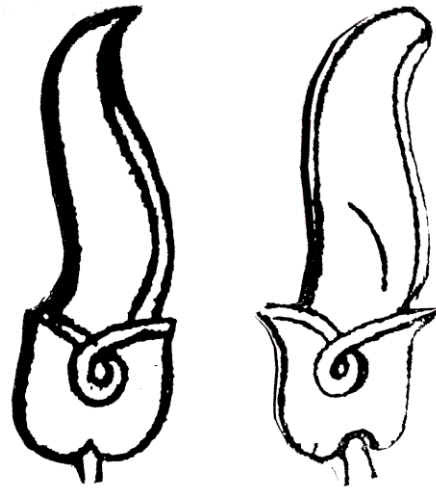
شكل (١) : الجامع الكبير بتازة ، مسقط أفقي ، عن :

Maslow : Les Mosquées de Fès et du nord du Maroc . P 36 , Fig (9) .

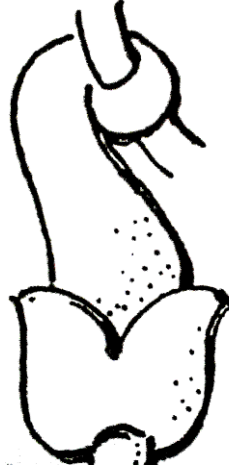


شكل (٢) : نماذج من زخرفة الأكنتس بمدينة الزهراء وجامع قرطبة ، عن :

بلباس : تاريخ إسبانيا الإسلامية . مج ٢ ، ج ٢ ، ص ٧٠١ ، شكل (٥٢٨) .

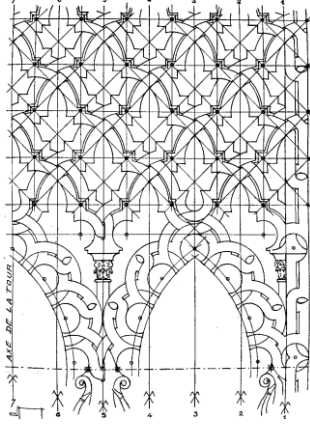


شكل (٣) : الجامع الكبير بتازة ، نماذج من الورقات الكأسية بسنجات عقد المحراب .



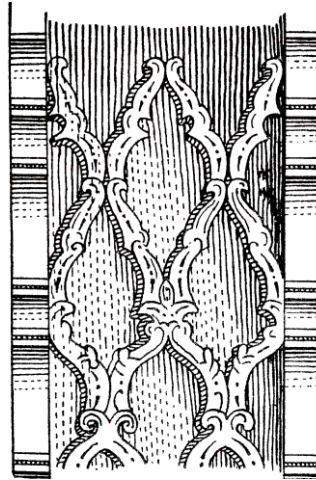
شكل (٤) : نموذج لورقة كأسية في الفن الموحد ، عن :

Marçais : L' Architecture Musulmane d' Occident . P 255 , Fig (162 / A) .



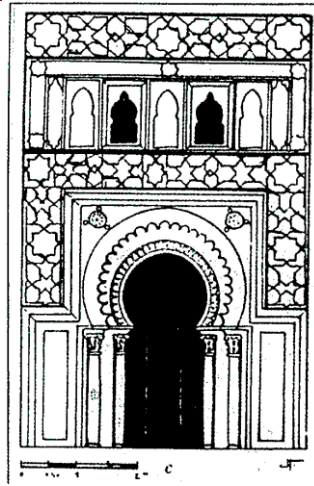
شكل (٥) : نموذج للشبكة المعينية الهندسية بصومعة جامع حسان بالرباط ، عن :

مالدونادو : عمارة المساجد . ج ٣ ، ص ٢٥٩ ، لوحة مجمعة (٤٣ / ٢) .



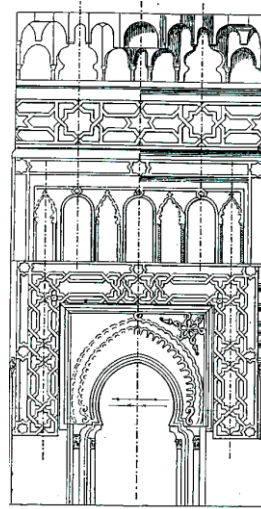
شكل (٦) : نموذج للشبكة المعينية النباتية بجامع تينملل ، عن :

Marçais : L' Architecture Musulmane d' Occident . P 257 , Fig (166) .



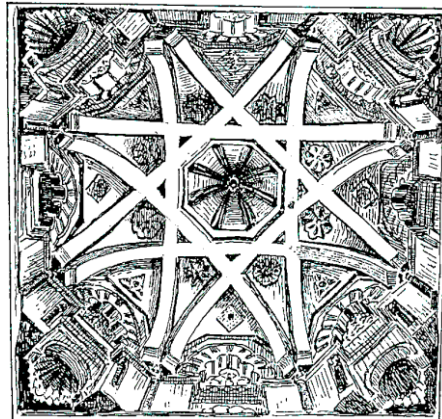
شكل (٧) : محراب جامع الكتبية ، عن :

مالدونادو : عمارة المساجد . ج ٣ ، ص ١٩٧ ، لوحة مجمعة (٧ / ٤) .



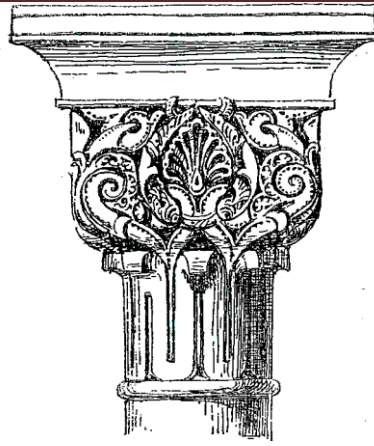
شكل (٨) : محراب جامع تينمل ، عن :

Golvin : Essai sur L' Architecture Religieuse Musulmane . T.4 , P274 , Fig (92).



شكل (٩) : قبة الضلوع المتقاطعة أعلى مربع محراب جامع قرطبة ، عن :

Golvin : Essai sur L' Architecture. T.4 , P 119 , Fig (31) .



شكل (١٠) : نموذج لتاج عمود بقصور الحمراء في غرناطة ، عن :
Marçais : L'Architecture Musulmane d'Occident . P 340 , Fig , 208 .



لوحة (١) : الجامع الكبير بتازة : النقش التسجيلي للتوسعة المرينية .



لوحة (٢) : الجامع الكبير بتازة : المحراب .



لوحة (٣) : الجامع الكبير بتازة : القبة ذات الضلوع المتقاطعة أعلى مربع المحراب .



لوحة (٤) : الجامع الكبير بتازة : زخرفة الأكتنيس حول عقود البلاط الأوسط ببيت الصلاة .



لوحة (٥) : الجامع الكبير بتازة : زخرفة الأكتنيس حول العقد الجنوبي لمربع الثريا الكبرى .



لوحة (٦) : زخرفة الأكنيس بقبة الباروديين في مراکش .



لوحة (٧) : زخرفة الأكنيس حول عقود جامع القصبة بمراكش .



لوحة (٨) : الجامع الكبير بتازة : تفصيل لرخارف بعض سنجات عقد المحراب ، وفي أقصى اليمين واليسار زخرفة الورقة الكأسية .



لوحة (٩) : توليفات من الورقة الكأسية بحشوة زخرفية من منبر جامع الكتبية بمراكش .



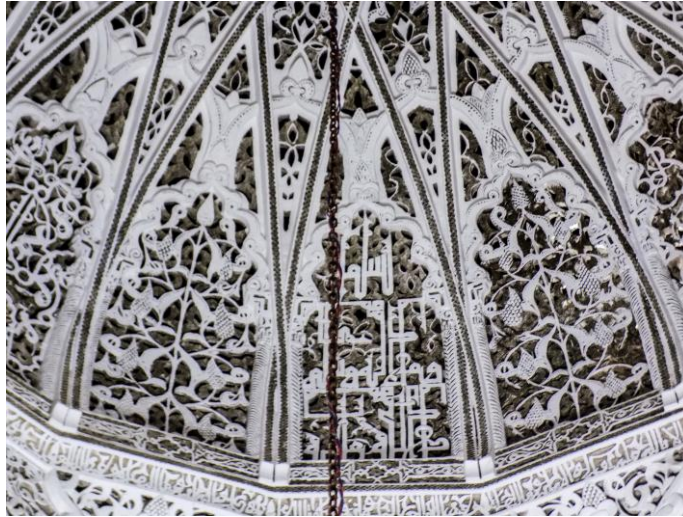
لوحة (١٠) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات الملساء حول مناطق انتقال قبة مربع المحراب .



لوحة (١١) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات الملساء بالمضاهية الوسطى أعلى تجويفة المحراب .



لوحة (١٢) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المعرقة كأرضية للتوريقات المسننة ببنيتي المحراب .



لوحة (١٣) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المعرقة كمهاد لزخارف قبة الضلوع .



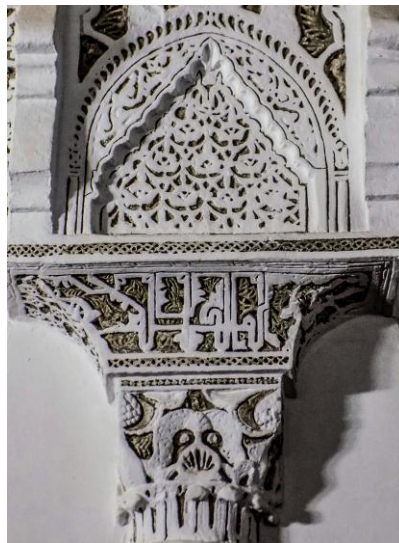
لوحة (١٤) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المعرقة كمهاد للتوريقات المسننة بإحدى بنيتي العقد الشمالي بمربع المحراب .



لوحة (١٥) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المعرقة كأرضية للتوريقات المسننة بإحدى بنيقتي عقد مدخل مصلى الجنائز .



لوحة (١٦) : الجامع الكبير بتازة : أحد تاجي المحراب .



لوحة (١٧) : الجامع الكبير بتازة : أحد التيجان التي ترتكز عليها العقود الجانبية بمربع المحراب .



لوحة (١٨) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المزهرة بباطن العقدین علی یمین و یسار المحراب .



لوحة (١٩) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المزهرة بباطن العقدین الجانبیین بمربع المحراب .



لوحة (٢٠) : التوريقات المزهرة بالأكنتس بزخارف القبة الكبرى من جامع القرويين بفاس .



لوحة (٢١) : التاج الجصي الملصق بالجهة الشرقية من جدار قبلة جامع القرويين بفاس .



لوحة (٢٢) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المسننة بإحدى المضاهيات أعلى تجويف المحراب .



لوحة (٢٣) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المسننة بالقبة التي تعلو مربع المحراب .



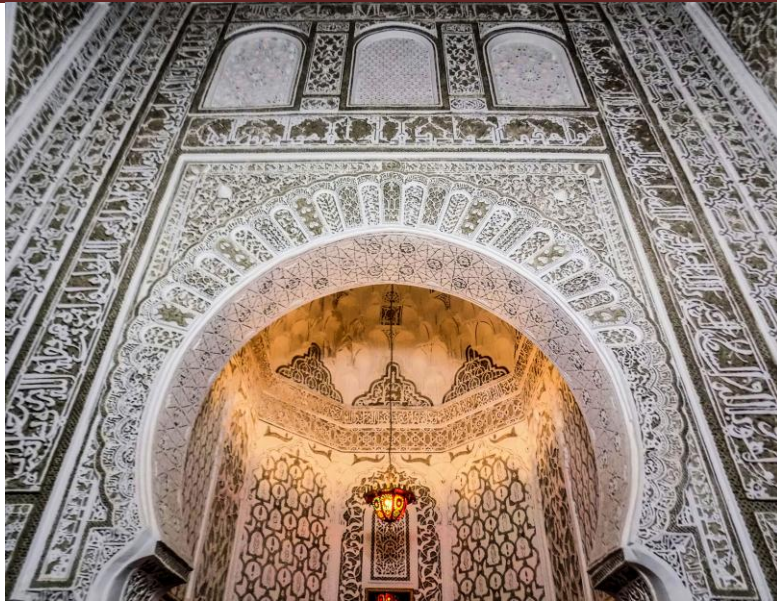
لوحة (٢٤) : التوريقات المسننة والمعركة المختمة تزين إحدى مآذن المشهد الحسيني بالقاهرة .



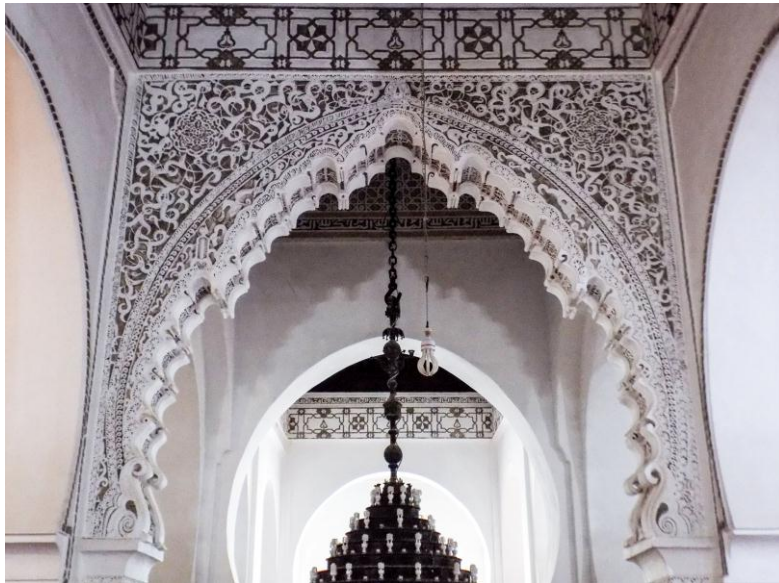
لوحة (٢٥) : الجامع الكبير بتازة : شبكة معينية نباتية بإحدى المضاهيات أعلى تجويفة المحراب .



لوحة (٢٦) : الجامع الكبير بتازة : شبكة معينية نباتية أخرى بإحدى المضاهيات بتجويفة المحراب .



لوحة (٢٧) : الجامع الكبير بتازة : زخارف واجهة المحراب .



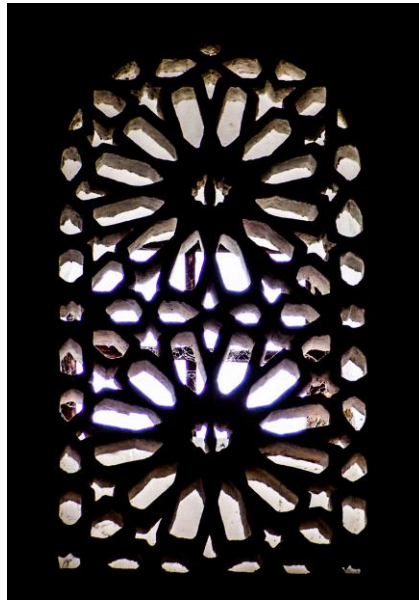
لوحة (٢٨) : الجامع الكبير بتازة : الإفريز الهندسي أعلى العقود التي تتخلل البلاط الأوسط .



لوحة (٢٩) : الجامع الكبير بتازة : الإفريز الهندسي أعلى بلاط القبلة .



لوحة (٣٠) : الجامع الكبير بتازة : الإفريز الهندسي أعلى عقود البلاط الأوسط .



لوحة (٣١) : الجامع الكبير بتازة : إحدى الشمسيات أعلى جدار القبلة .



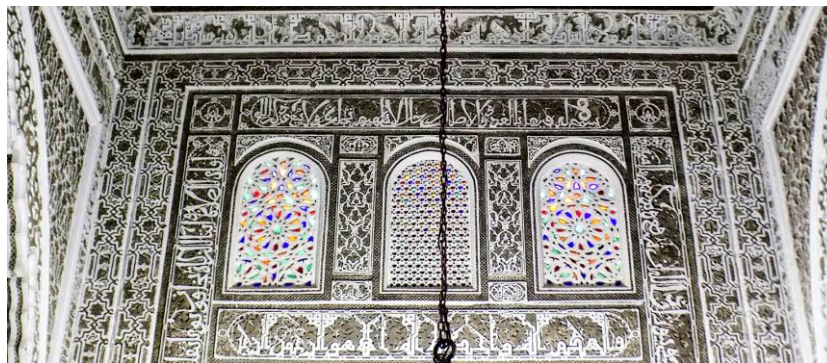
لوحة (٣٢) : الزخرفة المعمارية تزين مئذنة الباب الأخضر من المشهد الحسيني بالقاهرة .



لوحة (٣٣) : الجامع الكبير بتازة : الزخرفة المعمارية بالمستوى السفلي من قبة مربع المحراب .



لوحة (٣٤) : الجامع الكبير بتازة : الزخرفة المعمارية ببنيتي العقدين الجانبيين بمربع المحراب .



لوحة (٣٥) : الجامع الكبير بتازة : الزخرفة المعمارية تزين المربعين المحصورين بين البحور الثلاثة من النقش القرآني حول المحراب .



لوحة (٣٦) : تفصيل من زخارف القبة المقرنصة أعلى مربع محراب الجامع الكبير بسلا .



لوحة (٣٧) : الجامع الكبير بتازة : نقوش كتابية بالخطين اللين والكوفي أعلى مربع المحراب .



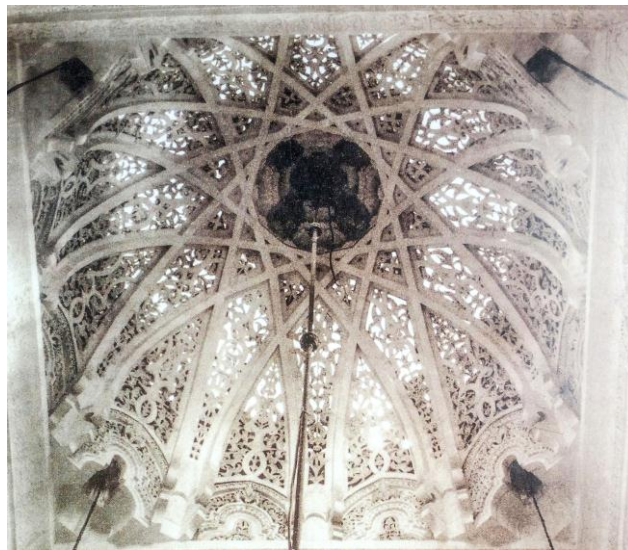
لوحة (٣٨) : الجامع الكبير بتازة : زخارف عقد المدخل المفضي إلى مصلى الجنائز .



لوحة (٣٩) : الجامع الكبير بتازة : النقوش الكتابية بباطن عقد المحراب .



لوحة (٤٠) : العبارة الدعائية " الله عدة " بإحدى حشوات قرص الثريا الكبرى من جامع القرويين .



لوحة (٤١) : قبة الضلوع المتقاطعة أعلى مربع محراب الجامع الكبير بتلمسان ، عن :

Bourouiba : L' Art Religieux Musulman en Algérie . P 105 .



لوحة (٤٢) : الجامع الكبير بتازة : الزخرفة المحارية تزين باطن العقد الشمالي بمربع المحراب .



لوحة (٤٣) : الجامع الكبير بتازة : عقود مربع المحراب وبلاطة القبلة .

الحواشي:

- (^١) - انظر : الفاسي (علي ابن أبي زرع) : الأئيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس . راجعه : عبد الوهاب بنمنصور ، المطبعة الملكية ، الرباط ، ط ٢ ، ١٤٢٠ هـ / ١٩٩٩ م ، ص ٣٦٨ ، ابن خلدون (عبد الرحمن) : كتاب العبر وديوان المبتدا والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر . ضبط : أ. خليل شحادة ، مراجعة : د. سهيل زكار ، دار الفكر ، بيروت ، ١٤٢١ هـ / ٢٠٠٠ م ، ج ٧ ، ص ٢٢٤ ، . الناصري (أحمد بن خالد) : الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى . تحقيق وتعليق : أحمد الناصري ، منشورات وزارة الاتصال ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ٢٠٠١ م ، ج ٤ ، ص ١٣ .
- (^٢) - عن أصولهم ونسبهم انظر : ابن أبي زرع : الأئيس المطرب . ص ص ٣٦٥ - ٣٦٧ ، . ابن خلدون : العبر . ج ٧ ، ص ٢٢١ .
- (^٣) - عن هذه الأحداث انظر : ابن أبي زرع : الأئيس المطرب . ص ص ٣٦٨ - ٤٠١ ، . ابن خلدون : العبر . ج ٧ ، ص ص ٢٢٤ - ٢٣٥ ، ٢٤٠ - ٢٤١ ، . الناصري : الاستقصا . ج ٤ ، ص ص ١٤ - ٢٩ .
- (^٤) - ابن أبي زرع : الأئيس المطرب . ص ص ٣٩٠ - ٣٩١ .
- (^٥) - ابن أبي زرع : الأئيس المطرب . ص ص ٤٧٥ - ٤٧٦ ، . نفسه : الذخيرة السنية في تاريخ الدولة المرينية . دار المنصور ، الرباط ، ١٩٧٢ م ، ص ٩٠ ، . ابن خلدون : العبر . ج ٧ ، ص ص ٢٥٦ ، . الناصري : الاستقصا . ج ٤ ، ص ٤٧ ، وللمزيد عن هذه المدينة الدارسة ، انظر : الشريف (محمد) : أضواء على مدينة أندلسية مجهولة : البنية المدينة الملوكية المرينية بالأندلس . ضمن (محاضرات ومباحث في تاريخ المغرب المريني وحضارته) ، مطبعة الهداية ، تطوان ، المغرب ، ص ص ١٠٦ - ١١٣ .
- (^٦) - ابن أبي زرع : الأئيس المطرب . ص ٤٢٠ ، . ابن خلدون : العبر . ج ٧ ، ص ٢٥٨ .
- (^٧) - أطلق على هذه المدينة بالمصادر المعاصرة بعض المسميات الأخرى مثل : (البيضاء) ، (المدينة البيضاء) ، (المدينة السعيدة) ، (البلد الجديد) ، (دار الإمارة) . ابن أبي زرع : الأئيس المطرب . ص ٤٢٠ ، . نفسه : الذخيرة السنية . ص ص ٩٠ ، ١٦٢ ، . التلمساني (محمد ابن مرزوق) : المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا الإمام أبي الحسن . دار الأمان ، الرباط ، ط ١ ، ١٤٣٣ هـ / ٢٠١٢ م ، ص ص ١٠١ ، ٣٢١ ، . ابن بطوطة (محمد) : رحلة ابن بطوطة . مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، ١٤١٧ هـ / ١٩٩٧ م ، مج ٤ ، ص ٢٠٢ ، . ابن الخطيب (لسان الدين) : الإحاطة في أخبار غرناطة . مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ١ ، ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م ، مج ٤ ، ص ٤٥٥ ، . نفسه : معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار . مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ١٤٢٣ هـ / ٢٠٠٢ م ، ص ١٧٦ ، . مؤلف مجهول : ذكر بعض مشاهير أعيان فاس في القديم . دار المنصور ، الرباط ، ١٩٧٢ م ، ص ص ٤٩ - ٦٢ ، . ابن خلدون : العبر . ج ٧ ، ص ٢٥٨ ، . ابن الأحمر (إسماعيل) : النفحة النسرينية واللمحة المرينية . دار سعد الدين ، دمشق ، ١٩٩٢ م ، ص ص ٢٥ ، ٢٧ ، ٤٥ ، ٥٤ ، . نفسه : روضة النسرين في دولة بني مرين . المطبعة الملكية ، الرباط ، ط ٢ ، ١٤١١ هـ / ١٩٩١ م ، ص ٢٩ .
- (^٨) - ابن أبي زرع : الذخيرة السنية . ص ١٦٢ .
- (^٩) - ابن أبي زرع : الذخيرة السنية . ص ١٦٢ .
- (^{١٠}) - ابن الخطيب : الإحاطة . ج ٢ ، ص ص ١٣٩ - ١٤٠ .
- (^{١١}) - ابن أبي زرع : الأئيس المطرب . ص ص ٤٩٣ ، ٤٩٦ ، ٤٩٩ .
- (^{١٢}) - عن بني عبد الواد انظر : ابن خلدون (يحيى) : بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد . تقديم وتحقيق : بو زيان الدراجي ، دار الأمل ، الجزائر ، ٢٠٠٧ م ، . التتسي (محمد بن عبد الله) : تاريخ بني زيان ملوك تلمسان . مقتطف من : (نظم الدر والعقبان في بيان شرف بني زيان) ، تحقيق : محمد أغا بو عياد ، موفم للنشر ، الجزائر ، ٢٠١١ م ، .

- مؤلف مجهول : زهر البستان في دولة بني زيان . تحقيق : بو زيان الدراجي ، مؤسسة بو زيان للنشر ، الجزائر ، ٢٠١٣م . مختار حساني : تاريخ الدولة الزيانية . منشورات الحضارة ، الجزائر ، ٢٠٠٩م ، ج ١ ، ٢ ، ٣ .
- (١٣) - ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . ص ص ٤٩٩ ، ٥٠١ - ٥٠٢ ، ٥٠٥ - ٥٠٧ . ابن خلدون : العبر . ج ٧ ، ص ص ٢٨٠ - ٢٨١ ، ٢٨٤ - ٢٨٧ .
- (١٤) - تقع على نحو أربعين ميلا جنوب البحر المتوسط وعلى نفس البعد تقريبا من مدينة تلمسان ، وعنها انظر : الفاسي (الحسن بن محمد الوزان) : وصف أفريقيا . ترجمة : محمد حجي ، محمد الأخضر ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٣م ، ج ٢ ، ص ص ١٢ - ١٣ .
- (١٥) - ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . ص ٥٠٨ .
- (١٦) - ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . ص ٥١٢ .
- (١٧) - يمكن تقسيم الفن المريني بالمغرب - اعتماداً على الخصائص والأساليب الفنية - إلى ثلاث مراحل رئيسية ، الأولى هي مرحلة التبلور والتكوين وتمثل عهدي كل من أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق (٦٦٨ - ٦٨٥ هـ / ١٢٦٩ - ١٢٨٦ م) ، وخلفه أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ - ٧٠٦ هـ / ١٢٨٦ - ١٣٠٦ م) ، والثانية تبدأ خلال عهد أبي سعيد عثمان الثالث (٧١٠ - ٧٣١ هـ / ١٣١٠ - ١٣٣٠ م) ، بسلسلة من التطورات الفنية غير المتوقفة لتصل إلى قمة الازدهار والرفي خلال عهد أبي عنان فارس (٧٤٩ - ٧٥٩ هـ / ١٣٤٨ - ١٣٥٧ م) ، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة التراجع والتقهقر التدريجي للفن المريني ، والتي أعقبت عهد أبي عنان فارس حتى انصرام ذلك العصر المريني (٧٦٠ - ٨٦٩ هـ / ١٣٥٨ - ١٤٦٤ م) ، هذا ، وإن كان بعض الباحثين يرى أن عهد أبي يعقوب يوسف بن يعقوب يمثل - من الناحية التاريخية أو الفنية - بداية المرحلة الثانية ، غير أنه من خلال مباحث هذه الدراسة ستتضح مظاهر الارتباط الفني الوثيق بين عهدي أبي يوسف يعقوب وخلفه أبي يعقوب يوسف ، بما يجعلهما يشكلان معاً أولى مراحل الفن المريني بالمغرب الأقصى . انظر : المنوني (محمد) : ورقات عن حضارة المرينيين . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، جامعة محمد الخامس ، سلسلة بحوث ودراسات رقم (٢٠) ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦م ، ص ص ١٤ - ١٦ . حركات (إبراهيم) : المغرب عبر التاريخ . دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء ، ١٤٢٠ هـ / ٢٠٠٠م ، ج ٢ ، ص ٢٥ . أبو رحاب (محمد السيد) : المدارس المغربية في العصر المريني : دراسة أثرية معمارية . دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط ١ ، ٢٠١١م ، ص ٣٨ . عوني (الحاج موسى) : فن المنقوشات الكتابية في الغرب الإسلامي . مدونة الكتابات المنقوشة السعيدية والعلوية بمدينة فاس : دراسة تاريخية وفنية . منشورات مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية ، الدار البيضاء ، منشورات عكاظ للطباعة ، ٢٠١٠م ، ص ص ١٠٤ - ١٠٧ .
- (١٨) - مدينة تازة من الحواضر الإسلامية المهمة بالمغرب الأقصى خلال العصور الإسلامية المتعاقبة ، والعصرين الموحيدي والمريني على وجه التحديد . انظر : الوزان : وصف أفريقيا . ج ١ ، ص ص ٣٥٤ - ٣٥٥ .
- (١٩) - ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . ص ٢٤١ . وعن هذا الرباط يشير صاحب " الاستبصار " ضمن حديثه عن مدينة تازة بقوله : (وقد بُني في هذه المدة مدينة الرباط ، وهي مدينة كبيرة في سفح جبل مشرفة على بساطه ، يشقها جداول المياه العذبة وعليها سور عظيم وقد بني بالجير والحصى ، يبقى مع الدهر ، ... ، وأسست هذه المدينة من نحو ٢٠ سنة ، في حين توجه الخليفة رضه [كذا] إلى فتح بلاد بني الناصر) . مؤلف مجهول : الاستبصار في عجائب الأمصار . نشر وتعليق : د. سعد زغلول عبد الحميد ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ص ١٨٦ .
- (٢٠) - هناك بعض الدراسات التي تناولت هذا الجامع بالدراسة الأثرية خلال العصرين الموحيدي والمريني ، ومنها على سبيل المثال : الكلوي (محمد) : العمارة الإسلامية في الغرب الإسلامي ، عمائر الموحدين الدينية في المغرب : دراسة أثرية

فنية . مخطوط رسالة دكتوراة في الآثار الإسلامية ، جامعة القاهرة ، كلية الآثار ، قسم الآثار الإسلامية ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م ، ص ١٣٤ - ١٦٧ .

Maslow (Boris) : Les Mosquées de Fès et du nord du Maroc . Paris , 1934, PP 17 – 37 ., Terrasse (Henri) : La Grande Mosquée de Taza . Paris , 1943 ., Saghir (Mabrouk) : Les Monuments Historiques de la Ville de Taza Du XII^e au XVII^e siècle . Diplome d'étude Approfondies , Sous La direction de : Mr. Les Professeurs : Jean-Pierre Sodini et Michel Terrasse , Université de Paris – Sorbonne , Paris I , U.E.R , d'art et d'Archéologie , PP 291 – 313 .

(٢١) - تقييد المصادر التاريخية - فضلاً عن الشواهد المادية الباقية - بالتوجه الذي غلب على الفن بالمغرب خلال العصر الموحي والمتمسم بالبساطة والنقل ، ومن ذلك ما أشار إليه ابن أبي زرع ضمن حديثه عن محراب جامع القرويين بالتوسعة المرابطية بقوله : (وكان يبهت الناظرين إليه من حسنه ويشغل المصلين ، فلما دخل الموحدون المدينة ... خاف فقهاء المدينة وأشياخها أن ينتقد عليهم الموحدون ذلك النقش والزخرف الذي فوق المحراب ، لأنهم قاموا بالتقشف والنقل ، فقليل لهم إن أمير المؤمنين عبد المؤمن بن علي يدخل غدا المدينة مع أشياخ الموحيين برسم صلاة الجمعة بالقرويين فخافوا لذلك ، فأتى الحمامون الجامع تلك الليلة ، فنصبوا على ذلك النقش والتذهيب الذي فوق المحراب وحوله بالكاغد ، ثم لبسوا عليه بالجص ، وغسل عليه بالبياض وذلك ، فنظفت تلك النقوش كلها وصارت بياضا) . ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . ص ٧٦ .، وانظر أيضا : مالدونادو (باسيلييو بابون) : العمارة الإسلامية في الأندلس : عمارة القصور . ترجمة : علي إبراهيم منوفي ، منشورات المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، المشروع القومي للترجمة ، ط ١ ، ٢٠١٠م ، ج ٤ ، ص ٨٣ - ٨٤ .

(٢٢) - يمكن اعتبار زخارف ونقوش الجامع الكبير بمثابة أهم وأبرز النماذج التي ترجع إلى المرحلة المبكرة من العصر المريني (٦٦٨ - ٧٠٦ هـ / ١٢٦٩ - ١٣٠٦ م) ، والتي لا تزال تحتفظ بالكثير من قيمتها الفنية الأصيلة التي ترجع إلى فترة توسعة الجامع ، وذلك على خلاف الجامع الكبير بفاس الجديد من عهد أبي يوسف يعقوب (٦٧٧ هـ / ١٢٧٨ م) ، والذي تعرضت نقوش وزخارف واجهة محرابه للتغيير شبه الكامل خلال الفترات اللاحقة ، ولم يبق إلا النذر القليل الذي يرجع إلى عهد بناء الجامع بزخارف العقود الدائرة بمربع المحراب ، وكذلك ، فإن الجامع الكبير بوجدة من عهد أبي يعقوب يوسف (٦٩٦ هـ / ١٢٩٦ م) ، لم يتبق من زخارفه الأصيلة إلا النذر القليل أيضا بمحرابه والعقد الذي يتقدمه . انظر : دادي (مارية) : تاريخ مدينة وجدة من التأسيس إلى سنة ١٨٣٠م . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - وجدة ، جامعة محمد الأول ، سلسلة بحوث ودراسات ٢٩ ، مطبعة شمس ، وجدة ، المغرب ، ٢٠٠٤م ، ج ٢ ، ص ٤٢٥ .

Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PP 36 , 40 , 47 ., Marçais (Georges) : L' Architecture Musulmane d' Occident , Tunisie , Algerie , Maroc , Espagne et Sicile . Paris , 1954 , P 271 .

(٢٣) - بلباس (ليوبولدو توريس) : تاريخ إسبانيا الإسلامية . ترجمة : علي عبد الرؤوف البمبي وآخرون ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٢م ، المجلد ٢ ، الجزء ٢ ، ص ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٣٠ ، ٥٣٥ ، ٧٠٣ ، الأشكال (٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٤٥ ، ٢٥٤ ، ٥٣٣) .، مالدونادو : عمارة القصور . ج ١ ، ص ١٨٣ ، ١٨٦ ، شكل (P) ، ١٨٨ ، ٢٠١ ، شكل (٤) .

(٢٤) - مالدونادو (باسيلييو بابون) : عمارة المساجد في الأندلس . ترجمة : د. علي إبراهيم منوفي ، منشورات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) ، ط ١ ، ١٤٣٢ هـ / ٢٠١١م ، ج ٢ ، ص ١١٤ ، لوحة مجمعة (٣٦ / ٧) ، ص ١٤١ ، لوحة مجمعة (١-٤٦ / ٢) ، ص ١٤٤ ، لوحة مجمعة (١-٤٨) .، مالدونادو : عمارة القصور . ج ١ ، ص ٢٠٤ ، شكل (A) ، ص ٢٠٥ ، شكل (١) .

(٢٥) - مالدونادو : عمارة المساجد . ج ٢ ، ص ١٤١ ، ١٩٤ ، لوحة مجمعة (٦٩ / ١) .، حيث يشير بعض المتخصصين أن التوجه الفني لتلك الزيادة الأخيرة سار على النسق الفني السابق بجامع قرطبة خلال توسعة الحكم المستنصر . مورينو (مانويل جوميث) : الفن الإسلامي في إسبانيا . ترجمة : د. السيد عبد العزيز سالم ، د. لطفي عبد البديع ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، د.ت ، ص ١٨٩ ، ١٩٢ .، بالباس : تاريخ إسبانيا الإسلامية . المجلد ٢ ، الجزء ٢ ، ص ٢٤١ - ٢٤٢ .

- (٢٦) - مالدونادو : عمارة القصور . ج ٤ ، ص ١٠٣ .
- (٢٧) - لعرج (عبد العزيز) : جمالية الزخارف النباتية في الفن الإسلامي بجامعة تلمسان الكبير وسيدي بلحسن . ضمن (تلمسان الإسلامية بين التراث العمراني والمعماري والميراث الفني) ، أعمال ملتقى دولي بتلمسان أيام ٣ - ٥ أكتوبر ٢٠١١ م ، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف ، الجمهورية الجزائرية الشعبية ، ج ١ ، ص ص ٢١٥ - ٢١٦ .
- Terrasse (Henri) : L' Art Hispano - Mauresque des origins au XIII^e siecle . Paris , 1932 , PP231, 235 , Fig (38) ., Marçais : L' Architecture Musulmane . P 255 , Fig (160) ., Bourouiba (Rachid) : L' Art Religieux Musulman en Algérie . Ministère de la Culture , Algérie , 2013 , P 122 , Fig (36 / 2) , PL. XII , 1 , PL. XIII , 3 .
- (٢٨) - ترجع هذه القبة إلى عهد علي بن يوسف بن تاشفين (٥٠٠ - ٥٣٩ هـ / ١١٠٦ - ١١٤٤ م) ، وعنها انظر :
- Maslow (Boris) : La Qubba Barudiyyin à Marrakuch . Al-Andalus , 1948 , Fasc , I , PP 180 - 185 ., Maria Marcos Cobaleda : Los Almorávides : Territorio , Arquitectura Y Artes Suntuarias . Tesis Doctoral , Universidad de Granada , Facultad de Filosofia Y Letras , Departamento de Historia del Art , 2010 , PP 300 - 326 .
- (٢٩) - سبق الإشارة إلى ما أفاد به ابن أبي زرع ضمن حديثه عن محراب جامع القرويين ودخول عبد المؤمن بن علي مدينة فاس برسم صلاة الجمعة بالجامع المذكور ، وما قام به فقهاء المدينة من تغطية النقوش المذهبة والملونة بمحراب الجامع ، لكون هؤلاء الموحدين قاموا بالتقشف والتقل وهو ما عكسه عمائرهم الباقية بالمغرب ، أما فيما يتعلق ببلاد الأندلس ، فإن البعض يرى أن الفن الموحي هنالك كان أكثر ثراءً وغنى عنه بالمغرب . انظر : بالباس (ليوبولدو توريس) : الفن المرابطي والموحدي . ترجمة : د. سيد غازي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١ م ، ص ١٣ . مالدونادو : عمارة المساجد . ج ٣ ، ص ٢١٦ .
- (٣٠) - قبل زخارف الجامع الكبير بتازة نجد لهذا الأسلوب الفني في تنفيذ ورقة الأكنتس حضوراً قوياً بزخارف الجامع الكبير في فاس الجديد من عهد أبي يوسف يعقوب (٦٧٧ هـ / ١٢٧٨ م) ، وذلك ضمن زخارف عقود مربع المحراب وحول عقود بيت الصلاة جميعها ، بالإضافة إلى عقود المداخل الرئيسية للجامع من داخل بيت الصلاة ، وهو ما يحمل على القول إن العودة التجديدية لهذا الأسلوب الفني خلال المرحلة المبكرة من مراحل الفن المريني بالمغرب ، إنما كان مع عهد أبي يوسف يعقوب بجامع حاضرت الملكية التي أسسها فاس الجديد ، وذلك على يد الفنانين الأندلسيين الذين قاموا بالخدمة في بناء هذا الجامع ، حسب إفادة صاحب " الذخيرة السنية " ، كما سبق الإشارة .
- (٣١) - حيث نجد تلك الزخرفة بهذا الأسلوب الفني حول عقود بيت الصلاة بجامع المدرسة البوعنانية بفاس البالي (٧٥١ - ٧٥٦ هـ / ١٣٥٥ - ١٣٥٠) ، وحول عقود مربع محراب جامع الحمراء بفاس الجديد (٧٥٢ - ٧٥٥ هـ / ١٣٥١ - ١٣٥٤ م) ، وأيضاً حول عقود صحن ومجنبات مسجد الزهر بفاس الجديد أيضاً (٧٥٩ هـ / ١٣٥٧ م) .
- (٣٢) - يسميها البعض بـ (زهرة اللوتس) ، حيث يرى أنها ترجع في أصولها إلى الفن المصري القديم . مالدونادو (باسيليو بابون) : الفن الإسلامي في الأندلس : الزخرفة النباتية . ترجمة : علي إبراهيم علي منوفي ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م ، ص ٦١ .
- (٣٣) - إذ جاءت تلك الزخارف مغطاة بطبقة كثيفة من الملاط الحديث توارت بسببه تفاصيل تلك التزيينات .
- (٣٤) - انظر : مالدونادو : الزخرفة النباتية . ص ٦٩ ، شكل (٢٢) .
- Dodds (Jerrilynn .D) : AL-Andalus The Art of Islamic Spain . The Metropolitan Museum of Art , New York , 1992 , PP 201 , 203 .
- (٣٥) - مالدونادو : الزخرفة النباتية . ص ٦٩ ، الأشكال (١١ - ١٦) ، ص ٧٠ ، الأشكال (٣٣ - ٥٣) . نفسه : عمارة القصور . ج ١ ، ص ٢٤٠ .
- (٣٦) - مالدونادو : الزخرفة النباتية . ص ٧٢ ، الأشكال (٨٢ - ٨٨ ، ٩٨) .
- Marçais : L' Architecture Musulmane . P 252 , Fig (155) .
- (٣٧) - يرجع هذا المنبر إلى عهد علي بن يوسف ، وإنما عرف بمنبر جامع الكتبية لأن عبد المؤمن بن علي الكومي - خليفة المهدي ابن تومرت دعي الدولة الموحدية - لمّا هدم جامع علي بن يوسف بن تاشفين ، نقل هذا المنبر إلى جامع الجديد

المعروف بجامع الكتبية ، لكونه تحفة فنية فريدة ، ولا تزال النقوش التسجيلية على المنبر تفيد بنسبته إلى العصر المرابطي ، وأنه صنع بقرطبة لجامع مراكش . انظر : مؤلف مجهول : الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية . حققه : د. سهيل زكار ، أ. عبد القادر زمامة ، دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م ، ص ١٤٤ .

Sauvaget (Jean) : Sur le Minbar de la Kutubîya de Marrakech . Hespéris , 1949 , T XXXVI , PP 313 – 314 ., Bloom (Jonathan .M) et Autres : Le Minbar de la Mosquée Kutubiyya . Ministère des Affaires Culturelles, Maroc , 1998 , P 104 .

(^{٣٨}) – بالبباس : الفن المرابطي والموحدي . ص ٤٨ – ٤٩ .

Terrasse : L' Art Hispano – Mauresque . P 363 , Fig (76) ., Marçais : L' Architecture Musulmane . P 231 , Fig (140) , P 255 , Fig (162) .

(^{٣٩}) – باكار (أندريه) : المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة . تعريب : د. سامي جرجس ، دار أتولي ٧٤ للنشر ، د.م ، ١٩٨١ م ، ج ١ ، ص ١٨١ .

(^{٤٠}) – ورغم ذلك ، فالجدير بالذكر إن هناك نماذج مماثلة تماما لتلك التي تزين سنجات محراب جامع تازة (٦٩١ هـ / ١٢٩١ م) ، بالفن الإشبيلي المدجن خلال القرن (٥٧ / ١٣ م) ، ولعل هذا التزامن بين كل منهما يحمل على القول بالتأثير الفني الأندلسي على تلك التي تزين محراب جامع تازة . انظر : مالدونادو : الزخرفة النباتية . ص ٧٣ ، شكل (١٣٣) .

(^{٤١}) – بالبباس : الفن المرابطي والموحدي . ص ٤٩ .

Terrasse : L' Art Hispano – Mauresque . PP 348 , Fig (66) , 352 , Fig (68) , 361 , Fig (74) ., Marçais : L' Architecture Musulmane . P 255 , Fig (161 , 163) .

(^{٤٢}) – عقاب (محمد السيد) : الأثر الفني في العمارة الموحدية . ضمن (لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر) ، دار زهراء الشرق ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م ، ص ٢٩ .

(^{٤٣}) – انظر أيضا : الطاهري (أحمد صالح) : الجمالية المغربية على عهد المرينيين : ملاحظات حول الفن الزخرفي بمدارس فاس . مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية – المحمدية ، جامعة الحسن الثاني ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، عدد مزدوج ١٢-١٣ / ٢٠٠٥ م ، ص ١٢٣ .

(^{٤٤}) – وهذا التوجه كان هو السائد أيضا خلال عهد أبي يوسف يعقوب (٦٦٨ – ٦٨٥ هـ / ١٢٦٩ – ١٢٨٦ م) ، في ضوء الزخارف الأصلية المتبقية ببنيقات العقود الثلاثة الحاملة لقبة محراب الجامع الكبير بفاس الجديد ، بالإضافة إلى زخارف بنيقتي العقد الأوسط من البائكة الشمالية المطللة على الصحن بالجامع المذكور .

(^{٤٥}) – المدرسة البوعنانية بمكناس هي المعروفة بـ " المدرسة الجديدة " ، من بناءات السلطان أبي الحسن المريني ، حسب ما تشهد له النقوش التسجيلية التي لا تزال تتوفر عليها ، وإنما تسمى خطأً بالبوعنانية ، نسبة إلى خلفه أبي عنان . المنوني (محمد) : التخطيط المعماري لمدينة مكناس عبر أربعة عصور . ضمن " أبحاث مختارة " ، منشورات وزارة الشؤون الثقافية ، المملكة المغربية ، مطبعة دار المناهل ، الرباط ، فبراير ٢٠٠٠ م ، ص ٥١ .

(^{٤٦}) – ترجع الجذور الأولى لهذا النوع من التوريفات المعرقة المختمة إلى فنون عهد الخلافة بقرطبة ، وإلى علب العاج على وجه التحديد ، حيث تعكس الزخارف النباتية المنفذة على عديد من تلك العلب حضوراً ملحوظاً لهذه التوريفات ، بما يمكن اعتبارها – أي تلك التحف العاجية – بداية مرحلة جديدة من مراحل تطور الفن القرطبي ، سيكتب لها الاستمرار والانتشار في الزخارف الجصية خلال عصر ملوك الطوائف بالأندلس ، مصحوبة بمزيد من العناية والتنوع في تنفيذها . انظر : السيد عبد العزيز سالم : تحف العاج الأندلسية في العصر الإسلامي . مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، د.ت ، ص ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٦٠ ، ٦٤ ، ٦٨ . بالبباس : تاريخ إسبانيا الإسلامية . مج ٢ ، ج ٢ ، ص ٣٨٩ – ٣٩٠ . مالدونادو : الزخرفة النباتية . ص ١٢٧ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، أشكال (٨-١ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) . نفسه : عمارة القصور . ج ٤ ، ص ٩٧ – ٩٨ . نفسه : التكوين الزخرفي في الفن الأندلسي . ترجمة : المركز الثقافي للتعريب والترجمة ، دار الكتاب الحديث ، ٢٠٠٩ م ، ص ١٢٧ .

(٤٧) - تعرضت هذه التوريقات بكل من المثالين المذكورين أعلاه لطمس كبير بتلك الطلاءات الحديثة التي ترتب عليها سد الفراغات التي كانت تتخللها فتبدو وكأنها ملساء ، خالية من التفاصيل .

(٤٨) - تعرضت أيضا التوريقات التي تزين هذه المساحة بكل من العقدين لطمس كلي بسبب طلاءات حديثة سدت كل الفراغات التي تبرز هوية تلك التوريقات ، والتي من خلال التدقيق تبين أنها من نوع التوريقات المزهرة .

(٤٩) - تعرضت كذلك تلك التوريقات لطمس كلي كحال النماذج السابقة ، إلا أنه من خلال الدراسة التي قام بها السيد : هنري تيراس ، تبدو تلك التوريقات المزهرة بهذا الموضع في غابة من الرقة والجمالية . انظر :

Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PI. L , PI. LI

(٥٠) - يرى البعض أن هذه التوريقات المزهرة ترجع في أصولها إلى فن عصر الخلافة بقرطبة ، وانتقلت بعد ذلك إلى فن عصر ملوك الطوائف بسرقسطة ، ثم إلى الفن المرابطي بالمغرب . مالدونادو : الزخرفة النباتية . ص ١٢٥ .

(٥١) - انظر : مالدونادو : الزخرفة النباتية . ص ١٢٥ .، رزقي (نبيلة) : الزخرفة الجصية في عمارات المغرب الأوسط والأندلس (ق ٧ - ٨ هـ / ١٣ - ١٤ م) : دراسة تحليلية مقارنة . مخطوط رسالة دكتوراة ، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية ، قسم علم الآثار ، جامعة أبي بكر بلقايد ، الجزائر ، عام ٢٠١٤ - ٢٠١٥ م ، ص ١٣٤ .

(٥٢) - مالدونادو : عمارة المساجد . ج ٣ ، ص ١٣٢ .، نفسه : عمارة القصور . ج ٤ ، ص ٩٩ ، ١٤٣ ، لوحة مجمعة (٢٧ / ١٠) .

(٥٣) - مالدونادو : عمارة القصور . ج ٣ ، ص ١٣١ ، ١٣٩ ، ٣١٥ ، لوحة مجمعة (٣٣ / ١) .

(٥٤) - مما تجدر إليه الإشارة ، أنه لا توجد نماذج لتلك التوريقات المزهرة خلال عهد أبي يوسف يعقوب (٦٦٨ - ٦٨٥ هـ / ١٢٦٩ - ١٢٨٦ م) ، حسب ما تعكسه البقايا الأصلية من زخارف ونقوش الجامع الكبير بفاس الجديد (٦٧٧ هـ / ١٢٧٨ م) ، وزخارف مدرسة الصفايين بفاس البالي (٦٧٥ هـ / ١٢٧٦ م) ، في حين أنه نجدها بنموذج نادر سابق على تلك التي تزين جامع تازة ممثلا في التاج الجصي الملصق بالجهة الشرقية من جدار قبلة جامع القرويين بفاس ، لوحة (٢١) ، كأحد الأدلة الشاهدة على صحة ما أفاد به ابن أبي زرع ، حول أعمال الإصلاح والتجديد لهذا الجدار خلال عهد أبي يعقوب يوسف عام (٦٨٨ هـ / ١٢٨٩ م) ، وهذا يحمل على القول إن ظهور تلك التوريقات الزهرية خلال المرحلة الأولى من الفن المريني بالمغرب ، إنما يرجع إلى عهد أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ - ٧٠٦ هـ / ١٢٨٦ - ١٣٠٦ م) على وجه التحديد . ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . ص ٨٣ .

(٥٥) - ترجع جل المنشآت الحالية بقصور الحمراء إلى عهدي كل من أبي الحجاج يوسف الأول (٧٣٣ - ٧٥٥ هـ / ١٣٣٣ - ١٣٥٤ م) ، وخلفه محمد الخامس الغني بالله (٧٥٥ - ٧٩٤ هـ / ١٣٥٤ - ١٣٩١ م) ، بالإضافة إلى بعض المنشآت القليلة من عهد محمد الثالث (٧٠١ - ٧٠٨ هـ / ١٣٠٢ - ١٣٠٨ م) ، والتي تعكس هذه الأخيرة بروزاً حقيقياً مماثلاً لما نجده تماما من تلك التوريقات الزهرية بجامع تازة المريني (٦٩١ هـ / ١٢٩١ م) ، الأمر الذي يرجح ظهورها بفنون قصور الحمراء خلال عهد محمد الثاني (٦٧١ - ٧٠١ هـ / ١٢٧٢ - ١٣٠٢ م) على أقصى تقدير ، والذي لا نقف بتلك القصور على أبنية ترجع إلى عهده تعكس تلك الزخرفة . انظر : الجمل (محمد عبد المنعم) : قصور الحمراء ديوان العمارة والنقوش العربية . منشورات مكتبة الإسكندرية ، ٢٠٠٤ م ، ص ٤٩ - ٥٠ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، اللوحات (١١١ - ١١٣) . مالدونادو : عمارة القصور . ج ٣ ، ص ٢٣ - ٢٤ ، ١٢٧ .

(٥٦) - تعرضت جل هذه التوريقات للطمس بكثرة الطلاءات الحديثة التي نتج عنها سد للفراغات التي كانت توضح تلك الحواف المسننة .

(٥٧) - إذ لا نقف لها على نماذج مماثلة بكل من الفنين المرابطي والموحدي ببلاد المغرب ، غير أن الجدير بالذكر هو أن هناك نماذج صريحة لهذا النوع من التوريقات المسننة على بعض العنائر الإسلامية بمصر ، ترجع إلى العصر الأيوبي (٥٦٧ - ٦٤٨ هـ / ١١٧١ - ١٢٥٠) ، ضمن موجة التأثيرات الأندلسية القوية على فنون ذلك العصر ، ويتمثل ذلك في

النقوش الجصية المنقذة على المئذنة التي تعلو الباب المعروف بالباب الأخضر من المشهد الحسيني في القاهرة ، والتي ترجع إلى عام (٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م) ، حسب النقش التسجيلي لها ، إذ حظيت هذه المئذنة بنقوش جصية ، لا يمكن التردد في نسبتها - اعتماداً على أساليبها الفنية وعناصرها الزخرفية - إلى الفنانين الأندلسيين الذين كان لهم حضور قوي بمصر خلال ذلك العصر ، وفي ضوء تلك النقوش الجصية نجد حضوراً ملموساً لتلك التوريقات المسننة في تناغم ساحر مع أخرى من التوريقات المعركة المختمة - التي تميزت بها الزخرفة النباتية الأندلسية المغربية دون غيرها من فنون العالم الإسلامي بالشرق - وكلها في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر حول محور وهمي ، لوحة (٢٤) ، وهو ما يؤكد نسبة تلك الزخارف للمدرسة الفنية الأندلسية ، وفي الوقت ذاته يعد أحد الدلائل المادية المهمة على وجود هذا النوع من التوريقات المسننة خلال أواخر العصر الموحد ببلاد الأندلس على وجه التحديد ، والتي لا تتوفر على نماذج صريحة لها بالفن الموحد في بلاد المغرب . انظر : عبد الوهاب (حسن) : تاريخ المساجد الأثرية . طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٤ م ، ج ١ ، ص ٨٤ .، الجمل (محمد عبد المنعم) : التأثيرات الفنية الأندلسية في الفنون المصرية الإسلامية في عصر المماليك . مخطوط رسالة دكتوراة ، جامعة الإسكندرية ، كلية الآداب ، قسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية ، ١٤١٨ هـ / ١٩٩٨ م ، ص ٣٠ - ٨٩ .

(٥٨) - لا تزال الشواهد المادية بقصور الحمراء تعكس مدى الانتشار الواسع لهذه التوريقات في الزخرفة ، انظر : نبيلة رزقي : الزخرفة الجصية . ص ١٣٣ .

(٥٩) - ليس هناك نماذج لتلك التوريقات المسننة - كما هو الحال أيضاً بالتوريقات المزهرة - بمنشآت عهد أبي يوسف يعقوب (٦٦٨ - ٦٨٥ هـ / ١٢٦٩ - ١٢٨٦ م) ، حسب ما تعكسه البقايا الأصلية من زخارف ونقوش الجامع الكبير بفاس الجديد (٦٧٧ هـ / ١٢٧٨ م) ، في حين نشهدها بالتاج الجصي الملصق بالجهة الشرقية من جدار قبلة جامع القرويين بفاس ، والذي يعود إلى أعمال الإصلاح بالجامع خلال عهد أبي يعقوب يوسف عام (٦٨٨ هـ / ١٢٨٩ م) ، لوحة (٢١) ، وهذا يحمل على القول أيضاً إن الحضور القوي لتلك التوريقات المسننة بالمرحلة الأولى من الفن المريني بالمغرب إنما يرجع إلى المدارس الفنية الأندلسية على عهد أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ - ٧٠٦ هـ / ١٢٨٦ - ١٣٠٦ م) على وجه التخصيص .

(٦٠) - مالدونادو : الزخرفة النباتية . ص ١٥٩ - ١٦٠ ، ١٧٤ ، الأشكال (٣٦ ، ٣٧ ، ١٧٨ ، الأشكال) ، (٦٦ ، ٦٧) .

Basset (Henri) et Terrasse (Henri) : Sanctuaires et Forteresses Almohades . Paris , 1932 , PP 68 , Fig (20) , 115 , Fig (37) , 125 , PL. XX , 141 , Fig (49) , 143 , Fig (50) .

(٦١) - انظر : مالدونادو : الزخرفة النباتية . ص ٥٥ .

(٦٢) - مما تجدر الإشارة إليه أن تلك اللوحة الفنية التي تزينها هذه الصنوبريات بالقبة التي تعلو مربع محراب جامع تازة ، لوحة (٢٣) ، نجد لها أخرى شديدة الشبه بها - غير أنها أكثر جمالية وجاذبية وأشد كثافة وانتقانا في عناصرها النباتية الزخرفية - تزين بعض المضاهيات التي تعلو عقد محراب جامع الكتبية بمراكش ، بما يمكن اعتبارها من النماذج الموحدية النادرة ، التي نفذت فيها تلك الصنوبريات بأسلوب يتسم بمزيد من الحيوية والانسائية عن تلك التي معنا بجامع تازة .

(٦٣) - تعددت آراء الباحثين حول أصول تلك الزخرفة ، وإن كان الراجح منها ما تم الإشارة إليه أعلاه ، انظر : عثمان إسماعيل : دراسات جديدة في الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى . دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، د.ت ، ص ٥٧ - ٥٨ .

Ricard (P) : Pour Comprendre L'Art Musulmane dans L'Afrique du Nord et en Espagne . Paris , 1924 , PP 131 - 134 ., Terrasse : L'Art Hispano - Mauresque . PP 333 - 334 ., Marçais : L' Architecture Musulmane . P 257 .

(٦٤) - حيث يرى البعض أن الشبكة المعينية التي تزين الطابق الثاني من صومعة جامع الكتبية هي أول نموذج لها بالمغرب .

Marçais : L' Architecture Musulmane . P 245 .

- (٦٥) - انظر : مالدونادو : الزخرفة النباتية . ص ص ١١٩ ، ١٢٠ ، شكل (٣) .
- (٦٦) - مالدونادو (باسيليو بابون) : الفن الإسلامي في الأندلس : الزخرفة الهندسية . ترجمة : علي إبراهيم علي منوفي ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م ، ص ٢١٣ .
- (٦٧) - Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . PP 209 , 213 , 217 , Fig (82 , 84) , PL. XXV ., Golvin (Lucien) : Essai sur L' Architecture Religieuse Musulmane . Paris , 1979 , T. IV , P 280 , Fig (96) .
- (٦٨) - انظر أيضا :
- Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PP 47 , 48 .
- (٦٩) - Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PL . XLIV , XLV .
- (٧٠) - لم تكن السابقة في استخدام الأطباق النجمية بالأفاريز وتغشية الشمسيات لجامع تازة ، بل نجدها تغطي بعض الشمسيات التي تعلو جدار القبلة بالجامع الكبير من فاس الجديد (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ، بما يمكن معه القول إن استخدام زخرفة الأطباق النجمية عُرف بالفن المغربي مع بداية المرحلة الأولى من الفن المريني على عهد أبي يوسف يعقوب (٦٦٨ - ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ - ١٢٨٦م) .
- (٧١) - مالدونادو : الزخرفة الهندسية . ص ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، نفسه : عمارة القصور . ج ٣ ، ص ص ١١٨ - ١١٩ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، ج ٤ ، ص ص ٣٦ - ٣٧ . نبيلة رزقي : الزخرفة الجصية . ص ص ١٤١ - ١٤٢ .
- (٧٢) - أندرية باكار : المغرب والحرف التقليدية . ج ١ ، ص ٣٢١ .
- (٧٣) - الحاج موسى عوني : فن المنقوشات الكتابية . ص ٥٢٧ .
- (٧٤) - يقصد بهذا النوع من الزخرفة استعمال خطوط شبيهة بالحروف الكوفية يتم تركيبها وتوزيعها وفق الأساليب المتداولة في تنفيذ الأصناف الكوفية عامة ، وفي الكوفي المرآتي ، والكوفي المضفر المعماري خاصة ، وبأشبه هذه الحروف الكوفية يقوم الفنان بتشكيل لوحات فنية خالصة تشبه في مظهرها وتوزيعها الكتابات الكوفية ذات النزعة الزخرفية ، فيشاهد الرائي صوراً لحروف كوفية لا تشكل كلمات لها معنى ، وهذا يعني أن الحرف العربي فقد هويته التوثيقية والدلالية وأصبح عنصراً فنياً خالصاً . الحاج موسى عوني : فن المنقوشات الكتابية . ص ٥٢٧ ، وانظر أيضا : أندرية باكار : المغرب والحرف التقليدية . ج ١ ، ص ٣٢١ .
- (٧٥) - انظر : بويرتاس (أنتونيو فرنانديز) : فن الخط العربي في الأندلس . ضمن (الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس) ، تحرير : سلمى الخضراء الجيوسي ، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٩٩ م ، ج ٢ ، ص ص ٩٤٧ - ٩٤٨ ، بويرتا (خوسيه ميغل) : الكوفي المعماري : أروقة خطية فردوسية في قصور الحمراء . ضمن (قصر الحمراء ذاكرة الأندلس) ، إشراف وترجمة : عبد الواحد أكمر ، منشورات مركز دراسات الأندلس وحوار الحضارات ، الرباط ، ط ١ ، ٢٠١٥ م ، ص ص ٨١ - ٨٤ .
- (٧٦) - انظر على سبيل المثال : مالدونادو : الزخرفة الهندسية .، مأمون (رمضان محمود صوفي) : الزخارف الجصية على العمائر الإسلامية في الأندلس منذ عصر ملوك الطوائف حتى نهاية العصر الموحيدي (٤٢٣ - ٦٤٦هـ / ١٠٣١ - ١٢٤٨م) : دراسة أثرية فنية . جامعة الفيوم ، كلية الآثار ، قسم الآثار الإسلامية ، ١٤٤٠هـ / ٢٠١٨م ، ص ص ١٣٦ - ١٥١ .
- (٧٧) - مما يجدر بالذكر هو أن القبة المقریصة التي تعلو مربع محراب الجامع الكبير بسلا ، من عهد الخليفة يعقوب المنصور الموحيدي (٥٩٥هـ / ١١٩٨م) ، تعكس نماذج على قدر كبير من الأهمية لهذا النوع من الزخرفة ، غير أنها منفذة كإطارات خارجية لنقوش كتابية دعائية ، شاع تداولها على عمائر ذلك العصر ، لوحة (٣٦) ، بما يمكن اعتبارها الإلهامات الأولى لهذا النوع من الزخرفة المعمارية ، التي أضحت فيما بعد - خلال المرحلة المتأخرة من الفن الموحيدي بالأندلس (٦٠٩ - ٦٤٦هـ / ١٢١٢ - ١٢٤٨م) - زخرفة مجردة في صورتها البدائية تلك ، بعد الاستقلالية التامة عن

النقوش الكتابية التي كانت تصاحبها وتحويها بالداخل ، حسبما نجده ضمن النقوش الجصية بمئذنة المشهد الحسيني سابق الإشارة إليها ، لوحة (٣٢) ، ثم ما لبثت أن احتلت مكانة أكثر أهمية وشيوعا على العمارة ، مع ما صاحبها من تطورات في طرق وأساليب تنفيذها ، وتعدد وتعدد أشكالها ، خلال المرحلة الأولى بالفن النصري في الأندلس ، يشهد لها تلك النماذج التي تعكسها زخارف الجامع الكبير بمدينة تازة ، لوحات (٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥) .

(^{٧٨}) - يمكن الوقوف على هذا النوع من الزخرفة المعمارية بصورة بدائية - نجد نظائرها بجامع تازة ، لوحة (٢٧) ، ومماثلة أيضا لذلك النموذج الفريد بمئذنة المشهد الحسيني بالقاهرة - وذلك ضمن الزخارف التي تزين النجوم الثمانية بالإفريز الهندسي الدائر بالجهات الثلاث أعلى العقود الجانبية بمربع محراب الجامع الكبير من فاس الجديد (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ، وهو ما يحمل على القول أيضا إن بداية ظهور تلك الزخرفة المعمارية بالفن المغربي إنما كان مع بداية المرحلة الأولى من الفن المريني على عهد أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق (٦٦٨ - ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ - ١٢٨٦م) ، المؤسس الحقيقي للدولة المرينية .

(^{٧٩}) - هناك نماذج لتلك الزخرفة ضمن النقوش المنقذة على الخشب في صحن مدرسة الصهريج بعدوة الأندلسيين من أعمال أبي الحسن علي (٧٢٣هـ / ١٣٢٣م) .

(^{٨٠}) - هذه النماذج المبكرة في الفن المريني ، دليل قاطع على أنها عرفت بالفن المغربي منذ بدايات العصر المريني ، على خلاف ما يستفاد من كلام بعض الباحثين ، والذي يرى أن هذه الزخرفة إنما هي من نتاج الفنان المغربي خلال العصر العلوي كآخر محطة في المسار الطويل لنمط الخط الكوفي بمدينة فاس خاصة والمغرب عامة . الحاج موسى عوني : فن المنقوشات الكتابية . ص ٥٢٨ - ٥٢٩ .

(^{٨١}) - انظر : محمد الجمل : قصور الحمراء . ص ٢٤٠ ، ٢٦٦ .

(^{٨٢}) - مما يؤكد ذلك أيضا ما أشار إليه ابن خلدون بقوله : (وحصل في دولة بني مرين بعد ذلك بالمغرب الأقصى لون من الخط الأندلسي ، لقرب جوارهم ، وسقوط من خرج منهم إلى فاس قريبا ، واستعمالهم إياهم سائر الدولة) . ابن خلدون (عبد الرحمن) : المقدمة . تحقيق : إبراهيم شيوخ ، إحسان عباس ، الدار العربية للكتاب ، القيروان للنشر ، تونس ، ط ١ ، ٢٠٠٦م ، ج ٢ ، ص ١٤٣ .

(^{٨٣}) - انظر كذلك :

Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PP 4٨ ، 4٩ .

(^{٨٤}) - انظر : محمد الجمل : قصور الحمراء . ص ١٦٠ ، ١٦٧ ، ٢٢١ ، ٢٢٨ ، ٢٣١ ، اللوحات (١١٢ ، ١١٣ ، ١٢٢ ، ١٢٣) ، الأشكال (٤٦ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٥) .

(^{٨٥}) - انظر : الحاج موسى عوني : فن المنقوشات الكتابية . ص ١٠٣ .

(^{٨٦}) - Puerta (José Migule) : Lire L' Alhambra : Guide visuel du Monument à Travers ses Inscriptions . Fondation Ibn Tufayl d' Etudes Arabes , Granada , 2011 , PP 33 , 47 , 59 , 60 , 61 , 62 , 66 , 73 , 77 , 81 , 88 , 92 , 95 , 99 , 105 , 112 , 113 , 117 , 121 , 135 , 141 , 143 , 150 , 165 , 173 , 180 , 187 , 192 , 218 , 223 , 236 , 242 , 254 , 257 , 262 , 271 , 293 .

(^{٨٧}) - تتمثل هذه الآيات في قول الله تعالى داخل حنية المحراب بخط الثلث الأندلسي : (الله نور السماوات والأرض ... ويضرب) ، سورة النور ، الآية (٣٥) ، وفي قوله جل جلاله حول عقد المحراب بالخط الأندلسي : (في بيوت أن الله أن ترفع ... بغير حساب) ، سورة النور ، الآيات (٣٦ - ٣٨) ، وفي قوله تعالى أعلى بنيقتي المحراب بالخط الكوفي : (وإلهكم إله واحد ... الرحمن الرحيم) ، سورة البقرة ، الآية (١٦٣) ، وقوله عز وجل أعلى بنيقتي العقدين الجانبيين على يمين ويسار المحراب بالخط الأندلسي : (ومن يتق الله يجعل له مخرجا ... لكل شئ قدرا) ، سورة الطلاق ، الآيتان (٢ ، ٣) ، وقول الله تبارك وتعالى أعلى بنيقتي العقد الشمالي بمربع المحراب بالخط الأندلسي : (وما تقدموا لأنفسكم من خير تجدوه ... غفور رحيم) ، سورة المزمل ، الآية (٢٠) ، هذا بالإضافة إلى تكرار سورة الإخلاص (قل هو الله أحد ...) ، بالخط

الثلاث بالإفريز الواقع أسفل قبة المقرنصات التي تعلو دخلة المحراب ، وتكرارها كذلك بالخط الكوفي بالإفريز الواقع أسفل القبة المعرفة التي تغطي مربع المحراب .

(^{٨٨}) - قرآن كريم ، سورة هود ، الآية (٨٨) .

(^{٨٩}) - قرآن كريم ، سورة آل عمران ، الآية (١٢٦) .

(^{٩٠}) - أما النموذج الأول لتكرار هاتين الآيتين فجدده بالإفريز الذي يعلو العقود الجانبية الثلاثة الدائرة بمربع محراب الجامع الكبير بفاس الجديد من عهد أبي يوسف يعقوب (٦٧٧ هـ / ١٢٧٨ م) .

(^{٩١}) - وذلك ضمن النقوش الكتابية بقصر البرطل من عهد محمد الثالث (٧٠١ - ٧٠٨ هـ / ١٣٠٢ - ١٣٠٨ م) ، والذي يمثل عهده بداية المرحلة الثانية من مراحل الفن النصري بغرناطة ، والمعاصر في الوقت ذاته لتاريخ التوسعة المرينية بجامع تازة (٦٩١ هـ / ١٢٩١ م) . انظر : محمد الجمل : قصور الحمراء . ص ١٥٧ .

Puerta : Lire L' Alhambra. P265.

(^{٩٢}) - مثل مدرسة العطارين (٧٢٥ هـ / ١٣٢٤ م) ، والمدرسة البوعنانية وجامعها (٧٥٦ هـ / ١٣٥٥ م) ، وكلاهما بفاس البالي .

(^{٩٣}) - مالدونادو : عمارة القصور . ج ٣ ، ص ٢٣٦ ، ٣٧٤ ، لوحة مجمعة (٨٣ / ٢-١) .

(^{٩٤}) - حسب ما نقف عليه ضمن زخارف مدرسة العطارين (٧٢٥ هـ / ١٣٢٤ م) ، وعلى جانبي عقد مدخل دار الوضوء الكبرى لجامع المدرسة البوعنانية (٧٥٦ هـ / ١٣٥٥ م) ، وكلاهما بفاس البالي ، وأيضا على جانبي عقد مدخل مدرسة الصهريج (٧٢٣ هـ / ١٣٢٣ م) ، بعدوة الأندلسيين من فاس البالي كذلك ، وضمن نقوش قبة الدفن المعروفة - خطأ - بقبة أبي الحسن بشالة من رباط الفتح .

(^{٩٥}) - انظر : ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . ص ٨١ .، التازي (عبد الهادي) : جامع القرويين المسجد والجامعة بمدينة فاس : موسوعة لتاريخها المعماري والفكري . دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٧٣ م ، ج ٢ ، ص ٨٢ .، Terrasse (Henri) : La Mosquée Al-Qaraouiyn à Fès . Paris , 1968 , P 80 .

(^{٩٦}) - وذلك من خلال نقشها بصيغة : (الله عدة لكل شدة) .

Puerta : Lire L' Alhambra . PP 59 , 61 , 76 , 81 , 87 , 89 , 90 , 91 , 94 , 95 , 98 , 99 , 105 , 112 , 129 , 133 , 134 , 143 , 150 , 255 , 257 , 270 , 275 .

(^{٩٧}) - محمد الجمل : قصور الحمراء . ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .

(^{٩٨}) - يرى البعض أن أول ظهور لهذا الشعار النصري (ولا غالب إلا الله) ، يرجع لعهد محمد الثالث (٧٠١ - ٧٠٨ هـ / ١٣٠٢ - ١٣٠٨ م) ، غير أن المثال المشار إليه أعلاه بجامع تازة (٦٩١ هـ / ١٢٩١ م) ، والأسبق تاريخياً من عهد محمد الثالث ، يؤكد أن هذا الشعار عرف قبل عهد العاهل المذكور ، أي أنه عرف خلال المرحلة الأولى من مراحل الفن الغرناطي بقصور الحمراء (٦٣٥ - ٧٠١ هـ / ١٢٣٧ - ١٣٠٢ م) ، وهو ما تشهد له الرسائل والوثائق التي ترجع إلى عهد محمد الأول (٦٣٥ - ٦٧١ هـ / ١٢٣٧ - ١٢٧٢ م) ، والتي كانت تختتم بعبارة : (ولا غالب إلا الله) . محمد الجمل : قصور الحمراء . ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .، مالدونادو : عمارة القصور . ج ٣ ، ص ١٣٢ ، ١٣٨ .

(^{٩٩}) - هناك بعض التحف الفنية التي ترجع إلى ذلك العصر تشتمل على مزيد من هذه العبارات الدنيوية ، التي تعكس صوراً حقيقية من مظاهر الترف السائدة خلال ذلك العصر ، ومن ذلك إحدى علب العاج ورد منقوشا عليها : (بسم الله الرحمن الرحيم بركة دائمة ونعمة شاملة وعافية باقية وغبطة كاملة وآلاء متتابعة وعز وإقبال وإنعام وإفضال وبلوغ آمال لصاحبه أطال الله بقاءه مما عمل بمدينة قونكة بأمر الحاجب حسام الدولة أبو محمد إسماعيل بن المأمون ذي المجدين بن الظافر ذي الرياستين أبي محمد بن ذي النون أعزه الله في سنة إحدى وأربعين وأربع مائة عمل عبد الرحمن بن زيان) . السيد عبد العزيز سالم : تحف العاج الأندلسية . ص ٦٩ .، مرزوق (محمد عبد العزيز) : الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس . دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٢ م ، ص ١٩٨ .

(١٠٠) - مالدونادو : عمارة القصور . ج ٢ ، ص ١٣٧ ، ١٦٤ ، ٣٢٠ ، لوحة مجمعة (١٣ / ٢٥) .

(١٠١) - يمكن تقسيم الفن النصري بغرناطة - اعتماداً على الخصائص والأساليب الفنية - إلى مراحل ثلاث أيضاً كما هو الحال بالفن المريني ، الأولى هي مرحلة التبلور والنضج وتبدأ مع بداية عصر بني نصر على يد محمد الأول حتي نهاية عهد خلفه محمد الثاني (٦٣٥ - ٧٠١ هـ / ١٢٣٧ - ١٣٠٢ م) ، والثانية من عهد محمد الثالث والذي يمثل بداية سلسلة من التطورات في الفن الغرناطي وصلت إلى قمة التقدم والازدهار بطراز الحمراء على عهد محمد الخامس الغني بالله (٧٠١ - ٧٩٤ هـ / ١٣٠٢ - ١٣٩١ م) ، أما المرحلة الثالثة فهي التالية لعهد محمد الخامس إلى سقوط مملكة غرناطة (٧٩٤ - ٨٩٨ هـ / ١٣٩١ - ١٤٩٢ م) ، والآثار المتبقية من تلك المرحلة نادرة أو ربما شبه منعدمة ، بما لا يسمح بمعرفة الخصائص الفنية الفعلية لتلك المرحلة ، والتي زادت فيها ضغوط حركة الاسترداد الصليبية ببلاد الأندلس ، وإن كان بعض المتخصصين يصفها بمرحلة الانحطاط . مالدونادو : عمارة القصور . ج ٣ ، ص ١١ ، ٢٠ ، ٢١ ، ١٤٣ ، ج ٤ ، ص ٦٠ .

(١٠٢) - انظر :

Maslow : Les Mosquées de Fès . P XVII ., Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PP 46 - 47 ., Marçais : L' Architecture Musulmane . P 271.,

(١٠٣) - بلباس : تاريخ إسبانيا . مج ٢ ، ج ٢ ، ص ٢٠٢ .

(١٠٤) - إذ يرى البعض أن هذه القبة هي آخر تطور لقباب التقاطع في عهد الخلافة ، وسيأتي الإشارة آنفاً أن قبة جامع تازة هي قمة النضج والتطور لهذا النوع من القباب بالمغرب والأندلس . مورينو : الفن الإسلامي في إسبانيا . ص ٣٤٥ .

(١٠٥) - Terrasse : L' Art Hispano - Mauresque . PP 234 - 235 .

(١٠٦) - حيث يبلغ عدد الأوتار بقبة محراب جامع قرطبة ثمانية ، أما في قبة محراب جامع تلمسان فعددها أربعة وعشرون .

(١٠٧) - انظر أيضاً :

Maslow : Les Mosquées de Fès . P XVII ., Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . P 47.

(١٠٨) - تتمثل هذه التطورات في زيادة تشعب الأوتار والتي بلغ عددها اثنين وثلاثين وتراً في مقابل أربعة وعشرين بقبة جامع تلمسان ، الأمر الذي أضفى على قبة الجامع الكبير بتازة مزيداً من مظاهر الخفة والرقّة مقارنة بقبة جامع تلمسان ، وتلك الأوتار بقبة جامع تازة نراها لا تمتد بالجهة الأخرى المقابلة لها بل ترتد مرة أخرى عند التقائها بصرة (مركز) القبة ، وهذا على خلاف قبة جامع تلمسان ، والتي تمتد أوتارها بالجهة الأخرى جرياً في ذلك على النمط التقليدي لقباب جامع قرطبة ، ذلك بالإضافة إلى غلبة الدور الفني بقبة الجامع الكبير بتازة ، لكون المساحات المحصورة بين مناطق الانتقال جاءت صماء ، على خلاف قبة جامع تلمسان والتي نجدها مزينة بزخارف جصية مفرغة تسمح بنفاذ الضوء من خلالها ، وفيما يخص مناطق الانتقال بقبة جامع تازة ، فهي عبارة عن حنايا ركنية مقرنصة من عدة حطات ، تتخللها نقوش كتابية لبعض العبارات الدعائية بالخط الكوفي المرآتي ، أما في قبة جامع تلمسان ، فمناطق انتقالها عبارة عن حنايا من حطة واحدة من المقرنصات تخلو من هذه النقوش الكتابية ، وبالنظر إلى المساحات الزخرفية التي تتخلل المستوى السفلي من أضلاع القبة مما يلي مناطق الانتقال ، نراها بقبة جامع تازة شاهدة على الحفاوة الفنية الشديدة التي أوليت لها ، بحيث تعددت التكوينات الزخرفية التي تتخللها ما بين عناصر نباتية غنية متنوعة ، وأخرى كتابية بالخط الكوفي الرائق لشهادة التوحيد والرسالة المحمدية والصلاة على النبي وآله ، وثالثة ذات طابع زخرفي هندسي ، وكلها مكررة بالتبادل في تناغم ساحر بين كافة أضلاع القبة ، الأمر الذي نجده يقتصر في قبة جامع تلمسان على توليفة نباتية رائعة ، بيد إنها مكررة في رتبة بين كامل أضلاعها ، أما فيما يتعلق بقبة البهو بالجامع الكبير في فاس الجديد من عهد أبي يوسف يعقوب (٦٧٧ هـ / ١٢٧٨ م) ، والتي تتبع هذا النمط من قباب الضلوع ، وكان على غرارها - حسب ما يترجح - القبة التي تعلو مربع محراب الجامع المذكور ، فإنها تشهد على مرحلة من التراجع الفني لهذا النوع من القباب مع بداية المرحلة الأولى بالفن المريني في المغرب ، خلال عهد أبي يوسف يعقوب (٦٦٨ - ٦٨٥ هـ / ١٢٦٩ - ١٢٨٦ م) ، وذلك من حيث العناصر الزخرفية التي تملئ الفراغات الناتجة عن تقاطع أضلاعها والممثلة فقط في التوريقات النباتية ، والتي نفذت بأسلوب تقليدي بسيط ، يدل على نوع من الجمود والتراجع الفني مقارنة بقبة الجامع

الأعظم بتلمسان (٥٣٠ هـ / ١١٣٥ م) ، وبهذا كله تتضح الأهمية والمكانة الفنية الرفيعة لقبة محراب الجامع الكبير بتازة ، والتي جاءت شاهدة على تطورات فنية عميقة غير مسبقة بالفن المغربي .

(^{١٠٩}) - إضافة إلى قبة محراب الجامع الكبير بتلمسان (٥٣٠ هـ / ١١٣٥ م) ، فهناك أيضا بعض النماذج الأخرى لقباب الضلوع من ذلك العصر المرابطي ، حسب ما نقف عليه بالقبة التي تعلو موضع الثريا الكبرى بالبلاط المحوري من جامع القرويين (٥٣١ هـ / ١١٣٦ م) ، غير أن هذه الأخيرة جاءت أقرب ما يكون إلى قباب جامع قرطبة من حيث ثقل وقلة عدد أوتارها (ثمانية أوتار) ، مع خلو المساحات التي تتخلل تلك الأوتار من الزخارف الجصية التي نجدها بقبة محراب جامع تلمسان ، وهو ما يعطي مزيد مكانة وأهمية فنية لتلك القبة ، وللمزيد عن هذا النوع من القباب خلال العصر المرابطي ، انظر : الكحلوي (محمد محمد) : قبة الضلوع المتقاطعة في المغرب والأندلس في عصر المرابطين . مجلة الدارة ، العدد ٤ ، السنة ٢٠ ، رجب ، شعبان ، رمضان ١٤١٥ هـ ، ص ص ٥٥ - ٦٦ .

(^{١١٠}) - حيث كانت السيادة للقباب المقرنصة سواء تلك التي تعلو مربع المحراب تحديداً أو التي تعلو بلاط القبلة على وجه العموم ، كما هو الحال بجامع تينملل وجامعي الكتبية والقصبة بمراكش . انظر :

Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . PP 58 , Fig (15) , 199 - 201 , Fig (77 - 79) , PL. XXII , PL. XXIII , 291 , Fig (110) .

(^{١١١}) - النيميري (ابن الحاج) : فيض العباب وإفاضة قدام الآداب في الحركة السعيدة إلى قسنطينة والزاب . دراسة وإعداد : د. محمد ابن شقرون ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٠ م ، ص ص ١٩٦ - ١٩٧ .

(^{١١٢}) - مالدونادو : عمارة القصور . ج ٤ ، ص ص ١٦١ - ١٦٩ .

(^{١١٣}) - بته (مرزوق) : الزخرفة العماثرية في عمارة المغرب الأوسط خلال الفترة (٥ - ٨ هـ / ١١ - ١٤ م) . مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية ، جامعة بن يوسف بن خدة ، معهد الآثار ، الجزائر ، ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩ م ، ص ٢٧٦ ، لوحة (٣٠) .

Terrasse : L' Art Hispano - Mauresque . P 234 , Fig (40) .

(^{١١٤}) - بلباس : تاريخ إسبانيا . ص ٢٠٧ ، مالدونادو : عمارة المساجد . ج ٢ ، ص ١٠٥ .

(^{١١٥}) - Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . PP 56 , 57 , Fig (13 , 14) .

(^{١١٦}) - Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . P ٢٠٣ , Fig (80) .

(^{١١٧}) - فيما يتعلق بالقبة التي تعلو تجويفة محراب جامع القصبة ، فالغالب على الظن - اعتمادا على الأسلوب الفني - أنها ترجع - كباقي زخارف واجهة المحراب - إلى الفن السعدي ، وأنها جاءت على غرار السابقة عليها من العصر الموحيدي .

(^{١١٨}) - يرى بعض الباحثين أن ظهور الزخرفة المحارية بالفن الأندلسي يرجع إلى بلاد المشرق ، عبر مدرسة القيروان المعمارية خلال القرنين (٢ - ٣ هـ / ٨ - ٩ م) . عبد المنعم (أسامة طلعت) : القيروان أحد معابر التأثيرات الفنية المشرقية في الأندلس : عنصر المحارة المفصصة نموذجا . ضمن الندوة العلمية الدولية الثانية (القيروان وجهتها : اكتشافات جديدة ، مقاربات جديدة) ، القيروان ، ٦ - ٨ مارس ، ٢٠٠٦ م ، جامعة القيروان ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ص ص ٧٦ - ٨٣ .

(^{١١٩}) - Marçais : L' Architecture Musulmane . P 243 , Fig (149 / A , B) .

(^{١٢٠}) - Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . PL. X (b) , P 218 , Fig (85) .

(^{١٢١}) - وهو ما لا نقف عليه بالعقدين الجانبيين على يمين ويسار المحراب بالمساجد الموحدية والتي اقتصر فيها على شكلها الهندسي الدائري ، مثلما هو الحال على سبيل المثال بجامع الكتبية .

Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . P 205 , Fig (81) .

(^{١٢٢}) - حيث أنه إضافة إلى النماذج المذكورة أعلاه بجامع تازة ، فإن التاج الجصي الملصق بجدار قبلة جامع القرويين من جهته الشرقية والمؤرخ بعام ٦٨٨ هـ / ١٢٨٨ م ، حسب ما سبق الإشارة إليه ، يزينه هو الآخر تلك الزخرفة المحارية - وفق الأسلوب الفني المتبع بتيجان جامع تازة - كأول نموذج لتيجان الأعمدة ببلاد المغرب يشهد هذه الزخرفة ، لوحة (٢١) .

(١٢٣) - هكذا يسميه بعض الباحثين ، كما يطلق عليه البعض الآخر اصطلاح (العقد الفستوني) . مالدونادو : عمارة المساجد . ج ٣ ، ١٥٣ .

Marçais : L' Architecture Musulmane . P 232 , Fig (142) ., Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . P50.

(124) - Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PP 37 , 38 , 39 .

(١٢٥) - الذي يؤيد ذلك هو أن موقع هذا العقد عند بداية التوسعة المرينية ببيت الصلاة والمقدرة - كما سبق الإشارة - بأربع بلاطات ، شكل (١) ، وهذا يعني أن ذلك العقد فتح بجدار قبلة الجامع الموحي أي أنه حل محل محراب الجامع الموحي ، وبهذا تتأكد نسبة العقد للتوسعة المرينية وليس للجامع الموحي خلافا لما ذهب إليه تيراس .

(١٢٦) - وذلك حسب ما نقف عليه بكل من جامع تينملل ، وجامعي الكتبية والقصبة بمراكش ، انظر :

Terrasse : L' Art Hispano - Mauresque. PL. LIV ., Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . PL. VIII (a) , PP 193 , 213 , 282 Fig (73 , 84 , 104) .

(١٢٧) - نجد هذا أيضا بالعقد الشمالي لمربع محراب الجامع الكبير بفاس الجديد من عهد أبي يوسف يعقوب (٦٧٧ هـ / ١٢٧٨ م) ، وهو ما يحمل على القول إن ذلك التوجه الجديد عرف منذ بداية المرحلة الأولى للفن المريني بالمغرب ، ليصبح أكثر حضوراً بجامع تازة من عهد خلفه أبي يعقوب يوسف (٦٩١ هـ / ١٢٩١ م) .

(١٢٨) - انظر كذلك :

Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . P 38 .

(129) - Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . P 41 .

(١٣٠) - مالدونادو : عمارة القصور . ج ٣ ، ص ١٢٠ .

(١٣١) - مالدونادو : عمارة المساجد . ج ٣ ، ص ٢١٦ .، كما أن هذا الباحث يقرن في عديد من المواضع ببعض دراساته بين نقوش وزخارف جامع تازة وبين فنون قصور الحمراء بغرناطة خلال مرحلتها الأولى تأكيداً لتلك النظرية . انظر : مالدونادو : عمارة القصور . ج ٣ ، ص ١٣٥ ، ١٤٣ - ١٤٤ ، ٢٣٦ ، ج ٤ ، ص ٣١ ، ٥٨ ، ١٠٢ .

تساوير الإبل العربية وسماتها في ضوء نسخة مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس والمصادر العربية (دراسة فنية)

د/ ربيع أحمد سيد أحمد

مدرس الآثار والتصوير الإسلامي

كلية الآثار - جامعة الفيوم - مصر

ملخص البحث:

لقد اهتم العرب بالإبل اهتماماً كبيراً، فالجمل مخلوق فطره الله سبحانه وتعالى على تحمل الصعاب والمشاق والأثقال، ونقل الناس من مكانٍ لآخر، فهو وسيلة الترحال الهامة لدى العرب منذ القدم. والواسطي منفذ تساوير مقامات الحريري، برع في التعبير بواقعيةٍ شديدةٍ عن الجمل العربي، وتنوع حركاته، وحركات قوائمه، ورقابه، وحظيت الإبل بنصيبٍ كبيرٍ في معظم تصاويره. كما تجلّى إبداعه في اختيار ألوانها بعنايةٍ شديدة.

الكلمات المفتاحية:

جمل عربي - المنمنمة - المقامات - الحريري - الواسطي - أبوزيد - الحارث - الواقعية - العصر العباسي - الأمازيغي.

الإبل في القرآن الكريم والسنة المطهرة:

وردت لفظ الإبل في التنزيل العزيز في مواضع عدة منها قوله جلّ وعلا " وَمِنَ الْإِبِلِ اثْنَيْنِ وَمِنَ الْبَقَرِ اثْنَيْنِ قُلْ الذَّكْرَيْنِ حَرَّمَ أَمِ الْأُنثَيَيْنِ أَمَّا اشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ أَرْحَامُ الْأُنثَيَيْنِ أَمْ كُنتُمْ شُهَدَاءَ إِذْ وَصَّاكُمُ اللَّهُ بِهَذَا فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا لِيُضِلَّ النَّاسَ بِغَيْرِ عِلْمٍ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ " . وقوله جلّ وعلا " أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ " ، كما ورد لفظ الجمل في التنزيل العزيز في قوله تعالى " إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تَفْتَحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يُلَاحِظَ الْجَمَلَ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ ۚ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ " .

كما جاء ذكر الناقة في العديد من الأحاديث النبوية، ومنها ما يُشير إلى أن هذا الحيوان يُعد من حيوانات الجنة، وقد ورد في الحديث الصحيح أن «رجلاً قال للنبي صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: يا رسول الله: أفي الجنة خيل؛ فإني أحب الخيل؟ فقال: " إن يُدْخَلَكَ اللَّهُ الجنة فلا تشاء أن تترك فرساً، من ياقوتة حمراء، تطير بك في الجنة شئت إلا فعلت " . وقال الأعرابي: يا رسول الله: أفي الجنة إبل؛ فإني أحب الإبل؟ قال: " يا أعرابي: إن يُدْخَلَكَ اللَّهُ الجنة؛ أصبت فيها ما اشتيت نفسك ولذت عينك " .

وعن أبي أيوب عن النبي صلى الله عليه وسلم قال : " إن أهل الجنة يزاورون على النجائب بيض كأنهن الياقوت، وليس في الجنة شيء من البهائم إلا الإبل والطير". رواه الطبراني في " الكبير " .

ورُوي أنه كان للرسول صلى الله عليه وسلم ناقة للسباق، فعن أنس بن مالك رضي الله عنه قال: " كانت ناقة لرسول الله - صلى الله عليه وسلم - تُسمى العضباء، وكانت لا تُسبق، فجاء أعرابي على قعود له فسبقها، فاشتد ذلك على المسلمين وقالوا: سبقت العضباء، فقال رسول الله - صلى الله عليه وسلم : (إن حقا على الله أن لا يرفع شيئا من الدنيا إلا وضعه)°.

ونظراً لما تقدم، فقد نفذ الفنان المسلم هذا الحيوان سواءً رسماً أو تشكيلاً، ولم يغيب عنه أن له مكانة ومنزلة خاصة في الدين الإسلامي^٦.

الإبل لغة:

هو اسم واحد يقع على الجميع، وقيل ليس بجمع، ولا اسم جمع، وإنما هو دال على الجنس^٧. وأن الإبل لا واحد لها من لفظها وقال «الجوهري»: هي مؤنثة؛ لأن أسماء الجموع التي لا واحد لها من لفظها إذا كانت لغير الآدميين، فالتأنيث لها لازم، وإذا أدخلت عليها التاء بقصد التصغير، فنقول: "أبيلة" وهو أقل ما يقع عليه اسم الإبل الهرمة وهي التي جاوزت الذود إلى الثلاثين، ثم الهجمة أولها الأربعون إلى ما زادت ثم هنيذة : مئة من الإبل، وتأبل إبلأ اتخذها^٨.

والناقة: الأنثى من الإبل، والجمع أنوق، وأنوق، ونياق، وثوق، وأنواق. والجمل : هو الذكر من الإبل، وجمعه جمال وأجمال وجماليات^٩. والبعير: والجمع أباعر، وأباير، وأبعر، وبُعران، وهو ما صلح للركوب والحمل من الجمال، وذلك إذا استكمل أربع سنوات، ويطلق على الجمل والناقة^{١٠}.

المقامة لغة:

المقامة: الجماعة من الناس، والمقامة: المجلس، والمقامة: الخطبة أو العظة، والمقامة: قصة قصيرة مسجوعة، تشتمل على عظة أو ملحمة كان الأدباء يُظهرون فيها براعتهم، والجمع مقامات^{١١}؛ وهي من الفعل قام، وتعني المجلس أو المجمع أو الجمعية Assembly، وتعني الجلسة بالفرنسية Séance^{١٢}.

نشأة المقامات:

لقد نشأت المقامات مع نشأة غيرها من الفنون الأدبية شعراً ونثراً، غير أنها لم تستو فناً قائماً بذاته له مقوماته إلا على يد بديع الزمان الهمذاني في القرن العاشر فأعطاه تلك الملامح التي عُرفت بها، حين أخرجها من نطاق الحادث المحدود إلى شكل القصة المتتابعة الأحداث النابضة بحوار الشخصيات، والتي ترسبت في ذهن قارئها أو المستمع إليها عبرة تنبع من تماسك حلقاتها^{١٣}.

ولقد ظهرت المقامات أول ما ظهرت في شكل الندوة التي يلتقي فيها الناس ويتصدرها الأديب محدثاً بالعبارات البليغة الصياغة معقياً على حادث أو عارضاً لحادثة معينة، ولاشك أن هذا هو الأصل الذي اشتق منه

اسمها، فالمقامة في اللغة هي المجلس يقوم فيه الأديب محدثاً الجمع المنصت إليه، وهذا هو الفرق الذي فرق بينها وبين "المجلس" الذي كانت تدور فيه أحاديث علمية أخرى لا تدخل في مجال الأدب^{١٤}.

ولعل السر الذي جعل مؤرخي الأدب ينسبون إلى بديع الزمان الهمذاني استحداث هذا الفن متناسين الجاحظ (القرن التاسع)، وابن دُرَيْد (القرن العاشر) لا يعود إليّ تلويحه للمقامات بسمتي الخيال والإغراب اللتين أسبغت عليّ المقامات أهم مميزاتا الرئيسية فحسب، بل كذلك لأن أحداث العصر التي أدار حولها بديع الزمان مقاماته كانت أهم بكثير من أحداث عصريّ الجاحظ، وابن دُرَيْد، فقد شهد الهمذاني عصر الخلافات وانتشار الفوضى وخروج الولاة على الخلفاء، وفقدان الإستقرار، مما أذاع تلك المقامات بين الناس بوصفها مرآة صادقة لأحداث العصر وصراعاته ومشكلاته^{١٥}.

أما الحريري صاحب المقامات التي نحن بصددّها فقد تعلّم على أيدي علماء البصرة حتى صار من ألمع علماء اللغة العربية، فغلّبت صناعة اللفظ عليّ إبداعه النثري والشعري، وجرت بلاغته في صياغة مقاماته مجرى الأمثال، وظهرت كذلك في هوابته للشعر الذي بثّه بين ثلثيا مقاماته محدثاً في سحر حقيقي عن مجتمعه قريته^{١٦}. وقد كتب الحريري في تصدير مقاماته "أنشأت خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، إليّ ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوي اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحيرة، والمواعظ المبكية، والأصاحيك الملهية، مما أملت جميعه على لسان أبي زيد السروجي، وأسندت روايته إليّ الحارث بن همام البصري"^{١٧}.

وعنيّ الحريري بالراوي الذي سمّاه الحارث بن همام، وقد أخذه من قول الرسول الكريم عليه السلام "كلكم حارث، وكلكم همام" والحارث هو الكاتب، والهمام هو كثير الإهتمام^{١٨}.

وقد استمع أهل الأندلس إلى هذه المقامات وأعجبوا بها فنشروها في بلادهم، بعد أن أضافوا إليها تطوراً أخرجها من جمود قوالب المشرق العربي، وحررها من حذقة اللغويين، وغدت المقامة قصصية الطابع مغرقة في الشعبية، يستعرض مؤلفوها عن طريقها صوراً بديعة للمجتمع الأندلسي، تتميز بالواقعية، وتفيض بالسخرية اللاذعة من النماذج البشرية التي كان يمور بها ذلك المجتمع، وانتهت المقامة في الأندلس إلى عكس ما انتهت إليه في المشرق، فبعد أن كانت هناك تمريناً لغوياً أمست هنا لوناً من ألوان القصة الاجتماعية النقدية^{١٩}.

وقد بقيت لنا من المقامات عشر مخطوطات مزوقة بالتصاوير، إحداها بدار الكتب ببلنجراد، وأخرى بإستنبول، وثالثة بدار الكتب القومية ببغينا، وثلاث بدار الكتب القومية بباريس، وثلاث بالمتحف البريطاني، والعاشرة بالمكتبة البودلية بأكسفورد. ونستطيع أن نتبين في منمنماتها نماذج مختلفة من أحاسيس المصورين وخيالاتهم ومناهجهم إلى جانب تمثيلها لمشاركة الفن للأدب في تصوير الواقع والتأثر به، فقد عبر المصور من خلال هذه المنمنمات على غرار الأديب - عن إحساسه بما في العالم العربي عامة وبالبيئة العراقية خاصة، وقد ضمنّ المنمنمات صوراً لمصر ومرو وبرقعيد، كما صورّ الولاة، وجلسات الحكم وحفلات العرس والأسواق،

وأحوال الناس في خصوماتهم، ونزواتهم، والمتكسبين بالآداب، وما كنت تزخر به البيئة العربية، وما أضفى عليها الخيال من جمال^{٢٠}.

الجمال العربي (ذي السنام الواحد):

كلمة الجمل العربي تعنى بالإنجليزية Dromedary، وهي مشتقة من الكلمة اليونانية Dromos ومعناها "الطريق"، أو "المسار"، لكن من الناحية العملية تُستعمل Dromedary على نطاقٍ واسعٍ للإشارة إلى أي نوع من الجمال ذات السنام الواحد^{٢١}.

والإبل سفن بلاد العرب، وبحارها هي الفيافي، إنه مخلوق فطره الله كي يحمل الأثقال فحملته العادية ستمائة رطل، إلا أن بوسعه حمل ألف رطل، وهو يسير أربعة أيام متواصلة بلا ماء، وإذا حكمت الضرورة تصير أربعة عشر يوماً، وهو بتجشؤه الكثير يضغط المثانة التي يُرطب بها حلقه وفمه، وهو حيوان رقيق وتسهل قيادته، ما عدا في موسم التكاثر ففي ذلك الحين يتذكر ما لقيه من سوء معاملة من قبل سائسه فيعضه ويوقعه أرضاً ويرفسه أربعون يوماً متصلة حتي يهدأ غضبه، ويعود بعد ذلك إلى وداعته السابقة^{٢٢}.

والجمال من رتبة ذوات الظلف التي تضم ثلاثة أنواع: مزدوجات الإصابع، والمجترات، وذوات الخف. والمجترات هي التي تسترجع الطعام من المعدة وتمضغه، ويُسمى الطعام في هذه الحالة "الجرّة". وفي عصور ما قبل التاريخ كانت هناك أنواع عديدة من ذوات الخف لكنها انقرضت، والجمال وأشباه الجمال في أمريكا الجنوبية هي فقط ما تبقى من ذوات الخف^{٢٣}.

ويقطن الجمل العربي المناطق الصحراوية لشمال إفريقيا وشبه الجزيرة العربية، وتم إدخاله كحيوان مستأنس في الهند، وأستراليا، ولا يوجد الجمل العربي في الواقع بصورة وحشية على الرغم من وجود ما يعرف بالجمال البرية التي هجرت الإستئناس لتهم على وجوهها^{٢٤}.

وأما الجمل العربي فأنواعه: يمانى، وعرابى، وبختى، فاليماني هو النجيب، وينزل بمنزلة العتيق من الخيل، والعرابي كالبرزون والبختى كالبلغل^{٢٥}، وتتصف الإبل بصفاتٍ كثيرةٍ جداً، أهمها أنها أشهر الحيوانات القادرة على تحمل الجوع والعطش، ومقاومة حرارة الصحراء، كما أنها تحمل حمولات تصل إلى ١٥٠ كجم، وتستطيع أن تحمل ٤٥٠ كجم لكن بصعوبة، أما إرتفاعها فيصل إلى نحو المترين من عند الكتفين، ويرجع ذلك إلى طول أرجلها التي تبعد جسمها عن سطح الأرض لتتقي حرارتها، وتستطيع الإبل أن تقطع في اليوم الواحد ٤٠ كم بسرعة ٥ كم/ ساعة، وتخزن الإبل الماء في أجسامها بكمية كبيرة، حتى تستطيع العيش بدون وجود الماء أطول مدة ممكنة. كما أنها لا تعرق كثيراً في أسوأ الظروف، ولذلك فإن درجة حرارة أجسامها يمكن أن ترتفع ست درجات مئوية دون حدوث أي ضرر عليها، وتقاوم الإبل الحرارة الشديدة بطرق عديدة، منها الراحة، والبحث عن الظل، ومنها مواجهة الشمس بالوجه حتي لا يتعرض من جسمها للأشعة إلا أقل ما يمكن، ومنها تقاربها إلى بعضها البعض، يستطيع الجمل أن يشرب كمية من الماء تصل إلى ٢٠٠ لتر يومياً^{٢٦}.

الجمال البكتيري (ذي السنامين):

يعيش الجمال ذي السنامين (البكتيري) في المناطق الباردة مثل روسيا وغيرها. ويتميز هذا الجمال بأن له سنامان، يساعده على تخزين أكبر قدر من الدهون والغذاء لتحمل البرد، ويبلغ طول رأسه وجسمه حوالي ٣ أمتار، ويزن حوالي ٧٠٠ كيلو جرام، وأقدامه عريضة. وله ما يشبه اللحية على حلقه. ومعطفه طويل يتراوح لونه بين البني الغامق والبني الفاتح؛ ويعيش ضمن جماعات يتراوح عددها بين ٦ و ٢٠ جملاً، يقودها أكبر ذكر في المجموعة يمكنه تحمل درجات الحرارة المنخفضة. تلد أنثاه جملاً واحداً بعد فترة حمل تدوم ١٣ شهراً وبعد ٣ سنوات يصبح راشداً حتى يكتمل تمام نموه في السنة الخامسة. ويتعرض هذا الجمال للانقراض حالياً. إذ لا يوجد منه سوى أعداد قليلة جداً^{٢٧}.

ولم يرد هذا الجمال ضمن تصاوير مقامات الحريري، وقد أوردت تعريفه هنا لأوضح الفارق بين النوعين من الجمال.

الجمال العربي في الفن الإسلامي:

كان اهتمام العرب بالجمال اهتماماً كبيراً إذ استخدم في المسابقات إضافةً للأغراض الأخرى، ونتيجةً لهذا الإهتمام ظهر الجمال في العديد من المنمنمات، والتحف التطبيقية في العصر الإسلامي، كما زُودت الجمال بأردية وأكسية لتوفير الراحة، وأهمها ما يُشد على ظهر الجمال، ويسمى رحل، والجمع رحال، وتتكون من أعواد خشبية مغطاة بالجلد تُسمى "القند"، ويشد بواسطة حزام منسوج من الشعر يُسمى الغرض، كما يُتخذ سير آخر مضفور يلتف على صدر البعير ليثبت الرجل من الأمام، كما يثبت من الخلف بسير أو حزام آخر، كما يُوضع فوق الرجل نمرة (طنفسة) وي طرح على مقدمه قطعة من الأديم يتكئ عليها الراكب تُدعى (المجنحة)، ويتكون مقود الجمال من الخزامة المتخذة من حلقة شعر، ويجعل في وترة أنف البعير، وقد يكون المقود من حبل مضفور، وقد يكون عوداً من الخشب، تدخل في أنف البعير، وتشد الخزامة بخيط يُسمى الزمام يُربط في طرفه حبل من جلد أو صوف، أو ليف، ويعقد على أنف الجمال، ليقاد به، ويُسمى الخطام، ومن أجزاء المقود أيضاً العذار، ويتكون من حبل يضم إلى حبل الخطام إلى رأس البعير، كما يجعل في المقود حبل آخر يجذب به رأس البعير أثناء القيادة، وكانت أخفاف الجمال تُحمي بطبقة من الجلد تُدعى النعل أو تُربط الأخفاف بسيور جلدية^{٢٨}.

ومن نماذج الجمل العربي الفن الإسلامي (لوحات أ، ب، ج، د):

- تمثال جمل عربي من الخزف (لوحة أ):



لوحة (أ) تمثال جمل من الخزف - published Anavian Collection 1976 No.33 ، عن، هناء عدلي، التماثيل في الفن الإسلامي، ص ٣٥٣.

تمثال جمل من الخزف ذي البريق المعدني (لوحة أ) بهيئة جمل يحمل علي سنامه ما يشبه الإبريق، والجمل ذو نسب تشريحية سليمة إلي حد كبير، حيث ان الرأس صغيرة، وموضح عليها التفاصيل بمادة البريق المعدني كالعين واللجام، أما أذني الجمل فقصيرة ومستقيمة، والعنق طويلة ومنحنية بشكل انسيابي والبدن منتفخ، وقد مثل السنام المرتفع في انحناءة سليمة بعكس الأرجل الممثلة بطريقة زخرفية فهي سميكة وقصيرة بالإضافة إلي أن القدمان الأماميان يرتكزان علي قاعدة مستطيلة تربط بينهما كما تربط قاعدة مستطيلة أخرى بين القدمين الخلفيتين.

وقوام زخارف التمثال عبارة عن دوائر متلاصقة مزخرفة بزخارف آدمية باللون القصديري علي أرضية من أفرع نباتية متداخلة، أما الزخارف النباتية التي تُزخرف أرضية التمثال فقوامها أفرع نباتية من أنصاف مراوح نخيلية، ويشغل الفراغات ما بين الدوائر نقط مطموسة تُشكل أرضية للزخارف وتعكس رغبة الفنان المسلم في شغل الفراغ علي سطح التحفة^{٢٩}.

الغرض من الصناعة:

هذا التمثال عبارة عن شمعدان حيث أن به تسعة مواضع للشموع، ويحوي بدن التمثال خمسة اثنان علي كل جانب، وموضع في الخلف، بينما يحوي الإبريق ثلاثة مواضع حول الإبريق بالإضافة إلي الموضع الرئيسي في قمة الإبريق^{٣٠}.

- تمثال جمل عربي من الخزف من العصر السلجوقي ق ٧-٦ هـ / ١٢-١٣ م (لوحة ب):

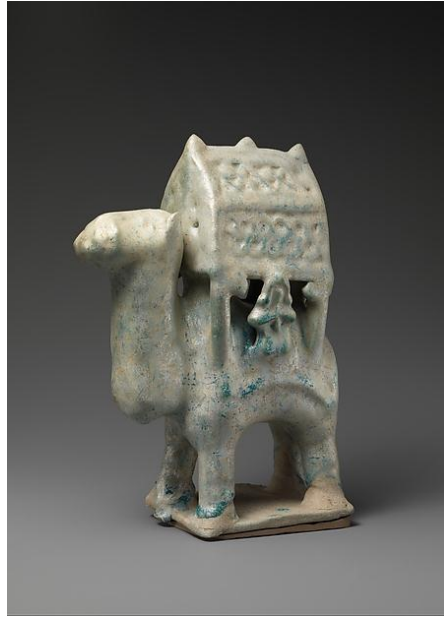


لوحة (ب) تمثال جمل من الخزف - AUCTION 200 - ASIAN ART ، عن،

<https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/capitolium-art/catalogue-id-capito10008/lot-88a822b2-b9d9-4a81-8d33-a616009bee07> (15-6-2018).

تمثال من الخزف ذي البريق المعدني باللون العسلي (لوحة ب)، يعود إلى القرن ٦-٧ هـ / ١٢-١٣ م، وقوام زخارفه علي البدن أشربة تحصر بينها دوائر قوام زخارفها أشكال معينة، ويحمل علي سنمه هودج أراد الفنان أن يوضح أن بداخله سيدتان، تجلس السيدة جهة اليمين، وقد بسطت كلتا قدميها، في حين تجلس السيدة المجاورة لها جلسة التورك، ويبدو أن الغرض من هذا التمثال أيضاً علي غرار التمثال السابق شمعدان حيث تظهر به خمسة مواضع للشموع إثنان علي كل موضع، والموضع الخامس في الخلف.

- تمثال جمل المحمل من الخزف من العصر السلجوقي ق ٧-٦ هـ / ١٢-١٣ م (لوحة ج):



لوحة (ج) جمل الهودج من الخزف ، عن،

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/451741> (15-6-2018)

تمثال جمل المحمل من الخزف ذي لون تركوازي (لوحة ج) يعود إلى العصر السلجوقي ق ٦-١٢هـ/١٢-١٣م، وبدا جلياً أن الفنان لم يراع النسب التشريحية، فجاءت أرجله قصيرة سميكة، وفوق سنام الجمل هودج له قمة تأخذ شكل الجملون، وقوام الزخارف زخارف نباتية، والراجح أن التمثال لغرض الزينة، وربما قصد الفنان الإشارة إلى شعبية الحج من خلال جمل المحمل^{٣١}.

- تمثال جمل عربي من النحاس (لوحة د):



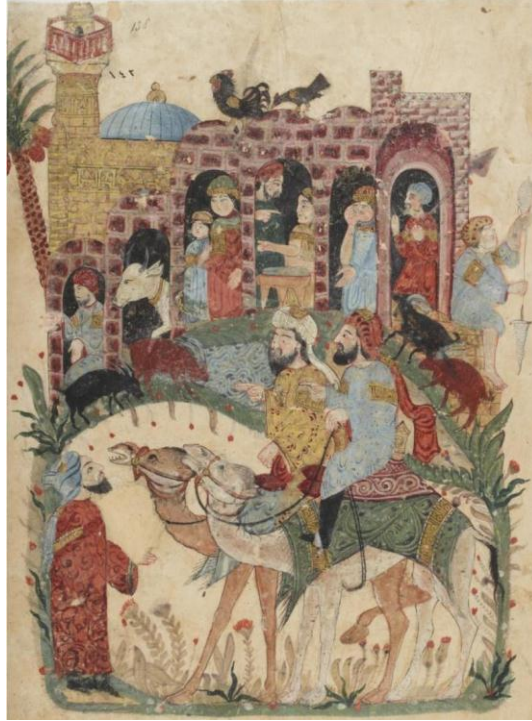
لوحة (د) تمثال جمل من النحاس، محفوظة بمجموعة الخليلى بلندن ، عن،

<http://www.khalilicollections.org/collections/hajj-and-the-arts-of-pilgrimage/khalili-collection-hajj-and-the-arts-of-pilgrimage-statuettes-of-a-camel-mtw1667/> (15-6-2018).

تمثال جمل واقف من النحاس يعود إلى القرن ٨-٩هـ/١٤-١٥م، طريقة صناعته الصب في القالب، وقد بدت عبقرية الفنان المسلم في محاولة للتعبير عن حركة الجمل، ومشيته من خلال تقديم بعض الأرجل علي بعض ، وقد راعي الفنان النسب التشريحية إلى حد كبير، فبدا الجمل فاغراً فاهه، وعيناه مفتوحتان، كما راعي الدقة في نحت السنام واستدارته بواقعية شديدة.

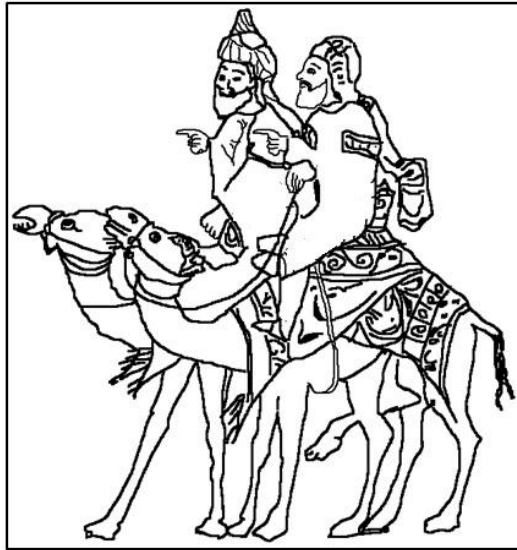
الدراسة الوصفية لرسوم الإبل بمخطوط مقامات الحريري:

تصويرة نقاش قرب قرية (لوحة ١)، (شكل ١):



لوحة (١) تصويرة نقاش قرب قرية – مخطوط مقامات الحريري – دار الكتب القومية بباريس – ١٢٣٧م، عن، عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، وجه الورقة ١٣٨ ملون؛

<http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-1237AD.htm> (10-6-2018).



شكل (١) أبو زيد السروجي ومعه الحارث بن همام، تفريغ عن اللوحة السابقة، من عمل الباحث

اختار الواسطي هنا لمنمنمته لحظة وصول أبي زيد السروجي والحارث إلى القرية، وقسم اللوحة إلى ثلاث مستويات نرى في أدناها الحارث، وأبا زيد يمتطيان ناقتيهما، وأمامهما يقف الغلام، ويدور الحوار بين الثلاثة، وقد عبر الواسطي بجلاء عن الحيوية والحركة من خلال حركات الأيدي، والرقاب، وكذا حركة القدم الخلفية للناقة ذات اللون البني، وأبدع في رسم قوائم الناقتين وبدت متجانسة مع حركة عنقيهما، ورأسيهما، وفي

اختلاف لونيتهما، وأحاط التصوير بإطار زخرفي من النباتات، غرس في أسفله زهوراً تداخلت مع قوائم الناقتين في رهافة وإبداع^{٣٢}؛ وقد استطاع الواسطي أن يُصور حياة القرية، وما يدور فيها من فعاليات مختلفة، وما امتد أمامها من بحيرة ماء ترى على جوانبها الماعز، كما صورَ الرفيقين في مقدمة التصوير، وهما على ناقتيهما يُكلمان الغلام، ونرى هنا صورة النخلة، وقد بدا البلح مستوياً بلونه الأحمر، وقد ورد كلام في المتن عن البلح والرطب، ومن المشاهد في المنظر التصويري أيضاً صورة امرأة تغزل، وسيدة أخرى تبيع الخبز، وثالثة مع ابنتها، ومن أبنية القرية التي تظهر في التصوير المسجد بقبته الزرقاء، والمئذنة ذات البدن الإسطواني، والتي زُخرف بدنها بأشرطة من الكتابات الكوفية^{٣٣}.

تصويرة رهط الإبل (لوحة ٢):



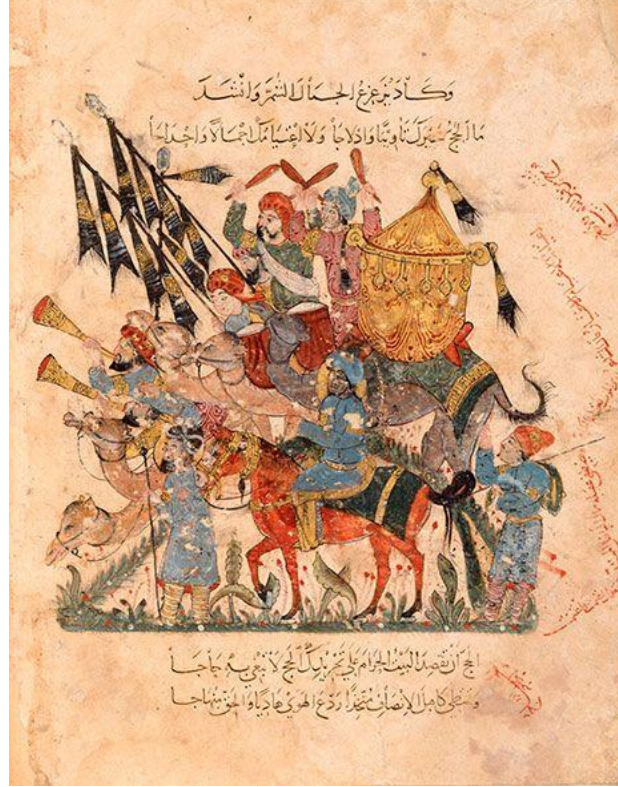
لوحة (٢) تصويرة رهط الإبل - مخطوط مقامات الحريري - دار الكتب القومية بباريس - ١٢٣٧م، عن، عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، وجه الورقة ١٠١ ملون؛

[http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-1237AD.htm\(10-6-2018\)](http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-1237AD.htm(10-6-2018)).

ورد في المقامة الثلاثين ذكر لرهط الإبل، فتحرك خيال الواسطي وأبدع صورة في مخيلته، عكسها في منمنمة جاءت آية في تاريخ التصوير العربي؛ ويدور الكلام حول الهدية التي حصل عليها السروجي بعد أن أجاب على مائة سؤال في شتى العلوم، فساق له القوم زوداً مع قينة (وجاء في معنى القينة أنها الجارية التي تعمل جيداً، وقيل هي المُغَنِّية الجميلة)^{٣٤}، وقد بدأ المصور تصويرته من اليسار إلى اليمين فطالعنا بعنق ناقة، وقد تدلّى إلى الأرض يلتهم العشب، وحجب عنها سائر جسدها خلف بقية من أعناق النوق الأخرى المرتفعة إلى أعلى، وكأنها تتضرع إلى الله العليّ القدير، عنقاً خلف عنقٍ إلى منتصف التصوير، حيث تبدو أعجاز بقية النوق تُحاكي أنصاف قباب، حتى إذا ما انتهينا إلى يمين التصوير، رأينا ناقة دلت عنقها تتلمس العشب في أسفل التصوير، وإلى الخلف يقف راعي الإبل في يقظة ممسكاً بعصاه، وقد رُسم الجسم والوجه في وضعة ثلاثية الأرباع من الأمام، وبدت قوائم النوق، وأخفافها وكأنها سيقان أشجار تعانقت، وتداخلت، والتقت في حركة تبادلية، وانسجام شديدين، وتوافقت ألوان النوق، وتمازجت تخفت، وتعلو في إيقاع بديع^{٣٥}، وتُعد هذه التصويرة

من أجمل ما نفذ الواسطي في مقامات الحريري، فقد جاءت فيها جميع أنواع الإبل، وكأن التصوير معرض لألوان الإبل.

تصويرة موكب الحج (لوحة ٣):



لوحة (٣) تصويرة موكب الحج – مخطوط مقامات الحريري – دار الكتب القومية بباريس – ١٢٣٧م، عن، عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ظهر الورقة ٩٤ ملون؛

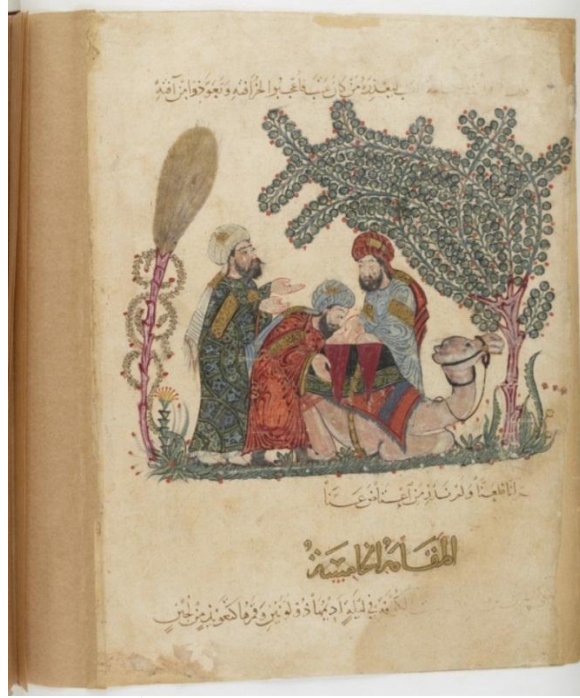
[http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-1237AD.htm\(10-6-2018\)](http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-1237AD.htm(10-6-2018)).

يتناول الحريري في مقامته الحادية والثلاثين موكب الحج، ويسخر من الضجيج والعجيج الذي يُثيره الحجاج دون معني، وكعادة الواسطي في إدراكه العميق لمغزى النص وما عناه الحريري منه، رسم منمنمته وقد غلب عليها طابع النزق والتهريج، فالحركة فيها صخب واهتزاز والنوق متبختر، وقائد القافلة وهو الذي يمتطي صهوة الجواد، وبمعني أشمل عمد المصور إلى تجريد رجال القافلة ودوابها من سمات القداسة والجدية المفروضة في مثل هذا الموكب الديني الوقور، وقد حاول الواسطي التعبير عن الحيوية والحركة في التصوير من خلال حركات رقاب النوق، فبدت إحداها في أسفل يسار التصوير قد همت بالتقاط العشب من الأرضية، ويُقرأ أسفل التصوير أبيات من الشعر منها :

تجريدك الحج لا تبغى به جاجا
ردع الهوى هادياً والحق منهاجا^{٣٦}.

الحج أن تقصد البيت الحرام على
وتمتطي كاهل الإنصاف متخذاً

تصويرة الحارث يستمع إلى أبي زيد (لوحة ٤):



لوحة (٤) تصويرة الحارث يستمع إلى أبي زيد - مخطوط مقامات الحريري - دار الكتب القومية بباريس - ١٢٣٧م، عن، عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، وجه الورقة ١٠ ملون؛

[http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-f11v.htm\(10-6-2018\)](http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-f11v.htm(10-6-2018)).

هذه التصويرة تُوضح عبارات من المقامة الرابعة الدمياطية، والتي يروي فيها الحارث أنه كان برفقة قوم مسافرين، وجذب انتباهه كلام رجل إلى ابنه في ليلة عندما حطَّ القوم رحالهم، وغطَّوا في سبات عميق، وفي الصباح تعرّف الحارث على الرجل ووجد أنه السروجي وابنه، وبعد أن حصل السروجي ما أراد من القوم استأذن للاستحمام في قرية قريبة، ووعدهم أنه سيعود في القريب العاجل، ولكن انتظار القوم طال، ولم يظهر السروجي فقرر القوم الارتحال، وعندما تهيئوا للرحيل وجد الحارث أن السروجي قد ترك كتابه على رحل ناقة يُخبرهم فيها بأنه لن يعود، قال الحارث لأصحابه " فتأهبوا للظعن ولا تلووا على خضراء الدمن"، ونهضت لأحرج راحلتي، وأتحمل لرحلتي، فوجدت أبا زيد قد كتب على القتب^{٣٧}:

يا من غدا لي ساعداً **** ومساعداً دون البشر

لا تحسبن أنني ناسيك **** عن ملال أو أشر

لكنني مذ لم أزل **** إذا طعم انتشر

قال فأقرأت الجماعة القتب، ليعذره من كان على عتب، فأعجبوا بخرافته، وتعودوا من آفته، وهنا أظهر الواسطي ثلاثة أفراد من القافلة يتطلعون إلى ما اكتشفه الحارث من خبر أبي زيد، والمنظر بين شجرتين تمتد أغصان إحدهما فوق رؤوس الرجال والناقة، ولم يُظهر الواسطي شيئاً من الكتابة على الرحل بل زخرف ثوب الرجل بزخارف كتابية كوفية مُتقنة وجميلة^{٣٨}، وقد تجلّى رسم الجمل وقد جثّى على ركبتيه بواقعية شديدة في هذه

التصويرة من قبل الواسطي، وفيما يبدو أن الواسطي كان يهوى رسم الجمال، ويجيده بل ويتلاعب به في قدرة وإتقان، في حين جاء رسم الأشجار بأسلوب زخرفي وقد استغلها الواسطي في عمل إطارات للتصويرة^{٣٩}.
تصويرة رحلة العودة من الشام إلى العراق (لوحة ٥):



لوحة (٥) تصويرة رحلة العودة من الشام إلى العراق – مخطوط مقامات الحريري – دار الكتب القومية باريس – ١٢٣٧م، عن، عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، وجه الورقة ٣١ ملون؛

[http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-f31r.htm\(10-6-2018\)](http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-f31r.htm(10-6-2018)).

اختار المصور هنا رحلة العودة من الشام إلى العراق ليصور القافلة والإبل التي أولع ولعاً شديداً بتصويرها، وجاء بجديد في كل منها، فنراه هنا، وقد رسمها متجمعة، وكانت له إيقاعات على وقع أخفافها، وحركات سيقانها، واضطراب اعناقها، وتطّوح رؤوسها، وخفق أذنانها، فجمع لنا الواسطي تكويناً بديعاً كل الإبداع، وأجلس الرجال على ظهور الإبل في حركة ديناميكية بديعة، وقد وُفق المصور أيما توفيق في التعبير عن الحيوية والحركة في تصويرته من خلال حركات رؤوس الأشخاص، والشخصين الذين يتجاذبان أطراف الحديث في منتصف التصوير، وردة فعل الصبي الصغير في يمين التصوير الراكب خلف والده فيما يبدو، وقد أمسك بتلابيب عباءة أبيه مخافة أن يسقط من على ظهر الجمل، أيضاً تتنوع حركات رؤوس الإبل التي بدت وكأنها رُفعت بالتدريج أو تباعاً، كما تجلت واقعية الواسطي في رسم سيقان الإبل ولم يغفل أيّاً منها فترى في التصوير ست عشرة ساقاً لأربعة جمال وجعل للتصويرة أرضية من العشب، وربما يؤخذ عليه عدم مراعاة قواعد المنظور في حجم الأشخاص بالنسبة لحجم الإبل^{٤٠}.

تصويرة الحارث على ظهر راحلته (لوحة ٦):

لوحة (٦) تصويرة الحارث على ظهر راحلته - مخطوط مقامات الحريري - دار الكتب القومية بباريس - ١٢٣٧م، عن، عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، وجه الورقة ٥١ ملون؛

[http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-f51r.htm\(10-6-2018\)](http://warfare.net.au.net/13/MSarabe5847-f51r.htm(10-6-2018)).

تُمثل التصويرة الحارث، وقد امتطي ظهر راحلته، بلونها البنّي الفاتح، وقد أمسك الحارث بخطام الناقة، وهم برفع عصا في يده يحسها على الإسراع في المشي، وقد وقفت الناقة على أرضية من العشب الأخضر^{٤١}.

تصويرة أبو زيد نائماً في إحدى رحلاته (لوحة ٧)، (شكل ٢):



لوحة (٧) أبو زيد نائماً في إحدى رحلاته - مخطوط مقامات الحريري - دار الكتب القومية بباريس - ١٢٣٧م، عن، عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، وجه الورقة ١٣٤ ملون؛

-- <http://warfare.netau.net/13/MSarabe5847-f134r.htm>(10-6-2018).



شكل (٢) أبو زيد نائماً في إحدى رحلاته، تفريغ عن اللوحة السابقة، من عمل الباحث

تُمثل التصويرة أبو زيد والحارث في أحد الأسفار، ورسم لنا الواسطي الناقية التي اشتراها أبو زيد من حضرموت، وأعجبَ بها الحارث وقصَّ عليه أبو زيد حكايتها الطريفة التي وردت بالنص، وهنا يجعل الواسطي

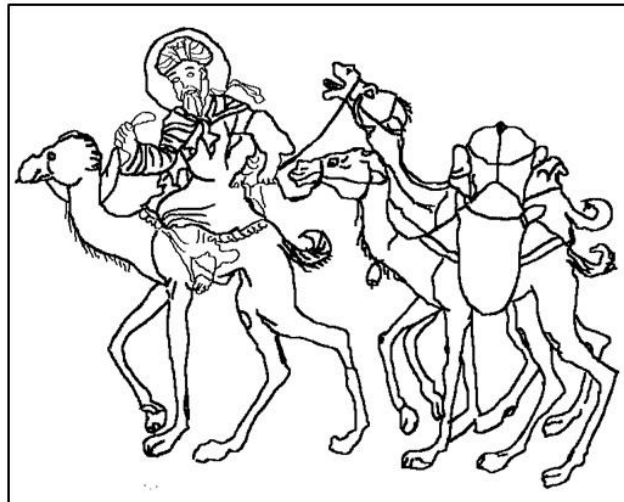
من ناقة أبا زيد بطل المنمنمة، فاختار لها مكان الصدارة بعد أن أنأخها صاحبها، فاتخذت وضعها في كبرياء واعتزاز، وأنهى المصور حد التصويرة بشكل ناتئ على غرار سنم الناقة، ولم يغفل المصور رسم ناقة الحارث التي أطلت برأسها من خلف الصخور، حيث يختفي جسدها، وقد عبر عن الحيوية والحركة في ثني الناقة لرقبتها، وقد همت تلتقط العشب من الأرض بالقرب من ذيل ناقة أبا زيد^٢، ولجأ الواسطي إلي رسم أقواس لتصل ما بين المقدمة والخلفية ليُضفي علي التصويرة العمق.

تصويرة أبو زيد في إحدى رحلاته (لوحة ٨)، (شكل ٣):



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

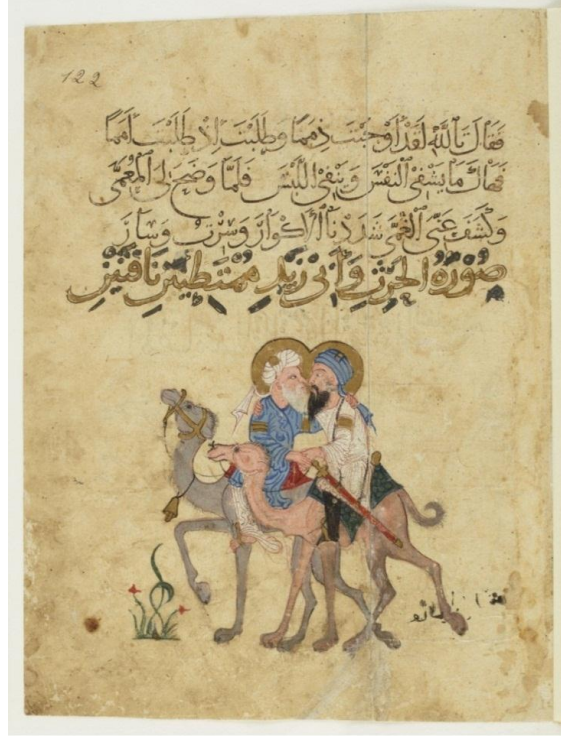
لوحة (٨) أبو زيد إحدى رحلاته - مخطوط مقامات الحريري - دار الكتب القومية بباريس - ٢٣٧م، عن، [http://warfare.net.au.net/13/MSarabe3929-f40v.htm\(10-6-2018\)](http://warfare.net.au.net/13/MSarabe3929-f40v.htm(10-6-2018)).



شكل (٣) أبو زيد في إحدى رحلاته، تفريغ عن اللوحة السابقة، من عمل الباحث

تُمثل التصويرة أبو زيد علي ظهر راحلته، وقد أمسك بخطامها، وقد رُسم جسمه ووجهه في وضعة ثلاثية الأرباع من الأمام، وقد ارتدي رداء أحمر اللون، وغطاء رأس عبارة عن عمامة عربية يلتف شالها عدة مرات وتتسدل منها عزمة إلي الخلف، وقد أمسك بيده اليمنى بخطام راحلته، وباليمن اليسرى بخطام ناقتين خلفه علي ظهرهما فيما يبدو أمتعته، وقد رفعت إحدى الناقتين فاهها لأعلي، في محاولة من الواسطي للتعبير عن الحركة والحيوية في التصويرة ليكسر جمود التصويرة، كما رفعت النوق أقدامها من علي الأرض منثنية للخلف للتعبير عن الحركة في التصويرة.

تصويرة أبو زيد والحارث ممطين ناقتين (الوحة ٩)، (شكل ٤):



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

لوحة (٩) أبو زيد والحارث ممطين ناقتين - مخطوط مقامات الحريري - دار الكتب القومية بباريس - ١٢٣٧م، عن، [http://warfare.net.au.net/13/MSarabe3929-f122r.htm\(10-6-2018\)](http://warfare.net.au.net/13/MSarabe3929-f122r.htm(10-6-2018)).



شكل (٤) أبو زيد والحارث ممطين ناقتيهما، تفريغ عن اللوحة السابقة، من عمل الباحث

تُمثل التصويرة أبو زيد والحارث بن همام ممطين ناقتين، وقد رُسم أبو زيد السروجي في سنٍ متقدمة، ورسم جسمه ووجهه في وضعة ثلاثية الأرباع يمتطي ناقة ذات لون أزرق، ويرتدي رداء ذي لون أزرق مزخرف بزخرفة الديدان الشائعة في رسوم المدرسة العربية في التصوير، ومشهد أبو زيد بعيد عن الواقعية تماماً فالأقدام رُسمت أمامية، في حين رُسم الجسم متجهاً إلى الخلف، وإلي جواره أبو زيد السروجي وقد رُسم جسمه ووجهه في الوضع الجانبي Profile، وقد بدا بلحية سوداء مشذبة مدببة الطرف، وشارب متصل باللحية، وقد بدا أبو زيد السروجي وصاحبه وهما يتعانقان، وقد حاول الواسطي المصور أن يُضفي علي التصويرة قدر من الثبات علي أرضيتها من خلال رسم فروع نباتية جهة يسار التصويرة، كما عبّر عن الحيوية والحركة من خلال وضعات أجسام أبوزيد وصاحبه الحارث، وكذا حركات أقدام النوق.

الدراسة التحليلية:

لقد كان الجمل وسيلة النقل عبر الصحراء والبادية؛ لما عُرف عن الجمل من صبرٍ، وتحمل مشاقٍ، ولقد أصاب الفنانون نجاحاً وتوفيقاً كبيراً في رسوم الحيوانات، وخاصةً الإبل بشكل واقعي قريب من الطبيعة، وكانت رسوم الواسطي في مقدمتها، حيث أظهر قوة التعبير والحركة في رسم قوافل الإبل^{٤٣}.

وقد اهتم الواسطي برسم الجمال اهتماماً بالغاً، وأظهر مهارةً فائقة في رسمه بأشكال مختلفة منها الجمل يسير في إحدى الصور سيراً وثيداً على أرضية مزروعة، وعلى ظهره أبو زيد السروجي يحثه على السير، ونجد الجمل في تصاوير أخرى، وقد رفع رأسه ولوى ذيله إلى أعلى، ودفع رجله اليمنى إلى الأمام ليُمثل حركة السير السريع، كما نجد الجمل في بعض التصاوير وقد كَلَّ من السير وجلس ليستريح.

كما لم يكتف الفنان برسم الجمل وحده، بل نراه في بعض التصاوير يرسم الجمال في قوافل، وهي الطريقة المتبعة في السير الطويل، كما نشاهد في التصوير مجموعة من الجمال رُسمت بعناية واتقان، ومتقاربة بجانب بعضها البعض، حتى لا تكاد العين أن تُفرق بين أرجلهم أو تعددها وهم محتشدين يسرون بقوة، وهمة، وإذا ما بلغ بهم التعب جلسوا ليستريحوا أو يبيتوا ليلتهم في الطريق فيبركون^{٤٤}.

١- ألوان الجمل العربي في المصادر العربية:

ذكر القلقشندي أنواع الإبل بقوله " الإبل نوعان الأول البخاتي: وهي جمال جفاة القدود طويلة الوبر، تُجلب من بلاد الترك، والثاني العراب : وهي الإبل العربية، وأصنافها لا يأخذها الحصر^{٤٥}.

البعير الأحمر:

إذا صدق لون البعير، فلم تكن فيه صُبهة^{٤٦}، ولا حُمرة، ولم يخلط لونه شيء من الألوان، وقيل هو خالص البياض^{٤٧}. ويظهر هذا الجمل في (لوحة ١، شكل ١) الذي يمتطيه الحارث (الجمل الأول جهة يمين التصوير في المقدمة).

البعير الأصفر:

وهو البعير الذي لم تُخالط حمرة شيء (ويظهر هذا الجمل في لوحة ١، شكل ١) الذي يمتطيه أبو زيد السروجي (الجمل الثاني إلى الخلف من الجمل الذي يمتطيه الحارث)، كما ظهر أيضاً في (لوحة ٤).

البعير الأبيض:

وهو البعير الذي خالطت خضرته سواد وصفرة^{٤٨}، وفيه قول الشاعر:

أرسلت فيها مُجفراً دِرْفسا

أدهم أحوى شاغرياً حمسا^{٤٩}

(ويظهر هذا اللون في لوحة ٢ في الجمل رقم ١ جهة يمين التصوير)، (كما يظهر في لوحة ٨ في الجمل رقم ١).

البعير الأورق:

وهو البعير ذي اللون الأسود الذي يخلط سواده بياضاً كأنه دُخان رُمثٍ، وكان البياض في بطنه ومراقه^{٥٠} وأرفاعه^{٥١}، وكان السواد غالبه، وهي ألأم الألوان، ويُقال إن بغيرها أطيب الإبل لحماً. (ويظهر هذا اللون في لوحة ٢ في الجمل رقم ٣ جهة يمين التصويرة).

البعير الأكهب:

وهي من الكُهبَة تُطلق على الغُبرة المشربة سواد في ألوان الإبل^{٥٢}، (ويظهر هذا اللون في لوحة ٢ في الجمل رقم ٤ جهة يسار التصويرة).

البعير الأخضر:

وهو البعير الأخضر الذي اغبر حتى يضرب إلى الخضرة^{٥٣}، (ويظهر هذا اللون في لوحة ٢ في الجمل رقم ٣ جهة يسار التصويرة).

البعير الأسمر:

وهو البعير الذي يضرب إلى البياض في شُهبَة^{٥٤}، (ويظهر هذا اللون في لوحة ٢ في الجمل رقم ٥ جهة يسار التصويرة).

البعير الأمغر (الأبقع):

البقع والبقعة: تَخالف اللون، وقيل الأبقع: ما خالط لونه لون آخر، ويُقال بقع الجلد ونحوه: أي خالط لونه لون آخر^{٥٥}، وهو البعير الذي في وجهة حمرة مع بياضٍ صافٍ^{٥٦}.

ويُعرف هذه الجمل بإسم الجمل الأبقع Piebald Camel، أو المُرقط أو المنقط Spotted Camel، ويعزي إطلاق هذا الإسم عليها بسبب وجود البقع البيضاء في أماكن متعددة من الجسم، فيُصبح اللون مزيجاً ما بين الأبيض ولون آخر (بني أو أسود)، وهذه السلالة نتيجة لحالة وراثية لجين متنحي ويُطلق عليها إسم Lecuism (وهي حالة يحدث فيها فقدان جزئي للتصبغ في الحيوان، وينتج عنها لون أبيض أو شاحب أو غير مكتمل للجلد والشعر والبشرة).

وتظهر هذه الحالة في الحيوانات بسبب خلل في صبغ الميلانين Melanin، وتُسببه هجرة الخلايا الصبغية من المناطق العصبية في الجلد، فينتج عنها ظهور بقع غير منتظمة على سطح الجسم بخلاف لونه الطبيعي، إضافةً إلى تلون قزحية العين Iris، والتي تتطابق مع لون الجلد المحيط بها، وهي عيون زرقاء للجلد ذي اللون الوردي، وبنية للجلد الداكن، وعادةً ما ينتشر اللون الفاتح عند الرأس والبطن والساقين، وهذه الظاهرة ليست قاصرة على الإبل فحسب، بل تظهر أيضاً في الجياد والماعز والأغنام والكلاب والقطط وبعض الأبقار^{٥٧}.

(وتتفرد تصاوير مقامات الحيري - فيما وقع بين يدي من تصاوير - بهذا اللون من الإبل النادر، ويظهر هذا اللون بجلاء في لوحة ٦).

البعير الأعيس:

وهو البعير الذي تُخالط بياضه شقرة^{٥٨}، (ويظهر هذا اللون في لوحة ٦ في الجمل البارک في مقدمة التصويرة).

البعير الأكلف:

وهو البعير شديد الحمرة، يخلطه سواد ليس بناصع، فتلك الكلفة، فيقال بغير أكلف، وناقاة كلفاء^{٥٩}، (ويظهر هذا اللون في لوحة ٩ في الجمل رقم ١ في مقدمة التصويرة).

البعير الأدهم:

وهو البعير الذي تشتد وُرقته (أي سواده) حتى يذهب البياض^{٦٠}، (ويظهر هذا اللون في لوحة ٨ في الجمل رقم ٢)، (ويظهر أيضاً هذا اللون في لوحة ٩ في الجمل رقم ٢ جهة يسار التصويرة).

٢- الواقعية في العمل الفني:

نجح الواسطي (يحيى بن محمود الواسطي نسبةً إلى واسط بالعراق) مُنفذ تصاوير مقامات الحريري سنة ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م في أن يكون واقعياً في تصويره، وأن يُضفي الحياة على تصاويره، ويحيلها إلى مرجع حافل بالحياة اليومية في عصره، والواقع أن تصاويره أقرب في أسلوبها إلى اللوحات الكبيرة منها إلى المنمنمات، ويكاد مؤرخو فن التصوير الإسلامي أن يُجمعوا على أن أسلوب الواسطي هو أكمل مثال لمدرسة بغداد التصويرية، فلقد أجاد التعبير بريشته عن كل الحالات النفسية، واستطاع التمييز بين مختلف الشخصيات، بل ونجح في أن يرسم شخصية أبي زيد السروجي بحيث تُميزها العين من أول نظرة في كل تصويرة^{٦١}.

ونرى الواسطي في تصويره لحياة الناس اليومية قد تناول كل تفصيلة في حياتهم، فرسم الناس في غُدوهم، ورواحهم، وجمع لنا سجلاً حافلاً بحياة الناس منذ أن يُصبحون، وحتى يُمسون، بأدق التفاصيل، فمشهد في مسجد، وآخر في سوق، وثالث في جبانة، كما صورَ بلاط الحاكم، ورسم فرسان، كما حظيت قوافل الجمال ورسومها بنصيب وافر من تصاويره^{٦٢}.

وتميز الواسطي بمردود تعبيرى صادق لبيئته العربية، وطبقات المجتمع فيها، وتُعد تصاويره وثائق تاريخية نادرة وهامة، وفي هذا الصدد يقول بلوشيه Blochet " أنه النموذج الأكمل لما بين أيدينا من صور المدرسة العربية، فالتغاير في المواضيع، والتجدد باستمرار تجلعه (أي الواسطي) في طليعة فناني عصره؛ ويُضيف هنري كوربان H. Corbin " أن خير من نستطيع أن نُحقق معه ونستجوب شهادته عن العصر هو الواسطي". وقال عنه كونل E. Kuhnel "أنه موهبة خلقة، ومقاماته محلاة بلوحات تُعالج المشكلة التصويرية بدقة تفوق حتى صور الغربيين المعاصرة"، ويقول عنه إيتنجهاوزن R. Ettinghausen " أن الإبداع في واقعية لوحات الواسطي يفوق ما جاء به الفن الإسلامي عبر العصور، وهي تعكس وجود الكائن العربي في العصور الوسطى الإسلامية وتلاحقه من المهد إلى اللحد"^{٦٣}.

كما تجلّت الواقعية في رسوم الإبل، وتنوّع ألوانها، كما تتجلّى الواقعية في رسم أقدام الإبل، وزحامها، وكثرة أعدادها في التصويرة الواحدة، إلّا أنّ الواسطي وُفّقَ في توزيع أقدامها ومطابقة أعداد الأقدام بأعداد الإبل، كما تجلّت الواقعية في رسم الأشخاص، وتنوّع مراحلهم العمرية، ورغم كثرة عددهم في التصويرة الواحدة إلّا أنّ لكل منهم صفاته الجسمانية، ومرحلته العمرية، فتجلّى التنوّع ما بين الطفل، والشاب، والرجل المُسن، فجاء رسم الأشخاص المتقدمين في السن بلحي بيضاء.

٣- الحيوية والحركة:

تجلّت الحيوية والحركة في الأعمال الفنية التي نفّذها الواسطي من خلال تنوّع وضعات الأشخاص وحركاتهم المختلفة، ووضعات رؤوسهم وأيديهم بالإشارات بالسبابة، والتلوّيح، وحركات الرقاب، كما تجلّت الحيوية والحركة في رسوم الإبل، وتنوّع حركات أقدامها إلى الأمام وإنثناؤها للخلف، وليّ رقاب بعض الإبل في حركةٍ شديدة، فأضفى على التصويرة الحيوية والحركة.

واعتمد الواسطي في تنفيذ موضوعاته الفنية على كثير من العناصر الموجودة في بيئته، فنقل بواقعيةٍ شديدة الإبل بألوانها المختلفة والمميّزة، وباعتبارها سفن الصحراء، ووسيلة النقل الوحيدة التي تمرّ عباب الصحراء، وهي كنزهم وثروتهم، فنجد في تصويرة رهط الإبل والتي بدت وكأنها معرض أبداع فيه الواسطي في تناول جميع ألوان الإبل في عملٍ فنيّ فريد.

٤- علاقة المتن بالموضوع التصويري:

وُجدت علاقة واضحة بين المتن والموضوعات التصويرية، فجميعها كانت مرتبطة بتفاصيل المقامة المعبر عنها في الصورة، وهذا نجد له سبباً في نسخة باريس والمؤرخة بسنة ٦٣٤ هـ / ١٢٣٧م، حيث كان الواسطي الناسخ والمصور^{٦٤}.

نتائج البحث:أولاً:

نجد هنا الواسطيّ مُنفذ تصاوير نسخة مقامات الحريري، والمحفوظة بدار الكتب القومية بباريس، قد أبدع إبداعاً شديداً في رسم الإبل بألوانها المتنوعة، والتي أحبها حباً شديداً، وضمّن لها جُلّ تصاويره، كما رسمها بواقعية شديدة من خلال حركات الأقدام، وثني رقاب بعضها، والإبل التي أناخها أصحابها، وقد انتشت كلتا قدميها للراحة من وعناء السفر، كما أنه لكونها وسيلة الترحال إلى جانب الخيول، فقد أبدع في رسم سروجها، ولجامها.

ثانياً:

عكست تصاوير الواسطيّ الإنفعالات النفسية والعواطف المختلفة بأدق حالاتها، وجاءت تصاويره بواقعية شديدة تعكس كافة طوائف المجتمع في العصر العباسي، فكانت تصاويره وثائق تاريخية نادرة عن حياة الناس، وحركاتهم داخل الأسواق والمساجد والبيوت، كما صور لنا عادات المجتمع وتقاليد من حالات زواج، واحتفالات، ومناسبات، وأعياد، ومواكب حج، ومشاهد دفن، وقوافل، ورحلات سفر.

ثالثاً:

التنوع في ألوان الإبل يكشف عن مدى العناية بالجمال العربي، وأنه يُعد من الثروات الهامة، ولا يزال في بعض الدول، ويُنم عن دراية الواسطيّ دراية تامة بألوان الإبل الموجودة في بيئته، والتي ضمّن تصاويره، ليُجعل من لوحاته معرضاً فنياً للبيئة العربية.

رابعاً:

تُعد تصاوير الواسطيّ وثيقة دامغة، لنوع نادر من الإبل وهو الذي أطلق عليه في المصادر الجمل الأمغر (الأبقع)، وقد تناولته البحث لما لهذا النوع النادر من أهمية وتُدرة، ويدل هذا على وجوده منذ القدم كجين متتحي ضمن سلالات الإبل.

حواشي البحث:

^١ قرآن كريم، سورة الأنعام، آية ١٤٤.

^٢ قرآن كريم، سورة الغاشية، آية ١٧.

^٣ قرآن كريم، سورة الأعراف، آية ٤٠.

^٤ <https://islamqa.info/ar/answers/14404/%D9%87%D9%84%D9%87%D9%86%D8%A7%D9%83%D8%AD%D9%8A%D9%88%D8%A7%D9%86%D8%A7%D8%AA%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%86%D8%A9>

^٩ -<http://shamela.ws/browse.php/book-12293/page-2531>

- عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص ص ١٧٩ - ١٨٢.

^٥ <http://articles.islamweb.net/media/index.php?page=article&lang=A&id=150415>

- عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية، ص ١٨١.

^٦ عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية، ص ١٨٢.

^٧ James. D, The Schefer Maqamat manuscript: a study in the technique of 13th century maqamat illustration, Durham theses, Durham University, 1965, p.3.

^٨ بن منظور، لسان العرب، ج ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، ص ٣١٢.

^٩ <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AC%D9%85%D9%84/>

^{١٠} <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B9%D9%8A%D8%B1/>

- <https://www.almaany.com/ar/dict/arar/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85%D8%A9/>

^{١٢} بن سيده، المخصص، ج ٢، دار التراث، ١٩٨٧م، ص ص ٧ - ١٢.

^٢ العُكْبَرِي (محب الدين أبي البقاء عبد الله بن الحسين العُكْبَرِي، ت ٦١٦هـ)، شرح ما في المقامات الحريية من الألفاظ اللغوية، مطبعة النعمان، بغداد، ١٩٧٥م، ص ٦٣؛ ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ٥؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ٢٠٠١م، ص ٩٠؛ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤م، ص ٧٩٨.

- <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85%D8%A9/>

^{١٤} العُكْبَرِي، شرح ما في المقامات الحريية من الألفاظ اللغوية، ص ٦٣؛ ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريي ص ٥؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ٩٠.

^{١٥} ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م، ص ١١٨؛ ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريي ص ٦؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص ٩٠ - ٩١؛ حسن عباس: نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٢٥.

^{١٦} الحريي، مقامات الحريي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٤، ٢٠٠٣، ص ٧؛ ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريي ص ٦؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص ٩٠ - ٩١.

^{١٧} الحريي، مقامات الحريي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٤، ٢٠٠٣، ص ٧؛ ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريي ص ٦؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص ٩٠ - ٩١.

-Alain. F. George, The illustrations of The Maqamat and the Shadow play, pp. 1-3.

^{١٨} ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريي ص ٧؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص ٩٠ - ٩١.

- ^{١٩} شريف علاونة، المقامات الأندلسية من القرن الخامس حتى القرن التاسع الهجري: دراسة استقصائية- تاريخية- تحليلية- أسلوبية؛ جامعة ميتشجان، ٢٠٠٨، ص ص ٨-١٥؛ ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ص ص ٦-٧؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص ٩٠-٩١.
- ٢٠ ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ص ٧؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص ٩٠-٩١.
- ٢١ روبرت إيروين، الجمل: التاريخ الطبيعي والثقافي، ترجمة/ أحمد محمود، مراجعة/ د. خالد المصري، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة "مشروع كلمة"، الطبعة الأولى، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، ص ١١.
- ٢٢ روبرت إيروين، الجمل: التاريخ الطبيعي والثقافي، ترجمة/ أحمد محمود، مراجعة/ د. خالد المصري، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة "مشروع كلمة"، الطبعة الأولى، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، ص ١٥.
- ٢٣ روبرت إيروين، الجمل: التاريخ الطبيعي والثقافي، ص ١٦.
- ٢٤ النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب)، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب المصرية، ١٩٢٦م، ج ١٠، ص ١٠٤.
<http://www.darululoomdeoband.com/arabic/magazine/tmp/1328163423fix4sub3file.htm.778+959>
²⁵ -<http://www.darululoom-deoband.com/arabic/magazine/tmp/1328163423fix4sub3file.htm.778+959>
- ٢٦ شهاب البدوي، التداوي بالبلان الإبل وأبوالها "سنة نبوية ومعجزة طبية"، جميع الحقوق محفوظة للمؤلف، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص ٢١؛ حسنى عمار، أضواء جديدة عن الجمل في الفن المصري القديم، مجلة الإتحاد العام للآثار العرب، العدد ١٣، ص ١٢٢.
- ²⁷ https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D9%85%D9%84_%D8%B0%D9%88_%D8%B3%D9%86%D8%A7%D9%85%D9%8A%D9%86
- ٢٨ هناء عدلي، دراسة للتصوير الإسلامي علي الخزف المينائي في ضوء مجموعة لم يسبق نشرها محفوظة في متحف الشارقة للحضارة الإسلامية، دولة الإمارات العربية المتحدة، مجلة الإتحاد العام للآثار العرب، ١٧، ص ٣٨٩.
- ٢٩ هناء عدلي، التماثيل في الفن الإسلامي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ١٤٢٩ هـ/ ٢٠٠٨م، ص ٣٥٣.
- ٣٠ هناء عدلي، التماثيل في الفن الإسلامي، ص ٣٥٣.
- ³¹ Alzahraa K. Ahmed, The art of the Hajj: From the Camel to Snap chat, article in November 2016 in Metropolitan museum of art.
<http://www.metmuseum.org/blogs/ruminations/2016/hajj-camel-snapchat>
- ٣٢ ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، وجه الورقة ١٣٨ ملون؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص ٩٧.
- <http://warfare.netau.net/13/MSarabe5847-1237AD.htm>
- ٣٣ عيسى السلطان، الواسطي، رسام وخطاط ومذهب، ص ٤١؛ لوحة ٤٤.
- ٣٤ عيسى السلطان، الواسطي (يحيى بن محمود بن يحيى) رسام وخطاط ومذهب، وزارة الإعلام العراقية، مهرجان الواسطي، السلسلة الفنية التي صدرت بمناسبة مهرجان الواسطي، مطبعة التاييمس، ١٩٧٢م، ص ٣٩؛ شكل رقم ٣٩.
- ٣٥ ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، وجه الورقة 101 ملون؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص ٩٩-١٠٠، لوحة ٧٨ ملون في الموسوعة.
- <http://warfare.netau.net/13/MSarabe5847-1237AD.htm>
- ³⁶ ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ظهر الورقة ٩٤ ملون؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص 9٩، لوحة ٧٧ ملون في الموسوعة.
- <http://warfare.netau.net/13/MSarabe5847-1237AD.htm>

- ^{٣٧} القَتَبُ: الرجل الصغير على قدر سنام البعير، والجمع أقتاب.
-<https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AA%D8%A8/> (24-6-2019)
- ^{٣٨} عيسى السلمان، الواسطي، رسام وخطاط ومذهب، ص ٩٤؛ لوحة ٤١.
- ^{٣٩} ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، وجه الورقة ١٠ ملون؛
-<http://warfare.netau.net/13/MSarabe5847-f11v.htm>
- ^{٤٠} ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، وجه الورقة ٣١ ملون؛
- <http://warfare.netau.net/13/MSarabe5847-f31r.htm>
- ^{٤١} ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، وجه الورقة ٥١ ملون؛
- <http://warfare.netau.net/13/MSarabe5847-f51r.htm>
- ^{٤٢} ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، وجه الورقة ١٣٤ ملون؛
- <http://warfare.netau.net/13/MSarabe5847-f134r.htm>
- ^{٤٣} ناهدة عبد الفتاح النعيمي، مقامات الحريري المصورة "دراسة تاريخية أثرية فنية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٦٩م، ص ١٨١.
- ^{٤٤} ناهدة عبد الفتاح النعيمي، مقامات الحريري المصورة، ص ١٨٤.
- ^{٤٥} القلقشندي، صبح الأعشى، ج ٢، ص ٣٣.
- ^{٤٦} الأصهب بعير ليس بشديد البياض، وقال بن الأعرابي: العرب تقول قریش الإبل صُهبها وأدمها يذهبون في ذلك إلى تشريفها على سائر الإبل؛ الزبيدي (السيد محمد مرتضى الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ج ٣، مطبعة حكومة الكويت، ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٥م، ص ٢١٨.
- ^{٤٧} حاتم الضامن، كتاب الإبل للأصمعي، دار البشائر، دمشق، ٢٠٠٣م، ص ١٤٧.
- ^{٤٨} بن سيده، المخصص، ج ٧، كتاب الإبل، دار التراث، ١٩٨٧م، ص ٥٥.
- ^{٤٩} حاتم الضامن، كتاب الإبل للأصمعي، ص ١٤٧.
- ^{٥٠} مراق: يُقال مراق البطن: ما رَقَّ منه ولان أسافله ونحوها، وكان رسول الله صلَّ الله عليه وسلم إذا أراد أن يغتسل بدأ بكفيه فغسلهما ثم أفاض بيمينه على شماله فغسل مرقاه.
- ^{٥١} الأرفاغ: أصول الفخذين من باطن وهما ما اكتنفا أعالي جانبي العانة عند مُلتقى أعالي بواطن الفخذين وأعلى البطن.
<https://www.almaany.com/ar/dict/arar/%D9%85%D8%B1%D8%A7%D9%81%D9%8A%D8%AF/>
- ^{٥٢} بن منظور (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ت ٧١١ هـ)، لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت، ص ٧٢٨.
- ^{٥٣} بن سيده، المخصص، ج ٧، كتاب الإبل، دار التراث، ١٩٨٧م، ص ٥٦.
- ^{٥٤} بن سيده، المخصص، ج ٧، كتاب الإبل، دار التراث، ١٩٨٧م، ص ٥٦؛ والشُّهبة: أي التي خالط بياض شعره سواد، المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، مصر، ١٩٩٤م، ص ٣٥٢.
- ^{٥٥} <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A3%D8%A8%D9%82%D8%B9/>
- ^{٥٦} بن سيده، المخصص، ج ٧، كتاب الإبل، دار التراث، ١٩٨٧م، ص ٥٦.
- ^{٥٧} Gabriele Volpato, Maurizio Dioli, Antonello Di Nardo, Piebald Camels, Volpato et al. Pastoralism: Research, Policy and Practice (2017), p,p. 3 - 6 .
- ^{٥٨} بن سيده، المخصص، ج ٧، كتاب الإبل، دار التراث، ١٩٨٧م، ص ٥٦.

- ^{٥٩} حاتم الضامن، كتاب الإبل للأصمعي، ص ١٤٧.
- ^{٦٠} حاتم الضامن، كتاب الإبل للأصمعي، ص ١٤٦.
- ^{٦١} ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ص ٧؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص ٩٠-٩١.
- ^{٦٢} ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ص ١٩؛ ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص ٩٦-١٠٠.
- ^{٦٣} خالد الجادر، الواسطي وفن الرسم العربي، مقال منشور بمجلة الثقافة العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، العدد الثاني، ١٩٧٤م، ص ص ٧٠-٧١.
- ^{٦٤} عاطف علي عبد الرحيم، مراوح الخيش أحد المظاهر الحضارية في الدولة العباسية (في ضوء تصاوير المدرسة العربية)، مجلة شدت، العدد الثاني، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠١٥م، ص ٣٤.

Re-evaluation group statue of King Merenptah at Abydos

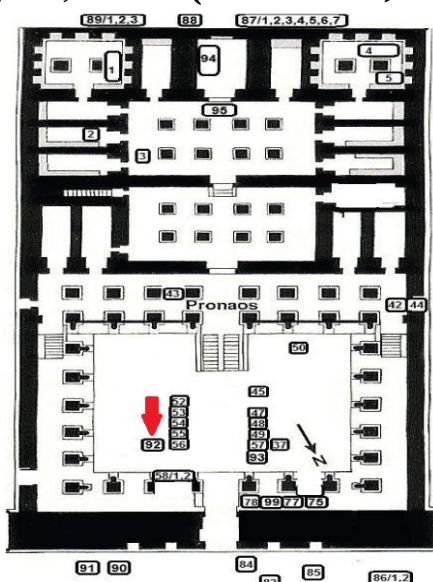
Shaimaa Abd-elstar Ahmed

Lecturer at Faculty of Archaeology
Aswan University

0. Introduction

The statue is in the Temple of Ramses II¹ at Abydos  in the second courtyard behind the second pylon on the left side; **Zayed** published it in 1964, he said that the statue was found in the nearby village of Beni Mansour and brought to this place for safe keeping. (**Zayed, A.**, 1964, 204)

The statue is registered in the temple register under the No. RII 92, it was dedicated by Merenptah to the god of Abydos, Osiris. (**Sourouzian, H.**, 1989, 132)



Plan of Ramses II Temple appears the site of the statue²

1. Statue description

A group statue (triad) of King Merenptah with a rectangular pillar, its pillar inscribed with sunk relief from the back, the two sides and top of statue. The statue was made from alabaster, its dimensions: Height 116 cm, Width 77 cm, Thickness 35 cm. The statue crushed in the front, and all faces destroyed completely (figure 1), in the middle statue of God Osiris was wearing the *3tf* crown ³ (**Collier, S.**, 1996, 37, fig. 10), and on his right the statue of King Merenptah was wearing *šwtj* over *nms* ⁴ (**Collier, S.**, 1996, 53-56, fig. 21), putting a royal false beard, the left leg is ahead of the right leg, and wearing a short apron, and the right arm lost while left-arm embrace

God and decorated with bracelet, The left statue to lady may be Merenptah's wife Isetnefret II ⁵ (**Iskander, S.**, 2002, 39) was wearing a long wig hair but its crown was damage, also wearing a long tight dress with retractor legs (the legs are straight) ⁶, the left arm lost while right-arm embrace God. The foot and the base of the statue completely missing (destroyed).

But Zayed thought that The left statue was the goddess Isis , and he said that she wore the vulture crown, surmounted by the disk and horns. (**Zayed, A.**,1964, 204)

But I think that she is the king's wife for these reasons .

A- The name of the Goddess Isis doesn't exist in the statue's inscription, while often the royal group statue's text mention the relations between the king, the god and the goddess which represented with him .

for example: Group statue of Ptah, Sekhmet and Ramesses II from Memphis (**Moussa, M.A.**, 1981, 285-288, Pl.6-8) (Figure 6), its consists of a form of Ptah in the Middle, and Sekhmet to his left and Ramsses II to his right, on the back pillar of the statue are found four vertical lines of hieroglyphic Inscription, these lines explain the relationship of the king to both Ptah and Sekhmet.

"*mrj Shmt ʿ3t nbt pt dj.s ḥtpw n nswt-bitj wsr-m3ʿt-Rʿ*....."

"Beloved of Sekhmet the great, mistress of heaven; may she give years of peace to the king of upper and lower Egypt....."

"*mrj Pth nb m3ʿt dj.f ʿnh w3s nd mj Rʿ n nswt-bitj wsr-m3ʿt-Rʿ*....."

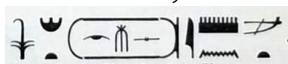
"Beloved of Ptah, lord of truth; may he give all life and prosperity to the king of upper and lower Egypt....."

B- There is a royal group statue consisted with the god between the king and his wife.

For example: Triad of Thutmose I, Amon and Iah-mose, CG42052, made of Alabaster, Karnak cachette (Figure 7) (**Legrain, G.**, 1906, 31-32, pl.XXVIII); (**Hornemann, B.**, 1957, Pl.1379).

On the left Thutmose I, Amon in the middle and Iah-mose on the right, the three characters are seated on a square section seat.

The name of the king is on the seat to the left of the king 

And the name of the queen is on the seat to the right of the queen 

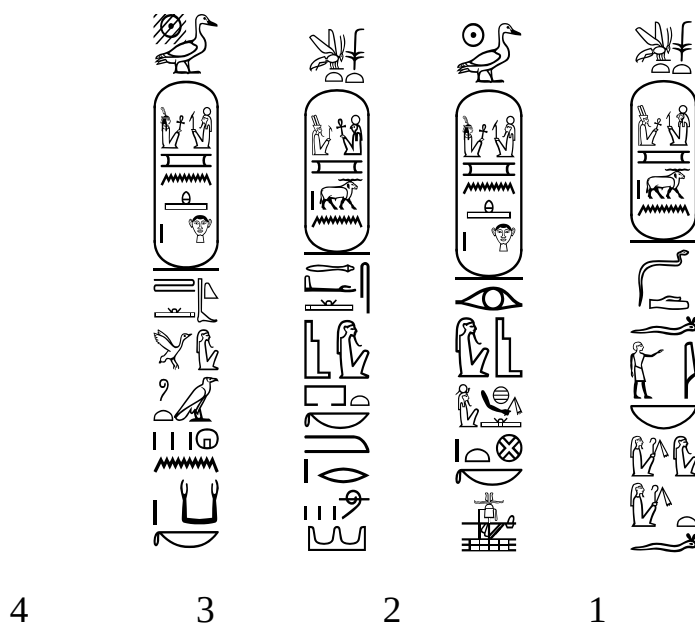
The statue was painted, there are traces of Egyptian blue color⁷ (**Bimson, M. & Cowell, M.R.** 1987,); (**Mazzocchin GA et al**, 2004, 129) on the inscriptions which are in the right side and the top of the statue. I suggest that it is Egyptian blue because

the Egyptian blue was widely used in the New kingdom as a pigment in painting⁸. (Lucas, A., 1991, 559); (Lorna, L.& Quirke S., 2000, 104-120)

2. Inscription

4.1. Back of the statue (Figure 2)

There is hieroglyphic text at the back of the statue consisting of four columns written from right to left. (**KRI IV**, 60 (II-i))



- 1- *nswt-bitj (b3 n R^c mrj 'Imn) dd.f i nb.i it.i*
 2- *s3 R^c (mrj n Pth htp hr m3^ct) Wsir hw.i niwt.k 3bdw*
 3- *nswt-bitj (b3 n R^c mrj 'Imn) s^c.i st.k m r3-st3w*
 4- *s3 [R^c] (mrj n Pth htp hr m3^ct) k3b.i p3wt n k3.k*

1- King of Upper and Lower Egypt "Ba-n- Ra- Mery-Amun", he said:"O My lord, my father"

2- The son of Ra "Mery-n-Ptah hetep-her-Maat" Osiris, I protect your city Abydos

3- The King of Upper and Lower Egypt "Ba-n- Ra- Mery-Amun", I will make your place be great at the necropolis.

4-The son of Ra "Mery-n-Ptah hetep-her-Maat", I will renew the offering to your soul.

4.2. The right side (figure 3)

There is one column of hieroglyphic inscription on the right side. .(**KRI IV**, 60 (II-iii))



[*hr*](*f*) *it.f*⁹ *Wsir imj wn.i hr.k mj s3.k Hr 3h.i n.k mj 3h.f mr.n tw*

(He) [said] to his father Osiris, let me be for you like your son Horus, my usefulness will be like his usefulness which you love.

4.3. The left side (figure 4)

There is one column of hieroglyphic inscription on the left side. .(**KRI IV**, 60 (II-ii))



[.....]*f*¹⁰ *n3j.i 3hw m-b3h Wsir š3^c nhḥ dt*

My souls [.....] in front of Osiris who originate eternity forever.

4.4. The top of the statue (figure 5)

At the top of the pillar there is a hieroglyphic inscription written from left to right, consists of cartouche inside it name of the king Merneptah "Ba-n-Ra Mery- Amun" (Bull Ra, beloved Amon), the cartouche surround by wards "*ntr nfr*" The good god, "*mrj [Wsir]*" beloved [Osiris].



ntr nfr (b3-n-R^c-mrj-Imn) dj [nh]

The good god "Ba-n- Ra- Mery-Amun", given [life]

3. Conclusion

The reason for choosing this topic explain another opinion of the female personality

This is a group statue for The King Merenptah and his wife to approach and protected from the god Osiris.

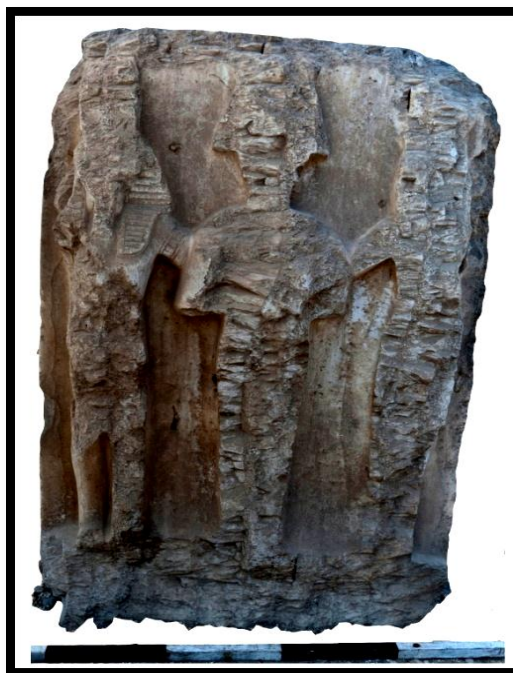
The royal group statues in the New kingdom often consist of triad the god, the goddess, and the King as their Son

But it was proved that there are statues in this period consisting of the king and his wife with the god to approach from him, like this statue

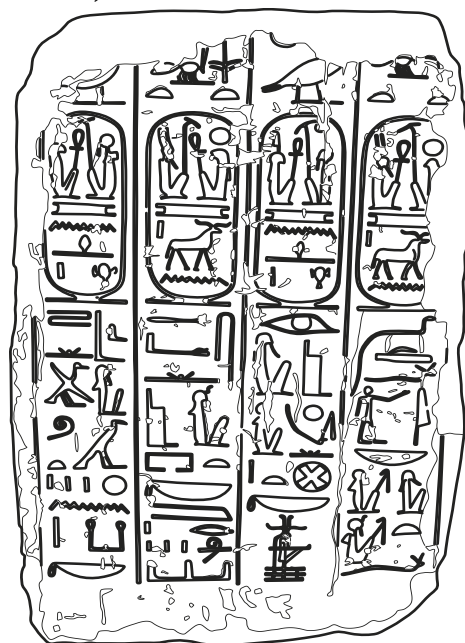
Bibliography

- **Arnold, D.**, (2000), Lexikon der ägyptischen Baukunst, Düsseldorf .
- **Bimson, M. & Cowell, M.R.** (1987). "The technology of Egyptian blue". In M. Bimson; I.C. Freestone. Early Vitreous materials. British Museum occasional paper 56. London: British Museum.
- **Brock, E.**, (2003), Die Tempel von Abydos, Ein illustrierter Führer, Kairo, pp. 5-6
- **Bunson, M.**, (2002), Encyclopedia of Ancient Egypt, Revised Edition, New York.
- **Collier, S.**, (1996), The Crowns of Pharaoh: their development and significance in Ancient Egyptian Kingship, A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirement for the degree Doctor of Philosophy in the Near East Languages and Cultures, University of California, Los Angeles.
- **David, R.**, (1981), A guide to Religious Ritual at Abydos, England.
- **Erman, A. & Grapow, H.**, (1957), Wörterbuch der ägyptischen Sprache, 6 vols., Berlin u. Leipzig
- **Hannig, R.**, (1995), Großes Handwörterbuch, Ägyptisch-Deutsch, Mainz.

-
- **Hornemann, B.**, (1957), Types of Ancient Egyptian statuary V, [Copenhagen] Munksgaard.
 - **Iskander, S.**, (2002), The reign of Merenptah, A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree Doctor of Philosophy in the Middle Eastern studies, New York University.
 - **Kitchen, K.A.**, (1982), Ramesside Inscriptions, Historical and Biographical, Oxford, vol. IV.
 - **Legrain, G.**, (1906), Statues et statuettes de rois et de particuliers, CG 42052, Cairo.
 - **Lesko, L.**, (1982-1990), A dictionary of Late Egyptian, 5 vols, California.
 - **Lorna, L. & Quirke, S.**, (2000), "Painting Materials," in "Part I: Inorganic Materials." In Ancient Egyptian Materials and Technology, edited by Paul T. Nicholson and Ian Shaw, pp. 104-120. Cambridge: Cambridge UP,.
 - **Lucas, A. & Harris, J.R.**, (1991), Ancient Egyptian Materials and Industries, Mineola, New York.
 - **Mazzocchin GA et al**, (2004), "A short note on Egyptian blue", Journal of Cultural Heritage, 5, pp.129–133.
 - **Moussa, M.A.**, (1981), "A statue Group of Ptah, Sekhmet and Ramses II, from Memphis, SAK 9 PP. 285-288, Pl.6-8
 - **Sourouzian, H.**, (1989) Les Monuments du roi Merenptah, Deutsches ArchÄologisches institut Abteilung kairo 22, Mainz, p.132, 72, pl.23 c-d.
 - **Wegner, M.**, (2002), The Cult at Abydos: An Archaeological Investigation of the Development of an Ancient Egyptian Sacred Center during the Eighteenth Dynasty, A Dissertation in partial fulfillment of the requirement for the degree Doctor of Philosophy in Asian and Middle Eastern studies, University of Pennsylvania.
 - **Zayed, A.**, (1964), "A free standing stela of the XIXth Dynastie", in: RdE 16, pp. 204-207, fig.3–7.



(1)Figure
Front of the statue
(Photo by the researcher)



(2)Figure
Back of the statue
(Epigraphy and photo by the researcher)

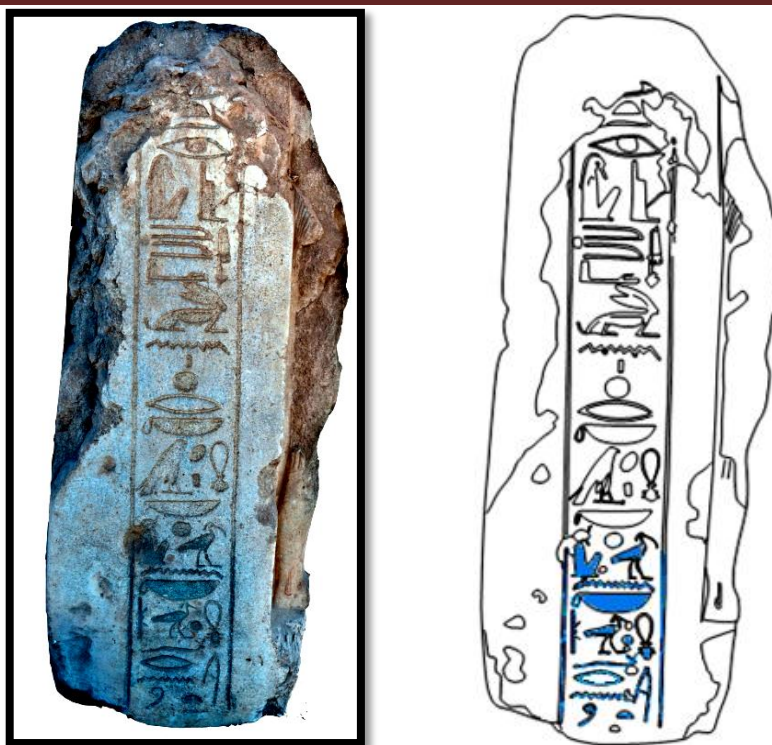


Figure (3)

Right side (Epigraphy and photo by the researcher)



Figure (4)

Left side (Epigraphy and photo by the researcher)



Figure (5)
Top of the statue
(Epigraphy and photo by the researcher)





Figure (6)

Group statue of Ptah, Sekhmet and Ramesses II from Memphis

Moussa, M.A., (1981), p.278, Pl.6-7

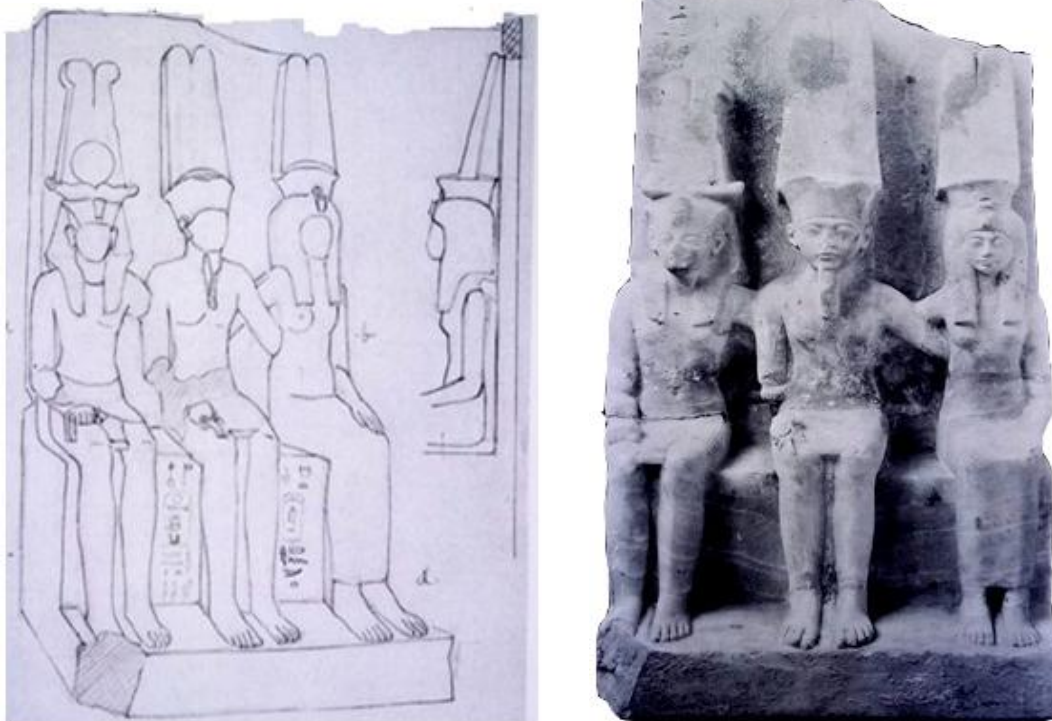


Figure (7)

Triad of Thutmose I, Amon and Iah-mose,
CG42052

¹ Temple of the King "Ramses II" Located to the northeast of the temple of "Seti I" at Abydos, which was prepared by Ramses II also for worship of the god "Osiris" Unfortunately, this temple was greatly affected as a result of lack of maintenance in the past decade. Some walls are meter and half height. It seems that the remains of this temple consists of a courtyard (Osirin court) with columns decorated with Osirin statues, followed by two hypostyle hall, and behind them, the Holy of Holies, which is surrounded by other rooms; (**Arnold, D.**, 2000, 213)

² Unpublished Report of the committee counting, registration and documentation Scattered objects inside the temple of Seti I and Ramses II at Abydos, The Ministry of State for Antiquities, Balyana 2015, p.7.

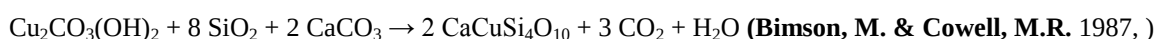
³ The Atf consists of conical cup which appears to be made up of plant stems bundled together and is flanked by two curved feather. (**Collier, S.**, 1996, 37, fig.10)

⁴ The Swty consists of a pair of feathers, which may be straight or curved. (**Collier, S.**, 1996, 53-56, fig.21)

⁵ It is important to point out from the outset that there were at least three royal women whose names was Isetnefret, may be even four. The first was the wife of Ramses II, the mother of Merenptah, the second was the sixth daughter of Ramses II who was presumably the wife of Merenptah called here Isetnefret II. The third was the daughter of Khaemwast son of Ramses II, called here Isetnefret III. If the daughter of Ramses II (Isetnefret II) was not the same woman who was the wife of Merenptah, there might have existed yet another woman with the name Isetnefret IV. (**Iskander, S.**, 2002, 39)

⁶ Why the ancient Egyptian artist was depicts a woman with retractor legs? In fact, there are many views on this question: I think that may be signify the lack of movement and lack of a livelihood pursuit and the lack of exit from the house where the lady of the house "nbt pr", princess or noble must be dignity, modesty, quiet movement and balance overriding the feature, this is preparing more If a woman did not move her leg.

⁷ Egyptian blue was called in ancient Egyptian *hsbd-iryt*, several experiments have been carried out by scientists and archaeologists interested in analyzing the composition of Egyptian blue (a copper calcium silicate) and the techniques used to manufacture it. a crystalline multiphase material that was produced by heating together quartz sand, a copper compound, calcium carbonate, and a small amount of an alkali at temperatures ranging between 800 and 1,000 °C (1,470 and 1,830 °F) (depending on the amount of alkali used) for several hours. The result is Egyptian blue, carbon dioxide, and water vapor:



⁸ In early periods the lapis lazuli blue color (a type of blue copper carbonate) was used, but after some time has proved that the color change and tends to green so that Egyptian was making Egyptian blue. (**Lucas, A.**, 1991, 559); (**Lorna, L.& Quirke S.**, 2000, 104-120).

⁹  verb xr meaning to say; (**Lesko, L.**, 1984, vol. II); (Wb III, p.317-318; p.369); (LRL.16R8).

¹⁰ Probably a verb was present in this lacuna, its end with letter f, the state of the stone don't allow an identification of the sign.

Rania Abd El-Aziz

Abstract:

Key words :

1- Spell 63 § 272.

Guard yourself, guard yourself Your limbs are released, your bonds are loosed like Seth who is in Hent [^a 3].

2- Spell 105 § 112

Here the deceased is coming forth into the day to meet the bull who is given the loosen fetters to pass him in the Underworld.



Prt m hrw irt hprw m rmt i k3 rdi n.k int.tw snfhfh i k3 nhf^cw in šw

going out into the day and assuming human shape, o bull, I give you the loosen fetters , o bull, you are not grasped by shu [^b 3].

The invoked bull in this text may bears a small indication to the celestial bull as the first ancestor who brought the cosmos into existence. Also it may refers to the separation of the sky from the earth in the First Occasion by Shu.

3- Spell 218 § 196.

With regard to this spell, the deceased takes off the mummy bandages and wakes up to see the sunshine as:

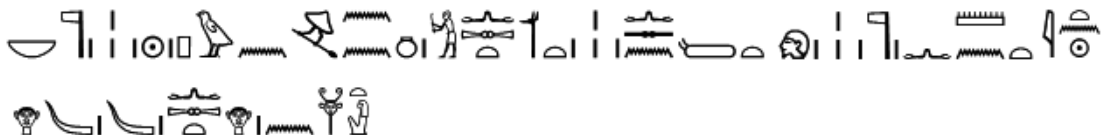


rwd ksw Npn [wnn] .f htrw.f 3ww r(dw) .n.f šmt i3hw.

The bones of this deceased are firm and the lengthy lashings are loosed and the movement of the sunshine has been given. [^c 3]..

4- Spell 334 § 181.

The focus of this spell is to set free of the necks on the day of tumult as:



Nb ntrw hrw pw n hnnw n tst wsrwt n snt tpw ntrw n mnt itn hr bwy n tst hr n b3t.

Lord of the gods on the day of tumult before necks were not_knit on, before the heads of the gods were cut off, before the sun was firm on the horns, before the face of Bat was knit on[^d 3].

Here the two Enneads bears some indications to the primordial gods who are connected with the act of creation in the theben and Hermopolitan creation cosmogony.

Conclusions

The mortuary connotation and rituals of releasing fetters and bounds in the Coffin Texts is closely assembling what are mentioned in the Pyramid Texts. These religious and magical spells intended to assist the deceased's journey without obstacles in the Hereafter. Also they were part of cosmic texts regarding the different creation myths where the celestial bull has been removed from his fetters to give the moment of separating the sky from the earth eternity by Shu. With regard to the previous texts two gods are invoked to release the deceased from all bonds and ties. The first one was the Orion who has the power to make the dead person free and able to see the divine chapel. The other one was the pure falcon who is called to rise again from the primeval water to grant the deceased the chance to begin his new life without fetters. Also loosing from ties and fetters means a new life, rebirth in the solar cycle, performing activities of the daily life and having offering with theben and Hermopolitan Enneads in the sky. On the day of tumult a reborn is giving by the necks weren't knit on, the heads of the gods weren't cut off, the sun wasn't firm on the horns and the face of Bat wasn't knit on .

Endnotes

- A- CT, 63 (CT I 272).
- B- CT, 105 (CT II, 112).
- C- CT, 218 (CT III 196).
- D- CT, 334 (CT IV 181).
- E- CT, 635 (CT VI 257); FECT, II, P.216.
- F- CT, 691 (CT VI 322*1).
- G- CT, 691 (CT VI 322 *5).
- H- CT, 764 (CT VI 394).

References

- ١- يوليوس جيار، لويس ريتز (٢٠١٣)، الطب والتحنيط في عهد الفراعنة، تعريب أنطون زكي، القاهرة، ٢٠٠٨؛ كريستيانو داليو، الطب عند الفراعنة (أمراض وصفات طبية – خرافات ومعتقدات)، ترجمة ابتسام محمد عبد الحميد، مراجعة نبيل عبيد، مراجعة أثرية علي رضوان، القاهرة،
- ٢- رانيا عبد العزيز محمود، "حل الربط في النصوص الدينية المصرية القديمة"، القاهرة، ٢٠١٩
- 3- De Buck, A. (1947): The Egyptian Coffin Texts. Texts of Spells, 164-267, OIP 44, Chicago: The University of Chicago Press.
- 4- Faulkner, R. O. (1973): The Ancient Egyptian Coffin Texts, Vol. II, spells 1-354, Warminster: Aris and Phillips.

ANATOLIAN FAIENCE POTTERY OF XVI–XVIII CENTURIES FROM THE NORTH-EAST PRIAZOVYE IN RUSSIA

Dr/wailed ali Khalil

Associate professor , Faculty of archaeology
, Fayoum University

Abstract

In 2014 the archeological expedition of the Azov Museum-Reserve carried out excavations on the territory of the former Turkish fortress Azak in Azov (Rostov region, the Russian Federation). The fortress, along with the other stone fortified structures (the Sed-Islam Fortress and the Shakhi and Sultaniye sentry towers), belonged to the Ottoman system of defensive fortifications in the North-East Priazovye which was part of the Ottoman Empire from the end of the XV century to the first half of the XVIII century. According to the descriptions of Azak, made by Evliya Çelebi, the famous Turkish traveller of the XVII century, in his “Book of Travel”, the boundaries of the excavations in 2014 fell onto the part of the fortress that had been called the “Frank Fortress”, or “Frank-Khisar”, by the Ottomans. During the archeological research of the territory, the author of the excavations (I.Gusach) paid special attention to the studies of a cultural layer related to existence of the Turkish fortress Azak. It contained a large number of various finds the main bulk of which were fragments of clay and faience pottery brought to the fortress from all corners of the vast Ottoman Empire. We should single out painted faience vessels manufactured in big ceramic centers of Anatolia – Kütahya, Iznik, etc. Among them there are fragments (no intact forms) of Kütahyan faience coffee cups with dark-blue and white and polychromatic underglaze paintings, and fragments of vessels (jugs, vases, bowls, dishes and mugs) of “Iznik range” with highly artistic polychromatic underglaze paintings. All in all, this ceramics is dated by the XVI – the beginning of the XVIII centuries.

Keywords: Azov Museum-Reserve, Azov town, Ottoman fortress Azak, painting faience ceramics from Anatolia, ceramic centers of Iznik and Kütahya, paintings in the style of “Abraham from Kütahya”, “Golden Horn”, “Rodos”.

Introduction

In autumn 2014 the archeological expedition SBIC RR “Azov Historical-Archeological and Paleontological Museum-Reserve” carried out excavations on the territory of the former Turkish fortress Azak in Azov-city of the Rostov region (the Russian Federation) in the area designated for the construction of a private café at the intersection of Genuezskaya Street and Alexandra Nevskogo Street. According to the preserved maps of the Azov fortress of XVII-XVIII centuries (1; 2), the excavation boundaries fell onto the part of the fortress named “Frank-Khisar”, or the “Frank fortress”, by the Turkish traveller Evliya Çelebi in his well-known “Book of Travel” (“Seyâhatnâme”) (3: 199-200). For the first time in many

years Azov archeologists got an opportunity to undertake studies of this oldest but scantily explored city district (pic.1).



Pic.1. Map of the town of Azov (Russia) with the designation of the excavation site (№1) 2014.

In the course of archeological works that were interrupted by the flooding of the river Don ground waters, only three upper cultural layers of the end of XVII – XX centuries were studied. The greatest attention was paid to the “Turkish” layer of the XVII – the first half of the XVIII centuries dated by the Constantinople copper coins of Suleyman II (1690-1691), by the Constantinople silver coin of Ahmed III (1703-1730) and by the Bahçesaray silver coins of Selâmet Geray II (1740-1743).

The depth of this layer was just over 2,0 m. The traced power had 0,7-1,1m. The following items were discovered at this level: the remains of stone and adobe constructions of the Turkish period, two stone pavements, middens, etc. The layer contained cast-iron and stone cannon-balls, leaden bullets, bronze bullet casting moulds, leaden ingots, bone, metal and glass wares, and a large number of ceramics brought to the fortress from all corners of the great Ottoman Empire. Among the finds of the archeologists there were fragments of glazed and non-glazed vessels of the Crimean manufacture (bowls, plates, jugs, water-carriers, candlesticks, etc.); red-clay three-legged basins with stamped ornament on sides, urns with horizontal handles and jugs with rail-shaped rims manufactured in as yet unknown ceramics centers; Turkish clay smoking pipes of various “fashions” made of white, grey and brown clay; fragments of little Chinese painted porcelain cups, etc. (4: 130-141). There should be singled out a group of faience painted highly artistic ceramics manufactured in big ceramics centers of Anatolia – Iznik,

Kütahya and others. This group of archeological finds in the south of Russia still remains underexplored. That is the reason of it being the object of our scientific research.

Group of artistic faience of the “Iznik range” of Anatolia (XVI–XVII centuries)

At the end of the XV – the beginning of the XVI centuries the “red-clay” ceramics with paintings in “Milet” style that is considered to have been manufactured in a big ceramics center of Anatolia named Iznik, was replaced by more qualitative and highly artistic (in style and painting technique) faience crockery close to Chinese porcelain in the composition of its moulding mass. It did not force the primitive clay “Milet” crockery out of the market in one stroke; for some period of time they coexisted with each other. The Iznik faience was made by ceramics craftsmen of the soft silicate moulding mass of white or pinkish colour that was usually named quartz-frit, or a sort of kashin (5: 52; 6: 111). Apart from the faience crockery covered with non-transparent colourless or semi-transparent glaze (7: 9-10), this crockery was first hand-painted and after that covered with colourless leaden glaze and –consequently – is better to be named not faience, but semi-faience (8: 8; 6: 105, 114 -115; 9: 21, 28, 33). Scientific studies however have long been using a term “faience” ceramics of Iznik, therefore, we will not break the tradition and will use in our work a term “faience”, not “semi-faience”.

In scientific literature there exist several qualifications of the Turkish artistic faience that is usually considered to have been manufactured in the biggest ceramics center of the Ottoman Empire called Iznik. As a result, many researchers of the Ottoman ceramics call this group of wares the “Iznik faience”. We regard this approach as incorrect because the archeologists have already proved that other, less significant, ceramics centers and manufactories of Asia Minor (in Sivas, Kütahya, Burgas and other places) made goods looking astonishingly similar to the expensive painted Iznik faience (10: 26-29; 11: 38-39; 12: 708-713). In 1950-s Russian researcher Garbouzova V.S. already wrote about the problematic character of identifying the manufacturing centers of the Ottoman faience: “... in cases when Turkish faience wares do not have inscriptions or trade marks of a ceramics center, nowadays it makes impossible to confidently name a city where one or another good was manufactured...Only after a thorough analysis of the clay mass, the origin of a piece of Turkish faience could be determined more precisely...” (9: 23). Hence, we believe that because of the difficulties connected with identification of its manufacturing centers (without a series of special analyses of the composition of moulding mass), it would be more correct to name the artistic Turkish faience of XVI-XVII centuries not the “Iznik faience” (in which case Iznik is presumed to be the manufacturing center) but the “faience of the Iznik range” (this statement indicates that the wares could be manufactured in Iznik as well as in other ceramics centers of Asia Minor as imitations of authentic Iznik goods).

All known qualifications of Turkish faience are based on the principle of chronology of the production development, studying of the styles of ceramics

paintings, and of evolution in the application of paints (13; 14: 43-65; 15: 114-126; 16: 43-45; 17: 159-168; 18: 246-248). Currently, the qualification of Iznik faience developed by A. Lane in 1950-s is the most popular (14: 43-65). A great number of present-day researchers in their studies make references to this particular qualification (19: 176-178; 6: 114 -117; 20: 481-483, etc.). According to this qualification, the faience of Anatolia is divided into 3 main groups depending on the styles of underglaze paintings: “Iznik I”, “Iznik II”, “Iznik III”. The items with dark-blue and white painting in the “Abraham from Kütahya” style referred by A. Lane to 1490-1525 years belong to the “Iznik I” group. The items with polychromatic painting in “The Damascus” style dated by 1525-1555 years and the items with dark-blue and white painting in the “Golden Horn” style dated by 1530 belong to the “Iznik II” group. The items with polychromatic underglaze painting in “The Rhodian” style dated by 1555-1700 years belong to the “Iznik III” group (14: 43-60). Some authors of scientific publications single out the faience with painting in the “Golden Horn” style into a separate group and date it by a more extended time period: XVI –XVII centuries (15: 121, 125; 18: 246). To make up a qualification of the Turkish faience from Azak, we used the universal arrangement of A. Lane(14: 43-65), adding though our own corrections.

All in all, 38 fragments of painted faience vessels (bowls, vases, jugs, bottles, plates, dishes) of the “Iznik range” were discovered in the archeological dig in Azov in 2014. 8 fragments of the abovementioned refer to the faience group painted in “Blue-and-white” style or “Abraham from Kütahya” style. This group is generally considered to be the earliest group of the faience of Anatolia, which at the end of XV – the beginning of XVI centuries superseded the group of the “red-clay” Iznik ceramics with painting in the “Milet” style. Researcher J. Hayes gives a more accurate dating of this replacement – 1520 year. (21: 238). In the XVI century the faience with painting in the “Blue-and-white”/“Abraham from Kütahya” style gave way to the faience with polychromatic painting in “The Damascus” and “The Rhodian” styles. (14: 43-60). But according to the results of the archeological studies, the faience with dark-blue and white underglaze painting remained in common use right up to the XVIII century (22: 141; 4: 134).

The name of the “Abraham from Kütahya” style is collective. It is derived from the name of a ceramics craftsman who left the following inscription on his faience bowl: “This vessel belongs to the God’s servant Abraham from Kütahya. In the year of 959 (1510). The 11th of March” (14: 44; 23: 46). The ceramics was hand-painted with blue (cobalt) paint over a white background (engobe). As a result, the painting style obtained a second name - «Blue-and-white». Earlier vessels were painted with dark-blue paint, later ones – with light warm shade of blue. Sometimes two shades of blue were used simultaneously: the light one for the main ornament and the dark one for the outline.

Among the finds from the Turkish fortress Azak there are two fragments of bowls and a fragment of a jug’s handle painted dark-blue (pic.2: 3, 5, 9; pic.3: 3, 5, 9), two fragments of vessels of a closed shape (jugs, decanters or vases) with light-blue painting (pic.2: 7, 8; pic.3: 6, 7), two fragments of dishes with a combination

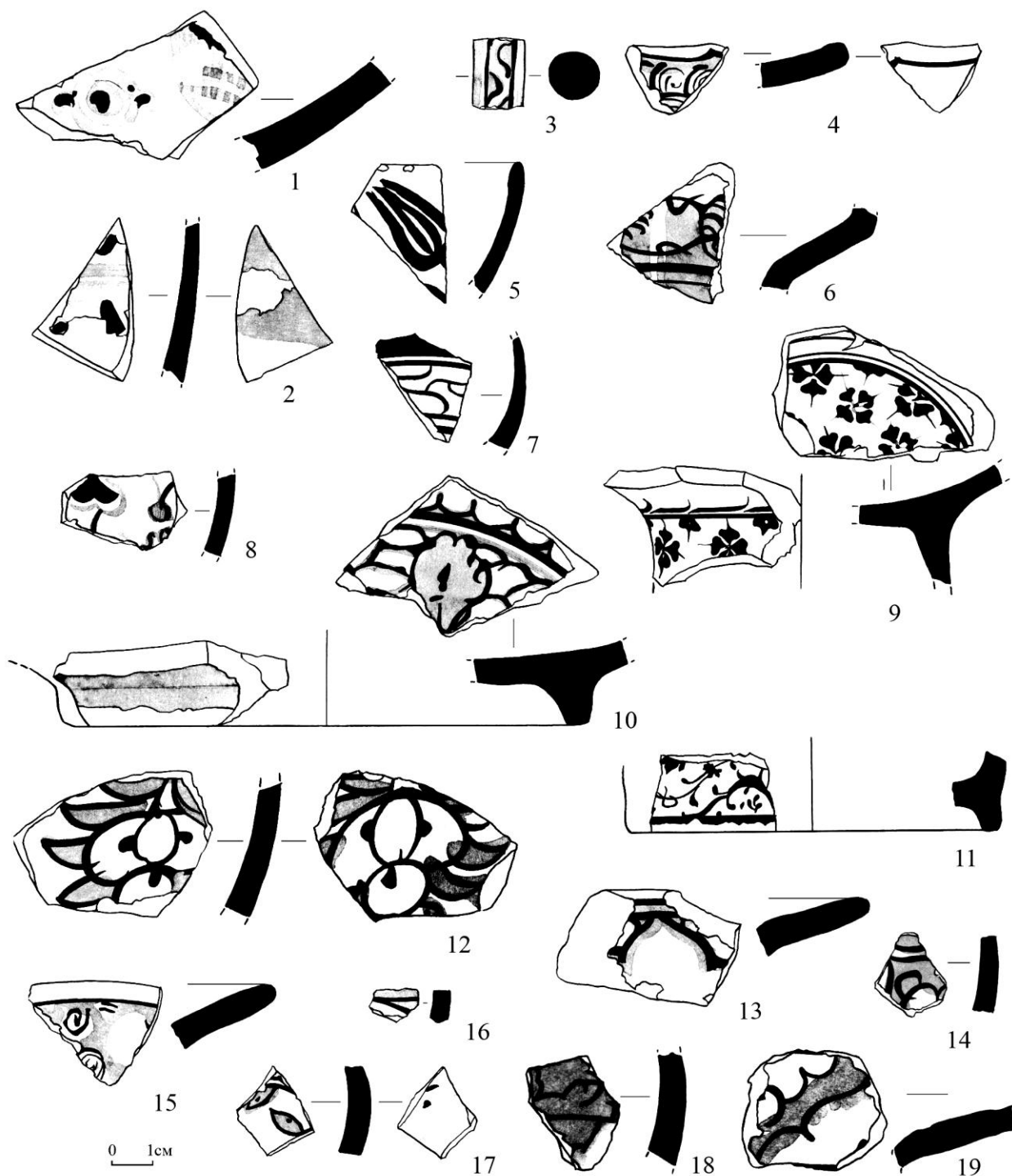
of light-blue and dark-blue colours in their paintings (pic.2: 4, 10; pic.3, 4, 10) and a fragment of the deep bowl's side with badly blurred painting of light blue and grey-green (outline) (pic.2: 6; pic.3: 8). The motives of the vessels' paintings were partly emulated in China (the imitations of porcelain of Ming and Yuan dynasties): "Chinese clouds" (pic.2: 4, 10; pic.3: 4, 10), stylized paintings of lotuses (pic.2: 10; pic.3: 10), wavy lines (pic.2: 3, 7; pic.3: 3, 7). Authentic Turkish ornamental motives: Seljuk "arabesques" (pic.2: 8; pic.3: 6), tulips (pic.2: 5; pic.3: 5), carnations and narrow leaves (pic.2: 9; pic.3: 9).

The composition and colour of moulding mass of the faience vessels' fragments differ slightly. Four fragments have delicate and quite solid pieces of dirty white colour without visible impurities. Other four fragments have thick, somewhat friable and porous pieces of cream shade with rare inclusions of white quartz. Obviously, it indicates that the vessels were manufactured in different ceramics centers.

The researchers date the faience of Anatolia with the painting in the "Golden Horn" style (the second group of our qualification) by the XVI century. M. Stancheva and O. Aslanapa single it out into a separate group (15: 125; 10: 26), but A. Lane refers the wares to the ceramics with the paintings in "The Damascus" style of the "Iznik II" group (14: 49-51). The composition and colour of the moulding mass of the faience in the "Golden Horn" style do not differ from those of the "Blue-and-white" faience i.e. it has a solid relatively delicate piece of dirty white or cream colour without visible impurities. The only special thing is the style of the painting with a peculiar ornament in the shape of spiraled thin stems (twigs of ivy) (12: 710) with little leaves, tendrils and star-shaped flower rosettes. Sometimes the spirals are punctuated with stylized tulips or Chinese lotuses. The ornament painted with dark-blue, light-blue, blue-green or black paint on the surface over a layer of white engobe is always delicate and graceful, without outlines, and it can have traces of gilt on it. The roots of the abovementioned ornament go back to the Seljuks. Similar motives were used in tuğras on the Ottoman fermans that is why researchers N. Atasoy and J. Raby defined this kind of ornament as "tuğra" style (24: 108-114).

The name of the ceramics painting "Golden Horn" is in many respects connected with the name of a Turkish traveller Evliya Çelebi who reported about a settlement of potters in Istanbul. This settlement was situated on the bank of the Golden Horn bay. There were 250 "vase workshops" in it. According to his words, those workshops made crockery (goblets, jugs and bottles "such as can be found only in China or in "faience" Iznik") of the mass brought from High Bosphorus (Sari Yar) and Kâğıthane (9: 31-32). The first samples of faience with spiraled ornaments were indeed found by archeologists in the vicinity of the Golden Horn.

However, in O. Aslanapa's opinion, there is no connection between ceramics wares with the "Golden Horn" painting and the workshops of the Golden Horn. (10: 26). Making references to the results of the archeological researches in Iznik, G. Öney believes that such crockery was manufactured in Iznik and, most probably, in Kütahya (12: 710). The bottom of one of the decanters ornamented with the painting of "delicate spiral tendrils", bears an inscription dated by 1529.



Pic.2. Anatolian glazed ceramics of XVI-XVII centuries from the Ottoman fortress of Azak: 1,2 – fragments of clay bowls with painting in “Milet” style; 3-10 - fragments of faience vessels with painting in “Blue-and-White” style; 11 – “The Golden Horn” style; 12-19 – “Rhodes” (“Damascus”?) style.



Pic.3. Anatolian glazed ceramics of XVI-XVII centuries from the Ottoman fortress of Azak: 1,2 – fragments of clay bowls with painting in “Milet” style; 3-10 - fragments of faience vessels with painting in “Blue-and-White” style; 12 - “The Golden Horn” style; 11, 13-19 - “Rhodes” (“Damascus”?) style.

The place of manufacture of the vessel is Kütahya (10: 26). In his description of the “Golden Horn” ceramics from the excavations in Saraçhane (Istanbul), J. Hayes referred these wares to the transitional phase from “Blue-and-white” ceramics to “The Damascus” ceramics (“Iznik I B – II A”) dating them 1510-1540. (21: 245). Researcher M. Stancheva referred the “Golden Horn” faience from the excavations in Bulgaria to the XVI – XVII centuries. (15: 125).

The only fragment of the bottom of a jug (or a bottle) on a circular tray with the “Golden Horn” painting discovered on the territory of the Turkish fortress Azak in 2014, is from the layer belonging to the end of XVII – the beginning of XVIII centuries. The painting is made with the dark-blue paint (cobalt) over the white engobe. The glaze is colourless, transparent and leaden. It was applied in thin layer over the surface of both vessels, except for the tray’s bottom. (pic.2: 11; pic.3: 12). It should be noted that the faience finds of Anatolia with the paintings in the “Golden Horn” style are extremely rare. Apart from the abovementioned fragment, the Azov Museum-Reserve holds two more fragments: of a jug (or a vase) and of a bowl painted in this style (from the excavations in 1960-1970-s). Besides, the fragment of a jug (or a vase) has preserved the remains of gilt (22: 141, table 2, pic.7).

The faience of Asia Minor with the painting in “The Damascus” style (the third group of our qualification) has a polychromatic ornament painted with turquoise, dark-blue, olive-green, magenta (brown-purple), lilac and grey-black, or sometimes black-green (for the outline). Faience crockery with such painting appeared in Anatolia approximately in the middle of the XVI century. The main motives of this ornament (apart from the emulated “Chinese clouds”, lotuses and grapevines) became floral compositions of tulips, carnations, hyacinths, roses as well as paintings of bushes, trees (cypresses), long narrow dentate leaves of “saz” (leaves of burdock) (25: 27). The sketch of the composition altered: stems of plants “grew” from the same spot and dispersed in different directions filling all free space around them (so called “bouquets”, or “bushes”). Palmettes, cord-like, scalloped and S-shaped girdles as well as “fish bone” girdles were used in the ornamentation of the faience vessels. So called “scaly”, or “garnet” ornament appeared for the first time (14: 49-50; 15: 114-119; 10: 27-28; 13: 34-37; 12: 711-712).

There is no difference between the forms of the faience vessels with the painting in “The Damascus” style and the previous ones: plates, bowls, dishes, vases, jugs, decanters, etc. The crock and the glaze quality of “The Damascus” crockery is very similar to the patterns of the “Abraham from Kütahya” crockery. In O. Aslanapa’s opinion, this ceramics is transitional from the blue-and-white ceramics to the polychromatic ceramics with a coral-red colour, in other words – to the faience with the painting in “The Rhodian” style (10: 27).

For a long time it was misguidedly considered that the faience vessels of this type had been manufactured in Damascus (Syria), as they had been brought to European markets through this important center of trade. That is the reason why this painting style was given an erroneous name “The Damascus” (13: 115-117; 9: 22). Later,

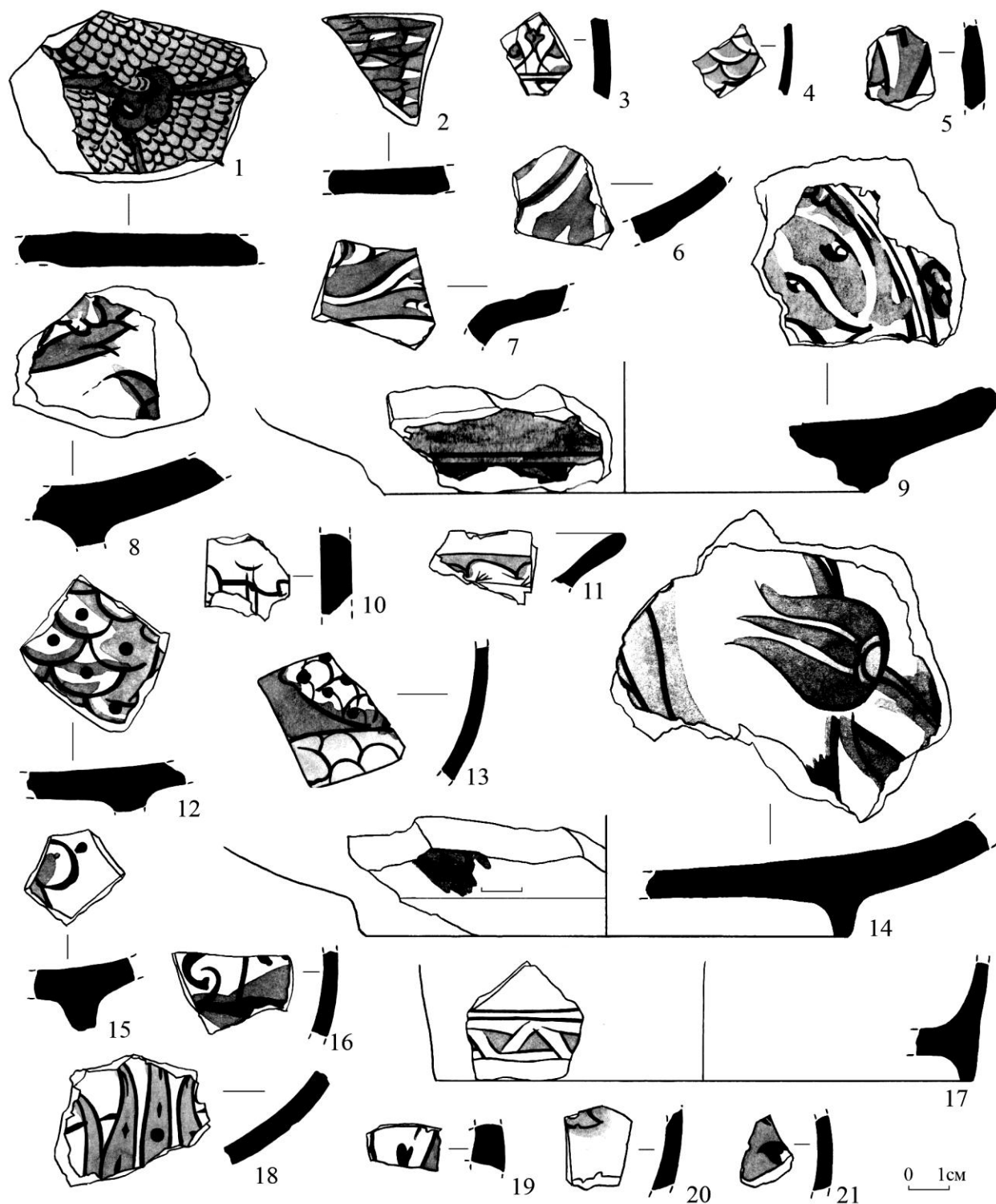
owing to the series of the archeological excavations on the territory of Asia Minor, it was determined that Iznik was the main center of manufacturing faience with “The Damascus” painting style. (10: 27; 14: 44, 49-50).

A. Lane dated “The Damascus” faience crockery (“Iznik II” group) by 1525-1555 years. The reason for the dating was a signed lamp from Qubbat As-Sakhrah in Jerusalem with the author’s name – Nakkash Muslu and a date of 956 (1549) year, as well as a bottle from the Goodman collection with a date of 978 (1529) year (14: 49-54). A lot of scientists still hold to this dating. However, U. Miller and M. Stancheva suppose that the ceramics with the painting in “The Damascus” style existed in the XVI - XVII centuries (13: 116-125; 15: 114). In the XVII century the manufacture of this crockery began to decline as a result of the increased demand for the glazed tiles. From the second half of the XVII century, “The Damascus” faience revealed the tendency of loss in quality of the crock and of the painting and the glazing (13: 116).

5 fragments of the faience vessels with the painting in “The Damascus” style were discovered in the archeological dig in 2014. 3 fragments belong to the vessels of closed shape (vases, jugs or bottles) (pic. 4: 3, 4, 5; pic.5: 3, 4, 5), 2 fragments – to the bottoms of dishes (pic.4: 1, 2; pic.5: 1, 2). The vessels of closed shape have delicate sides (0,2-0,5 cm). The dishes are, as a rule, thick-sided (0,7-0,8 cm). The moulding mass of the vessels is identical. All of them have a solid white-cream crock with no visible impurities. The painting is made with dark-blue, olive-green, olive-grey, turquoise and black (the outlines) paints over the white engobe under the transparent colourless leaden glaze. The motives of the paintings are traditional: floral, “scaly” or “garnet”, vegetative.

Fragments of the “The Damascus” vessels can be easily confused with those of “The Rhodian” vessels (the fourth group of our qualification). They are very close in the composition and colour of the moulding mass and the glaze, as well as in their motives and painting styles. The only distinctive feature of “The Rhodian” faience is the presence of a bright-red (“coral” or “tomato”) colour and a bright-green colour in the painting, besides the other colours. This shade of red was achieved by means of the following method: the engobed surface of a vessel was covered with special silicate clay rich in iron oxides and mixed with thick sticky base named “pekmez” (grape juice boiled down to the thickness of honey that was used as vegetable glue) (9: 33). This sort of clay (red engobe) was well-known in Europe as “Armenian bolus”. Due to its viscosity and thickness, the ornaments on the vessels came out sculptured. The technique of painting crockery with the red engobe apparently came to Asia Minor from Caucasus and became widespread in the Ottoman ceramics manufacture in the second half of the XVI – XVII centuries. The name of “The Rhodian” style is also erroneous. At the end of the XIX century Musée de Cluny in Paris purchased 532 faience vessels of Anatolia with the red painting on Rhodes island and exhibited them as the Rhodian ceramics. After that the crockery of that type was erroneously named “The Wares of Rhodes” (10: 29; 12: 725). Researcher A. Lane stated that “The Rhodian” faience was manufactured in Iznik (group “Iznik III” in his qualification). He dated them by 1555-1700 years. (14: 54). The majority of researchers agreed with him. But O. Aslanapa and G.

Öney believe that although “the wares of Rhodes” were plentifully manufactured in Iznik, some part of them was made in Kütahya. (10: 29; 12: 712-716).



Pic.4. Anatolian glazed ceramics of XVI-XVII centuries from the Ottoman fortress of Azak: 1-5 - fragments of faience vessels with painting in “Damascus” style; 6-21 - “Rhodes” style.



Pic.5. Anatolian glazed ceramics of XVI-XVII centuries from the Ottoman fortress of Azak: 1-5 - fragments of faience vessels with painting in “Damascus” style; 6-21 - “Rhodes” style.

The XVI century was known as the flourishing period of “The Rhodian” faience manufacture of Asia Minor. This ceramics was fashionable in the Mediterranean countries, in the Middle East, the Balkans and Europe and it was brought there in large quantities. The popularity of the faience in “The Rhodian” style explains its presence in the dig in 3 Genuezskaya Street, in Azov. The archeologists discovered 16 fragments of “The Rhodian” vessels, of which: 7 belong to large thick-sided shallow dishes on a circular tray (pic.4: 6-9, 12, 14, 15; pic.5: 6-9, 12, 14, 15), 2 – to plates (pic.4: 11, 18; pic.5: 11, 18), 6 – to vessels of a closed shape (vases, jugs, bottles) (pic.4: 10, 13, 16, 17, 20, 21; pic.5: 10, 13, 16, 17, 20, 21), to define a form of another fragment is difficult because of a big chip (pic.4: 19; pic.5: 19). Motives of the paintings are the same: “Chinese clouds”, dentate leaves of burdock – “saz”, “scaly” or “garnet” ornament, as well as stylized “Seljuk chains” and Ottoman flowers – tulips, hyacinths, carnations, etc. Besides the red engobe, dark-blue, green and black (for the outlines) paints were used. At the present moment it is very problematic to define a painting style and a center of manufacture of 8 more fragments of the faience vessels from the excavations in Azov in 2014 because those fragments are very small and dull.

From the middle of the XVII century the high quality of the “Rhodes” ceramics declined: colours grew pale, paints spread in places, red colour turned brown, blue turned grayish, glaze lost its glitter, stains and cracks became visible, a crock turned porous. The production volume decreased along with the quality. In his “Book of Travel” Evliya Çelebi wrote that in his time (the middle of the XVII century) only 9 workshops made faience in Iznik but in the period of Süleyman Kanunî (1520-1566) there were 300 such workshops in Iznik (9: 37-38). At the beginning of the XVIII century Iznik workshops no longer existed. The center of the faience manufacture moved to Kütahya, and ceramics was manufactured there up to the XIX century.

Group of faience painted cups and bowls of Kütahya (XVII – 1st half of XVIII centuries)

In the XVII-XVIII centuries faience painted crockery in mass demand was manufactured in Kütahya: coffee cups, qalamdars, jugs, decanters, vases, sugar-basins, phials for rose water, inkpots, candlesticks, plates and even lemon squeezers (14: 63-65; 9: 36-39; 13: 157-160; 15: 123; 10: 31; 21: 266-267; 12: 732-733). Development of new forms is an interesting distinctive feature of this group of ceramics. Elegance, lightness, vividness of colours and singularity of underglaze painting characteristic to the faience of Kütahya attracted attention. Moulding mass used for making these goods was remarkable for very light, almost white, colour without visible impurities. A crock usually was solid, finely porous and delicate. Because of the light colour of a crock, it was unnecessary to cover it with white engobe before painting. The glaze was always transparent, colourless and of high quality. It was applied in thin layer on both surfaces of a vessel. The

painting was polychromatic, made with dark-blue (light-blue), green, turquoise, black (the outline) and yellow (a new colour for the Ottoman ceramics) paints.

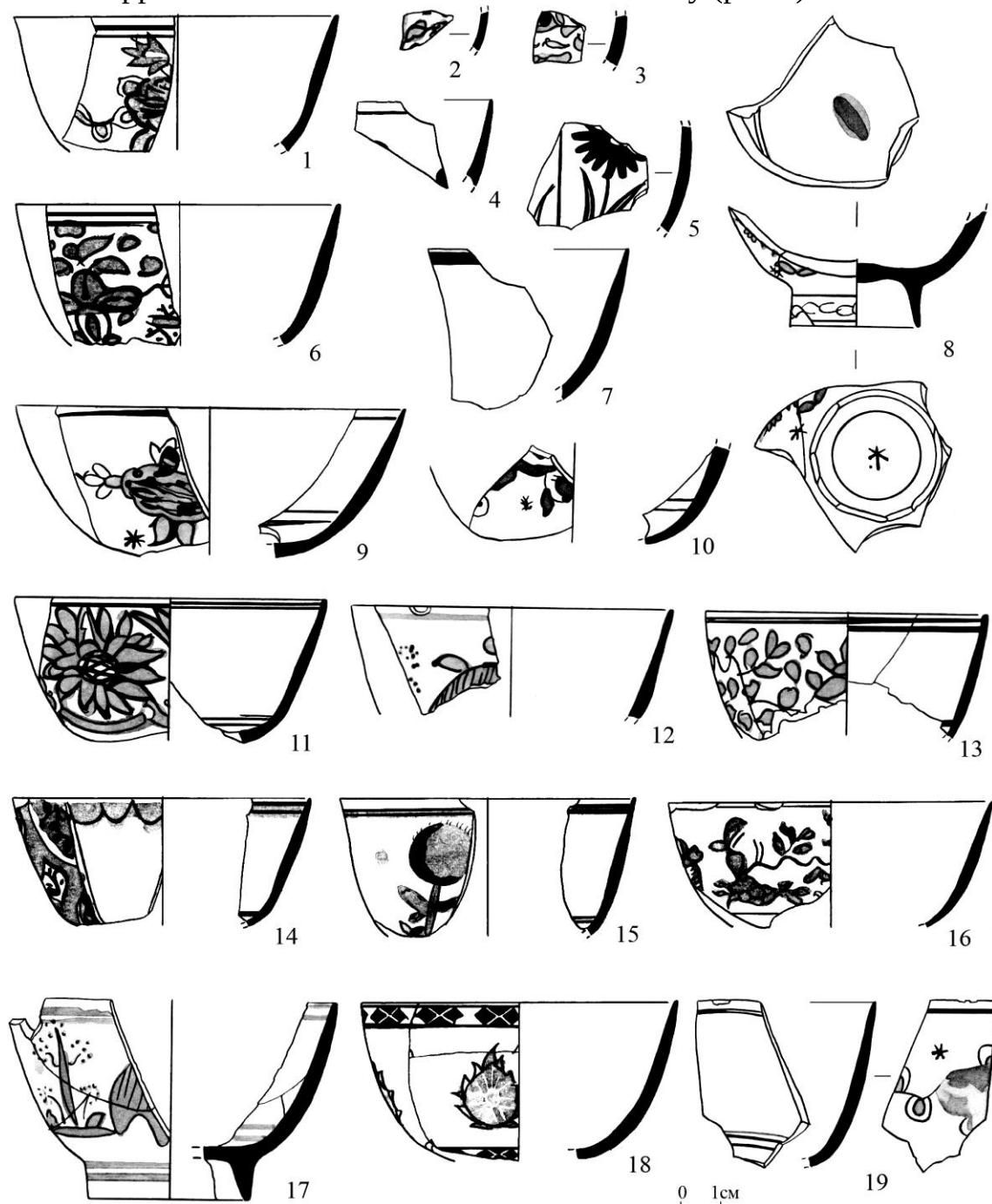
The archeologists found out that the inhabitants of the Turkish fortress Azak for some reason preferred using in their private lives mainly coffee faience cups and bowls in spite of a wide variety of the Kütahyan goods at the market. 44 fragments of such painted wares were discovered in the archeological dig in 2014. We succeeded in arranging them into a definite classification (26: 477-478; 27: 116-143). Coffee faience cups from Kütahya are on the whole standard: height - 5,0 cm, diameter of a rim - 7,0 cm, thickness of sides - 0,2-0,4 cm, height of a circular tray - 1,0 cm. Larger bowls are more uncommon: diameter of a rim - 12,0-14,0 cm, thickness of sides - 0,4-0,6 cm, diameter of a tray - 5,0 cm; height of a tray - 1,0 cm. They are bell-shaped or hemispheric. The hemispheric shape of cups, obviously emulated from the Chinese porcelain (13: 157), is more common.

The main types of underglaze painting of the Kütahyan cups from Azak are: monochromatic painting with blue cobalt - 28 fragments (pic.6: 1-19; pic.7: 1-19; pic.8: 1-8, 16, 17; pic.9: 1-8, 16, 17) and polychromatic painting - 9 fragments (pic.8: 14, 15, 19-25; pic.9: 13, 18-25). 70% of coffee cups are painted with dark-blue paint (cobalt). Blue-and-white painting is often made roughly and, as a rule, imitates painting of the Chinese porcelain of the Ming dynasty (1368-1644) (28: 7, 17-20, 35-56): interweaving stems with leaves, pictures of lotuses and chrysanthemums, arbuscles or bushes, "Chinese clouds", etc. Some of geometric ornaments have Seljuk roots. Turkish motives are represented with vegetative and floral compositions: in the shape of "upturned" tulips (pic.6: 17; pic.7: 19), big dentate leaves of burdock - "saz" (pic.6: 18; pic.7: 18), single flowers and "bouquets" (pic.6: 15; pic.7: 16; pic.8: 1; pic.9: 1) and others. Like in Chinese ceramics, upper parts of bodies, bottoms and circular trays of the coffee cups of Kütahya are decorated with one or two dark-blue concentric circles. A stylized floral rosette is often painted on the internal surface of a bottom (pic.6: 8; pic.7: 10).

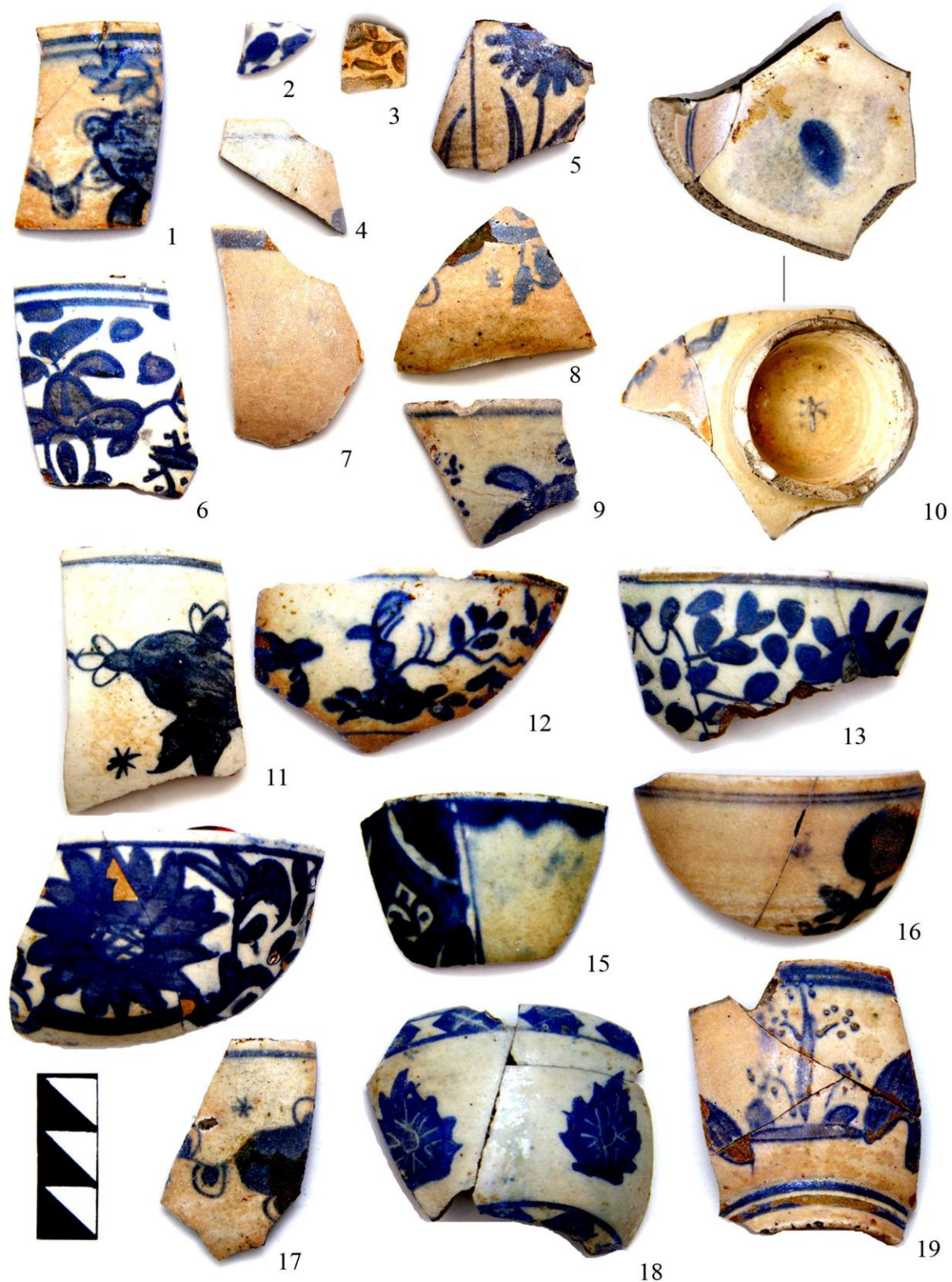
Sometimes on the external side of the coffee cups' bottoms you can see a brand (mark) of a craftsman or a workshop, for example, in the shape of a "star" (pic.6: 8; pic.7: 10). The "star" is considered to be the most widespread mark of the Kütahyan wares. It was a result of imitating brands of the European porcelain at the beginning of XVIII century (of Meissen brands in the shape of crossed swords) (13: 168-169). But an interesting fact is that the coffee cup from Azak is branded with this "star" not only on the bottom, but on the external side of the body as well (pic.6: 8; pic.7: 10). There are similar "stars" in the ornamentation of three more cups with blue-and-white painting from the Azak fortress (pic.6: 9, 10, 19; pic.7: 8, 11, 17).

Besides the described above coffee cups, 4 more fragments of hemispheric Kütahyan bowls with blue-and-white painting were found in the dig in 3 Genuevskaya street in 2014. The proportions of the bowls are a bit larger than those of the previous ones (the diameter of a rim is 12,0 - 14,0 cm). The

moulding mass of the bowls is identical to the mass of the coffee cups. Manufacturing and painting techniques are the same. The painting motives are vegetative and floral. The glaze is transparent, colourless, leaden with light-blue shade. It is applied on both surfaces save the circular tray (pic. 8).



Pic.6. Anatolian glazed ceramics of XVII – 1st half of XVIII centuries from the Ottoman fortress of Azak: 1-19 - fragments of faience coffee cups with blue-and-white painting (Kütahya).



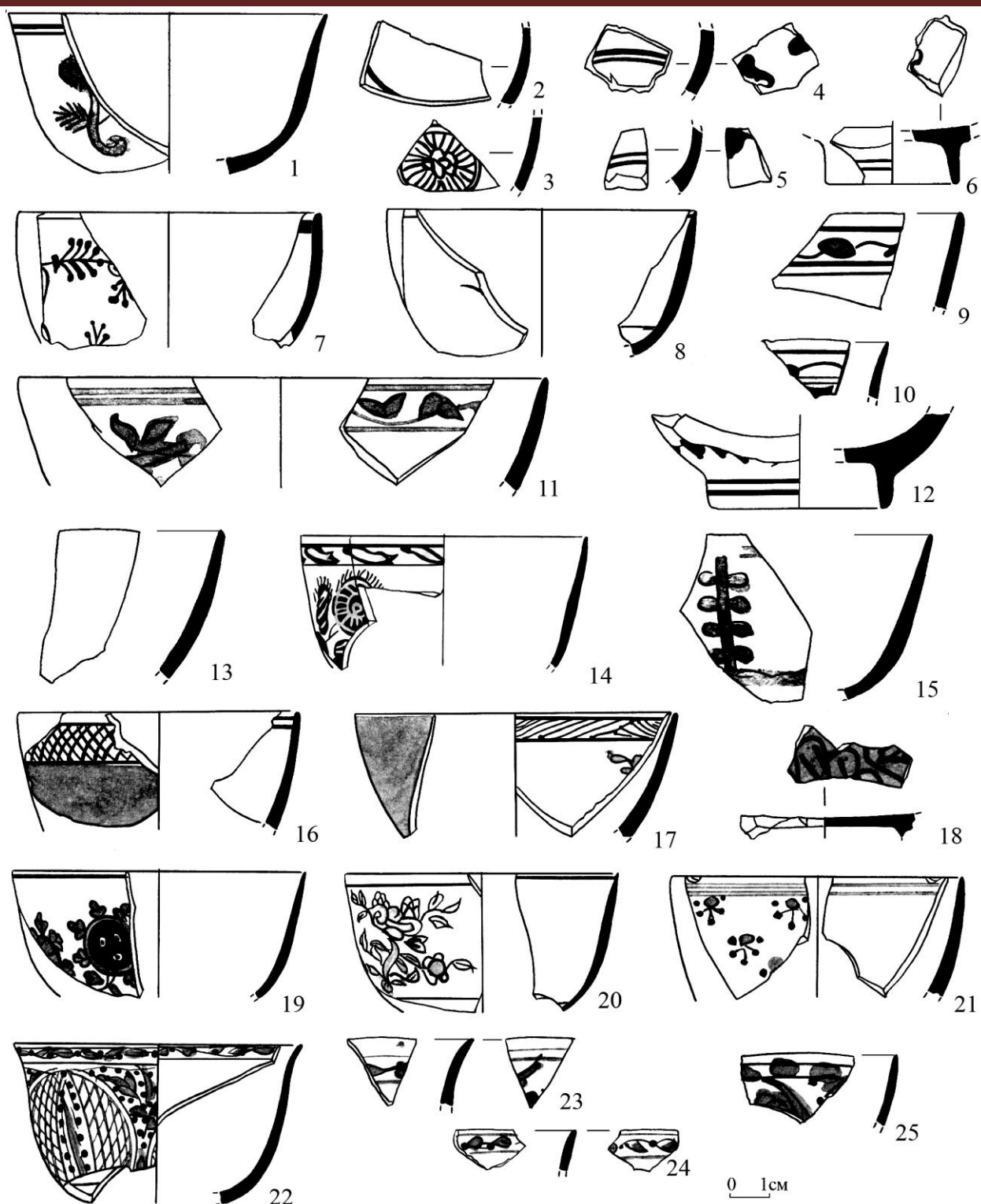
Pic.7. Anatolian glazed ceramics of XVII – 1st half of XVIII centuries from the Ottoman fortress of Azak: 1-19 - fragments of faience coffee cups with blue-and-white painting (Kütahya).

We suppose that the shape, the proportions and the moulding mass of the Kütahyan coffee cups with the polychromatic painting (9 fragments) do not differ from those of the cups with the blue-and-white painting. Only the ornamentation of those cups is remarkable. Dark-blue, green, red, black and yellow colours were used in it (pic.8: 14, 15, 19-25; pic.9: 13, 18-25). Little vegetative geometric patterns painted on the vessels, are at first sight rough and primitive but they impart a special vivid colour to the Ottoman goods. Roughness of paintings is artfully concealed by thin black outlines. The polychromatic painting of the coffee cups also has stylistic traces of Chinese motives (pic.8: 20; pic.9: 19), but the bulk of the crockery is nevertheless decorated with “Turkish” ornamental compositions of various flowers very often frequently “seasoned” with red dots (pic.8: 14, 19, 21-25; pic.9: 18, 20-25). The cups have retained emulated from China concentric circles made with dark-blue or black colour. But more and more frequently instead of them, we see ornamental girdles with patterns of little narrow black, green or yellow leaves and red dots (pic.8: 22-25; pic. 9: 21-25). The glaze is transparent, of high quality and is applied on the surfaces in very thin layer.

U. Miller noticed that some coffee faience cups, besides polychromatic painting, were also decorated with sculptured carving in the shape of a fine diamond “grid”. He believes that craftsmen of Iznik did not know this technique (13: 164). The Azov Museum-Reserve has in its stocks two fragments of Kütahyan coffee cups with such “grids”. One of them is from the excavations of 2014 (pic.8: 22; pic.9: 21) (26: 478). Obviously, wares with such decoration were extremely rare in the Turkish fortress Azak.

The ornamentation of three other fragments of the Kütahyan coffee cups from the excavations in Azov stands out of the generally accepted scheme. Two fragments are imitations of the later Chinese porcelain cups of the Qing dynasty in the period of the Emperor Kangxi’ reign (1662-1722) with blue-and-white painting under colourless transparent glaze on the internal side and brown or beige glaze on the external side (27: 453, pic.12: 4, 5) (pic.8: 16, 17; pic.9: 16, 17), and the third one is an imitation of the earlier Chinese porcelain cups of the Yuan dynasty (1279-1368) with black painting under bright turquoise glaze (29: 7, 15-16; 28: 7, 22-24) (pic.8: 18; pic.9: 15).

The problem of chronology of the Kütahyan coffee cups and bowls as well as all Kütahyan faience items, has not been clarified yet. The majority of authors writing about the faience of Kütahya, refer their mass production to the XVIII century, and the arrival of the coffee cups – to the first half of the XVIII century (10: 31; 21: 266; 12: 732). However, some researchers refer to the documents stating that the ceramics manufacture on quite a large scale took place in Kütahya in the XVII century, therefore, coffee cups could have been made there even from the beginning of this century (13: 157; 9: 37; 15: 123; 11: 483-484).



Pic.8. Anatolian glazed ceramics of XVII – 1st half of XVIII centuries from the Ottoman fortress of Azak: 1-25 - fragments of faience coffee cups and bowls; 1-12 - with blue-and-white painting; 13 – without painting; 14,15,19-25 – with polychrome painting; 16-18 – imitation of Chinese porcelain cups (Kütahya).



Pic.9. Anatolian glazed ceramics of XVII – 1st half of XVIII centuries from the Ottoman fortress of Azak: 1-25 - fragments of faience coffee cups and bowls; 1-12 - with blue-and-white painting; 14 - without painting; 13, 18-25 - with polychrome painting; 15-17 - imitation of Chinese porcelain cups (Kütahya).

After visiting Kütahya in 1669-1670, Evliya Çelebi wrote: “There are 34 residential districts in Kütahya, among them there is a district of infidel ceramics craftsmen.., their dishes and bowls, there various drinking vessels and jugs, their bowls and plates are used not only for private needs. But dishes of Iznik are more famous in the world” (14: 63). According to the written sources, in 1700 the Kütahyan bowls were sold in Tokata in the north-west of Asia Minor (14: 63; 13: 157). They were made by Armenian craftsmen. It is known that in Kütahya there was a settlement of fugitive Armenian potters. First information about them appeared in 1608 when the governor of Kütahya received a dictate from Istanbul stating that it was necessary for the “craftsmen manufacturing cups in Kütahya” to sell at current prices some quantity of soda required for faience production to the potters from Iznik who had an urgent imperial order for glazed tiles (14: 63). Consequently, we can probably suppose that at the beginning of the XVII century, along with the other faience crockery, ceramics craftsmen also made painted coffee cups and bowls. Besides, they started manufacturing cups with blue-and-white painting earlier (in the XVII century) than cups with polychromatic painting that were mass produced in Kütahya in the XVIII century at the earliest. That is why coffee cups with blue-and-white painting prevail in the cultural layer of the end of the XVII – the beginning of the XVIII centuries in the archeological dig in 3 Genuevskaya street in Azov.

The latest data of the archeological researches on the territories of the former Ottoman fortresses confirm these suppositions. Kütahyan coffee cups dated by the middle of the XVII century were discovered during the excavations of the Izmayil fortress in Ukraine (30: 123). In Kaffa (Crimea) Kütahyan coffee cups came from the Turkish layer of the XVII century (20: 485). In Ochakovo (Ukraine) and Kadykoye (present-day outskirts of Balaklava, Crimea) Kütahyan ceramics is dated at the turn of the XVII –XVIII centuries (31: 41-42; 32: 111). In the Sed-Islam fortress not far from the Azak fortress (the south of Russia) there are Kütahyan coffee cups with polychromatic painting in the mixed layers of the XVII-XVIII centuries (33: 66-73; 34: 116-143).

Conclusion

To sum up all the aforesaid, we can come to the following conclusions: the faience crockery of Anatolia brought from afar was quite commonly used by the inhabitants of the Turkish fortress Azak. The archeological finds discovered on the territory of the former Ottoman fortress in Azov serve as compelling evidence to that. 82 fragments of painted faience crockery manufactured in Asia Minor were discovered by the Azov archeologists in the “Turkish” layer of the end of the XVII century – the beginning of the XVIII century in a small dig with total area of 84 m² in 3 Genuevskaya street in 2014.

The group of ornamental faience usually called in the literature “the faience of Iznik” is represented by the fragments of vessels of open and closed shapes with all known styles of underglaze painting: “Blue-and-white”, or “Abraham from Kütahya”, “Golden Horn”, “The Damascus” and “The Rhodian”. All in all, they are dated by the XVI–XVII centuries. As it turns out, the Ottoman faience crockery of high quality was manufactured not only in Iznik, the largest ceramics center of

Anatolia, but also in other, not so large, ceramics centers – Kütahya, Sivas, Burgas, etc. Therefore, it is more correct to call the crockery “of Asia Minor” or “of Anatolia” but not “of Iznik”, all the more so because the process of identification of this crockery and centers of its manufacture lies in the future. According to the number of finds, the faience with “The Rhodian” painting was the most popular in the Azak fortress (70% of the total number of the faience of “the Iznik range”), and the faience with the “Golden Horn” painting was the rarest one (only one fragment). The Blue-and-white painting lasted on semi-faience vessels of Asia Minor up to the XVIII century.

Kütahyan faience crockery in Azak of the XVII-XVIII centuries was represented solely by the fragments of coffee cups and bowls with blue-and-white and polychromatic underglaze painting. At that, the number of fragments of cups with blue-and-white painting is three times more than that of cups with polychromatic painting. A rare for the Azak fortress fragment of a cup with a sculptured diamond-shaped grid was discovered there. We elicited a fact of applying a “star” considered to be a brand (a mark) not only on the bottom but also on the sides of several cups with blue-and-white painting as an ornamental element. For the first time, among the fragments of Kütahyan coffee cups there were discovered three cups emulating later Chinese porcelain cups of the Qing dynasty (Emperor Kangxi’s reign – 1662-1722) with blue-and-white painting and two types of glaze: colourless and brown; and earlier cups of the Yuan dynasty (1279-1368) with black painting under semi-transparent turquoise glaze.

The question concerning the beginning of manufacture of painted faience coffee cups and bowls in Kütahya has still not been entirely elucidated. The results of the archeological research in 3 Genuzskaya street in 2014 give us reasons to presume that they started to manufacture cups with blue-and-white painting in Kütahya in the middle of the XVII at the latest.

List of abbreviations:

SBIC RR – State Budget Institution of Culture of Rostov region.

DAS – Don Archeological Society, Rostov-on-Don.

HARALD – Historical and archeological researches in Azov and Lower Don, Azov

LSU – Leningrad State University, Leningrad.

RA - Russian archeology, Moscow.

RSAAD – Russian State Archives of Ancient Documents, Moscow.

RSMHA – Russian State Military-Historical Archives, Moscow.

RRMLL – Rostov Regional Museum of Local Lore, Rostov-on-Don.

References:

1. RSAAD: F.192. In.1.
file 2.
2. RSMHA: F.846.
In.16. file 21602.
3. Çelebi E. 1979. Book of travel (extracts from the work of a Turkish traveller of the XVII century). Issue 2. Territories of the Northern Caucasus, the Volga region and the Don region. Moscow.
4. Gusach I.R. 2006. Archeological research on the territory of the Turkish fortress Azak. HARALD 21. Azov, 127-141.
5. Mason R., Keall E. 1991. The Abbasid glazed wares of Siraf and the Basra connection: petrographic analysis. Iran. Vol.29. London.
6. Koval V.Yu. 1997. Ceramics of the East in medieval Moscow (essay on systematization). RA 2, 104-122.
7. Cube A. N. 1923. Faience history. Berlin.
8. Kverfeld E. K. 1947. Ceramics of the Middle East. Leningrad.
9. Garbuzova V.S. 1958. From the history of manufacture of the faience of Asia Minor in the XIII-XIX centuries. Memoirs of LSU 7 (256). Leningrad, 21-40.
10. Aslanapa O. 1965. Türkische fliesen und Keramik in Anatolien. Istanbul.
11. Yenişehirlioğlu F. 1990. Activities for the «Iznik year». Müze, July 1989 – june 1990. Istanbul, 38-39.
12. Öney G. 2003. Çini ve Seramikleri. Osmanlı Uygarlığı. C.2. Istanbul, 699-735.
13. Miller U. 1972. Art pottery of Turkey. Leningrad.
14. Lane A. 1957. Later Islamic Pottery. London.
15. Stancheva M. 1960. Turkish faience from Sofia. In: "Proceedings" at the Archeological Institute. Bulgarian Scientific Academy. Vol. XXIII. Sofia, 114-144.
16. Öz T. 1960. Turkish pottery. Turkish ceramics. Ankara, 43-45.
17. Andronic A. 1968. Ceramica otomană descoperită la Iași. Studii și cercetări de istorie veche. T.19 (1). București, 159-168.
18. Sözen M. 1987. The Evolution of Turkish Art and Architecture. Haşet Kitabevi A.Ş. Istanbul, Turkey.
19. Stolyarik E.S. 1982. Turkish art ceramics of the XVI century from Belgorod-Dnestrovsky. In: Memorials of the Roman and medieval periods in the North-West Black sea region. Kiev, 173-183.
20. Volkov I.V. 2006. Closed complex of the Turkish period from Azov. HARALD 21. Azov, 481-483.
21. Hayes J. W. 1992. Excavations at Saraçhane in Istanbul. The Pottery. Princeton University Press and Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Vol.2. Princeton.
22. Gusach I.R. 2005. Semi-faience of Iznik from the Turkish fortress Azov. Archeological memoirs of DAS (4). Rostov-on-Don, 137-144.

23. Carswell J. 1998. Iznik Pottery. London: The British Museum press.
24. Atasoy N., Raby J. 1989. Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey. Alexandria press London in association with Laurence King.
25. Orbeli I.A. 1923. Muslim glazed tiles. St. Petersburg.
26. Gusach I.R. 2005. Turkish semi-faience of the XVIII century from Azov. In: Bocharov S.G., Myts V.L. (ed.). Glazed ceramics of the Mediterranean and the Black sea region of the X-XVIII centuries. Collection of scientific studies. T.I. Kiev: Publishing house "Stilos", 476-481.
27. Gusach I.R. 2011. Chinese porcelain of the XVII-XVIII centuries from the excavations on the territory of the Turkish fortress Azak. HARALD 25. Azov, 391-454.
28. Arapova T.B. 1977. Chinese porcelain in the Hermitage collection. Leningrad.
29. Krechetova M.N., Vestfalen E.H. 1947. Chinese porcelain. Leningrad.
30. Dynnik I.N. 1990. Ceramics complexes of Izmail of the XVI – XVII centuries. In: Problems of history and archeology of the Lower Podestrovye. Theses of reports at the scientific-practical conference. P.1. History. Belgorod-Dnestrovsky, 120-123.
31. Belyaeva S.A. 1998. On cultural and historical connections of the Northern Black sea region and Anatolia in the XVI - XVII centuries (based on finds of the glazed ceramics in Ochakovo). In: Historical and cultural connections of the Black sea region and the Mediterranean region of the X-XVIII centuries (based on the materials of glazed ceramics). Theses of the reports of the scientific conference. Simferopol, 40-42.
32. Ivanov A.V., Savelya O.Ya., Filippenko A.A. 1998. Complex of glazed ceramics of the medieval Kadykoy. In: Historical and cultural connections of the Black sea region and the Mediterranean region of the X-XVIII centuries. (based on the materials of glazed ceramics). Theses of the reports of the scientific conference. Simferopol, 108-112.
33. Chesnok V.F. 1988. The fortress Liutic (XVII – XVIII centuries). Proceedings of RRMLL (5). Rostov-on-Don, 66-73.
34. Gusach I.R. 2012. Kütahyan coffee cups from the excavations of the fortress Liutic (Sed-Islam). Herald of Tanais (3), Nedvigovka of Myasnikovsy township of the Rostov region, 116-143.