

جامعة المنيا

مركز البحوث والدراسات الأثرية

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٤٣٥٨

الترقيم الدولي : -٢٥٣٥ (ISSN (Print)

٢٣٧٧)

(Online) (ISSN ٢٥٣٥-١٤٠٠)

مطابع جامعة المنيا

جميع حقوق الطبعة والنشر محفوظة لمركز البحوث

قواعد وشروط النشر بالمجلة

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

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

٣-يكتب باستخدام بنط ١٤ ***(Simplified Arabic)*** عادي في البحوث باللغة العربية و ***(Time New Romans points Plain- ١٢)*** في البحوث باللغة الأجنبية، وتكون المسافة بين الأسطر ***(Single Space)*** ، العناوين الثانوية تكتب باستخدام ***(Simplified Arabic)*** بنط ١٤ ثقيل في حالة البحوث باللغة العربية و ***(Time New Romans points, Boldface-١٢)*** في حالة تقديم البحث باللغة الأجنبية مسبوقة بالأرقام العربية .

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

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

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

٧-للمزيد عن قواعد النشر بالمجلة يرجي الاطلاع:

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

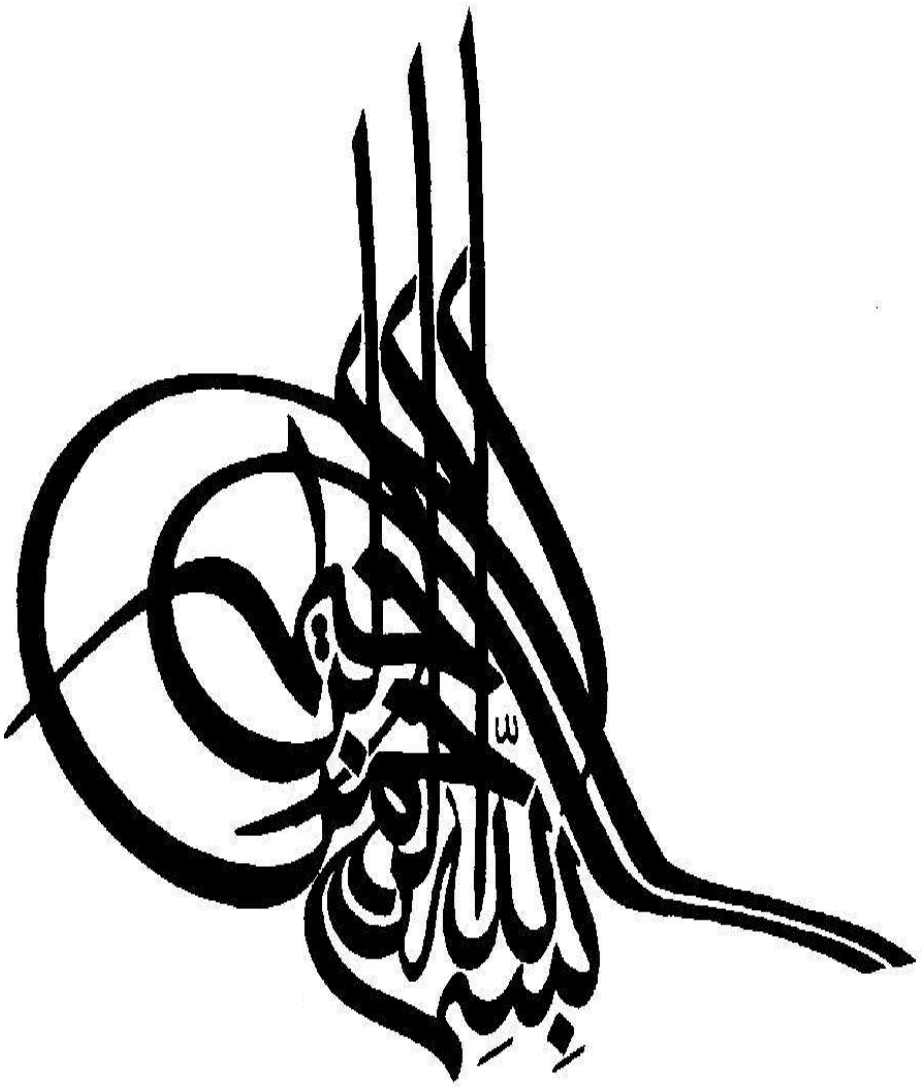
٨- ترسل جميع الأبحاث علي البريد الإلكتروني الخاص بالسيد الأستاذ الدكتور/ جمال صفوت سيد حسن المدير التنفيذي للمركز. مدير تحرير المجلة

Email: gamal٢٠١٣@mu.edu.eg

M: ٠١٢٠٠٨٠٧٥٥٥

M: ٠١٠٦١٨٧٢٥٥٥

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



الهيئة الإدارية للمجلة

الأستاذ الدكتور / *جمال الدين علي أبو المجد*

رئيس الجامعة

رئيس مجلس الإدارة

الأستاذ الدكتور/ *محمد جلال حسن*

نائب رئيس الجامعة لشؤون خدمة المجتمع

رئيس التحرير

الأستاذ الدكتور/ *جمال صفوت سيد حسن*

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد بكلية الآداب

المدير التنفيذي للمركز

مدير تحرير المجلة

هيئة تحرير المجلة

أ.د نجيب قنواتي

أستاذ الأثار المصرية القديمة جامعة ماكوراي استراليا

أ.د /حسين محمد علي

أستاذ ترميم الأثار كلية الفنون الجميلة جامعة المنيا

أ.د رجب علي عبد المولي

أستاذ التاريخ الحديث كلية الآداب - جامعة المنيا

أ.د هدي محمد عبد المقصود

أستاذ الأثار المصرية كلية الآداب - جامعة المنيا

أ.د سماح عبد الرحمن محمود

أستاذ الأثار الإسلامية كلية السياحة والفنادق - جامعة المنيا

السادة الأساتذة المحكمون لأبحاث العدد الثامن بحسب ترتيب الأبحاث

أ.د/ وجدي رمضان محمد	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ جلال أحمد أبو بكر	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ منصور النوبي	أستاذ الأثار المصرية بكلية الآثار – جامعة جنوب الوادي
أ.د/ علاء الدين عبد المحسن شاهين	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ صدقة موسي علي	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ خالد غريب شاهين	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ ممدوح درويش مصطفي	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ عزت ذكي قادوس	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآداب – جامعة الاسكندرية
أ.د/ محمد حمزه إسماعيل الحداد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ محمد السيد أبو رحاب	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة أسيوط
أ.د/ شادية الدسوقي	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ عبد الرحيم خلف عبد الرحيم	أستاذ الآثار الإسلامية مبكلية الآداب – جامعة حلوان
أ.د/ محمد علي عبد الحفيظ	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية اللغة العربية – جامعة الأزهر
أ.د/ عصام عادل مرسي	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ عبد الناصر ياسين	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة سوهاج
أ.د/ محدي عبد الجواد علوان	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة أسيوط
أ.د/ علي أحمد الطايش	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ فهيم فتحي إبراهيم	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة سوهاج
أ.د/ حسين مصطفي رمضان	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ هدي محمد عبد المقصود	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا

فهرس المحتويات

م	اسم البحث	الصفحات
١	مراسلات الملك آشور – اوبالط (الأول)(١٣٦٥-١٣٣٠ق.م) أحمد زيدان الحديدي	١-١٩
٢	الباب الوهمي الخاص بالكاهن "إياو- بتاح" بالمتحف المصري (JE ٢١٧٦٥) إيناس بهى الدين عبد النعيم	٢٠- ٢٦
٣	تاسوع معبد باخت في بني حســـــن رضا صلاح عبد الغنى صالــح	٢٧- ٣٢
٤	إعادة تأريخ مقبرة بيتوزيريس بتونا الجبل بنهاية العصر الصاوي وبداية العصر الفارسى الأول (الإخميني) من خلال مقارنة خصائص عمارتها وزخارفها مع مقابر العصر الصاوي حسين محمد ربيع حسين	٣٣-٤٩
٥	أثر "إيزيس" في الحياة البحرية خلال العصرين اليوناني والروماني منار محمدين درويش صالح	٥٠-٥٦
٦	تصوير التيفون في الفن اليوناني خلال العصر الأرخي نادية يحي شحاتة	٥٧-٦٥
٧	من مظاهر التأثيرات الأندلسية المغربية على العمارة الإسلامية بمدينتي القاهرة والإسكندرية خلال القرنين (١٣ - ١٤هـ / ١٩ - ٢٠م) رامي ربيع عبد الجواد راشد	٦٦-١٠٧
٨	صور القائمين على انتاج الكتاب في مدرستي التصوير العثماني والمغولي الهندي (دراسة آثارية فنية مقارنة) أسماء حسين عبد الرحيم محمود	١٠٨-١٥٠

٩	جوانب مجهولة من وسائل التسلية فى عصر المغول بالهند فى ضوء مجموعة جديدة من التحف التطبيقية والتصاوير تنشر لأول مرة أمانى السيد عياد	١٥١-١٧٣
١٠	أضواء جديدة على التحف التطبيقية الإسلامية في مصر من خلال تصاوير لودفيغ دويتش (دراسة أثرية فنية) أيمن مصطفى إدريس محمد	١٧٤-٢٢٣
١١	فن خيال الظل في تركيا العثمانية خلال القرن ١٣هـ / ١٩م في ضوء بعض النماذج الفنية المحفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن رمضان شعبان علي موسي	٢٢٤-٢٤٧
١٢	مُصَمِمُو البِلَاطِ وَدَوِرُهُم فِي إِثرَاءِ الطَابِعِ الفَنِّي المُغُولِي الهِندِي "دراسة أثرية مقارنة" محمد أحمد أحمد عبد السلام حمادة ثابت محمود	٢٤٨-٢٧٢
١٣	دراسة ونشر لقطعة من النحاس غير منشورة دراسة أثرية فنية محفوظة بمخازن رشيد أمانى السيد عياد	٢٧٣-٢٨٨
١٤	قنطرتي مياه بمركز المنيا دراسة أثاريه محمد لطفي محمد عبد الحميد	٢٨٩-٣١٣
١٥	Daggers in ancient Mesopotamia Inass Mostafa	١-٢٧

مراسلات الملك اشور– اوبالط (الاول)(١٣٦٥– ١٣٣٠ ق.م) مع البلاط المصري

أحمد زيدان الحديدي

جمهورية العراق – جامعة الموصل– كلية الاثار– قسم الحضارة

ملخص البحث :

يتحدث البحث عن التمثيل الدبلوماسي والسياسي لبلاد اشور بعد ان اعتلى عرشها الملك اشور– اوبالط (الاول) وحكمها لمدة ثلاثة عقود ونصف من الزمان أرخت من العام ١٣٦٥ ق.م حتى العام ١٣٣٠ ق.م ، كما يلقي البحث الضوء على بعض الملاحظات على هذه المراسلات ويحللها حيث تعد هذه الرسائل مصدراً لتاريخ العلاقات الدولية لبلاد اشور وملكها الذي نجح بعقد اتفاقات دبلوماسية وسياسية متكافئة مع معاصريه من ملوك العالم القديم مثل المصري امنحوتب (الرابع) والبابلي بورنا– بورياش (الثاني).

الكلمات الدالة :

– الملك اشور – اوبالط (الاول) – البلاط المصري

– الجيش الميتاني – خانگلبات

المقدمة:

تعد رسائل تل العمارنة المكتشفة بحدود العام ١٨٨٧م من ابرز مصادر معلوماتنا عن تاريخ العلاقات الدولية التي ربطت مصر (بلاد وادي النيل) إبان القرن الرابع عشر قبل الميلاد مع بقية ممالك الشرق الادنى القديم في كل من العراق (بلاد الرافدين) و سورية (بلاد الشام) واسيا الصغرى (بلاد الاناضول) فتقاسمت ادوار البطولة والسيادة على العالم انذاك خمس قوى عظيمة هي: المصرية والاشورية والكشية والميتانية واخيراً الحثية.

والبحث يسلط الضوء على التمثيل الدبلوماسي والسياسي لبلاد اشور بعد ان اعتلى عرشها الملك اشور– اوبالط (الاول) وحكمها لمدة ثلاثة عقود ونصف من الزمان أرخت من العام ١٣٦٥ ق.م حتى العام ١٣٣٠ ق.م مع البلاط المصري فعقد الملك الاشوري علاقات صداقة مع مصر وعلى اثر هذه الخطوة تعززت المكانة السياسية للمملكة الاشورية بين ممالك العالم القديم انذاك.

اعتمد الباحث على التحليل العلمي للمعلومات التاريخية الواردة في مضمون المراسلات الملكية الصادرة من العاصمة الاشورية الى نظيرتها العاصمة المصرية تل العمارنة والمنشورة في كتاب الباحث **Moran,W, L** الموسوم بـ:

The Amarna Letters , Vol. 1, (London, 1992).

و اخيراً فيما يأتي ثبت يوضح مختصرات المصادر الانكليزية الموظفة في البحث:

AL, Vol.1	**Moran, W,L, The Amarna Letters, Vol. 1, (London, 1992).**
ARAB, Vol. I	**Luckenbill, D.D, Ancient Records of Assyria and Babylonian,Vol. I, (New York, 1926).**
ARAB, Vol. II	**Luckenbill, D.D, Ancient Records of Assyria and Babylonian , Vol .II, (New York, 1927).**
RIMA, Vol.1	**Grayson, A. K, Assyrian Rulers of the Third and Second Millennia BC (To- 1115 BC) Vol. 1, (London, 1987).**
RIMA, Vol.2	**Grayson, A. K, Assyrian Rulers of the Third and Second Millennia BC I (1114- 859 BC) Vol. 2, (London, 2002).**

مراسلات الملك اشور– اوبالط (الاول) مع البلاط المصري

كان من ضمن أرشيف الرسائل المكتشف في مدينة تل العمارنة[١] رسالتان مدونتان بالخط المسماري وبلغة اكدية مرسلتان[٢]من الملك اشور– اوبالط[٣](الاول)(١٣٦٥– ١٣٣٠ ق.م) الى البلاط المصري كشفتا عن الفكر الدبلوماسي والسياسي للملك الاشوري الا ان هناك ملاحظتين سجلتا على هاتين الرسالتين هما:

الملاحظة الأولى: ان مراسلة الملك اشور– اوبالط (الاول) لم تكن مؤرخة فلا نعرف في أي عام من أعوام حكمهِ الخمسةِ والثلاثين (١٣٦٥– ١٣٣٠ ق.م) قد جرت اصلاً ؟، لكننا يمكن ان نرجح انها كانت بعد انتصارات الجيش الاشوري على المملكة الميتانية[٤] واكتساح عاصمتها خانگلبات[٥]عندها شعر الملك اشور– اوبالط (الاول) بقوة بلادهِ واتساع خارطتها الجغرافية فخاطب الفرعون المصري متباهياً بهذا الانجاز العسكري كما ورد في نص رسالتهِ الثانية قائلاً:– ((**(الان) انا بمقام ملك خانگلبات** ،...)).[٦]

وهنا لابد من الإشارة الى ان النص الوارد في هذه الرسالة (الثانية) يعدُ الدليل العلمي الوحيد المتوافر حالياً والذي يؤكد انتصارات الملك اشور– اوبالط (الاول) على الجيش الميتاني وإسقاط عاصمتهم مملكة خانگلبات علماً ان نصوص حوليات الملك الاشوري لم تدون هذه الاحداث [٧]، وسيرد نص هذه الرسالة (الثانية) وتعليقات الباحث عليها في المحلق رقم –١– المرفق في نهاية البحث، كما سنتكلم عن تفاصيلها ومضمونها ونتائجها لاحقاً خلال الحديث عن تبادل الهدايا بين الاشوريين والمصريين.

الملاحظة الثانية: ان مراسلة الملك اشور– اوبالط (الاول) لم تحدد اسم المرسل اليه الصريح بل اكتفى محرر الرسالة بذكر الفرعون المصري بصفتهِ ملكاً عظيماً لبلاد مصر ، وبالتالي لا يمكن ان نحدد بالضبط مع من تراسل الملك اشور– اوبالط (الاول) خلال مرحلة عصر العمارنة أ مَعَ امنحوتب (الثالث) (١٤٠٥– ١٣٦٧ ق.م) ام مع ابنه امنحوتب (الرابع) (١٣٦٧– ١٣٥٠ ق.م)؟ ، وللاجابة عن

السؤال السابق اعتمدنا على المعلومات التاريخية المعاصرة للمراسلة الاشورية التي جاءت من بلاد بابل (كاردونياش[٨]) وذكرتها نصوص رسائل العمارنة بهدف تحديد الاطار الزمني لها فكان خير مثال على ذلك رسائل الملك البابلي (الكشي) بورنا- بورياش[٩](الثاني) (١٣٧٥- ١٣٤٧ ق.م) الذي حرص على احياء العلاقات السلمية مع مصر فأرسل الى ملكها رسالة تحريضية بهدف ضرب التقارب الاشوري المصري فنقرأ في مقدمتها الاتي :- ((**قل لـ نفخوريا، ملك مصر، اخي هكذا يقول بورنا - بورياش، ملك كاردونياش، اخوك...**))[١٠]، اما نتيجة هذه الرسالة فسترد لاحقاً عندما نتحدث عن بروز القوة الاشورية وأثرها السياسي في مستقبل العلاقات البابلية المصرية انذاك.

يتضح مما تقدم بان الملك البابلي بورنا- بورياش (الثاني) (١٣٧٥- ١٣٤٧ ق.م) قد كتب للفرعون المصري نفخوريا الذي يلفظ في اللغة الهيروغليفية المصرية " نفر- خفيرو- رع " وهو اسم الفرعون امنوفس (الرابع)[١١] وهو الاسم نفسه لـ امنحوتب (الرابع)(١٣٦٧- ١٣٥٠ ق.م) الذي يعطي معناه الاله امون راضي وبعد ان اعتنق عبادة اتون اله الشمس غير اسمه الى اخناتون بمعنى المفيد او المخلص للاله اتون[١٢]، فالأسماء المصرية الأربعة تعود للشخصية نفسها لذا سنعتمد في صفحات البحث على اسم امنحوتب (الرابع) (١٣٦٧- ١٣٥٠ ق.م) الذي استلم رسائل من ملوك العراق القديم اشور- اوبالط (الاول)(١٣٦٥- ١٣٣٠ ق.م) وبورنا- بورياش (الثاني) (١٣٧٥- ١٣٤٧ ق.م) وارتبطت معهما بعلاقات دولية حسب ما أخبرتنا به وثائق عصر العمارنة[١٣] فمن خلال عقد جدول تعاصري[١٤] لسنوات حكم الملوك الثلاثة الذين ذكروا في المراسلات الدولية وهم كل من الملك الكشي (البابلي) بورنا- بورياش (الثاني) (١٣٧٥- ١٣٤٧ ق.م) والمصري امنحوتب (الرابع) (١٣٦٧- ١٣٥٠ ق.م) واخيراً الاشوري اشور- اوبالط (الاول) (١٣٦٥- ١٣٣٠ ق.م) يتضح ان الاخير قد عاصر الفرعون المصري امنحوتب (الرابع) وتبادل المراسلات والهدايا معه، وبذلك نكون قد اجبنا على السؤال المطروح أنفاً.

تحليل مضمون مراسلات الملك اشور- اوبالط (الاول) مع الفرعون المصري امنحوتب (الرابع)

بعد ان تمكنا من تحديد تاريخ مراسلة الملك اشور- اوبالط (الاول) وحددنا شخصية المرسل اليه نقدم تحليلاً مفصلاً لمضمون المراسلة الاشورية من خلال العرض الاتي:

- **لأول مرة في تاريخها المملكة الاشورية تراسل البلاط المصري.**

سعى الملك اشور- اوبالط (الاول)(١٣٦٥- ١٣٣٠ ق.م) الى توثيق علاقات الصداقة مع الفرعون المصري امنحوتب (الرابع) (١٣٦٧- ١٣٥٠ ق.م) فأرسل رسالتَهُ الاولى التي هدفها تعزيز مكانتهُ بين كبار ملوك العالم القديم قائلاً:- ((**قل لملك [مصر]: هكذا اشور- اوبالط ملك اشور يقول لك...**))[١٥].

يتضح من مقدمة هذه الرسالة انها كانت بين ملكين متساويين في المرتبة والمكانة السياسية بعد ان اثبت المرسل صفتهِ ملكاً لبلاد اشور واعتراف المرسل اليه بذلك تشجعَ الاول فأرسل رسالة اخرى

للثاني افتتحها بـ:- ((**قل لـ...، [...، الملك العظيم]، ملك مصر، اخي: هكذا يقول لك اشور- اوبالط ملك [اشور]، الملك العظيم، اخوك :))**. [١٦]

يتبين مما تقدم بأن مطلع الرسالة مكسور وان الملك اشور- اوبالط (الاول) اعلن نفسه ملكاً عظيماً لبلاد اشور وأخاً للفرعون المصري امنحوتب (الرابع) ملك مصر العظيم وهذه صيغة متعارف عليها في مضامين رسائل العمارنة المتبادلة بين الممالك القديمة فكلمة اخي هنا تدل على حسن العلاقة وتكافئها بين الجانبين (أي: المرسل الاشوري والمرسل إليه المصري)، فضلاً عن وقعها النفسي والاجتماعي على الشخص المستلم لعبارة اخي فأعلان مشاعر الاخوة من الملك اشور- اوبالط (الاول) تبعث برسائل اطمئنان ومصداقية لدى نظيره امنحوتب (الرابع) فترجمت تلك المشاعر والنوايا الحسنة الى علاقات سياسية ودبلوماسية وتعاون مشترك بين البلدين على جميع الأصعدة، فكانت هذه البداية الحقيقية لبلاد اشور لكي تؤدي دوراً فعالاً في الاحداث الدولية وتؤثر في ميزان القوى والتنافس الدولي في مناطق الشرق الادنى القديم.

وبعد هذه الافتتاحية تمنى الملك اشور- اوبالط (الاول) لـ أخيه الفرعون امنحوتب (الرابع) أفضل الأماني وأحلاها داعياً له بالصحة الدائمة والرفاهية والازدهار السياسي والعسكري لمملكتهِ المترامية الأطراف فقال :- ((**... لك ولـ أهل بيتك ولبلادك وعرباتك وقطعاتك ليكن الجميع بخير ....**))[١٧]، مما يشير الى ان الملك اشور- اوبالط (الاول) كان مدركاً لقوة بلاد مصر وفرعونها وعلى هذا الأساس رسم سياستهُ الخارجية معها فأراد ان يظهر نفسهُ ملكاً قوياً لبلاد اشور وأخاً للفرعون المصري امنحوتب (الرابع) لتكسب العلاقة بينهما طابع الندية.

- **لأول مرة في تاريخها المملكة الاشورية ترسل بعثه دبلوماسية الى بلاد مصر**

حرصت المملكة الاشورية على التمثيل الدبلوماسي الدائم داخل البلاط المصري بهدف تنظيم علاقاتها الخارجية مع مصر لذا أرسل ملكها اشور- اوبالط (الاول)(١٣٦٥- ١٣٣٠ ق.م) رسالة الى الفرعون امنحوتب (الرابع)(١٣٦٧- ١٣٥٠ ق.م) تتضمن الاتي:- ((**... ارسلت اليك رسلي ليزوروك ويزوروا بلادك حتى الان أجدادي لم يكتبوا اليك . اليوم أكتب اليك ... لا تؤخر الرسول الذي أرسلته اليك للزيارة ، عليه ان يكمل الزيارة ويغادرها ، عليه ان يرى ماترغب وما تبدو عليه بلادك ثم يغادرها**))[١٨].

من تحليل العبارات الواردة في المراسلة يمكن ان نستنتج حقائق مهمة تؤكد الفطنة السياسية والدبلوماسية عند الملك اشور- اوبالط (الاول) نوردها بالاتي :-

اولاً: ان العلاقات الخارجية للمملكة الاشورية التي برزت قوتها في شمال بلاد الرافدين مع بلاد مصر كانت معطلة تماماً طيلة الفترة الزمنية التي سبقت حكم اشور- اوبالط (الاول) اذ لم يسجل اباؤه ولا أجداده ارتباطاً مع الفراعنة المصريين ولم تكن بينهم مراسلات حتى تربع الملك الاشوري اشور-

اوبالط (الاول) على عرشهِ في العام ١٣٦٥ ق.م حينها بادر بإرسال أول سفارة دبلوماسية لبلاده صوب مصر.

ثانياً: طالبَ الملك اشور– اوبالط (الاول) ان تقدم كل التسهيلات الممكنة لبعثتهِ الدبلوماسية وهم في ضيافة الفرعون المصري امنحوتب (الرابع) حتى انتهاء مراسيم الزيارة وعودة أعضائها سالمين الى ارض الوطن وبدون تأخير بعد ان ايقن الملك الاشوري بان غالبية رسل كبار ملوك الشرق الادنى القديم وهو احدهم طبعاً عرضة للتأخير في مصر بسبب كثرة السفارات الوافدة الى قصر امنحوتب (الرابع) من مختلف ممالك الشرق الادنى القديم بهدف تحقيق رغبات ملوكها بإدامة التواصل معه بدليل مئات الرسائل التي وصلت الى عاصمتهِ تل العمارنة هذا من جانب، ومن جانب اخر كان تأخير اعضاء السفارة قد يحدث حتى يتم الحصول على الموافقات الرسمية لمثولهم أمام الفرعون امنحوتب (الرابع) في قصرهِ وتسليم الرسالة اليه واطلاعهِ على مضمونها والرد عليها وهذا قد يستغرق وقتاً طويلاً، واخيراً قد يمنع أعضاء السفارة من المغادرة على الرغم من انتهاء مراسيم زيارتهم لحين الحصول على الموافقات الرسمية من الفرعون نفسه وربما كانت عمليات تاخير الرسل متعمدة من لدن الفرعون المصري لاضفاء الهيبة والجلالة لشخصهِ لذا طلب الملك الاشوري التعامل بخصوصية مع رسلهِ وان يسمح لهم بالعودة مباشرةً الى بلادهم وبالسرعة الممكنة حال الانتهاء من أعمال السفارة المكلفين بها ومعهم جواب رسمي صادر من بلاد مصر لبيان موقف فرعونها امنحوتب (الرابع) ونواياه تجاه المملكة الاشورية وهل لديه الرغبة الحقيقة بالتواصل الدبلوماسي مع ملكها اشور– اوبالط (الاول) ام لا، خصوصاً بعد ارتفاع شأن المملكة الاشورية عسكرياً وسياسياً كما اراد ملكها اشور– اوبالط (الاول) ان يتأكد كيف سيتم التعامل مع أول سفارة دبلوماسية لبلادهِ تصل الى العاصمة المصرية تل العمارنة وتدخل على الفرعون امنحوتب (الرابع) في قصرهِ وسط زخم السفارات الوافدة اليهِ وكثرتها من مختلف ارجاء العالم القديم وهذا هدف جوهري وأساسي لربط التاج الاشوري مع التاج المصري بعلاقات دبلوماسية متينة ومتكافئة قائمة على الاحترام المتبادل.

ثالثاً: اظهر الملك اشور– اوبالط (الاول) احترامهُ الكامل للفرعون المصري امنحوتب (الرابع) عندما طلب منه ان يسمح للرسول الاشوري بالاطلاع على مايريده هو فقط من البلاد فقال كما ورد انفاً في نص الرسالة :– ((... **عليه ان يرى ماترغب وماتبدو عليه بلادك ثم يغادرها**))، اي تكون الزيارة الاشورية محددة على وفق ضوابط الزمان والمكان المفروضة من الجانب المصري وعلى الاشوريين تنفيذ الاوامر الصادرة من لدن الفرعون واحترامها.

وقد تكللت بالنجاح كل المساعي السياسية والدبلوماسية التي خططت لها بلاد اشور لعقد صداقة متينة مع نظيرتها بلاد مصر فتحقق التواصل السلمي بينهما بعد ان أرسلت الأخيرة سفراءها لمقابلة الملك اشور– اوبالط (الاول) الذي رد قائلاً :– ((**لقد فرحت جداً، عندما رأيت رسلك، سيقيمون عندي، وسيصبحون موضع اهتمامي**)).[١٩]

من تحليل نص الخطاب الاشوري يتضح مدى الاهمية السياسية لهذه الرسالة التي توكد استئناف العلاقات الدبلوماسية بين الجانبيين فاستقبلت بلاد اشور رسل نظيرتها المصرية بعد ان اعلنت الاولى تقديم كل التعهدات اللازمة لحمايتهم واكرامهم على وفق المعاير الدبلوماسية السائدة بين ملوك الشرق الادنى القديم، لذا أمن الملك اشور– اوبالط (الاول) طريق سفراء الفرعون المصري امنحوتب (الرابع) بهدف تأمين سلامتهم من المخاطر التي قد يتعرضون اليها فنقرأ بهذا الخصوص :– ((**ان السوتيين**[٢٠]**هم الذين جعلوا رسلك يتاخرون (في الوصول) اليك. كانوا يطاردونهم، بحيث أصبحوا عرضة للموت. لذا كتبت بان ياتوني بالسوتيين المطاردين، واحتجزتهم وامل (الان) الا يتاخر رسلي (في الوصول) الي**)).[٢١]

من ابرز الاحداث السياسية والعسكرية التي يتضمنها النص السابق بروز قوة قبائل السوتو التي أقلقت بلاد اشور وهددت علاقتها الطيبة مع مصر الى درجة ان تلقى الملك اشور– اوبالط (الاول) خطاباً من الفرعون المصري[٢٢] شخصياً مستفهماً منه عن أسباب تأخير البعثة الدبلوماسية المصرية في بلاد اشور مؤكداً له ان استمر الحال هكذا سيؤثر سلباً في التواصل بينهما مستقبلاً ؟ وهذا الاستفسار يؤكد ان الخارجية المصرية كانت تتابع أخبار رسلها وتسأل عنهم ولا تسمح بطول مدة السفر والاقامة على الاراضي الاشورية وتطالبهم بسرعة العودة الى بلادهم حال انتهاء مراسيم الزيارة لذا فقد ذكر المضيف الاشوري للفرعون المصري السبب الحقيقي وراء تأخير المصريين وهو اعتراض قبائل السوتو طريق البعثة المصرية وتعهد الجانب الاشوري بان يعالج هذه المشكلة عسكرياً حتى لا تتكرر هذه التصرفات مجدداً وتستمر الزيارات الدبلوماسية المتبادلة بين البلدين وبذلك يكون الملك اشور– اوبالط (الاول) قد كسب الفرعون المصري حليفاً قوياً.

وهنا لابد من الاشارة الى الأخبار التي تناقلتها مصادر التاريخ القديم التي تفيد بان الملك اشور– اوبالط (الاول) قد أرسل رسالتين[٢٣] فقط الى بلاط امنحوتب (الرابع) من دون الاشارة الى المراسلات المعاكسة اي الصادرة من الجانب المصري الى بلاد اشور وعند استقراء مضامين مراسلات الملك الاشوري يتضح جلياً إجاباتهِ الدبلوماسية ذات الاسلوب الراقي على رسائل الاستفهام المصرية الواردة اليه – كما مر سابقاً – وهذا ليس بالامر الغريب في التاريخ المصري القديم اذ ما اطلعنا على الرسائل المصرية التي أرسلت الى ملوك الشرق الادنى التي تخص موضوعات سياسية وتجارية بهدف تنظيم علاقات مصر الخارجية مع الممالك المعاصرة لها، وكما هو معلوم بان المملكة الاشورية استفاقت من سباتها الطويل وصارت بمصاف الممالك العظيمة عندما اعتلى عرشها اشور– اوبالط (الاول) وهنا يتبادر الى الذهن سؤال ما الذي يمنع بلاد مصر وفرعونها امنحوتب (الرابع) من مراسلة المملكة الاشورية لتنظيم اسس التعاون المشترك ومستقبل العلاقات السياسية والتجارية لكلا البلدين كما سبق وان راسل نظراءه من ملوك العالم ؟، لكن يبقى هذا السؤال المطروح من الباحث حبيس التحليلات المستنبطة من المعلومات الواردة في متن البحث حتى يتم ظهور أدلة علمية حديثة والعثور على جميع الرسائل المرسلة

من مصر الى نظيرتها اشور باسرع وقت ممكن عندها فقط نقدم الجواب العلمي على التساؤل المطروح أنفاً ، فكما هو معلوم لدى جميع المختصين بان الدراسات العلمية في مجالي الاثار والحضارات القديمة تعتمد على المعلومات الحديثة التي تمدنا بها نتائج التنقيبات.

كما تابع الملك اشور– اوبالط (الاول) اخبار بعثتهِ الدبلوماسية الموفدة الى العاصمة المصرية تل العمارنة بدليل الرسالة الثانية التي أرسلها الى الفرعون امنحوتب (الرابع) اذ نقرأ في تفاصيلها الاتي :– ((**لماذا يبقى رسلي واقفين خارجاً تحت الشمس**[٢٤] **المحرقة حتى الموت ؟ اذا كان بقائهم في الخارج تحت الشمس يعني الفائدة للملك . اذا فأترك رسولي خارجاً يموت بشكل صحيح تحت الشمس. لكن لابد ان يكون هناك فائدة للملك نفسه او لحكمة اخرى ؟ ، لماذا عليهم ان يموتوا تحت الشمس بخصوص الرسل الذين تبادلناهم ... ، هل سيتركون رسلي احياء ؟ لقد اختيروا للموت تحت الشمس**))[٢٥].

مما تقدم يتضح ان اعضاء البعثة الدبلوماسية الاشورية قد تعرضت حياتهم للخطر وهم في ضيافة امنحوتب (الرابع) الذي تركهم واقفين تحت أشعة الشمس الملتهبة لذا انزعج الملك اشور– اوبالط (الاول) الذي كان حريصاً على سلامة رسلهِ فوجه سؤالاً صريحاً الى المضيف الفرعون المصري لماذا يموت رسلي تحت أشعة الشمس؟ ، وعلى ما يبدو كان قصد الملك الاشوري هنا تذكير نظيره المصري بموقف بلادهِ التي أكرمت اعضاء البعثة الدبلوماسية المصرية على أراضيها ووفرت لهم الحماية من اي اعتداء خارجي قد يهدد حياتهم حتى يصلون سالمين الى ارض مصر الصديقة وانت ايها الفرعون لماذا لا تحمي سفرائي وهم على أرضك وفي ضيافتك؟ ، وربما اراد امنحوتب (الرابع) ان يبرهن للملك الاشوري ان من يحمل لقب فرعون مصر لا يقارن مع غيره من ملوك الارض لذا لم يسمح لرسل بلاد اشور بدخول قصور العاصمة تل العمارنة وتركهم تحت حرارة الشمس المقدسة.

المملكة الاشورية تتبادل الهدايا النفيسة مع البلاط المصري.

تعد الهدايا المتبادلة بين ملوك العالم من ابرز مظاهر الحياة السياسية في التاريخ منذ اقدم العصور وحتى وقتنا الحاضر وعلى أساسها تحدد العلاقات الدولية فبعد ان تطورت صلات التعاون ما بين البلدين اشور ومصر أراد ملك الأولى اشور– اوبالط (الاول) ان يستميل الفرعون المصري امنحوتب (الرابع) فأرسل اليهِ أثمن الهدايا مع وفد رفيع المستوى قائلاً :– ((...**[انا] أرسلت اليك عربة جميلة، حصانين، [و] حجرة من اللازورد الجبلي كـ هدية سلام...**))[٢٦] وقد رحب الفرعون المصري بهدايا الاشوريين مما دفع بملكهم الى زيادة العطاء مرة أخرى ليؤكد رغبتهُ الحقيقية بتوطيد التعاون المشترك مع الفرعون المصري حسب ما جاء في النص الاتي :– ((... **انا أرسل لك هدية سلام عربة ملكية جميلة (تبدو كأنها) مجهزة لي، وحصانين أبيضين كذلك (كأنهما) مجهزان لي ، وعربة غير مجهزة، وختماً من اللازورد الجبلي...**))[٢٧].

الا ان الفرعون المصري رد بهدايا قليلة لم تكن بالمستوى المطلوب من وجهة نظر الملك الاشوري لذا أستفسر قائلاً :- ((**أهكذا تكون هدية ملك عظيم؟ يمكن لـ أي امرئ في بلادكم ان يلتقط الذهب كما يلتقط التراب، وهو يجمع جمعاً وتحصلون عليه بكل سهولة لماذا تبخل في وهبه؟ ...**)).[٢٨]

يتضح مما تقدم قلة كميات الذهب المصري المرسل الى بلاد اشور على الرغم من توافره بكميات هائلة في الاراضي المصرية وهذا التصرف اثار دهشة الملك الاشوري لان بلاد مصر مشهورة بكرم عطاء فراعنتها في تاريخهم القديم فكانوا يرسلون كميات كبيرة وحمولات متساوية من الذهب المصري الى اصدقائهم وهذا ان دل على شئ انما يدل على دونية التعامل وقتها مع المملكة الاشورية وعدم النظر اليها نداً مكافئاً للمملكة المصرية لذا عاتب الملك اشور- اوبالط (الاول) نظيره امنحوتب (الرابع) وذكرهُ بسخاء اسلافه الذين سبقوه على العرش المصري وكرمهم المفرط مع العاصمتين اشور وخانگلبات فقال عن الأولى :- ((**عندما كتب اشور- نادن- اخي**[٢٩] **سلفي الى مصر، ٢٠ طالنت**[٣٠] **من الذهب أرسلوا اليهِ**))،[٣١] الا ان نصوص رسائل العمارنة لا تؤكد وجود مراسلات بين الملك اشور- نادن –اخي مع البلاط المصري وفي حالة العثور على نص المراسلة مستقبلاً يظهر دليل تاريخي جديد يضاف الى مصادر التاريخ القديم يؤكد ان اشور- نادن –اخي كان أول ملك اشوري أستلم الذهب المصري وبذلك يكون قد سبق خليفتهُ على العرش اشور- اوبالط (الاول) الذي تبادل الهدايا مع امنحوتب (الرابع) كما هو مؤكد بالأدلة النصية التي اعتمدها الباحث، لان الدراسات الاثارية والحضارية تعتمد على نتائج التنقيبات العلمية التي تظهرها معاول المنقبين.

اما بخصوص الكرم المصري مع خانگلبات عاصمة المملكة الميتانية فقال الملك اشور- اوبالط (الاول) الاتي:- ((**عندما كتب ملك خانگلبات الى ابيك، في مصر، أرسل له ٢٠ طالنت من الذهب**)).[٣٢]

النص لم يذكر اسم ملك خانگلبات الا انه عند العودة الى مراسلات الفرعون امنحوتب (الثالث) مع المملكة الميتانية يتاكد بان الملك الميتاني المقصود هنا هو تشرتا الذي استلم كميات الذهب من لدن الفرعون امنحوتب[٣٣](الثالث) والد امنحوتب (الرابع) وهذا ما ازعج الملك اشور- اوبالط (الاول) بعد الانتصارات التي تحققت على الأخيرة فعقد مقارنة مابين الهديا القليلة التي وصلت اليه من الفرعون المصري امنحوتب (الرابع) مع الهدايا السخية التي سبق ان ارسلها والده امنحوتب (الثالث) الى خصمهِ الميتاني لذا ارسل الملك اشور- اوبالط (الاول) رسالة للفرعون المصري تنص على :- ((**(الان) انا بمقام ملك خانگلبات، لكنك ارسلت لي (فقط)... من الذهب وهو لا يكفي لدفع نفقات ارسال رسلي وعودتهم**)).[٣٤]

من تحليل النص تتضح الازدواجية في كميات الذهب المهداة الى بلاد اشور فكان الرفض واضحاً من ملكها اشور- اوبالط (الاول) بعد ان عَد بلادهُ نداً سياسياً وعسكرياً لا يستهان به وعلى

الفرعون امنحوتب (الرابع) ان يتفهم هذه الحقيقية ويجب ان لا تقل هداياه عن الهدايا التي سبق ان أرسلت الى مملكة خانگلبات التي لم تحدد بنص الرسالة بسبب وجود كسر في النص ولنا ان نحكم على قلة كمية الذهب المصري المرسلة الى بلاد اشور بكونها لا تسد نفقات السفر بسبب البعد الجغرافي ما بين اشور ومصر حسب ما علق الملك الاشوري منزعجاً :- ((**نحن بلاد بعيدة عن بعضها، أيظل رسلنا يتنقلون (فقط) من اجل هذه الكمية ؟...**)).[٣٥]

ويطلب الملك الاشوري من الفرعون المصري كميات كبيرة من الذهب كما هو مبين في النص الاتي:- ((... **انا اشيد**[٣٦] **الان قصراً جديداً ارسل الي بقدر ما احتاجه من الذهب حتى يصبح القصر لائقاً...**)).[٣٧]

النص يؤكد وجود تبادل تجاري بين اشور ومصر وكما هو معروف فان بلاد اشور تعاني من نقص كبير في المعادن والاخشاب لذا سعى ملوكها ومنهم اشور- اوبالط (الاول) الى تأمين احتياجاتهم من خارج الحدود لذا ارتبطت مملكتهم بعلاقات تجارية مع أغلب بلدان العالم انذاك ومنها مصر.

على الرغم مما تقدم ذكره نجد الملك اشور- اوبالط (الاول) متمسكاً بإقامة علاقات جديدة مع الفرعون امنحوتب (الرابع) بشرط ان تكون قائمة على التكافؤ بالهدايا كما عبر النص الاتي :- ((**ان كان هدفك تحقيق صداقة متينة ، أرسل الي مزيداً من الذهب . واعتبر هذا منزلك فاكتب بما تحتاجه ، ليحمل اليك**)). [٣٨]

من النص يتضح استمرار العلاقات التجارية بين البلدين وحرص الملك اشور- اوبالط (الاول) على تأمين الذهب المصري الذي يحتاجه لعمارة القصور وتزينها مقابل تعهده بان يرسل المواد التي تحتاج اليها مصر وفرعونها امنحوتب (الرابع) والتي لم يحددها النص اصلاً.

بروز القوة الاشورية وأثرها السياسي في مستقبل العلاقات البابلية المصرية

وبرزت المملكة الاشورية قوة عالمية بين الممالك القديمة بعد ان بدأ الملك اشور- اوبالط (الاول) (١٣٦٥- ١٣٣٠ ق.م) بتعزيز موقفهُ الدبلوماسي مع المصريين فنجح بعقد علاقات متكافئة مع فرعونهم امنحوتب (الرابع) (١٣٦٧- ١٣٥٠ ق.م) وتبادل معه الرسائل بصفتهِ ملكاً عظيماً لبلاد اشور يتراسل مع ملكٍ عظيمٍ لبلاد مصر وقد اثر هذا التقارب السياسي بين اشور ومصر في بلاد بابل التي كانت حينها عاصمة للمملكة الكشية[٣٩] والتي ارتبطت هي الاخرى بعلاقات دبلوماسية مع البلاط المصري فتلقى الفرعون امنحوتب (الثالث)(١٤٠٥- ١٣٦٧ ق.م) رسائل الملك كدشمان- انليل (الاول)[٤٠] وبوفاتهِ اعتلى العرش البابلي (الكشي) الملك بورنا- بورتاش (الثاني) (١٣٧٥- ١٣٤٧ ق.م) الذي كان يراقب التطورات السياسية لبلاد اشور وازدهار علاقتها مع بلاد مصر بقلق شديد خوفاً على مكانتهِ داخل البلاط المصري لذا ارسل رسالة الى الفرعون امنحوتب (الرابع) (١٣٦٧- ١٣٥٠ ق.م) مفادها:- ((**في عهد كوريكالزو**[٤١] **سلفي كل الكنعانيون** [٤٢] **كتبوا اليه قائلين: تعال الى حدود البلاد لنتمكن من التحالف معك. سلفي ارسل اليهم هذه (الاجابة) : انسوا امر التحالف معي اذا اصبحتم**

اعداء لملك مصر او تحالفتم مع اي (حاكم) اخر هل تعتقدون اني لن أتيكم وأستبيحكم ؟ فكيف سيكون التحالف معي وسلفي لم يصغي لهم ،والان بخصوص الاشوريون التابعون لست انا الشخص الذي ارسلتهم اليك ؟ بما انهم جاؤوا بكامل ارادتهم الى بلادك ؟ ان كنت تحبني سوف لن يحققوا اية تجارة مهما كانت ارسلهم الي فارغي الايدي. ارسل اليك كـ هدية سلام ثلاثة منا[٤٣] من اللازورد الجبلي، وخمسة الجمة لـ أحصنة وخمس عربات خشبية)). [٤٤]

من تحليل مضمون رسالة الملك البابلي بورنا- بورياش (الثاني) يمكن ان نستنتج ثلاثة أمور هي:-

الأول عسكري: أنعش الملك بورنا- بورياش (الثاني) ذاكرة الفرعون امنحوتب (الرابع) وذكره بالموقف النبيل لسلفه على العرش البابلي الملك كوريكالزو (الاول) (١٣٨٦- ١٣٧٠ ق.م) تجاه التاج المصري والحفاظ على سلامتهِ بعد ان رفضَ التحالف العسكري مع الكنعانيين للهجوم على حليفتهِ مصر.

الثاني سياسي: حاول الملك بورنا- بورياش (الثاني) ان يخلق مشكلة سياسية لبلاد اشور مستغلاً عمق علاقات بلادهِ مع بلاد مصر لذا ارسل رسالة الى فرعونها امنحوتب (الرابع) يحرضهُ فيها على قطع علاقاتِهِ السياسية والدبلوماسية مع الملك اشور- اوبالط (الاول) بعد ان ادعى الملك البابلي ان بلاد اشور خاضعةٌ له.

الثالث تجاري: سخرَ الملك بورنا- بورياش (الثاني) كل الجهود لإفشال التعاون التجاري بين مصر واشور طالباً من صديقهِ امنحوتب (الرابع) طرد الاشوريين وعدم السماح لهم بالمكوث على أرض مصر وإلقاء القبض عليهم وإرسالهم الى بابل وعدم عقد اية صفقة تجارية معهم.

ولكي يعلن الملك بورنا- نابورياش (الثاني) حسن النية مع بلاد مصر أرسل الهدايا الى الفرعون امنحوتب (الرابع) الا انه تجاهل الرسالة البابلية (الكشية) وأصر على موقفهِ الصديق من بلاد اشور وملكها اشور- اوبالط (الاول) وبعد ان ادركت بلاد بابل بان المصريين عازمون على التمسك بالاشوريين وعقد علاقات سياسية وتجارية معهم لذا اضطر بورنا- بورياش (الثاني) الى تغير سياستهِ العِدائية تجاه جارتهِ الشمالية بلاد اشور بعد ان ادرك عدم قدرته على المواجهة عسكرياً وسياسياً ولا حتى دبلوماسياً فساد الهدوء السياسي بين مدن شمال العراق القديم وجنوبهِ بعد زواج ولي العهد البابلي (الكشي) من ابنة الملك اشور- اوبالط (الاول)[٤٥] الا ان هذا المشروع السياسي لم يكتب له النجاح لأنه لم ينل قبول القادة العسكريين في بلاد بابل (كاردونياش) الذين رفضوا الدماء الاشورية التي ستجري في عروق ملكهم الذي سيحكمهم وكانت النتيجة كالاتي :- **((في وقت اشور- اوبالط، ملك بلاد اشور، تمردت القطعات الكشية ضد كاراخرداش ملك كاردونياش [بلاد بابل]، ابن السيدة مبلطات- شيروا، ابنة اشور- اوبالط وقتلته... ذهب اشور- اوبالط الى كاردونياش للثأر لحفيده ونصب كوريكلزو... الاصغر في الملكية)).** [٤٦]

يتضح مما تقدم بان الملك اشور– اوبالط (الاول) تدخل عسكرياً هذه المرة فنصب كوريكالزو (الثاني) (١٣٤٥– ١٣٢٤ ق.م) ملكاً على العرش البابلي وهو من عائلة المقتول بعد ان فشل الحوار السياسي عندها فقط ساد الهدوء وتحسنت علاقاتهُ مع بلاد بابل ومدن جنوب العراق القديم طوال مدة حكمهِ.

الخاتمة:

- ذاع صيت المملكة الاشورية الوسيطة وارتفع شأنها الى موقع السيادة في الشرق الادنى القديم على اثر اعتلاء الملك اشور– اوبالط (الاول) العرش مابين (١٣٦٥– ١٣٣٠ ق.م) خلال هذه المرحلة توجه شمالاً صوب المملكة الميتانية مستغلاً مشاكلها الداخلية فأسقط عاصمتها خانگلبات وأزالها عن المسرح السياسي.
- حسب الأدلة الاثارية والمعطيات التاريخية المتوافرة حالياً يعد الملك اشور– اوبالط (الاول) صاحب أول مراسلة مع الفرعون امنحوتب (الرابع) وثاني ملك اشوري استلم الذهب المصري.
- كانت مراسلات الملك اشور– اوبالط (الاول) مع البلاط المصري غير مؤرخة كما انها لم تذكر اسم المرسل اليه الصريح.
- تعد مراسلات اشور– اوبالط (الاول) مصدراً لتاريخ العلاقات الدولية لبلاد اشور وملكها الذي نجح بعقد اتفاقات دبلوماسية وسياسية متكافئة مع معاصريه من ملوك العالم القديم مثل المصري امنحوتب (الرابع) والبابلي بورنا– بورياش (الثاني).
- تكونت مراسلات الملك اشور– اوبالط (الاول) مع البلاط المصري من رسالتيين فقط الاولى لبدء العلاقات، اما الثانية فقد كانت جوابية وتتضمن الاجابة على اسئلة الفرعون المصري فضلاً عن استفسارات الملك الاشوري.
- أعلن الملك البابلي (الكشي) بورنا– بورياش (الثاني) العداء للمملكة الاشورية فحاول ان يدق إسفين الفرقة بين اشور ومصر الا ان محاولاتهِ باءت بالفشل بعد ان أيقنت الاخيرة بقوة المملكة الاشورية المتنامية وبإمكانية الاعتماد عليها حليفاً جديداً بدلاً من بلاد بابل (كوردنياش) (حليفة الامس) عندها ايقن الملك بورنا– بورياش (الثاني) ضرورة كسب صداقة نظيره الملك الاشوري اشور– اوبالط (الاول) فعقدت بينهما مصاهرة سياسية لدمج الدماء الاشورية مع البابلية في عروق الملوك الذين سيجلسون على العرش البابلي مستقبلاً الا ان المشروع لم يكتب له النجاح فاندلعت ثورة من داخل بلاد بابل انتهت باغتيال الملك كارا خرداش ابن الأميرة الاشورية مبلطات– شيروا لذا تحركت الجيوش الاشورية لأخذ الثار وأنهت التمردات بتعيين ملك جديد على بلاد بابل التي أعلنت الطاعة والولاء.
- ارتبط الملك اشور– اوبالط (الاول) بعلاقات دبلوماسية وسياسية مع الفرعون امنحوتب (الرابع) فتبادلا الرسائل والبعثات الدبلوماسية والهدايا.

- ارتبط الملك اشور– اوبالط (الاول) بعلاقات تجارية مع الفرعون امنحوتب (الرابع) لذا تعهد بحماية الطريق التجاري الدولي الرابط بين اشور ومصر لتسهيل ايفاد الرسل والتعاملات التجارية بهدف تحقيق الازدهار الاقتصادي وتأمين المواد المطلوبة لكل بلد.
- انتهج الملك اشور– اوبالط (الاول) أسلوب الحوار الراقي الذي يعكس فكرةُ الدبلوماسي فتغلب على كل العراقيل التي قد تؤثر في تاريخ العلاقات مع مصر والوقوف بحزم ضد المواقف الدولية المعارضة وإفشال تدخلها لذا نجح الملك الاشوري بإدامة التواصل مع الفرعون المصري امنحوتب (الرابع).
- عكست هدايا اشور– اوبالط (الاول) الفخامة الملكية بهدف اظهار الهيبة لبلاد اشور عند الفرعون المصري امنحوتب (الرابع).
- بعد ان انتهينا من استقراء وتحليل نصوص مراسلات الملك اشور– اوبالط (الاول) اتضح جلياً وصول رسائل مصرية الى البلاط الاشوري الا ان نتائج التنقيبات الحديثة لم تظهرها لحد الان ، لذا لا نعلم عنها شيئاً املين كشفها قريباً ليتحول تحليلنا الى دليل يؤكد بان الملك اشور– اوبالط (الاول) استلم رسائل من الفرعون امنحوتب (الرابع).
- دونت مراسلات الملك اشور– اوبالط (الاول) بالخط المسماري وباللغة الاكدية التي كانت اللغة الدبلوماسية المستعملة في مراسلات العمارنة خلال الالف الثاني قبل الميلاد، فتضمنت الرسالة الاولى اثنين وعشرين سطراً، اما الثانية فقد اشتملت على خمسةٍ وخمسين سطراً.
- سميت رسائل العمارنة نسبةً الى مكان العثور عليها في عاصمة الفرعون المصري امنحوتب (الرابع) مدينة تل العمارنة وأطلق على هذه الحقبة الزمنية اسم عصر العمارنة الذي شمل مراسلات الاب امنحوتب (الثالث) والابن امنحوتب (الرابع) بعد ان انتقل الاخير من العاصمة طيبة الى المدينة التي بناها تل العمارنة بعد اعتناقه عبادة قرص الشمس اتون.

ملحق رقم –١–

الجدول يتضمن نصوص مراسلات الملك اشور– اوبالط (الاول) مع البلاط المصري مع تعليقات الباحث عليها

نص الرسالة الأولى وهي نقلاً عن:

EL, Vol. 1, No: 15, 7- 22, P. 38.

((قل لملك [مصر]: هكذا اشور– اوبالط ملك اشور يقول لك ولـ أهل بيتك وبلادك وعرباتك وقطعاتك ليكن الجميع بخير.

٧– ١٥ أرسلت اليك رسلي لزيارتك وزيارة بلادك حتى الان اجدادي لم يكتبوا اليك ، اليوم اكتب اليك .[انا] ارسلت لك عربة جميلة، حصانين، [و] حجرة من اللازورد

الجبلي كـ هدية سلام.

١٦- ٢٢ لا تؤخر رسولي الذي أرسلته اليك للزيارة ،عليه ان يكمل زيارته ويغادرها ، عليه ان يرى ما ترغب وما تبدو عليه بلادك ثم يغادرها)).

تعليقات الباحث على نص الرسالة الأولى:

يتضح بان الرسالة الاشورية كانت متكافئة اذ ارسل اشور- اوبالط (الاول) ملك بلاد اشور اول رسالة الى الملك المصري من دون ان يذكر اسمهُ: وبعدها يرد ذكر ديباجة غالباً ما تكررت في نصوص رسائل تل العمارنة ومنها رسالة الملك الاشوري الذي تمنى فيها أطيب الاماني للمصري داعياً له بوافر الصحة ولبيتهِ الحاكم، وان يعم الخير بلاد مصر شعباً وارضاً وجيشاً، وغالباً ما تكررت هذه العبارات في مراسلات العمارنة الدولية التي تعكس رغبة مرسليها لكسب صداقة مصر التي احتلت مكانة دولية مهمة لذا صارت قبلة لملوك العالم إبان القرن الرابع عشر قبل الميلاد.

٧- ١٥ هنا تفاخر الملك اشور- اوبالط (الاول) بانه أرسل أول سفارة الى الديوان المصري فحقق نجاحاً دبلوماسياً لم يتحقق إبان عصر اسلافه الذين تربعوا على عرش بلاد اشور، وحمل الملك اشور- اوبالط (الاول) أعضاء الوفد الاشوري هداياه العظيمة التي اشتملت على عربة وزوج من الخيول وجوهرة مصنوعة من حجر اللازورد الجبلي لتكون عربوناً للصداقة والسلام المنشود من بلاد اشور.

١٦- ٢٢ يقصد هنا الملك اشور- اوبالط (الاول) ان الزيارة الاشورية كانت رسمية ولها هدفان :- الاول توثيق أواصر التعاون المتبادل مع مصر ان رغب فرعونها بذلك، اما الاخر فكان استطلاعياً ليتعرف الوفد الزائر على بلاد مصر وطبيعتها لانهم سيرونها لأول مرة في حياتهم لذا طلب المرسل الاشوري من نظيرهِ المضيف المصري الإسراع برد الجواب الرسمي مع رسلهِ وبدون تأخير.

نص الرسالة الثانية وهي نقلاً عن:

EL, Vol. 1, No: 16, 5- 55, P. 38- 39.

((قل لـ ...، [...., الملك العظيم]، ملك مصر، اخي: هكذا يقول لك اشور- اوبالط ملك [اشور]، الملك العظيم، اخوك.

٥- لك ولـ أهل بيتك ولبلادك ليكن الجميع بخير.

٦- ٨ لقد فرحت جداً، عندما رأيت رسلك، سيقيمون عندي، ويكونون موضع اهتمامي.

٩- ١٢ انا ارسل لك هدية سلام عربة ملكية جميلة (تبدو كأنها) مجهزة لي، وحصانين أبيضين كذلك (كأنهما) مجهزان لي ، وعربة غير مجهزة، وختماً من اللازورد الجبلي.

١٣- ١٨ أهكذا تكون هدية ملك عظيم؟ يمكن لـ أي امرئ في بلدكم ان يلتقط الذهب كما يلتقط التراب، وهو يجمع جمعاً وتحصلون علية بكل سهولة لماذا تبخل في وهبه؟ انا اشيد الان قصراً جديداً. ارسل الي بقدر ما احتاج من الذهب حتى يصبح القصر لائقاً.

١٩- ٢١ عندما كتب اشور- نادن- اخي سلفي الى مصر، ٢٠ طالنت من الذهب أرسلوا اليه.

٢٢- ٢٥ عندما كتب ملك خانگلبات الى ابيك، في مصر، أرسل له ٢٠ طالنت من الذهب.

٢٦- ٣١ (الان) انا بمقام ملك خانگلبات، لكنك ارسلت لي [...] فقط من الذهب وهو لا يكفي لدفع نفقات ارسال رسلي وعودتهم.

٣٢- ٣٤ ان كان هدفك تحقيق صداقة متينة ، أرسل الي مزيداً من الذهب . واعتبر هذا منزلك فاكتب الي بما تحتاجه ، ليحمل اليك.

٣٥- ٣٦ نحن بلاد بعيدة عن بعضها، أيظل رسلنا يتنقلون (فقط) من اجل مثل هذه الكمية ؟

٣٧- ٤٢ رسلك الذين تأخروا في الوصول اليك السوتيين هم السبب في ذلك .انا احتجزتهم (الرسل) كانوا يطاردونهم . كتبت بأن يأتوني بالسوتيين المطاردين وبالتاكيد لن يتأخر رسلي (في الوصول) الي.

٤٣- ٥٥ لماذا يظل رسلي واقفين خارجاً تحت حرارة الشمس حتى الموت ؟، اذا كان بقائهم في الخارج تحت الشمس يعني فائدة للملك ، اذا فأترك رسولي خارجاً يموت بشكل صحيح تحت الشمس .لكن لابد ان يكون هناك فائدة للملك نفسه او لحكمة اخرى. لماذا عليهم ان يموتوا تحت الشمس بخصوص الرسل الذين تبادلناهم .... هل سيتركون رسلي احياء ؟ لقد اختيروا للموت تحت الشمس !)).

تعليقات الباحث على نص الرسالة الثانية:

بسبب وجود كسر في مطلع الرسالة الثانية لم نتعرف على اسم المرسل اليه واكتفى الملك الاشوري بذكر صفة المرسل اليه كونه ملكاً عظيماً لمصر اخي، وتدل كلمة اخي هنا على المرسل اليه في حين تكون كلمة اخوك حصراً للمرسل نفسه وهذا النوع من التخاطب الودي بين الملوك قد ورد كثيراً في وثائق العمارنة يدل على تكافؤ الطرفين (المرسل والمرسل اليه) وهذا ما عبرت عنه مراسلات اشور- اوبالط (الاول) مع البلاط المصري.

٥- دعاء بالخير لشخص الفرعون واهل بيتهِ وبلادهِ (كما مر معنا في الرسالة الاولى).

٦- ٨ هنا يؤكد الملك اشور- اوبالط (الاول) استقبال الوفد المصري فرحب بهذه الخطوة

بكل سعادة، وعلى ما يبدو ان هذا الجواب كان رداً على رسالة سبق ان أرسلت من البلاط المصري لكن للأسف لا نعلم عنها شيئاً لحد الان.

٩-١٢ عدد الملك اشور- اوبالط (الاول) هداياهُ المرسلة الى البلاط المصري وهنا اختلفت الهدايا عن الهدايا التي سبق ان ارسلها كما هو مبين في الرسالة الاولى، فأرسل الملك الاشوري عربة وزوجاً من الخيول التي يستخدمها في موكبهُ الملكي بدليل عبارة: ((**تبدو كأنها مجهزة لي**)) هنا يؤكد الملك الاشوري مكانة المصري عندهُ.

١٣- ١٨ ((**أهكذا تكون هدية ملك عظيم ؟**)) بهذا السؤال انتقد الملك اشور- اوبالط (الاول) هدايا الفرعون امنحوتب (الرابع) القليلة في نظر الملك الاشوري بعد ان وصلت اليه كميات قليلة من الذهب المصري الى بلاد اشور التي افتقرت اراضيها اصلاً الى كثير من المعادن ومنها الذهب فضلاً عن الاحجار لذا كان الملك الاشوري يلح في طلبهِ للحصول على الذهب المصري بحمولات كبيرة لتزين قصورهِ وتعويض النقص الحاصل عنده.

١٩- ٢١ هنا يؤكد الملك اشور- اوبالط (الاول) ان بلادهِ سبق ان استلمت كميات كبيرة من الذهب المصري على عهد سلفه اشور- نادن- اخي الذي لم يرد ذكره في مراسلات العمارنة اصلاً ولم نعثر على هذه الرسالة لحد الان.

٢٢- ٢٥ هنا يؤكد الملك اشور- اوبالط (الاول) ان ملك خانگلبات سبق ان استلم كميات كبيرة من الذهب المصري على عهد امنحوتب (الثالث) علماً ان مراسلة الملك الاشوري لم تشر الى اسم الملك الميتاني الا ان تأريخ العلاقات المصرية الميتانية تؤكد المراسلات الملكية التي سبق ان تمت ما بين تشرتا وامنحوتب (الثالث) والد امنحوتب (الرابع).

٢٦- ٣١ هنا عدَ الملك اشور- اوبالط (الاول) نفسه الوريث الوحيد للمملكة الميتانية بعد ان هدم اسوار عاصمتها خانگلبات فعقد مقارنة بين كميات الذهب المصري التي سبق ان ارسلها امنحوتب (الثالث) الى ملك خانگلبات (تشرتا) قبل خضوعها للحكم الاشوري مع كميات الذهب التي ارسلها امنحوتب (الرابع) الى اشور- اوبالط (الاول) فرجحت كفة ملك خانگلبات على حساب الملك الاشوري الذي أكد للمرة الثانية في مراسلتهِ قلة كميات الذهب المرسلة من الفرعون المصري.

٣٢- ٤٣ اشار الملك اشور- اوبالط (الاول) الى رغبتهِ الصادقة في عقد صفقات تجارية مع مصر وفرعونها بحيث ابدى استعدادهُ الكامل لإرسال اي شئ يحتاجهُ صديقهُ المصري وبدون تحديد مع رسلهِ ضيوف بلاد اشور.

٣٥- ٣٦ هنا اشار الملك اشور- اوبالط (الاول) على بعد المسافة الجغرافية بين اشور ومصر فأكد الملك الاشوري للمرة الثالثة قلة كميات الذهب المصري المرسل قائلاً:- ((

أيظل رسلنا يتنقلون (فقط) من أجل هذه الكمية ؟)).

٣٧- ٤٢ لقد ذكرت نصوص العمارنة قبائل السوتيين في عدة رسائل موجهة من ملوك سورية (بلاد الشام) الى الفرعون المصري فوصفوهم بإنهم كانوا قطاع طرق ينهبون القوافل التجارية ويثيرون الفتن، كما شكلوا خطراً على رسل مصر الوافدين الى بلاد اشور لذا طلب الفرعون المصري امنحوتب (الرابع) من حليفهِ اشور- اوبالط (الاول) القضاء عليهم لاستمرار العلاقات بينهما، وهنا دليل اخر يؤكد مراسلة الفرعون المصري للملك الاشوري لكن مما ناسف له أننا لا نعلم عنها شيئاً لحد الان.

٤٣- ٥٥ هنا اعلن الملك اشور- اوبالط (الاول) عن استغرابه لطول فترة انتظار رسلهِ تحت حرارة الشمس الى درجة ان تعرضت حياتهم للخطر من اجل مقابلة الفرعون المصري والذي لم يسمح لهم بالعودة الى ارض الوطن حال انتهاء مراسيم الزيارة على الرغم من تأكيدات الملك الاشوري بعدم تأخير الوفد لذا وجه سؤالهُ منتقداً فيه تصرف البلاط المصري ومطمئناً على حياة أعضاء البعثة الاشورية الموفدة الى مصر.

ملحق رقم -٢-

جدول التاريخ التعاصري لملوك بلدان اشور وبابل (كوردنياش) ومصر

والجدول من اعداد الباحث:

الملك الاشوري	الملك البابلي	الملك المصري
اشور- اوبالط (الاول) (١٣٦٥ - ١٣٣٠ ق.م)	بورنا - بورياش (الثاني) (١٣٧٥- ١٣٤٧ ق.م) كوريكالزو (الثاني) (١٣٤٥- ١٣٢٤ ق.م) خلف اخيه كاراخرداش الذي لم يحكم طويلاً فقتل في الاحداث التي اندلعت في البلاد	امنحوتب (الرابع) (١٣٦٧- ١٣٥٠ ق.م)

حواشي البحث :

(١) مدينة تل العمارنة (آخت آتون اي افق الالة آتون) وسماها المصريون بيت الحياة بناها داعية التوحيد اخناتون لتكون مقراً لحكومتهِ بعد ان اعتنق عبادة اتون اله الشمس فترك اسم امنحوتب (الرابع) وهجر عاصمة مصر القديمة طيبة فانتقل الى عاصمتهِ الجديدة تل العمارنة في العام السادس من حكمه وتقع اطلال المدينة اليوم في محافظة المنيا على الضفة الشرقية لنهر النيل. حول ذلك ينظر: مهران، محمد بيومي، المدن الكبرى في مصر والشرق الادنى القديم، الجزء الاول مصر، (الاسكندرية، ١٩٩٩) ، ص٣١.

(٢) للاطلاع على نصوص المراسلة الاشورية وتعليقات الباحث عليها ينظر الملحق رقم -١- في نهاية البحث.

(٣) يعطي اسم اشور- اوبالط معنى الاله اشور يصون الحي او حامي الحي حول ذلك ينظر:

Radner, K, The Prosopography of The Neo- Assyrian Empire, Vol. I, (Finland, 1998), P, 227.

هنا يرد اسم الملك اشور- اوبالط (الاول) (١٣٦٥- ١٣٣٠ ق.م) لأول مرة في التاريخ الاشوري الوسيط (١٥٢١- ٩١١) وتكرر الاسم مرة ثانية في نهاية التاريخ الاشوري الحديث (٩١١- ٦١٢ ق.م) فبعد ان أسقطت الجيوش الميدية والكلدية العاصمة الاشورية نينوى وقتل اخر ملوكها سين- شار- اوشكن (٦٢٠- ٦١٢ ق.م) تمكن اشور- اوبالط (الثاني) من الهرب ونجا بحياتهِ من المجزرة مع قسم من اتباعهِ صوب مدينة حران التي تبعد حوالي ١٠٠ ميل غرباً فنصب نفسهُ ملكاً في المدينة وحكم مابين (٦١١- ٦٠٩ ق.م) وهكذا ظلت بقايا المملكة الاشورية الحديثة قائمة اسمياً في مقرها الجديد مدينة حران وعندها طلب الملك اشور- اوبالط (الثاني) مساعدة حلفائه المصريين. حول ذلك ينظر: ساكز، هاري، عظمة بابل، ط١، (لندن، ١٩٦٢)، ترجمة عامر سليمان، (بغداد، ١٩٧٩)، ص١٦٩.

(٤) اصبحت المملكة الميتانية (الحورية او خانگلبات) قوة دولية في منتصف القرن السادس عشر قبل الميلاد فأمتد نفوذها السياسي من بحيرة وان الى نهر الفرات ومن جبال زاكروس الى الساحل السوري واتخذوا من مدينة واشوكاني التي تقع اعالي نهر الخابور عاصمةً لهم وبذلك نافست المملكتين الحثية والمصرية، الا ان المملكة الميتانية لم تفرض كامل سيطرتها على بلاد اشور التي بقت تتمتع بنوع من الاستقلال السياسي في النصف الثاني من القرن السادس عشر قبل الميلاد بدليل مباركة الملك اشور- رابي (الاول) الانتصارات التي حققها الفرعون المصري تحتمس الثالث على الجيش الميتاني فلو كانت بلاد اشور خاضعة كلياً للسيطرة الميتانية لما كان بإستطاعة الملك الاشوري إرسال الهديا والتبريكات لنظيره المصري ولاسيما أن الصراع كان على أشده بين المصرين والميتانيين ويبدو ان هذا الموقف الودي من الملك اشور- رابي (الاول) تجاه مصر كان سبباً مباشراً في لجوء الملك الميتاني شاوشتار الى فرض السيطرة على الاراضي الاشورية ونهب معابدها فدانت بلاد اشور للتبعية والاحتلال الميتاني فدخلت البلاد في مرحلة مظلمة وظهرت اولى بوادر التخلص من السيطرة الميتانية منذ عصر الملك اشور- بيل- نيشيشو . ولمزيد من التفاصيل عن العلاقات الميتانية الاشورية ينظر:

Harrak, A , Assyria and Hanigalbat A Historical Reconstruction of Bilateral Relations from the Middie of the Fourteenth to the End of the Twelfh Centuries B.C. , (New York, 1987).

(٥) تقع مملكة خانگلبات شمال مابين النهرين وكان اغلب سكانها من الحوريين ومركزها في وادي الخابور والبليخ وعرفت في النصوص بـ مملكة ميتاني حول ذلك ينظر:

باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة الجزء الاول الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين، ط٢، (بغداد، ١٩٨٦)، ص ٨١.

(6) AL, Vol. 1 No: 16, 26- 31, P. 39.

لقد استغل الملك اشور- اوبالط (الاول) علاقاته الجيدة مع المملكتين المصرية والحثية فضلاً عن الاضطرابات والمشاكل داخل البلاط الميتاني المتمثل بالصراع على السلطة بين ابناء الاسرة الحاكمة وعلى اثر هذه التطورات التي طرأت على التاريخ السياسي للمملكة الميتانية انقسمت على نفسها وأسست دولتان الاولى خانگلبات التي تقع اعالي مابين النهرين والثانية جنوبي بحيرة وان وكان العداء مستفحلاً بينهما فنجح الملك الاشوري في تحقيق هدفه الرئيس باسقاط المملكة الميتانية ومنذ ذلك الحين تغيرت تسميتها في النصوص الاشورية الى مملكة خانگلبات التي شكلت خطراً على بلاد اشور فحاربها الملوك الذين خلفوا اشور- اوبالط (الاول) على العرش فذكرت المملكة في حوليات خمسة ملوك اشوريين اثنين منهما خلال عصر المملكة الاشورية الوسيطة (١٥٢١- ٩١١ ق.م) هما: الملكان شُلمان-أشريد (شلمنصر الاول) (١٢٧٤- ١٢٤٥ ق.م)، وتوكلتي-آبِل-اشرّاَ (تجلاتبليزر الاول) (١١١٥- ١٠٧٧ ق.م) وثلاثة ملوك خلال العصر الاشوري الحديث (٩١١- ٦١٢ ق.م) هم كل من: الملك ادد- نيراري (الثاني) (٩١١- ٨٩١ ق.م) الذي سير ست حملات عسكرية ضد مملكة خانگلبات مابين العام الحادي عشر من حكمه حتى العام السادس عشر تمكن من كسر شوكتها والاستيلاء على اراضيها واستلام الاتاوات منها، اما آشور-ناصر-آبلِ (اشور- ناصر بال الثاني) (٨٣٣- ٨٥٩ ق.م) فقد ذكرها مرتين وسجلت كتابات الملك آشور-آخُ-إدِّن (اسرحدون) (٦٨٠- ٦٦٩ ق.م) اخر ذكر لمملكة خانگلبات وبعد هذا التاريخ لم تعد تذكر في نصوص حوليات ملوك بلاد اشور.

(٧) للاطلاع على نصوص الحوليات الملكية لـ اشور- اوبالط (الاول) (١٣٦٥- ١٣٣٠ ق.م) ينظر:

RIMA, Vol.1, P. 109- 117.

(٨) كاردونياش تسمية جغرافية اطلقها الكشيون على بلاد بابل لتدل على مملكتهم وبقيت في الاستخدام حتى انتهى حكمهم وقد وردت التسمية في نصوص ملوك بلاد اشور حتى القرن الثامن قبل الميلاد تسمية كوردنياش للدلالة على بلاد بابل وقد ذكرت في سجلات الملوك الاشوريين الملك ادد- نيراري (الثاني) بالإشارة الى حصنها و آشور-ناصر-آبلِ (اشور- ناصر بال (الثاني)) ذكر حصناً كوردنياش كما ذكر فزع اهلها من الجيش الاشوري وذكرها شُلمان-أشريد (شلمنصر (الثالث)) (٨٥٨- ٨٢٤ ق.م) في سنة حكمه الثامنة اذ يذكر مساعدته لـ مردوخ زاكر شومي ملك كوردنياش ضد تمرد اخية الاصغر مردوخ –بيل- اوسيت كما ان الحملة الرابعة لـ شمشي –ادد (الخامس) (٨٢٣- ٨١١ ق.م) شنت ضد ارض كوردنياش ونجم عنها عمليات عسكرية في ارض اكد اما نصوص توكلتي-آبِل-اشرّاَ (تجلاتبليزر الثالث) (٧٤٥- ٧٢٧ ق.م) فتشير الى احتلال ارض كوردنياش وفرض الجزية عليهم واستمر ذكر بلاد كوردنياش خلال عصر السلالة السرجونية (٧٢١- ٦٢٦ ق.م). ولمزيد من الاطلاع ينظر:
الحديدي، احمد زيدان، الصراع الاشوري مع القبائل الكلدية على السلطة في بلاد بابل، بحث منشور في مجلة اداب الرافدين تصدر عن كلية الاداب جامعة الموصل العدد ٥٠ لسنة ٢٠٠٨.

(٩) ذكرت مصادر التاريخ القديم بان الملك الكشي بورنا- بورياش (الاول) ارتبط بعلاقات ودية مع الملك الاشوري بوزر- اشور (الثالث) فعقد الطرفان معاهدة لتثبيت الحدود بين بابل واشور :- **((بوزر- اشور (الثالث) ملك بلاد اشور وبورنا بورياش ملك كاردونياش أقسما وثبتا ... الخط الحدودي هذا..))** حول ذلك ينظر: محان، محمد سياب، المعاهدات السياسية في العراق القديم، ط ١، (دمشق، ٢٠١١)، ص ١٢٣.

(10) EL, Vol. 1, No: 9, P. 18.

(١١) باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، حضارة وادي النيل، الجزء الثاني، (بغداد، ١٩٥٦)، ص٨٤.

(١٢) لمزيد من التفاصيل ينظر: اديب، سمير، تاريخ وحضارة مصر القديمة، (مصر، ١٩٩٧)، ص١٧٨- ١٨٣.

(١٣) لمزيد من الاطلاع على مضامين مراسلات الملك البابلي(الكشي) بورنا- بوياش (الثاني) مع البلاط المصري EL, Vol. 1, P. 12- 37.

(١٤) للاطلاع على الجدول التعاصري لسنوات حكم ملوك بلدان اشور وبابل (كوردنياش) ومصر ينظر ملحق رقم -٢- المرفق في نهاية البحث.

(15) EL, Vol. 1, No: 15, 7- 15, P. 38.
(16) EL, Vol., 1, No:16, 1-4, P. 38.
(17) EL, Vol.1 , No: 15, 7- 15, P. 38; No: 16, 5, P.38.
(18) EL, Vol. 1, No: 15, 7-15, P. 38; No: 16, 6-8, P.39.
(19) EL, Vol. 1, No: 16, 6-8, P. 39.

(٢٠) السوتيون من القبائل البدوية التي كانت تتنقل بين مناطق اعالي نهر الفرات وشكلت خطراً كبيراً بسبب غاراتها المتكررة على المملكتين الاشورية والبابلية حول ذلك ينظر: ساكز، هاري، مصدر سابق، ص٩٩.

(21) EL, Vol. 1, No: 16, 35- 42, P. 39.

(٢٢) هنا ترد اشارة واضحة عن وصول رسالة من الفرعون المصري امنحوتب (الرابع) الى نظيره الاشوري اشور- اوبالط (الاول) بدليل جواب الاخير عن سؤال الاول لكن مما يؤسف له حقاً ان نص الرسالة المصرية لم يتم العثور عليه لحد الان لذا لم تصل الينا ولم نتعرف على مضامينها ولعل اعمال التنقيبات والتحريات تكشفها لنا في المستقبل القريب.

(٢٣) لقد اوردنا الرسالتين اللتين حررهما الملك الاشوري اشور- اوبالط (الاول) الى نظيره المصري امنحوتب (الرابع) مع تعليقات الباحث في الملحق رقم -١- المرفق في نهاية البحث.

(٢٤) لابد من الاشارة الى ان امنحوتب (الرابع) فرعون مصر اعتنق عبادة اتون اله الشمس فغير اسمه الى اخناتون الذي يعطي معناه الاخلاص للاله اتون فصور الاله اتون على شكل قرص الشمس الذي تخرج منه أشعة تشبه أصابع كف الإنسان لتوزع النور والحرارة والخير على البشرية واصبح الموحد اخناتون (اي امنحوتب (الرابع)) نفسه الكاهن الاعلى للاله اتون ونظم الاناشيد الشعرية التي تتغنى بحبهِ وتتحدث عن معاناة البشر في اثناء الليل عندما يغيب اله الشمس عن الأنظار فتعيش البشرية بظلام دامس حتى تشرق الشمس في افق السماء من جديد وتضئ بنورها الكون فيفرح بشروقها البشر والحيوان وتتجدد الحياة عندهم حول ذلك ينظر:
فرح، نعيم، موجز تاريخ الشرق الادنى القديم، (دمشق، ١٩٧٢)، ص٨٣- ٨٤ وكذلك ينظر: اديب، سمير، مصدر سابق، ص ١٨٤- ١٩٥.

(25) EL, Vol. 1, No: 16, 43- 55, P. 39.
(26) EL, Vol. 1, No:15, 6- 15, P. 38.
(27) EL, Vol.1, No: 16, 9-12, P. 39.
(28) EL, Vol. 1, No: 16, 13- 18, P. 39.

(٢٩) الملك اشور- نادن – اخي يعني اسمهُ اله اشور معطي الاخ حول ذلك ينظر:
Radner, K, Op.Cit, P, 202.
لم تحدد سنوات حكمه في المصادر التاريخية وللاطلاع على حولياته ينظر:

RIMA, Vol. 1, P. 105- 106.

(٣٠) طالنت وحدة وزن تعدل ٦٠ منا اي يقدر وزنها بـ ٣٠ كغم زائداً او ناقصاً ٢ كلغم. حول ذلك ينظر: الدليمي، مؤيد محمد سليمان، الاوزان في العراق القديم في ضوء الكتابات المسمارية المنشورة وغير المنشورة مقدمة الى كلية الاداب جامعة الموصل، ٢٠٠١، ص ٢٤.

(31) EL, Vol. 1, No: 16, 19- 12, P.39.

(32) EL, Vol. 1, No:16, 22- 25, P.39.

(٣٣) لمزيد من الاطلاع على مضامين مراسلات الملك الميتاني تشرتا بورنا- بوياش (الثاني) مع البلاط المصري ينظر:

EL, Vol.1, P. 41- 99.

(34) EL, Vol.1, No:16, 26- 31, P.39.

(35) EL, Vol. 1, No: 16, 35- 36, P. 39.

(٣٦) اكدت نصوص حوليات الملك اشور- اوبالط (الاول) قيامه بعدة مشاريع عمارية في بلاد اشور، ولمزيد من الاطلاع على الانجازات العمارية للملك الاشوري ينظر النصوص المنشورة في الكتاب الاتي:

RIMA, Vol. 1, P. 109-117.

(37) EL, Vol. 1, No: 16, 13- 18, P. 39.

(38) EL, Vol.1, No: 16, 32- 34, P. 39.

(٣٩) ان تسمية الكشيين مشتقة من الكلمة الاكدية (كشو) بمعنى القوة والبأس، وهناك من ينسبها الى اسم الاله كشو، اما بخصوص موطن الكشيين الاصلي فهو اقليم لورستان وهي المنطقة الوسطى من جبال زاكروس التي عرفها اليونانيون باسم بلاد كاسايا كما يرى بعض الباحثين ان الكشيين قد هاجروا الى هذه المنطقة في نهاية القرن الثامن عشر قبل الميلاد من منطقة بحر قزوين وجبال القوقاز في حين اقترح بعضهم ان الكشيين كانوا يقطنون منطقة جبال زاكروس وهم من الأقوام الهندو- اوربية وكانت لهم صلات مع منطقة لورستان وسيطروا على المنطقة المحيطة بإقليم همدان الحالية، واعلنوا قيام مملكتهم في بلاد بابل مابين (١٥٩٥- ١١٦٢ ق.م) بعد ان سيطروا على مقاليد الامور في البلاد على اثر انسحاب الجيش الحثي بقيادة الملك مورسليس (الاول)(١٦٠٠- ١٥٩٠ ق.م) ولمزيد من التفاصيل عن تاريخ الكشيون السياسي والحضاري ينظر:

الامين، محمود، الكاشيون، بحث منشور في مجلة كلية الاداب جامعة بغداد، العدد السادس لسنة ١٩٦٣.

الاحمد ، سامي سعيد ، فترة العصر الكاشي ، بحث منشور في مجلة سومر ج ١ ، العدد ٣٩ لسنة ١٩٨٣.

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

(٤٠) الاحمد، سامي سعيد، مصدر سابق، ص١٣٨

لمزيد من الاطلاع على مضامين مراسلات الملك البابلي(الكشي) كدشمان- انليل (الاول) مع البلاط المصري ينظر:

EL, Vol.1, P. 1- 11.

(٤١) كوريكالزو (الاول) (١٣٨٦- ١٣٧٠ ق.م) يعد من ابرز الملوك الكشيين فقد ارتبط بعلاقات طيبة مع الفرعون المصري امنحوتب (الثالث) والد امنحوتب (الرابع)، وقام الملك الكشي بتعمير المعابد في مدن الوركاء، اور واريدو واهم الاعمال التي تنسب اليه تشيد مدينة كوريكالزو عقرقوف الحالية التي تبعد ٢٠ ميلاً غرب مركز بغداد واصبحت عاصمة المملكة الكشية الثانية الى جانب بابل.حول ذلك ينظر: ساكز، هاري، مصدر سابق، ص٩٦ وكذلك ينظر: باقر، طه، مصدر سابق، ص٤٥٤.

وقد نقبت مديرية الاثار العامة في بغداد في مدينة كوريكالزو باشراف المرحوم طه باقر وللاطلاع على نتائج التنقيبات ينظر:

Bagr, T, Iraq gavernment Excavation at Aqar- quf , Iraq Vo.l VII, 1946, P. 73- 93.

(٤٢) الكنعانيون اقوام استقروا على الساحل السوري وجاءت تسميتهم من لفظة كنعان معناها الارض المنخفضة واطلق عليهم اليونان اسم الفينيقيين واطلق عليهم المصريون تسمية فنخو منذ عهد الدولة القديمة حول ذلك ينظر: سعد الله، محمد على، في تاريخ الشرق الادنى القديم مصر- سورية القديمة، (الاسكندرية، ٢٠٠١)، ص٢٣٩- ٢٤٠.

(٤٣) الـ منا تساوي ١ الى ٦٠ من الوزنة او ما يعادل ٤٨٠ غم حول ذلك ينظر: الدليمي، مؤيد محمد سليمان، مصدر سابق، ص٣٠.

(44) EL, Vol. 1, No: 9, 19- 38, P. 18.

مما تجدر الإشارة اليه هنا ان وثائق العمارنة لم تشر الى اصل هذه الرسالة ولم تؤكد وجود مراسلات دولية بين بلاد بابل وملكها الكشي كوريكالزو (الاول) مع البلاط المصري اولاً، كما لم يرد اصلاً اسمه ضمن اسماء الملوك الكشيين (البابليين) في نصوص رسائل العمارنة ثانياً مما يؤكد ادعاء خليفته الملك بورنا- بورياش (الثاني) مرسل هذه الرسالة الى الفرعون المصري امنحوتب (الرابع) مشيراً فيها الى قصة الكنعانيين ورغبتهم في عقد تحالف عسكري مع بلاد بابل وملكها كوريكالزو (الاول) ضد بلاد مصر محاولاً استمالتهِ لكبح جماح بلاد اشور.

(٤٥) الامين، محمود، مصدر سابق، ص١٦.

(٤٦) ساكز، هاري، قوة اشور، (لندن، ١٩٨٤)، ترجمة عامر سليمان، (بغداد، ١٩٩٩)، ص ٦٩.

الباب الوهمي الخاص بالكاهن "إياو- بتاح" بالمتحف المصري (JE ٢١٧٦٥)

إيناس بهى الدين عبد النعيم
أستاذ مساعد والقائم بأعمال رئيس قسم الإرشاد السياحي
بالمعهد العالي للدراسات النوعية – الهرم

ملخص البحث:

تتناول هذه الورقة البحثية نشر الباب الوهمي الخاص بالكاهن "إياو- بتاح" والذي حمل لقب مشرف كهنة الكا, والمعروض حالياً بالقاعة رقم ٣٢ بالمتحف المصري بالقاهرة تحت رقم دخول JE ٢١٧٦٥, والذي يرجع تأريخه لعصر الأسرة السادسة.

الكلمات الدالة :

- الباب الوهمي - الكاهن "إياو- بتاح" - المتحف المصري
- قائمة القرابين - النقبة المثلثة - القرابين الجنائزية

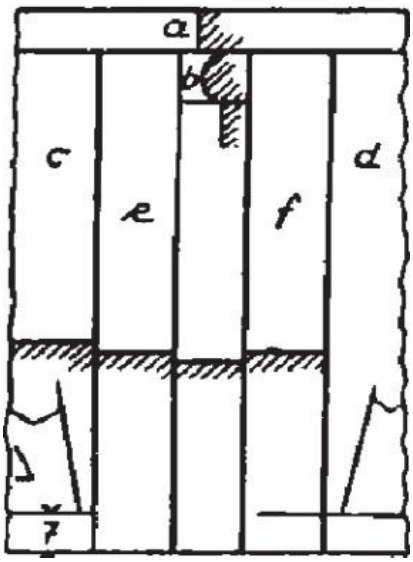
مقدمة:

تعد الأبواب الوهمية من أهم العناصر المعمارية التي تتميز بها مقابر الأفراد بالدولة القديمة, فلم تكن تقل أهمية عند أصحابها من المقابر نفسها, فقد كانت تمثل لدي المصري القديم الجسر الذي يربط بين عالم الأحياء وعالم الموتى, ولذا أطلق عليها مداخل الروح أو أبواب الكا[١], والباب الوهمي هو عبارة عن وحدات معمارية مصمته من الحجر أو الخشب تشبه الأبواب في شكلها العام, وكانت تثبت في واجهات المصاطب والمقاصير أو في الجدار الغربي لمقصورة القرابين بالمقبرة, وكان ينقش عليه صورة المتوفي مع زوجته في كثير من الأحيان أمام مائدة القرابين, فضلاً عن تسجيل اسمه وألقابه وقائمة القرابين التي يتمني أن تتوافر له بالعالم الأخر[٢].

بيانات أساسية للباب الوهمي الخاص بالكاهن "إياو-بتاح":

باب وهمي من الحجر الجيري, يرجع إلي عصر الأسرة السادسة, عُثر عليه عام ١٨٦٣ بمنطقة هليوبوليس "عين شمس"[٣], ومحفوظ حالياً بالقاعة رقم ٣٢ بالمتحف المصري بالقاهرة, ويحمل رقم CG ١٤٥٤ =JE ٢١٧٦٥, ويبلغ ارتفاعه حوالي ٩٧ سم, وعرضه حوالي٤٤سم, وهو بحالة جيدة من الحفظ, رغم انه به بعض الخدوش في أكثر من موضع, كما يلاحظ انه فاقد لبعض أجزاءه العلوية والجانبية.

الوصف:



يتكون هذا الباب من عتب علوي يعتمد علي أربعة أكتاف, وبين الأكتاف الداخلية للباب يوجد عتب أسطواني(طبلة الباب) والذي يعلو تجويف الباب, ويظهر صاحب الباب المدعو "إياو-بتاح" علي الأكتاف الخارجية للباب أسفل الأعمدة الكتابية يرتدي النقبة البارزة أو المثلثة القصيرة ويمسك بيده العصا الطويلة والتي ترمز إلي المكانة الاجتماعية, بينما يظهر علي الأكتاف الداخلية واقفاً وكلتا يديه منسدلتين إلي جواره في وضع تعبد وتبجيل, ويرتدي النقبة المثلثة القصيرة والمثبتة بحزام معقود من الأمام, ويزين صدره قلادة الصدر الواسعة wsx, ويضع علي رأسه باروكة الشعر المستعارة ذات خصلات متدلية علي الكتفين[٤], وتذخر كل أجزاء هذا الباب بالنصوص وذلك علي النحو التالي:

عتب الباب:

(a) 

Htp di [nsw] Htp (di) Inpw xnty sH-nTr qrs(ti).f m [Xrt-nTr].

"هبة يعطيها الملك[أ], هبة يعطيها أنوبيس[ب] الذي يتصدر الخيمة المقدسة, لعله يدفن بالجبانة".

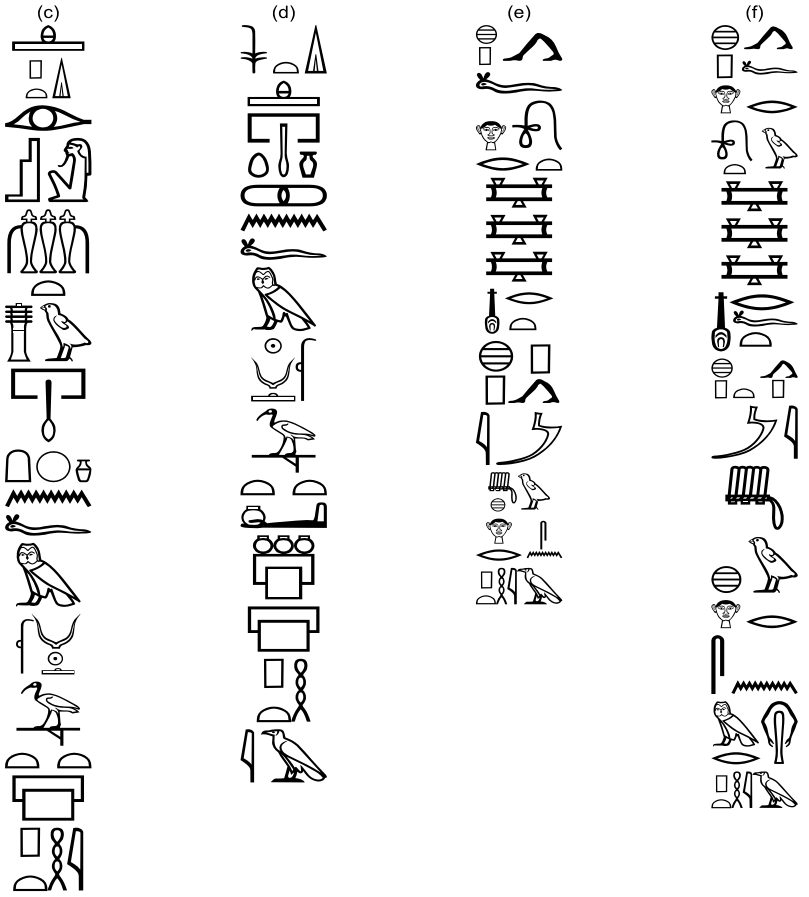
طبلة الباب:

(b) 

IAw-PtH

"إياو-بتاح"[ج]

أكتاف الباب الخارجية والداخلية:



(c) Htp di Wsir xnty ©dw prt–xrw n.f m wpi–rnpt ©Hwtyt IAw–PtH

" هبة يعطيها أوزير(د) متصدر(جدو), لعل القرابين الجنائزية(هـ) تقدم له في عيد بداية العام(و), وعيد جحوتي(ز), إياو–بتاح".

(d) Htp di nsw prt–xrw n.f m wpi–rnpt ©Hwtyt IAw–PtH

" هبة الملك, لعل القرابين الجنائزية تقدم له في عيد بداية العام, وعيد جحوتي, إياو–بتاح".

(e) xpi(ه).f Hr wAwt nfrwt xppwt imAxw Hr.sn IAw–PtH

" لعله يسير علي الطرق الجميلة(ح), حيث يسير المبجل(المبرأ) (ط) عليها, إياو–بتاح".

(f) xpi.f Hr wAwt nfrwt xppwt imAxw Hr.sn imy–rA Hm(w)–kA IAw–PtH

" لعله يسير علي الطرق الجميلة, حيث يسير المبجل(المبرأ) عليها, مشرف كهنة الكا(ى), إياو–بتاح".

التعليق:

أ– هي الصيغة المعتاد ذكرها علي الأبواب الوهمية لتقديم القرابين, ويلاحظ في ترتيب علاماتها في النص هنا انها كتبت بعلامة  والتي جاءت بالنص مُهشرة, تليها علامة الـ أسفلها

علامة الـ ثم علامة , وهو الترتيب الذي شاع خلال الدولة القديمة وحتي نهاية الدولة الوسطي[٦].

ب- المعبود أنوبيس هو أكثر المعبودات التي يأتي ذكرها مصاحب لصيغ القرابين, ويلاحظ كتابة اسم المعبود هنا بعلامة حيوان ابن آوي بدون مقصورته  وهي من أقدم الأشكال المعروفة لكتابة اسمه خلال الدولة القديمة بشكل عام[٧], وشاع ظهورها في صيغة القربان خلال الأسرة السادسة[٨].

ج- اسم صاحب الباب, وهو اسم غير شائع الظهور, وظهر خلال الدولة القديمة فقط علي هذا الباب, ومرة اخري خلال الدولة الوسطي[٩], ويترجم بمعني الذي يتعبد (يمدح) بتاح[١٠], فيشير اسمه إلي وظيفته, إذ يبدو أن "إياو-بتاح" كان أحد الكهنة الغير ملكيين خلال الأسرة السادسة للمعبود بتاح, ويؤكد علي ذلك لقبه الذي حمله في العمود الكتابي(f) في هذا الباب, وهو imy-rA Hm(w)-kA بمعني "مشرف كهنة الكا".

د- يلاحظ كتابة اسم المعبود أوزير بالشكل , والذي ظهر في صيغ القرابين علي الابواب الوهمية خلال الأسرة السادسة, وبالأخص في عصر الملك بيبى الثاني أواخر الأسرة السادسة[١١].

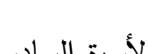
هـ- يلاحظ كتابتها في هذا النص بالشكل الكتابي  والذي يتضمن الخبز بنوعيه المخروطي والدائري مع إناء الجعة, وهذه الكتابة والتي يظهر فيها الخبز الدائري ضمن القرابين المقدمة كان شائعاً بصيغ القرابين علي الأبواب الوهمية خلال الأسرة السادسة[١٢], بينما جاءت علي العمود الكتاب (d) بالشكل  والذي يتضمن الخبز المخروطي والمستطيل مع إناء الجعة, وهي كتابة ظهرت واستمرت طوال الدولة القديمة[١٣].

و- يعبر المصطلح wpi-rnpt عن ذلك العيد الذي كان يُقام في أول أيام العام الجديد, وكذلك يوم بزوغ نجم الشعري اليمانية(سوتيس), كما أُعتبر يوم مولد (تتويج) الملك, ولذا كان يعد هذا اليوم يوم عيد[١٤], وظهر في الدولة القديمة بهذه الأشكال الكتابية (كما جاء بالنص الحالي) [١٥],  [١٦], ويلاحظ كتابة المصطلح علي العمود الكتابي (d) بالشكل الكتابي  وهي كتابة خاطئة تقدمت فيها العلامة عن باقي الكلمة, وذلك فيه إشارة لعدم دقة الكاتب.

ز- هو نسبة إلي المعبود جحوتي معبود القمر في مصر القديمة, ويحدث هذا العيد بين wpi-rnpt و tpy-rnpt (اليوم الأول للعام الجديد طبقاً للتقويم القمري)[١٧] , ويلاحظ كتابة هذا

المصطلح بهذا النص بالشكل  , وعلي العمود الكتابي(d) بالشكل , وهي كتابة جاء فيها أكثر من مخصص للكلمة, وكلا الشكلين ظهرا خلال الدولة القديمة[١٨], وغالباً ما يأتي ذكر هذا العيد بعد wpi–rnpt علي الابواب الوهمية خلال الأسرة السادسة[١٩].

ح– أحد صيغ الدعاء والتمني التي ظهرت خلال الدولة القديمة[٢٠].

ط– يشير اللقب هنا إلي المعبود أوزير أمام الغربيين الذي يتمني المتوفي أن يسير علي خطاه, وقد كُتب بالشكل  وهي كتابة معروفة منذ عهد الأسرة السادسة[٢١], بينما يلاحظ كتابة اللقب علي العمود الكتابي(f) بالشكل الكتابي  وهي كتابة خاطئة تقدمت فيها العلامة عن العلامة , ويشير ذلك لعدم دقة الكاتب.

ى– أحد الألقاب الدينية التي ظهرت خلال الدولة القديمة[٢٢], وهو اللقب الوحيد الذي ظهر علي هذا الباب للكاهن "إياو–بتاح".

النتائج:

– تشير السمات الفنية لهذا الباب الوهمي أنه من صنع فنان محلي وإن كان جيد التنفيذ.

– يلاحظ أن الشخص المصور أسفل العمود الكتابي(f) والذي يمثل إياو– بتاح صاحب الباب, يُصور بجسد نحيل وبملاح تختلف إلي حد كبير عن هيئته المصورة أسفل العمود الكتابي (e), أي أن النسب التي صوره بها الفنان غير متطابقة.

– يمكن تأريخ هذا الباب الوهمي إلي أواخر الأسرة السادسة, وتحديداً عصر الملك بيبي الثاني, اعتماداً علي السمات الفنية والملامح الخطية واللغوية للنصوص المسجلة علي هذا الباب.

– يتبين من اسم صاحب هذا الباب "إياو–بتاح", ولقبه imy–rA Hm(w)–kA بمعني "مشرف كهنة الكا", أنه كان أحد كهنة المعبود بتاح الغير ملكيين خلال الأسرة السادسة.

ملحق الصور:



شكل١: الباب الوهمي الخاص بالكاهن "إياو–بتاح" بالمتحف بالمصري بالقاهرة.
(تصوير الباحثة)

حواشي البحث:

(١) عبدالعزيز صالح , "مداخل الروح (الأبواب الوهمية وتطوراتها حتى أواخر الدولة القديمة)", في: مجلة كلية الآداب –جامعة القاهرة, المجلد الثاني والعشرون, العدد الأول, ١٩٦٤, ص٩٥.

(٢) Haeny, G., "Scheintür", ***LÄ*** V, ١٩٨٤, col. ٥٦٣-٥٧٤.

- وللمزيد عن الأبواب الوهمية انظر:

- يحي صلاح المصري , الأبواب الوهمية في العمارة المصرية القديمة منذ بداية الأسرات إلي نهاية الدولة القديمة, رسالة ماجستير(غير منشورة), كلية الآداب بسوهاج - جامعة أسيوط , ١٩٨٦.

(٣) Borchardt, L., Denkmäler des Alten Reiches (ausser den Statuen) im Museum zu Kairo Nr. ١٢٩٥-١٨٠٨,vol. I, Le Caire, ١٩٣٧, p. ١٤١.

(٤) يلاحظ أن هذا الطراز من الأبواب الوهمية ظهر خلال الأسرة السادسة, وأن الأسلوب الفني الذي يُصور فيه صاحب الباب علي الأكتاف الخارجية والداخلية, هو أسلوب فني متبع خلال نهاية الأسرة السادسة, انظر:

– يحي صلاح المصري , الأبواب الوهمية منذ أواخر الأسرة السادسة الي نهاية الدولة الوسطي رسالة دكتوراه(غير منشورة), كلية الآداب بسوهاج – جامعة أسيوط , ١٩٩٤, ص٣٩٧.

- Brovarski, E., "False doors & history the Sixth Dynasty", in: The Old Kingdom Art and Archaeology (Proceedings of the Conference held in Prague, May ٣١-June ٤, ٢٠٠٤), pp. ٧١-١١٨.

(٥) Wb III, ٢٥٨(٣-١٦).

(٦) Smither, P. C.,"Writing of Htp-di-nsw in the Middle and New Kingdoms", ***JEA*** ٢٥ (١٩٣٩), pp. ٣٤–٣٧; Barta, W., Aufbau und Bedeutung der altägyptischen Opferformel, ***ÄF*** ٢٤ , ١٩٦٨, pp. ٢١- ٣٦.

(٧) Leitz, C., Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, vol. I, ***OLA*** ١١٠, ٢٠٠٢, p. ٣٩٠(c).

(٨) انظر نصوص تلك النماذج من الأسرة السادسة:

- CG ١٣٦٨; ١٤٠٤; ١٤٢١; ١٤٣٤; ١٤٨٣; ١٤٩٧.

(٩) Ranke, ***PN*** I, ٦, ٩.

(١٠) Ranke, ***PN*** II, ٣٣٦.

(١١) انظر نصوص تلك النماذج من الأسرة السادسة:

- CG ١٣٩٣; ١٤٨٣; ١٤٩٨; ١٥٧٤.

– ومن عصر الملك بيبي الثاني انظر:

- CG ١٥٠٥; ١٥٧٧; ١٥٧٨.

(١٢) انظر نصوص تلك النماذج من الأسرة السادسة:

- CG ١٣٦٩; ١٣٩٣; ١٤٢٠; ١٤٢١; ١٥١٥; ١٥٦٥.

(١٣) Wb I, ٥٣٠(٢); Lapp, G., Die Opferformel des Alten Reiches, Mainz, ١٩٨٦, p. ٩٢-٩٣, § ١٦٠.

(١٤) Parker, R.A., The Calendars of Ancient Egypt, Chicago, ١٩٥٠, p.٦٢, §٣١٥.

(١٥) ظهر هذا الشكل الكتابي في نصوص الأسرة السادسة, انظر:

- CG ١٤٩٧; ١٥٦٥.

(١٦) Wb I, ٣٠٥(١-٤).

(١٧) Parker, R.A., The Calendars of Ancient Egypt, Chicago, ١٩٥٠, p.٣٦, §١٨٠.

(١٨) Wb V, ٦٠٦(٣).

(١٩) انظر نصوص تلك النماذج من الأسرة السادسة:

- CG ١٤٢٠; ١٥٦٥.

(٢٠) Lapp, G., *op.cit*., p. ٥١, § ٧٩.

(٢١) إيناس بهي الدين عبد النعيم, "الباب الوهمي للكاهن سنفر سجم", في: مجلة اتحاد الجامعات العربية للسياحة والضيافة, المجلد التاسع, العدد الثاني, ٢٠١٢, ص٣.

(٢٢) Jones, D., An index of ancient Egyptian titles, epithets and phrases of the Old Kingdom, vol. I, Oxford, ٢٠٠٠, p.١٧٦(٦٧٣).

تاسوع معبد باخت في بني حســـــن

رضا صلاح عبد الغنى صالـح
كبير مفتشين بوزارة الآثار

ملخص البحث :

يتحدث البحث عن معبد باخت جنوب أثار بني حسن بحوالى٥ كم في منطقة أثار وادي إسطبل عنتر ، والذي نقشت على الجدار الجنوبي في أقصى الشرق حيث تم رسم المناظر وتلوينها من أعلى إلى أسفل فنشاهد الكورنيش المصري القديم يزين الصالة من أعلى على الجدار الجنوبي فقط ، كما ناقش البحث هذه المناظر وحللها وخلص ببعض النتائج .

الكلمات الدالة :

- تاسوع – معبد باخت – بني حســـن
- بسبيوس ارتميدس – جحوتى

أولاً : موقع المعبد :

يقع معبد باخت جنوب أثار بني حسن بحوالى٥ كم ، في منطقة أثار وادي إسطبل عنتر [١]، وقد أطلق على هذا المعبد الكثير من الأسماء ، فعلى سبيل المثال سُمى هذا المبنى هيكل [٢] وكذالك سُمى بالمحراب [٣] ، بينما تشير النصوص إلى أن هذا المبنى ما هو إلا معبد حيث نحد كلمة *s. ḥwt- nṯr* معبدها (اى المعبودة باخت) [٤] وأيضا كلمة *Pr- P3ḫt* [٥]– بيت باخت ، وكلمة *ḥwt –nṯr P3ḫt* معبد باخت [٦] ، ومع بداية العصر البطلمي عرف المكان بسبيوس ارتميدس وهو ترجمة لكلمة كهف القطة [٧] ، وأخيرا يعرف المكان ألان باسم إسطبل عنتر.

ثانيا : تأريخ بناء المعبد .

شيدت الملكة حتشبسوت هذا المعبد للمعبودة باخت داخل فم الوادي من الغرب ، ونقشت مجموعة من النصوص على واجهة المعبد من الخارج تذكر فيها إصلاح المعابد التي دمرت خلال حكم الهكسوس كما أقامت أيضا مقصورة للمعبودة باخت في نهاية نفس الوادي من الشرق أثناء الحكم المشترك مع الملك تحوتمس الثالث ، ويرى– احمد فخري أن المعبد والمقصورة قد أقيما في وقت واحد من اجل المعبودة باخت حيث يقع المعبد في أقصى الغرب من الوادي بينما المقصورة في أقصى الشرق من نفس الوادي [٨] ، كما أضاف الملك– سيتي الأول أيضا الكثير من الإصلاحات والإضافات الكبيرة داخل المعبد ونسب لنفسه نصوص حتشبسوت وهى النصوص المناظر الباقية حتى ألان [٩] .

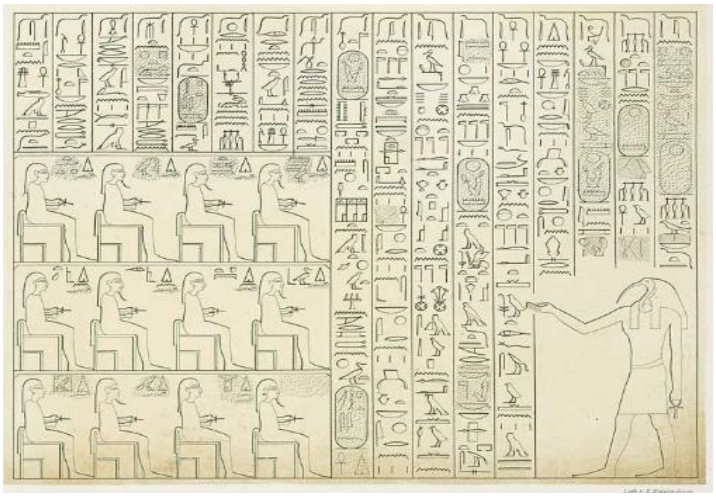
ثالثا : موقع التاسوع داخل المعبد :

صورت مناظر التاسوع داخل الصالة على الجدار الجنوبي في أقصى الشرق حيث تم رسم المناظر وتلوينها من أعلى إلى أسفل فنشاهد الكورنيش المصري القديم (الخكر)يزين الصالة من أعلى على الجدار الجنوبي فقط ، وتبدأ مناظر الصالة من الشرق إلى الغرب في شكل لوحات كبيرة ، كل لوحة تعبر عن موضوع صور في داخلها ، جدير بالذكر أن هذه النقوش والصور كانت من عصر الملكة حتشبسوت أعيد استخدامها في عصر الملك سيتي الأول (١٠) .

وصف منظر التاسوع :

نشاهد في هذه اللوحة منظر يمثل المعبود تحوت في هيئه مركبة لإنسان وبرأس طائر الايبس ويرتدى نقبه بيضاء من الوسط حتى أعلى الركبتين ويشير بيده اليمنى ناحية التاسوع، بينما يمسك بيده اليسرى علامة العنخ (١١) .

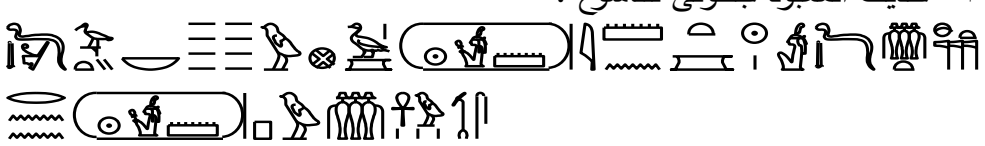
يظهر أمام المعبود تحوت التاسوع العظيم المكون من أثنى عشر معبودا يغطى كلا منهم رداء ابيض محبوك كما يمسك كل معبود منهم بيده اليمنى علامة العنخ بينما يشير بيده اليسرى ناحية المعبود تحوت ، وقد صور جميع إفراد التاسوع جالسين في ثلاث صفوف أفقيه ،كل صف يتكون من أربع معبودات وقد كتب أمام كل معبود اسمه ثم صيغة (di .n.f) ماعدا واحد كتب أمامه (di.n.f.s) ، وهذه المعبودات هي (مونتو–اتوم –شو –تفنوت– جب–نوت–أوزير–أبزه– معبود شطب اسمه ربما " المعبود ست"–نبت حت– حور– حتحور (١٢) .



pl .٢٦,LD III

النصوص المصاحبة للمنظر .

١– حديث المعبود جحوتى للتاسوع :



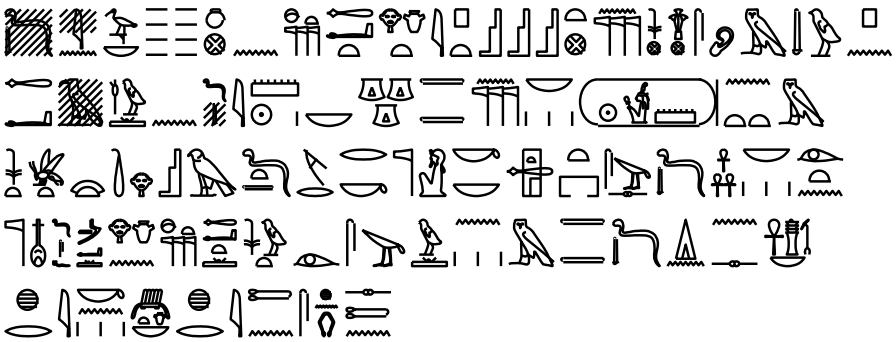
ḏd mdw ỉn ḏḥwty nb ḫmnw sȝ-mr Mn-mȝꜥt-rꜥ , mrt –ỉmn –rꜥ ḏd mdw
ḫnty psḏt rn n Mn mȝꜥt-rꜥ pw ḫnt ꜥnḫw wȝs snb.

" تلاوة(تراتيل) بواسطة جحوتى سيد خمنو (الاشمونين) الابن المحبوب –من ما عت رع محبوب(ة)- أمون رع ، الذي داخل التاسوع وان اسم من ماعت رع هو(الذي) سيكون له الحياة والقدرة والفلاح ". (١٣)



ḏd mdw ỉn pȝḫt nbt srw , sȝt mrt Mn mȝꜥt rꜥ ḫnty rḫyt nb ḏt

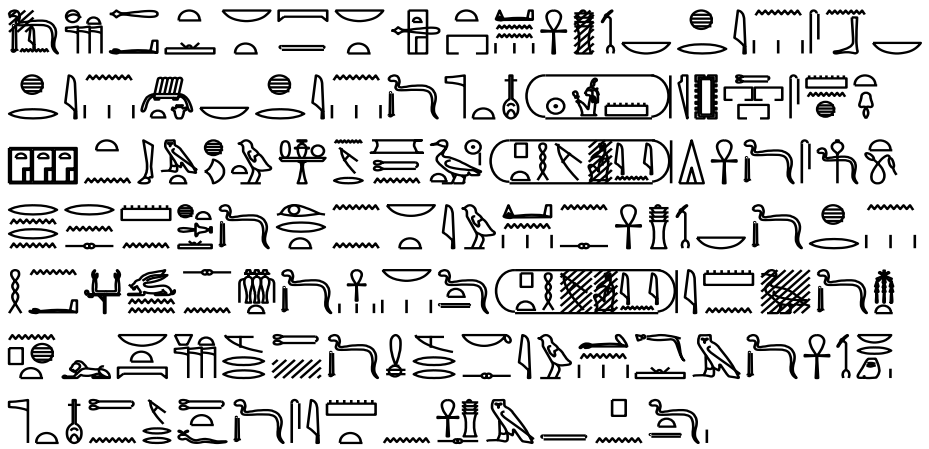
"تلاوة بواسطة باخت سيدة الوادي ، ابنتي المحبوبة(حتشبسوت) – من ماعت رع سيد العامة للأبد . (١٤)



(*ḏd mdw*)*ỉn ḏḥwty nb ḫmnw n psḏt ꜥȝt ḥryt-ib ỉpt-swt ,n nṯrw tȝ-nswt tȝ mḥt*
sḏm mdw pn ꜥȝ wḏ n ḏ(s) ỉmn-rꜥ nb nswt tȝwy , n nṯrw nbw Mn-mȝꜥt-rꜥ ntt m,
nswt-bỉty ḥꜥ tỉ ḥr st ḥr ḏt mrr.k nṯr .k nb ḥwt-ꜥȝ ,sšm .s (*ḏd mdw*)*ꜥnḫw , ỉrt.n*
nṯr-nfr ḏs.f mȝꜥ ḥr-ib n psḏt ꜥȝt,swt ỉr sšmw (*.s*)*n m tȝwy* (*ḏd mdw*) *dỉ.n*(*.ỉ*) *n.s*
ꜥnḫ ḏd wȝs nb ḫrỉ.k.n ȝwỉt nb ḫrỉ .ṯn sḫn .s sn.

(تلاوة) تراتيل بواسطة تحوت سيد خمنو إلى التاسوع العظيم القاطن في الكرنك و ولآلهة الجنوب والشمال اسمعوا هذا الكلام الذي أمر به العظيم آمون رع سيد عروش الارضين ولجميع الآلهة ، من ماعت رع (سيتي الأول) سيكون ملكا لمصر العليا والسفلى ، وسيظهر على عرش حور للأبد ومحبوبك وألهك، وسيد المعبد العظيم ، وهى ستقود جميع الإحياء (لأنها) من صنع الإله الطيب نفسه الساكن في قلب التاسوع العظيم ، وأنها سوف تعمل على قيادتكم في الارضين ، أنا أعطى لها كل الحياة والثبات والقدرة من لدينا و كل السعادة من لديكم وهى في حضنكم . (١٥)

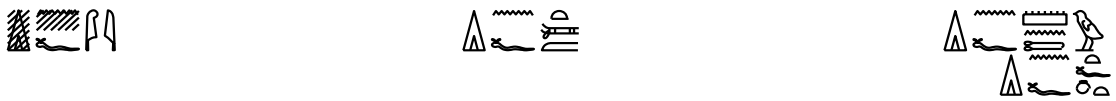
٢- حديث التاسوع للمعبود جحوتى .



ḏd mdw in psḏt ꜥ3t nbt pt t3 nbt ḥwt , di.n.n ꜥnḫ(ḏd) w3s nb ḫri .n snb nb ḫri .n
3wit-ib nb ḫri. n ḏd mdw nṯrt nfr Mn mꜣꜥt rꜥ ,ḳd prw ,smnḫt ḥwt .n , wḥmt ḥ3wt
n mr ṯn s3t-rꜥ mr n pth sty, di ꜥnḫ ḏd mdw .s ḥḏit rnw , smnḫt irt.n .n nbt , iw di.n n.s ꜥnḫ ḏd w3s nb (ḏd mdw) ḫr.n ḥnꜥ k3 wnn .s n ḫnt (ḏd-mdw) ꜥnḫw nbw ḏt- mr n- ptḥ sty imn s3 (ḏd mdw) mst n p3ḫt nbt pt ḥnt nṯrw mrr.s(n) (ḏd mdw) mi mrr
.k.s, iw ꜥ .n mḥ m (ḏd mdw) ꜥnḫ w3s nb r fnḏ nṯrt nfr.ṯ n mrr.ṯ itf (ḏd mdw) .s imn
ꜥnḫ ḏd .s m t3 pn ḏt.

"تلاوة بواسطة التاسوع العظيم سيد السماء والأرض ،وسيد المعبد ، نحن نعطى كل الحياة والثبات والقدرة من عندنا وكل الفلاح من عندنا وكل السعادة من عندنا الإله الطيب –من – ماعت رع ، (الذي) بنا بيوتنا وحفر معابدنا وجدد موائدنا (القرابين) هذا المحبوب ابنة رع مر–ن – بتاح–سيتي ، وهى التي سببت (أعطت) الحياة للأسماء المدمرة وأوجدت كل ما عملنا (من قبل) ،(نحن) نعطى لها كل الحياة والثبات والقدرة من عندنا وللكا التي ستكون في مقدمة كل الأحياء للأبد – مر – ن –بتاح سيتي ابن أمون المولودة من باخت سيدة السماء ورئيسة الآلهة التي تحبها مثلما أنت تحبها ، وأيدنا مملؤه بكل الحياة والقدرة لأنف الإلهة الطيبة التي يحبها والدها أمون ، وهى ستعيش وتستقر في هذه الأرض للأبد ". (١٦)

٣– حديث كل معبود من التاسوع .



ḏi(.i) n.f Mnṯw *di(.i)n.f ỉTm* *(di.i n).f šw* *di (.i) n.f*

(أنا) أعطى له مونتو [١٧] (أنا) أعطى له اتوم (أنا) أعطى له شو (أنا) أعطى له تفنوت

T*fnwt*



di (.i) n.f Gb *di (.i) n.f Nwt* *di(.i) n.f Wisr*

di (.i) n.f 3st

(أنا) أعطى له جب (أنا) أعطى له نوت (أنا) أعطى له أوزير (أنا) أعطى له ايزة



(*di .i n.f* S*ty*) *di(.i)n.s .f Nbt-ḥt* *di (.i) n.f Ḥr* *di(.i)n.f Ḥt-ḥr*

(أنا أعطى له ست) (أنا) أعطى له [١٨] (له) نبت حت (أنا) أعطى له حور (أنا) أعطى له حتحور [١٩]

رابعا: نستخلص من العرض السابق عدة نتائج عن تاسوع معبد باخت كما يلي :

١- يتكون تاسوع معبد باخت من أثنى عشر معبوداً .

٢- يتقدم أعضاء التاسوع المعبود منتو سيد ارمنت التي كانت تمثل ايونو الجنوبية .

٣- ذكرت المعبودة حتحور صورة المعبودة باخت في التاسوع والتي أخذت هيئة اللبؤة .

٤- تم شطب احد أعضاء التاسوع ربما كان المعبود ست .

٥- اختلف عدد التاسوع المصور على المعابد، فنجد مثلاً خمسة عشر معبوداً بالكرنك واثني عشر معبوداً بمعبد باخت وتسع معبودات بمعبد الأقصر .

٦- كانت المعبودة باخت تعد زوجة للمعبود حور داخل مدينة حبنو ، بينما ذكرت حتحور مع المعبود حور بالتاسوع ويرجح ذلك لكونها المعبودة الرئيسة بينما باخت تمثل المعبودة الثانوية بالمنطقة .

حواشي البحث:

[١] - ناريمان درويش ويسرى الجوهري ، الجغرافية التاريخية لمحافظة المنيا ، الاسكندريه ١٩٨٠ ، ص . ١٢ ;

-Gauthier .H., Dictionnaire des noms géographiques contenus dans les textes hiéroglyphiques,١-٧(,Le - Caire ١٩٢٥),p-٢٨.

[٢] - رمضان عبده على ، تاريخ مصر القديمة ، الجزء الأول ، ص ١١٢ .

[٣] - سليم حسن ، موسوعة مصر القديمة ، الجزء السادس ، ص ١٣٢ ; صدقه موسى على ، الإقليم السادس عشر ، رسالة ماجستير غير منشوره ،المنيا ١٩٨٦ ، ص . ٤٤ .

٤- Shaw,I.., andNicholson ,P., The British Museume Dictionary Of Ancient Egypt ,(The American University in Cairo٢٠٠٢), P.٢٧٦ .

٥- ChappazJ.L. "Reecheres au Speos Artemidos :f onction et Programme decorative d'un Temple Rupestre Agyptische Temple –Struktur , Funktion Und Programm , HAB ٣٧, Hildsheim ١٩٩٤,p. ٦٦.

٦ - Wb I , p. ٣٣

[٧] - جيمس بيكى ، الآثار المصرية في وادي النيل ، الجزء الثاني ، ص ٥٩ .

[٨]- Fakhry.A.,,Anew Speos from The reign of Hatshepsut and tuthmosis ١١١ at Beni –Hasan, ASAE ٣٩,١٩٣٩ ;. - De wite,C., Le Rôle et Le Sens du Lion dans L' Egypt Ancienne, Leyden, ١٩٥١,p. ٢٢.

[٩]- James Brand.P. , The Monuments Of Seti ١ and Their Historical Significance Epigraphic,Art-Historical And Historical Analysis , university Of Toronto, ١٩٩٨

[١٠] - Samalut Kessler,D. , Historische topographie ,der region zwischen Mallawi und ,(Wiesbaden, ١٩٨١) ,p.٤٩.

[١١]- Fairman H andGrdesloff,B. ,Texts of Hatshepsut and Sethos ١ inside Speos Artemidis , JEA,٣٣,١٩٤٧,p.٣٠.

[١٢] - ٣٥ Ibid , p.

[١٣]-JamesA.p. "The Speos Artemidos inscription of Hatshepsut", *bulletin of the Egyptological-١٣ Seminar* ١٦ (٢٠٠٢), pp.١-١٧

[١٤] - ١٩ Ibid p.

[١٥]- . Fairman ,H, and Grdesloff,B.,op.cit , p. ٥٥

[١٦]- Faulkner ,R .O., Aconcise dictionary of middle Egyptian,Oxford,١٩٩ ,p. ٥٥

[١٧] - عمر نور الدين ، باو ب ونخن في النصوص والمناظر حتى نهاية عصر الدولة الحديثة ، رسالة ماجستير غير منشوره ، قسم الآثار المصرية ، كلية الآداب (جامعة سوهاج ٢٠٠٥).ص . ٦٠ .

[١٨] – يشير ضمير المتصل للمؤنث s. إلى الملكة حتشبسوت صاحبة النص الأصلي في المعبد ، بينما ضمير المتصل للمذكر f. فيشير إلى الملك سيتي الأول الذي قام بعمل إضافات داخل المعبد ونسب إلى نفسه أعمال الملكة حتشبسوت .

[١٩] – ذكرت المعبودة حتحور في التاسوع وهى المعبودة الرئيسية في المنطقة وسيدة الوديان والمحاجر وقد اتخذت شكل أنثى الأسد نيابة عن المعبودة باخت صاحبة المكان والتي كانت تمثل صورة حتحور زوجة المعبود حور في حبنو "زاوية الأموات " . راجع :

رضا صلاح عبد الغنى ، المعبودة باخت في منطقة أثار بني حسن – دراسة أثرية وحضارية ، (كلية الآداب – جامعة طنطا ٢٠١٤) ، ص . ٤٤ ; عماد عبد التواب لاشين ، اللبؤة في مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ١٩٩٨ ، ص . ٧٢.

إعادة تأريخ مقبرة بيتوزيريس بتونا الجبل بنهاية العصر الصاوي وبداية العصر الفارسى الأول (الإخميني) من خلال مقارنة خصائص عمارتها وزخارفها مع مقابر العصر الصاوي

حسين محمد ربيع حسين
أستاذ مساعد – كلية الآثار جامعة القاهرة

ملخص البحث : يتحدث البحث عن مقبرة بيتوزيريس الواقعة بمنطقة تونا الجبل بمحافظة المنيا والتي دار حول تأريخها الكثير من الجدل وهنا يتناول البحث تأريخها بنهاية العصر الصاوي وبداية العصر الفارسي الأول (الإخميني) من خلال مقارنة خصائص عمارتها وزخارفها مع مقابر العصر الصاوي

الكلمات الدالة : - بيتوزيريس – تونا الجبل – العصر الصاوي
– العصر الفارسي الأول – جحوتي

تقع مقبرة بيتوزيريس (با دي أوزير PA di Wsir بمعنى عطية أوزير)، الذى كان يشغل وظيفة كبير كهنة جحوتى ، فى جبانة تونا الجبل بمحافظة المنيا الحالية (انظر خريطة رقم ١ ، ٢). وقد تم الكشف عنها عام ١٩١٩م على يد الفرنسى Lefebvre.[١] وقد كان يعتقد أن تلك المقبرة قد شيدت معماريا على مرحلتين: المرحلة الأولى ممثلة في الصالة الداخلية شيدها والد بيتوزيريس المدعو سشو ثم شقيق بيتوزيريس المدعو جد جحوتى أيو إف عنخ من بعده . والمرحلة الأخري علي يد بيتوزيريس عندما شيد الصالة الخارجية التى تحليها أشكال الستائر الحجرية بما جعلها أقرب ما تكون فى مظهرها إلى المعبد.[٢] ولكن يرجح Venit أن تكون هذه المقبرة قد شيدها بيتوزيريس مرة واحدة وخص لنفسه مناظر الصالة الخارجية وخص أباه وشقيقه بمناظر الصالة الداخلية الطولية (انظر شكل رقم ١ وشكل رقم ٢).[٣]

و أرخ Lefebvre المقبرة بنهاية الاسرة الثلاثين وبداية العصر البطلمى استنادا الي أن طراز المقبرة طبقا لرأيه غير معتاد فى المقابر المصرية حيث أنها شيدت على شكل معبد ، بالإضافة إلى طراز الملابس الذى يرتديه العمال ضمن مناظر المقبرة والذى يظهر فيه التأثير اليونانى مثل ارتداء لباس الهيماتون. كما أن هناك نصا داخل المقبرة يذكر أن بيتوزيريس كان يشغل وظيفة كبير كهنة جحوتى أثناء دخول الملك الأجنبى مصر. و فسر جوستاف لوفيفر هذا الملك بأنه الإسكندر الأكبر. أو أنه الملك الفارسى أرتاكسركسيس الثانى الذى احتل مصر فى نهاية الأسرة الثلاثين ودخلت مصر فى العصر الفارسى الثانى.

وقد سار معظم الباحثين على رأى Lefebvre وأرخوا المقبرة بنهاية الاسرة الثلاثين وبداية العصر البطلمى للأسباب السابق ذكرها.(٤) وهناك من الباحثين من خالفوا جوستاف لوفيفر فى

تأريخه للمقبرة وأرجعوها لفترة زمنية سابقة عن الاسرة الثلاثين خاصة بيير مونتيه استنادا علي تأصيل الزخارف الموجودة فى المقبرة ذات التأثيرات الأجنبية و التى رأى أنها إخمينية و ليست يونانية الطابع و بالتالى فإن المقبرة يجب أن تؤرخ من وجهة نظره بالفترة من ٥١٧ ق . م . إلى ٤٦٠ ق.م. أى خلال الأسرة السابعة والعشرين . (٥)

وتحاول هذه الدراسة إعادة النظر فى تأريخ مقبرة بيتوزيريس من خلال مقارنة خصائص عمارتها وزخارفها بمثيلاتها المؤرخة من العصر الصاوى و ذلك من خلال مناقشة طراز المقبرة المعبد، و عمارة ونظام زخارف مقبرة بيتوزيريس مقارنة بمثيلاتها من العصر الصاوي، و دلائل ظهور الاسم العلم بيتوزيريس في الآثار المصرية.

أولاً : طراز المقبرة المعبد :

اتخذت مقبرة بيتوزيريس فى شكلها الخارجى شكل المعبد حيث تتقدم المقبرة أربعة أعمدة تستند على ستائر حجرية (انظر شكل رقم ١) . (٦)

ونظرا لأن مقبرة بيتوزيريس تتخذ فى هيئتها العامة شكل المعبد فقد اعتبر أن هذا الطراز (طراز المقبرة المعبد) هو طراز جديد من المقابر لم يظهر من قبل ذلك وبالتالى أرخ Lefebvre ومن بعده معظم الباحثين المقبرة بنهاية الأسرة الثلاثين وبداية العصر البطلمى .

غير أن طراز المقبرة المعبد ظهر فى بعض مقابر الأفراد فى جبانة سقارة من عصر الدولة الحديثة مثل مقبرة نفر رنبت و مقبرة حور محب و مقبرة مايا(شكل رقم ٢). (٧) كما أن هذا الطراز من المقابر كان شائعا بدرجة كبيرة فى مقابر العصر الصاوى فى جبانة العساسيف بطيبة منها علي سبيل المثل مقبرة مونتومحات وشاشانق وغيرها (انظر شكل رقم ٣).(٨) كما يلاحظ أن مقبرة مونتومحات ما زالت تحتفظ بالصرح الخارجي أمامها (أنظر شكل رقم ٤). هذا بالإضافة لبعض مقابر سقارة من العصر الصاوى و التى أخذت شكل المعبد مثل مقبرة باك إن رن إف و مقبرة حور إيرت عا و ذلك كأحد مظاهر العودة للمظاهر الحضارية القديمة فى ذلك العصر (شكل رقم ٥). (٩)

وقد قام Eigner بمقارنة العناصر المعمارية للجزء السفلى للمقابر الصاوية فى العساسيف مع المعابد الجنائزية (معابد تخليد الذكري) فى الدولة الحديثة و خرج بالنتيجة الآتية:(١٠)

المقبرة الصاوية	=	المعبد الجنائزي
الفناء المكشوف	=	الفناء الأول
صالة الأعمدة (حجرات الشعائر)	=	صالة الأعمدة

الحجرات الداخلية	=	صالة القرابين
حجرة الدفن	=	قدس الأقداس

و بذلك فإن تشييد مقبرة بيتوزيريس على شكل معبد لا يعنى أنه كان شيئا جديدا فى العمارة المصرية ، كما لا يعنى بالضرورة أن تؤرخ المقبرة بالعصر البطلمى.

ثانياً : عمارة و نظام زخارف مقبرة بيتوزيريس و تشابهها مع مقابر العصور السابقة

بداية يمكن القول أن عمارة مقبرة بيتوزيريس فى تخطيطها العام رغم أنها تشبه المعبد فى مظهرها الخارجى إلا أنها من الداخل تشبه في تخطيطها عمارة مقابر أفراد الأسرة الثامنة عشرة بطيبة حيث كانت مقبرة بيتوزيريس مكونة من مدخل ثم صالة خارجية عرضية وبعدها صالة داخلية طولية . و يوجد داخل الصالة الطولية البئر الموصل لحجرة الدفن .(١١) وهذا التخطيط المعماري هو نفسه تخطيط مقابر الافراد المبنية فى جبانة غرب طيبة فى الدولة الحديثة خاصة الأسرة الثامنة عشرة حيث كانت المقبرة تتكون من مدخل ثم صالة عرضية وبعدها صالة طولية و كان البئر الموصل لحجرة الدفن يقع إما فى الصالة العرضية أو داخل الصالة الطولية . (١٢)

وبالنسبة لمناظر مقبرة بيتوزيريس و الموزعة على الصالتين نجد أنها تتنوع بين مناظر الحياة اليومية و المناظر الدينية . و قد خصصت الصالة الخارجية فى مقبرة بيتوزيريس لمناظر الحياة اليومية مثل صناعة الأثاث الجنائزى و صناعة العطور ووزن الذهب، فى حين خصصت الصالة الداخلية للمناظر الدينية مثل التعبد للمعبودات و تقديم القرابين و الجنازة .(١٣) ومن المعروف أن مناظر الحياة اليومية كانت منتشرة فى مقابر الأفراد فى الدولة القديمة والأسرة الثامنة عشرة من الدولة الحديثة ثم أصبحت نادرة جدا فى مقابر الرعامسة .(١٤)

وقد توزعت مناظر الحياة اليومية فى مقابر الأفراد فى الأسرة الثامنة عشرة بصفة عامة على جدران الصالة الخارجية العرضية بينما صورت المناظر الدينية علي جدران الصالة الداخلية الطولية (شكل رقم ٦).(١٥) و هذا بالضبط ما هو موجود فى مقبرة بيتوزيريس حيث خصصت الصالة الخارجية لمناظر الحياة اليومية وخصصت الصالة الداخلية للمناظر الدينية (شكل رقم ٧).

ثالثاً : المناظر المنقولة من الدولة القديمة فى مقبرة بيتوزيريس :

تعتبر مقبرة بيتوزيريس من أكبر مقابر العصر المتأخر الموجودة خارج الجبانة المنفية و التى حوت مناظر منقولة من مقابر الدولة القديمة . و كانت هذه السمة و هى نقل مناظر و نصوص الدولة القديمة شائعة فى مقابر العصر الصاوى .[١٦]

فبالنسبة لمناظر الحياة اليومية مثل الزراعة و الصناعة التى كانت شائعة فى مقابر الدولة موجودة فى مقبرة بيتوزيريس و كثير من مقابر الدولة القديمة. بل إن هناك مناظر فى مقبرة بيتوزيريس ظهرت فى مقابر الدولة القديمة و اختفت بعد ذلك مثل منظر عبور قطيع الماشية للمياه ولادة العجل . فقد ظهر منظر ولادة العجل ضمن مناظر رعى الأبقار فى العديد من مقابر الدولة القديمة مثل مقبرة تى و بتاح حتب بسقارة ، و مقبرة انتى بدشاشة . كما ورد أيضا فى مقبرة سنبى بن آح حتب فى المير من الدولة الوسطى (شكل ٨ ، ٩) .[١٧]

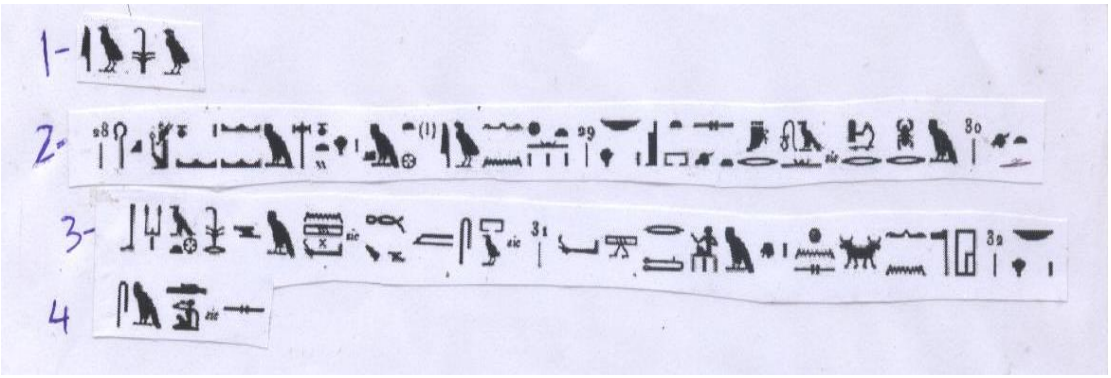
و قد ظهر منظر ولادة العجل فى مقبرة مونتومحات بطيبة من العصر الصاوى شبيها لما حفظته لنا مناظر مقبر تي ومقبرة بيتوزيريس (شكل رقم ١٠) .[١٨] .ولعل ظهور هذه المناظر فى مقبرة بيتوزيريس ومقارنتها بمثيلاتها من العصر الصاوى يرجح أن تكون هذه المقبرة تؤرخ بالعصر الصاوى خاصة أن مقابر العصر البطلمى لم تظهر بها مثل هذه المناظر.

رابعاً : ظهور اللباس اليونانى الهيماتون فى مقبرة بيتوزيريس:

صور العمال فى مقبرة بيتوزيريس يرتدون اللباس اليونانى الهيماتون، [١٩] مما كان دافعا لجوستاف لوفيفر وغيره إلي تأريخ المقبرة بالعصر البطلمى. ولكن ظهور هذا الأردية فى مقبرة بيتوزيريس لا يعنى أن تكون المقبرة قد شيدت فى العصر اليونانى . فمن المعروف أن اليونانيين كانوا قد استقروا فى مصر منذ بداية الأسرة السادسة والعشرين عندما اعتمد عليهم الملك بسماتك الأول فى الجيش المصرى و ذلك من أجل الوقوف أمام عناصر المشاوش التى كانت تمثل قوام الجيش المصرى قبل ذلك.[٢٠]

خامساً : النص المسجل داخل مقبرة بيتوزيريس :

ورد فى مقبرة بيتوزيريس نص السيرة الذاتية الخاص به والذى يذكر أنه عاش فى وقت الاضطراب . و قد ورد هذا النص على الجدار الشرقى للصالة الداخلية على يسار الداخل.[٢١]



١-Iw sw

٢- HkA n(w sic) xAswt m nDty Hr Kmt iw nn xt nb Hr st.s Dr wA xpr(w) m-xnt

٣- bkAt rsy m nS mHyt m sprw Sm rmT m tp xns nn Hwt -nTr

٤-smd(w) .s

١- عندما كان

٢- حاكم البلاد الأجنبية حاميا لمصر (أى ملكا عليها) ، لم يكن هناك شئ فى مكانه لقد اندلعت الحرب فى

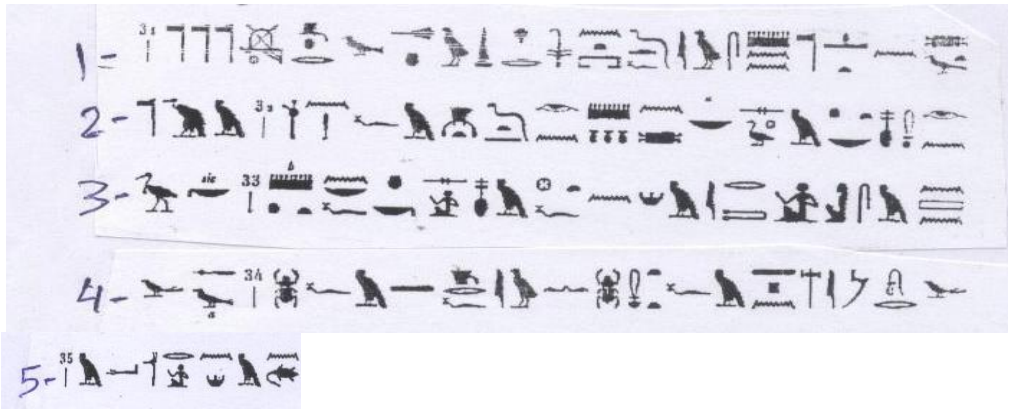
٣- مصر . كان الجنوب فى اضطراب ، و كان الشمال فى ثورة ، و كان الناس يمشون ورؤوسهم للوراء ، و كانت المعابد كلها

٤- بدون خدمها (أى خالية من خدمها او كهنتها) .

و قد اعتمد الكثير من الباحثين على هذا النص فى تحديد تاريخ مقبرة بيتوزيريس حيث ذكروا أن النص يتحدث عن فترة لم يكن فيها حاكم معروف و مرت فيه مصر بفترة من الاضطراب و الفوضى. و هذا العصر هو عصر الملك الذى يسبق دخول الاسكندر الأكبر مصر. غير أنه يمكن القول أن الخصائص التى تحدث عنها نص بيتوزيريس تنطيق على الفترة التى أعقبت سيطرة الملك قمبيز الثانى على مصر و دخول مصر فى الأسرة السابعة و العشرين أو العصر الفارسى الأول .

فمن المعروف أن مصر مرت بفترة من الفوضى و القلاقل بعد دخول قمبيز الثانى مصر خاصة بعد الإجراءات العنيفة التى اتخذها قمبيز ضد المصريين و ديانتهم مثل السماح لجنوده بالاستقرار فى معبد نيت بدوابهم (٢٢) و إغلاق المعابد المصرية كما جاء فى رسائل يهود حامية الفنتين لحاكم غزة المدعو باجواس [٢٣] أو محاولة هدم معبد آمون بسيوة [٢٤] و قتل العجل أبيس أمام المصريين بالإضافة إلى حرق جثة الملك أحمس الثانى انتقاما من المصريين .[٢٥]

كما أن نفس الفوضى و الثورة اللذين وردا فى نص مقبرة بيتوزيريس وردا أيضا فى نص موجود على تمثال قائد الأسطول و الطبيب وجاحوررسنة الذى عاش فى نهاية الأسرة السادسة والعشرين (محفوظ حاليا في متحف الفاتيكان) و شهد الغزو الفارسى(الاخميني) لمصر . فقد رود على تمثال وجاحوررسنة .[٢٦]



١-imAxw xr nTrw Nt wr(t) snnw WDA-Hr-rsnt Dd.f iw smn.n.(i) Htp-nTr n Nt wrt

٢- m wD n Hm.f m Awt Dt ir.n.(i) mnw n Nt nb(t) ٤Aw m xt nb nfr mi ir.n

٣-bAk mnx(t)[sic] n nb.f ink s nfr m niwt.f nHm.i rmT .s m nSn

٤-wr aA xpr.f m tA Dr.f iw nn xpr mitt.f m tA pn nD.i mAwr

٥-m-a wsr nHm.n.i snD

١- المبجل لدى المعبودات و لدى نيت العظيمة كبير الأطباء وجاحوررسنة يقول :لقد مكنت دخل معبد نيت العظيمة

٢- طبقا لأمر جلالته لطول الأبدية . لقد أسست آثاراَ (أو عمائراَ) لنيت ربة سايس (وزودتها) بكل شئ طيب كما يفعل

٣- خادم كفؤ لسيده . إننى رجل طيب فى مدينته . لقد نجيت سكانها من الاضطراب

٤- العظيم الذى حدث فى الأرض كلها ، و الذى لم يحدث مثيله من قبل فى هذه الأرض . لقد حميت الضعيف

٥- من القوى و حميت الخائف.

و يلاحظ التشابه الكبير فى الأحداث التى سردها وجاحوررسنت عن الفوضى و الاضطراب على تمثاله والتى حدثت فى أعقاب دخول قمبيز مصر حوالى عام ٥٢٥ ق.م. وبين ما ورد فى مقبرة بيتوزيريس و التى يمكن استنتاج أنها تتحدث عن نفس الأحداث و هو بداية الغزو الفارسى الأول لمصر أى بداية الأسرة السابعة والعشرين .

سادساً: تاريخ ظهور اسم بيتوزيريس على الآثار المصرية:

على الرغم من أن Ranke لم يورد فى كتابه عن الأسماء الشخصية اسم بيتوزيريس (با دي أوزير) قبل الاسرة الثلاثين إلا أن مقطع بادى + اسم معبود مثل بادى حور و بادى إيزيس معروف فى الآثار المصرية فى العصر المتأخر بصفة عامة بل يمكن القول أن أى اسم يتداخل فيه مقطع بادى و بعده اسم معبود يعتبر من وسائل التأريخ فى مصر القديمة حيث أنه ظهر فى عصر الانتقال الثالث فصاعدا.(٢٧)

أما اسم بادى أوزير نفسه فعلى الرغم من أن Ranke لم يورده قبل الأسرة الثلاثين كما سبق القول إلا أن هناك العديد من الأشخاص الذين حملوا اسم بادى أوزير و يؤرخوا بالأسرة السادسة و العشرين. ومن هؤلاء بادى أوزير والد با إس حر إس (PA s Hr.s) الذى عثر له على لوحة جنائزية تؤرخ بالنصف الثانى من القرن السادس قبل الميلاد أى فى العصر الصاوى.(٢٨) كما ظهر اسم تادى أوزير (TA di Wsir) كإسم لسيدة و كانت أماً لشخص يدعى بادى إيزيس و تؤرخ هذه اللوحة بنهاية العصر الصاوى.(٢٩)

الخاتمة :

١- تحتوى مقبرة بيتوزيريس (با دى أوزير) بتونا الجبل العديد من ملامح و خصائص العصر الصاوى سواء فى عمارتها التى أخذت شكل المعبد أو فى نظام توزيع المناظر على جدرانها أو حتى بالنسبة للمناظر المنقولة من العصور السابقة.

٢- بالنسبة لنظام المقبرة المعبد الذى أخذته مقبرة بيتوزيريس فقد كان معروفا فى مصر فى سقارة من الدولة الحديثة ، كما كان هو التخطيط السائد لمقابر العصر الصاوى فى جبانة العساسيف بطيبة.

٣- أما نظام توزيع المناظر داخل مقبرة بيتوزيريس فقد سارت على نظام مقابر الأفراد فى الأسرة الثامنة عشرة من حيث وضع المناظر الدنيوية فى الصالة الخارجية العرضية و وضع المناظر الدينية داخل الصالة الطولية .

كما ظهرت داخل مقبرة بيتوزيريس مناظر منقولة من مقابر الدولة القديمة مثل منظر ولادة العجل .

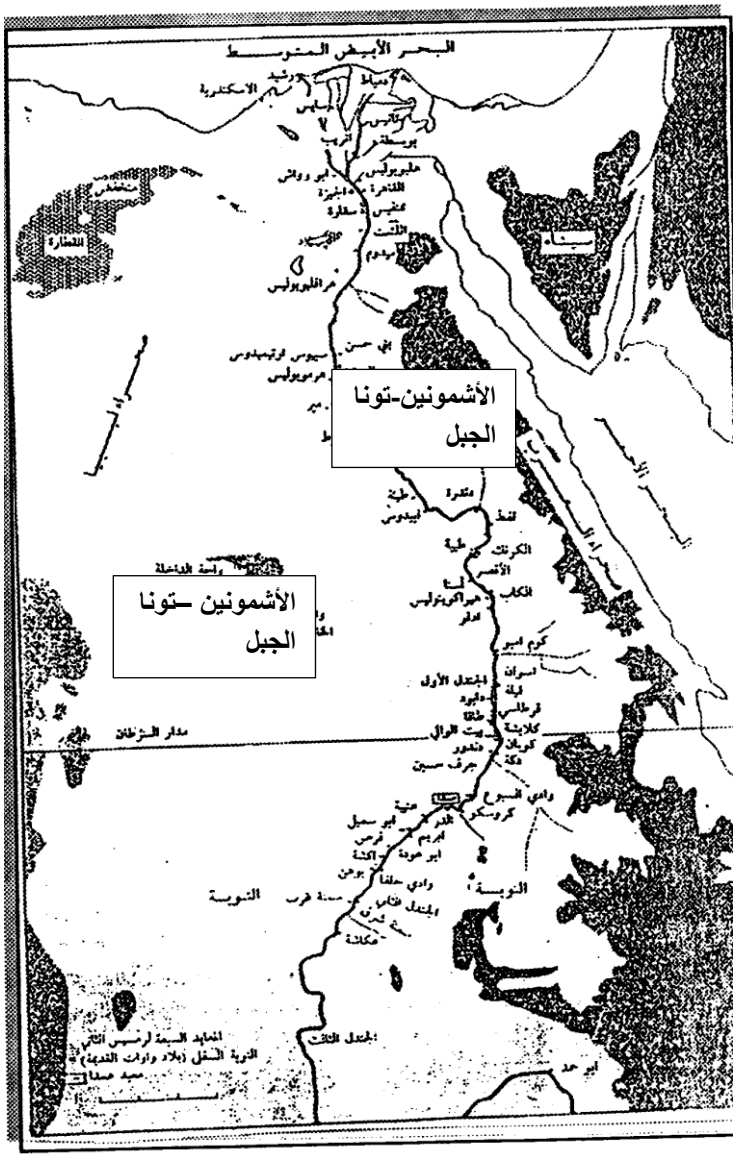
٤- و بالنسبة لظهور بعض العمال فى مقبرة بيتوزيريس يرتدون ملابس يونانية فلا يعد هذا دليلا على تأريخ المقبرة بالعصر اليونانى حيث أن الوجود اليونانى فى مصر معروف منذ بداية الاسرة السادسة والعشرين على الأقل .

٥- كان اسم بيتوزيريس معروفا فى العصر الصاوى وظهر على بعض الآثار التى تؤرخ بالعصر الصاوى .

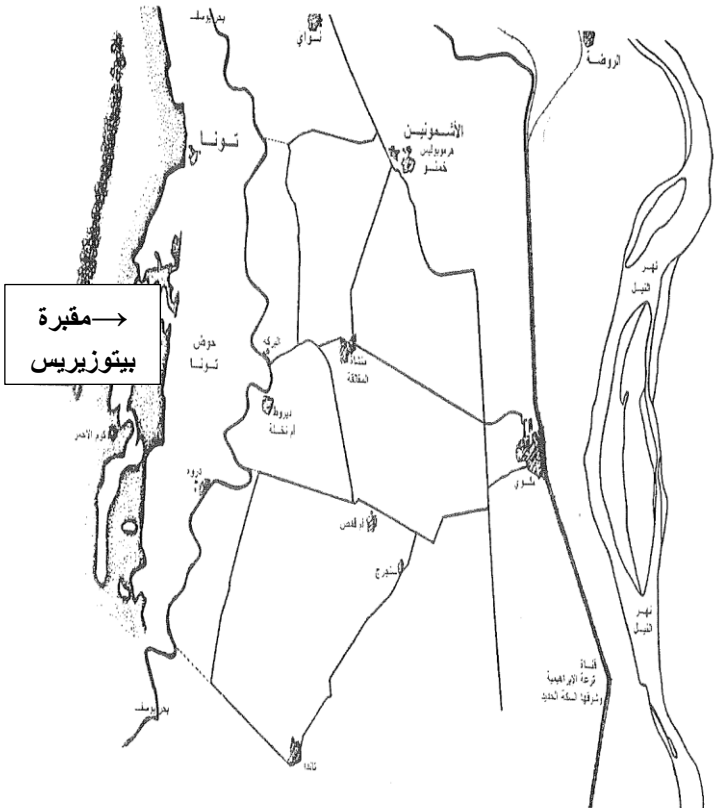
٦- و بالنسبة للنص الموجود فى مقبرة بيتوزيريس و الذى تحدث عن فترة اضطراب و فوضى مرت بها مصر فقد ورد مثل هذا النص على تمثال وجاحوررسنة الشهير و الذى يؤرخ بنهاية العصر الصاوى وبداية الأسرة السابعة والعشرين .

و لذلك يجب إعادة النظر فى تأريخ مقبرة بيتوزيريس بتونا الجبل و تأريخها بنهاية العصر الصاوى و بداية الفارسى الأول (العصر الإخمينى).

ملحق الخرائط والصور والأشكال:



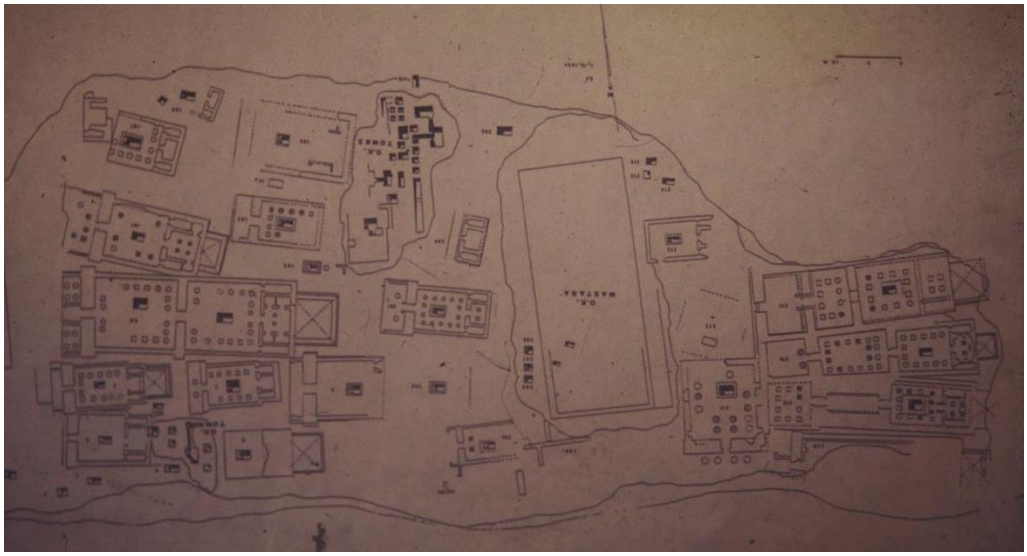
خريطة ١ (أ)
خريطة جغرافية لمصر و موقع تونا الجبل
عن : شاهين (علاء الدين عبد المحسن) ، التاريخ السياسة والحضارى لمصر الفرعونية ، الجزء الأول ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ، خريطة رقم (١)



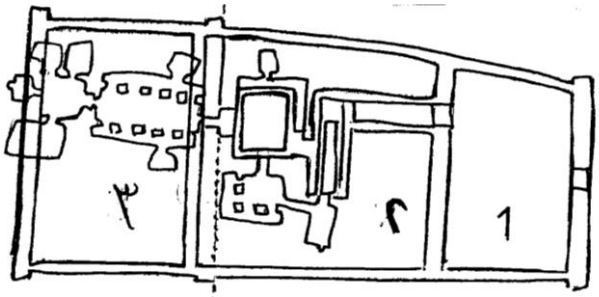
خريطة ١ (ب)
خريطة طبوغرافية لموقع آثار تونا الجبل و نوقع مقبرة بيتوزيريس
عن : الشرقاوى (باسم سمير) ، محافظة المنيا ، المواقع الأثرية و المزارات السياحية ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص ٢٠٤ .



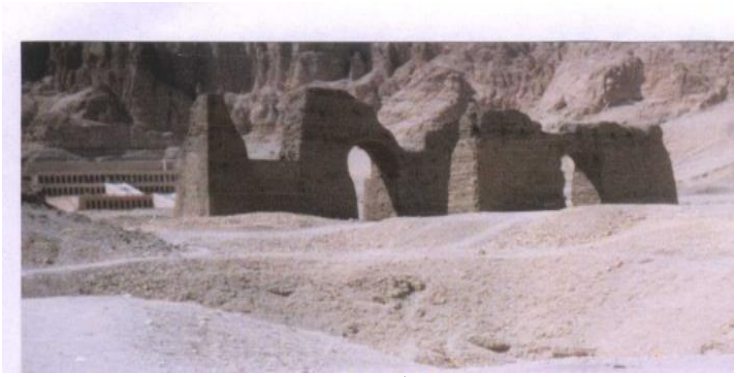
شكل رقم (١)
مدخل مقبرة بيتوزيريس
(تصوير الباحث)



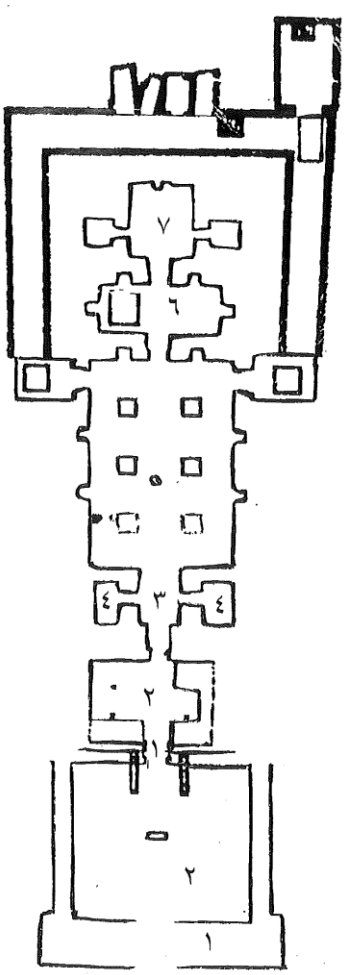
شكل رقم (٢)
مقابر من سقارة على شكل معبد من الدولة الحديثة
حفائر كلية الآثار جامعة القاهرة
عن "
Tawfik S., Recently excavated Ramesside tombs at Saqqara, MDAIK, ٤٧,١٩٩١,p.٤٠٨.



شكل رقم (٣)
التخطيط المعمارى لمقابر العصر الصاوى بالعساسيف على شكل معبد
نقلا عن :
Eigner D., Die Monumentalen Grabbauten der spätzeit in der Thebanischen Nekropole , Wien,١٩٨٤, p.٩٦-٩٧.



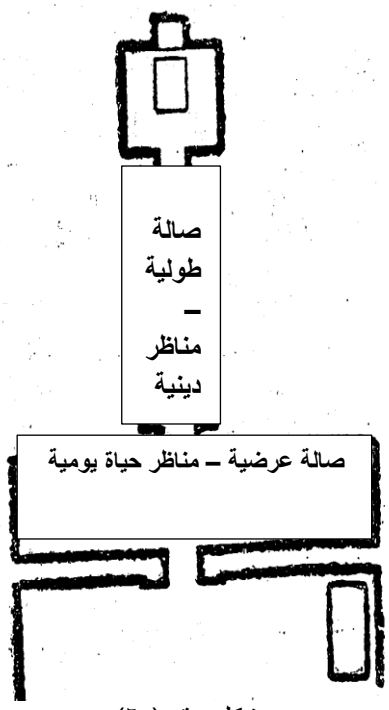
شكل رقم (٤)
الصرح الذى يتقدم مقبرة مونتومحات بالعساسيف –العصر الصاوى
(تصوير الباحث)



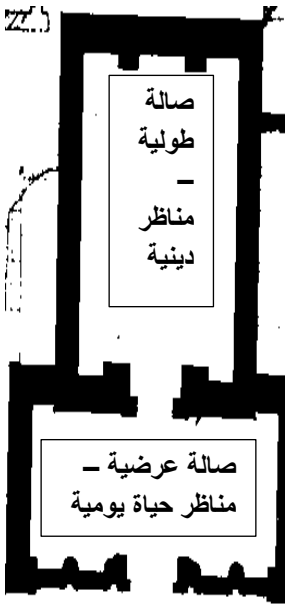
شكل رقم (٥)
تخطيط مقبرة باك إن رن إف بسقارة –العصر الصاوى

عن :

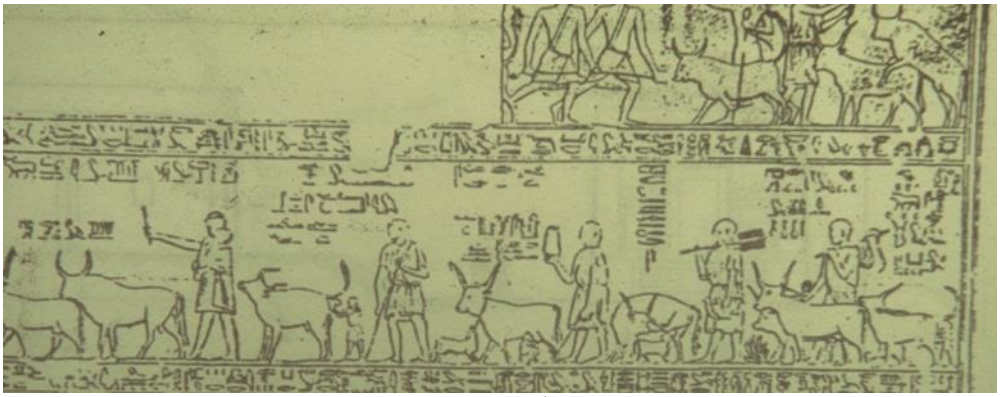
El-Naggar S., Etude-Preliminaire du plan du tombeau de Bocckoris a Saqqara EVO, I, ١٩٧٨, p.٥٤. fig. on the right.



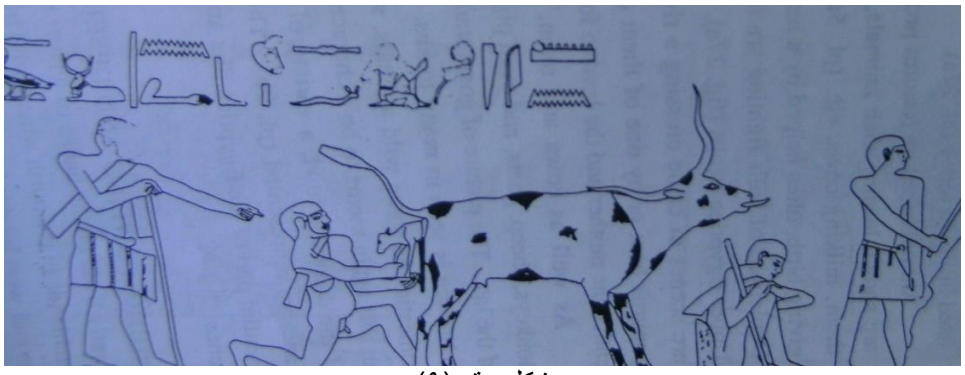
شكل رقم (٦)
نظام توزيع المناظر على جدران مقابر أفراد الأسرة الثامنة عشرة بطيبة
(عمل الباحث)



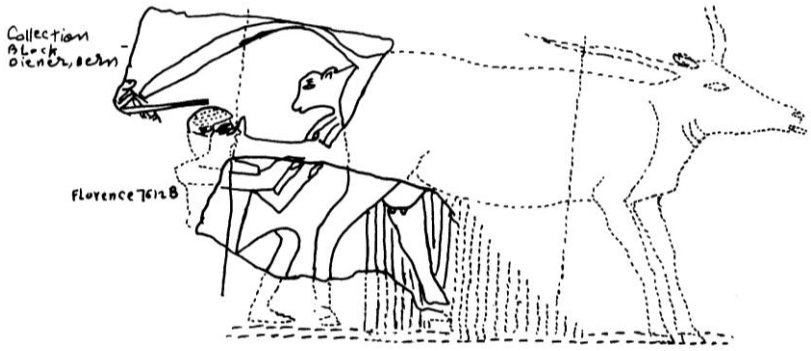
شكل رقم (٧)
نظام توزيع المناظر على جدران مقبرة بيتوزيريس
(عمل الباحث)



شكل رقم (٨)
منظر ولادة العجل في مقبرة بيتوزيريس
عن :
Lefebvre M.G., Le tombeau de Petosiris , tome ٣., Le Caire, ١٩٢٣-١٩٢٤,pl.XII.



شكل رقم (٩)
منظر ولادة العجل من مقبرة تي، دولة قديمة
عن : أمان (مرزوق السيد) ، الرعى والرعاة فى مصر القديمة ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ٢٠٠١ ، ، شكل رقم ٥٣



شكل رقم (١٠)
منظر ولادة العجل علي كسرة منسوبة لمقبرة مونتومحات، العصر الصاوي عن :
peter der Manuelian, “A fragment of relief from the Tomb of Mentuemhat attributed to the fifth Dynasty”, SSEAJ, ١٢ (١٩٨٢), pp. ١٨٦-٨٨; Fig. ١.



شكل رقم (١١)
تمثال وجا حور سنت، الأسرة السابعة و العشرون، متحف الفاتيكان
عن : محمد (مها محمد محمود) ، وجا حوررسنت ، دراسة تاريخية أثرية ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ، ٢٠١٠ ، شكل ٢١ .

حواشي البحث

[١]) (Lefebvre M.G., Le tombeau de Petosiris , ٣vols., Le Caire, ١٩٢٣-١٩٢٤.

(٢) سعد (ابراهيم) ، تونا الجبل ، درة فى صحراء دروة ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص ٤٨ .

٣) (Venit M.S., Visualizing the afterlife in the tombs of Grqeco-Roman Egypt ,Cambridge ,٢٠١٥,p.٨.

٤) راجع من العلماء الأجانب (Venit M.S., op.cit., p.٧-٨, Rice M., Who's who in ancient Egypt, London,٢٠٠٢,p.١٥٢.

و من العلماء المصريين سعد (ابراهيم) ، المرجع السابق ، ص ٤٠–٤١ ، أبو بكر (جلال أحمد) ، آثار مصر فى العصر المتأخر ، المنيا ، ٢٠٠٥ ، ص ٣٠٢و ما بعدها .

(٥) الشرقاوى (باسم سمير) ، محافظة المنيا ، المواقع الأثرية والمزارات الدينية ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص ٢٠٥ . ١

(٦) سعد (ابراهيم) ، المرجع السابق ، ص ٣٠٣.

(٧) ويعتقد أن سبب بناء المقابر على شكل معبد فى الدولة الحديثة أن هذه المقابر كانت بمثابة معابد جنائزية لأصحابها –راجع : طارق سيد توفيق ، طرز مقابر أشراف الدولة الحديثة فى سقارة ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص ٧٦–٧٧ .

٨) (Peter der Manuelian, “Die Monumentalen Grabbauten der spätzeit in der Thebanischen Nekroploe, by Diethe Eigner”, JNES, ٤٧, ١٩٨٨, P. ٣٠٠.

٩) (El-Naggar S., “Etude-Preliminaire du plan du Tombeau de Bocckoris á Saqqara”, EVO, I, ١٩٧٨,pp.. ٤١-٥٩.

١٠)Eigner D., Die Monumentalen Grabbauten der spätzeit in der Thebanischen(Nekropole, Wien, ١٩٨٤, p. ١٢٦; Abb. ١٠١.

[١١]) Lefebvre M.G,. op.cit., tome ٣ , pl.١,

(١٢) توفيق (سيد) ، تاريخ العمارة فى مصر القديمة ، الأقصر ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ٣٤٨–٣٤٩ .

(١٣) راجع عن توزيع المناظر داخل جدران مقبرة بيتوزيريس :

Lefebvre G., Le Tombeau de Petosiris, II, Le Caire , ١٩٢٣, pl.(first page ,without number).

[١٤]) يذكر الدكتور محمد عبد القادر أن مناظر الزراعة كانت شائعة فى مقابر أفراد الاسرة الثامنة عشرة و لكنها لكنها لم تصور إلا فى ست مقابر فقط من عصر الرعامسة . و أيضا منظر قطف العنب الذى صور كثرا فى مقابر الأسرة الثامنة عشرة و لكنه لم يظهر إلا مرة واحدة فى عصر الرعامسة و ذلك فى المقبرة ٢١٧ و التى تخص إبوى و الذى كان يعمل نحاتا من عهد الملك رمسيس الثانى – راجع :

Abdul-Qader M.M., The development of the funerary beliefs and practices displayed in the private tombs of the new kingdom at Thebes, Cairo,١٩٦٦,pp. ١٣٨-١٤٣.

(١٥) توفيق (سيد)، المرجع السابق ، ص ٣٥٢–٣٥٣ .

(١٦) ظهر فى العصر الصاوى أسلوبان لتقليد مناظر الدولة القديمة و الحديثة. الأسلوب الأول هو نقل مناظر معينة من مقبرة معينة مثل نقل إيبا مناظر مقبرة لإيبى من الأسرة السادسة و مثل نقل مونتومحات مناظر من مقبرة رخميرع . و هناك أسلوب آخر و هو ظهور مناظر كانت موجودة فى الدولة القديمة ثم اختفت بعد ذلك لتظهر فى العصر الصاوى دون تحديد مقبرة معينة للنقل منها مثل منظر ولادة العجل و ممثلات الضياع و هى المناظر التى كانت شائعة فى مقابر الدولة القديمة ثم اختفت وظهرت بعد ذلك فى بعض مقابر العصر الصاوى مثل مقبرة مونتومحات و إيبا و باسا –راجع : ربيع (حسين محمد) ، مظاهر التقليد و التجديد فى المناظر و النصوص الجنائزية لدى ملوك نباتا و مصر فى العصر الصاوى ، دراسة مقارنة ، رسالة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ٢٠٠٣ ، الجزء الأول ، ص ٧٠–٧٦ .

(١٧)أمان (مرزوق السيد) أ ، الرعى والرعاة فى مصر القديمة ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص ٥٤-٥٨ ، شكل ٥٢-٥٩.

١٨) (peter der Manuelian, "A fragment of relief from the Tomb of Mentuemhat attributed to the fifth Dynasty", SSEAJ, ١٢ (١٩٨٢), pp. ١٨٦-٨٨; Fig. ١.

(١٩) راجع عن هذا اللباس و غيره من الأردية التى شاعت فى مصر فى العصر اليونانى : منى جبر عبد النبى حسين ، أنماط أزياء الرجال فى مصر خلال العصرين اليونانى و الرومانى ، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآثار ،جامعة القاهرة ، ٢٠١٠ .

(٢٠) هناك من الباحثين من يرى أن تاريخ وجود اليونانيين فى مصر ربما يعود لعصر الاسرة الرابعة والعشرين وليس من الأسرة السادسة والعشرين –راجع عادل سيد مصطفى مصطفى ، دراسة تاريخية و حضارية للأسرة الرابعة و العشرين فى مصر الفرعونية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الأداب جامعة الاسكندرية ، ١٩٩٠ ، ص ٣٢٥–٣٢٦ .

(٢١) Lefebvre M.G., op.cit., tome ٢, text no. ٨١ , p.٥٤ , line ٢٦–٣٢.

(٢٢) دراز (أحمد عبد الحليم) ، تاريخ و حضارة شمال إفريقيا ، الاسكندرية ، ٢٠١٠ ، ص ١٣١–١٣٣ ، محمد (مها محمد محمود) ، وجا حوررسنت ، دراسة تاريخية أثرية ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ، ٢٠١٠ ، ص ١٣٤–١٣٧ .

(٢٣) الدسوقى (خالد طه) ، الجالية اليهودية فى أسوان فى القرن الخامس قبل الميلاد ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٣٦ .

٢٤) (Jackson R.B., -Jackson R.B.٢٠٠٢ , At Empire's Edge, Exploring Rome's Egyptian frontier, London , ٢٠٠٢ , p.٢٤٤ .

(٢٥) دراز (أحمد عبد الحليم) ، المرجع السابق ، ص .

(٢٦) ورد هذا النص على سطح الناووس الذى يحمله وجاحوررسنة فى تمثاله و على الجهة اليمنى من الرداء . و هذا التمثال من نوع التماثيل المقدمة للنواويس و يعتقد العثور عليه فى سايس و محفوظ الآن فى متخف الفاتيكان و قام بوزنير بنشر نصوصه فى كتابه عن آثار العصر الفارسى الأول –راجع :

Posener G., La premiére domination Perse en Egypte ,Recueil d'inscriptions Hieroglyphiques, Le Caire , ١٩٣٦,pp,٣ff.

و أيضا عبد الحليم نور الدين ، تاريخ و حضارة مصر القديمة ، الجزء الثانى ، منذ عصر الأسرة الحادية والعشرين وحتى غزو الإسكندر الأكبر لمصر ، القاهرة ، ٢٠١٣ ، ص ٣٢٧–٣٣٧، و جريمال (نيقولا) ، تاريخ مصر القديم ، ترجمة ماهر جويجاتى ، مراجعة زكية طبوزادة ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٤٧٤–٤٧٧ .

(٢٧) راجع مثلا على سبيل المثال pA di Imn m ipt كبير الكهنة المرتلين و صاحب المقبرة رقم ٣٣ بالعساسيف و التى تؤرخ بالعصر الصاوى و تعتبر أكبر مقبرة شيدت لفرد فى مصر القديمة كلها وحوت نصوص أهرام و توابيت و كتاب ما هو موجود فى العالم الآخر و البوابات –راجع

PM,I,٥٠-٥٦, Wilson S.L., Aspects of Theban tomb decoration in the twenty fifth – twenty sixth Dynasties, phd. Dissertation, Birmingham,١٩٩٩,p.٢٢.

و هناك أيضا PA di In- Hrt الذى يؤرخ بالعصر الصاوى –راجع PN,I, p.١٢٢, no,١٠ . و هناك أيضا PA di Imn- Ra nb WAst الذى يؤرخ بالعصر المتأخر –راجع Pn,I,p,١٢٢,no,٨ , و كذلك PA di Imn-wr الذى يؤرخ بالعصر المتأخر –راجع PN,I,p.١٢٢,no ١ .

(٢٨) حسن نصر الدين ، الآثار المصرية فى العصر المتأخر ، أولا : الآثار الجنائزية ، ١– سقارة و أبو صير ، القاهرة ، ٢٠٠٧ ، رقم ١١٦١ ص ٣٧٠–٣٧١.

(٢٩) المرجع السابق . ص ٣٥٠ ، رقم ١١٤٠ .

أثر "إيزيس" في الحياة البحرية خلال العصرين اليوناني والروماني

منار محمدين درويش صالح
مفتشة بوزارة الأثار

ملخص البحث:

كانت "إيزيس" من أهم المعبودات طوال الحضارة المصرية القديمة، وتمتعت بشهرة بالغة سواء في مصر أو خارجها، وكان لها شعبية كبيرة[١]، فهي ابنة "جب" رب الأرض و "نوت" ربة السماء وأخت لكل من "أوزيريس" و"نفتيس" و"ست"، وفى نفس الوقت زوجة "أوزيريس" وأم لـ"حورس الطفل"[٢]، وأصبحت "إيزيس" خلال العصرين اليوناني والروماني العضو الثاني في الثالوث السكندري الذى يتكون من "سرابيس – إيزيس– حربوقراط"[٣]، وأصبحت ربة حامية وراعية للبحارة والمسافرين وأرباب السفن ومرشدة لهم، لاعتقادهم بأنها ستوفر لهم الحماية من أخطار المجاعات والعواصف التي قد يتعرضون لها أثناء سفرهم وترحالهم في عرض البحار، لذا لعبوا دوراً هاماً في نشر عبادتها في أرجاء البحر المتوسط[٤].

الكلمات الدالة:

- **إيزيس – الحياة البحرية – سرابيس**
- **إيزيس بيلاجيا**

هدف البحث:

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على دور "إيزيس" في الحياة البحرية وذلك من خلال مجموعة من القطع الفنية التي تدل على ذلك الدور.

أثر "إيزيس" في الحياة البحرية:

لعبت "إيزيس" دوراً هاماً في الحياة البحرية خلال العصرين اليوناني والروماني وحصلت على عدة ألقاب منها "المسيطرة علي البحر أو ملكة البحر والسفن أو حامية الفنار"[٥].

يفسر السبب الرئيسي في تعلق وشغف البحارة والملاحين بعبادة "إيزيس"، وجود نقش عثر عليه في منف حيث كتب هذا النقش على لسان "إيزيس" فهي تقول: "لقد اخترعت فنون الصيد والملاحة البحرية فأنا سيدة الأنهار، والرياح، والبحار، والبرق، والحرب، وأنا المسؤلة عن إثارة أمواج البحر وهدوئها، أنا سيدة البحارة والسفن، وأستطيع بقدرتي أن أجعل غير الصالح للملاحة صالحاً للملاحة عندما أقرر ذلك"، لذا أقبل البحارة على عبادتها فهي من تقوم على حمايته وتتحكم في مصيرهم[٦].

أما عن الدور الذى لعبته "إيزيس" كربة بحرية حامية الملاحة والملاحين خلال عصر الأسرات، فالمعلومات عنه قليلة، فنجد تلك الأسطورة التي تروى قصة إبحارها إلى جبيل بحثاً عن زوجها "أوزيريس"(٧)، كما حملت لقب "nbt n p3 ym" أي "سيدة البحر"، ولقب "t3 p3 ym" أي "هي من البحر"، ولقب سيدة الـ "wr– w3D"، وهذا المصطلح يعنى "الأخضر العظيم" وهو ما يشير إلى البحر وسيادتها عليه(٨).

بالنسبة لتصويرها كربة بحرية فكانت تمثل بشكل عام في هيئة امرأة واقفة في مركب أو على مقدمتها، تمسك بكلتا يديها وإحدى قدميها شراعاً منتفخاً أمامها بواسطة الرياح العاتية في البحر، بينما ترتفع اليد اليمنى عن اليسرى قليلاً، الشعر معقود للخلف وتحيط بالرأس عصابه رأس، وترتدى ثوباً شفافاً طويلاً ينسدل حتى قدميها به الكثير من الثنايا، وأحياناً ما يتطاير من خلف ظهرها عباءة أو شال أيضاً بتأثير الرياح، وعبدت فى هذه الصورة تحت عدة أسماء وهى "إيزيس بيلاجيا" أو "ايزيس فاريا"، وإن كانت هذه هي صورة "إيزيس" كربة للملاحة إلا إنها كانت تحمل عدة إختلافات ولكنها بسيطة(٩).

يوجد تصوير آخر لـ"إيزيس" كربة للملاحة يصورها في هيئة "إيزيس تيخى Isis Tyche"، والذى جاء نتيجة لاقتران "إيزيس" بالمعبودة اليونانية "تيخى" ربة الحظ والقدر والتي عرفها الرومان بـ"فورتونا"، وتيخى أو فورتونا هي تشخيص للحظ والصدفة، التي كان من أهم مخصصاتها قرن الخيرات فهي التي تعطى وتمنع، كذلك الدفة التي تقود بها الأحداث وتوجه بها أقدار البشر سواء بالسلب أو الإيجاب(١٠).

الصورة الشائعة لها في هيئة إمراءة ترتدى ملابس "إيزيس" التي عرفت بها في هذه الفترة التي تميزها العقدة المقدسة (عقدة إيزيس)، والتاج الحتحورى المكون من قرنى البقرة يتوسطهما قرص الشمس تعلوها الريشة المزدوجة، تمسك في يمناها بالدفة، وفي يسراها قرن الخيرات منفرداً أو مزدوجاً، وفى بعض الأحيان كانت تحمل جناحى "تيخى" كرمز للسرعة(١١).

وكان يعقد أهم أعياد "إيزيس" كربة بحرية سنوياً في فصل الربيع في الخامس من شهر مارس من كل عام، وكان يدعى Isidis Navigium (ملاحة إيزيس أو إبحار إيزس)، وباليونانية (τὰ μέγαλα Πλοιαφέσια)، حيث تعتبر "إيزيس" مخترعة الملاحة وحامية البحارة والتجار والمسافرين عبر البحار، فهي قادرة على التدخل لحمايتهم، وتقوم في ذلك اليوم بافتتاح الموسم الملاحي، حيث تقام الصلوات لها لكى تجعل البحر هادئاً، باعتبارها المسيطرة على البحر أو سيدة البحر(١٢).

انتشرت عبادة "إيزيس" في حوض البحر المتوسط بصفتها حامية للبحارة، لذا ظهر الكثير من القطع الفنية التي تؤكد هذا الدور ومنها على سبيل المثال:-

صورة (١) تمثال لـ"إيزيس بيلاجيا"

تظهر "إيزيس" واقفة في هيئة "إيزيس – بيلاجيا" فكانت تمسك بكلتا يديها شراع، ولكن معظم هذا الشراع قد فقد ولم يتبقى منه سوى جزء صغير، ويظهر بقايا هذا الشراع على جانبها الأيسر، كذلك يظهر ساعدي المعبودة مفقودين، وأيضاً الجزء العلوى من الديادم(عصابة الرأس)، وأجزاء من خصلات شعرها، وحواف ثوبها مفقودين، وتظهر "إيزيس" بخصلات شعر مموجه وتلتف حول رأسها ثم تنسدل على رقبتها وظهرها، وتبدو بملامح وجه شبابية، وترتدى ملابس طويلة، يطوقها حزام رفيع، فهي ترتدى خيتون رقبته تأخذ شكل حرف V، وذو أكمام ومثبت بمشبك مستدير على الكتف الأيمن، وترتدى فوق الخيتون هيماتيون له أهداب تغطى كتفها وذراعها الأيسر وكذلك ظهرها، ويشكل الهيماتيون كتلة سميكة من الطيات، وتبدو طياتها كثيفة وحادة عند الحواف، ويظهر متطاير من وراء ظهرها، وترتدى إكليل طويل من الغار والزهور وهو سمة أساسية لـ"إيزيس"، فهو يغطى كتفها الأيسر، ويصل أسفل فخذها الأيمن بقليل، ويختفى جزء كبير من هذا الإكليل تحت طيات الهيماتيون، وترتدى صندل رقيق بقدميها، وتبدو أصابع القدمين واضحة، وتقف فوق قاعدة تظهر من الجزء الخلفي، وتقدم قدمها اليسرى إلى الأمام وتميل قليلاً، بينما تُرجع قدمها اليمنى إلى الخلف، بينما باقي جسدها خاصة رأسها يلتفت ناحية اليمين، وقد نحتت الرأس والرقبة منفصلين عن الجسد ثم وضعتا داخل تجويف عميق بين الكتفين(١٣).

صورة (٢) لوحة عليها نقش لـ"إيزيس بلاجيا"

تظهر "إيزيس بيلاجيا" ربة الملاحة واقفة على مقدمة سفينة، تمسك بكلتا يديها نهاية شراع منتفخ بواسطة الرياح، وتبدو يدها اليمنى أعلى من يدها اليسرى، كما تطأ بقدمها اليسرى هذا الشراع، وترتدى عباءة طويلة واسعة ذات طيات عديدة تتطاير في الهواء من أثر الرياح، والنقش في حالة سيئة (١٤).

صورة (٣) عملة مصور عليها "إيزيس– فاريا"

يظهر على وجه العملة صورة جانبية للإمبراطور هادريان يتجه صوب اليمين، ملتحياً وله شارب، وقد تكلل رأسه بالغار، ويحيط به كتابة نصها كالتالي:

AVT(okra,twr) KAIS(ar) TRAIAN(o,ς) ADRIANOC[CEB](asto,ς)

وترجمتها: الإمبراطور قيصر تراجانوس هادريانوس أوغسطس.

بينما يظهر على الظهر تصوير للمعبودة "إيزيس فاريا" واقفة بكامل هيئتها بوضع جانبى، وتتجه صوب اليمين ويعلو رأسها قرص الشمس بين ريشتين، وترتدى البيبلوس المعقود عند الصدر وقد

تطاير من خلفها من شدة الرياح، وتمسك بكلتا يديها شراع سفينة يعلوه السيستروم، وتظهر وهى تثبته بقدميها من أسفل، و يظهر أمامها فنار الإسكندرية كما لو كانت تبحر بإتجاهه، ويقف عند الطرفيين العلويان للفنار تمثالان صغيران للتريتون، بينما يظهر فى أعلى المبنى تمثال كبير للمعبود " بوسيدون" ممسكاً بعصا طويلة فى يده اليسرى، ويظهر تاريخ الإصدار موزعاً على الجانبين الأيمن والأيسر والمتمثل فى العام الثامن عشر من حكم هادريان H I L [١٥].

صورة (٤) تمثال من البرونز لـ "إيزيس – تيخى"

تظهر "إيزيس – تيخى– فورتونا" واقفة وقدمها اليمنى مقوسة قليلاً، تمسك بيدها اليمنى الدفة التي توجه بها الأقدار، بينما تمسك بيدها اليسرى قرن الخيرات، وترتدى المعبودة تاجاً يتكون من قرص الشمس تعلوه حية الأوريوس وسنبلتى القمح وريشتى "آمون"، والشعر صفف فى خصلات على جانبي الرأس [١٦]، وينسدل بعضها على الكتف، كما ترتدى خيتون به عقدة الصدر الخاصة بـ "إيزيس" وحول خصرها نطاق، الملابس ذات ثنايا متعددة، ويوجد على اليد اليمنى ثعبان يمسك بالدفة مع "إيزيس"، والتمثال بحالة جيدة من الحفظ [١٧].

نتائج البحث:

١- انتشرت عبادة "إيزيس" في حوض البحر المتوسط بصفتها ربة بحرية ولعبت دور هام في حامية البحارة والسفن وما تحمله من بضائع وبصفة خاصة القمح المنقول من مصر إلى روما.

٢- نتج عن دور "إيزيس" كربة بحرية في العصرين اليوناني والروماني كم هائل من القطع الفنية المختلفة التي تؤكد هذا الدور.

٣- عبدت "إيزيس" بصفتها ربة بحرية تحت عدة أسماء "إيزيس بيلاجيا" أو "ايزيس فاريا" أو "إيزيس تيخى".

٤- أصبح أهم أعياد "إيزيس" هو (ملاحة إيزيس Isidis Navigium) الذى احتفل به في معظم مدن حوض البحر المتوسط.

ملحق الصور



صورة(١) تمثال لـ"إيزيس بيلاجيا" – عثر عليه بمدينة ميسينى – محفوظ بمتحف ميسينى للآثار Inv.١٢٠٠٠– رخام– الإرتفاع: ١,٧٠سم– يرجع للعصر الرومانى. نقلاً عن:. [١٨]



صورة (٢) لوحة تمثل "إيزيس بلاجيا"– عثر عليها بديلوس– محفوظة بمتحف ديلوس (Inv.A٣١٢٧).– رخام رمادى– الطول: ٥٢ سم، العرض: ٣٦سم– ترجع للنصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد. نقلاً عن:. [١٩]



صورة (٣) عملة من فئة الدراخمة- مصور عليها "إيزيس فاريا" – مكان السك الإسكندرية- محفوظة بالمتحف المصري رقم السجل ١١١٧- برونز- الوزن:٢٦جم، القطر:١٢مم- ترجع للعام الثامن عشر من عهد الإمبراطور هادريان (١٣٣-١٣٤م.). نقلاً عن:. [٢٠]



صورة (٤) تمثال "إيزيس- تيخى"- عثر عليه بهيركولانيوم- محفوظ بالمتحف الوطنى بنابولى بإيطاليا Inv. ٥٣١٥- برونز- الإرتفاع: ٤٣سم- يرجع للقرن الأول قبل الميلاد. نقلاً عن:. [٢١]

حواشي البحث:

(١) Witt, R., E., ١٩٧١: Isis in the Greco Roman world, New york, p. ١٥.

(٢) وفاء الغنام، ١٩٨٥: *وسائل التعبير الفنى عن الآلهة المصرية فى مصر البطلمية والرومانية*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة *الإسكندرية*، ص ١٢٦.

(٣) إبراهيم نصحي، ١٩٦٠: *تاريخ مصر فى عصر البطالمة*، ج٢، القاهرة، ص٢٠٨.

(٤) Tran Tan Tinh, V., ١٩٩٠: "Isis", in: Lexikon Iconographicum Mythologiee Classicae, Z ürich-Münich, pp. ٧٦١, ٥٠١.

(٥) Bakhoum, S., ١٩٩٩: Dieux égyptiens à Alexandrie sous les Antonins. Recherches numismatiques et historiques, Paris, p. ٧٢.

(٦) Tomorad , M., ٢٠٠٥: Egyptian Cults of Isis and Serapis in Roman fleets, in: Amenta, A. & al., (eds.), L'aqua nell'antico Egitto, Roma, p. ٢٥٠.

(٧) Bruneau, Ph., ١٩٦١: Pelagia à Délos, in: Bulletin de correspondence Hellénique, paris, p. ٤٤٤

(٨) Kockelmann, H., ٢٠٠٨: Praising the goddess : a comparative and annotated re-edition of six demotic hymns and praises addressed to Isis, Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete Beiheft ١٥, New York, p. ٥٨.

(٩) Bruneau, Ph., ١٩٦١: pp. ٤٣٨, ٤٣٩.

(١٠) Gasparro, G., S., ٢٠٠٧: "The Hellenisticface of Isis: cosmic and saviour goddess", in: Nile into Tiber. Egypt in the Roman World, Leiden, pp. ٧١,٧٢.

(١١) وفاء الغنام، ١٩٨٥: ص١٦٩.

(١٢) Williams, R., E., ١٩٨٥: " Isis Pelagia and a Roman Marble Matrix from the Athenian Agora", in: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, Vol. ٥٤,no.٢, Athens, pp. ١١٠, ١١١.

(١٣) Themelis, P., ٢٠١١: "The Cult of Isis at Ancient Messene", in: Bibliotheca Isiaca II, Bricault, L.& Veymiers, R.(eds), Bordeaux, pp. ١٠٠, ١٠٢, ١٠٣, fig. ٨ a: d, ٩a,b.

(١٤) Dunand, Fr., ١٩٧٣: Le culte d'Isis dans lebassin oriental de la méditerranée, Leiden, p. ٢٢٢, pl. XXXVIII.

(١٥) خالد عصام،٢٠١٣: *تصوير العناصرالمصرية على عملة مصر تحت الحكم الرومانى فى الفترة من ٣٠ق.م. وحتى ٢٩٦م.*، رسالة ماجستير، كليةالآداب، جامعة عين شمس، ص٤٤،٤٣، لوحة٤.

(١٦) Merkelbach, R., ١٩٩٥: Isis Regina - Zeus Sarapis: Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt, Stuttgart & Leipzig, p. ٥٧٣, abb. ٩٥.

(١٧) Tran Tam Thin, V., ١٩٧١: Le culte des divinités orientales à Herculanum, Leiden, p. ٥٨, ٥٩, pl.VII, fig. ٩.

(١٨) Themelis, P., ٢٠١١: pp. ١٠٠, ١٠٢, ١٠٣, fig.٨ a: d,٩a,b.

(١٩) Bruneau , Ph., ١٩٦١: p. ٤٣٧, fig. ٣.

(٢٠) خالد عصام،٢٠١٣: ص٤٤،٤٣، لوحة٤.

(٢١) Merkelbach, R., ١٩٩٥: p. ٥٧٣, abb.٩٥.

تصوير التيفون في الفن اليوناني خلال العصر الأرخي

نادية يحي شحاتة
باحث أثري

ملخص البحث :

يتناول البحث الحديث عن التيفون وهو أكبر الوحوش و أصغر أبناء تارتاروس Tartaros وجايا Gaea التى أنجبته من أسفل فخذيها في كهف كوركيا فى كيليكيا Cilicia لكى تنتقم من زيوس الذى ألقى ابنائها(أخواته) في ظلمات تارتاروس، ويكمل حرب العمالقة ضده، وفي رواية أخرى يقال أن التيفون ابن الإلهة هيرا أنجبته بمفردها ، كما يفرد البحث الحديث عن تأصيل التيفون في الأساطير اليونانية والرومانية مطبقة على بعض التحف التي أورد البحث الحديث عنها وعن وصفها وتحليلها .

الكلمات الدالة :

- التيفون – ثعبان – الخصوبة
- متحف الأكروبول – كهف كيليكيا – أسطورة

مقدمة

يعد الثعبان من الحيوانات التى أثرت كثيراً فى النفوس البشرية منذ أقدم العصور، وظهرت الصور والخرافات، والمعتقدات المتعلقة به فى مختلف المجتمعات بسبب خصائصه البيولوجية والسلوكيات البارزة لثقافتنا مثل السرعة وخفة الحركة واللسان الأشرم، العيون عديمة الأجفان، وقدرته على تجديد جلده بشكل دورى وطريقته فى التزواج والقدرة على أنتاج وحقن المادة السامة. لذا قدس الثعبان من قبل الكثير من مجتمعات الحضارات القديمة في محاولة لاسترضائه أو تجنبا لشره، واتصف الثعبان بالعديد من السمات كالحكمة والمخادعة والطاقة والخصوبة والنشاط الجنسى وتجديد الحياة. وعرفت العديد من الثعابين في بلاد اليونان، فظهرت الثعابين الخرافية ذو الشكل الخرافى والتى جمعت فى شكلها ما بين الشكل الآدمي والشكل الثعباني، وظهرت الثعابين ذو الشكل الثعباني الكامل، وتنوعت رمزية هؤلاء الثعابين ما بين الخير والشر فظهر الثعبان بيثون حامياً لضريح ديلفى ولإدون حامياً لشجرة الهسبريديس والتيفون رمزاً لشر الذى لحق بالطبيعة وغيرهم من الثعابين التى ورد ذكرهم فى المصادر الأدبية والفنون ولكن يعد التيفون أكثرهم شهرة وتصويرا فى اليونان.

التيفون – Typhon– Ταιτμοφωσ– Ταιτμωσ

تيفون typhon أو توفون typhoon أو تيفويس typhoeus كلها اسماء مستمدة من اللفظ تيفو τυθω الذى يعنى الدخان أو التدخين والاسم منه τυθων يعنى دخان أو بخار، وهذا يعنى

تجسيد واضح من العواصف ومن الانفجارات البركانية.[١] التيفون هو أكبر الوحوش و أصغر ابناء تارتاروس Tartaros[٢] وجايا Gaea[٣] التي أنجبته من أسفل فخذيها في كهف كوركيا في كيليكيا Cilicia[٤] لكى تنتقم من زيوس الذى ألقى ابنائها(أخواته) في ظلمات تارتاروس، ويكمل حرب العمالقة ضده.[٥] فى رواية أخرى يقال أن التيفون ابن الإلهة هيرا أنجبته بمفردها.[٦]

والتيفون ثعبان قوى البنية ذو طبيعة ثنائية الجزء العلوى رجل والسفلى ثعبان، ضخم ذو رأس تشبه الحمار وتعلو لتصل للنجوم وشعره معقد وله لحية وأذن مدببة مثل الإنسان، وذراعان قويان ليس بهما أصابع ولكن رؤوس ثعابين يمتدان من شروق الشمس إلى غروبها [٧] يبلغ طوله مائة فرسخ، ومن كتفيه تخرج رؤوس من الثعابين السامة تخرج ألسنة مليئة باللهب من أسفل حواجبه، وتصدر أصواتا عالية تتنوع لهجتها ما بين لهجات الآلهة، وزائير الأسود، وأحيانا كخوار الثيران، أو عواء الذئاب، أو كنباح الكلاب يجلجل صوتها فى الفضاء فيتردد صداها ما بين الجبال والصخور[٨] وله جنحان كبيران أذا أفردهم أختفى خلفهم ضوء الشمس الساطع، ومن فمه تتساقط صخور حجرية متلهبة، أما أقدامه ليس بأقدام ولكن ثعبان رقط ضخم.[٩]

تزوج التيفون من إيخيدينا Echidna وانجب ذرية عديدة وهى الكلب أوثروس، كيربيروس، الهيدرا، الجريون، والسيكلا والخميرا والتنين الخاص بهيسبيريديس والأسفنيكس. فضلا عن أنه أب للرياح حيث ينسب إليه الرياح الشرقية التى تتصف بالدمار.[١٠] كان أيضا أبا" للهيربس[١١] Hyrpyinsاللاتى أطلق عليهن بعد ذلك تيفونيديس Typhonides ولقد تزوج أيضا من كيتو Ketoإحدى بنات بونتو وجايا ولكن لم يذكر له ذرية. كان يسكن في كهف كيليكيا ثم أستقر بعد هزيمته على يد زيوس تحت جبل إتنا Etna الذى بسبب ذلك تفيض من قمته جداول اللهب والحمم البركانية.

<u>تصوير التيفون فى الأسطورة</u>

حدثت أولى المواجهات الفردية الكبرى بين زيوس كبير الآلهة والتيفون الوحش المخيف ذو الهيئة الثعبانية. بعد أن انتصر زيوس على التياتان والعمالقة، أنجبت جايا أو هيرا مسخا عرفه الإغريق باسم التيفون، أو تيفويوس. أنطلق التيفون نحو جبل الأولمبيوس وأثار الفزع بين الآلهة حيث أثار ثورة عارمة أهتزت لها الجبال والأشجار وبدأ فى قذف الصخور المتوهجة في السماء، وأرسل عاصفة قوية من النار أشتعلت عاليا" نحو السماء[١٣] ولم تستطع الآلهة فعل شئ فلم يجدوا أمامهم سوى الفرار، ففروا هاربين نحو مصر فأتبعهم التيفون فنكروا أنفسهم فى هيئات مختلفة[١٤] ولكن الآلهة أثينا هى الوحيدة التى وقفت فى مواجهة التيفون ولم تقبل أن تهرب وأقنعت زيوس بالتصدى له.وبالفعل بدأ زيوس فى قذف صواعقة الرعدية ثم البرقية وبدأ فى الهجوم على التيفون بالمنجل الذى سبق أن بتر به العضو الذكوري لوالده. وأصاب التيفون بجروح غائرة وصاح من شدة الألم، وفر هاربا الى جبل كاسيوس Casiosعلى حدود سوريا،

ولكن طارده زيوس وتواجهان مرة أخري ولكن في هذه المرة تغلب التيفون على زيوس الذى بدأ من أعلى قمة الجبل بأرسال حيات ساقيه ويديه نحو زيوس وقد التفت هذه الحيات حول الجسد مما شل حركة زيوس وعلى الفور انتزع المنجل من يده وتقدم وقطع أعصاب زراعيه وساقيه وانتزعهما من زيوس مما جعله عاجزاً عن الحركة، وحمل التيفون زيوس على كتفيه وعبر به البحر إلى كيليكيا Cilica وأودعه فى كهف كوروكيشCorcisch فوق تاوروس Tauros حيث أخفى الأوتار(الأربطة) المقطوعة فى الكهف ذاته وأمر التنين دلفونىDelphyne بحراستهم.[١٥] وعندما أعلن خبر هزيمة زيوس بين جماعة الآلهة قرر أبنائه الإله بانPan والإله هرمس Hermes أنقاذ والدهم، فأنطلقا إلى الكهف وظل يترقبان الوضع حتى أستطاعا أن أعادة الأوتار إليه. وهنا تأتي المواجهة الأخيرة من الصراع والتى تنتهي بفوز زيوس حيث استطاع بعد أن أسترد قوته أن يلقى بالجبال كاملة على التيفون الذى بدأت دماؤه تتساقط بكميات كبيرة وبالرغم من ذلك ظل التيفون يراوضه فأتبعه إلى صقلية[١٦] وفوق جبل أتنا Aetna جاءت نهاية التيفون حيث وقع صريعا" ودفن تحت صخوره. ذكرت بعض الروايات بأن زيوس قد هزم التيفون وألقى به فى ظلمات تارتاروس ومازال التيفون هناك حيا لم يمت.[١٧]

تصوير التيفون فى الفن اليونانى

التيفون من الموضوعات المحببة لدى الفنانين اليونانيين قديما، فقد حظى بشعبية كبيرة لم تقتصر على منطقة بعينها في بلاد اليونان، فقد أمتد ظهوره من لإكونيا فى الجنوب إلى كورنثية وأتيكا ومستوطنة خالكيس فى جنوب إيطاليا. على الرغم من أنه لم يكن إلها ولم تكن له معابد أو طقوس تعبدية فقد ظهر على جميع أنواع الفنون من الأوانى الفخارية والدروع وحتى الأعمال النحتية. وظهر تصوير ثعبان التيفون على العديد من الأوانى الفخارية والتى تعد فيها الأوانى الكورنثية أقدمهما حيث يرجع أول ظهور لتيفون إلى القرن السابع ق.م.(صورة رقم١)، وقد مال الفنان الكورنثى إلى تصوير التيفون على نوع محدد من الأوانى وهو الإناء المسمى بالباسترون Alabastron ومن خلال ما سيتم عرضه من صور يتضح لنا أن تصوير التيفون كان عنصرا" مفضلا" لدى الفنانين وقتئذ، ومحببا لدى مستهلكي هذه الأواني. ويمكن تفسير السبب فى كثرة تصوير التيفون على هذه الأوانى لكونه يمثل عنصرا" ملائما للظهور بمفرده على إناء صغير لا يتسع سطحه لتصوير عدة عناصر زخرفية فى وقت واحد. وكان تصويره يتصف بالصورة الأدابية التى وصفه بها الكتاب فكان يصور بوضع أمامى مع تصوير الجزء العلوى بالهيئة بالبشرية برأس ملتحية وشعر ينسدل خلف الراس ويخرج من الأكتاف رؤوس ثعبانية على هيئة أجنحة منشورة. والجزء السفلى له على شكل ثعبان. وكما ظهر تصوير التيفون على الأوانى الفخارية ظهر تصويره على واجهات المعابد وخير مثال الواجهة المثلثة لمعبد الإلهة أثينا على

الأكربوليس(صورة رقم٣) يدل على الصراع بينه وبين زيوس أصبح من الموضوعات المحببة للفنان اليونانى. ظهر أيضا تصويره على مقابض الدروع بهيئته المعتادة (صورة رقم٤). [١٨]

صوير التيفون على إناء من نوع الباسترون، فخار الصورة السوداء، ارتفاعه ٩،٢٠سم، يؤرخ للنصف الثاني من القرن السابع ق.م. عثر عليه في كورنثية، محفوظ في متحف هامبورج Hambourg ١٩٦٦,١٢.[١٩]

الوصف

صور التيفون برأسين أحدهما خلف الأخر ينظران نحو اليسار الشعر طويل ينسدل خلف الرأسين الجبهة ضيقة العيون واسعة يعلوها حواجب مستقيمة الأنف معقوفة الفم صغير ولحية طويلة، يرتدى الخيتون القصير بدون أكمام مزخرفة أطرافه بخطوط متداخلة له جنحان مرفعان (مقوسان) لأعلى الجزء السفلى لهم مزخرف بخطوط زجزاجية وينتهيان برؤوس ثعبانية، يخرج من الأكتاف أربعة أذرع اثنان من الكتف الأيمن ممتدان (مفرطان) للأمام وأخران من الكتف الأيسر منثنيان للأسفل بشكل متعامد، الجزء السفلى للتيفون عبارة عن جسدين ثعبانين ملتفين حول بعضهم البعض مكونين أربع حلقات دائرية. وتظهر الزخارف النباتية بكثرة على الإناء.

التعليق

يلاحظ أن الفنان صور الرأسين بوضع جانبى بينما صور الجزء العلوى من الجسم بوضع أمامي، وصور الجزء السفلى من الجسم بشكل يشبه أسلوب فنان فورتسبورج حيث قام الفنان بتحديد جوانب الجسم الثعباني بالزخرفة، وجعلهما يلتفان حول بعضهم البعض مكونان حلقات دائرية متعامدة مع الجزء العلوى. واستخدم الفنان أسلوب رسم الزخارف النباتية بكثرة لكى يستغل الجزء الفارغ على سطح الإناء. ونظرا" لأن الفنان صور التيفون بوضع رأسى تماما فإن رأس الشكل الخلفى تغطى الخطين الفاصلين بين إفريز الخطوط المشعة أعلى الإناء وبين الإفريز الرئيسى الذى يحتوى على صورته وعلى الزخارف النباتية. كذلك فإننا نجد أيضا الرؤوس الثعبانية هنا منشورة فى شكل أجنحة خلف التيفون. وتدل الصورة المصور بها التيفون على مدى التعبيرة التى تمتع بها الفنان فى تلك الوقت حيث صور التيفون بصورة لم يرد ذكرها فى المصادر الأدبية فلم يذكر بأن له رأسين ولكن ذكر بأن له رأس واحدة ويخرج من أكتافه مائة رأس ثعبانية.

صور على إناء من نوع الهيدريا، فخار الصورة السوداء، يؤرخ لحوالي ٥٥٠-٥٢٨ق.م. عثر عليه في فولكى[٢٠]، محفوظ في متحف ميونخ برقم ٥٩٦.

الوصف

صور التيفون فى أقصى اليمين بوضع جانبى ينظر نحو اليسار الجزء العلوى منه آدمى والسفلى ثعابين له أجنحة كبيرة، الرأس جانبية أما باقي الجسم فهو بالمواجهة، الوجه لرجل له شعر كثيف

ولحية طويلة منثنية الى أسفل وتغطى جزء من الصدر، الأذن مدببة وتشبه أذن الحمار، العيون واسعة، الأنف مرتفعة ومدببة، والفم مفتوح كما لو كان يصرخ، له ذراعان منثنيان أمام صدره، وجناحان كبيران بهما زخارف هندسية وخطوط مستقيمة متوازية. أما الساقان فهما عبارة عن ثعبانين كبيرين منثنين ومتداخلين مع بعضهما. أما على الجانب الأيسر صور زيوس بوضع نصف راكع ينظر نحو اليسار شعره ناعم مصفف وينسدل على الرقبة والظهر، الوجه طويل، الحواجب مستقيمة، والعيون واسعة، الأنف طويلة والفم صغير، وله لحية متوسطة مدببة، يده اليمنى مرفوعة لأعلى يحمل بها صاعقته ويهاجم بها التيفون، أما يده اليسرى ممتدة نحوالأمام ربما ليحس التيفون على التوقف أو لأحداث التوازي في الوضع الحركي لزيوس، يرتدى معطفا" يغطى الجزء العلوي منه وتنسدل أطرافه من أعلى الكتف. يلاحظ أن الفنان استخدم الزخارف الحيوانية فى تزين باقى أجزاء الإناء ويتضح هذا فى أفريز الحيوانات البرية التي تلى المشهد، كما استخدم زخارف الأسهم فى تزين القاعدة.

التعليق

يلاحظ أن الفنان قد أعطى أهتماما" كبيرا" فى تصوير التيفون الذى شغل الحيز الأكبر فى المشهد.وربما كان الدافع من ذلك الأهتمام هو شغل الفراغ فى بطن الإناء الكبير وهو الذى كان من بين الدوافع الفنية الهامة فى منتصف القرن السادس ق.م. مع أهتمام الفنان بالناحية الزخرفية ويتضح ذلك فى الأجنحة وطريقة زخرفتها. أيضا يبدو أن التيفون لا يبالى هجوم زيوس. ولكن المعروف أن زيوس سوف ينتصر فى النهاية. وكانت هذه المعركة من المعارك التى تمثل صراع الخير والشر مثل معركة العمالقة والتياتان.[٢١]

صور التيفون على واجهات المبانى وخير مثال على ذلك واجهة الأكربوليس حيث عثر على قطعة نحتية من حجر الكلس المغطى بطبقة من الطلاء يبلغ ارتفاعها ٩٠سم، تؤرخ ل٥٦٠ق.م. محفوظة في متحف الأكروبول، أثينا. [٢٢]

الوصف

لم يقتصر النحت اليونانى على تماثيل الأفراد فقط ولكن تمثل أيضا فى الأشكال التزينية لزخرفة الأقواس والمبانى والمعابد وبالأخص الجزء الخاص بالواجهة ومن بين تلك الأشكال النحت الجداري لواجهة الأكروبوليس الذى تم العثور عليه من خلال عملية التنقيب فى عامي ١٨٨٥-١٨٩٠م وهو عبارة عن ثلاث رؤوس بشرية بشعر قصير مصفف ولحية طويلة، الجزء العلوى لهذه الرؤوس تدل على إنهم ثلاثة أشخاص ذو أياد ضخمة (جسم ضخم) بينما الجزء السفلى فهوعبارة عن جسم ثعبان ضخم يلتف فى شكل متعرج مع وجود زوج من الأجنحة، وفى منتصف الواجهة صور زيوس يقذف صاعقته ضد هذا الكائن ولكن هذا الجزء مفقود.

التعليق

كان الجبين المثلث الذى يعلو واجهة المعابد هو أحد العناصر التى تتضافر فيها جهود المعماري والنحات، حيث كان هذا الجزء يستغل فى التكوين التشكيلى بالغ التنوع و الذى جمع بين عدد من الأشخاص المختلفين فى وضعيتهم وفقا للحيز. نظرا لانحدار الضلعين من قمة المثلث حتى الزواتين الجانبتين. ويلاحظ أن الفنان اليوناني صور الشكل بوضع منظور من جميع الجهات، حيث أظهر الرؤوس الثلاث بملامحهم البشرية كطريقة تصفيف الشعر واللحية، العيون الواسعة التى يعلوها الحاجب، الأنف الطويلة والفم المتوسط مع الأذن المصورة بطريقة أكثر واقعية، استخدم مجموعه مختلفة من الألوان فى طلاء تلك الرؤوس التى مازال البعض منها موجود استخدم اللون الأحمر فى طلاء الجسد بينما استخدم اللون الأزرق فى شعر الرأس و الشارب واللحية، واللون الأخضر لتلوين عدسة العيون، والأسود فى الحواجب والجفون، أستخدم الفنان حجر الكلس المغطى بطبقة من الطلاء حتى يعطى ثقلا للسطح، كما أنه استخدم الوان الأزرق أو الأحمر الغامق فى طلاء الخلفية حتى يبرز الشخصيات المصورة. ويلاحظ ظهور حالة من الهدوء على التيفون على عكس ما وصفته الأسطورة، وتظهر الابتسامة الهادئة التي كان ظهورها سائدا خلال هذه الفترة. (٢٣)

صورت أيضا أسطورة زيوس والتيفون على الدروع حيث عثر فى جنوب ايطاليا على مقبض درع من الفضة المذهبة، ارتفاعه ٤،٨سم، يؤرخ ل٥٠٠ق.م.، محفوظ في متحف جى.بول جيتى، ماليبو بكاليفورنيا ٨٣.AM.٣٤٣.

الوصف

صور زيوس على جهة اليسار فى هيئة محارب واقف بوضع أمامى للجسم ووضع جانبى للرأس ينظر نحو اليمين بوجه طويل، العيون واسعة يعلوها حواجب مقوسة تبدأ من مقدمة الأنف وتمتد حتى الأهداب الخارجية للعين، الأنف مدببة، الفم صغير، ذقن قصيرة مدببة، يضع على رأسه خوذة حربية ويرتدى الخيتون القصير، رافعا يده اليمنى خلف رأسه ممسكا فيها بصاعقته يستعد لإلقائها نحو التيفون، يده اليسرى ممتدة نحو التيفون، قدمه اليمنى موضوعة على الأرض بينما قدمه اليسرى فى وضع حركى موضوعة على أطراف جذع التيفون. أما على جهة اليمين صور التيفون نصفه العلوي بشرى له وجه يحمل نفس ملامح زيوس ولكن له لحية، ويضع على رأسه خوذة، ناشرا" أجنحته خلف ظهره، ويخرج من ظهره ثعبانان تتجه رأس أحدهما لأعلى والأخرى لأسفل، الجزء السفلى له يأخذ الشكل الثعبانى.

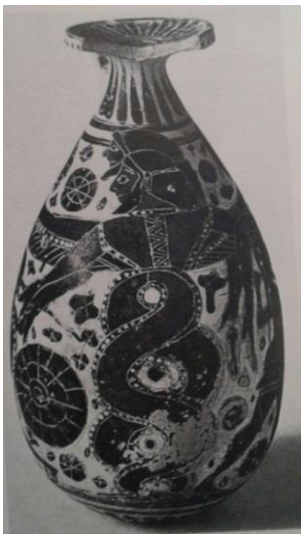
التعليق

ينتمى هذا الدرع البرونزى إلى مجموعة الدروع الأولمبية التى ترجع إلى الفترة الأرخية القديمة ما بين ٥٨٠-٥٥٠ق.م. وتظهر السمات الفنية لهذه الفترة من خلال تصوير العيون اللوزية

الواسعة، الأنف المدببة لكل من زيوس والتيفون. أيضا تصوير التيفون برأس واحدة ملتحية، وصدر مجنح يتصل بالوسط ثعبان أو ثعبانان من الثعابين الملتوية ويؤكد هذا أنبثاق الثعبانين من خلف ظهره. أيضا أراد الفنان فى هذه الفترة أن يضيف للتيفون قوة على قوته لم تذكرها المصادر الأدبية فأضاف الأجنحة للإمعان فى إظهار القوة والقدرة على الحركة السريعة.(٢٤)

ومن الجدير بالملاحظة هنا أيضا أن الفنان صور التيفون وزيوس يرتديان الزى العسكرى مما يجعل من هذا الصراع الأسطورى معركة حربية حقيقية بين جنديين مشتبكين في القتال، وهذا لا يتضح فقط من خلال الملابس العسكرية التى يرتديها الأثنان على بعض الدروع، إنما يظهران أيضا وهما قريبان من بعضهما البعض في أوضاع حربية، ولم يكن الفنان هنا أقل مهارة من فنانى الأوانى الفخارية ولا من النحاتين فيما يتعلق بالتنوع فى تصوير الجزء السفلى لتيفون، ولا في تصوير الحركة وإنتقاء الرموز التى تشير إليه.(٢٥)

ملحق الصور



صورة رقم (١)

نقلاًعن: Boardman.J., (١٩٩٨),p.١٩٠(figure.٣٧١).



صورة رقم (٢)

نقلاًعن : Buschor,E., (٢٠١٣), p.٧٥



صورة رقم ٣

نقلاً عن: Gardner.E.,(٢٠١٣), Ancient Athens,Forgotten Books,p.١٨١.



صورة رقم(٤)

نقلاًعن: Hudson.C.,(١٩٩٧), Masterpieces of the J.Paul Getty Museum Antiquites, the J.Paul Getty Museum, LosAngels, p.٧٧.

حواشي البحث:

١- keightley.T.، (١٨٣٨)، the mythology of ancient greek and Italy, second edition,Whittaker and Co, london, p.٢٦٣.

٢-تارتاروس: هو مكان مظلم فى أعماق الأرض المسافه بينه وبين سطح الأرض تسع أيام، تزوج من أخته جايا وأنجب منها التيفون ولإيخدينا. أنظر:

Roman.L&Roman.M., (٢٠١٠), Encyclopedia of Greek and Roman Mythology, Facts on File, p.٤٥٨.

٣- جايا: آلهة بدائية خرجت من الظلام منذ زمن بعيد لا أحد يعلم متى و كيف، ولدت جايا بعد خاؤوس (الفراغ) ومن بعدها ولد إيروس وتاتاروس، أنجبت الأرض من تلقاء نفسها الجبال والبحر (بونتوس) والسماء (أورانوس) تزوجت الأم من الإبناء الثلاث و أنجبت منهم ذرية عديدة و مختلفة أتصف معظمها بوجود الشكل الثعبانى. أنظر:

Mikalson.J., (٢٠١٠), Ancient Greek Religion, Second Edition, Wiley-Blackwell, p.٩٠.

٤- كيليكياCilicia : هي منطقة تقع في جنوب شرق أسيا الصغرى عبر إليها التيفون ووضع في أحدى الكهوف الموجودة فيها أوتار زيوس المقطوعة. أنظر:

Hornblower.S.,(١٩٩٦), the Oxford Classical Dicthionry, Third Edition, Oxford University Press, NewYork p.٣٣٠.

٥- Aeschylus, ٣٣٨-٣٦٧, p.٤٣.

٦- Grant.M., (١٩٨٩), Myths of the Greeks&Romans, Weidenfeld and Nicolson, London, p.١٣٥.

٧- joseph.C., (١٩٦٥), the masks of ٦٠D: occidental mythology, secker and warbury, London p.٢٢.

٨- Hesiod., (٢٠١٤), the homeric hymns and homerica (tran) Evelyn.H., first printed, London, Newyourk, p١٣٩.

٩- عبد المعطى شعراوي، (١٩٩٥)، أساطير إغريقية ، ج٢ ، مكتبة الانجلو المصرية، ص ٦١٧.

١٠- Pinsent.J., (١٩٦٩), Greek Mythology, the Hamlyn, London, NewYork, p.٢٧.

١١- الهيربسHarpies: هم يمثلن الرياح العاصفة، أبناء إلكتر حورية البحر. أنظر:

Daly.K., (٢٠٠٩),Greek and Roman Mythology A to Z, Third Edition, Chelsea House, p.٦٣.

١٢- جبل إتنا: جبل بركاني يقع على الساحل الشرقي لصقلية، بناه هيفاستوس بناء على رغبة زيوس حتى يدفن تحته العمالقة.

١٣- عبد المعطى شعراوى، (٢٠٠٥)، الإلهة الكبرى، ج٣، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٩٠.

١٤- حيث تنكر زيوس فى هيئة كبش، أبوللو فى شكل غراب، ديونسيوس عنزة، هيرا بقرة بيضاء، أرتيمس قطة، أفروديت سمكة، أريس خنزير، هرمس أبومنجل، بينما الإلهة أثينا "إلهة الحرب " هى من وقفت صامدة أمام ثورة الوحش المخيف، و وصفت والدها زيوس بالجبن، فاحس زيوس كبير الألهة بالخجل فأستجمع قوته، وعاد إلى ميدان القتال للمواجهة، وبدات حاله الصراع ما بين زيوس والتيفون. للمزيد أنظر:

(٢٠٠٥), A Handbook of Greek Mythology, Routledge, London, NewYork, p.٤٧.،Rose.H.

١٥- chorles.P., (١٩٩٧), Greek Myths and Mesopotamia, Routledge, frist published, London, New York, p.١٦٢.

١٦- Aeschylus,٣٦٨-٣٩٨, p.٤٤.

١٧- Apollodorus, the Library, I.VI-٣-VII.١, p.٥١.

١٨- سارة عبدالناصر السيد بلال, (٢٠١٧)، المخلوقات ذات الرؤوس المتعددة فى الفن اليونانى، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة كفرالشيخ، ص١٦.

١٩- Boardman.J., (١٩٩٨)، Aux Origines de la Peinture sur Vase en Grece, Thames&Hudson, London, Fig.٣٧١-p.١٩٠.

٢٠- Buschor,E., (٢٠١٣), Greek Vase- Painting, Forgotten Books,p.٧٥.

٢١- Boardman.J., (١٩٩٣), Greek Art, Thames and Hudson, p.٨١.

٢٢- ثروت عكاشة, (١٩٨٢)، الفن الإغريقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٩.

٢٣- Tarbell.F., (١٩٢٢), A History of Greek Art , the Macmilian Company, London, New York, pp.١٣٣,١٣٤.

٢٤- منى حجاج، (٢٠٠٧)، أساطير الإغريق أبتداع وأبداع، الرواد للكمبيوتر والتوزيع، ص٥٦.

٢٥- سارة عبدالناصر السيد بلال، (٢٠١٧)، ص ٣٠.

من مظاهر التأثيرات الأندلسية المغربية على العمارة الإسلامية بمدينتي القاهرة والإسكندرية خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م)

رامي ربيع عبد الجواد راشد
مدرس عمارة المغرب والأندلس
كلية الآثار – جامعة الفيوم

ملخص البحث :

شهدت العمارة الإسلامية بمصر خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م) ، عديد من التأثيرات الأوروبية الوافدة ، التي تركت بصماتها جلية على عمائر تلك الفترة ، وعلى الرغم من ذلك ، فإن الطراز المعماري الإسلامي لم يزل حاضرا بتلك المنشآت ، دالا على أصالته ، ومدى رسوخ قدمه .

كان من بين طرز العمارة الإسلامية التي انعكس أثرها على عمائر أقاليم القطر المصري في تلك الفترة وبخاصة مدينتي القاهرة والإسكندرية ، ذلك الطراز المعروف بـ (الطراز الأندلسي المغربي) ، الأمر الذي يدعو إلى التساؤل عن : ما هي أسباب انتشار ذلك الطراز الإسلامي الوافد على العمارة الإسلامية بمصر خلال هذه المرحلة التي طغى عليها التأثير الأوروبي ؟ وأيضا : ما هو مدى انتشار ذلك الطراز الأندلسي المغربي من حيث القوة أو الضعف ؟ وأخيرا : ما هي أهم المظاهر المعمارية والفنية التي تعكس ذلك الطراز الإسلامي على العمارة الإسلامية بمدينتي القاهرة والإسكندرية بالفترة قيد الدراسة ؟

الكلمات الدالة :

- العمارة الإسلامية .
- الطراز الأندلسي المغربي .
- التأثيرات الأندلسية المغربية .
- تيجان الأعمدة .
- الشبكة المعينية .
- – الزليج .
- ولا غالب إلا الله .

للعمارة الإسلامية بمصر أهمية كبرى بين عمائر بلاد المشرق والمغرب ، لما حظي به هذا القطر من مكانة سياسية ، دينية ، وثقافية ، أسهمت بشكل رئيسي في تطور وبلورة طرز العمارة بها على مر عصور الدول الإسلامية التي تعاقبت عليها في الحكم ، والتي حافظت فيها على تلك الوحدة الإسلامية العامة التي طغت كليا وجزئيا على سماتها ، وعناصرها المعمارية والفنية ، وذلك منذ العهد الإسلامي المبكر إلى بداية عهد محمد علي .

كان عهد محمد علي باشا بمصر (١٢٢٠ – ١٢٦٥هـ / ١٨٠٥ – ١٨٤٨م) ، نقطة تحول جذرية في مسار العمارة الإسلامية ، بما أدخله من طرز معمارية وفنية أوروبية وافدة

، تجلت بصماتها واضحة على شتى العمائر التي ترجع إلى عهده ، وعهد من جاء بعده من الحكام والأمراء ، بل والعامة من مختلف طبقات المجتمع المصري ، وعن ذلك يقول علي مبارك : (وأول من أدخل المباني الرومية في الديار المصرية هو العزيز محمد علي فأحضر معلمين من الروم فبنوا له سراية القلعة وسراية شبرى ، ... ، وحذا حذوه في إنشاء العمائر على هذا الأسلوب بنوه وأمراؤه ، ... ، وحذا الأهالي حذو الأمراء فكثرت المباني الرومية في داخل القاهرة وضواحيها) [١] .

على الرغم من ذلك ، فلم يكن هذا إيذانا بنهاية وجود الطراز العربي الإسلامي في العمارة المصرية خلال تلك المرحلة ، لما له من تأصل وتجذر بعيد المدى طيلة قرون عديدة ، والذي لم يكن من السهل محوه أو التخلي عنه بالكلية ، ومن جانب آخر ، فرغم سيطرة تلك الطرز الأوروبية الوافدة على جُل العمائر ، لانفراد الساحة أمام المعماريين الأوروبيين ، إلا أن هذا لم يمنع من ظهور طائفة من هؤلاء المعماريين الأجانب ، الذين استهوتهم عناصر ومفردات الطراز الإسلامي في العمارة ، فراحوا يستلهمونها لتزيين وزخرفة منشآتهم ، كما اتجه آخرون منهم إلى استخدام تلك العناصر والمفردات ذات الطابع الإسلامي ، وقوفا على رغبة بعض الأعيان والأثرياء في بناء منشآت مصممة على الطراز العربي الإسلامي ، الذي يتسم بجماليته وثرائه الزخرفي ، كما كان لعمل بعضهم في ديوان الأوقاف وفي لجنة حفظ الآثار دور في تأثرهم بذلك الطراز الإسلامي [٢] .

من ناحية أخرى ، فقد ارتبطت محاولات إحياء الطراز الإسلامي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين (١٣ – ١٤هـ) ، بظهور الاتجاهات الثقافية التي دعت إلى إحياء التراث المحلي والحضارة الإسلامية [٣] ، ومن ثم ظهرت مسميات مثل : " طراز النهضة الإسلامي " ، " الطراز الإسلامي المستحدث " [٤] .

كان من بين الطرز الإسلامية التي لاقت قبولا وانتشارا بالعمارة الإسلامية بمصر بوجه عام وبمدينتي القاهرة والإسكندرية على وجه التحديد خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م) ، ذلك الطراز الوافد المعروف بـ " الطراز الأندلسي المغربي " [٥] ، والواقع أن لهذا الطراز بالعمارة الإسلامية المصرية أصول ضاربة في القدم منذ العصر الفاطمي (٣٥٨ – ٥٦٧هـ / ٩٦٨ – ١١٧١م) ، على أقل تقدير ، ومرورا بكل من العصرين الأيوبي (٥٦٧ – ٦٤٨هـ / ١١٧١ – ١٢٥٠) ، والمملوكي (٦٤٨ – ٩٢٣هـ / ١٢٥٠ – ١٥١٧م) [٦] ، وقد ساعد على انتشاره خلال تلك العصور الثلاثة عديد من العوامل السياسية ، الدينية ، والثقافية [٧] ، الأمر الذي جعله لم يكن ليتوقف عند هذا الحد ، بل استمر بقاؤه إبان العصر العثماني (٩٢٣

– ١٢٢٠هـ / ١٥١٧ – ١٨٠٥م) ، وما تلاه خلال عهد محمد علي وخلفائه (١٢٢٠ – ١٣٧٢هـ / ١٨٠٥ – ١٩٥٢م) .

من خلال تتبع الإشارات المصدرية ، فضلا عن سجلات المحاكم الشرعية المصرية ، خلال العصر العثماني (٩٢٣ – ١٢٢٠هـ / ١٥١٧ – ١٨٠٥م) ، يتضح ذلك الحضور القوي لطوائف المغاربة [٨] بمدينتي القاهرة والإسكندرية [٩] – وغيرهما – على اختلاف أطيافهم ، سواء أكانوا من العوام أو الخواص ، أو العلماء والمتصوفة ، أو التجار والعسكر أو غيرهم ، وما كان لهم من امتداد واسع المجال بين كافة طبقات المجتمع المصري ، أثر بشكل كبير في شتى المناحي الحضارية السياسية ، الدينية ، الثقافية ، الاقتصادية ، والعمرانية وغيرها بالقطر المصري ، فضلا عن الصلات الودية والرسائل المتبادلة بين حكام المغرب الأقصى ومصر وعلماء الأزهر خلال ذلك العصر [١٠] .

في عهد محمد علي وخلفائه (١٢٢٠ – ١٣٧٢هـ / ١٨٠٥ – ١٩٥٢م) ، استمر هذا الحضور لطوائف المغاربة ، حيث يشير علي مبارك ضمن إحصائياته لأعداد الطوائف الأجنبية بمدينة القاهرة عام ١٢٩٩هـ / ١٨٨٢م ، أن عدد العرب والمغاربة وغيرهم – من غير الأوروبيين – يبلغ ٣١٧٥ نسمة [١١] ، ومما يشهد لذلك ، ما أشار إليه الجبرتي في مواضع عدة من تاريخه ، ضمن حديثه عن حروب محمد علي الداخلية والخارجية ، من الدور المهم الذي كان يقوم به عسكر المغاربة المنتظمين في جيشه خلال تلك الحروب [١٢] ، وفي مشاركتهم كذلك مع المصريين ضد الانجليز [١٣] ، فضلا عن ما أفاد به حول بعض مظاهر العلاقات الودية بين محمد علي وسلطان المغرب آنذاك ، المولى سليمان بن محمد بن عبد الله بن إسماعيل العلوي (١٢٠٦ – ١٢٣٨هـ / ١٧٩١ – ١٨٢٢م) [١٤] ، ضمن حديثه عن ركب الحاج المغربي وفيهم المولى إبراهيم ابن المولى سليمان [١٥] .

أيضا من خلال تتبع الإفادات المذكورة عند علي مبارك في خططه ، يمكن الوقوف على أسماء عديد من الحارات والدروب التي كان يقطنها المغاربة على عهده بمدينتي القاهرة والإسكندرية ، عُرفت بهم أو حمل بعضها اسما لبعض العائلات والمدن المغربية [١٦] ، وكذلك تواجد عديد من العلماء ، المتصوفة ، الشرفاء ، والتجار المغاربة ووكائلهم [١٧] ، هذا فضلا عن رواق المغاربة بالجامع الأزهر ، والذي لم يزل يأتيه على عهده أهل المغرب لتلقي العلوم الشرعية به [١٨] ، وما قاموا ببنائه من مساجد ، زوايا ، ومرافق خدمية بكل من القاهرة والإسكندرية وبعض الأقاليم الأخرى [١٩] .

من جانب آخر ، فإنه كان من بين المعماريين الأوروبيين من تأثروا بذلك الطراز الأندلسي ، وقاموا بتنفيذ عديد من عناصره المعمارية والفنية بتلك المنشآت التي قاموا بتصميمها والإشراف عليها بمدينة القاهرة وغيرها من مدن وأقاليم القطر المصري ، وكان من بين هؤلاء – على سبيل المثال – المعماري الألماني كارل فون ديبتش ، والمعماري النمساوي يوليوس فرانس باشا ، وكذلك المعماري الفرنسي أمبرواز بودري ، والمعماري الإيطالي ماريو روسي ، وسيأتي لاحقا ذكر بعض أعمالهم المعمارية التي تجلت فيها مظاهر هذا الطراز الأندلسي المغربي بالفترة قيد الدراسة .

مما سبق يتضح أن لكل من الحضور القوي لطوائف المغاربة بمصر منذ العصر الفاطمي على أقل تقدير ، حتي عهد محمد علي وخلفائه ، وكذلك ميل عديد من المعماريين الأوروبيين وحبهم للطراز الإسلامي بوجه عام والأندلسي بوجه خاص ، أكبر الأثر في تجلي عديد من مظاهر هذا الطراز الأندلسي المغربي على العمائر الإسلامية خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م) ، وفيما يلي عرض لأهم العناصر المعمارية والفنية التي ميزت ذلك الطراز ، والتي من خلالها سوف يتبين ما هو مدى قوة أو ضعف تأثيره على العمارة الإسلامية المصرية بمدينتي القاهرة والإسكندرية في تلك الفترة ؟

١- تيجان الأعمدة :

تميزت بلاد الأندلس منذ عهد الخلافة بقرطبة (٣٠٠ – ٤٢٢هـ / ٩١٢ – ١٠٣٠م) ، حتى نهاية دولة الإسلام بها بسقوط مملكة غرناطة عام (٨٩٨هـ / ١٤٩٢م) ، بنمط فريد من تيجان الأعمدة ، قطع فيها أشواطا عدة من مراحل التقدم والتطور ، حتى أصبح في قمة نضجه وبلورته خلال عصر بني نصر بغرناطة (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، شكل (١) ، وكان هذا النمط من التيجان مشتقا في الأصل من نمط التيجان الكورانثية ، الذي كان شائعا في العمائر الرومانية بشبه الجزيرة الإيبيرية ، وأعيد استخدامها بجامع قرطبة خلال عهد الإمارة (١٣٨ – ٣٠٠هـ / ٧٥٥ – ٩١٢م) [٢٠] ، وعن هذه التيجان تطورت التيجان القرطبية في عهد الخلافة ، ثم ما لبثت أن أصبحت ذات طراز إسلامي خالص منذ عهد الحكم المستنصر بجامع قرطبة (٣٥١ – ٣٥٥هـ / ٩٦٢ – ٩٦٦م) [٢١] .

كانت تلك التيجان القرطبية الأصل الذي اشتقت منه تيجان بلاد الأندلس الأخرى [٢٢] ، وعنها تطورت تيجان عصر ملوك الطوائف (٤٢٢ – ٤٨٤هـ / ١٠٣٠ – ١٠٩١م) [٢٣] ، ومع العصر المرابطي (٤٦٢ – ٥٣٩هـ / ١٠٦٩ – ١١٤٤م) ، انتقل هذا النمط القرطبي إلى بلاد المغرب ، وظل هو النمط الشائع بعمائر العصور التالية مرورا بكل من العصرين الموحدي (٥٣٩ – ٦٦٨هـ / ١١٤٤ – ١٢٦٩م) ، والمريني (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م)

، ثم العصر السعدي (٩٦١ – ١٠٦٩هـ / ١٥٥٣ – ١٦٥٨م) ، وما تلاه خلال العصر العلوي (١٠٦٩ – ١٢٧٦هـ / ١٦٥٨ – ١٨٦٠م) .

اتسم هذا النمط من التيجان بكل من الأندلس والمغرب ببعض الخصائص الفنية ، التي جعلت منه نمطا فريدا مميزا عن نظائره من أنماط التيجان الأخرى ببلاد المشرق ومصر ، وهذه السمات تتمثل في أن التاج يتكون من ثلاثة مستويات ، السفلي منها المتصل ببدن العمود أسطواني الشكل ، قوام زخرفته تلك الزخرفة المعروفة بـ " رأس الحية " [٢٤] ، شكل (١) ، يعلوها المستوى الثاني الأوسط من التاج ، وهو مكعب الشكل ، قوام زخرفته توريقات نباتية ملساء – في غالب الأحوال – في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر ، مكررة بصورة مماثلة بالأوجه الأربعة لهذا المكعب ، والتي يحد كل منها توريقتان رئيسيتان في وضع تدابر ، تنطلقان من المركز لتنتهي كل منهما بطرف ملتو إلى الداخل ، شكل (٢) ، أما المستوى الثالث والأخير فهو يمثل قرمة (طبلة) التاج ، والتي دائما ما تكون مقعرة الشكل ، خالية من الزخرفة في غالب الأحوال ، أشكال (١ ، ٢) .

إن هذه الخصائص الفنية الرئيسية أصبحت أكثر تبلورا وتجسيدا خلال عصر بني نصر بغرناطة (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، وعصر بني مرين بالمغرب (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) ، أشكال (١ ، ٢) ، لتظل الأصل الذي سار عليه هذا النمط من التيجان خلال العصرين السعدي والعلوي بالمغرب .

في ضوء العمائر الإسلامية بمدينتي القاهرة والإسكندرية خلال الفترة قيد الدراسة ، نجد حضورا قويا لهذا النمط من التيجان الأندلسية ، والتي لم تقتصر على نوع بعينه من العمائر دون آخر ، بل نجدها بكل من العمائر الدينية والمدنية على السواء ، وإن كانت بصورة أكثر تجليا بالعمائر الدينية عن نظائرها بالعمائر المدنية .

من النماذج التي تعكس تلك التيجان الأندلسية بالعمائر الدينية خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م) ، تيجان بيت الصلاة بجامع الإمام الشافعي بالقرافة (١٣٠٩هـ / ١٨٩١م) ، لوحة (١) ، تيجان مشهد السيدة نفيسة بالقاهرة (١٣١٤هـ / ١٨٩٦م) ، لوحة (٢) ، تيجان الرواق العباسي بالجامع الأزهر (١٣١٥هـ / ١٨٩٧م) ، لوحة (٣) ، تيجان بيت الصلاة بجامع العراقي بمدينة تلا في محافظة المنوفية (١٣٢١هـ / ١٩٠٣م) [٢٥] ، لوحة (٤) ، وكذلك تيجان بيت الصلاة والبائكة الخارجية التي تتقدم الواجهة الغربية من مشهد السيدة سكينة بالقاهرة (١٣٢٢هـ / ١٩٠٤م) ، لوحات (٥ ، ٦) ، تيجان بيت الصلاة بجامع أحمد يحيى بالإسكندرية (١٣٤٠هـ / ١٩٢٢م) ، وأيضا تاجي محرابه ، لوحات (٧ ، ٨) ، تيجان بيت الصلاة بالمشهد الزينبي بالقاهرة (١٣٥٩هـ / ١٩٤٠م) ، لوحة (٩) ، وأخيرا ، تيجان

البائكة التي تتقدم المدخل الرئيسي الغربي من جامع صلاح الدين الأيوبي بالمنيل (١٣٨٢هـ / ١٩٦٢م) ، لوحة (١٠) .

فيما يتعلق بالعمائر المدنية التي اشتملت على هذه التيجان ذات النمط الأندلسي ، نجد تلك البائكة الرائقة التي تقع بالجهة الشرقية من القاعة الرئيسية بسراي الإقامة من قصر محمد علي بالمنيل (١٣٤٨هـ / ١٩٢٩م) ، والتي جاءت تيجانها ، لوحة (١١) ، محاكاة صريحة لبعض تيجان الأعمدة ببهو السباع من قصور حمراء غرناطة ، لوحة (١٢) ، وكذلك تيجان البوائك الخارجية التي تتقدم الجهة الشرقية من مبنى إقامة السفير الفرنسي بالقنصلية الفرنسية بالجيزة [٢٦] .

أما قصر الجزيرة بحي الإسماعيلية [٢٧] ، فإنه من خلال إحدى الصور الأرشيفية للقصر القديم [٢٨] ، يتضح مدى التأثر الشديد بالطراز المعماري والفني الأندلسي ببهو السباع من حمراء غرناطة ، لوحة (١٣) ، ولا تزال كل من البائكتين الخارجيتين بكل من الواجهتين الشرقية والغربية من مبنى السلاملك شاهدة على ذلك ، لوحات (١٤ ، ١٥) ، إذ نجد العقود المفصصة المتجاوزة – ذائعة الصيت بالطراز الأندلسي المغربي – محمولة على صفوف من الأعمدة المعدنية الرشيقة ، يعلوها تيجان أندلسية الطراز ، لوحات (١٦ ، ١٧) ، شديدة المحاكاة لتيجان أعمدة بهو السباع بقصور الحمراء بغرناطة [٢٩] ، لوحة (١٢) ، والجدير بالذكر أن هذا القصر من أعمال بعض المعماريين الأوروبيين الذين تأثروا كثيرا في أعمالهم بالطراز المعماري والفني الأندلسي ، وهما كل من المعماري الألماني كارل فون ديبتش ، الذي سافر إلى إسبانيا ، وكان قصر الحمراء الذي قام بدراسته لمدة ستة أشهر مصدر إلهام له في أغلب أعماله المعمارية ، والمعماري النمساوي يوليوس فرانس باشا [٣٠] .

من خلال تلك النماذج المذكورة يتضح مدى الحضور القوي لنمط التيجان الأندلسية بالعمارة الإسلامية في مدينتي القاهرة والإسكندرية خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م) [٣١] ، والتي كانت أكثر حضورا بالعمائر الدينية عنها بالعمائر المدنية ، والملاحظ عليها جميعا بوجه عام أنها حافظت على تلك الخصائص الفنية الرئيسية – السابق ذكرها – لهذا النمط من التيجان بالعمائر الأندلسية والمغربية ، من حيث كونها من ثلاثة مستويات ، السفلي منها أسطواني الشكل ، قوامه زخرفة رأس الحية ، يعلوه المستوى الثاني المكعب ، وقوامه توريقات في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر ، تحصر فيما بينها – في بعض الأحيان – زخرفة محارية محورة ، ثم المستوى الثالث وهو طبلة التاج ، والتي تكون مقعرة الشكل ، خالية من الزخرفة ، لوحات (١ – ١٢ ، ١٦ ، ١٧) .

٢- الشبكة المعينية :

هي من أهم العناصر المعمارية الزخرفية على العمارة بكل من الأندلس والمغرب منذ العصر الموحدي (٥٣٩ – ٦٦٨هـ / ١١٤٤ – ١٢٦٩م) ، وهذه الزخرفة عبارة عن شبكة متصلة من المعينات ، متراصة بجوار بعضها البعض ، ذات أشكال زخرفية متعددة ، إلا أن أكثرها شيوعا ببلاد الأندلس والمغرب ذلك النوع المعروف بـ " كتف ودرج " [٣٢] ، شكل (٣) ، وقد اختلف الباحثون حول الأصل في ظهور هذا النوع من الزخرفة ، وإن كان الراجح منها هو أنها تولدت نتيجة تقاطع العقود المفصصة بجامع قرطبة خلال التوسعة الكبرى التي تمت به على عهد الحكم المستنصر (٣٥١ – ٣٥٥هـ / ٩٦٢ – ٩٦٦م) [٣٣] .

قامت هذه الزخرفة بدور كبير في عمائر العصر الموحدي ، حيث نجدها تزين صومعة (مئذنة) جامع القصبة بإشبيلية [٣٤] ، شكل (٤) ، وكذلك الطابق الثاني من صومعة جامع الكتبية ، كأقدم نموذج قائم لها ببلاد المغرب [٣٥] ، وكل من صومعتي جامع حسان بالرباط ، وجامع القصبة بمراكش ، أما في العصر المريني (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) ، فقد زاد الاهتمام بهذه الزخرفة ، بحيث أصبحت أكثر شيوعا على عمائر ذلك العصر سواء الدينية أو المدنية ، كما تعددت أنماطها ، وأصبحت أكثر ثراء عما كانت عليه خلال العصر الموحدي (٥٣٩ – ٦٦٨هـ / ١١٤٤ – ١٢٦٩م) ، إذ نجدها على الصوامع لا تكاد تخلو من تكسيتها ببلاطات الزليج ، متعددة الألوان والأشكال الزخرفية ، أما داخل المنشآت فأضحت عبارة عن إطارات هندسية تضم بداخلها عديد من الزخارف النباتية والنقوش الكتابية ، وهي في ذلك كله محاكية لنظائرها بعمائر غرناطة في عصر بني نصر (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، والتي شهدت قصورهم بالحمراء شيوعا كبيرا لها ، حسب ما نجده – على سبيل المثال – بقبتي بهو السباع ، شكل (٥) .

ظلت هذه الزخرفة رائجة الانتشار خلال العصر السعدي (٩٦١ – ١٠٦٩هـ / ١٥٥٣ – ١٦٥٨م) ، وما تلاه من العصر العلوي (١٠٦٩ – ١٢٧٦هـ / ١٦٥٨ – ١٨٦٠م) ، إلى الوقت الحاضر ، حفاظا على ذلك الموروث الأندلسي بالمغرب طيلة قرون عديدة ، وتأكيدا في الوقت ذاته على الأهمية الفنية التي احتلتها بالطراز الأندلسي المغربي .

من خلال العمائر الإسلامية بمدينتي القاهرة والإسكندرية في الفترة قيد الدراسة ، يمكن الوقوف على عديد من النماذج التي تعكس هذا النوع من الزخرفة ، ولعل من أبرز تلك النماذج ، برج الساعة الملحق بقصر المنيل مجاورا للمسجد ، لوحة (١٨) ، فهذا البرج محاكاة صريحة لبعض صوامع كل من العصرين الموحدي والمريني ، إذ جاء مربع المسقط كما هو الحال بصوامع بلاد الأندلس والمغرب ، ومن ناحية أخرى لعبت الشبكة المعينية الدور الرئيسي في

زخرفة الواجهات الأربع للبرج من أسفلها إلى أعلاها ، مثلما هو الأمر في العصر الموحدي بصومعة الخيرالدا بإشبيلية ، شكل (٤) ، وصومعة جامع القصبة بمراكش ، لوحة (١٩) ، وكذلك صومعة الجامع الكبير المريني بفاس الجديد ، لوحة (٢٠) ، كما أن هذا النوع من الشبكة المعينية الذي يزين واجهات ذلك البرج هو المعروف بـ " كتف ودرج " ، لوحة (٢١) ، وهو – كما سبق الإشارة – الأكثر شيوعا بعمائر الأندلس والمغرب .

أيضا من بين العمائر التي احتلت فيها هذه الشبكة المعينية مكانة مهمة في زخرفتها ، القصر المعروف بـ " قصر بنت السلطان " بالزمالك [٣٦] ، حيث نراها تؤطر أعلى الواجهات الخارجية للقصر ، ارتكازا على بائكة ممتدة من الأعمدة ذات العقود المفصصة ، لوحة (٢٢) ، حسب ما نجده بصوامع كل من العصرين الموحدي والمريني ، لوحات (١٩ ، ٢٠) ، كما أن البوابة الخارجية للقصر من ناحيته الشرقية ، المطلة على النيل ، جاءت هي الأخرى مزينة في كافة أجزائها بتلك الشبكة المعينية ، لوحة (٢٣) ، على أن أهم الأمثلة التي تعكس تلك الزخرفة بهذا القصر ، ما نجده بالقاعة الرئيسية التي يفضي إليها المدخل الرئيسي الغربي ، فهي عبارة عن مساحة مربعة المسقط ، يحدها بكل جهة من جهاتها الأربع بائكة من أربعة أعمدة ، تحمل ثلاثة عقود مفصصة ، أعلاها أوسطها ، يعلوها جميعها شبكة من تلك المعينات على أرضية من الجص ، لوحات (٢٤ ، ٢٥) ، لتذكر في هذا كله بنظائرها بقبتي بهو السباع بحمراء غرناطة ، شكل (٥) .

على هذا النحو من المحاكاة لقصور الحمراء نجد أيضا تلك الزخرفة المعينية منفذة بالجص لتغمر حوائط قاعة الطراز التركي الكبرى بقصر عمرو إبراهيم بالزمالك [٣٧] ، لوحة (٢٦) ، مع بعض مظاهر التأثيرات الأندلسية الأخرى – سيأتي ذكرها فيما بعد – والتي تعد كلها صدى حقيقي لفنون قصور الحمراء بغرناطة على فنون ذلك القصر بالقاهرة خلال المرحلة قيد الدراسة .

إضافة إلى هذه النماذج ، فقد حظيت تلك الزخرفة بأهمية كبرى أيضا في تزيين عديد من القباب ، حسب ما نراه بقبة مشهد السيدة سكينة (١٣٢٢هـ / ١٩٠٤م) ، لوحة (٢٧) ، وهي بتلك القبة مزينة من الداخل بتوريقات نباتية مكررة في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر [٣٨] ، كما نجد هذه الشبكة المعينية تزين قبة مدفن سليمان باشا الفرنساوي بمصر القديمة ، لوحة (٢٨) ، وأيضا تزين المستوى السفلي من الأعمدة المعدنية بأركان المدفن من الخارج ، لوحة (٢٩) ، ومرة ثالثة نراها من خلال تقاطع بائكة العقود المكونة للمستوى السفلي من السياج المعدني المحيط بهذا المدفن من الخارج ، وفق ما شاع بالعمارة والفن الأندلسي المغربي ، لوحة (٣٠) ، وهذا المدفن من أعمال المعماري الألماني كارل فون ديبتش [٣٩] ، على نسق

أكشاك القصور الأندلسية ، وإلى هذا المعماري الأوروبي تنسب أيضا تلك البوائك الحديدية التي تتقدم الواجهتان الشرقية والغربية من مبنى السلاملك بقصر الجزيرة ، لوحات (١٤ ، ١٥) ، والتي لم تخل هي الأخرى – إلى جانب العقود المتجاوزة ونمط التيجان الأندلسية سابق الإشارة إليها – من زخرفة تلك الشبكة المعينية ، لوحة (٣١) .

كذلك من بين القباب التي تزينها هذه الشبكة المعينية ، قباب جامع أبي العباس المرسي بالإسكندرية (١٣٦٢هـ / ١٩٤٣م) ، لوحة (٣٢) ، وعمارة وتصميم هذا الجامع من أعمال المهندس الإيطالي ماريو روسي [٤٠] ، وعلى غرار هذه القباب جاءت أيضا قبتا المدخل الرئيسي بجامع صلاح الدين الأيوبي بالمنيل (١٣٨٢هـ / ١٩٦٢م) ، لوحة (٣٣) ، وأخيرا ، لعبت هذه الزخرفة دورا بارزا في زخرفة الواجهات الخارجية لجامع أحمد يحيى بالإسكندرية (١٣٤٠هـ / ١٩٢٢م) ، لوحات (٣٤ ، ٣٥) ، فضلا عن زخرفتها لبواطن العقود الحاملة لقبة جامع الرفاعي بالقاهرة (١٣٢٩هـ / ١٩١١م) [٤١] ، لوحة (٣٦) .

لعله من خلال هذه الأمثلة يتضح أيضا مدى ما حظيت به تلك الزخرفة – البارزة في الطراز الأندلسي المغربي – من مكانة وأهمية كبرى بعمائر مدينتي القاهرة والإسكندرية خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠ م) .

٣– الزليج :

يعد أسلوب التكسية بالزليج من أهم الخصائص التي تميزت بها عمائر بلاد الأندلس والمغرب ، على خلاف بلاد المشرق ومصر ، وقد أشار إلى ذلك المقري التلمساني في سياق حديثه عن بعض فضائل الأندلس بقوله : (ويصنع بالأندلس نوع من المفصص المعروف في المشرق بالفسيفساء ، ونوع يبسط به قاعات ديارهم يعرف بالزليجي يشبه المفصص ، وهو ذو ألوان عجيبة يقيمونه مقام الرخام الملون الذي يصرفه أهل المشرق في زخرفة بيوتهم) [٤٢] .

كما أشار إلى ذلك أيضا أحد الرحالة المشارقة الذين زاروا بلاد المغرب في عهد السلطان أبي الحسن المريني (٧٣١ – ٧٤٩هـ / ١٣٣٠ – ١٣٤٨م) ، وهو ابن فضل الله العمري (ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م) ، حيث يقول عن الزليج ضمن حديثه عن مدينة فاس : (وتفرش بالرخام دياراتهم وبالزليج ، وهو نوع من الآجر مدهون بدهان ملون كالقاشاني ، بأنواع الألوان البيض والسود والأزرق والأصفر والأخضر وما يتركب من هذه الألوان وغالبه الأزرق الكحلي ، ومنهم من يتخذ منه وزرات لحيطان الدور) [٤٣] .

من خلال تلك الإفادات المصدرية الدقيقة حول هذه المادة الزخرفية ، يتضح أنها مما اختصت به بلاد الأندلس والمغرب على خلاف بلاد المشرق حسب ما سبق الإشارة ، كما يتبين كذلك الألوان الشائعة في تزجيج تلك البلاطات الخزفية ، ومن ناحية أخرى ، مواضع استخدام

تلك البلاطات في تكسية الدور والقصور وباقي المنشآت ببلاد الأندلس والمغرب ، وذلك على نحو ما سنجده بالنماذج قيد الدراسة .

حظي أسلوب الزخرفة بالزليج بانتشار واسع المدى خلال عصر بني نصر بغرناطة (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، وعصر بني مرين – معاصريهم – بالمغرب (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) ، ولا تزال الشواهد المادية بكل من قصور الحمراء ، والمدارس المرينية بحواضر المغرب الكبرى مثل فاس ، مراكش ، ومكناس شاهدة على ذلك ، ورغم توقف عجلة الحضارة الأندلسية بعد سقوط مملكة غرناطة عام ٨٩٨هـ / ١٤٩٢م ، ظلت بلاد المغرب خلال العصر السعدي (٩٦١ – ١٠٦٩هـ / ١٥٥٣ – ١٦٥٨م) ، والعصر العلوي (١٠٦٩ – ١٢٧٦هـ / ١٦٥٨ – ١٨٦٠م) ، إلى الوقت الحاضر ، محافظة على ذلك الموروث الفني في الزخرفة ، مع بعض التطورات التي طرأت عليه في الألوان ، وأشكال الزخارف النباتية والهندسية .

تعكس العمارة الإسلامية بمدينتي القاهرة والإسكندرية خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م) ، نماذج على قدر كبير من الأهمية لهذا الأسلوب الفني في الزخرفة ، ولعل من أهم هذه النماذج ، تلك التكسية البديعة التي حظي بها محراب الجامع الحسيني بالقاهرة ، لوحة (٣٧) ، فقد جمعت هذه البلاطات الزليجية عديد من الخصائص الفنية التي شاعت بتكسيات الزليج ببلاد المغرب خلال العصر العلوي (١٠٦٩ – ١٢٧٦هـ / ١٦٥٨ – ١٨٦٠م) ، على وجه التحديد ، والجدير بالذكر أن هذه التكسية تشتمل – إلى جانب عديد من النقوش الكتابية القرآنية والدعائية وغيرها – على نقشين تسجيليين يؤرخان لها ، الأول يتوسط النقش القرآني الدائر بعقد المحراب ، ويقرأ : (ربيع ل (الأول) سنة ١٣٠٤ انتهى بحمد الله) ، أما النقش التسجيلي الثاني فيقع على يسار المواجه للمحراب ، يزين أحد تروس الأطباق النجمية التي تكسو هذا الجانب ، حيث يقرأ : (اللهم كن برحمتك خير مجازي (كذا) لمنشئه عبد الواحد التازي سنة ١٣٠٣) ، لوحة (٣٨) .

تكمن أهمية هذا النقش التسجيلي في كونه يقطع – إلى جانب الخصائص الفنية الآتي ذكرها آنفا – بنسبة تلك الكسوة الخزفية إلى أحد المعلمين المغاربة ، وهو عبد الواحد التازي [٤٤] ، ومن ناحية أخرى تبرهن على أن المغاربة كان لا يزال لهم حضور قوي بمصر حتى ذلك التاريخ المتأخر [٤٥] ، وأخيرا ، تبرز مدى ما كان يتمتع به هؤلاء الصناع المغاربة من مكانة في في ذلك العهد بين أوساط الفنانين المحليين ، مما دعى الحكام والأمراء إلى إسناد مثل هذه المهام الفنية إليهم .

من خلال نظرة عامة على تلك التكسية الزليجية بمحراب الجامع الحسيني ، لوحة (٣٧) ، يمكن القول أنها تعكس صورة حية لهذا الأسلوب الزخرفي ببلاد المغرب خلال تلك الفترة المعاصرة ، والتي نجد لها عديد من النماذج بقصور ومنشآت العصر العلوي بالحواضر الكبرى ، كمراكش (قصر الستينية وقصر الباهية نموذجا) ، وفاس (قصر البطحاء بفاس البالي والقصر الملكي بفاس الجديد نموذجا) ، ومكناس (القصور الإسماعيلية بالقصبة وكذلك الضريح الإسماعيلي نموذجا) ، وغيرها من حواضر المغرب .

إن الخصائص الفنية التي اتسمت بها تلك التكسية ، والتي تبرز التأثر الكبير بنظائرها ببلاد المغرب خلال تلك الفترة عديدة ، ويأتي على رأسها الألوان المستخدمة ممثلة في الأزرق ، الأزرق المائي ، الأحمر الطماطمي ، والأصفر العسلي ، الأخضر ، الأبيض ، والأسود ، وكذلك زخرفة الأطباق النجمية العنكبوتية [٤٦] ، لوحة (٣٩) ، وهي إحدى التطورات التي طرأت على زخرفة الطبق النجمي خلال العصر العلوي الثالث – وما تلاه – بالمغرب [٤٧] ، هذا فضلا عن بروز كل من الشرافات البخارية [٤٨] ، وأظفار السبع [٤٩] ، لوحات (٤٠ ، ٤١) ، وغيرها من الوحدات الهندسية الأخرى التي حظيت بانتشار كبير بتكسيات الزليج ببلاد المغرب خلال تلك الفترة .

أخيرا ، فإن من أهم ما تتسم به تلك التكسية الزليجية بمحراب الجامع الحسيني ، هو استخدام التقنية المعروفة بـ " الزليج المقشر " [٥٠] ، في تنفيذ عديد من النقوش الكتابية ، لوحات (٣٨ ، ٤٢) ، وهو أسلوب فني انتشر بقصور الحمراء في عصر بني نصر (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، ومنها عرف طريقه إلى المغرب خلال العصر المريني (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) ، ولا تزال الشواهد المادية بمدارس ذلك العصر بكافة حواضر المغرب تعكس صورا فنية غنية لهذا الأسلوب في الزخرفة بالزليج [٥١] ، لوحة (٤٣) ، على أن الذي يلفت الانتباه بتلك النقوش الكتابية هو أنها منفذة بخط الثلث ، الذي عم استخدامه خلال تلك الفترة على العمائر الإسلامية بمصر ، وليست بالخط المشرقي المتمغرب [٥٢] ، الذي اتسم ببعض الخصائص الذي ميزته عن ذلك الخط المشرقي ، الأمر الذي يبين مدى انصهار الصناع والحرفيين المغاربة داخل الأوساط الحرفية بمصر [٥٣] ، وأنهم كما أثْروا تلك المنشآت بعديد من مظاهر طرازهم الفني الأندلسي المغربي ، تأثروا في الوقت ذاته ببعض الأساليب الفنية المحلية التي كانت متداولة بمصر خلال العصور الإسلامية المتعاقبة [٥٤] .

من بين النماذج التي تعكس أيضا هذا الأسلوب الفني في الزخرفة بالفترة قيد الدراسة ، التكسيات الزليجية التي حظي بها قصر المنيل بالقاهرة ، حيث كسيت دركاة المدخل الرئيسي

للقصر بمواضع عدة منها بتوليفات متعددة من بلاطات الزليج وفق الأسلوب الأندلسي المغربي ، لوحات (٤٤ ، ٤٥) ، في تناغم رائق مع أخرى من البلاطات الخزفية على الطراز العثماني (التركي) ، وإلى جانب تكسيات الزليج بهذه الدركاة ، فهناك أخرى تغطي جميع جدران القاعة العليا بالطابق الأول من سراي الاستقبال ، فضلا عن المستوى السفلي على يمين ويسار مدخلها ، لوحات (٤٦ ، ٤٧) ، وهو ما حمل – بالمقام الأول – على تسميتها بـ " القاعة المغربية " .

لا يزال هذا القصر يشتمل على مزيد من النماذج التي تبرز هذه الأسلوب الفني في التكسية والزخرفة ، إذ نجد تلك البلاطات الزليجية تكسو دخلة السقاية الملحقة بالقصر على يسار المتجه من سراي الاستقبال إلى سراي الإقامة ، لوحة (٤٨) ، أما المدخل الخاص بتلك السراي الأخيرة ، فقد كسيت كافة الأجزاء السفلى من الجدران ببلاطات من الزليج تؤلف أطباق نجمية ، يعلوها أفاريز من زخرفة الشرافات المدرجة ، لوحات (٤٩) ، وفق نظائرها بقصور حمراء غرناطة ، لوحة (٥٠) .

إن الحضور القوي بهذا القصر لذلك الأسلوب الفني في الزخرفة ، الذي تميزت به كل من بلاد الأندلس والمغرب ، دال بكل صراحة على مدى ما حظي به الطراز الأندلسي المغربي من مكانة بعمائر مصر الإسلامية على عهد حكام وأمراء الأسرة العلوية بمصر خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م) ، وهي المرحلة التي شهدت تأثيرا قويا للطرز المعمارية والفنية الأوروبية ، الأمر الذي يؤكد من جانب صحة ما ورد بالنقش التسجيلي لهذا القصر – حسب ما سبق ذكره – من أن إنشائه كان رغبة من منشئه لإحياء الفنون الإسلامية وإجلالا لها ، ومن جانب آخر ، تبرز المكانة التي تمتع بها الصناع والحرفيون المغاربة لدى الحكام والأمراء بمصر بتلك الفترة ، وأنه كان من بين هؤلاء الأمراء من يرعى ذلك الطراز الأندلسي المغربي .

من الأمثلة المهمة كذلك ، التي يتجلى فيها هذا الأسلوب الشائع في الطراز الأندلسي المغربي ، التكسيات التي تؤزر جدران القاعة الصيفية بالطابق العلوي من منزل طوسون أبو جبل بالجيزة (١٣٦٧هـ / ١٩٤٧م) [٥٥] ، لوحة (٥١) ، حيث يتضح من هذه التكسيات الزليجية التأثر الشديد بالأسلوب الفني الذي شاع بقصور الحمراء بغرناطة في عصر بني نصر (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، سواء من حيث الألوان المستخدمة ، أو من حيث زخرفة الأطباق النجمية المكونة لها ، أو تلك الشرافات المعروفة بـ " شرافات مكة " [٥٦] ، التي تتوج هذه التكسيات .

أخيرا ، من بين المنشآت التي لم تخل من هذا الأسلوب الفني ، مدفن سليمان باشا الفرنساوي بمصر القديمة ، وقد سبق الإشارة إلى أن بعض أجزاء وعناصر ذلك المدفن زينتها زخرفة الشبكة المعينية المعروفة في الطراز الأندلسي المغربي ، وكذلك فإن المستوى السفلي من

جدران ذلك المدفن من الداخل يعكس وجها آخر من أوجه تأثيرات الطراز الأندلسي على عمائر مصر الإسلامية خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م) ، ممثلا ذلك في تكسيتها ببلاطات الزليج ، لوحة (٥٢) ، والتي يعلوها إلى صرة القبة التي تعلو قاعة المدفن ، عديد من المساحات الزخرفية الهندسية والنباتية المنفذة بالجص [٥٧] ، حسب الشائع بكل من بلاد الأندلس والمغرب ، ليؤكد هذا أيضا على المكانة الرفيعة التي تبوءها ذلك الطراز الأندلسي ، والذي آثاره بعض المعماريين الأوروبيين في أعمالهم المعمارية تحت رعاية حكام الأسرة العلوية بمصر ، إذ إن هذا المدفن – كما سبق الذكر – من أعمال المعماري الألماني كارل فون ديبتش ، المنسوب له أيضا قصر الجزيرة بالزمالك ، والذي حظي هو الآخر بمزيد من تأثيرات الطراز الأندلسي بقصور الحمراء بغرناطة ، لوحات (١٣ – ١٧ ، ٣١) .

٤– العبارة الدعائية (ولا غالب إلا الله) :

من المعلوم أن تلك العبارة : " ولا غالب إلا الله " ، كانت شعار حكام بني نصر بغرناطة (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، ولذا عم استخدامها على كافة مآثرهم المعمارية والفنية ، فلا يكاد يخلو منها موضع من قصورهم بالحمراء ، ممتدة في تكرار دائم إلى ما لا نهاية ، وبصور وأشكال فنية غنية متنوعة ، إذ كان لها – كما يشير بعض الباحثين – دلالة مهمة مرتبطة كل الارتباط بالأحداث السياسية المؤلمة التي كانت تتوالى على مملكة غرناطة ، آخر معاقل الوجود العربي الإسلامي بالأندلس [٥٨] .

كانت هذه العبارة الدعائية على وجه التحديد شارة على عصر بني نصر وقصورهم بحمراء غرناطة وحسب ، إذ لم تلق انتشارا على عمائر العصر المريني – المعاصر لعصر بني نصر – وما تلاه خلال العصرين السعدي والعلوي بالمغرب [٥٩] ، ولعل هذا يفسر من وجه ، ندرة النماذج التي تعكس تلك العبارة الدعائية على العمائر الإسلامية بمدينتي القاهرة والإسكندرية خلال الفترة محل الدراسة ، على خلاف العناصر الزخرفية الأخرى السابق دراستها ، إذ لم يمكن البحث من الوقوف على أمثلة لها إلا بمنشأة واحدة ممثلة في قصر عمرو إبراهيم بالزمالك .

على الرغم من ذلك ، فقد حظيت تلك العبارة بمكانة مهمة ضمن النقوش الكتابية الزخرفية بهذا القصر ، بل يمكن اعتبارها السمة الفنية المميزة لهذا القصر ، والتي نجدها منفذة بصورة واسعة الانتشار وبطرق وأساليب فنية متعددة ، إذ نجدها منقوشة بالخط الكوفي الأندلسي المزهر ، مكررة مرتين على يمين ويسار المدخل الرئيسي للقصر ، كما نجدها منقوشة بنفس الخط أعلى المدافئ الثلاث الملحقة بالقصر [٦٠] ، لوحة (٥٣) ، ومرة ثالثة منفذة بخط الثلث في تكرار دائم بالإفريز الذي يعلو إزار البلاطات الخزفية – ذات الطراز التركي – بقاعة الطراز

الفاطمي ، على أن أهم النماذج التي يتجلى فيها مظاهر التأثير الأندلسي تلك المنقوشة بقاعة الطراز التركي والقاعة المتصلة بها ، لوحات (٢٦ ، ٥٤) .

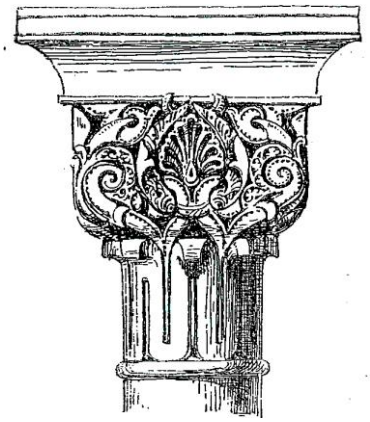
إن الملاحظ على هذا النموذج الفريد هو أنه محاكاة صريحة من حيث أسلوب النقش والكتابة لما شاع بقصور حمراء غرناطة ، شكل (٦) ، كما أنه منفذ بالجص كما هو الحال أيضا بقصور الحمراء ، وأخيرا ، جاءت هذه العبارة ممتدة في تكرار دائم على هيئة إفريز يؤطر أعلى الحوائط ، والأجزاء السفلى منها التي تكسوها بلاطات من الخزف – ذات الطراز التركي – محاكية أيضا في ذلك نفس الأسلوب المتبع بأبهاء وقاعات قصور الحمراء بغرناطة .

الخلاصة :

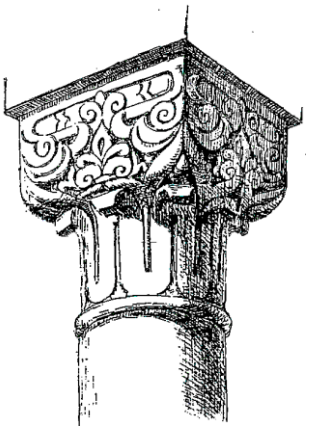
مما سبق يتبين المكانة الرفيعة التي حظي بها الطراز الأندلسي المغربي بالعمائر الإسلامية في مدينتي القاهرة والإسكندرية خلال القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م) ، وهي المرحلة التي شهدت في الوقت ذاته تأثيرا قويا للطرز المعمارية والفنية الأوروبية ، ومما أسهم في ذلك بشكل رئيسي ، هو الحضور القوي لطوائف المغاربة على اختلاف أطيافهم بمدن وأقاليم القطر المصري ، وانصهارهم الكبير داخل نسيج المجتمع منذ العصر الفاطمي (٣٥٨ – ٥٦٧هـ / ٩٦٨ – ١١٧١م) ، على أقل تقدير ، حتى القرنين (١٣ – ١٤هـ / ١٩ – ٢٠م) ، قيد الدراسة .

من جانب آخر ، فعلى الرغم من سيطرة الطرز الأوروبية المختلفة الوافدة على عمائر مصر الإسلامية خلال هذه الفترة ، فإن هذا لم يمنع من شغف بعض هؤلاء المعماريين الأوروربيين بالطرز الإسلامية ، والتي نال فيها الطراز الأندلسي المغربي نصيبا وافرا ، جسدته أعمالهم المعمارية التي أنشأوها بمصر خلال تلك المرحلة ، الأمر الذي يؤكد مرة ثانية على مدى ما تمتع به الطراز الأندلسي المغربي من مكانة لم تكن لتتوقف عند حدوده الجغرافية وحسب ، بل تردد صداها بقوة ، شاهدة على عظيم فضل تلك الحضارة الأندلسية على بلاد الشرق الإسلامي والغرب المسيحي على السواء .

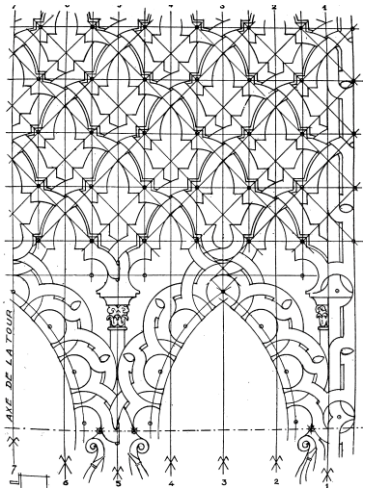
الأشكال واللوحات



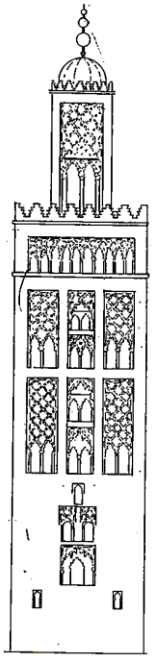
شكل (١) : نموذج لتاج عمود من بهو السباع بقصور الحمراء بغرناطة ، عن :
Marçais : L´Architecture Musulmane d'Occident .P.٣٤٠, Fig, ٢٠٨.



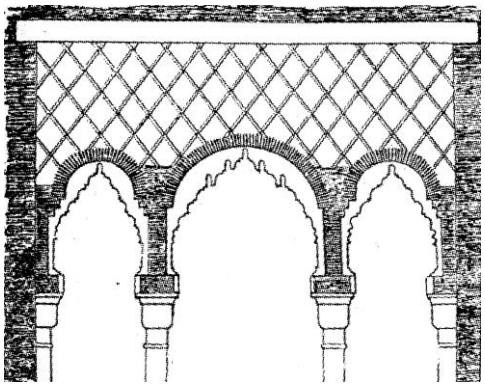
شكل (٢) : نموذج لتاج عمود من قبة سيدي بو مدين بتلمسان ، عن :
Marçais : L´Architecture Musulmane d'Occident .P.٣٤١, Fig, ٢١٠.



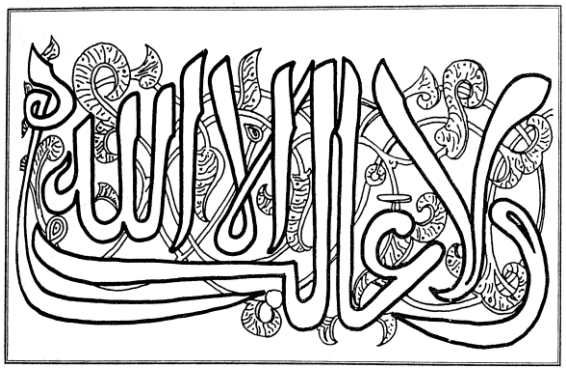
شكل (٣) : الشبكة المعينية كتف ودرج بصومعة جامع حسان بالرباط ، عن :
مالدونادو : عمارة المساجد . جـ٣ ، صـ ٢٥٩ ، لوحة مجمعة (٤٣ / ٢) .



شكل (٤) : الشبكة المعينية بصومعة الجامع الكبير بإشبيلية ، عن :
Golvin : Essai Sur L´Architecture. T.٤, P.٢٧٧, Fig,٩٤.



شكل (٥) : بائكة العقود الثلاثية والشبكة المعينية بقبتي بهو السباع من قصور الحمراء بغرناطة ، عن:
مالدونادو : عمارة القصور . جـ٣ ، صـ ٣٤٠ ، شكل (٥-A) .



شكل (٦) : العبارة الدعائية (ولا غالب إلا الله) بقصور الحمراء بغرناطة ، عن :
محمد الجمل : قصور الحمراء . صـ٢٥٣ ، شكل (٦٧) .



لوحة (١) : تاج أعمدة بيت الصلاة بجامع الإمام الشافعي بالقرافة .



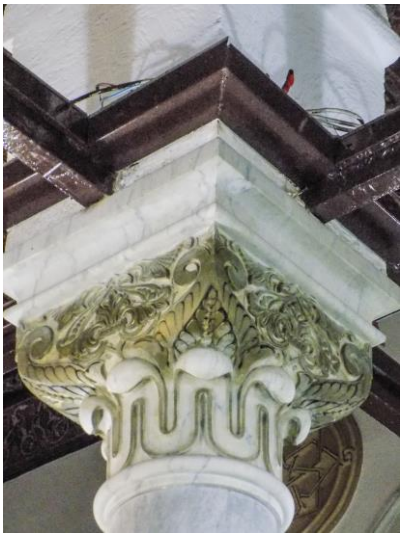
لوحة (٢) : تاج أعمدة مشهد السيدة نفيسة بالقاهرة .



لوحة (٣) : تاج أعمدة الرواق العباسي بالجامع الأزهر .



لوحة (٤) : تاج أعمدة بيت الصلاة من جامع العراقي بمدينة تلا .



لوحة (٥) : تاج أعمدة بيت الصلاة بجامع السيدة سكينة بالقاهرة .



لوحة (٦) : تاج أعمدة البائكة الخارجية من جامع السيدة سكينة بالقاهرة .



لوحة (٧) : تاج أعمدة بيت الصلاة بجامع أحمد يحيى بالإسكندرية .



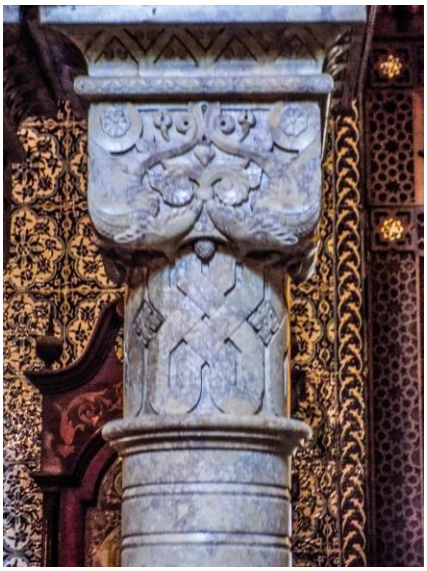
لوحة (٨) : تاج عمودي المحراب من جامع أحمد يحيى بالإسكندرية .



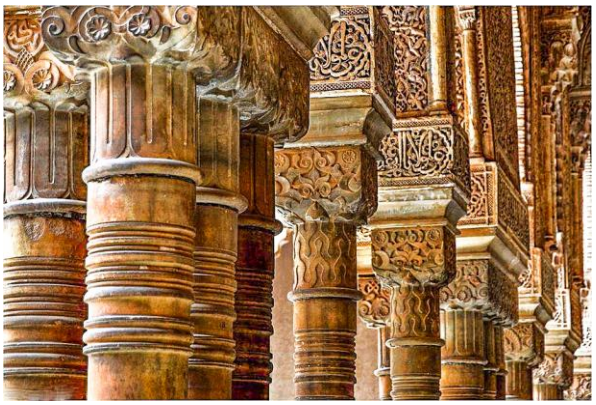
لوحة (٩) : تاج أعمدة بيت الصلاة بجامع السيدة زينب بالقاهرة .



لوحة (١٠) : تيجان أعمدة البائكة التي تتقدم المدخل الرئيسي لجامع صلاح الدين الأيوبي بالمنيل .



لوحة (١١) : تاج أعمدة البائكة الملحقة بالطابق الأول من سراي الإقامة بقصر محمد علي بالمنيل .



لوحة (١٢) : نماذج من تيجان أعمدة بهو السباع من قصور الحمراء بغرناطة ، عن :
https://www.google.com.eg/search?q



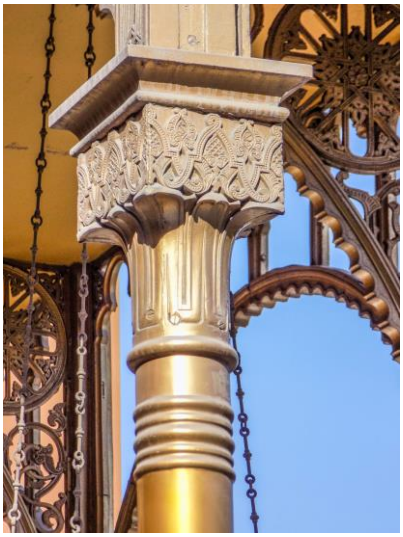
لوحة (١٣) : صورة أرشيفية لإحدى أقسام قصر الجزيرة .



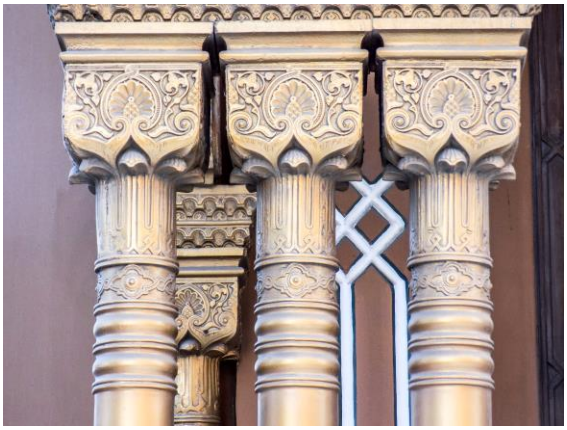
لوحة (١٤) : البائكة التي تتقدم الواجهة الشرقية من مبنى السلاملك بقصر الجزيرة .



لوحة (١٥) : البائكة التي تتقدم الواجهة الغربية من مبنى السلاملك بقصر الجزيرة .



لوحة (١٦) : تاج أعمدة البائكة التي تتقدم الواجهة الشرقية من مبنى السلاملك بقصر الجزيرة .



لوحة (١٧) : تيجان أعمدة البائكة التي تتقدم الواجهة الغربية من مبنى السلاملك بقصر الجزيرة .



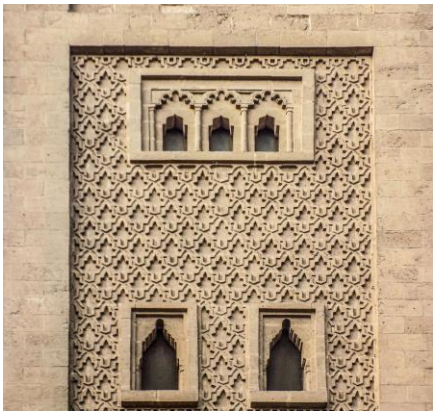
لوحة (١٨) : برج الساعة بقصر محمد علي بالمنيل .



لوحة (١٩) : صومعة جامع القصبة بمراكش .



لوحة (٢٠) : صومعة الجامع الكبير بفاس الجديد .



لوحة (٢١) : تفصيل للشبكة المعينية كتف ودرج ببرج الساعة بقصر محمد علي بالمنيل .



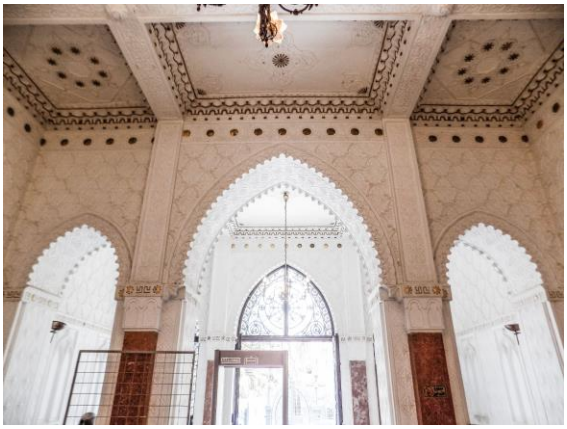
لوحة (٢٢) : شبكة المعينات تزين أعلى واجهات قصر بنت السلطان بالزمالك .



لوحة (٢٣) : الشبكة المعينية تزين المدخل الشرقي لقصر بنت السلطان بالزمالك .



لوحة (٢٤) : الشبكة المعينية تزين عقود الجهة الجنوبية من بهو الاستقبال بقصر بنت السلطان.



لوحة (٢٥) : شبكة المعينات تزين عقود الجهة الغربية من بهو الاستقبال بقصر بنت السلطان .



لوحة (٢٦) : الشبكة المعينية تزين جدران قاعة الطراز التركي بقصر عمرو إبراهيم بالزمالك .



لوحة (٢٧) : الشبكة المعينية تزين قبة مشهد السيدة سكينة بالقاهرة .



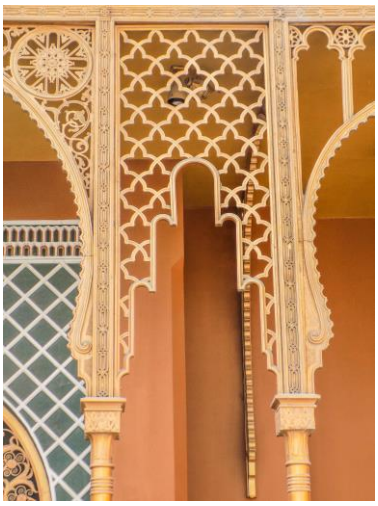
لوحة (٢٨) : الشبكة المعينية تزين قبة مدفن سليمان باشا الفرنساوي بالقاهرة .



لوحة (٢٩) : الشبكة المعينية بالمستوى السفلي من الأعمدة المعدنية خارج مدفن سليمان باشا الفرنساوي



لوحة (٣٠) : الشبكة المعينية بالسياج المعدني المحيط بدمفن سليمان باشا الفرنساوي .



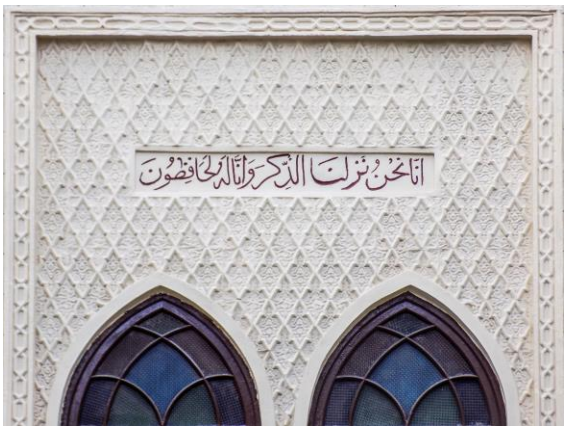
لوحة (٣١) : شبكة المعينات بالبائكة التي تتقدم الجهة الشرقية من مبنى السلاملك بقصر الجزيرة .



لوحة (٣٢) : الشبكة المعينية تزين قباب جامع أبي العباس المرسي بالإسكندرية .



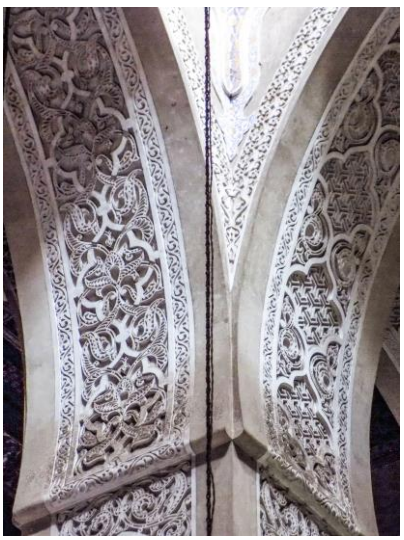
لوحة (٣٣) : الشبكة المعينية تزين القبتين أعلى مدخل جامع صلاح الدين الأيوبي بالمنيل .



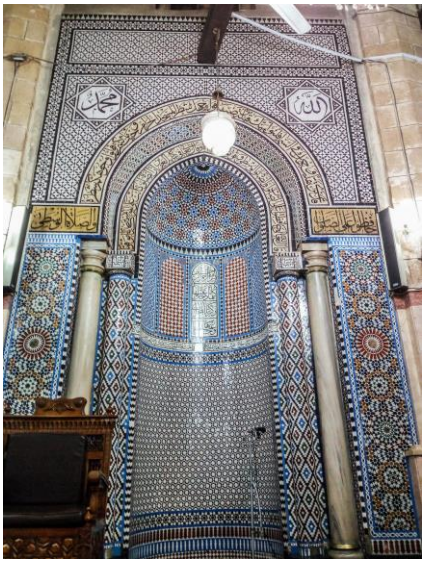
لوحة (٣٤) : الشبكة المعينية تزين الواجهة الشمالية لجامع أحمد يحيى بالإسكندرية .



لوحة (٣٥) : الشبكة المعينية تزين الواجهة الشرقية لجامع أحمد يحيى بالإسكندرية .



لوحة (٣٦) : الشبكة المعينية تزين بواطن عقود القبة التي تعلو بيت الصلاة بجامع الرفاعي بالقاهرة .



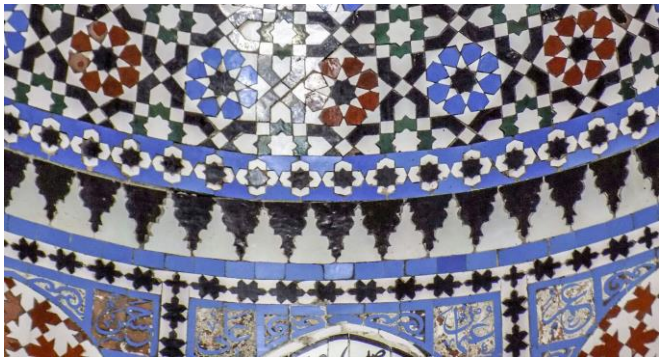
لوحة (٣٧) : محراب الجامع الحسيني بالقاهرة .



لوحة (٣٨) : النقش التسجيلي بمحراب الجامع الحسيني .



لوحة (٣٩) : زخرفة الأطباق النجمية بمحراب الجامع الحسيني .



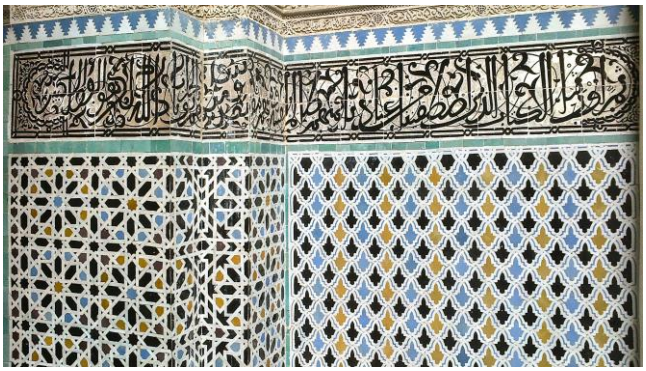
لوحة (٤٠) : زخرفة الشرافات البخارية بمحراب الجامع الحسيني .



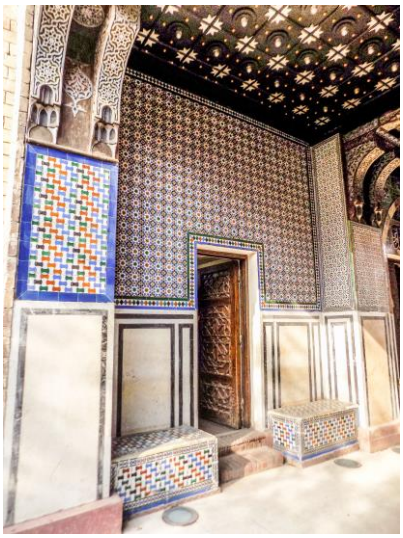
لوحة (٤١) : زخرفة شرافات أظفار السبع بمحراب الجامع الحسيني .



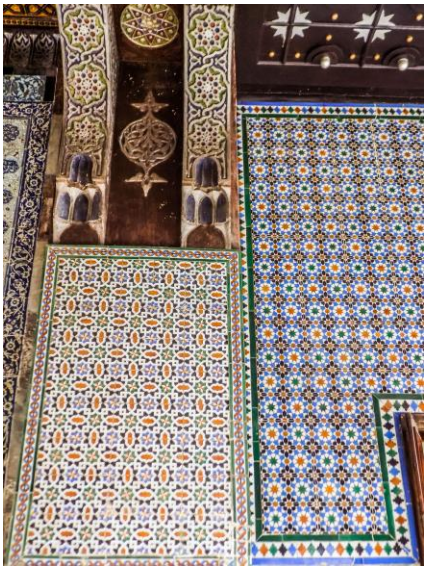
لوحة (٤٢) : نقوش كتابية منفذة بطريقة الزليج المقشر بمحراب الجامع الحسيني .



لوحة (٤٣) : نقوش كتابية بأسلوب الزليج المقشر بصحن مدرسة العطارين بفاس البالي .



لوحة (٤٤) : تكسيات الزليج بدركاة المدخل الرئيسي لقصر محمد علي بالمنيل .



لوحة (٤٥) : تفصيل لتكسيات الزليج بدركاة المدخل الرئيسي لقصر محمد علي بالمنيل .



لوحة (٤٦) : تكسيات الزليج على جانبي مدخل القاعة المغربية بسراي الاستقبال بقصر محمد علي .



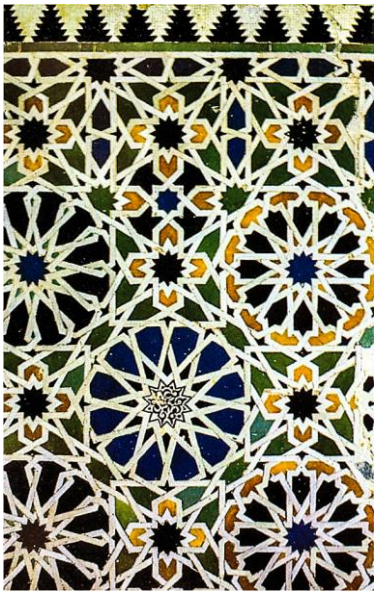
لوحة (٤٧) : تكسيات الزليج بجدران القاعة المغربية من سراي الاستقبال بقصر محمد علي بالمنيل .



لوحة (٤٨) : تكسيات الزليج بالسقاية الملحقة بقصر محمد علي بالمنيل .



لوحة (٤٩) : تكسيات الزليج بمدخل سراي الإقامة من قصر محمد علي بالمنيل .



لوحة (٥٠) : نموذج من تكسيات الزليج بقصور الحمراء بغرناطة ، عن :
https://www.google.com.eg/search?q



لوحة (٥١) : تكسيات الزليج بالقاعة الصيفية من منزل طوسون أبو جبل بالجيزة .



لوحة (٥٢) : تكسيات الزليج بمدفن سليمان باشا الفرنساوي بالقاهرة .



لوحة (٥٣) : العبارة الدعائية (ولا غالب إلا الله) أعلى مدفئة بهو الاستقبال بقصر عمرو إبراهيم .



لوحة (٥٤) : العبارة الدعائية (ولا غالب إلا الله) بجدران قاعة الطراز التركي بقصر عمرو إبراهيم .

حواشي البحث:

(١) – علي مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة . المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر ، ط١ ، ١٣٠٦هـ ، جـ١ ، صـ صـ ٨٣ – ٨٤ .

(٢) – محمد علي عبد الحفيظ : دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر : دراسة أثرية حضارية وثائقية . مخطوط رسالة دكتوراة ، جامعة القاهرة ، كلية الآثار ، قسم الآثار الإسلامية ، ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م ، جـ١ ، صـ ١٥٨ .

(٣) – مما يشهد لذلك ، ما ورد بالنقش التسجيلي الذي يعلو المدخل الرئيسي لقصر محمد علي الصغير بالمنيل (١٣٤٨هـ / ١٩٢٩م) ، وفيه : (أنشأ هذا القصر الأمير محمد علي نجل المغفور له الخديوي محمد توفيق إحياء للفنون الإسلامية وإجلالا لها) . شيرين فوزي عبد الرحمن فرغلي : قصر الأمير محمد علي وملحقاته بجزيرة الروضة : دراسة أثرية معمارية . مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الآثار ، قسم الآثار الإسلامية ، ١٤٣٠هـ / ٢٠٠٩م ، مج١ ، صـ ٢٢٢ .

(٤) – محمد علي عبد الحفيظ : دور الجاليات الأجنبية والعربية . صـ ١٥٨ .

(٥) – للمزيد حول أصول وخصائص هذا الطراز المعماري الفني ببلاد الأندلس والمغرب ، انظر : جورج مارسيه : الفن الإسلامي . ترجمة : عبلة عبد الرازق . منشورات المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٦م ، صـ صـ ١٤١ – ١٦٩ ، ٢١٧ – ٢٤١ .،

Henri Terrasse : L´ Art Hispano – Mauresqe des origins au XIII^{e} siecle . Paris , ١٩٣٢ .

(٦) – هناك بعض الأطروحات الأكاديمية التي تناولت الحديث عن التأثيرات المعمارية والفنية لذلك الطراز الأندلسي المغربي على العمارة الإسلامية بمصر خلال تلك العصور ، منها : هدى أحمد رجب : أثر الزخرفة النباتية في المغرب والأندلس على مثيلتها في مصر الفاطمية وأوجه الاستفادة منها في تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة المعاصرة . مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة حلوان ، كلية الفنون التطبيقية ، شعبة طباعة المنسوجات ، ١٩٨٨م .، محمد عبد المنعم الجمل : التأثيرات الفنية الأندلسية في الفنون المصرية الإسلامية في عصر المماليك . مخطوط رسالة دكتوراة ، جامعة الإسكندرية ، كلية الآداب ، قسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية ، ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م .، روضة عبد الرازق راشد : التأثيرات المغربية الأندلسية على العمارة الإسلامية في مصر في العصر الفاطمي . مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة طنطا ، كلية الآداب ، قسم الآثار ، شعبة الآثار الإسلامية ، ٢٠٠٦م .، نورا ممدوح محمد : تأثير الوافدين من شمال أفريقيا والأندلس على فنون العصرين المملوكي والعثماني . مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة الإسكندرية ، كلية السياحة والفنادق ، قسم الإرشاد السياحي ، ٢٠٠٦م .، أسماء سيد أحمد : التأثيرات المتبادلة بين العمارة الدينية الإسلامية في مصر وبلاد المغرب منذ بداية العصر الفاطمي حتى نهاية العصر المملوكي . مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة طنطا ، كلية الآداب ، قسم الآثار ، شعبة الآثار الإسلامية ، ٢٠١٥م .

(٧) – انظر : محمد عبد المنعم الجمل : التأثيرات الفنية الأندلسية . صـ صـ ٣٠ – ٨٩ .

(٨) – القصد هنا في هذه الدراسة باصطلاح (المغاربة) ، أولئك الوافدين من بلاد المغرب الأقصى والأندلس على وجه التحديد ، وليس بمعناه العام الذي يشمل كل المنتسبين إلى الشمال الإفريقي من ليبيا وتونس والجزائر أيضا ، إذ إن الطراز الأندلسي المغربي بمفهومه الدقيق وليد التلاحق السياسي الحضاري الواسع بين كل من عدوتي المغرب الأقصى والأندلس منذ العصر المرابطي حتى سقوط مملكة غرناطة عام ٨٩٨هـ / ١٤٩٢م ،

والذي انتقلت آثاره مع الهجرات الأندلسية والمغربية لبلاد الشمال الإفريقي ومصر . انظر : عثمان إسماعيل : تاريخ العمارة الإسلامية والفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى . مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، ط ١ ، ١٩٩٣م ، جـ ٢ ، صـ ٥٧ .، حسام محمد عبد المعطي : المغاربة في مصر خلال القرن الثامن عشر . منشورات مكتبة الإسكندرية ، الإسكندرية ، ٢٠١٥م ، صـ ٩ .

(٩) – عن أسباب استقرار ومناطق توزيع طوائف المغاربة بمدينتي القاهرة والإسكندرية خلال العصر العثماني وعهد محمد علي وخلفائه انظر : حسام عبد المعطي : المغاربة في مصر . صـ صـ ١٧ – ٤٤ .، محمد علي عبد الحفيظ : حمامات المغاربة بمدينة الإسكندرية منذ بداية العصر العثماني وحتى أواخر عهد الخديوي إسماعيل (١٥١٧ – ١٨٧٩م) : دراسة أثرية حضارية . مجلة قنديل ، العدد ٢ : ٩ / ٢٠٠٩ ، عدد خاص بؤتمر (أصداء الثقافة الأندلسية في المشرق الإسلامي) ، أكتوبر ٢٠٠٩م (جامعة الأزهر) ، صـ صـ ٣٩٣ – ٣٩٧ .

(١٠) – انظر : عبد الرحمن بن حسن الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم والأخبار . تحقيق : عبد الرحيم عبد الرحمن ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، ١٩٩٧م ، جـ١ ، صـ صـ ٤٩ ، ٥٥ ، ٦٤ ، ٧٦ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٣٠ ، ١٤٠ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٨٣ – ١٨٤ ، ٢٩٦ – ٢٩٧ ، ٣٤٩ ، ٤٠٦ ، ٤٠٩ ، ٤٢٠ ، ٤٥٩ ، ٤٦٨ ، ٤٧٦ ، ٤٩٢ ، ٥٢٦ ، ٥٢٩ ، ٥٣٧ ، ٥٤٩ – ٥٥٠ ، ٥٧٢ ، ٥٨٨ ، ٦٤١ .، جـ٢ ، صـ صـ ٣ ، ٦ ، ٨ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ١١٠ ، ١١٦ ، ١٢٢ ، ١٤٢ ، ١٥٣ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ١٦٦ ، ١٦٨ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٨ ، ١٨٥ ، ١٨٧ ، ٢٢٤ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٤٨ – ٢٤٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ ، ٢٧٧ ، ٢٩٩ ، ٣٣٣ – ٣٣٤ .، جـ٣ ، صـ صـ ٤٩ ، ٦٧ ، ٩٣ – ٩٤ ، ١٨٧ ، ٢٥٥ ، ٢٥٧ ، ٣٢٢ ، ٣٦٢ ، ٤١٢ ، ٤٢٣ ، ٤٣٦ ، ٤٤٦ ، ٤٦٧ ، ٥٢٤ ، ٥٢٦ ، ٥٥٢ .، عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم : المغاربة في مصر في العصر العثماني (١٥١٧ – ١٧٩٨) : دراسة في تأثير الجالية المغربية من خلال وثائق المحاكم الشرعية المصرية . منشورات المجلة التاريخية المغربية ، ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر ، تونس ، ١٩٨٢م .، صلاح أحمد هريدي : الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مدينة رشيد في العصر العثماني : دراسة وثائقية . المجلة التاريخية المصرية ، مج ٣٠ ، ٣١ ، ١٩٨٣ – ١٩٨٤م ، صـ صـ ٣٢٨ ، ٣٣٥ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤١ ، ٣٤٣ ، ٣٤٩ ، ٣٦٣ .، حسام عبد المعطي : المغاربة في مصر خلال القرن الثامن عشر . صـ صـ ٣١ – ٢٦٤ .

(١١) – علي مبارك : الخطط التوفيقية . جـ١ ، صـ ٩٨ .، أما خلال القرن (١٢هـ / ١٨م) ، فيذكر البعض أن عدد المغاربة كان يبلغ حوالي ١٠٠٠٠ نسمة . محمد علي عبد الحفيظ : دور الجاليات الأجنبية والعربية . صـ ١٧ .

(١٢) – الجبرتي : عجائب الآثار . جـ٤ ، صـ صـ ٢٣٠ ، ٣٢٥ ، ٣٣٥ ، ٣٣٧ ، ٤٢١ ، ٤٢٦ ، ٤٤٦ ، ٤٧٩ ، ٤٩٣ ، ٤٩٦ .

(١٣) – الجبرتي : عجائب الآثار . جـ٤ ، صـ ٨٣ .

(١٤) – عن بعض مصادر ترجمة المولى سليمان العلوي انظر : محمد بن عبد السلام بن أحمد الرباطي : تاريخ الدولة العلوية السعيدة من نشأتها إلى أواخر عهد مولاي سليمان ١٠٤٣هـ / ١٦٣٣م – ١٢٣٨هـ / ١٨١٢م . دراسة وتحقيق : محمد البوزيدي الشيخي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م ، مج٢ ،

صـ ٤٣٩ .، عبد الرحمن بن زيدان العلوي : الدرر الفاخرة بمآثر الملوك العلويين بفاس الزاهرة . المطبعة الاقتصادية بالرباط ، ١٣٥٦هـ / ١٩٣٧م ، صـ صـ ٦٧ – ٧٨ .

(١٥) – الجبرتي : عجائب الآثار . جـ٤ ، صـ صـ ٢٢٠ – ٢٢١ ، ٤٤٦ .، وهو ما أفادت به كذلك بعض المصادر المغربية المعاصرة ، انظر : أبو القاسم الزياني : الترجمان المعرب عن دول المشرق والمغرب . تقديم وتحقيق : محمد غسان عبيد ، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا ، شعبة التاريخ ، جامعة محمد الخامس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، ١٩٩٣ – ١٩٩٤م ، مج ٣ ، صـ ٨٣٨ .

(١٦) – مثل (درب المغاربة) ، (عطفة حوش المغاربة) ، (عطفة المغاربة) ، (عطفة الوزان) ، (عطفة السلاوي) ، (حارة المغاربة) ، علي مبارك : الخطط التوفيقية . جـ٢ ، صـ صـ ١٠ ، ٩٨ ، ١١٥ .، جـ٣ ، صـ صـ ١١ ، ٣٥ ، ٤١ ، ٥٤ ، ٧٨ .، جـ٧ ، صـ صـ ٥٥ ، ٦٦

(١٧) – علي مبارك : الخطط التوفيقية . جـ٢ ، صـ صـ ٧٤ ، ٧٦ ، ٨٠ ، ٨٥ ، ٩٢ ، ١١٥ .، جـ٣ ، صـ صـ ٢٤ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٧٧ .، جـ ٧ ، صـ ٥٥ .

(١٨) – علي مبارك : الخطط التوفيقية . جـ٤ ، صـ صـ ١٣ ، ٢٢ .

(١٩) – علي مبارك : الخطط التوفيقية . جـ ٣ ، صـ ٤١ ، جـ٥ ، صـ ١٢٢ .، جـ٦ ، صـ ١٨ .، جـ٧ ، صـ صـ ٦٩ ، ٧١ .

(٢٠) – باسيليو بابون مالدونادو : عمارة المساجد في الأندلس . ترجمة : د. علي إبراهيم منوفي ، منشورات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) ، ط ١ ، ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م ، جـ١ ، صـ صـ ٢٤٣ – ٢٤٤ .

(٢١) – ليوبولدو توريس بلباس : تاريخ إسبانيا الإسلامية . ترجمة : علي عبد الرءوف البمبي وآخرون ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، مج٢ ، جـ٢ ، صـ صـ ٣٤٣ – ٣٤٨ .، مارسيه : الفن الإسلامي . صـ ١٦١ .

(٢٢) – بلباس : تاريخ إسبانيا الإسلامية . مج٢ ، جـ٢ ، صـ ٣٤٨ .

(٢٣) – باسيليو بابون مالدونادو : العمارة الإسلامية في الأندلس : عمارة القصور . ترجمة : علي إبراهيم منوفي ، منشورات المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٠م ، جـ١ ، صـ ٣٦١ .

(٢٤) – تعرف أيضا بزخرفة " المحنش " ، وهي تطور وتجريد خالص لورقة الأكنتس بالتيجان الكورنثية التي كانت متداولة خلال عصر الإمارة بقرطبة . أندريه باكار : المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة . تعريب : د. سامي جرجس ، دار أتولي ٧٤ للنشر ، د.م ، ١٩٨١م ، جـ٢ ، صـ ٥٥ .، مارسيه : الفن الإسلامي . صـ ٢٣١ .

(٢٥) – على الرغم من أن ذلك النموذج خارجا عن النطاق الجغرافي المحدد في هذه الدراسة ، إلا أن مماثلته للنماذج السابقة واللاحقة عليه – والتي ترجع إلى عهد الخديوي عباس حلمي الثاني على وجه التحديد – تحمل على القول إن هذه التيجان بجامع العراقي بتلا مما أنتجته المدارس الفنية المقيمة بالحاضرة الأم القاهرة لعمائر الأقاليم التابعة لها تحت رعاية العاهل المذكور .

(٢٦) – يستفاد من المعلومات الواردة على الموقع الرسمي للسفارة الفرنسية بمصر أن هذه التيجان نقلت من أحد القصور المبنية على الطراز الأندلسي المغربي للبارون شارل جاستون دو سان موريس ، اشترته وزارة الخارجية ليكون مقرا للقنصلية الفرنسية عام (١٢٨٣هـ / ١٨٦٦م) ، ثم بعد فترة تدهورت حالة القصر ولم يعد مؤهلا للسكنى ، فوقع الاختيار على فيلا أنشئت عام (١٣٤٣هـ / ١٩٢٤م) على ضفاف النيل بالجيزة ، كانت ملكا

لسينوت بك حنا أحد الأقباط الأغنياء ، وبوفاته عام ١٩٣٦م بيعت الفيلا لفرنسا وأصبحت مقرا لإقامة السفير ، ومع إعادة تجديدها من قبل معماريين فرنسيين متخصصين تم نقل بعض الأجزاء المهمة من قصر البارون شارل جاستون موريس إلى هذا المبنى الجديد ، والذي تتجلى فيه تلك البوائك المحمولة على أعمدة يعلوها تيجان من الطراز الأندلسي ، وقد تقدمت بطلب رسمي للمستشار الثقافي الفرنسي للحصول على إذن بتصوير تلك التيجان ، ولكن كان الرد بالرفض لدواع أمنية .

https://eg.ambafrance.org

(٢٧) – يرجع هذا القصر لعهد الخديوي إسماعيل (١٢٨٠ – ١٢٩٧هـ / ١٨٦٣ – ١٨٧٩م) ، وقد طرأت عليه بعض التجديدات ، الأمر الذي ترتب عليه اندثار بعض أقسام هذا القصر ، وقد تحول في الوقت الحاضر إلى الفندق المعروف بفندق ماريوت بالزمالك . انظر : محمود عباس أحمد : القصور الملكية في مصر تاريخ وحضارة (١٨٠٥ – ١٩٥٢) . الدار العالمية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٥م ، صـ صـ ٩٥ – ٩٧ .

(٢٨) – لا تزال هذه الصورة معروضة بجناح الاستقبال من مبنى السلاملك بالقصر .

(٢٩) – وفضلا عن ذلك ، فإن تيجان البائكة التي تتقدم الجهة الشرقية من مبنى السلاملك يزين المستوى الثاني منها المكعب الشكل كل من التوريقات المعرقة المختمة والتوريقات المزهرة ، وكلاهما من أهم خصائص الزخرفة النباتية بالأندلس خلال عصر بني نصر .

(٣٠) – محمد علي عبد الحفيظ : دور الجاليات الأجنبية والعربية . صـ ١٥٩ .، محمود عباس أحمد : القصور الملكية . صـ ٩٧ .

(٣١) – إضافة إلى النماذج السابق ذكرها أعلاه فهناك أيضا بعض النماذج الأخرى التتي تتبع هذا النمط من التيجان الأندلسية ، وإن كانت ترجع إلى أواخر فترة السبعينات وأوائل فترة الثمانينات من القرن العشرين ، ممثلا ذلك في تيجان أعمدة البائكة التي تتقدم المدخل الرئيسي الغربي من الجامع الأحمدي بطنطا ، وكذلك تيجان البائكة الواقعة أسفل المكتب الذي يعلو الواجهة الجنوبية من جامع الفتح بميدان رمسيس بالقاهرة .

(٣٢) – هناك أشكال متعددة لهذه الشبكة المعينية ، يحمل كل منها اسما بعينه ، انظر :

Boris Maslow: Les Mosquées de Fès et du nord du Maroc . Paris , ١٩٣٤ . P٦٢.

(٣٣) – انظر : عثمان إسماعيل : دراسات جديدة في الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى . دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، د.ت ، صـ صـ ٥٧ – ٥٨ .،

Ricard (P) : Pour Comprender L'Art Musulmane dans L'Afrique du Nord et en Espagne . Paris , ١٩٢٤ , PP ١٣١ – ١٣٤ . Georges Marçais : L´ Architecture Musulmane d' Occident , Tunisie , Algerie , Maroc , Espagne et Sicile . Paris , ١٩٥٤ , P ٢٥٧., Terrasse : L'Art Hispano - Mauresque . PP ٣٣٣ – ٣٣٤ .

(٣٤) – تعرف هذه المئذنة بـ " الخيرالدا " ، وللمزيد عنها انظر : عبد الملك ابن صاحب الصلاة : المن بالإمامة . تحقيق : د. عبد الهادي التازي ، دار الغرب الإسلامي ، تونس ، ط٤ ، ٢٠١٢م ، صـ صـ ٣٩٠ – ٣٩٤ .، السيد عبد العزيز سالم : لا جيرالدا إحدى روائع الفن الأندلسي . ضمن (بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار) ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢م ، قسم ٢ ، صـ صـ ٢٦١ – ٢٦٨ .

(٣٥) – Marçais : L´ Architecture Musulmane d' Occident. P ٢٤٥.

(٣٦) – ينسب هذا القصر لإحدى العائلات اليهودية بمصر وهي عائلة قطاوي ، حيث قام موسى يعقوب قطاوي (١٢٦٧ – ١٣٤٣هـ / ١٨٥٠ – ١٩٢٤م) ، زعيم تلك العائلة بإنشاء هذا القصر في نهاية القرن التاسع عشر (١٣هـ) ، إلا أن أسرته لم تنتقل إليه إلا بعد وفاته واستمرت به حتى عام (١٣٥٦هـ / ١٩٣٧م) ، وفي يوم السبت الموافق ٧ فبراير ١٩٤٢م في قصر عابدين بالقاهرة ، تم بيع القصر من ورثة موسى يعقوب قطاوي إلى

الأميرة سميحة كامل ابنة السلطان حسين كامل ، ولهذا يطلق البعض عليه " قصر بنت السلطان " ، وقد استمرت إقامتها بالقصر حتى بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م ، وبعد وفاتها تبنت وزارة الثقافة مشروع ترميم القصر وتحويله إلى مكتبة متخصصة . محمود عباس أحمد : القصور الملكية . صـ ١٦٤ .، هبة مسعد إبراهيم عبد الله : قصر الأميرة سميحة كامل : دراسة معمارية فنية أثرية . مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الآثار ، قسم الآثار الإسلامية ، ١٤٣٠هـ / ٢٠٠٩م ، مج١ ، صـ صـ ٩٣ ، ١٠١ ، ١٠٩ .

([٣٧]) – أنشأه الأمير عمرو إبراهيم عام (١٣٤٢هـ / ١٩٢٣م) ، وهو المعروف في الوقت الحاضر بـ " متحف الخزف " . محمود عباس أحمد : القصور الملكية . صـ ١٦٠ .

([٣٨]) – هذه الظاهرة ، وهي زخرفة القباب بالشبكات المعينية المزينة من الداخل بالتوريقات النباتية ، نجدها ببعض النماذج بعمائر القاهرة التي ترجع إلى العصرين المملوكي (٦٤٨ – ٩٢٣هـ / ١٢٥٠ – ١٥١٧م) ، العثماني (٩٢٣ – ١٢٢٠هـ / ١٥١٧ – ١٨٠٥م) ، حسب ما نقف عليه بقبة جانم البهلوان بالدرب الأحمر (٨٣٣هـ / ١٤٢٩م) ، قبة مدرسة خاير بك بشارع باب الوزير (٩٠٨هـ / ١٥٠٢م) ، قبة جامع قاني باي الرماح أمير خور بميدان صلاح الدين (٩١١هـ / ١٥٠٥م) ، وأخيرا ، قبة الأمير سليمان بصحراء المماليك (٩٥١هـ / ١٥٤٤م) ، وهذا على خلاف الشائع من زخرفة تلك القباب خلال هذين العصرين بالزخرفة الدالية (الزجزاجية) ، أو التضليعات المفصصة ، بما يمكن اعتبار ذلك إحدى مظاهر تأثيرات الطراز الأندلسي المغربي على العمارة بمصر إبان هذين العصرين ، وقد عرفت هذه الزخرفة (الشبكات المعينية) أيضا بأسبلة العصر العثماني في عهد الأمير عبد الرحمان كتخدا (١١٦١– ١١٩٠هـ / ١٧٤٨ – ١٧٧٦م) على وجه التحديد ، والذي أُثر عنه ميله واستخدامه لطوائف المغاربة في جيشه وفي عديد من أعماله المعمارية ، ومن أهم النماذج التي تعكس تلك الزخرفة المعينية بواجهات حجرات التسبيل ، كل من سبيله ببين القصرين (١١٥٧هـ / ١٧٤٤م) ، وسبيل جامع الشيخ مطهر (١١٥٧هـ / ١٧٤٤م) ، وذلك بدلا من المصبعات المعدنية التي كانت رائجة بأسبلة العصرين المملوكي والعثماني ، بما يمكن اعتباره أيضا إحدى مظاهر تأثيرات الطراز الأندلسي المغربي على عمائر العصر العثماني بمصر . انظر : الجبرتي : عجائب الآثار . جـ١ ، صـ ٤٠٩ .، جـ٢ ، صـ صـ ٦ ، ٨ – ٩ .، علي مبارك : الخطط التوفيقية . جـ٢ ، صـ ٢٣ .، جـ٥ ، صـ ١١٦ .، ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني (٩٢٣هـ / ١٥١٧م – ١٢٢٠هـ / ١٨٠٥م) . مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ط٣ ، ٢٠٠٤م ، صـ ٦٤ ، هامش (١) ، صـ ٦٩ .

([٣٩]) – محمد علي عبد الحفيظ : دور الجاليات الأجنبية والعربية . صـ ١٥٩ .

([٤٠]) – تعكس فنون جامع أبي العباس المرسي مزيد من مظاهر التأثيرات الأندلسية حيث لعبت الشبكة المعينية أيضا دورا مهما في زخرفة الأزر السفلية من جدران المسجد ، ضمن عديد من الزخارف النباتية والهندسية ، وأهمها تلك النقوش الكتابية المنفذة أسفل وأعلى الحوائط بالخط الكوفي المعماري الأندلسي بصورة شديدة المحاكاة لنظائره بقصور الحمراء بغرناطة ، هذا فضلا عما يزين واجهات المسجد من الخارج من توريقات نباتية متنوعة شديدة التقليد لنظائرها بالفن الأندلسي المغربي ، وأخيرا يلفت الانتباه تلك القباب المقرنصة التي تعلو مداخل الجامع الرئيسية ، والتي تذكر هي الأخرى بمثيلاتها بالعمارة الأندلسية والمغربية خلال العصرين النصري بغرناطة والمريني بالمغرب .

([٤١]) – من بين الخصائص المهمة التي تميزت بها الزخارف النباتية التي تؤطرها الشبكة المعينية ببواطن تلك العقود ، زخرفة التوريقات المسننة ، والتي شاع انتشارها ضمن الزخارف النباتية بقصور الحمراء بغرناطة خلال

عصر بني نصر (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، والتي نجد لها حضورا كذلك ببعض منشآت عصر بني مرين بالمغرب (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) ، وإضافة إلى تلك الزخرفة النباتية ، فإن هذه الشبكات المعينية المزينة لبواطن تلك العقود تنطلق ارتكازا على بائكة زخرفية من ثلاثة عقود أعلاها أوسطها ، وهو نمط البائكات الشائع تداوله في عمائر وفنون بلاد الأندلس والمغرب منذ عهد الخلافة بقرطبة (٣٠٠ – ٤٢٢هـ / ٩١٢ – ١٠٣٠م) ، حتي عصر بني نصر بغرناطة (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، لتؤكد كل من هاتين السمتين على أن تلك الشبكة المعينية التي تزين بواطن هذه العقود ، إنما هي أيضا إحدى مظاهر تأثيرات الطراز الأندلسي المغربي على العمارة الإسلامية بمصر خلال الفترة قيد الدراسة .

(٤٢) – أحمد بن محمد المقري التلمساني : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب . حققه : د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م ، جـ١ ، صـ ٢٠٢ .

(٤٣) – شهاب الدين أحمد بن فضل الله العمري : مسالك الأبصار في ممالك الأمصار . تحقيق : حمزة أحمد عباس ، دار الكتب الوطنية ، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م ، السفر الرابع ، صـ ١٨٠ .

(٤٤) – نسبة إلى مدينة تازة ، إحدى الحواضر الإسلامية المهمة بالمغرب الأقصى خلال العصور الإسلامية المتعاقبة . انظر : الحسن بن محمد الوزان : وصف أفريقيا . ترجمة : محمد حجي ، محمد الأخضر ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٣م ، جـ١ ، صـ صـ ٣٥٤ – ٣٥٥ .

(٤٥) – مما يجدر الإشارة إليه أنه لا يزال هناك من المغاربة ممن ينتسبون إلى مدينة تازة حتى الوقت الحاضر بالقاهرة ، حيث التقيت بأحد تجار الصاغة بشارع المعز بالقاهرة ، يدعى السيد : علاء أمين محمد التازي ، كنت أتردد عليه بعض الأحيان مع أستاذي الجليل الأستاذ الدكتور عبد الهادي التازي رحمه الله ، ومن خلال الحديث معه مؤخرا أخبرني أن هناك مغاربة غيره لا يزالون يعيشون بالقاهرة ، كما أخبرني أنه من الجيل الثامن لنسل أجداده الذين جاءوا إلى مصر خلال القرن (١٢هـ / ١٨م) .

(٤٦) – انظر : أندرية باكار : المغرب والحرف التقليدية . جـ١ ، صـ ٢٥٦ ، شكل (١) .

(٤٧) – يقسم بعض الباحثين العصر العلوي بالمغرب إلى ثلاث مراحل رئيسية هي : العصر العلوي الأول ويمتد في الفترة الواقعة فيما بين عهد المولى الرشيد إلى عهد المولى محمد بن عبد الله (١٠٧٥ – ١١٧١هـ / ١٦٦٤ – ١٧٥٧م) ، العصر العلوي الثاني ويبتدئ من ولاية السلطان محمد الثالث بن عبد الله إلى وفاته (١١٧١ – ١٢٠٤هـ / ١٧٥٧ – ١٧٩٠م) ، أما العصر العلوي الثالث فيستوعب معظم القرن الثالث عشر الهجري (١٢٠٤ – ١٢٧٦هـ / ١٧٩٠ – ١٨٦٠م) . محمد المنوني : تاريخ الوراقة المغربية . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ، الرباط – أكدال ، سلسلة بحوث ودراسات رقم (٢) ، ط١ ، ١٤١٢هـ / ١٩٩١م ، صـ صـ ١١٣ ، ١٣٩ ، ١٦٥ .

(٤٨) – انظر : أندرية باكار : المغرب والحرف التقليدية . جـ١ ، صـ ٣٨٦ ، شكل (١٣) .

(٤٩) – انظر : أندرية باكار : المغرب والحرف التقليدية . جـ١ ، صـ ١٩٧ ، شكل (٣) .

(٥٠) – وهي التي يتم فيها نزع المينا من بلاطات الزليج بواسطة إزميل صغير مع الابقاء على العناصر الزخرفية المراد تنفيذها ، فتظهر تلك الزخرفة بلون المينا على الأرضية المكشوفة من الطين المحروق الطبيعي . أندريه باكار : المغرب والحرف التقليدية . جـ١ ، صـ ٤٥٢ .

([٥١]) – الجدير بالذكر إن استخدام طريقة الزليج المقشر في الزخرفة عرفت بمصر خلال العصر المملوكي (٦٤٨ – ٩٢٣هـ / ١٢٥٠ – ١٥١٧م) ، المعاصر لعصري بني نصر بالأندلس (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، وبني مرين بالمغرب (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) ، والذي – كما سبق الإشارة – شهد تيارا قويا من التأثيرات الفنية الأندلسية على عمائره الإسلامية بمصر ، ويتضح ذلك في نموذج فريد بمدرسة السلطان حسن بالقاهرة (٧٥٧هـ / ١٣٥٦م) ، حيث يزين النفيس المحصور بين العتب والعقد العاتق لكل من المدخلين المتقابلين بصحن المدرسة – المفضيان إلى خلاوي الطلبة – أرضية من الزليج المزججة باللون الأخضر – وهو أحد اللونين الشائعين إلى جانب الأكحل في تنفيذ هذه الطريقة ببلاد الأندلس والمغرب خلال عصري بني نصر بغرناطة وبني مرين بالمغرب – يتوسطها نقش كتابي للفظ الجلالة (الله) ، بأسلوب قريب الشبه إلى حد كبير بخط الثلث المشرقي المتمغرب – آتي الحديث عنه آنفا – الأمر الذي يرجح أن هذا الأسلوب عرف أيضا كأحد مظاهر التأثيرات الفنية الأندلسية على العمارة الإسلامية بمصر خلال ذلك العصر .

([٥٢]) – يذكر البعض أن هذا النوع من الخط عرف بالمغرب خلال العصر المريني (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) ، وأنه مقتبس من الخط المشرقي ، ولكن مغربته أيادي الفنانين والمبدعين وتصرفت فيه أذواقهم ، فأصبح يتسم ببعض الخصائص التي ميزته عن خط الثلث المشرقي . انظر : محمد المنوني : تاريخ الوراقة المغربية . صـ صـ ١٤ ، ٤٧ ، ٥٥ ، ١٠٠ .، محمد الصادق عبد اللطيف : إشراقة الخط العربي في تونس على العهد الحفصي . مجلة التاريخ العربي ، تصدرها جمعية المؤرخين المغاربة ، الرباط ، العدد٤٧ ، شتاء ١٤٣٠هـ / ٢٠٠٩م ، صـ صـ ٢٧٩ – ٢٨٤ .، محمد المغراوي : الخطوط المغربية في المخطوطات والوثائق . مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، العدد ٣١ ، ٢٠١١م ، صـ ٦١ .

([٥٣]) – يشير الجبرتي في مواضع عدة من تاريخه إلى أنه كان بالقاهرة أساتذة من الخطاطين يجود عليهم بعض المتعلمين فنون الخط وقواعد رسمه ونظمه ، الأمر الذي يرجح أن هذا المعلم المغربي المنسوب له تلك التكسية الزليجية ، كان قد تعلم ذلك الخط الثلث بمصر على أيادي بعض هؤلاء الأساتذة ، مسايرة في ذلك للخط الشائع استخدامه على العمائر بمصر خلال تلك الفترة . الجبرتي : عجائب الآثار . جـ٢ ، صـ صـ ٢٦١ ، ٢٩٠ ، ٣٢٤ ، ٣٦٦ ، ٤٠٣ ، جـ٣ ، صـ ٥٦٤ .

([٥٤]) – مما يؤيد هذا أيضا ، ما يشير إليه بعض الباحثين من وجود بعض الخزافين المغاربة ، وعلى رأسهم الحاج عبد الكريم الفاسي ، والذي تنسب إليه عديد من التحف الفنية والبلاطات الخزفية التي تعكس الطراز المحلي العثماني ، إلى جانب الطراز الأندلسي المغربي ، وكذلك الحاج مسعود السبع والذي يرجح أنه من تونس ، وإليه تنسب أيضا بعض التكسيات الزليجية ببعض مساجد مدينة الإسكندرية مثل مسجد عبد الباقي جوربجي (١١٧١هـ / ١٧٨٥م) . ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني . صـ صـ ٣٤ – ٣٥ ، ٦١ – ٧١ .، خالد حرفي خميس : البلاطات الخزفية في العمائر العثمانية بالوجه البحري : دراسة أثرية فنية . مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، قسم الآثار الإسلامية ، ١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦م ، جـ ١ ، صـ صـ ١٣٢ ، ١٨٠ – ١٨٢ .

([٥٥]) – يقع هذا المنزل بشارع النيل بالجيزة خلف مبنى السفارة التركية .

([٥٦]) – هكذا يطلق على هذا النوع من الشرافات ، والتي يترجح أنها ظهرت خلال عصر بني نصر بغرناطة (٦٣٥ – ٨٩٨هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) ، ومنها عرفت طريقها إلى المغرب في العصر المريني (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) . أندرية باكار : المغرب والحرف التقليدية . جـ١ ، صـ ١٩٧ ، شكل (٤) .،

Basilio Pavon Maldonado : Las Almenas decorativas Hispano-Musulmanas . Instituto Hispano-Arabe de Cultura , Madrid , ١٩٨٦ , P ٢٧ .

([٥٧]) – لا تخلو تلك المساحات الزخرفية أيضا من بعض مظاهر التأثيرات الأندلسية الصريحة ، والتي تتجلى في زخرفة رقبة القبة ببائكة من الأعمدة يتوجها تيجان غرناطية الطراز يرتكز عليها عقود دائرية متجاوزة (حدوة الفرس) ، إضافة إلى زخرفة المستوى العلوي من جدران القبة – أسفل الرقبة – بإفريز هندسي عريض قوامه دوائر ثمانية الأضلاع متماسة بجوار بعضها البعض ، على نحو ما نجده ببعض فنون العصر المريني بالمغرب وبني نصر بغرناطة ، هذا فضلا عن ملئ المساحات الزخرفية فوق إزار الزليج بتوريقات نباتية في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر يتخللها تلك التوريقات المعرقة المختمة ، الشائعة في الزخرفة النباتية الأندلسية المغربية ، ولعل كل هذا يشهد على مدى التأثير الشديد للطراز الأندلسي المغربي على فنون ذلك المدفن والذي جاء – كما سبق ذكره أعلاه – على غرار الأكشاك الأندلسية .

([٥٨]) – محمد عبد المنعم الجمل : قصور الحمراء ديوان العمارة والنقوش العربية . منشورات مكتبة الإسكندرية ، ٢٠٠٤م ، صـ صـ ٢٨٧ – ٢٨٨ .

([٥٩]) – هناك نماذج نادرة لهذه العبارة بعمائر العصر المريني ، إذ نجدها منقوشة بخط الثلث لتزين البنيقة اليسرى من عقد مدخل مصلى الجنائز بالجامع الكبير من مدينة تازة (٦٩١هـ / ١٢٩١م) ، كما أنه اعتمادا على بعض الدراسات ، فإن هذه العبارة الدعائية (ولا غالب إلا الله) نقشت على بعض عمائر العصر السعدي بالمغرب ، إلا إن هذا لا يعني في كلا الحالين أنها شاعت مثلما كان الأمر بقصور الحمراء بغرناطة ، وإنما كان ذلك أحد مظاهر التأثيرات الأندلسية على العمارة والفنون المغربية المترتبة على هجرة كثير من الأندلسيين واستقرارهم ببلاد المغرب الأقصى قبل وبعد سقوط مملكة غرناطة ، لتظل هذه العبارة – حسب ما سبق ذكره أعلاه – الشارة الدالة على عصر بني نصر بغرناطة وحسب . محمد السيد أبو رحاب : العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين : دراسة آثارية معمارية . دار القاهرة ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، صـ ٥٥٧ .

([٦٠]) – أولى هذه المدافئ تتصدر بهو الاستقبال بالطابق الأول من القصر ، أما الثانية فملحقة بالقاعة المعروفة بـ (قاعة الطراز التركي) ، والثالثة بالقاعة المعروفة بـ (قاعة الطراز الفاطمي) ، وقد جاءت بكل من الأخيرتين مكررة مرتين أعلى كل مدفئة ، أما بالأولى فمنفذة مرة واحدة ، والجدير بالذكر أن هذه المدفئة تشتمل على نقش تسجيلي يفيد بأنها مما عمل بمدينة كوتابيه (كوتاهية) على يد محمد فؤاد لطف ، الأمر الذي يفيد أن مظاهر تلك التأثيرات الأندلسية انتقلت كذلك إلى بلاد الخلافة العثمانية بتركيا ، ومما يؤكد ذلك ، بعض العبارات الدعائية الأخرى المنفذة على المدافئ الثلاث ، والتي شاع انتشارها بعمائر وفنون بني نصر بغرناطة وبني مرين بالمغرب .

صور القائمين على انتاج الكتاب في مدرستي التصوير العثماني والمغولي الهندي (دراسة آثارية فنية مقارنة)

أسماء حسين عبد الرحيم محمود
أستاذ الآثار الاسلامية المساعد
كلية الآثار – جامعة القاهرة

ملخص البحث :

يتحدث البحث عن صور القائمين على إنتاج الكتاب من خلال عدة تصاوير تخص مدارس التصوير العثمانية والمغولية الهندية ، كما تناول البحث هذه الصور دراسة آثارية فنية ومقارنة فتناول البحث هذه الصور بالتحليل حيث اهتمت المدرستان العثمانية والمغولية الهندية بتمثيل معظم الفئات التي كان لها دورا مهما في انتاج الكتاب كرعاة العمل والمؤلفين والنساخ والمصورين والوراقين والمشرفين والمراجعين

الكلمات الدالة :

- الكتاب – مدرسة التصوير العثماني – نساخ
- مدرسة التصوير المغولية الهندية – رعاة الفن – وراقين

بدأت المرحلة الذهبية للكتاب في العصور الاسلامية مع انتاج الورق، فقد تضاعف عدد الكتب، واشتعلت المنافسة بين الملوك وكبار رجال الدولة على اقتناء النفيس منها، واستقطب العديد منهم المؤلفين والنساخ والمصورين والمجلدين وغيرهم لينتجوا لهم الكتب القيمة، ولحسن الحظ فقد حفظت لنا بعض من هذه الأعمال عددا من صور القائمين على انتاج الكتاب. وقد وقع الاختيار على هذا الموضوع لأهميته في استجلاء بعض من جوانب عملية صناعة الكتاب في العصور الاسلامية، كما وقع الاختيار على المدرستين العثمانية والمغولية الهندية تحديدا لثرائيهما بصور القائمين على انتاج الكتاب فضلا عن تزامنهما .

وتهدف الدراسة للاجابة على عدة أسئلة منها: كيف عبرت المدرستين العثمانية والمغولية الهندية عن فئات القائمين على انتاج الكتاب؟ وما المهام التي أوكلت اليهم؟ وأي منهم كان له الأولوية في الظهور في أعمال المدرستين؟ ولماذا؟ وما لذي يمكن أن تضيفه هذه الصور لرصيد معرفتنا عن فنون صناعة الكتاب في العصرين العثماني والمغولي الهندي؟ وللاجابة على هذه الأسئلة يمكن تناول الموضوع على النحو التالي:

–أولا: صورة راعي الكتاب: ويسمى أيضا بطالب الكتاب أو المستكتب له، أي الشخص الذي ينسخ من أجله العمل[١]، وقد مثل الرعاة في المدرستين العثمانية والمغولية الهندية بغزارة في الأعمال التي كتبت برعايتهم وهم في مجالس طرب أو شراب أو رحلات صيد أو معارك حربية وغيرها، غير أن الدراسة تركز على بعض النماذج التي يظهر فيها الراعي بشكل وثيق الصلة بعملية انتاج الكتاب الذي انجز من أجله أو بالفريق القائم على انتاج هذا الكتاب وذلك على النحو التالي:

١-صورة راعي الكتاب في المدرسة العثمانية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: كان انتاج الكتب في العصر العثماني يخضع لموافقة رعاتها، فقد كان يصدر أمرا منهم بتأليفها وتزويقها، ثم تبدأ أولى الخطوات التنفيذية، فيقدم المؤلفين نماذج من كتاباتهم والمصورين نماذج من رسومهم لأخذ موافقة رعاة الكتاب[٢]، كما كان يتوجب على المؤلفين تحديدا عرض مؤلفاتهم أولا على شيخ الاسلام[٣] لا قرارها، ثم عرضها بعد ذلك على راعي العمل، حتى اذا ما نالت رضاه واستحسانه أمر ببدء العمل فيها[٤] . وقد شجع السلاطين وكبار رجال الدولة في العصر العثماني على نسخ وتصوير المخطوطات القيمة، للاحتفاظ بها في خزائن القصور[٥]أو اهدائها للآخرين[٦]. وتزخر المدرسة العثمانية بالعديد من صور رعاة الكتاب، ومن أمثلة ذلك صورة من نسخة من مخطوط ديوان رفيقي المحفوظة بدار الكتب المصرية وترجع لعام (٩٤٤هـ/١٥٣٨م)[٧] وتمثل السلطان بايزيد الثاني في أحد قاعات قصره متصدرا الفريق القائم على انتاج أحد الكتب باعتباره راعيا للعمل الذي ينجزونه (لوحة رقم١)[٨]، ويظهر على يسار السلطان ثلاثة شعراء يقرأون عليه جانبا من أشعارهم، بينما يظهر عن يمينه خطاطان ثم صاقلا للورق. وفي صورة من نسخة من مخطوط نزهة الأخبار في سفر زكتوار ترجع لعام(٩٧٦هـ/١٥٦٨-١٥٦٩م)[٩]، يشاهد راعي العمل الصدر الأعظم صوقللو باشا١٠ جالسا على مقعد داخل خيمة (لوحة رقم٢)[١١]، والي يمينه يقف مؤلف العمل المؤرخ الشهير أحمد فريدون[١٢] باشا محصيا رؤوس الأعداء المقطوعة، بينما يقف خارج الخيمة مجموعة من رجال الجيش العثماني . على حين يظهر في صورة أخرى من نفس المخطوط راعي العمل صوقللو باشا جاثيا على ركبتيه داخل خيمة، وهو يبكي عقب قراءته لخبر وفاة السلطان سليمان (لوحة رقم٣)[١٣]، فيما يجلس أمامه المؤلف أحمد فريدون شاخصا ببصره. كما تتصدر مخطوط مطالع السعادة وينابيع السيادة الذي انجز عام(٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م)[١٤] صورة للسلطان مراد الثالث جالسا في جوسقه مع حارسين وقزمين (لوحة رقم٤)[١٥] ومتفحصا للكتاب الذي انجز برعايته والذي يظهر على منضده الي يساره. فيما تعبر أحد صور مخطوط نصرت نامة الذي يرجع لعام(٩٩٠هـ/١٥٨٢م)[١٦] عن تلقي راعي الكتاب الوزير الثاني لالا مصطفى باشا١٧ لهذه الوقائع من مؤلفها المؤرخ مصطفى باشا على الفلكي[١٨]، وذلك في تكية جلال الدين الرومي (لوحة رقم٥)[١٩].وقد قسمت الصورة الي قسمين أفقيين، يشاهد في القسم العلوي منها لالا مصطفى باشا جاثيا على ركبتيه ممسكا في اهتمام بالمخطوط الذي انجز من أجله، على حين يجلس أمامه مؤلف العمل مصطفى باشا علي الفلكي، ويشاهد عن يمينه رجل متقدم في العمر قد يكون شيخ التكية، كما يظهر في القسم السفلي مجموعة من دراويش التكية وهم يؤدون رقصاتهم على أنغام الموسيقى[٢٠]. وتعبر صورة من مخطوط كنجينه (٩٩٨هـ/١٥٩١م)[٢١]، عن مشهد اهداء الكتاب لراعيه، حيث يظهر محمد أغا بصفته صاحب فكرة تدوين هذا الكتاب[٢٢] وهو يهديه للسلطان مراد الثالث (لوحة رقم٦)[٢٣]. وفي نمط آخر يبدو راعي العمل وهو يهدي الكتاب الذي قام بالإنفاق عليه لآخرين، حيث يشاهد في صورة من مخطوط الشقائق النعمانية الذي يرجع لعام (١٠٢٩هـ/١٦١٩م)[٢٤]، راعي العمل الصدر الأعظم جورجو محمد باشا[٢٥] وهو يهدي السلطان عثمان الثاني نسخة من مخطوط الشقائق

النعمانية، فيما يشاهد السلطان جالسا على سجادة داخل قاعة وهو يتلقى الكتاب، بينما يقف مصور العمل أحمد مصطفى[٢٦] بجوار مدخل القاعة مراقبا ما يجري في سكون (لوحة رقم٧).

ب- موقع آداء العمل: تظهر لنا الصور السابقة أن رعاة الكتاب كانوا يشرفون على أفراد الفريق القائم على انتاج الكتاب داخل قاعات ملحقة بالقصور(لوحة رقم١)، أو يتفحصون الكتب المقدمة اليهم في استراحاتهم الخاصة (لوحة رقم٤)، كما يشاهدون بصحبة المؤرخين داخل خيام نصبت في أرض المعركة لمتابعتهم أثناء تدوين الأحداث (لوحات أرقام٢،٣)، أو قد يظهرون وهم يتلقون الكتب من كبار رجال الدولة أو المؤلفين داخل قاعات العمائر المدنية كالقصور والعمائر الدينية كالتكايا مثلا (لوحات أرقام٥،٧).

ج-طريقة آداء العمل: لا يمكن الاشارة لطريقة آداء العمل حين الحديث عن الرعاة، حيث لم تكن رعاية الكتاب وفنونه مهنة أو حرفة ذات تقاليد معينة، بل كان بعض الأشخاص محبا للثقافة والفنون، أو شغوفا بتخليد ذكره عبر رعايته لهذه الأعمال.

د-الأدوات: كانت الأموال هي الآداة الرئيسية بين يدي الراعي للإنفاق على انتاج الكتاب، ودفع أجور القائمين على هذه العملية، وهي الآداة التي لا تظهر بطبيعة الحال في صور المدارس الفنية، غير أننا نلحظ أحيانا وجود الكتب التي قام الرعاة بالإنفاق عليها بأيديهم أو الي جوارهم وذلك لمراجعتها أو فحصها أو لتسلمها عقب الفراغ من عملها(لوحات أرقام ١،٢،٤،٥،٦). فيما تظهر في أحد الصور منضدة بجوار راعي العمل يستخدمها لوضع الكتب المراد فحصها ومراجعتها عليها(لوحة رقم٤).

هـ-الأزياء: يشاهد رعاة الكتاب وهم من سلاطين آل عثمان أو كبار رجال الدولة مرتدين بطبيعة الحال الأزياء الرسمية التركية التي تليق بمكانتهم الرفيعة، والتي جاءت عبارة عن قفاطين ضيقة[٢٧] يعلوها جبات[٢٨] مفتوحة قصيرة الأكمام تبدو من أسفلها أكمام القفاطين، فضلا عن ارتدائهم عمائم ضخمة ذات طيات(لوحات أرقام١،٢،٣،٤،٥،٦،٧).

٢-صورة راعي الكتاب في المدرسة المغولية الهند:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: كان لكل راعي في الفترة المغولية مرسمه الخاص الذي يضم بين جنباته جملة من صناع الكتاب يسترشدون برأيه ويقتفون ذوقه[٢٩]، وكان الدور الأول لراعي الكتاب هو الانفاق بالطبع، فضلا عن اختيار المؤلفين والفنانين، ثم يأتي دوره في مراجعة العمل حتى يخرج في أفضل صورة فيحفظه في خزانته [٣٠]. وتظهر لنا صور المدرسة المغولية الهندية أن رعاة الكتاب كانوا في الغالب من أباطرة المغول وأبنائهم الأمراء، ومن أمثلة ذلك صورة من مخطوطة أكبرنامة [٣١]الثانية المحفوظة في المكتبة البريطانية وترجع لعام (١٠٠٥هـ/١٥٩٦م)، وتمثل مؤلف العمل المؤرخ الشهير أبو الفضل بن مبارك[٣٢] يهدي كتابه لراعي العمل الامبراطور أكبر(لوحة رقم ٨)[٣٣].ويبدو في الصورة الامبراطور جالسا على عرش وسط حاشيته ومتحدثا الي أبو الفضل الذي يجلس أمامه جاثيا على ركبتيه في خضوع واجلال، وهو يمد يده بالكتاب نحو الامبراطور بينما يظهر كتاب آخر بجواره. وفي صورة محفوظة بالمكتبة الأهلية في باريس وترجع لعام (١٠٠٧هـ/١٦٠٠م) يظهر راعي العمل الأمير سليم (الامبراطور جهانجير فيما بعد) وهو

يتفحص أحد أعمال المصور الشهير أبو الحسن[٣٤] (لوحة رقم ٩)[٣٥]، ويبدو الأمير جالسا على سجادة في أحد قاعات القصر، وهو يميل بجسده الي الأمام ليمسك بأحد الصور المقدمة اليه من المصور،فيما يحيط بهما عدد من الأشخاص الذين يبدون اهتماما واضحا بهذا المشهد .

وتحتفظ المكتبة البريطانية بصورة ترجع لعام(١٠٣٠هـ/١٦٢٠م)، وتمثل الامبراطور تيمور يتسلم نسخة من أشعار سعدي الشيرازي[٣٦] (لوحه رقم ١٠)[٣٧]، ويبدو في الصورة الامبراطور جالسا في الهواء الطلق على مقعد مرتفع تتوجه ظلة، فيما يشاهد أمامه أربعة رجال توضح الكتابات المصاحبة للصورة بان الشخصين الجالسين عن يمينه هما بابر وأكبر، وأن الجالسين عن يساره هما جهانكير وهمايون. فيما يتقدم الشاعر سعدي الذي يبدو في هيئة كهل نحو الامبراطور حاملا نسخة من أشعاره يهم بتقديمها اليه في خضوع . كما يظهر راعي العمل الامبراطور جهانكير وهو يتسلم ألبوما من المصور بيشتر[٣٨]، وذلك في صورة محفوظة في الفرير جاليري ترجع لعام(١٠٣٥هـ/١٦٢٥م)(لوحة رقم ١١)[٣٩]، حيث يبدو الامبراطور جاثيا على ركبتيه على عرش يشبه الساعة الرملية، وهو يتلقى أحد أعمال المصور بيشتر، فيما يضم المجلس أيضا السلطان العثماني وملك انجلترا[٤٠].

ب-موقع آداء العمل: تعبر الصور التي بين أيدينا عن متابعة الرعاة للفرق القائمة على انتاج الكتاب أو تلقيهم للأعمال التي قاموا برعايتها في شرفات القصور وقاعاتها وحدائقها (لوحات أرقام ٩،١٠،١١).

ج- طريقة آداء العمل:لا يمكننا كما ذكرنا من قبل الاشارة لطريقة معينة لآداء العمل حين الحديث عن الرعاة، حيث لم تكن رعاية الكتاب وفنونه مهنة أو حرفة ذات تقاليد محددة.

د-الأدوات: كانت الأموال آداة الراعي الرئيسية لإنجاز دوره في انتاج الكتاب، وهي الآداة التي لا تظهر بطبيعة الحال في صور المدارس الفنية، غير أننا نلحظ اهتمام المصورين برسم الكتب التي قام الرعاة بالإنفاق عليها بين أيديهم أوالي جوارهم وذلك لمراجعتها أو فحصها أو لتسلمها عقب الفراغ من عملها(لوحات أرقام ٨،٩،١٠،١١).

هـ-الأزياء: يظهر رعاة الكتاب في المدرسة المغولية الهندية وهم من الأباطرة والأمراء مرتدين أزيائهم التقليدية الهندية الأنيقة والتي تتألف من الجامات[٤١] الحابكة من أعلى المتسعة من أسفل الخصر، والسراويل الحابكة (لوحات أرقام٨،٩،١٠،١١).فضلا عن أغطية رؤوس جاءت على هيئة عمامات متوسطة الحجم تزينها الأحجار الكريمة أو الريش[٤٢] (لوحات أرقام ٨،٩،١٠،١١).

-ثانيا: صورة المؤلف: ازدهرت حركة التأليف عند المسلمين منذ أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي، حتى كتب في كل علم وفن، وأصبح لكل مجموعة من العلماء مجال اعتنوا بتحقيق أصوله وتدوين فروعة وتصنيفها[٤٣]، وقد اهتمت المدرستين العثمانية والمغولية الهندية بتمثيل المؤلفين في عدد كبير من أعمالهما، ويمكننا الاشارة الي هذه الصور على النحو التالي:

١-صورة المؤلف في المدرسة العثمانية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: كانت الانتصارات العسكرية المبينة للدولة العثمانية وفتح الممالك الجديدة سببا في تعضيد الشغف بالتاريخ في قصور السلاطين وكبار رجال الدولة، وكان لابد من تسجيل هذه الانتصارات لتوصيلها للأجيال اللاحقة[٤٤]، فكانت المؤلفات التاريخية المنظومة والمنثورة، ولذلك فقد تصدرت صور المؤرخين[٤٥]من فئة الشاهنامجية صور المؤلفين في المدرسة العثمانية، والشاهنامجية هم كتاب التاريخ الرسمي للدولة الذين دونوا أحداث السراي وأعمال السلاطين ورجالهم وفقا لأسلوب الشاهنامة الفارسية [٤٦] ، وذلك في أسلوب أدبي لا يخلو من المبالغة والاطراء[٤٧]، ومن أمثلة ذلك صورة من نسخة من مخطوط نزهة الأخبار في سفرزكتوار للشاهنامجي أحمد فريدون ترجع لعام (٩٧٦هـ/١٥٦٨-١٥٦٩م)، ويشاهد فيها أحمد فريدون داخل خيمة نصبت في أرض المعركة، وهو يحصي الرؤوس المقطوعة وأعداد الأسرى (لوحة رقم ٢)، ويبدو فريدون منهمكا في الكتابة داخل خيمة يجلس فيها راعي الكتاب الصدر الأعظم صوقللو محمد باشا، ونلاحظ أنه يكتب ما يراه من أحداث في درج[٤٨] وهو قائم دون الاستناد الي شئ . وفي صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم٣) يظهر الشاهنامجي أحمد فريدون جاثيا على ركبتيه داخل خيمة وهو يتطلع للأمام في شرود، فيما يشاهد أمامه راعي الكتاب الصدر الأعظم صوقللو محمد باشا وهو يبكي عقب قراءته خبر وفاة السلطان سليمان القانوني، ويشير المتن الي أنهما فقط من علما بهذا الخبر، الأمر الذي يعبر عن مكانة الشاهنامجي الرفيعة في تلك الفترة وثقة ولاة الأمر الكبيرة فيه. وفي صورة نادرة من نسخة من مخطوط شاهنامة السلطان سليم خان[٤٩] التي ترجع لحوالي عام(٩٧٩هـ/١٥٧١م)[٥٠]، يظهر مؤلف العمل الشاهنامجي الشهير لقمان[٥١] وسط فريق العمل المنوط به كتابة وتزويق مخطوط شاهنامة السلطان سليم الثاني(لوحة رقم ١٢)[٥٢] حيث يتصدر المؤلف لقمان الجلسة، على حين يجلس المشرف على العمل الأمير شمس الدين الي يساره، فيما يجلس الخطاط الياس ثم المصورين عثمان[٥٣] وعلي[٥٤] عن يمينه . ويبدو المؤلف لقمان جاثيا على ركبتيه، وممسكا في يده اليمنى بكتاب، فيما يشير باليسرى للأفراد عن يمينه، على حين تظهر أمامه أدواته مثل المقص والأوراق والجلود، ويلاحظ أنه قد رسم جالسا على سجادة فرشت له فوق الحصير، فيما رسمت خلف ظهره وسادة للاستناد دون أفراد الفريق .

كما مثلت المجموعة ذاتها في نسخة أخرى من نفس المخطوط ترجع لعام (٩٨٩هـ/١٥٨١م)[٥٥](لوحة رقم ١٣)[٥٦] مع تغيير وضع الأشخاص، حيث يتصدر المؤلف لقمان الصورة، ويبدو جالسا الجلسة الشرقية وقد أمسك في يده اليسرى بكتاب، فيما يلوح بيده اليمنى دلاله على الحديث الذي يدور بينه وبين أفراد الفريق، و يبدو المشرف على العمل الأمير شمس الدين قره باغي عن يمينه، على حين يجلس الخطاط الياس عن يساره، والي جوار الياس يجلس مصورا العمل عثمان و علي .

وتكشف الصورتان السابقتان عن حاجة بعض المخطوطات المصورة لوجود أفراد الفريق القائم على انتاجها معا أثناء انجازها، وذلك لتداخل كتاباتها وتشابكها مع التفصيلات الفنية[٥٧]، كما تكشفان أيضا عن مكانة الشاهنامجي الكبيرة ودوره في ادارة الفريق القائم على انتاج الكتاب، حيث يعد أكثر أفراد الفريق تفهما لطبيعة

نصوصه المراد نسخها وتصويرها، وأكثرهم معرفة بنقاط القوة بها . وفي صورة من نفس النسخة يشاهد لقمان(لوحة رقم١٤)[٥٨] بصحبة الصدر الأعظم صوقللو محمد باشا أمام السلطان سليم الثاني الذي يستقبلهما وهو جالس على عرش أسفل ظلة تطل على أحد أفنية قصره بأدرنة، وتعبر الصورة عن الحوار الذي يدور بينه وبين والسلطان، حيث يرفع لقمان يده اليمنى الي أعلى، بينما يمسك في اليسرى لفافة مطوية، على حين يميل السلطان بجزعه نحوه.

كذلك فقد أمدتنا نسخة من مخطوط نصرت نامة التي تناولت حروب لالا مصطفى باشا في قبرص، بصورة لكاتب هذه الوقائع مصطفى باشا علي الفلكي والذي سجل الحرب يوما بيوم[٥٩] وهو يهدي الكتاب لراعي العمل لالا مصطفى باشا، وذلك داخل تكية مولانا جلال الدين الرومي(لوحة رقم٥). حيث يشاهد في يسار الصورة المؤلف مصطفي باشا ، والي جواره يجلس رجل متقدم في العمر، يمسك المؤلف بكتاب تظهر به عبارة (مؤلف كتاب)، فيما يظهر راعي العمل أمامه ممسكا بدوره بكتاب. وفي نسخة من مخطوط شجاعت نامة[٦٠] ترجع لعام (٩٩٤هـ/١٥٨٦م)[٦١] تطالعنا صورة للمؤلف آصفي باشا[٦٢] الذي عهد اليه بكتابة هذا العمل عن أخبار الحملة التي قادها اوزتيمور اوغلو عثمان باشا على بلاد فارس، والتي بدأت عام(٩٨٦هـ/١٥٧٨م) وطال أمدها عشر سنوات[٦٣]. حيث يشاهد شاه أوغلي جالسا على مقعد فيما يحيط به بعض الرجال، نلمح بينهم المؤلف آصفي باشا في الركن الأيسر السفلي من الصورة حيث كتب اسمه الي جواره، وقد مثل رافعا يديه تعبيرا عن الحوار الذي يدور بينه وبين شاه أوغلي (لوحة رقم١٥)[٦٤] . كما نشاهد صورة للشاهنامجي الشهير تلاقي زاده[٦٥] في نسخة من كتاب أكرى نامة والذي يرجع لعام(١٠٠٥هـ/١٥٩٦م)[٦٦](لوحة رقم ١٦)[٦٧]، ويبدو فيها داخل المرسم السلطاني الجديد وهو يقود فريق العمل المكون من المصور نقاش حسن[٦٨]، والخطاط الذي لم يذكر اسمه. ويبدو الثلاثة جالسين خلف مناضد وضعت عليها أدواتهم . ويشاهد الشاهنامجي تلاقي زادة أيضا في صورة من نسخة من مؤلفه المعروف بشاهنامة همايون والذي انجز بين عامي(١٠٠٣-١٠٠٧هـ/١٥٩٦-١٦٠٠م)[٦٩](لوحة رقم ١٧)[٧٠]، ويبدو فيها داخل مكتبته جاثيا على ركبتيه ومتأبطا لكتاب، بينما يرفع يديه لأعلى وكأنه يقوم بالدعاء، وتظهر أمامه منضدة عليها بعض الكتب . كما نشاهد آخر شاهنامجية البلاط العثماني[٧١]، ونقصد به محمد بن عبد الغني بن عمرشاه الملقب بنادري وذلك في صورة من ديوانه المعروف باسمه والذي يرجع لعام (١٠٣٠هـ/١٦٢٠م)[٧٢]، ويبدو نادري فيها وهو يهم بالقاء جانبا من أشعاره على رواد مجلسه بمدرسة عضنفر اغا (لوحة رقم ١٨)[٧٣].

وقد مثلت لنا المدرسة العثمانية فئة أخرى من المؤلفين ونعني بهم المصنفين، الذين يجمعون النصوص المتباعدة في مجلد واحد[٧٤]، ومن أمثلة ذلك صورة نادرة للمصنف أحمد بن زنبل الرمال[٧٥] داخل مصنفه قانون الدنيا وعجائبها الذي يرجع لعام(٩٧١هـ/١٥٦٣م) (لوحة رقم ١٩)[٧٦] ، ويظهر فيها ابن زنبل بهيئة شيخا جاثيا على ركبتيه، مستندا الي وسادة ذات طرفين بيضاويين، وقد أمسك في يده اليمنى التي يرفعها أمامه بدرج، فيما تظهر أمامه عبارة جاءت في خمسة سطور نصها(هذه صورة مصنف هذا الكتاب العبد الفقير المعترف بالعجز والتقصير أحمد بن علي زنبل المحلي المنجم غفر الله تعالى له ولوالديه والمسلمين

آمين) كما عبرت المدرسة العثمانية عن فئة ثالثة من المؤلفين ونقصد بهم الشعراء، وتركت لنا في هذا المجال صورا للعديد منهم، غير أن هذه الدراسة تهتم بالشعراء بوصفهم مؤلفين لاناظمي شعر، ولذلك نشير في هذا المقام لصورة الشاعر عاشق جلبي[٧٧] مؤلف كتاب مشاعر الشعراء[٧٨] داخل مؤلفه المحفوظ في المكتبة الوطنية في استانبول (لوحة رقم ٢٠)[٧٩]، ويبدو في الصورة عاشق جلبي جالسا الجلسة الشرقية خلف منضدة خشبية، وقد أمسك في يده اليمنى التي يرفعها لأعلى بنسخة من أشعاره . وفي صورة من نسخة من مخطوط ديوان عطائي[٨٠] ترجع لعام (١١٣٣هـ/١٧٢١م) يظهر المؤلف عطاء الله بن يحيى[٨١] وهو يعرض ديوانه أمام شيخه (لوحة رقم ٢١)[٨٢]، ويبدو عطائي داخل قاعة جاثيا على الأرض وقد أمسك بديوانه الذي يقرأ منه لشيخ يجلس أمامه على أريكة، فيما يستمع الشيخ في وقار، على حين يقف أربعة رجال في يمين الصورة وهم يستمعون بدورهم في احترام.

ب- موقع آداء العمل: يظهر الشاهنامجية وهم يقودون فريق العمل داخل المراسم الملكية باعتبارهم مؤلفين للنصوص المراد نسخها وتصويرها (لوحات١٢،١٣،١٦)، أووهم يكتبون وقائع الحملات من داخل خيام نصبت في أرض المعركة (لوحة رقم ٢)، أو يقرأون من مؤلفاتهم أو يستكملونها داخل مكتباتهم ومجالسهم الخاصة(لوحة رقم١٧،١٨)، بينما يظهر الشعراء وهم يقرأون بعض من مؤلفاتهم في مجالسهم الخاصة (لوحة رقم٢٠)، أو يقرأون من دواوينهم أمام شيوخهم لمراجعتها داخل قاعات ربما كانت ملحقة ببعض العمائر الدينية (لوحة رقم٢١).

ج- طريقة آداء العمل: يبدو معظم المؤلفين في صور المدرسة العثمانية جالسين على ركبتيهم ممسكين بمؤلفاتهم التي يقرأون فيها أو يهمون بذلك (لوحات أرقام٥،١٢،١٧،١٨،٢٠،٢١)، أوهم منحنين بجزوعهم نحو كتب تظهر أمامهم على منضدة استعدادا للتدوين فيها (لوحة رقم ١٦)،على حين كان الشاهنامجية يدونون ما يرونه من أحداث في لفافات، وهم قائمين دون الاستناد الي شيء (لوحة رقم٢).

د-الأدوات: تبرز صور المدرسة العثمانية بعض الأدوات بحوزة المؤلفين كالكتب والأوراق والمقالم [٨٣]والدرج والمقصات[٨٤]والمناضد(لوحات أرقام١٢،١٣،١٦،١٩) .

هـ-الأزياء: يظهر المؤلفين في صور المدرسة العثمانية بكامل ملابسهم الرسمية الأنيقة، فهم يرتدون القفاطين الضيقة والجباب الواسعة بأعلاها، والعمائم البيضاء الضخمة ذات الطيات المتعددة التي تشير الي مكانتهم العالية في المجتمع

(لوحات أرقام٢،٣،٥،١٢،١٣،١٤،١٥،١٦،١٧،١٨،١٩،٢٠،٢١).

٢-صورة المؤلف في المدرسة المغولية الهندية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: تظهر لنا المدرسة المغولية الهندية اهتماما واضحا بصور المؤلفين من فئة الشعراء لاسيما شعراء الغزل والتصوف، حيث فطن رعاة الفن والفنانين الي اقبال طوائف المجتمع المختلفة على المتصوفة[٨٥]، واعتبارهم من أفضل النماذج البشرية[٨٦]، كما تنبهوا الي دور التصوف في التوفيق بين الطوائف المختلفة والمعتقدات الدينية المتعارضة وسد الفجوه بين الأغنياء والفقراء والتقليديين

والمبدعين[٨٧]، وهو ما كان الحكم المغولي في الهند يحتاجه بشدة لترسيخ وجوده. وقد كان الشاعر سعدي الشيرازي أحد أبرز شعراء التصوف تمثيلا في المدرسة المغولية الهندية، ومن أمثلة ذلك صورة من مخطوط جلستان تمثل مؤلف العمل الشاعر سعدي الشيرازي وهو يخطب في المسجد الأموي بدمشق (لوحة رقم ٢٢)[٨٨]، وفيها يعتلي سعدي درجا داخل جوسق تحيط به حديقة غناء مخاطبا جمهرة من الناس . وفي صورة مزدوجة من عمل أبو الحسن ترجع لعام(١٠٢٤هـ/١٦١٥م) يشاهد في الورقة اليسرى الشاعر سعدي وهو يهم بتقديم نسخة من أشعاره للامبراطور جهانجير(لوحة رقم ٢٣)[٨٩]، ويحيط بالشاعر مجموعة من الأشخاص، حيث يبدو من خلفه بعض المتصوفة الذين يرفعون أيديهم بالدعاء، بينما يظهر أمامه اثنان من الموظفين الرسميين في البلاط، أحدهما هو خواجه جهان والذي يشير الي سعدي بالتقدم نحو مجلس الامبراطور، والآخر ميرزا صادق الذي يمسك بورقة وقلم ليدون بعض الملاحظات، أما الشخص الثالث فهو صادق خان أحد أتباع جهانجير. بينما يظهر في يسار الصورة من أسفل السلطان العثماني بايزيد الأول والذي هزم في أنقره عام(٨٠٤هـ/١٤٠٢م) على يد تيمورلنك أحد أجداد جهانجير[٩٠]، أما الشاعر سعدي فقد رسم بهيئة كهل منحنيا بجزعه نحو الأمام وقد أمسك بنسخة من أشعاره لاهدائها للامبراطور جهانجير، الذي يشاهد في الورقة اليمنى من الصورة جالسا على عرش أسفل ظلة وقد أحاطت به حاشيته (لوحة رقم ٢٣أ)[٩١]، وتعكس الصورة حنين الامبراطور جهانجير لأحداث وشخصيات من عصور ماضية[٩٢]. كما يشاهد سعدي الشيرازي أيضا في صورة ترجع لعام(١٠٢٩هـ/١٦٢٠م) في هيئة شيخ يتقدم لاهداء الامبراطور نسخة من أشعاره (لوحة رقم ١٠)، ويتصدر الصورة الامبراطور تيمور الذي يظهر جالسا على عرش، على حين يحيط به أربعة من أباطرة المغول، فيما تأتي خلفية الصورة على هيئة مروج خضراء متعددة المستويات . وتعبر هذه الصورة مع الصورة السابقة عن عظم مكانة سعدي الشيرازي لدى أباطرة المغول وشغفهم بأشعاره . كما يشاهد الشاعر سعدي في صورة تنسب للمصور جفردهن[٩٣]من نسخة من مؤلفه جلستان ترجع لعام (١٠٥٥هـ/١٦٤٥م) (لوحة رقم٢٤)[٩٤]، ويبدو فيها الشاعر ومؤلف الجلستان واقفا في حديقة، فيما تشير ملامحه لتقدمه في العمر، ويتحدث سعدي الي شاب يقف أمامه، ومن خلفهما تظهر مروج تتخللها الأشجار والتلال.

كما تبدي المدرسة المغولية بعض الاهتمام بصور كتاب الوقائع، حيث أسس أباطرة المغول دوائر خاصة تهدف لتوثيق أعمال الدولة عمل بها مجموعة من الكتبة ومحرري الوقائع المتميزين[٩٥]، ومن أمثلة ذلك صورة للمؤرخ وكاتب الوقائع الشهير في البلاط المغولي أبو الفضل بن مبارك وهو يقدم الكتاب الأول من أكبر نامه للامبراطور أكبر(لوحة رقم ٨)، حيث يشاهد أبو الفضل جاثيا على ركبتيه أمام الامبراطور الذي يجلس على عرشه، فيما ينحني أبو الفضل بجسده في خضوع شديد نحوه، ويمسك في يده نسخه من كتابه يهم بتقديمها له، على حين يشاهد بجواره كتابا آخر.

ب- موقع آداء العمل: لم تهتم المدرسة المغولية كثيرا بتمثيل مجالس المؤلفين الخاصة، بل عنيت أكثر بتصويرهم بالقرب من مجالس الأباطرة وهم يهمون باهدائهم أعمالهم، ويأتي ذلك المشهد غالبا في قاعات أو جواسق تطل على حدائق القصر(لوحات أرقام٨، ١٠، ٢٣).

ج- طريقة آداء العمل: لم تعن المدرسة المغولية كثيرا بتمثيل المؤلفين أثناء كتابتهم لأعمالهم أو مراجعتهم لها، لكنها ركزت بشكل لافت على لحظة اهدائهم مؤلفاتهم لرعاة العمل(لوحات أرقام٨، ١٠، ٢٣)، وهي في ذلك تمثلهم في أقصى درجات الخضوع والتذلل، حيث يجثون على ركبتيهم ويمسكون بمؤلفاتهم لتقديمها للأباطرة (لوحة رقم٨) أو يتقدمون لاهدائها وهم منحني الجسد (لوحات أرقام١٠، ٢٣).

د-الأدوات: يبدو معظم المؤلفين في صور المدرسة ممسكين بمؤلفاتهم وهم يستعدون لتقديمها للراعي، بينما لا نلحظ اهتماما كبيرا بتمثيل أدوات الكتابة الخاصة بهم(لوحات أرقام ١٠، ٢٣).

هـ-الأزياء: يظهر المؤلفون في مدرسة التصوير المغولي مرتدين الملابس الرسمية التقليدية، والتي تأتي عادة بهيئة جامات ضيقة من أعلى، تتسع بشكل واضح من أسفل الخصر، كما يرتدون أغطية رؤوس عبارة عن عمامات بيضاء متوسطة الحجم (لوحات أرقام٨، ٢٢، ٢٣، ٢٤).

- ثالثا: صورة الناسخ: النساخة بوجه عام هي الكتابة، والناسخ هو الشخص الذي يقوم بالنقل من أصل المخطوط، وقد اقتصر استعمال مصطلح ناسخ على من كانوا يعملون في نسخ الكتب مقابل أجر أو المكثرين[٩٦].وكان لابد لمن يعمل في هذه المهنة أن يكون ذو خط جميل أو حسن مضبوط، أودقيقا واضحا على أقل تقدير[٩٧]. ويمكننا الاشارة لصور النساخ في المدرستين العثمانية والمغولية الهندية على النحو التالي:

١-صورة الناسخ في المدرسة العثمانية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور:أمدتنا المدرسة العثمانية بالعديد من صور نساخ المخطوطات، ومن أمثلة ذلك صورة من مخطوط سليم نامة[٩٨] للمؤلف شكري البدليسي[٩٩] والذي يرجع للفترة بين عامي (٩٢٣-٩٢٧هـ/١٥٢٠-١٥٢٥م)، ويشاهد فيها ناسخ العمل جالسا برفقة المصور في حديقة تتقدم أحد القاعات(لوحة رقم ٢٥)[١٠٠]، يلتفت الناسخ بوجهه لليسار فيما يبدو مستغرقا في التأمل، حيث يمسك بقلم في يده اليمنى يضعه على فمه، بينما يحدق في ورقة يمسكها في يده اليسرى تظهر بها كتابات تركية ترجمتها (أسد العالم السلطان سليم سلطان الزمان الأبدي) . بينما يظهر في صورة من مخطوط ديوان رفيقي ناسخا جالسا الي يمين السلطان بايزيد الثاني(لوحة رقم ١)، ويبدو الناسخ وهو يمد يده اليسرى ليمسك بكتاب فيما تتناثر عن يساره أدوات الكتابة، كما يشاهد الي يمينه ناسخا آخر عاكفا على الكتابة . كما أمدتنا نسختي مخطوط شاهنامة سليم خان بصورتين لناسخ العمل الخطاط الياس وهو يجلس بصحبة الفريق القائم على انتاج هاتين النسختين، وفي النسخة الأولى التي ترجع لحوالي عام(٩٧٩هـ/١٥٧١م) يظهر الياس على يمين الشاهنامجي لقمان جاثيا على ركبتيه وقد أمسك بيده اليمنى كتابا مفتوحا، بينما يلوح بيده اليسرى للمؤلف في تعبير عن الحوار الذي يدور بينهما (لوحة رقم ١٢) . أما النسخة الثانية من المخطوط فيظهر بها الياس عن يسار الشاهنامجي لقمان (لوحة رقم ١٣) وهو ينصت له في اهتمام . فيما يشاهد الناسخ ضمن طوائف الحرف[١٠١]

في الدولة العثمانية في صورة من مخطوط مطالع السعادة وينابيع السيادة الذي يرجع لعام (٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م) (لوحة رقم ٢٦)، وتظهر في يمين الصورة كلمة (كاتب)، فيما يبدو الكاتب بهيئة شاب جالسا خلف منضدة داخل قاعة تطل على الخارج بعقد بورصه . كما حفظت لنا نسخة من مخطوط اكرى نامة (١٠٠٥هـ/١٥٩٦م) صورة لناسخها لكنها لم تشر لاسمه، وفيها يظهر الناسخ متوسطا للمؤلف تلاقي زادة ونقاش حسن وهم يؤدون عملهم داخل المرسم السلطاني (لوحة رقم١٦).

ب- موقع آداء العمل: مثلت المدرسة العثمانية النساخ وهم يؤدون عملهم داخل قاعات ملحقة بالقصور(لوحة رقم١)،أو داخل المراسم الملكية (لوحات أرقام ١٢،١٣،١٦)،أو في قاعات خصصت لطائفتهم(لوحة رقم٢٦)، وفي بعض الصور المبكرة يبدو النساخ وهم يؤدون عملهم في حديقة تتقدم أحد العمائر (لوحة رقم٢٥).

ج-طريقة آداء العمل: يبدو النساخ في أغلب صور المدرسة العثمانية جالسين على ركبتيهم، مستمعين لخطة العمل(لوحات أرقام١٢،١٣)، أو خلف مناضد يضعون عليها أوراقهم التي يهمون بالكتابة فيها (لوحات أرقام١٦،٢٦).

د-الأدوات: كانت الأوراق والأقلام والمناضد من أبرز الأدوات التي تشاهد بحوزة نساخ المدرسة العثمانية (لوحات أرقام ١٢،١٣،١٦،٢٥،٢٦).

هـ-الأزياء: يرتدي النساخ في معظم صور المدرسة العثمانية ثيابا رسمية تتكون من قفاطين ضيقة وجبات، وعمائم ذات أحجام متوسطة (لوحات أرقام ١٢،١٣،١٦،٢٥،٢٦).

٢-صورة الناسخ في المدرسة المغولية الهندية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: أمدتنا المدرسة المغولية بالعديد من صور النساخ وهم يمارسون مهنتهم، ومن أمثلة ذلك صورة للناسخ سيد حسين يزدي كاتب نسخة من مخطوط عجائب المخطوطات انجزت في الهند عام (٩٥٣هـ/١٥٤٦م)[١٠٢]، حيث يظهر بالنص أعلى الصورة عبارة (تم بالخير على يد فقير سيد حسين يزدي)(لوحة رقم ٢٧)[١٠٣]، ويبدو يزدي بهيئة شيخ جاثيا على ركبتيه داخل شرفة أنيقة تطل على منظر طبيعي، وهو يكتب في ورقة وضعت أمامه على منضدة، على حين تظهر خلفه وسادة ضخمة ذات طرفين بيضاويين . كما احتفظت لنا نسخة من مخطوط البستان ترجع لعام(٩٨٩هـ/١٥٨١م) بصورة للناسخ حسين قلم وهو منهمكا في الكتابة بصحبة المصور مانوهر[١٠٤](لوحة رقم ٢٨)[١٠٥]، ويبدو الناسخ في يمين الصورة بهيئة شاب يكتب في ورقة ما نصه (الله أكبر صورت شبيه حسين...قلم)، فيما تظهر خلفه وسادة ضخمة لها طرفين بيضاويين وشاب يرفع مذبة . وفي صورة هامة تعبر عن المرسم الملكي أثناء العمل، يشاهد في المستوي العلوي أحد النساخ وهو يهم بتنفيذ توجيهات المشرف على العمل الذي يجلس أمامه (لوحة رقم٢٩)[١٠٦]، فيما يظهر خلفه شخص يمسك بمذبة يميل بها نحوه . وفي الركن الأيمن السفلي من اطار صورة يحوي مشاهد للعاملين بدار الكتب خانة الملكية، نلمح صورة لناسخ ينحني صوب منضدة وضع عليها كتابين ، فيما يهم باخراج قلمه من المحبرة استعدادا للكتابة (لوحة رقم ٣٠)[١٠٧] . وفي صورة أضيفت بأمر

من الامبراطور جهانجير لنسخة من مخطوط خمسة نظامي كتبها الناسخ عبد الرحيم للامبراطور اكبر وتعبر أيضا عن المرسم الملكي ، يظهر الكاتب عبد الرحيم وهو ينسخ، على حين يصوره دولت[١٠٨] وهو على هذا الوضع (لوحة رقم ٣١)[١٠٩]، ويبدو الاثنان جالسين على سجادة تكسو أرضية قاعة يحوي جدارها من خلفهما مجموعة من الدخلات التي تضم بعض الأواني الخزفية . كما عبرت لنا أحد الصور التي ترجع لعام (١٠٢٩هـ/١٦٢٥م) عن ناسخ متقدم في العمر(لوحة رقم ٣٢)[١١٠]، عاقدا ساقيه أمامه، ومنحنيا بجزعه للأمام ليكتب في ورقة، فيما تظهر خلفه وسادة ضخمة بيضاوية الطرفين.

ب- موقع آداء العمل: يظهر النساخ في المدرسة المغولية وهم يؤدون عملهم داخل القاعات (لوحات أرقام ٢٨،٢٧)، أو المراسم الملكية (لوحة رقم٣١،٢٩).

ج- طريقة آداء العمل: يظهر النساخ في المدرسة المغولية الهندية وهم يؤدون عملهم وفقا لطريقتين، في الأولى يطوي الناسخ رجله اليمنى ويقيمها في صدره بينما يبدو متوركا رجله اليسرى، في حين يضع الورق على ركبته اليمنى فوق لوح صغير من الخشب أو الورق المقوى ليكتب بيده اليمنى ويحركه بيده اليسرى بما يناسب وضعه[١١١] (لوحات أرقام٣٢،٣١،٢٩،٢٨) . أما الطريقة الثانية فيظهر فيها الناسخ جاثيا على ركبتيه خلف منضدة يضع عليها أدواته وأوراقه ليكتب فيها (لوحات أرقام٣٠،٢٧) . ويسترعي الانتباه وجود وسائد خلف بعض النساخ (لوحات أرقام ٣٢،٢٨،٢٧)، فضلا عن تواجد صبية خلفهم يمسكون بمذبات لتحريك الهواء وطرد الحشرات من محيطهم (لوحات أرقام٢٩،٢٨)، الأمر الذي يعبر عن مشقة مهنة الناسخ وامتدادها لفترات طويلة تستدعي دعمه ببعض وسائل الراحة.

د-الأدوات: يظهر في صور هذه المدرسة العديد من الأدوات التي يستخدمها الناسخ كالأقلام والمناضد والمقالم والمحابر والمرامل[١١٢] والفرجارات[١١٣] والمدي[١١٤] والمبارد[١١٥] والألواح أو المساند[١١٦](لوحات أرقام ٣٢،٣١،٣٠،٢٩،٢٨،٢٧).

هـ-الأزياء: يرتدي النساخ في صور هذه المدرسة الجامات(لوحة رقم٢٩)، أو الثياب الحابكة التي تساعدهم على آداء عملهم(لوحات أرقام٣٢،٣٠)، بينما يبدو المشاهير منهم كسيد حسين يزدي، وحسين قلم، وعبد الرحيم عنبر قلم، مرتدين ثيابا طويلة حابكة، وقطعا أخرى بأعلاها كالصديري والعباءة والوشاح (لوحات أرقام٢٧، ٢٨، ٣١).كما كانوا يرتدون أغطية رؤوس على هيئة عمامات أو طواقي متوسطة الحجم (لوحات أرقام ٣٢،٣١،٣٠،٢٩،٢٨،٢٧).

-رابعا: صورة المصور: المصور هو الفنان الذي يزخرف ويلون ويرسم على الأوراق والقماش وغيره من المواد[١١٧]، وتركز هذه الدراسة على الفنان الذي كان يعمل في مجال توضيح الكتب بالصور باعتباره أحد أفراد الفريق القائم على انتاج الكتاب، وقد أمدتنا المدرستين العثمانية والمغولية الهندية بالعديد من صور هذه الفئة والتي يمكن الاشارة اليها على النحو التالي:

١- صورة المصور في المدرسة العثمانية:

أ- دوره وهويته من خلال الصور: اطلق الأتراك على المصور اسم (نقاش)، وهو الفنان الذي يقوم برسم الصور في المخطوطات وعمل الرسوم الجدارية والتصميمات الزخرفية المتنوعة[١١٨]. وقد احتفظت لنا المخطوطات العثمانية بصور لبعض من هؤلاء الفنانين، ومن أمثلة ذلك صورة من نسخة من مخطوط سليم نامة كتبها المؤرخ شكري البدليسي ويظهر فيها مصور وناسخ العمل وهما منهمكين في آداء عملهما (لوحة رقم ٢٥)، ويبدو المصور جالسا على أرضية عشبية وهو يكتب في ورقة عبارة (نقاش سليم نامة) في اشارة الي أنه رسام العمل. وعلى الرغم من عدم تسجيل المخطوط لاسم مصوره، الا أن بعض الدراسات قد رجحت بأنه بير أحمد بن اسكندر المصور[١١٩] التبريزي الشهير[١٢٠]. كما يظهر المصوران عثمان وعلي في احدى نسختي مخطوط شاهنامة سليم خان التي ترجع لعام(٩٧٩هـ/١٥٧١م)، وذلك في الجانب الأيسر من صورة تمثل الفريق القائم على انتاج هذا المخطوط (لوحة رقم١٢) وقد صور النقاشين جاثيين على ركبتيهما وهما يستمعان في اهتمام لخطة العمل التي يطرحها مؤلف الكتاب . كما يظهر نفس المصورين في الجانب الأيمن من صورة من نسخة اخرى للمخطوط ترجع لعام(٩٨٩هـ/١٥٨١م) (لوحة رقم ١٣) وقد أمسك كلا منهما بورقة في يده اليمنى، فيما يضم يده اليسرى الي صدره تعبيرا عن الموافقة على خطة العمل التي يطرحها المؤلف . كما يبرز المصور ضمن طوائف الحرف في صورة من مخطوط مطالع السعادة وينابيع السيادة(لوحة رقم٣٣) ويبدو فيها بهيئة فتى حليق الوجه جالسا داخل قاعة تطل على الخارج بعقد بورصة، وقد وضعت أمامه منضدة عليها أوراق يهم بالرسم فيها، على حين تظهر في يمين الصورة كلمة (نقاش) .

ويشاهد نقاش حسن مصور مخطوط اكرى نامة مع فريق العمل المكون من المؤلف تلاقي زادة والخطاط الذي لم يسجل المخطوط اسمه، وذلك داخل المرسم السلطاني الجديد (لوحة رقم١٦)، ويشغل نقاش حسن الركن الأيمن السفلي من الصورة، ويبدو جالسا خلف منضدة مستطيلة مائلا بجزعه نحوها، وقد أمسك بريشه يهم بالرسم بها على أوراق المخطوط . وفي صورة أخرى يشاهد نقاش أحمد مصطفى مصور مخطوط الشقائق النعمانية واقفا بالقرب من مدخل أحد قاعات قصر السلطان، ومراقبا عن بعد الصدر الأعظم محمد باشا وهو يهدي المخطوط للسلطان عثمان الثاني(لوحة رقم٧) . وفي صورة من نسخة من مخطوط سورنامة وهبي[١٢١] التي ترجع لعام(١١٣٣هـ/١٧٢١م)[١٢٢] وتمثل عرض لطائفة الفرسان، نلمح أسفل جواد أحدهم توقيع مصور المخطوط وذلك بصيغة (لوني) (لوحة رقم ٣٤)[١٢٣]، الأمر الذي يرجح معه بأن يكون هذا الفارس هو مصور العمل عبد الجليل جلبي الملقب بلوني[١٢٤]. وقد مثل هذا الشخص بهيئة رجل في منتصف العمر ذو بشرة بيضاء ووجه عريض، مرتديا جبة زرقاء مؤطرة بالفراء البني الضارب للحمرة، فيما يمتطي جوادا رمادي اللون ثبت الي ظهره سرج .

ب- موقع آداء العمل: يبدو المصورين في المدرسة العثمانية وهم يؤدون عملهم داخل المراسم الملكية (لوحات أرقام١٢،١٣،١٦)، أووهم يراقبون مراسم اهداء العمل الذي انتهوا من تصويره لراعيه داخل أحد قاعات القصر (لوحة رقم٧). أو في حدائق تتقدم العمائر(لوحة رقم ٢٥).

ج-طريقة

آداء العمل: يظهر المصورون في المدرسة العثمانية وهم يؤدون عملهم وفقا لطريقتين، في الأولى يطوي المصور رجله اليمنى ويقيمها في صدره و يضع الورق على ركبته اليمنى ليرسم فيه، فيما يتورك رجله اليسرى (لوحة رقم٢٥)،أما الطريقة الثانية فيجثو فيها المصور على الركبتين ويميل نحو المنضدة التي يضع عليها أوراقه، فيما يثبت تلك الأوراق بأحد اليدين، ويرسم بالريش الذي يمسكه في اليد الأخرى (لوحات أرقام ٣٣،١٦).

د-الأدوات: تظهر في الصور التي بين أيدينا بعض الأدوات التي كان المصورين يستخدمونها كالأوراق واللفافات والريش والمناضد (لوحات أرقام ٢٥،١٦،١٣،١٢).

هـ-الأزياء :يبدو معظم المصورين في المدرسة العثمانية مرتدين الملابس الرسمية الكاملة المتمثلة في القفاطين والجبات، والعمامات البيضاء متوسطة الحجم (لوحات أرقام٧،٣٣،٢٥،١٦،١٣،١٢).

١- صورة المصور في المدرسة المغولية الهندية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: تعد المدرسة المغولية المدرسة الأكثر تمثيلا لفئة المصورين بين مدارس التصوير الاسلامي بلا منازع، ومن أمثلة تلك الصور صورتين شخصيتين للمصور كيسو[١٢٥] ينسبان لحوالي عام(٩٧٨هـ/١٥٧٠م)، الأولى تمثله وهو شاب يقف وسط مروج خضراء حاملا بين يديه ثمرة جوز الهند، ومتأبطا للوح من ألواح الرسم (لوحة رقم٣٥)[١٢٦]، أما الثانية فتمثله وقد تقدم به العمر ممسكا بين يديه لفافة طويلة، ربما تكون عريضة يشكو فيها حاله للامبراطور(لوحة رقم٣٦)[١٢٧] . كما تمثل صورة أخرى المصور مانوهر جالسا بصحبة الكاتب حسين قلم وهما منهمكين في آداء عملهما في نسخة من مخطوط البستان لسعدي والذي ترجع لعام(٩٨٩هـ/١٥٨١م)(لوحة رقم ٢٨) . ويظهر المصور مانوهر في يسار الصورة جاثيا على ركبتيه وهو يضع ريشة يمسكها بيده اليمنى في دواه للحبر، بينما يمسك في اليسرى بورقة كتب بها(عمل مانوهر ولد بساون) . على حين تعبر صورة من مخطوط أخلاقي ناصري عن المرسم الملكي وقت العمل (لوحة رقم٢٩)، ويشاهد في المستوى الأوسط منها مجموعة من المصورين منهمكين في الرسم . كما تحتفظ المكتبة الأهلية في باريس بصورة ترجع لعام(١٠٠٩هـ/١٦٠٠م)، وتمثل المصور أبو الحسن يقدم أحد أعماله للأمير سليم (الامبراطور جهانجير فيما بعد)، ويظهر أبو الحسن في يسار الصورة بهيئة شاب حليق الوجه واقفا داخل قاعة، ومنحنيا بجسده نحو الأمير سليم الذي يجلس على الأرض ليعرض عليه أحد أعماله (لوحة رقم ٩) . وفي خاتمة نسخة من مخطوط خسرو دهلوي محفوظة بمتحف وولترز وترجع لعام(١٠١١هـ/ ١٦٠٢م)[١٢٨] تطالعنا صورة للمصور والكاتب مسكين[١٢٩] بصحبة صاقل ورق وهما جالسين وسط منظر طبيعي (لوحة رقم٣٧)[١٣٠]. فيما تعلو صورتيهما خاتمة المخطوط وكتب بها(كتبه المذنب الحقير عبدالله مشكين قلم غفر الله ذنوبه وستر الله عيوبه سنة ١٠١١). ويبدو المصور مسكين في اليسار جالسا على سجادة صفراء وهو يكتب في ورقة، فيما تتناثر حوله أدوات الرسم والكتابة.

فيما يكشف لنا اطار صورة ضمن ألبوم تحتفظ به المكتبة الملكية بقصر جلستان بطهران ويرجع للفترة بين عامي(١٠١٧-١٠١٨هـ/١٦٠٨-١٦٠٩م) عن عدد من الصور الشخصية لأبرز المصورين العاملين في

مرسم الامبراطور جهانكير (لوحة رقم ٣٨)[١٣١]، حيث أمر جهانكير المصور دولت برسم أبرز المصورين في بلاطه، وهم أبو الحسن ومانوهر وبشنداس[١٣٢] وجفردهن ودولت الذي طلب منه رسم نفسه أيضا. ونبدأ بالمصور أبو الحسن الذي يتوسط شخصين في الاطار الأيمن للصورة، ويبدو في هيئة شاب جالسا على الأرض ممسكا بلوحة من الورق يضعها على احدى ركبتيه فيما ينهمك في الرسم، ويظهر على الصورة توقيع دولت بصيغة "شبيه أبو الحسن از عمل فقير دولت"[١٣٣]، وأسفل أبو الحسن نشاهد المصور مانوهر جالسا على الأرض، وقد أمسك أيضا بلوحة من الورق ، وقد وقع دولت على هذه الصورة بصيغة "شبيه منوهر از عمل دولت"، وفي الاطار السفلي للصورة يظهر ثلاثة من المصورين، أولهم من جهة اليمين يبدو جالسا على الأرض وممسكا بلوح من الورق ، وتشير الكتابات الي أنه المصور بشنداس ونصها "شبيه بشنداس برادر زاده ننها مصور عمل دولت" وترجمتها "صورة بشنداس ابن أخو المصور ننها من عمل دولت"، يلي بشنداس صورة شخصية لدولت الذي رسم نفسه ملتفتا الي بشنداس، ويبدو ممسكا أيضا بلوحة من الورق، بينما رسم الي جواره المصور جفردهن الذي يظهر ببشرة داكنة، وقد وقع دولت على صورته بصيغة "شبيه جفردهن عمل دولت"[١٣٤]. وترجع أهمية هذه الصورة الي تفرد موضوعها، حيث تعد المرة الأولى التي يكلف فيها امبراطور مغولي أحد المصورين برسم عددا من مشاهير مصوري بلاطه . كما سجل لنا اطار أحد الصور الذي يرجع لعام (١٠١٨هـ/١٦٠٩-١٦١٠م) منظرا للمصور الشهير جفردهن بصحبة أحد الأشخاص (لوحة رقم ٣٩)[١٣٥]، وقد مثل جفردهن في الصورة بهيئة فتى يافعا جاثيا على ركبتيه، ومنحنيا بجزعه للأمام وممسكا في يده اليمنى بقلم يكتب به في كتاب وضع على الأرض ما نصه (عمل جفردهن أكثرهم تواضعا المولود في القصر خادم الملك جهانجير ابن بهوان داس.....انتهى العمل في سنة ١٠١٨هـ) [١٣٦]. كما نرى في نسخة من مخطوط خمسة نظامي كتبت بخط الناسخ عبد الرحيم للامبراطور أكبر، صورة مضافة للمخطوط بأمر الامبراطور جهانجير، ويظهر بها المصور دولت وهو يصور الناسخ عبد الرحيم وهويكتب (لوحة رقم ٣١)، ويشاهد دولت في يسار الصورة مراقبا للناسخ ليتمكن من رسمه في ورقه يضعها على ركبته، فيما تتناثر أدوات الرسم من حوله . ويحتفظ متحف المتروبوليتان بصورة شخصية للمصور فروخ بك[١٣٧] ضمن ألبوم للامبراطور شاه جهان (لوحة رقم ٤٠)[١٣٨]، وقد كتب في اطارها السفلي عبارة (شبيه وعمل فرخ بيك مصور)، ويتضح من الكتابة أن المصور فروخ بك قد رسمها لنفسه. ويبدو فيها بهيئة شيخ يقف وسط المروج الخضراء مرتديا جامة بيضاء وعباءة صفراء طويلة، وحذاء ذو رقبة عالية، ويستند فروخ بك الي عصى رفيعة، فيما يبدو شاخصا ببصره. كما يحتفظ الفرير جاليري بصورة ترجع لعام (١٠٣٥هـ/١٦٢٥م)، وتمثل المصور بيشتر يقدم أحد أعماله للامبراطور جهانجير(لوحة رقم١١)، ويبدو فيها بيشتر بهيئة شيخ جاثيا على ركبتيه الي جوار الامبراطور وهو يقدم له ألبوما من عمله، فيما يمد الامبراطور يده لتلقيه محتفيا بالمصور، ومقدما اياه على ضيوفه من سلاطين وملوك.

ب-موقع آداء العمل: مثلت المدرسة المغولية الهندية المصورين وهم يؤدون أعمالهم داخل القاعات أو في الحدائق بصحبة أحد أفراد الفريق القائم على انتاج الكتاب الذي يشتركون في عمله (لوحات

أرقام٣٩،٣٧،٣١،٢٨)، أو وهم داخل المرسم الملكي منهمكين في عملهم بصحبة عدد كبير من أفراد هذا الفريق (لوحة رقم٢٩). كما مثلوا وهم يقدمون أعمالهم المصورة لراعي العمل وسط مجلسه وحاشيته في شرفات القصر (لوحات أرقام ١١،٩) .

ج-طريقة آداء العمل: يظهر من الصور موضوع الدراسة أن المصورين في العصر المغولي لم يستخدموا المناضد بشكل واسع النطاق، بل كانوا يفضلون الاستعانة بركبتهم في اسناد الورق عليها، حيث يبدو المصور في العديد من أعمال المدرسة المغولية مفترشا الأرض طاويا رجله اليمنى أو اليسرى، ومقيما اياها في صدره ومتوركا لرجله الأخرى، في حين يضع الورق على ركبته القائمة، وذلك فوق لوح صغير من الخشب أو الورق المقوى، ليكتب بيد ويحرك اللوح باليد الأخرى بما يناسب وضعه (لوحات أرقام لوحات أرقام ٣٨،٣٧،٣١،٢٨).

د-الأدوات: مثلت لنا المدرسة المغولية العديد من أدوات الرسم التي استخدمها مصورين تلك الفترة ومنها الأوراق واللفافات والريش والمحابر والفرش والمقالم والألواح والفرجارات والمدي والمرامل(لوحات أرقام٣٨،٣٧،٣١،٢٨،٩).

هـ-الأزياء: يظهر عدد من مصوري هذه المدرسة مرتدين أوشحة أو عباءات بأعلى الجامات (لوحات أرقام ٣١،٢٩)، كما يظهر البعض الآخر مرتديا الجامات الحابكة فقط (لوحات أرقام٣٧،٢٩،٢٨). أما أغطية رؤوسهم فكانت عادة العمامات أو الطواقي متوسطة الحجم (لوحات أرقام ٣٨،٣٧،٣١،٢٨،٩).

-خامسا: صورة صانع الورق: ظهرت صناعة الورق في العالم الاسلامي مع ازدهار حركة التأليف والترجمة، وذلك في الربع الأخير من القرن الثاني للهجرة، وأطلقت كتب الأدب العربي على الطائفة التي تولت أمر هذه الصناعة اسم "الوراقين"[١٣٩] وتضم المجلدين والمصححين وصناع الورق وغيرهم.

١- صورة صانع الورق في المدرسة العثمانية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: لم تول المدرسة العثمانية اهتماما كبيرا بتمثيل الوراقين المختصين بصناعة الورق ، وفي ظهور نادر لأفراد هذه الطائفة نلمح صاقل ورق في صورة من نسخة من مخطوط ديوان رفيقي (لوحة رقم١)، حيث يشاهد في مقدمتها جالسا مع الفريق القائم على انتاج أحد الكتب بصحبة السلطان بايزيد الثاني، ومنهمكا في صقل الورق وتلميعه. ويلفت النظر أنه يعمل في طرف المجلس بعيدا عن السلطان الذي يحيط نفسه بالشعراء والخطاطين، ويبدو أن مهنة الوراقة لم تكن موضع تقدير كبير عند البعض[١٤٠] رغم مساهماتها الجليلة في نشر العلوم والفنون.

ب- موقع آداء العمل: يظهر صاقل الورق في المدرسة العثمانية منهمكا في آداء عمله في حديقة تتقدم أحد قاعات القصر (لوحة رقم ١) .

ج-طريقة آداء العمل: كانت هذه الوظيفة تتطلب ممن يشتغل بها الجلوس على ركبتيه والميل برأسه نحو الورق الموضوع أمامه على الأرض فوق قاعدة من الخشب أو الرخام، فيما يمسك بين يديه بآداة ثقيلة تعرف

بالمهره[١٤١] يدلك بها الورق دلكا متوسطا في السرعة والقوة، وهو في ذلك يراعي عدم الامساك بطرف الورقة باليد الأخرى تفاديا لخدشها أو تمزيقها بسبب الحرارة الناتجة عن الاحتكاك[١٤٢](لوحة رقم١).

د-الأدوات: تظهر بحوزة الوراق في أحد صور المدرسة العثمانية (لوحة رقم١) ورقة ولوح ومهره.

هـ-الأزياء: يرتدي الوراق في الصورة الوحيدة له التي بين أيدينا قفطانا ضيقا وعمامة ذات عصا كسائر أفراد الفريق القائم على انتاج الكتاب في الصورة (لوحة رقم١).

٢- صورة صانع الورق في المدرسة المغولية الهندية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: تبدي المدرسة المغولية الهندية اهتماما واضحا بهذه الفئة ومراحل عملها، ومن أمثلة ذلك صورة من نسخة من مخطوط أخلاقي ناصري ترجع لعام(١٠٠٩هـ/١٦٠٠م)، يظهر بها وراق بصحبة فريق العمل القائم على انتاج الكتب المصورة في المرسم الملكي (لوحة رقم٢٩)، ويظهر صاقل الورق في حديقة تتقدم هذا المرسم منهمكا في صقل وتلميع الورق باستخدام المهره . كما يشاهد صاقل ورق بصحبة المصور مسكين في صورة من مخطوط خسرو دهلوي (١٠١١هـ/١٦٠٢م) (لوحة رقم٣٧)، ويبدو صاقل الورق فيها بهيئة صبي ذي بشرة داكنة منهمكا في عمله، حيث يقوم بصقل لوح من الورق المقوى وتلميعه باستخدام المهره . ومن اطار صورة محفوظة بالفرير جاليري يظهر في الركن العلوي الأيمن صاقل ورق منهمكا في صقل وتلميع لوح من الورق المقوى مستخدما في ذلك المهره (لوحة رقم٣٠). كما يظهر صاقل الورق وهو يؤدي نفس العمل وذلك في الركن السفلي الأيسر من اطار صورة من ألبوم جهانجير المحفوظ بمتحف الدولة في برلين(لوحة رقم ٤١)[١٤٣]، وفي الركن الأيمن السفلي من نفس الصورة السابقة تظهر مرحلة أخرى من مراحل تأهيل الورق وهي مرحلة اعداد النشا المستخدم في تنعيمه وتقويته[١٤٤] ،ويبدو صانع الورق في الصورة وهو يطبخ النشا مع الماء البارد في حوض مربع الشكل مرفوع على عدة قوائم وضع بأسفله مصدرا للحرارة الهادئة. كما يعلو صورة هذا الشخص وراقا آخرا يبدو منهمكا في ترتيب الأوراق بعد جفافها وطلائها[١٤٥].

ب- موقع آداء العمل: كانت عملية صناعة الورق تتم على عدة مراحل، وتحتاج لمساحات كبيرة، وقد عبرت صور المدرسة عن ذلك بتمثيل صناع الورق وهم يؤدون عملهم وسط حدائق تتقدم القاعات والمراسم الملكية (لوحات أرقام٢٩،٣٧) .

ج- طريقة آداء العمل: يظهر صانع الورق في اطار أحد الصور وهو يحضر الطلاء (لوحة رقم ٤١)، ويبدو فيها واقفا ومنحنيا بجزعه قليلا أمام حوض مربع مرتفع على عدة قوائم وضع فيه النشا مع الماء البارد، فيما يمسك بين يديه ابريق يصب منه الماء الساخن في الحوض تدريجيا، حتى ينضج النشا وتزول رائحته، ويصبح معتدل القوام فتغمس فيه الأوراق[١٤٦]. ويظهر في نفس الاطار صانع ورق آخر آخرا جالسا على ركبتيه ومنحنيا بجزعه خلف منضده يرتب فوقها الورق المطلي بحذر حتى لا يلتوي(لوحة رقم ٤١). كما يشاهد في صور المدرسة المغولية صاقلي الورق وملمعيه الذين تأتي مهمتهم بعد عملية الطلاء سالفة الذكر، ويبدون وهم يؤدون عملهم جالسين على ركبتيهم فيما يميلون بجزوعهم ميلا واضحا للأسفل، على حين

يمسكون بأدوات ثقيلة يدلكون بها الورق الموضوع أمامهم فوق قاعدة خشبية أو رخامية(لوحات أرقام ٢٩،٣٠،٣٧) ويبدو من تعبيرات وجوههم أنهم يبذلون جهدا كبيرا في عملهم.

د-الأدوات: تظهر في صور المدرسة المغولية عددا من الأدوات التي كان يستخدمها صانعي الورق في هذه الفترة كالأوراق والألواح والمعاصر[١٤٧] والمهرات والأباريق والقدور والمناضد(لوحات أرقام ٢٩،٣٠،٣٧).

هـ-الأزياء: يلفت النظر أن جميع صناع الورق في المدرسة المغولية يرتدون الجامات الحابكة القصيرة والسراويل الضيقة، بينما يرفعون أكمام الجامات للمرفقين حتى لا تعيقهم عن آداء العمل، كما يرتدون العمامات البيضاء أو الطواقي الصغيرة (لوحات أرقام٢٩،٣٠،٣٧،٤١).

– **سادسا: صورة المجلد:** المجلد هو الشخص الذي يقوم بتغليف الكتاب بالجلد، وللحق فان مهنته لم تقف عند هذا الحد في كثير من الأحيان، بل تعدته الي تنظيم وترتيب وقص الورق وحياكة الكراريس[١٤٨] وجعلها في كراسة واحدة منتظمة، ثم ابتكار غلاف مناسب لها تتناسب زخارفه وأسلوبه الفني مع الكتاب، ولهذا فقد تطلب عمل المجلد أن يكون فنانا على دراية بفن الزخرفة والتذهيب وليس حرفيا فقط[١٤٩]، ويمكننا الاشارة الي صورة المجلد على النحو التالي:

١-صورة المجلد في المدرسة العثمانية:

-دوره وهويته من خلال الصور: بعد مراجعة عدد كبير من صور المخطوطات المصورة في العهد العثماني، تبين عدم عنايتها بتصوير مجلدي الكتب، ولا يعني ذلك بالطبع عدم بروز هذه المهنة في العصر العثماني، فقد تطور فن التجليد بشكل واضح في هذا العصر، واستقطب البلاط عددا كبيرا من أفضل المجلدين[١٥٠] غير أن تمثيل أفراد هذه الفئة كان له شأنا آخر، حيث ارتبط في المقام الأول باختيار راعي العمل للشخصيات التي لها الأولوية في الظهور في كتابه، ويبدو أن المجلدين كانوا من بين الفئات القائمة على انتاج الكتاب التي لا يحق لها الظهور في تلك الأعمال، فقد ساد الانطباع بأن حرفتهم لا تحتاج لمهارة فنية كبيرة مثلما هو الحال في مهن المصورين والخطاطين [١٥١] .

٢- صورة المجلد في المدرسة المغولية الهندية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: يظهر في اطار أحد الصور الذي انجز بين عامي(١٠٠٩-١٠١٩هـ/١٦٠٠-١٦١٠م) اثنان من المجلدين ضمن صور تعبر عن العاملين بالكتابخانة المغولية (لوحة رقم٣٠)، ويبدو المجلد الأول في الركن الأيسر العلوي من الاطار وهو يقوم بكبس جلدة كتاب موضوع أمامه على منضدة تتناثر عليها أدوات التجليد، بينما يشاهد الآخر بأسفله وهو يشذب حواف كتاب باستخدام آلة حادة تشبه المنشار، فيما يقوم بضغط الكتاب ضغطا شديدا بين قالبين يضعهما على ساقيه، والي يمينه تظهر منضدة يضع عليها كتاب.

ب-موقع آداء العمل: لا يبرز الاطار الذي رسم عليه المجلدين السابقين موقع عملهما(لوحة رقم ٣٠)، حيث جاءت خلفيته بهيئة مهاد نباتي تتخلله الأشجار المتنوعة، وربما كان يقصد بتلك الخلفيات مجرد الزخرفة، أو قد تعني أن أرباب هذه المهنة كانوا يؤدون أعمالهم بالفعل وسط مساحات مفتوحة.

ج-طريقة آداء العمل: يبدو من صور الاطار السابق(لوحة رقم ٣٠) أن كابس جلود الكتب كان ينحني بجسده نحو منضدة يضع عليها الكتاب المراد كبس جلدته، ويثبته براحة يده، على حين يرفع بيده الأخرى مكبسا يهوي به عليه. بينما يظهر أن المشذب كان يتخذ من ساقيه قاعدة لوضع الألواح التي يستخدمها لضغط الكتب بينها، ثم ينحني بجسده نحو الكتب ليشذب حافتها بآلة تشبه المنشار.

د-الأدوات: تشاهد في هذه المدرسة العديد من أدوات التجليد ومنها الجلود والألواح والمناشير والمخارز[١٥٢] والمكابس[١٥٣] والمكاشط[١٥٤](لوحة رقم ٣٠).

هـ-الأزياء: يظهر كابس جلود الكتب في الصورة (لوحة رقم ٣٠) مرتديا ثوبا حابكا قصيرا يرفع أكمامه حتى المرفقين كي لا يعيقه عن آداء عمله، كما يرتدي غطاء رأس على هيئة طاقية صغيرة، بينما يظهر المشذب عاري الصدر مرتديا سروالا فضفاضا من أعلى ضيقا من أسفل، وعمامة صغيرة، الأمر الذي يعبر عن صعوبة عمله واحتياجه لحرية واسعه في الحركة.

-سابعا: صورة المراجع: كان الكتاب يمر بعملية مراجعة وتنقيح قبل اجازته وحفظه في مكتبات الرعاة، ويمكننا الاشارة الي صورة المراجع في المدرستين العثمانية والمغولية الهندية وذلك على النحو التالي:

١-صورة المراجع في المدرسة العثمانية:

أ- دوره وهويته من خلال الصور: يظهر في صورة من مخطوط ديوان عطائي شيخا يراجع الكتاب(لوحة رقم٢١) فيما يعرف بمصطلح العصرب(العرض)، وهي تلاوة العمل أمام الشيخ كما يتلى القرآن لمراجعته قبل اجازته[١٥٥]، ويبدو الشيخ في الصورة جالسا على أريكة ومستمعا في هدوء لمؤلف العمل الشاعر عطائي الذي يجلس أمامه على الأرض ويقرأ من ديوانه .

ب-موقع آداء العمل: يظهر الشيخ الذي يراجع عمل المؤلف في الصورة السابقة(لوحة رقم ٢١) جالسا في قاعة داخل مبنى ربما كان أحد المدارس أو التكايا.

ج-طريقة آداء العمل: يجلس المراجع في الصورة التي بين أيدينا الجلسة الشرقية على أريكة، ويبدو مستمعا في اهتمام شديد لما يتلوه المؤلف من نصوص حتى يجيزها له، أو يراجعه فيها (لوحة رقم٢١).

د-الأدوات: لا تظهر بين يدي المراجع في الصورة السابقة(لوحة رقم ٢١) أية أدوات حيث أن وسيلته للمراجعة كانت السماع ، لكننا نلحظ وجود عدد من الكتب بجواره وعلى مسند أريكته تشير لخبرته واطلاعه الواسعين.

هـ-الأزياء: يبدو المراجع في الصورة السابقة مرتديا زيا رسميا أنيقا يتكون من قفطان وجبة مؤطرة بالفراء، وكذلك غطاء رأس عبارة عن عمامة بيضاء ضخمة ذات طيات تشير لمنزلته العالية(لوحة رقم٢١).

٢-صورة المراجع في المدرسة المغولية الهندية:

ب-دوره وهويته من خلال الصور: تشير احدى الصور التي بين أيدينا من هذه المدرسة الي أن وظيفة المراجع كانت من بين الوظائف الرسمية في المرسم الملكي، حيث يظهر أحد أفراد هذه المهنة في أعلى الجانب الأيمن من اطار صورة يرجع لعهد الامبراطور جهانجير(لوحة رقم ٣٨) وقد أمسك بين يديه بأحد

الألبومات لفحصها ومراجعتها بدقة قبل وضعها في الخزانة الملكية . وقد يكون المراجع هنا هو أحد أمناء المكتبة الملكية والمعروف ب(الخازن)[١٥٦]، والذي كان يعهد اليه أيضا بتسجيل أسماء المصورين القائمين على انتاج العمل في الهوامش السفلية لمنمنماتهم وذلك بعد انتهاء مهمتهم[١٥٧].

ب-موقع آداء العمل: لا يبرز الاطار الذي رسم عليه المراجع في المدرسة المغولية موقع عمله (لوحة رقم ٣٨)، حيث جاءت خلفية الاطار على هيئة مهاد نباتي تتخلله بعض الأشجار، غير أن ما يلفت النظر في هذا الاطار أنه يضم أيضا صورا شخصية لمصوري البلاط المغولي، الأمر الذي قد يشير لوجود المراجع معهم في المرسم الملكي.

ج-طريقة آداء العمل: يقف المراجع في الصورة التي بين أيدينا ممسكا بين يديه بكتاب مفتوح يتطلع الي ما يحويه باهتمام كبير (لوحة رقم٣٨).

د-الأدوات: لا تظهر بين يدي المراجع الرسمي في صور هذه المدرسة سوى الكتب أو الألبومات التي يقوم بمراجعتها قبل حفظها في المكتبة الملكية(لوحة رقم ٣٨).

هـ-الأزياء: يبدو المراجع في صور هذه المدرسة مرتديا زيا رسميا أنيقا يتكون من جامة بنية حابكة عند الصدر ومتسعة أسفل الخصر، وعمامة بيضاء متوسطة الحجم(لوحة رقم٣٨).

-ثامنا: صورة المشرف على العمل: المشرف لغة هو المطلع على الأمر، المراقب له من أعلى[١٥٨]، وتطلق على الرجل الثقة الذي يجعل مع العامل لاطلاعه وخبرته بكل مهمات العامل[١٥٩]، وقد أوكلت مهمة الاشراف على الفرق القائمة على انتاج الكتب في العصرين العثماني والمغولي الهندي لبعض رجال الدولة أو الفنانين، ويمكن الاشارة الي صورة المشرف في المدرستين العثمانية والمغولية الهندية وذلك على النحو التالي:

١-صورة المشرف على العمل في المدرسة العثمانية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: بعد الحصول على التصريح النهائي من الراعي بالموافقة على أسماء المؤلف والنقاش والخطاط المعنيين بآداء العمل، كان يشرع بانتاج الكتاب تحت اشراف أحد الأمراء أو موظفي الدولة الرسميين، ذلك أن عملية اخراج الشكل النهائي للمخطوط كانت تعتمد بشكل رئيسي عليهم[١٦٠]، بل أن بعض المشرفين كان يتدخل في شكل وطبيعة النصوص المراد كتابتها وتزويقها، وكذلك في اختيار الفرق القائمة على العمل من مؤلفين ومصورين ونساخ وخطاطين[١٦١] . ويظهر المشرف على العمل في المدرسة العثمانية في نسختين من مخطوط شاهنامة السلطان سليم خان، ففي صورة من النسخة الأولى التي ترجع لحوالي عام (٩٧٩هـ/ ١٥٧١م) يجلس المشرف على العمل الأمير شمس الدين قره باغي بصحبة الفريق القائم على انتاج الكتاب، ويظهر في يمين الصورة جاثيا على ركبتيه ومستمعا لحديث المؤلف (لوحة رقم ١٢) . وفي صورة من النسخة الثانية التي ترجع لعام(٩٨٩هـ/١٥٨١م) يبدو الأمير شمس الدين في يسار الصورة وعلى يمين المؤلف وهو يضم يده اليمنى لصدره تعبيرا عن الموافقة على خطة العمل التي يطرحها المؤلف(لوحة رقم١٣).

هذا وقد لعب المشرف شمس الدين قره باغي دورا محوريا في اخراج هذه المخطوطة، حين اختار تدوين نصوصها باللغة الفارسية وعلى نسق المثنوي[١٦٢].

ب- موقع آداء العمل: يظهر المشرف في الصور التي بين أيدينا وهو يؤدي عمله داخل المرسم السلطاني (لوحات أرقام ١٣،١٢).

ج-طريقة آداء العمل: يبدو المشرف في الصورتين السابقتين(لوحات أرقام ١٣،١٢) جاثيا على ركبتيه بجوار مؤلف العمل، ومستمعا له في اهتمام، على حين ينظر لباقي أفراد الفريق للتأكد من موافقتهم على خطة العمل المطروحة. ويبدو أن دور المشرف في تلك الجلسات التحضيرية كان ينحصر في التأكد من انسجام الفريق الفني، وتفهمه للمهام المطلوبه منه.

د-الأدوات: لا تظهر مع المشرف في صور هذه المدرسة أدوات معينة (لوحات أرقام ١٣،١٢)، حيث نراه متابعا لآداء الفريق للتأكد من خروج العمل بالشكل اللائق.

هـ-الأزياء: يبدو المشرف على انتاج الكتاب والذي كان عادة من كبار رجال الدولة أو الأمراء مرتديا بطبيعة الحال زيا رسميا أنيقا، يتألف من قفطان وجبة وعمامة كبيرة تليق بمكانته (لوحات أرقام ١٣،١٢).

٢-صورة المشرف على العمل في المدرسة المغولية الهندية:

أ-دوره وهويته من خلال الصور: وجدت وظيفة المشرف على العمل داخل المراسم الملكية المغولية من أجل انتاج الكتاب، وكان يعهد في الغالب لأحد الأساتذة الذين يعملون في المشروع ذاته بادارة فريق العمل[١٦٣]، والاشراف على مجموعة النساخ والمصورين والمجلدين وصناع الورق الذين يعملون معه، ويتجلى ذلك في صورة تمثل مرسم ملكي وقت العمل(لوحة رقم٢٩)، والتي تصور لنا مرسما ملكيا يعج بالنشاط، حيث يظهر المشرف الذي يبدو أنه كاتب العمل عبد الرحيم عنبر قلم[١٦٤] في المستوى العلوي من هذا المرسم موجها أحد النساخ، على حين يبدو الناسخ وهو ينفذ ما يطلبه مباشرة.

ب- موقع آداء العمل: يظهر المشرف في أحد صور هذه المدرسة وهو يؤدي عمله داخل المرسم الملكي (لوحة رقم٢٩).

ج-طريقة آداء العمل: يظهر المشرف على العمل في الصورة التي بين أيدينا جالسا أمام ناسخ المخطوط (لوحة رقم ٢٩)، ومشيرا بيده للوح الذي يكتب فيه لتوجيهه لبعض الأمور الفنية.

د-الأدوات: لا تظهر أدوات مع المشرف على العمل في صور هذه المدرسة (لوحة رقم ٢٩) حيث يبدو مستخدما يده فقط لتوجيه أفراد الفريق.

هـ-الأزياء: يرتدي المشرف على العمل الزي التقليدي الأنيق والمكون من جامة ووشاح يضعه على صدره وينسدل خلف كتفيه ، فضلا عن غطاء رأس جاء عبارة عن عمامة بيضاء متوسطة الحجم(لوحة رقم٢٩).

-تاسعا: صورة المرسم الملكي: لعبت المراسم الملكية دورا رئيسيا في انتاج الكتاب المصور في العصرين العثماني والمغولي، وقد أمدتنا المدرستين العثمانية والمغولية بلمحات عن صورة هذه المراسم والتي يمكن الاشارة اليها على النحو التالي:

١- صورة المرسم الملكي في المدرسة العثمانية: تبرز صورة من مخطوطة شاهنامة السلطان سليم خان التي ترجع لعام(٩٧٩هـ/١٥٧١م) المرسم الملكي القديم الذي أنشأه السلطان سليمان القانوني للشاهنامجي عريفي وفريقه القائم على انتاج مخطوط "سليمان نامة عريفي" وذلك في يمين الفناء الأول لقصر طوبقابي[١٦٥](لوحة رقم ١٢). ويظهر في الصورة الجزء السفلي من جدار المرسم والممتد خلف فريق العمل على هيئة صفوف من الآجر متوجة بعقد بورصة، على حين تتقدم المرسم مساحة تنبت فيها الحشائش، وقد فرشت بالحصير. وتعكس الصورة البساطة التي كانت عليها عمارة المرسم السلطاني القديم الذي أسسه السلطان سليمان القانوني[١٦٦]. وكذلك البساطة التي كان يؤدي بها الفريق القائم على انتاج الكتاب عمله بداخله، حيث يفترش أفراد الفريق الأرض ويؤدون عملهم دون الاستعانة بأية قطع أثاث.

بينما تعبر صورة من مخطوط اكرى نامة (١٠٠٥هـ/١٥٩٦م)عن شكل المرسم السلطاني الجديد الذي بني على الطريق الرئيسي خارج قصر طوبقابي قرب كشك المواكب [١٦٧] (لوحة رقم١٦). ويبدو فيها المرسم بهيئة قاعة مستطيلة يكسو السجاد أرضيتها، وقد قسم جدار القاعة الذي يظهر خلف فريق العمل لثلاثة أقسام رأسية أكبرها أوسطها، وتكسوه البلاطات الخزفية، أما القسمين الجانبيين فيظهر بالأيمن منهما نافذة مستطيلة الشكل تطل على حديقة، بينما يشاهد أسفلها تكسيات خزفية، أما القسم الأيسر فيأتي بهيئة حنية تشغلها خزانة مقسمة الي ثلاث أجزاء[١٦٨]، يتكون الجانب الأوسط من قسمين أفقيين، القسم السفلي كبير ويغلق بمصراعين والعلوي مستطيل ويتوجه عقد بورصه، ويحتوي على بعض المخطوطات، أما القسمين الجانبيين للمكتبة فقد قسم كل منهما بدوره الي ثلاثة أقسام لوضع الكتب، وقد روعي في ترتيب الكتب أن تكون مستلقية الواحد فوق الآخر بحيث تكون المجلدات ذات الحجم الكبير في الأسفل والصغرى في الأعلى حتى لا تتساقط من على الرفوف وهو الأمر الذي شاع في جميع المكتبات الاسلامية في تلك الفترة[١٦٩] . وقد عكست لنا هذه الصورة تطور أساليب العمل في المرسم السلطاني الجديد، حيث تتناثر المناضد التي يستعين بها فريق العمل في المكان بينما جهز المرسم بخزانات حائطية لحفظ الكتب.

كما لم تضن علينا المدرسة العثمانية بصورة للمرسم الملكي من الخارج، حيث يظهر في احدى صور مخطوط سورنامة وهبي الذي انجز عام(١١٣٣هـ/١٧٢١م)، السلطان أحمد الثالث وهو يتابع عرض ختان أبنائه من هذا المرسم (لوحة رقم٤٢)[١٧٠]، ويبدو من الصورة أن هذا المرسم كان عبارة عن بناء مستطيل الشكل مكون من طابقين يتقدمهما درج، وأن واجهة الطابق الأول كانت مقسمة الي قسمين، يتوسط القسم الأيسر فتحة مدخل معقوده، وقد كسيت واجهته ببلاطات خزفية، بينما يتكون الجزء الأيمن من صفوف من الآجر، أما الطابق الثاني فقد فتحت به ثلاثة نوافذ غشيت بمصبعات معدنية يعلوها قمريات، فيما يتوج البناء سقف منحدر[١٧١]. وتوضح هذه الصورة مكانة المرسم الملكي في العصر العثماني، حيث وقع الاختيار عليه لجلوس السلطان خلال متابعته لأحد الاحتفالات الكبرى .

٢- صورة المرسم الملكي في المدرسة المغولية الهندية: أمدتنا المدرسة المغولية الهندية بصورة مهمة للمرسم الملكي وقت آداء العمل، وذلك ضمن نسخة من مخطوط أخلاقي ناصري ترجع لعام

(١٠٠٩هـ/١٦٠٠م) (لوحة رقم ٢٩)، ويأتي المرسم فيها على هيئة بناء كبير ذو جدران عالية، كما يأتي البناء على مستويين، تكسو أرضية الأول سجادة مزخرفة بالزخارف النباتية المحورة، كما يبدو المستوى الثاني والمقام على قاعدة رخامية وقد كسي بسجادة أنيقة أيضا، فيما يتوسط جداره الخلفي نافذه كبيرة معقودة يغلق عليها مصراعين من الخشب، وتطل واجهة هذا المرسم على حديقة تتوسطها فوارة رخامية يشاهد بها عدد من الأشخاص، يظهر من بينهم صانع ورق، مما يدل على أن هذه الحديقة كانت امتدادا للمرسم الملكي.

وتعكس الصورة الأناقة المفرطة التي كان عليها المرسم الملكي المغولي آنذاك، حيث استخدم الرخام في تبطين جدرانه من الخارج والداخل، وفي تغطية أرضيته، كما أحيط المبنى بالفوارات والحدائق البديعة[١٧٢]. فضلا عن ذلك فقد أعطتنا هذه الصورة فكره واضحة عن أسلوب عمل الفرق القائمة على انتاج الكتاب المصور داخل المرسم الملكي في تلك الفترة، حيث كان العمل يتم بشكل جماعي في وجود المشرف على العمل، كما كان أفراد الفريق يستعينون في عملهم بالألواح أو المساند عوضا عن المناضد.

كما يظهر المرسم الملكي في صورة من نسخة من مخطوط خمسة نظامي أضيفت للمخطوط بأمر من الامبراطور جهانجير، وتمثل المصور دولت يرسم الكاتب عبد الرحيم وهو ينسخ(لوحة رقم٣١)، ويبدو المرسم فيها على هيئة قاعة مستطيلة مرتفعة قليلا عما حولها، وقد فرشت أرضيتها بسجاد أنيق، بينما قسم جدارها خلف الكاتب والمصور الي قسمين، يحتل القسم الأيمن وهو الأصغر فتحة معقودة تطل على الخارج، بينما يشغل القسم الأيسر خزانة حائطية وضعت فيها بعض الأواني والمحابر . وتكشف لنا هذه الصورة عن كيفية سير العمل في المرسم الملكي للامبراطور جهانجير أيضا، حيث يؤدي الفنانين عملهم وهم جالسين على الأرض دون الاستعانة بأية قطع أثاث من مناضد أو مقاعد، فيما تتناثر أدوات الكتابة والرسم من حولهم[١٧٣].

-**عاشرا: تقاليد اهداء الكتاب:** بعد أن يفرغ الفريق القائم على انتاج الكتاب من آداء عمله، كان الكتاب يهدى الي الشخص المستكتب له، وقد كان لهذه العملية بعض التقاليد التي حرصت المدرستان العثمانية والمغولية الهندية على تسجيل بعض من مظاهرها وذلك على النحو التالي:

١- **تقاليد اهداء الكتاب في المدرسة العثمانية:** تكشف لنا صور المخطوطات العثمانية عن بعض جوانب تقاليد اهداء الكتب لرعاتها، ويبدو منها أن هذه العملية كانت تتم في هدوء داخل أحد قاعات القصر، أوفي الظلات المطلة على أفنيته (لوحات أرقام ٧،١٢)، أو حتى في بعض العمائر الدينية كالتكايا مثلا(لوحة رقم٥). كما توضح بأن من كان يهدي العمل للراعي هو الصدر الأعظم (لوحة رقم ١٤)، أو كبير الأغاوات(لوحة رقم٦)، أو مؤلف الكتاب (لوحة رقم٥)، كما كان بعض الصدور العظام ينفقون على انتاج الكتب ثم يهدونها للسلاطين كنوع من أنواع الاستجداء الأدبي[١٧٤] ، خاصة اذا وقع الكتاب من السلطان موقعا حسنا، فيثيبه عليه ثوابا جزيلا[١٧٥] (لوحة رقم ٧). أما مصور العمل فربما كان يسمح له بمراقبة هذه المراسم من بعيد (لوحة رقم٧).

٢- **تقاليد اهداء الكتاب في المدرسة المغولية الهندية:** تعكس صور المدرسة المغولية الهندية الأهمية الكبرى لعملية اهداء الكتاب في العصر المغولي، حيث كان المؤلف أو المصور يتقدم من مجلس راعي

العمل الذي يطل عادة على حدائق القصر ليهدي له الكتاب، وذلك وسط حاشية ضخمة ومجالس مهيبة قد تضم شخصيات مرموقة (لوحات أرقام ١٠،١١)، كما تعكس الصور أيضا حاجة هذه العملية لترتيبات مسبقة، حيث يتقدم المهدي لاهداء عمله، فيما يحيط به مجموعة من موظفي القصر الذين يدونون بعض الملاحظات، أو يوجهونه لخطواته التالية حتى يصل لمجلس راعي العمل أو الشخص المهدى اليه (لوحة رقم ٢٣).

أهم النتائج :

– رصدت الدراسة شيوع تمثيل القائمين على انتاج الكتاب في مدرستي التصوير العثماني والمغولي الهندي، لاسيما في القرن السادس عشر الميلادي وبداية القرن السابع عشر الميلادي، ويرجع ذلك لازدهار الدولتين العثمانية والمغولية الهندية سياسيا واقتصاديا في تلك الفترة، وانعكاس ذلك على الذوق الفني للرعاة.

–اهتمت المدرستان العثمانية والمغولية الهندية بتمثيل معظم الفئات التي كان لها دورا مهما في انتاج الكتاب كرعاة العمل والمؤلفين والنساخ والمصورين والوراقين والمشرفين والمراجعين.

– أكدت صور المدرستين العثمانية والمغولية الهندية على عدم اقتصار دور رعاة الكتاب على الانفاق على انتاجه، بل تجاوز ذلك لفحصه، ومراجعته، ومتابعة آداء الفرق القائمة على انتاجه، واستقبال بعض من أفراد هذه الفرق للاحتفاء بهم وتشجيعهم.

– يتضح من الصور أن الفئة الأكثر تمثيلا بين فئات القائمين على انتاج الكتاب في المدرسة العثمانية هي فئة المؤلفين ، بينما كان الظهور الأكبر في المدرسة المغولية الهندية من نصيب المصورين.

–تبرز الصور التي بين أيدينا أن الفئة الأقرب لرعاة الكتاب بين المؤلفين في العصر العثماني كانت فئة الشاهنامجية، وذلك لرغبة العثمانيين في تدوين انتصاراتهم الساحقة، على حين يظهر من الصور أن الأكثر قربا لرعاة الكتاب في العصر المغولي بين المؤلفين هم شعراء التصوف، الذين ناسبت طروحاتهم جميع الأديان، الأمر الذي يتسق مع ما نعرفه من حاجة البلاط آنذاك لتثبيت حكمه من خلال التقرب من جميع الطوائف.

– يتضح من الصور التي بين أيدينا أن المدرسة العثمانية كانت أكثر جمودا ورسمية فيما يتعلق بتمثيل القائمين على انتاج الكتاب وأزيائهم وأوضاعهم، على حين كانت المدرسة المغولية أكثر واقعية في تمثيل تلك الجوانب.

– جاءت صور المدرسة المغولية الهندية أكثر صدقا من المدرسة العثمانية في التعبيرعن جانب الصنعة والحرفية لدى القائمين على انتاج الكتاب، حيث عبرت بدقة كبيرة عن بعض مراحل النساخة والتصوير والتجليد وصناعة الورق، فضلا عن اهتمامها الواضح بتمثيل الأدوات المستخدمة في تلك الفنون.

– يظهر المشرف على عمل الكتاب في صور المدرسة العثمانية بصفته موظفا رسميا معينا من قبل الرعاة للاشراف على الفريق القائم على انتاج الكتاب، على حين تقدمه المدرسة المغولية باعتباره أحد الأساتذة العاملين في المشروع الفني ذاته.

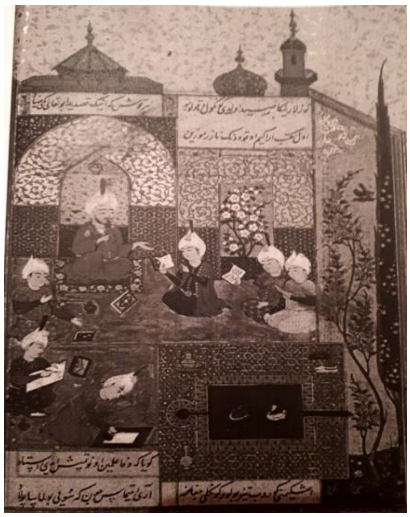
– يظهر المراجع في صور المدرسة العثمانية بصفة غير رسمية، على حين يبرز في صور المدرسة المغولية بصفته موظفا رسميا في المرسم الملكي.

– تكشف صور المدرسة العثمانية عن قيام الصدور العظام وكبار الأغاوات والمؤلفين باهداء الكتب لرعاتها أو للمهدى اليهم في مجالسهم الرسمية التقليدية، على حين توضح صور المدرسة المغولية بانه كان على مؤلفي ومصوري الكتب في العصر المغولي القيام بهذه المهمة وسط احتفالات كبرى منظمة.

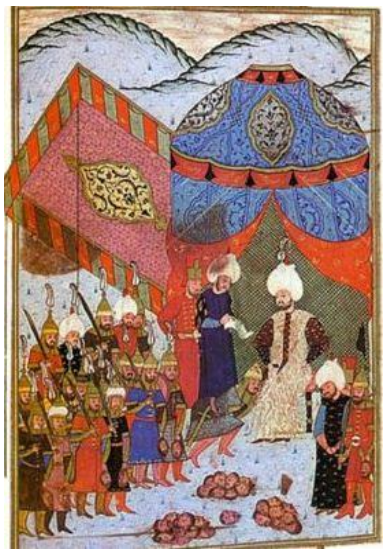
خاتمة:

من العرض السابق يتضح لنا أن ظاهرة تصوير الفئات القائمة على انتاج الكتاب قد شاعت في أعمال المدرستين العثمانية والمغولية الهندية، لاسيما خلال القرن السادس عشر الميلادي وبداية القرن السابع عشر الميلادي، وان اختلفت المدرستين في أسلوب التعبير عن هذه الفئات، وفي أولوياتهما فيما يتعلق بظهور البعض منها على حساب الآخر، وذلك لاعتبارات سياسية واجتماعية، يسبقها دون شك اعتبار آخر أكثر أهمية يتمثل في الذوق الفني للرعاة.

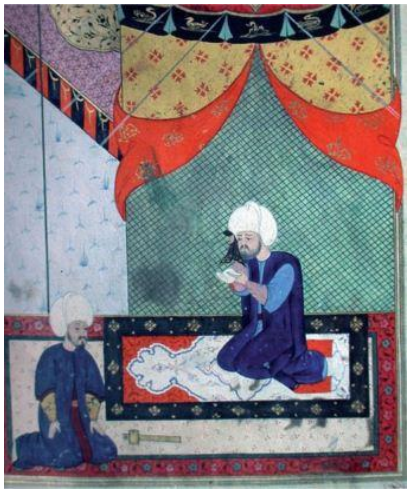
اللوحـــــات



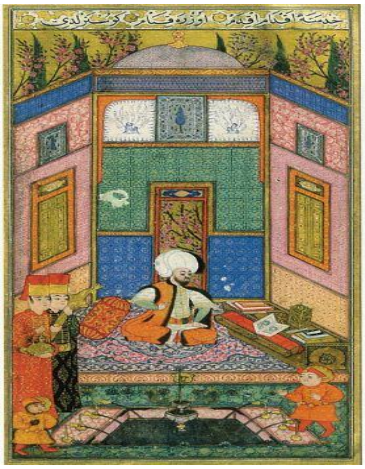
لوحة(١):السلطان بايزيد الثاني مع شعراء وخطاطين. مخطوط ديوان رفيقي.١٥٣٨م.دار الكتب المصرية.



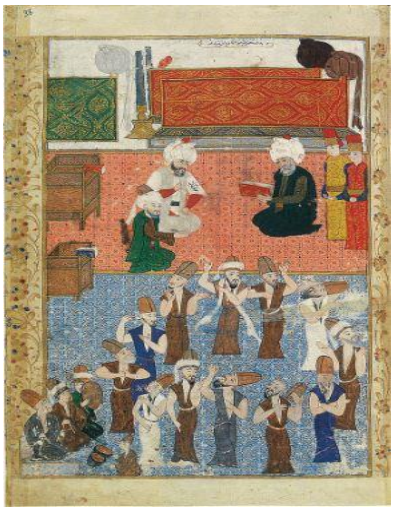
لوحة (٢) راعي العمل صوقللو باشا يتابع المؤرخ فريدون وهو يحصي الأسرى. مخطوط نزهة الأخبار. (١٥٦٨-١٥٦٩م). طوبقابي سراي .



لوحة (٣) صوقللو باشا يبكي وفاة السلطان.مخطوط نزهة الأخبار.(١٥٦٨-١٥٦٩م). طوبقابي سراي.



لوحة (٤) السلطان مراد الثالث يفحص المخطوط. مخطوط مطالع السعادة.١٥٨٢م.المكتبة الأهلية في باريس.



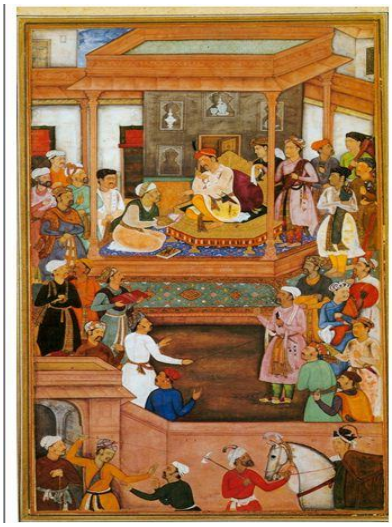
لوحة(٥) المؤرخ مصطفى الفلكي يقدم المخطوط للالا مصطفى باشا.نصرت نامة. ١٥٨٢م. طوبقابي سراي.



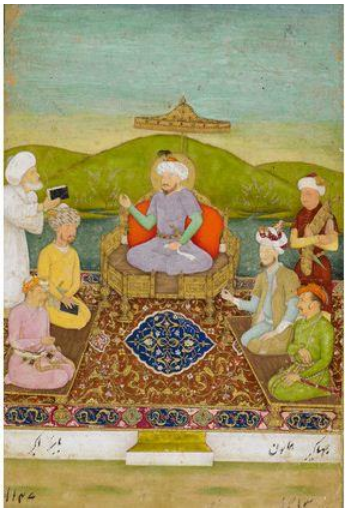
لوحة (٦) محمد أغا يقدم المخطوط للسلطان مراد الثالث. مخطوط كنجينة.١٥٩١م.طوبقابي سراي.



لوحة(٧):الصدر الأعظم محمد باشا يهدي المخطوط للسلطان عثمان الثاني.مخطوط الشقائق النعمانية. ١٦١٩م.طوبقابي سراي.



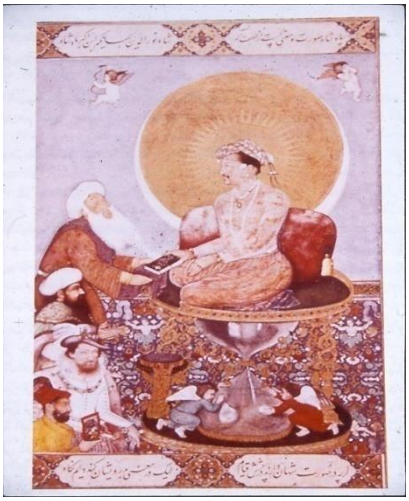
لوحة (٨) المؤرخ أبوالفضل يقدم كتاب أكبرنامة الثانية للامبراطورأكبر.مخطوط أكبرنامة.١٥٩٦م.المكتبة البريطانية.



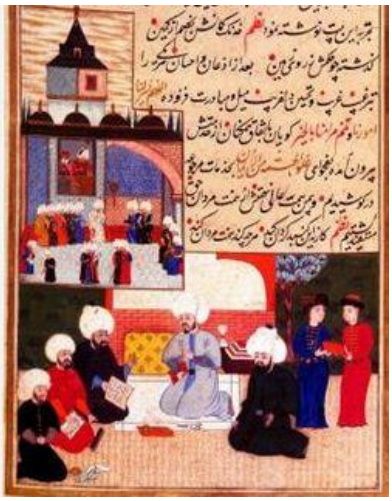
لوحة (٩) الأمير سليم يفحص عمل للفنان أبو الحسن.١٦٠٠م.المكتبة الأهلية في باريس.



لوحة (١٠) الامبراطور تيموريتلقى نسخة من أشعار سعدي الشيرازي.١٦٢٠م. المكتبة البريطانية.



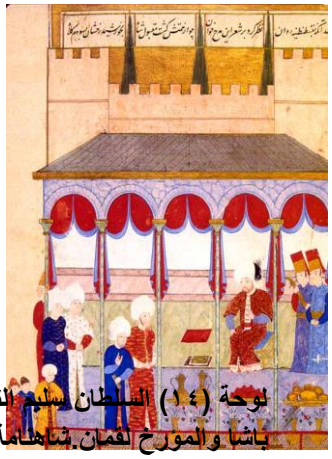
لوحة (١١) الامبراطورجهانجير يتلقى ألبوما من الفنان بيشتر.١٦٢٥م.الفريرجاليري .



لوحة (١٢) المؤرخ لقمان بصحبة فريق عمل الشاهنامة .شاهنامة سليم خان.١٥٧١م.المكتبة البريطانية.



لوحة (١٣) المؤرخ لقمان بصحبة فريق عمل الشاهنامة. شاهنامة سليم خان.١٥٨١م.طوبقابي سراي.



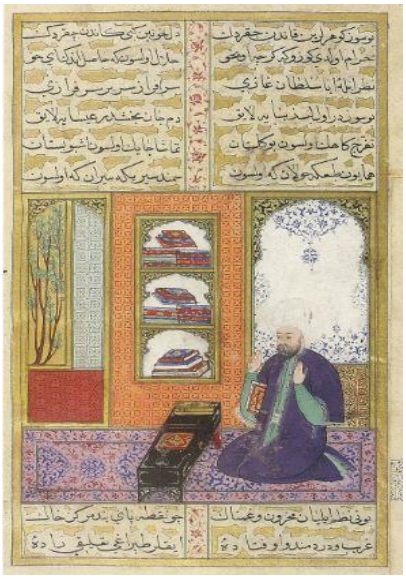
لوحة (١٤) السلطان سليم الثاني يستقبل صوقوللو باشا والمؤرخ لقمان.شاهنامة سليم خان.١٥٨١م .



لوحة (١٥) المؤرخ آصفي باشا في حضرة شاه أوغلي . مخطوط شجاعت نامة. ١٥٨٦م.مكتبة جامعة استانبول.



لوحة (١٦) المؤرخ تلاقي زاده بصحبة فريق عمل اكرى نامه .مخطوط اكرى نامة. ١٥٩٦م. طوبقابي سراي.



لوحة (١٨) المؤرخ نادري في مدرسة غضنفر أغا. مخطوط ديوان نادري. ١٦٢٠م. طوبقابي سراي.



لوحة (١٧) المؤرخ تلاقي زاده في مكتبته.مخطوط شاهنامة همايون(١٥٩٦-١٦٠٠م) . متحف الفن التركي والاسلامي باستانبول.



لوحة (١٩) المصنف أحمد بن زنبل الرمال. مخطوط قانون الدنيا وعجائبها. ١٥٦٣م طوبقابي سراي.



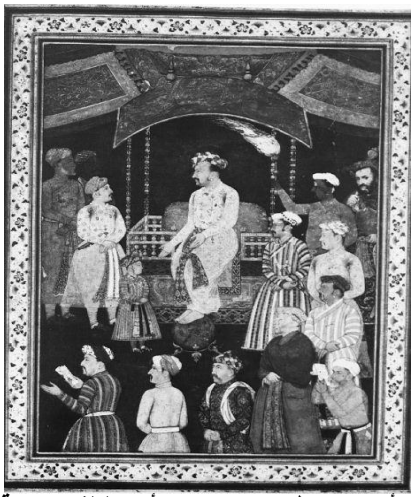
لوحة (٢٠) المؤلف والشاعرعاشق جلبي. مخطوط مشاعر الشعراء. ١٥٩٠م.المكتبة الوطنية باستانبول.



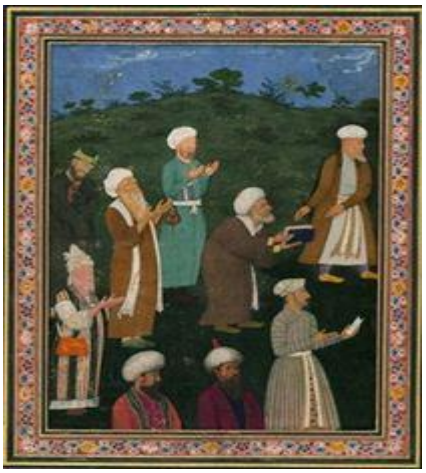
لوحة (٢١) المؤلف والشاعرعطائي يعرض ديوانه أمام شيخه.مخطوط ديوان عطائي. ١٧٢١م. متحف وولترز.



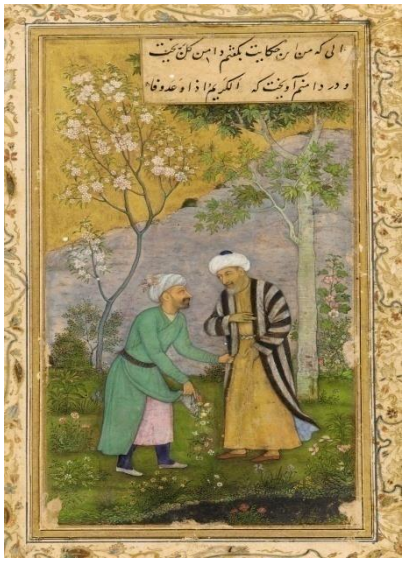
لوحة (٢٢) سعدي الشيرازي يخطب في مسجد.مخطوط جلستان.



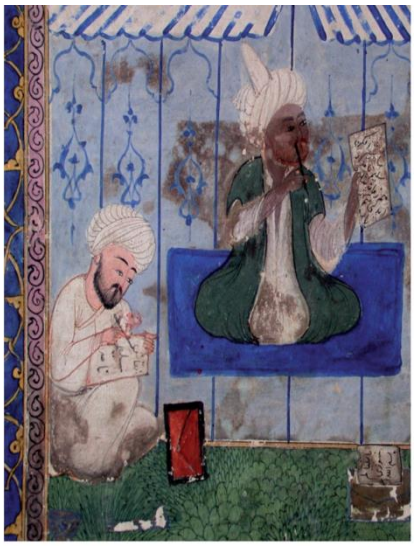
لوحة (٢٣أ) الامبراطور جهانجير يتأهب لتلقي نسخة من أشعار سعدي الشيرازي.١٦١٥م. الفرير جاليري.



لوحة (٢٣) سعدي يهم بتقديم نسخه من أشعاره للامبراطور جهانجير. ١٦١٥م متحف وولترز.



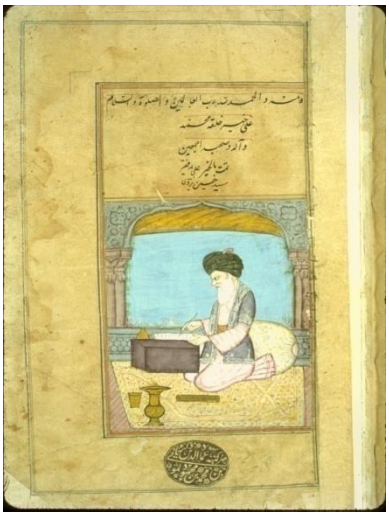
لوحة (٢٤) سعدي يتحدث لشاب.مخطوط.جلستان. ١٦٤٥م. الفرير جاليري.



لوحة (٢٥) ناسخ ومصورالمخطوط. مخطوط سليم نامة.(١٥٢٠-١٥٢٥م) . طوبقابي سراي.



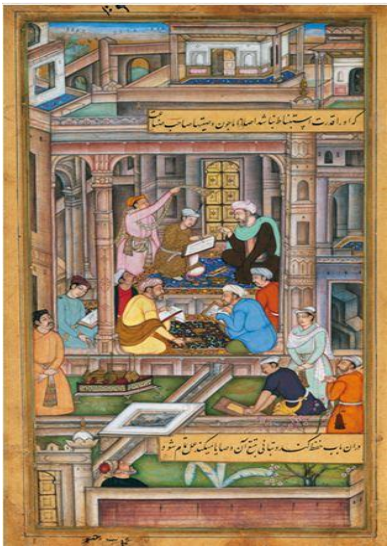
لوحة (٢٦) كاتب. مخطوط مطالع السعادة.١٥٨٢م .المكتبة الأهلية بباريس.



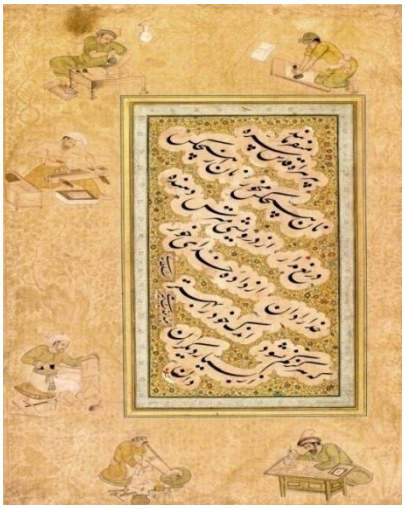
لوحة (٢٧) الناسخ سيد حسين يزدي. مخطوط عجائب المخلوقات. ١٥٤٦م. المكتبة الوطنية لعلوم الطب بأمريكا.



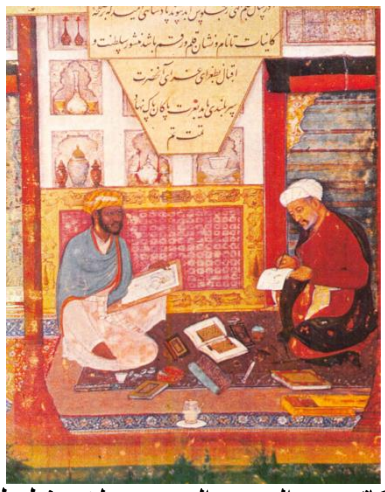
لوحة (٢٨) الناسخ حسين قلم والمصورمانوهر.مخطوط البستان.١٥٨١م.المكتبة الملكية الآسيوية بلندن.



لوحة (٢٩) المرسم الملكي أثناء العمل.مخطوط أخلاقي ناصري. ١٦٠٠م . مجموعة صدر الدين أغاخان.



لوحة (٣٠) العاملون بالكتب خانة (١٦٠٠-١٦١٠م).من ألبوم بالفرير جاليري.



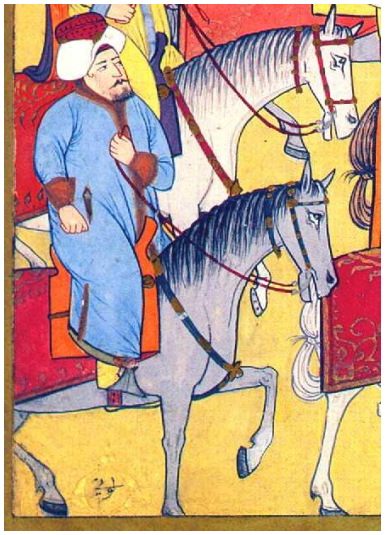
لوحة (٣١) الكاتب عبد الرحيم والمصور دولت.مخطوط خمسه نظامي. ١٦١٤م. المكتبة البريطانية.



لوحة (٣٢) ناسخ . ١٦٢٥م . متحف فوج للفنون.



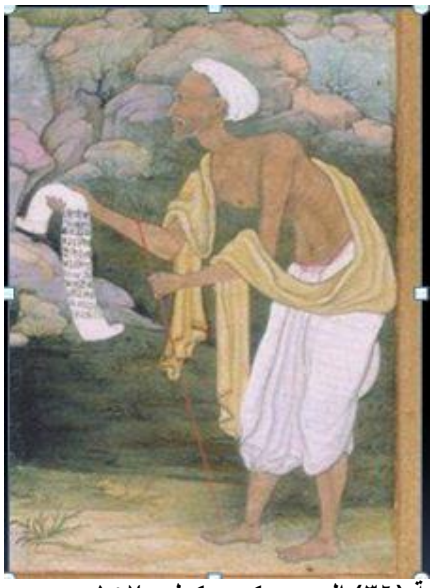
لوحة (٣٣) نقاش.مخطوط مطالع السعادة. ١٥٨٢م .المكتبة الأهلية في باريس.



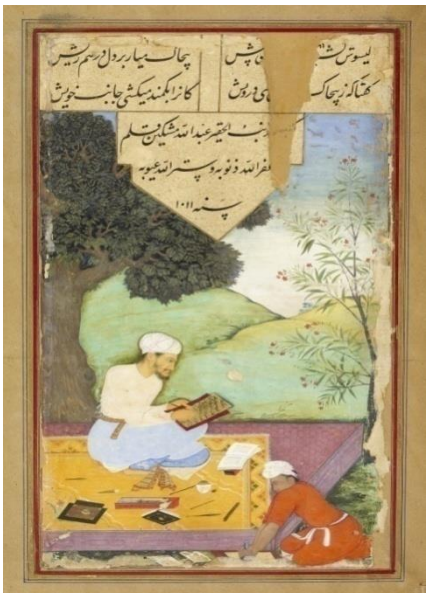
لوحة (٣٤) فارس يرجح أنه المصور لوني. مخطوط سورنامة وهبي. ١٧٢٠م .طوبقابي سراي.



لوحة (٣٥) المصور كيسو شاب. ١٥٧٠م.



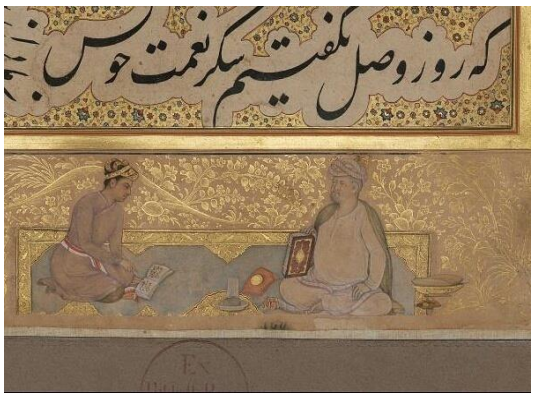
لوحة (٣٦) المصور كيسو كهل.١٥٧٠م. من البوم جهانجير بمكتبة الدولة في برلين.



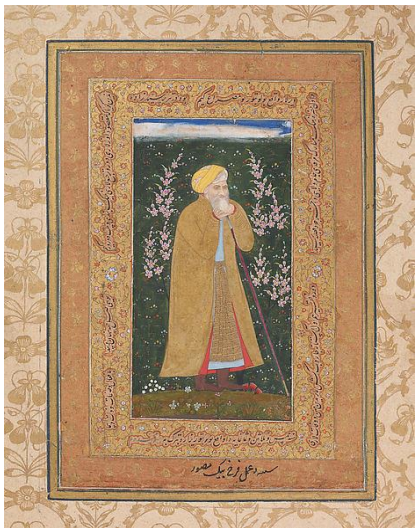
لوحة (٣٧) المصوروالكاتب مسكين بصحبة وراق.مخطوط خمسه دهلوي.١٦٠٢م. متحف وولترز.



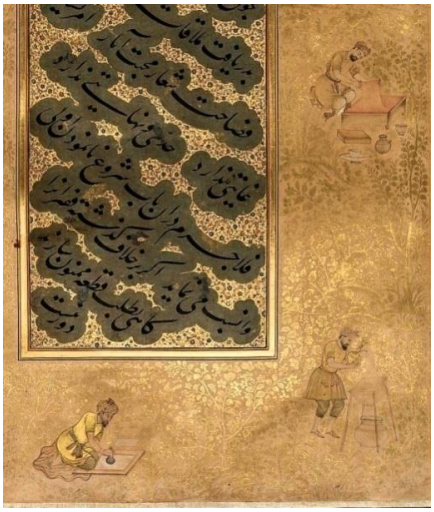
لوحة (٣٨) صور شخصية لمصورين ومراجعين(١٦٠٨-١٦٠٩م) .من ألبوم بقصر جلستان بطهران.



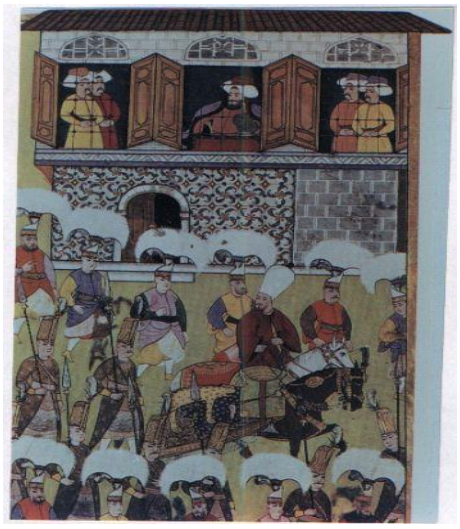
لوحة (٣٩) المصور جفردهن أثناء العمل.(١٦٠٩-١٦١٠م) . من ألبوم بمكتبة الدولة ببرلين.



لوحة (٤٠) المصور فروخ بك. ١٦١٥م. من ألبوم بمتحف المتروبوليتان.



لوحة (٤١) صناع الورق.(١٦٠٩-١٦١٠م). من ألبوم بمكتبة الدولة في برلين .



لوحة(٤٢) السلطان أحمد الثالث يشاهد عرضا من المرسم الملكي. مخطوط سورنامة وهبي. ١٧٢١م .طوبقابي سراي.

حواشي البحث :

[١]–بنبين،أحمد شوقي وطوبي، مصطفى، معجم مطلحات المخطوط العربي (قاموس كوديكولوجي). المطبعة والوراقة الوطنية. مراكش. الطبعة الأولى .٢٠٠٣م.ص ص١٤٧، ٢١٩.

[٢]– البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني في عصر الوثائق التاريخية (١٥٢٠–١٦٢٢م) في ضوء صور المخطوطات. رسالة دكتوراه .كلية الآثار –جامعة القاهرة.٢٠١٦م.ص٤٧٦.

[٣]– يعتبر منصب شيخ الاسلام المنصب الثاني الأهم في الدولة العثمانية بعد منصب الصدر الأعظم، وكان من اختصاصه تعيين المفتي وادارة مناصب التدريس والقضاء، كما كان يدعى الي الديوان الهمايوني بالرغم من أنه لم يكن عضوا فيه .وقد ظهر منصب شيخ الاسلام زمن السلطان مراد الثاني بتعيينه شمس الدين الفناري مفتيا عاما عام ١٤٢٥م، ومع استقالة آخر وزارة عثمانية عام ١٩٢٢م أصبح محمد نوري أفندي آخر مشايخ الاسلام العثمانيين. أوغلي ،أكمل الدين احسان، الدولة العثمانية تاريخ وحضارة. ترجمة: صالح سعداوي. مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية.استانبول.١٩٩٩م. المجلد الأول. ص ٣٠٠–٣٠١

[٤]– خليفة، ربيع حامد. مدارس التصوير الاسلامي في ايران وتركيا والهند من القرن ٩هـ/١٥م وحتى القرن ١٣هـ/١٩م .الطبعة الأولى .٢٠٠٧م. ص٢٧٢.

[٥]– البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني .ص ٤٧٦

٦ -Atil,E,The Age of Sultan Suleyman the Magnificent. Harry N Abrams Inc.١٩٨٧.P.٢٩

[٧]– يتضمن هذا المخطوط أشعارا مدونة بخط التعليق التركي، المهر، رجب سيد، تصاوير المخطوطات العثمانية في القرن(١٠هـ/١٦م) في ضوء مجموعة دار الكتب المصرية .رسالة دكتوراه. كلية الآثار . جامعة القاهرة.٢٠٠٣م. ص ٦٢.

[٨]– البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني . لوحة رقم ١١٧.

[٩]– تحتفظ مكتبة طوبقابي سراي بهذا المخطوط تحت رقم ١٣٣٩ H، وقد خصص لتسجيل أخبار حملة السلطان سليمان القانوني على مدينة زكتوار المجرية عام(٩٧٤هـ/١٥٦٦م)، وقد ألفه أحمد فريدون باشا بصفته سكرتيرا خاصا للصدر الأعظم صوقللو باشا. البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني. ص٧٩.

[١٠]–أسدى صوقللو باشا خدمات جليلة للدولة العثمانية لفترة طويلة، فكان وزيرا أعظم في عهد السلاطين سليمان القانوني وسليم الثاني ومراد الثالث، وقد قتل عام ٩٨٧هـ . بجوي ابراهيم أفندي، التاريخ السياسي والعسكري للدولة العثمانية. ترجمة وتقديم: ناصر عبد الرحيم حسين. المركز القومي للترجمة .الطبعة الأولى.٢٠١٥م.المجلد الأول. ص ٥٤–٥٧

١١- Fetvaci, A, Picturing History at the Ottoman Court. Indiana University Press.P.١١٥. Fig ٣,٠٩.

[١٢]– التحق أحمد فريدون بخدمة الصدر الأعظم صوقللو محمد باشا عام ١٥٥٢م ككاتب، ثم أصبح بعد ذلك سكرتيرا عاما للدولة العثمانية.

-Bagci, S, and Others, Ottoman Painting. Turky. ٢٠١٠. p.١١٤

١٣ -Ertug, Z.T, the Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol? Muqarnas. An Annual on the Visual Cultures of the Islamic world.٢٠١٠. Vol XXVII. Fig.١٨.

[١٤]–تحتفظ المكتبة الأهلية في باريس بهذا المخطوط تحت رقم ٢٤٢ Supp.turc. وهو ترجمة تركية لكتاب في التنجيم والتنبؤ بالحظ لمحمد السعودي أمر السلطان مراد الثالث بترجمته لابنته فاطمة.آصلان آبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم. مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة باستانبول.١٩٨٧م. ص ٣٠١–٣٠٢.

١٥ -Bagci,S, and Others,Ottoman Painting .Fig .١٥٣

[١٦]–يحتفظ متحف طوبقابي سراي بهذا المخطوط تحت رقم خزانة ١٣٦٥، ويحوي ٤١ صورة توضح الحملات على جورجيا وأذربيجان، وحروب لالا مصطفى باشا في قبرص وغيرها . آصلان آبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم. ص ٣٠٤.

[١٧]–كان لالا قره مصطفى باشا بوسنوي الأصل من العائلة المعروفة بصقوللو بك، وقد عين سردارا لفتح جزيرة قبرص في عصر سليم خان، فقام بفتحها، ثم أصبح سردارا لحملة العجم فقام بفتح قلاع شيروان وتفليس وقارص وغيرها، كما كان رجل دولة وصاحب وقار، وقد توفي عام ٩٨٨هـ. بجوي ابراهيم أفندي، التاريخ السياسي والعسكري للدولة العثمانية.المجلد الثاني. ص ٤٦–٤٧

[١٨]– هو مصطفى أفندي بن أحمد بن عبد المولى الغاليبولي المعروف بعالي شاعر ومؤرخ، عمل كسكرتير لحملة القائد العسكري لالا مصطفى باشا، وقد توفي في حوالي عام ١٦٠٠م.

- Bagci,S, and Others,Ottoman Painting.p.١٩٣ .

١٩ - Bagci, S, and Others, Ottoman Painting. Fig .١٣٢.

[٢٠]– ربيع حامد، فن الصور الشخصية في مدرسة التصويرالعثماني .مكتبة زهراء الشرق.الطبعة الثانية.٢٠٠٦م .ص١٥٢.

[٢١]– يتناول مخطوط كنجينة أو كتاب فتح كنجه أخبار حملة القائد فرهاد باشا لغزو غانيشا (كنجه) في اذربيجان عام(٩٩٥هـ/١٥٨٩م) . آصلان آبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم . ص٣٠٤.

[٢٢]– أشار مؤلف الكتاب رحمي زاده الي الدور الكبير الذي لعبه أغا محمد الذي كان وثيق الصلة بالسلطان مراد الثالث في تشجيعه على تأليف هذا الكتاب لاهدائه للسلطان.

- Bagci, S, and Others, Ottoman Painting. p.١٧٥.

٢٣ - Tanindi, Z, Bibliophile Aghas (Eunuchs) at Topkapi Saray. Muqarnas.Essays in Honor of J.M.Rogers.Eds.D.Abouseif and A.Contadini.٢١,٢٠٠٤.Fig.٣

[٢٤]–يحتفظ متحف طوبقابي سراي بهذه النسخة تحت رقم سراي خزينة ١٢٣٦، وتحوي خمسين صورة تمثل العلماء والشيوخ الأتراك في مجالسهم .خليفة، ربيع حامد، فن الصور الشخصية.ص ١٩٨.

[٢٥]–تذكر بيانات المخطوط الي أنه قد أنجز بجهود عدد من الأشخاص يأتي على رأسهم المانح أو الراعي محمد باشا الصدر الأعظم للسلطان عثمان الثاني . البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني. ص ٢٢٠–٢٢١.

[٢٦]– ترجح بعض الدراسات أن المصور نقاش أحمد قد ولد في استانبول وعاش حوالي ستين عاما حتى عهد عثمان الثاني(١٦١٨–١٦٢٢م)، وكان نقاش أحمد متعدد المواهب فهو شاعر ومصور ومؤقت بجامع السليمانية باستانبول. عبد النور، حسن محمد نور، صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية دراسة أثرية فنية.رسالة ماجستير .كلية الآثار .جامعة القاهرة.١٩٨٩م. ص.٢٩٧.

[٢٧]–عن طرز قفاطين سلاطين آل عثمان راجع:آصلان آبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم .ص٢٨٧–٢٨٨.

[٢٨]–الجبة رداء مفتوح يرتدى فوق الرداء الأول وهو القفطان، فيما يكون ردنا الجبة قصيران بالنسبة لردني القفطان، وتبطن الجبة في الشتاء ببطانة من الفرو. دوزي، رينهارت، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب. ترجمة أكرم فاضل. وزارة الاعلام. . بغداد ص ١٨

[٢٩]–عكاشه، ثروت، التصوير الاسلامي المغولي في الهند. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٥م. ص٥٧.

[٣٠]– كانت الخزانة أو المكتبة الملكية المغولية تعج بالمخطوطات، حتى أنها كانت تضم فيما يقال نحوا من ٢٤ ألف مخطوط يوم وفاة الامبراطور أكبر. عكاشه، ثروت، التصوير الاسلامي المغولي . ص٥٧.

[٣١]– أمرالامبراطور المغولي جلال الدين أكبر وزيره أبو الفضل الناكوري بوضع سفر ضخم يتناول سيرة حياته وشؤون دولته، وقد حمل هذا السفر اسم أكبر نامة. الجوارنة، أحمد، المؤرخون وكتاب الوقائع الرسميون في دولة المغول المسلمين في الهند (القرن السابع عشر الميلادي).أبحاث اليرموك. سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية. ٢٠٠٢م . ص١٣٣٢.

[٣٢]–هو أبو الفضل بن المبارك الناكوري وزير الامبراطور جلال الدين أكبر، ومؤلف الموسوعات التاريخية الشهيرة أكبر نامة وآين اكبري (قوانين الملك أكبر). الجوارنة، أحمد، المؤرخون وكتاب الوقائع . ص ١٣٣٦.

[٣٣]– خليفة، ربيع حامد، مدارس التصوير الاسلامي. لوحة رقم ١٤٥.

[٣٤]–ولد أبو الحسن في مشهد حوالي عام(٩٦٦هـ/١٥٨٨م)، وهو ابن المصور أقا رضا وأخو المصور عبيد،. حسن، منى سيد علي، فنانون في مراسم أباطرة المغول. مكتبة زهراء الشرق. الطبعة الأولى.٢٠٠٥م. ص١١٢–١١٣. وقد اشترك في تصوير عدد من المخطوطات منها مخطوط أنوار سهيلي المحفوظ في المكتبة البريطانية (١٦٠٤–١٦١٠م)، ونسخة من مخطوط جهانجير نامة بأكاديمية الفنون في لينجراد(١٦١٠–١٦١٨م).

-Beach, M.C, The Mughal Painter Abu l Hassan and some English sources for his Style.The Journal of the Walters Galley. Volume XXXVIII.p٢٣- ٢٤.

٣٥- Okada,A, Indian Miniatuers of the Mughal court.Harry N. Abrams, Ink. Publishers, New York. Fig.٧.

[٣٦]– سعدي الشيرازي(٥٨٠–٦٩٠هـ/١١٨٤م–١٢٩١م) من كبار الشعراء الايرانيين، ورائدا للشعر التعليمي الأخلاقي، كما اشتهر بنظمه للغزل الصوفي، ولسعدي انتاج ضخم من الشعر والنثر، ومن أشهر كتبه بستان وجلستان. قنديل، اسعاد عبد الهادي، فنون الشعر الفارسي. دار الأندلس. الطبعة الثانية. ١٩٨١م. ص١٦٠–١٦١، غزليات سعدي الشيرازي، ترجمة محمد علاء الدين منصور.المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. الطبعة الأولى .٢٠٠٥م . ص٧.

٣٧-Painting from the Muslim Courts of India. World of Islam Festival. Publishing Company Ltd.١٩٧٦. Fig. ١٣٨.

[٣٨]– بدأ بيشتر حياته كمصور في النصف الأول من القرن ١٧م تحت رعاية الامبراطور جهانكير، وظل مزاولا لهذه المهنة حتى عهد الامبراطور شاه جهان. وتعبر أعماله عن الفخامة الملكية. حسن، منى سيد علي، فنانون في مراسم.ص١١٤.

٣٩- Okada,A, Indian Miniatures of the Mughal Court. Fig.٣٧.

[٤٠]– عكاشه، ثروت، التصوير الاسلامي المغولي. ص٦٥.

[٤١]–الجامة رداء هندي عبارة عن معطف طويل محكم ذي أكمام طويلة غالبا ما تصل الي المعصمين، وقد يكون قصيرا فلا يصل الي القدمين وغالبا مايغلق من جانب على آخر.

-Fabri, C.L, Indian dresses- A brief History. Asia Book Crop of Amer.١٩٧٧.P.٢٤

[٤٢]–كان الحكام المغول في الهند يرتدون عادة عمامات تحلى بريش غالبا مايكون أسود اللون، وبجوهرة ذهبية تمثل الشمس التي يزينها أحجار الياقوت، وهي بدورها تثبت الريش الناعم الذي يميل لأسفل من تأثير وزن الماسات بنهاية الريش. نصر، ثريا سيد، تاريخ أزياء الشعوب.١٩٩٨م.ص٤٤٧.

[٤٣]–الحسن، صالح بن ابراهيم، الكتابة العربية من النقوش الي الكتاب المخطوط. دار الفيصل الثقافية. الرياض. ١٤٢٢هـ . ص ١٢٠–١٢١.

[٤٤]– كوبريلي، محمد فؤاد، تاريخ الأدب التركي. ترجمة:عبد الله أحمد ابراهيم الغرب. مراجعة:الصفصافي أحمد القطوري. المركز القومي للترجمة. القاهرة .الطبعة الأولى.٢٠١٠م.ص٥٩٦.

[٤٥]– بدأ السلاطين العثمانيين منذ أيام بايزيد بكتابة تواريخهم باللغة التركية، وتعطي هذه المصادر مع الوثائق والسجلات فكرة واضحة عن أحوال الدولة العثمانية. شاكر، رابعة مزهر،خريسات،محمد عبد القادر، الكتابة التاريخية عند العثمانيين في القرن(١٠هـ/١٦م). مجلة دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد ٤١،العدد ١،٢٠١٤.ص ٧١.

[٤٦]– شاكر، رابعة مزهر، وآخرون، الكتابة التاريخية عند العثمانيين، ص٧٣.

[٤٧]– أوغلي، أكمل الدين احسان، الدولة العثمانية تاريخ وحضارة. المجلد الأول. ص٢٠٢–٢٠٣.

[٤٨]–الدرج هو الملفوف من رق أو ورق. بنبين، أحمد شوقي، معجم مصطلحات المخطوط.ص١٠٤.

[٤٩]– تتناول هذه الشاهنامة فترة سلطنة السلطان سليم الثاني الذي حكم بين عامي (١٥٦٦–١٥٧٤م) فضلا عن احتوائها على معلومات قيمة عن كيفية كتابتها وتوضيحها بالصور.

- Fetvaci, E, the Production of the Sehname-I Selim Han.Muqarnas.edited by Gulru Necipoglu, Karen Leal.Vol ٢٦.P.٢٧٠.

[٥٠]–تحتفظ المكتبة البريطانية بلندن بهذه النسخة تحت رقم Or.٧٠٤٣

-Fetvaci, E, the Production of the Sehname-I Selim Han.P.٢٧٢

[٥١]–يعد لقمان المؤرخ المعتمد للبلاط منذ عهد السلطان سليم الثاني مرورا بعهد السلطان مراد الثالث، وقد عزله السلطان محمد الثالث لرفضه مرافقته في حملته على المجر وعين تلاقي زاده بدلا منه وذلك سنة ١٥٩٦م.

–خليفه، ربيع حامد، مدارس التصوير الاسلامي .ص٢٨٩.

٥٢--Fetvaci, E, the Production of the Sehname-I Selim Han. Fig.٤٢.

[٥٣]–يعتبرعثمان أحد أبرز المصورين الذين عملوا في المرسم السلطاني العثماني خلال النصف الثاني من القرن(١٠هـ/١٦م)، وقد قام بتصوير العديد من المخطوطات ومنها شاهنامة سليم خان، والجزء الأول من هنرنامة، ومخطوط زبدة التواريخ . وكان عضوا ذا نفوذ

واسع في النقش خانه ،كما كان المسئول عن صياغة الأسلوب الفني لفترة الأصالة.المهر، رجب سيد، تصاوير المخطوطات العثمانية .ص ٤٠٤.

[٥٤]– نقاش علي هو زوج أخت نقاش عثمان، وقد اشتركا معا في تزويق مخطوطة سليم خان التي ترجع لعام(٩٨٩هـ/١٥٨١م)، ويبدو أن علي قد قام بعمل الصور ذات التكوينات البسيطة، فيما عهد لعثمان بعمل المشاهد التاريخية المعقدة. البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني. ص١٠٣.

[٥٥]–يحتفظ متحف طوبقابي سراي بهذه النسخة تحت رقم سراي خزانة ٣٥٩٥.

[٥٦]–خليفة،ربيع حامد، فن الصور الشخصية. لوحة رقم ١١٠.

٥٧- And, M, Turkish Miniature painting (The Ottoman period) .Ankara .Dost Publications.١٩٧٨.p.١٠٦.

٥٨- Fetvaci, E, the Production of the Sehname-I Selim Han.Fig.٣.

[٥٩]– آصلان آبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم. ص ٣٠٤.

[٦٠]– زينت مخطوطة شجاعت نامة ب٧٧ صورة تمثل الحملات العثمانية التي شنها اوزدمير أوغلي عثمان باشا على بلاد فارس والحرب التركية الروسية. آصلان آبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم. ص ٣٠٤

[٦١]– تحتفظ مكتبة جامعة استانبول بهذه النسخة تحت رقم T٦٠٤٣. آصلان آبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم. ص ٣٠٤

[٦٢]– عمل آصفي باشا أو دال محمد شلبي في خدمة لالا مصطفى باشا ككاتبا لأحداث حملاته ، ثم معاونا لحاكم شيروان العام أوزتيمورأوغلو عثمان باشا حتى وفاته. البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني. ص١٥٣. حاشية رقم ٢.

[٦٣]– للاستزادة من أخبار هذه الحملات راجع: بجوي ابراهيم أفندي، التاريخ السياسي والعسكري للدولة العثمانية.المجلد الثاني. ص٧٧–٩٠.

[٦٤]– البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني. لوحة رقم٥١.

[٦٥]– هو محمد الفناري المعروف بتلاقي زاده، عين كشاهنامجي عام ١٥٩٦م بعد عزل لقمان من منصبه بسبب رفضه مرافقة السلطان محمد الثالث في حملته على المجر. خليفة، ربيع حامد. مدارس التصوير. ص٢٨٩.

[٦٦]– يحتفظ متحف طوبقابي بهذا المخطوط تحت رقم ١٦٠٩ .H. ويضم ٤ صور، وقد صنفه نيساري في عهد السلطان محمد الثالث، وأطلق عليه اسم اكرى فتحنامة أي رسالة فتح أكرى، واكرى هي قلعة بمدينة أرلاد بالمجر فتحها محمد الثالث عام ١٥٩٦م. عكاشة، ثروت، التصوير الفارسي والتركي. ص ٣٣٧.

٦٧- Bagci,S, and Others,Ottoman Painting. Fig.١٥٠.

[٦٨]– عمل نقاش حسن في المرسم السلطاني منذ سنة (١٠٠٤هـ/١٥٩٥م)، وكان تلميذا للفنان عثمان والفنان علي، وقد بزغ نجمه في نهاية فترة الأصالة فحظي برعاية السلطان محمد الثالث، واستمر انتاجه الفني حتى عام(١٠١٢هـ/١٦٠٢م) حين أصبح رئيسا للانكشارية. المهر،رجب سيد، تصاوير المخطوطات العثمانية . ص٤٠٦.

[٦٩]– يحتفظ متحف الفن التركي والاسلامي بهذا المخطوط تحت رقم T١٩٦٥.

٧٠ - Bagci, S, and Others, Ottoman Painting. Fig.١٤٨.

[٧١]– كان ظهور جريدة تقويم الوقائع بمثابة ضربة قاصمة لوظيفة الشاهنامجية، فقد شرعت هذه الجريدة في عرض أخبار التوجيهات بشكل يومي، وبالتالي تدنت وظيفة الشاهنامجي أو كاتب الوقائع . أوغلي، أكمل الدين احسان، الدولة العثمانية تاريخ وحضارة.المجلد الأول.ص ٢٠٢–٢٠٣.

[٧٢]– يحتفظ متحف طوبقابي سراي بهذا المخطوط تحت رقم H٨٨٩، ويتناول الأحداث التاريخية التي وقعت في عهود السلاطين مراد الثالث ومحمد الثالث وأحمد الأول وعثمان الثاني. البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني. ص٢٢٤.

٧٣- Bagci, S, and Others, Ottoman Painting. Fig.١٧٦.

[٧٤]– بنبين، أحمد شوقي، معجم مصطلحات المخطوط. ص٢٢٤.

[٧٥]–ابن زنبل الرمال، هو أحمد بن علي بن أحمد،(ت ٩٨٠هـ/١٥٧٢م) وله تاريخ السلطان سليم وقانصوه الغوري، ومؤلف آخر بالتركية يتناول حكام مصر العثمانية في أيامه.شاكر، رابعة مزهر، الكتابة التاريخية عند العثمانيين.ص ٧٢.

[٧٦]– محمود، أسماء حسين عبد الرحيم ، مدرسة التصوير في مصر في العهد العثماني من خلال تصاوير المخطوطات(٩٢٣-١٢٢٠هـ/١٥١٧-١٨٠٥م) رسالة دكتوراه. كلية الآثار .جامعة القاهره.٢٠٠٨. لوحة رقم٦١.

[٧٧]–عاشق جلبي من شعراء القرن (١٠هـ/١٦م) واسمه الحقيقي بير محمد، ولد في بورصه عام(٩٢٧هـ/١٥٢٠م)، وتتلمذ على يد أساتذه عصره في الأدب، وقد عين ناظرا لأوقاف السلطان في بورصة ثم شغل منصب قاضي في عدة أماكن، وقد توفي عام(٩٨٠هـ/١٥٧٢م) .خليفة، ربيع حامد، فن الصور الشخصية.ص١٣٧. حاشية رقم ٢.

[٧٨]–توجد النسخة المخطوطة لهذا العمل ضمن ثنايا مخطوطات فاتح علي أميري أفندي بالمكتبة الوطنية باستانبول، وهي مقيدة برقم ٧٢٢ وتحوي ترجمة ل٢٤٢ شاعرا. كوبريلي، محمد فؤاد، تاريخ الأدب التركي. ص ٦٠١. حاشية رقم ٢٢٦، خليفة، ربيع حامد، فن الصور الشخصية.ص١٣٧.

[٧٩]–خليفه، ربيع حامد، فن الصور الشخصية. لوحة رقم ٨٨.

[٨٠]– يحتفظ متحف وولترز للفن بالولايات المتحدة بهذه النسخة تحت رقم.٦٦٦ .W، وتحوي ٣٩ صورة تمثل حكايات شعبية رواها الشاعر عطاء الله، كما تعكس بعض أساليب الحياة في السلطنة العثمانية خلال النصف الأول من القرن ١٨م.

- Renda, Gunsel, An illustrated ١٨th- century Ottoman Hamse in the Walters Gallery. The Journal of the Walters Gallery.Vol.٣٩. ١٩٨١. P.١٥.

[٨١]– هو الشاعر عطاء الله بن يحيى(١٥٨٣-١٦٣٥) الشهير بنوعي زاده، ذاع صيته في عهدي السلطان عثمان الثاني والسلطان مراد الرابع، وقد ألف ديوانه على غرار المثنوي.

- Renda, Gunsel, An illustrated ١٨th- century Ottoman Hamse.p.١٥.

٨٢- Renda,Gunsel, An illustrated ١٨th- century Ottoman Hamse ١٩٨١.Fig.٧

[٨٣]– المقلمة صندوق ضحل من الخشب أو النحاس الأصفر توضع فيها أدوات الكتابة جميعا بما في ذلك الدواة، وربما اقتصرت في بعض الأحيان على وضع الأقلام والممسحة فقط. خليفة، شعبان عبد العزيز، الكتب والمكتبات في العصور الوسطى (الشرق المسلم-الشرق الأقصى). الدار المصرية اللبنانية.الطبعة الثانية. ٢٠٠١م . ص٢٠٥.

[٨٤]–المقص: من الأدوات الضرورية للكاتب لاستخداماته في قص الورق وتسويته، ويراعى أن يكون من الحديد الرقيق، وأن يكون طويل الساقين لضمان قص الورق بشكل مستقيم دفعة واحدة تقريبا. مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب المخطوط في العصر العثماني. رسالة دكتوراه.كلية الشريعة والدراسات الاسلامية. جامعة أم القرى .١٩٨٩م . ص٥٩.

[٨٥]–محمود، أسماء حسين عبد الرحيم، دراسة في خصائص المخطوطات الفارسية المصورة في كشمير خلال الحكم الأفغاني (١١٦٥-١٢٣٤هـ)(١٧٥٢-١٨١٩م). مجلة كلية الآثار. جامعة القاهرة .العدد السادس عشر.٢٠١٢م. ص١٥٨.

[٨٦]–صبره،صفاء محمد، اقليم جامو وكشمير. دراسة اقتصادية واجتماعية وثقافية. عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية. الطبعة الأولى. ٢٠٠٥م .ص ١٥٧.

[٨٧]– صبره،صفاء محمد، اقليم جامو وكشمير .ص ١٥٧.

[٨٨]–عكاشه، ثروت، التصوير الاسلامي المغولي. لوحة رقم ٥٩.

[٨٩]–متحف وولترز للفن تحت رقم (W.٦٨٨,fol.٣٧)

- Beach,M.C, The Mughal Painter Abu I Hassan .Fig.١

٩٠- Beach, M.C, The Mughal Painter Abu I Hassan .p.١١.

[٩١]– الفرير جاليري تحت رقم (٤٦,٢٨)

- Beach,M.C, The Mughal Painter Abu I Hassan .Fig.٢

٩٢ - Beach, M.C, The Mughal Painter Abu I Hassan .p.١١.

[٩٣]–عمل جفردهن ابن بهوان داس مصورا في البلاط المغولي في أواخر عهد الامبراطور أكبر، وقدعهد اليه بتوضيح مخطوطة أكبر نامة الثانية بالصور، كماامتدت حياته الفنية حتى عهد شاه جيهان الذي كلفه بعمل عدد من الصور الشخصيه له ولعائلته. حسن، منى سيد علي، فنانون في مراسم. ص ١٠٥.

[٩٤]– مجموعة خاصة.

[٩٥]– أسس أباطرة المغول دوائر خاصة تسعى لتوثيق سيرة أعمال الدولة اليومية بأنشطتها المختلفة عرفت ب"وقائع نويس" و" سوانح نكر" أي كتبة ومحرري الوقائع والأخبار العامة والسرية التي تحدث يوميا في كافة الأقاليم. الجوارنة، أحمد، المؤرخون وكتاب الوقائع الرسميون. ص١٣٣٢.

[٩٦]– بنبين، أحمد شوقي، معجم مصطلحات المخطوط .ص ٢٣٥

[٩٧]– المنيف، عبد الله بن محمد، صناعة المخطوطات في نجد مابين منتصفي القرنين العاشر حتى الرابع عشر الهجريين.أروقة للدراسات والنشر.الطبعة الأولى. ٢٠١٤م. ص١٩٩ .

[٩٨]– يحتفظ متحف طوبقابي بهذا المخطوط تحت رقم ١٥٩٧، ويحوي ٢٤ صورة، وهو عبارة عن حوليات تاريخية لعصر السلطان سليم الأول كتبت نظما بالتركية .عبد النور، حسن محمد نور، مناظر المعارك الحربية . ص ١٧–١٨. وتعد هذه المخطوطة أقدم المخطوطات التاريخية التي بقيت والتي أنجزها فنانو مراسم السلطنة العثمانية، وبذلك تظل أم السجلات التركية المصورة .عكاشة، ثروت، التصوير الفارسي والتركي. ص٣١٣.

٩٩ - Ertug, Z.T, the Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures.P.٢٥٢.

١٠٠- Ertug, Z.T, the Depiction of Ceremonies in.Fig.١.

[١٠١]– كانت فئة أرباب القلم (قلمية زمره سي) تعمل في وظيفة الكتابة الرسمية، وقد ادرجت ضمن المهن الأساسية في الدولة كأرباب السيف وأرباب العلم التي تشكلت مع بداية اشتداد ساعد البيروقراطية المركزية في الدولة العثمانية أواخر القرن ١٥م .أوغلي،أكمل الدين احسان، الدولة العثمانية تاريخ وحضارة.المجلد الأول. ص ٢١١–٢١٣.

[١٠٢]– تحتفظ المكتبة الوطنية لعلوم الطب في الولايات المتحدة بهذا المخطوط تحت رقم .٢٩ Ma

[١٠٣]– ورقة رقم ١٧٣أ.

[١٠٤]–التحق المصور مانوهر ابن الفنان بساون بالمرسم الملكي للامبراطور أكبر في حوالي عام ١٥٨٠م، كما عمل في مرسم الامبراطور جهانجير أيضا، وقد اشترك مع والده في رسم بعض الأعمال، منها لوحة من مخطوط خمس نظامي بمجموعة كير، ولوحة من مخطوط جامع التواريخ بالمكتبة الملكية بطهران . ويتضح من أعمال مانوهر تأثره الكبير بالأساليب الفنية الأوروبية. حسن، منى سيد علي، فنانون في مراسم. ص٨٧–٨٨.

[١٠٥]– ستيبتشفيتش، الكسندر، تاريخ الكتاب. ترجمة: محمد الأرناؤوط.عالم المعرفة. الكويت. يناير ١٩٩٣م. ص.٢٢٤.

[١٠٦]- Okada, A, Indian Miniatures of the Mughal court. Fig.٣.

١٠٧- Okada, A, Indian Miniatures of the Mughal court .Fig.٦.

[١٠٨]– التحق دولت بالمرسم الملكي للامبراطور أكبر، ثم عمل في مرسم الامبراطور جهانجير، ونظرا لنبوغه في رسم الصور الشخصية كلفه الامبراطور بعمل صور شخصية لزملائه من مصوري المرسم الملكي، وتظهر توقيعات دولت في عدة أعمال منها مخطوط بابر نامة والبستان. حسن، منى سيد علي، فنانون في مراسم. ص ٨٩.

[١٠٩]–عكاشه، ثروت، التصوير الاسلامي المغولي. لوحة رقم ٧١.

[١١٠]– عكاشه، ثروت، التصوير الاسلامي المغولي . لوحة رقم ٧٨.

[١١١]–مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب. ص ١٠٧.

[١١٢]– المرملة أو المتربة وهي وعاء الرمل الذي تجفف به الكتابة. بنبين، أحمد شوقي معجم مصطلحات المخطوط .ص٢١٧

[١١٣]–الفرجار أو البرجل ويستخدم لضبط المقاسات وعمل الأشكال الهندسية. مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب. ص ٢٨٤.

[١١٤]–المدية أو السكينة وتستخدم في قط القلم فهي مسن للأقلام. بنبين، أحمد شوقي، معجم مصطلحات المخطوط. ص٢١٥

[١١٥]–المبرد آداة تستخدم لتسوية الجرائد والدفاتر. بنبين، أحمد شوقي، معجم مصطلحات المخطوط.ص٢٠٨.

[١١٦]– كان المسند عبارة عن لوح من خشب الزان أو مستوي حبيبي السطح يستخدم لسند الكتاب . مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب. ص ٢٨٥.

[١١٧]–الباشا، حسن، الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية. الجزء الثالث. دار النهضة العربية . القاهرة.١٩٦٦م. ص ١٢٨٣.

[١١٨]– خليفة، ربيع حامد، فن الصور الشخصية . ص ٢٠٩–٢١٠.

[١١٩]– البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني . ص ٣١.

[١٢٠]–كان المرسم الملكي العثماني قائما منذ عهد السلطان بايزيد الثاني، وكان يدعم بالمصورين التبريزيين الذين جاء بهم فيما بعد السلطان سليم الأول وذلك بعد سيطرته على تبريز. البدري، شيماء جاسم حسين ، مدرسة التصوير العثماني . ص ٤٧١.

[١٢١]– هو شاعر البلاط سيد وهبي حسين الملقب بوهبي، له ديوان من الشعر، و أبياتا من الشعر نقشها على سبيل السلطان أحمد الثالث.خليفة، ربيع حامد. مدارس التصوير الاسلامي. ص ٣٣٤.

[١٢٢]– تحتفظ مكتبة متحف طوبقابي بهذه النسخة من المخطوط تحت رقم ٣٥٩٣ A.ويتناول فيه شاعر البلاط الشهيروهبي الاحتفالات التي أقامها السلطان أحمد الثالث بمناسبة ختان أولاده الأربعة التي استمرت ١٥ يوما وليلة في استانبول عام(١١٣٢هـ/١٧٢٠م). خليفة، ربيع حامد، مدارس التصوير الاسلامي . ص ٣٣٥.

١٢٣ -Gul Irepoglu, Levni painting poetry color. Republic of turkey Ministry of culture. Istanbul. ١٩٩٩. Fig ١٣٧a.,١٣٧b

[١٢٤]–عمل عبد الجليل جلبي المعروف بلوني تحت رعاية السلطان أحمد الثالث، وأنتج العديد من الأعمال الفنية، وقد بدأ حياته بتعلم الزخرفة فأصبح مذهبا ممتازا، ثم عني بممارسة التصوير حتى وصل لمرتبة متفوقة، فأنعم عليه السلطان أحمد الثالث بمنصب نقاش باشي أي رئيس مصوري البلاط. خليفة، ربيع حامد. مدارس التصوير الاسلامي . ص ٣٣٤.

[١٢٥]– بدأ الفنان كيسو العمل في مرسم الامبراطور أكبر، فظهرت أول أعماله في مخطوط رزم نامة حوالي عام (١٥٨٢–١٥٨٤م)، فيما توزعت أعماله الأخرى بين مخطوطات من عهد أكبر أو ألبومات من عهد جهانكير.وقد صنف ضمن أشهر المصورين في البلاط المغولي. حسن، منى سيد علي. فنانون في مراسم. ص ٨٥–٨٦.

[١٢٦]– حسن، منى سيد علي. فنانون في مراسم. لوحة رقم ١٠.

[١٢٧]– حسن، منى سيد علي. فنانون في مراسم. لوحة رقم ١١.

[١٢٨]– يحتفظ متحف وولترز بهذا المخطوط تحت رقم W.٦٥٠

[١٢٩]–التحق مسكين ابن الفنان ماهيش بالمرسم الملكي في عهد أكبر، وله أعمال مشتركة مع والده في مخطوط الدراب نامة (١٥٨٠–١٥٨٥م)، وقد صنف في قائمة المؤرخ أبو الفضل ضمن أشهر مصوري بلاط الامبراطورأكبر، حسن، منى سيد علي. فنانون في مراسم. ص ٨١–٨٢.

[١٣٠]– متحف وولترز. W.٦٥٠,١٨٧A

[١٣١]–بيومي، رحاب بيومي عبد الحافظ، زخارف اطر تصاوير المدرسة المغولية . رسالة ماجستير. كلية الآثار. جامعة القاهرة. ٢٠٠٩م. لوحة رقم ١٩٩.

[١٣٢]– بدأ بشنداس عمله كمصور في السنوات الأخيرة من عهد الامبراطور أكبر، وهو فنان هندي اسمه الأصلي فشنو داسا، ويعد أحد مصوري البورتريهات المرموقين، كما عمل في تصوير بعض المخطوطات مثل مخطوط البستان المحفوظ في المكتبة الملكية في طهران. حسن، منى سيد علي. فنانون في مراسم. ص٩٠.

[١٣٣]– بيومي،رحاب بيومي عبد الحافظ ، زخارف اطر. ص١٧٣

[١٣٤]– بيومي، رحاب بيومي عبد الحافظ ، زخارف اطر. ص ١٧٣–١٧٤.

[١٣٥]– تحتفظ مكتبة الدولة في برلين بهذه اللوحة ضمن البوم الامبراطور جهانجير تحت رقم A١١١٧.

[١٣٦]– منى سيد علي. فنانون في مراسم. ص ١٠٥.

[١٣٧]–غادر فروخ بك كابل متجها الي الهند عام ١٥٨٥م للعمل في مرسم الامبراطور أكبر،.كماعمل في مرسم الامبراطور جهانجير منذ عام ١٦٠٩م. وقد وصلنا بعض من أعماله كصورتين في مخطوط أكبرنامة محفوظتين بمتحف فيكتوريا وألبرت في لندن ،وعددا من الصور من مخطوط خمس نظامي محفوظة بمكتبة أردشير في بومباي

-Skelton, R, The Mughal Artist Farrrokh Beg .Ars Orientalis.the arts of Islamic and the East.University of Michigan.Vol.٢. ١٩٥٧. P. ٣٩٣-٣٩٦.

[١٣٨]-Verma, S.P, Mughal Painters and their work. A Biographical Survey and Catalogue. Delhi: Oxford University Press. ١٩٩٤. Plate L.

[١٣٩]– سيد، أيمن فؤاد، الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات. الدار المصرية اللبنانية.الطبعة الأولى. القاهره . ١٩٩٧م. ص١٤٧.

[١٤٠]– بل أن بعض الوراقين قد تأففوا من مهنتهم "لكساد سوقها وخلو طريقها" حتى دعاها أبو حيان التوحيدي وكان يعمل بالوراقة "حرفة الشوم" رغم اعترافه بعدم كساد سوقها في عصره. سيد، أيمن فؤاد، الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات. ص١٤٨–١٤٩. وانظر أيضا. ابن خلكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. القاهرة.١٩٤٨م. الجزء الثاني ص٢٧٩–٢٨٠، ياقوت الحموي،أبو عبد الله شهاب الدين بن عبدالله الرومي ، معجم الأدباء. تحقيق أحمد فريد الرفاعي. القاهرة.١٩٣٦م . الجزء ١٢.ص١٩١–١٩٢

[١٤١]– المهرة في التركية والفارسية كل شئ مدور صغير، ومن أهم وظائف هذه الآداه أنها تكسب الورق نعومة ولمعان، الأمر الذي يسهل جريان القلم عليه، ويجب أن يتم الصقل والتلميع بها خلال أسبوع من وقت الطلاء حتى لايتشقق ، كما يجب حفظ الأوراق بعد ذلك في مكان رطب. مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب ص٦٣

[١٤٢]– مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب. ص٦٣.

[١٤٣]– تحتفظ مكتبة الدولة في برلين بهذه اللوحة ضمن البوم الامبراطور جهانجير تحت رقم A١١١٧.

[١٤٤]– مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب . ص٦٠.

[١٤٥]– مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب . ص٦١.

[١٤٦]– مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب . ص٦١.

[١٤٧]–المعصره أو المعصار آداة لكبس الورق وتحديده. بنبين. أحمد شوقي، معجم مصطلحات المخطوط. ص٢٢٥.

[١٤٨]–من التكرس بمعنى التجمع، وغالبا ماكانت الكراسة تتكون من عشر ورقات، فيما يحددها البعض بانها الجزء أو الملزمة من الكتاب. بنبين. أحمد شوقي، معجم مصطلحات المخطوط. ص١٩٩.

[١٤٩]–مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب . ص ٣٠٦.

[١٥٠]– مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب . ص ٣١٥.

[١٥١]–يلفت النظر عدم وجود توقيعات للمجلدين في العصر العثماني على أعمالهم الا فيما ندر، على عكس الخطاطين والمصورين في نفس العصر. مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب . ص٣٠٧.

[١٥٢]– يستخدم المخراز لعمل الثقوب لتسهيل مرور الابره في ظهر الكراريس.مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب. ص٢٨٥.

[١٥٣]–المكبس من الأدوات الضرورية للمجلد، ويستخدمها في معظم مراحل الحياكة والتجليد والتجفيف، وتصنع عادة من الخشب أوالمعدن. مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب.ص ٢٨٥.

[١٥٤]– المكشط عبارة عن سكين عريضة مقوسة تستخدم في ترقيق الجلد وتسوية أطرافه. مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب ص ٢٨٤.

[١٥٥]–الزهراني، مرزوق بن هياس، امتاع المقله في طرق تحمل الحديث ونقله. دارالمآثر. المدينة المنورة.الطبعة الأولى . ٢٠٠٣م.ص ٣٦.

[١٥٦]– كانت المكتبة الاسلامية تدار بواسطة عدداً من العاملين تتفاوت رتبهم كما يتفاوت العمل المسند اليهم، وكان يطلق على أمين المكتبة (الخازن)، كما كان يطلق على مدير المكتبة (صاحب)أو(وكيل)، ويضاف الي هذه الوظائف الادارية والفنية العليا وظائف أخرى مثل ال(مناول) الذي كان يجلب الكتب من المخازن، اضافة الي الناسخ التي كانت مهمته نسخ الكتب لاثراء مقتنيات المكتبة أو للاحلال، فضلا عن المجلد لترميم ولم شعث الكتب كما ورد في بعض الوثائق، ثم تأتي بعد ذلك عمالة الدرجة الثالثة، وتضم بطبيعة الحال الفراشين والسعاة والسقائين. خليفة، شعبان عبد العزيز، الكتب والمكتبات . ص ٣٧٦.

[١٥٧]– عكاشه، ثروت، التصوير الاسلامي المغولي.ص ٥٨.

[١٥٨]– مسعود، جبران، معجم الرائد. دار العلم للملايين.بيروت. الطبعة السابعة. ١٩٩٢م . ص٧٨.

[١٥٩]–عبد الفتاح، هدى محمدي السيد، معجم مصطلحات الحرف والفنون في كتاب الدلالات السمعية للخزاعي(ت٧٨٩هـ). بلنسية للنشر والتوزيع . الطبعة الأولى .٢٠٠٨م. ص ١٠٣.

[١٦٠]– البدري، شيماء جاسم حسين، مدرسة التصوير العثماني . ص٤٧٦.

[١٦١]– مرزوق، عاطف علي عبد الرحيم، تصاوير المخطوطات العثمانية في الفترة المبكرة (٨٥٥–٩٢٦هـ/١٤٥١–١٥٢٠م). رسالة ماجستير. كلية الآثار. جامعة القاهرة.٢٠٠٤م. ص ١٩٥.

[١٦٢]- Fetvaci, E, the Production of the Sehname-I Selim Han.p.٢٧٢.

– خليفة، ربيع حامد، مدارس التصويرالاسلامي . ص٢٧٣.

[١٦٣]– عكاشة، ثروت، التصوير الاسلامي المغولي . ص.٥٨.

[١٦٤]– خليفة، ربيع حامد، مدارس التصوير الاسلامي . ص٢٧٣.

[١٦٥]– مرعي، منى السيد عثمان، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية. رسالة ماجستير. كلية الآثار.جامعة القاهرة.٢٠٠٢م. ١٣٦.

[١٦٦]– مرعي، منى السيد عثمان، رسوم عمائر استانبول المدنية. حاشية رقم ١. ص.١٣٥.

[١٦٧]– بني النقش خانة خارج قصر طوبقابي على الطريق الرئيسي قرب كشك المواكب (Aly Kiosk). مرعي، منى السيد عثمان، رسوم عمائر استانبول المدنية. حاشية رقم ٣. ص ٣٣٠.

[١٦٨]– كانت خزائن الكتب في المكتبات الاسلامية اما داخل الجدران نفسها أو كانت تركب بحذاء الجدران، ولم تعرف المكتبة الاسلامية الرفوف التي ترتب وتنظم وسط القاعة، وكانت الخزائن ترتفع عن الأرض بمسافة معينة لحماية الكتب من أية مياة تلحق بالأرضية، كما كان ارتفاعها يصل الي قامة رجل ويده ممدوده أي حوالي ١٦٢سم، كما كان عرضها ١٦٢سم، وربما وصل عمقها الي ١١١سم، وكانت الرفوف بسبب عرضها تقسم الي أجزاء بحواجز رأسية.خليفة، شعبان عبد العزيز، الكتب والمكتبات .ص ٣٧٥.

[١٦٩]– عليان، ربحي مصطفى، الكتب والمكتبات في الحضارة العربية الاسلامية. بحث ضمن حلقة دراسية حول دور الكتب والمكتبات في الحضارة العربية والاسلامية.المعهد العالمي للفكر الاسلامي. الأردن . ١٩٩٦م. نشردار المنظومة عام ٢٠١٦م . ص٣٥.

[١٧٠]– خليفة، ربيع حامد، مدارس التصوير الاسلامي . لوحة رقم ١١٨.

[١٧١]– مرعي، منى السيد عثمان، رسوم عمائر استانبول. ص ٣٣٠–٣٣١.

[١٧٢]– خليفة، شعبان عبد العزيز، الكتب والمكتبات. ص ٣٧٢.

[١٧٣]– خليفة، ربيع حامد. مدارس التصوير الاسلامي . ص ٤١٢.

[١٧٤]–حماده، محمد ماهر، المكتبات في الاسلام . نشأتها وتطورها ومصائرها.مؤسسة الرسالة. بيروت. الطبعة الأولى . ١٩٧٨م . ص ١٩٠

[١٧٥]– كان هناك بالطبع تبادل للهدايا بين الأصدقاء من أجل المودة الخالصة لا من أجل جر منافع أو تزلف لدى سلطان. حماده، محمد ماهر، المكتبات في الاسلام . ص ١٩٠

جوانب مجهولة من وسائل التسلية فى عصر المغول بالهند
فى ضوء مجموعة جديدة من التحف التطبيقية والتصاوير تنشر لأول مرة

أمانى السيد عياد
مدرس الآثار الإسلامية كلية الآداب – جامعة طنطا

ملخص البحث :

يتناول البحث دراسة وسائل التسلية في عصر دولة المغول بالهند في ضوء مجموعة جديدة من التحف التطبيقية والتصاوير التي تنشر لأول مرة ، وقد اهتمت الدراسة بالوصف والتحليل والمقارنة وذلك من خلال دراسة لعبة شابور (Chaupar) ثم لعبة السلم والثعبان ثم دراسة تصويره من رسوم الألعاب والتي جائت على المخطوطات المزوقة وتتضمن إحدى وسائل التسلية والترفية وترجع هذه القطع جميعها للقرن ١٢هـ/١٨م ومحفوظة فى متحف الأشمونيل جامعة اكسفورد بمدينة بريطانيا.

الكلمات الدالة :

- لعبة شابور (Chaupar) – النرد – الصخور المتراكمة – مصارعة الكباش – لعبة السلم والثعبان

يهدف هذا البحث إلي أماطة اللثام عن جوانب جديدة من وسائل التسلية والألعاب الرياضية فى عصر دولة المغول بالهند من خلال دراسة مجموعة جديدة من التصاوير والقطع الفنية المرتبطة بهذه الألعاب ، تنشر لأول مرة وعدد القطع الفنية (١٤) قطعة للعبة (شابور) (Chaupar) والتى وجدت فى العصر المغولى الهندى ومحفوظة هذه القطع فى متحف إلاشمونيل جامعة اكسفورد بالمملكة المتحدة، وترجع إلي النصف الثانى من القرن ١٢هـ– ١٨م

أما التصاوير التى ظهرت بها رسوم الألعاب ووسائل التسلية والتى اشتملت على ورقة منفردة لتصويرة توضح لعبة السلم والثعبان (Gyan Chaupar) ، ورقة منفردة لتصويرة توضح العزف على الجيتار (Jantar) وتعد من وسائل التسلية وترجع هذه القطع إلي القرن ١٢هـ ، ١٨م محفوظة فى متحف إلاشمونيل جامعة إكسفورد .

وقد احتوى البحث على (١٧) لوحة وعدد (١٧) شكلاً " توضيحياً"، وقد اشتمل ذلك على التمهيد والذى يتضمن نبذة تاريخية عن دولة المغول إلاسلامية فى الهند، تبع ذلك نبذة عن الألعاب ووسائل التسلية فى عصر المغول بالهند كالشطرنج، والصيد، والمصارعة ، سباق الخيل ولعبة البولو ثم يلى ذلك إضافات جديدة على وسائل التسلية بالهند فى عصر المغول والمتمثلة فى "لعبة شابو Chaupar " والذى اختص بدراستها موضوع البحث وتلى ذلك مجموعة من التحف المرتبطة بهذه اللعبة والتى تتألف من (١٦) قطعة وقبل دراسة هذه القطع فنياً قدمت تعريفاً موجزاً عن هذه اللعبة وطريقة اللعب ثم الدراسة الفنية وإلاثرية للقطع موضوع الدراسة والتى اشتملت على أربعة عشر لوحة لهذه اللعبة، تلى ذلك دراسة تحليلية لهذه التحف من حيث الشكل العام والزخارف التى وردت عليها ثم مجموعة من رسوم بعض الألعاب والتى جاءت على المخطوطات المزوقة وتضمنت لعبة السلم والثعبان (Gyan Chaupar) المحفوظة بمتحف إلاشمونيل بجامعة إكسفورد بالمملكة المتحدة وترجع إلي القرن ١٢ هـ ، ١٨ م ، وتنشر لأول مرة ، تبع ذلك تصويرة من رسوم الألعاب والتى جاءت على المخطوطات المزوقة تنشر لأول مرة تتضمن أحدى وسائل التسلية والترفيه وهى لسيدة تجلس وتمسك آلة موسيقية وترية . وتلى ذلك صور الألعاب

ووسائل التسلية فى عصر المغول بالهند كصور للصيد والمصارعة ولعبة البولو وغيرها ثم الخاتمة وأهم النتائج ثم فهرس إلاشكال واللوحات .

التمهيد :

شهدت الهند أزهى عصورها خلال الحكم إلاسلامي، والذى ازدهرت فيه العلوم والفنون ، حتى وصلت إلي قمة تطورها ، ويعد تاريخ الدولة المغولية إلاسلامية فى الهند[١] ، والتى حكمت شبه القارة الهندية لعشرات السنين وبعد أن وحدت معظم الهند فى نظام مركزى قوى .

– وكان ظهير الدين محمد بابر شاه[٢] هو الفاتح والمؤسس لهذه الدولة ولكن لم تدم دولته طويلاً ، والذى حكم الهند ما بين ٩٣٢ : ٩٣٧ هـ / ١٥٢٦ : ١٥٣٠ م .

وتعاقب على حكمها عدة أباطرةعظام حيث جاء ناصرالدين محمد هأمايون وهو إلابن إلاكبر لبابر والذي تورط في حروب خاسرة مع سيرخان القائد إلافغاني ثم اعتلي جلال الدين محمد أكبر شاه [٣] العرش ، وقضي علي الفتن في اقاليم الهند الشمالية وواصل الفتوحات ثم خلفه "جهانجير اكبر ابناؤه والذي حاول بقدر إلامكان المحافظة علي إلانجازات العسكرية وإلاجتماعية وإلاقتصادية التي خلفها والده ووقع جاهنجير فريسة لادمان المخدرات والخمر إلامر الذي جعل ابنه" خورام شاه جهان " ينتهز الفرصة ويعلن نفسه امبراطورا ثم منحابنه "اورانجزيب " لقب نائب الملك نظرا لشجاعته ومهارته العسكرية وبعد وفاة "اورانجزيب" سادت حالة من الفوضي وعدم إلاستقرار الذي ادي بدوره الي تفكك إلامبراطورية المغولية في الهند .

نبذة عن الألعاب ووسائل التسلية فى عصر المغول بالهند :

وجدت العديد من الألعاب الرياضية ووسائل التسلية والترفيه كالصيد وغيرها والتى مارسها المغول العظماء بالهند، بعضها اعتمد على الرياضة الفكرية ، أما البعض الأخر فقد اعتمد على الرياضة البدنية، كما وجدت وسائل التسلية والترفيه كالموسيقى والغناء وغيرها .

لعبة الشطرنج : [٤]

وردت العديد من إلاراء عن أصل هذه اللعبة [٥]، وأغلب هذه إلاراء تعتمد على قصص وأساطير[٦]، أما بعض إلاراء تنسب هذه اللعبة إلي الهند القديمة حيث أكدت أن الهنود أول من ابتكروا لعبة الشطرنج كلعبة للتسلية[٧] ، تعتمد على التفكير وإعمال العقل، ثم انتقلت إلي أيران القديمة في عهد كسرى أنوشروان وبالتالي انتقلت إلي المسلمين بعد فتحهم أيران أوائل القرن (١هـ– ٧م) فكان لهم الفضل فى إدخالها أوروبا فى القرن (٤هـ–١٠م)

الصيد :

ظهرت وسائل أخرى فى الترفيه قام بها المغول بالهند، حيث مارسوا الألعاب الرياضية والصيد[٨] فأبدع المغول عدداً من الألعاب الرياضية ووسائل الترفيه الأخرى من (مصارعات ومسابقات)، كما تفنن إلاباطرة بصفة خاصة فى أيجاد الوسائل المتنوعة واستخدامها فى صيد الحيوانات ومنها على سبيل المثال النمور وإلاسود، كما ابدعوا فى

أيجاد الطرق المتعددة فى صيد إلافيال [٩]منذ القدم، فوجدوا وسائل متنوعة ، واستخدموا العديد من الحيل فى الصيد، وقام الهنود باستخدام الفهود [١٠] فى صيد الغزلان والظباء.

كما قاموا بصيد الغزال بالغزال وأيضاً صيد الكركدن (السيد قشطه، والتماسيح) وتفننوا في صيد الحيوانات الأخرى كإلابقار الوحشية، والحمار الوحشي، وبرعوا في صيد الطيور[١١] فكانت أفضل وسيلة لديهم في صيدها بواسطة العقاب والصقور.

المصارعة :

أبدع المغول العظماء عدداً من الألعاب الرياضية ووسائل الترفيه الأخرى ومنها المصارعه [١٢] والمسابقات وغيرها فكانوا يقيمون مصارعات بين الرجال ، إلي جانب ذلك إقامة مصارعات بين الحيوانات واختص بذلك الملك دون أي طائفة أخرى ، وبصفة خاصة مصارعة إلافيلة بداخل البلاط الملكي والتي كان يستمتع بها أباطرةالمغول(١٤١٣) ، أما مصارعة الغزلان فكانت تقام في إلامسيات ، كما كانت لعبة طيران الحمام من الألعاب المفضلة في ذلك العصر وليس في ذلك العصر فقط[١٥]

مصارعة [١٦] الرجال :

كانت من الألعاب الشائعة ، والتى يمارسها كل فرد فى المجتمع، وليست قاصرة على الملوك فقط [١٧]

سباق الخيل (الفروسية) [١٨]

تعد رياضة الفروسية من أحب وسائل التسلية لدى إلاباطرةالذين اهتموا بهذه الرياضة ، فقد تمتع أباطرةالمغول بهذه الرياضة وأولوها الرعأية ، إلي جانب عامة الشعب على حد سواء ، فكانت تقام إلي جانب الألعاب العسكرية ، وفنون الصيد عدد من التمرينات الرياضية [١٩] والألعاب ومصارعة الرجال وسباق الخيل وسباق الحمام وغيرها من الألعاب .

لعبة البولو [٢٠]

تعد لعبة البولو من الألعاب القديمة والتي ترجع إلي عهد دولة الساسانيين في أيران ، وقد نقلها الملوك إلاتراك إلي الهند ، حيث مارسوها بإهتمام واضح ، ومنذ أن تقلد المغول مهام الحكومة في الهند [٢١] اتخذوا منها لعبة مفضلة لديهم ، فقد أنشأ "أكبر" ملعباً "كبيراً" للبولو .

إضافات جديدة على وسائل التسلية بالهند فى عصر المغول :

بإلاضافة إلي وسائل التسلية التي تم التطرق إليها وجدت في بلاد الهند وسائل أخرى للتسلية ، والتي سوف اتناولها في هذه الدراسة ومنها :

لعبة (Chaupar) شابور :

تعد من وسائل التسلية التي وجدت في الهند ، ومنها انتقلت إلي باقي البلدان ، حيث نشأت في الهند القديمة ووصفت بأنها اللعبة القومية في الهند [٢٢] ولكن ظل تاريخها مجهولاً إلي ما قبل القرن ١٦م "والصورة التمثيلية والتي

تعود إلي القرن السادس او السابع المرسومة للرب (Shiva) وإلالهة بارفاتي (Parvati) اللذان يلعبان كوبر قريبة الشبه بلعبة (Pachisi) باشيزي [٢٣] لا يظهر فيها إلا النرد .

– وصلنا مجموعة من التحف المرتبطة بهذه اللعبة تتألف من [١٦] قطعة محفوظة فى متحف إلاشمونيل جامعة أكسفورد بالمملكة المتحدة وقبل الدراسة الفنية لهذه القطع يجدر بنا أن نقدم تعريفاً موجزاً عن هذه اللعبة وطريقة اللعب بها ، أما عن اسم اللعبة فهو مشتق من كلمة "باكيس" [٢٤]

المعنى إلاصلاحي للعبه :

تُعرف هذه اللعبة بأنها لعبة ألواح دائرة وصليب ، حيث تُلعب على لوح على شكل صليب متماثل إلاضلاع [٢٥] ، تنتقل قطع اللاعب حول اللوحة "بناء" على رمي ست أو سبع أصداف من النرد فيشير عدد الصدفات التي تستقر وثقبها إلي أعلى إلي عدد الفجوات التي يخطوها اللاعب .

مكونات لعبة Chaupar وكيفية اللعب :

تتكون هذه اللعبة من ستة عشر قطعة من قطع ملونة بإلاحمر وإلاخضر وإلاصفر وإلاسود .

وعدد أربعة لاعبين ، ينقسمون عادة إلي فريقين ، حيث يأخذ أحد الفريقين قطع ذات اللونين إلاحمر وإلاخضر والفريق الأخر يأخذ القطع ذات اللونين إلاصفر وإلاسود ، والفوز يكون حتمياً على أساس الفريق الذي ينقل كل القطع إلي خط النهأية .

كيفية اللعب :

يأخذ كل لاعب اربع قطع ، ويتم التمييز بين قطع كل لاعب في الفريق على أساس اللون ، أما أصداف النرد ، فيتم استخدام ست قطع منها في تحديد مقدار تحريك قطع اللاعبين ، حيث يسقط اللاعب أصداف النرد وفتحته لأعلى [٢٦] ، ويكون الفيصل في تحديد عدد الفجوات بعدد النقاط التي يخطوها اللاعب .

اللوح الذي يتم اللعب عليه :

يكون من القماش المطرز ، وتكون منطقة اللعب على شكل صليب متماثل إلاضلاع ، أما المنتصف فبه خانة كبيرة تسمى خانة تشاركوني (Charkoni) [٢٧] وهي التي تمثل موضع بدأية حركة القطع ومنها تقسم أذرع الصليب إلأربعة إلي ثلاثة أعمدة كل منها مكون من ثمان خانات وتمر قطع اللاعبين على هذه إلاعمدة أثناء اللعب ، وهناك اثنتا عشرة خانة عليها علامة خاصة تشير إلي أنها "خانات القلعة" وتقع هذه الخانات في نهأية العمود إلاوسط من كل ذراع والثماني الباقية منها أربع خانات إلي الداخل في نهأية إلاعمدة الخارجية في كل ذراع ولا يمكن استيلاء المنافس على أي قطعة ما دامت في "خانة القلعة " ، وتوجد أربع خانات قلعة توجد على بعد "٢٥ حركة" من خانة تشاركوني

ويبدأ كل لاعب من الفريق في تحريك قطعة إلاربع حول اللوح في إتجاه عكس عقارب الساعة ، قبل أن يسبقه منافس آخر ، وتبدأ القطع من "خانة تشاركوني" وتنتهي عندها ، ويتحدد ترتيب اللعب بعد رمي اللاعب (النرد) ويبدأ

اللاعب الذي يحقق أعلى نقاط ، ويستمر اللعب ، وينتقل من لاعب إلي آخر في اتجاه عكس اتجاه عقارب الساعة حول الرقعة ، وقد تترك القطعة الإولى للاعب من خانة تشاركوني من أي رمية له ، ويحرك كل لاعب قطعة إلي أسفل العمود إلاوسط من ذراعه على لوح اللعب ثم تدور في إلاعمدة الخارجية عكس اتجاه عقارب الساعة ، ويحق للاعب في أي وقت وضع أي عدد من القطع على لوح اللعب ، كما يمكن نقل قطعة وأحدة فقط برمية وأحدة أو عدم نقل أي قطعة وذلك تبعاً لقرار اللاعب ، كما تتسع الخانة الوأحدة لأكثر من قطعة لنفس الفريق ، ومع ذلك فلا يمكن لقطعة ان تدخل إلي مربع (القلعة) ما دام ذلك المربع به قطعة لأحد المنافسين ، إذا وقعت قطعة على مربع آخر بخلاف مربع القلعة به أي عدد من قطع المنافس ، فيتم إلاستيلاء على هذه القطع وتعود من جديد إلي مربع "تشاركوني" والقطع الذي يتم إلاستيلاء عليها تدخل إلي اللعب ثانية واللاعب الذي يستولى على قطعة يحق له أن يلعب جوله أخرى وتستمر القطع حول اللوح بالعودة من جديد إلي العمود إلاوسط الذي بدأت منه ، والقطع العائدة توضع على الناحية الجانبية ليسهل التفريق بينها وبين القطع الأخرى ولا تعود إلي خانة "تشاركوني" إلا برمية مباشرة ومن الخطط الشائعة ان تبقى القطع العائدة على المربعات الموضوعة (الأربع خانات قلعة) والتي على بعد ٢٥ حركة من خانة "تشاركوني" حيث تكون بمأمن من إلاستيلاء ، حتى تأتي رمية نرد تنقلها ٢٥ خانة ، وبذلك تنتهي اللعبة مباشرة .

الدراسة الفنية وإلاثرية للقطع موضوع البحث :

القطع الفنية التي تمثل لعبة (Chaupar) سيتم تناول قطع من التحف التطبيقية تنشر لأول مرة والتي تمثل قطع للعبة (شوبار) Chaupar وعددها أربعة عشر قطعة وهي مصنوعة من العاج ، والرسوم منفذة عليها بإلالوان ، وتضم موضوعات تصويرية لمشاهد لطيفة متنوعة ، لملوك على ظهور الخيل، وراكبي الفيلة و العربات التي تجرها الخيول ، ومن الواضح ان هذه القطع صنعت لأحد أفراد العائلة المالكة ، وهذه القطع جميعها محفوظة في متحف إلاشمونيل جامعة أكسفورد بالمملكة المتحدة.

ويرجع تاريخها إلي النصف الثاني من القرن ١٢هـ / ١٨م عدد ١٦ قطعة مصنوعة من العاج مرسومة بإلالوان لوحة (١) شكل (١)

التاريخ النصف الثاني من القرن ١٢هـ / ١٨م بالمملكة المتحدة

مكان الحفظ : متحف إلاشمونيل جامعة اكسفورد

تحت رقم : EA ١٩٦٧,٢٠٢

المقاس : أكبر ارتفاع ٢,٩سم قطر الدائرة ٢,٩ سم أصغر ارتفاع ٢,٧ سم قطر الدائرة ٢,٧ سم

القطعة إلاولى :

قطعة من العاج لوحة (٢) شكل (٢) منفذة بإلالوان ، تضم رسوم تصويرية توضح رجلاً "ممتطياً" صهوة جواده ، يجري مسرعاً جهة (اليسار) ، والرسوم جميعها منفذة باللون الذهبي على أرضية سوداء "تظهر النسب التشريحية والتفاصيل واضحة من حركة الحصان الذي يغطي ظهره بساط مزركش"

أما الرجل فيظهر وجهه بوضع جانبي والملامح دقيقة وتظهر التفاصيل الدقيقة من إلاذان ، والشارب والعيون محددة ، ويحمل على كتفه أدوات الصيد ، ويرتدي على رأسه عمامة بسيطة ، أما ملابسه المزركشة بالورود الحمراء تتكون من قفطان طويل الأكمام ذهبي اللون ويحدد الوسط حزام ، يرتدي في قدميه حذاء ، وقد رسم المصور إلأرضية التي ظهرت بها النباتات والحشائش المزهرة التي نشرها في جميع أرضية الصورة ، كما ظهرت المرتفعات والرسوم جميعها محددة بخطوط خارجيه رفيعة ودقيقة

القطعة الثانية :

– قطعة من العاج لوحة (٣) شكل (٣) منفذة باللون الذهبي على أرضية باللون إلاسود "وموضوع الرسوم يتضمن رجلاً يمتطي صهوة جواده الذي يجري مسرعاً جهة اليسار ، أما الرجل فيظهر وجهه بشكل واضح التفاصيل (العينان ، الأنف ، الفم ، الشارب) وعلى رأسه عمامة متعددة الطيات ، أما الملابس فعبارة عن قفطاناً "طويلاً" بفتحه عند الرقبة وبأكمام طويلة ، وفي مقدمة الصورة تظهر رسوم النباتات والتلال المرتفعة التي تنمو على قمتها وسفوحها كما وجدت الصخور على جانبي الصورة .

القطعة الثالثة :

– قطعة من العاج لوحة (٤)شكل (٤) تمثل صورة رجل يمتطي صهوة جواده وجهه في وضع جانبي ، وقد امسك بلجام فرسه الذي يتجه نحو اليمين ، ويرتدي ملابس الصيد المكونة من قميص طويل الأكمام والذي يغطي الرقبة وسروال والرسوم جميعها منفذة باللون الذهبي على أرضية باللون إلاخضر ، ويحيط برأسه عمامة بسيطة ، وتبدوا تعبيرات الفنان واضحة في تجسيد الحصان والخلفية منفذة بدقة حيث تظهر إلاوراق النباتية والحشائش كما ظهرت إلاحراش والصخور التي رسمت بإسلوب محور عن الطبيعة .

القطعة الرابعة :

– قطعة من العاج لوحة (٥) شكل (٥) تمثل صورة لشاب متجهاً نحو اليسار في أماكن الصيد ، الرسوم منفذة باللون الذهبي على أرضية باللون إلاسود حيث تظهر حركة جسده واضحة ، وتبدو الحشائش و النباتات ، كما تظهر الصخور ، أما ملابسه فيرتدي ملابس الصيد المكونة من قميص طويل الأكمام ، وسروال .

القطعة الخامسة :

– قطعة من العاج لوحة (٦) شكل (٦) تضم أماكن الصيد ، حيث يوجد رجل يرتدي ملابس الصيد متجهاً نحو اليمين ، والرسوم منفذة باللون الذهبي على أرضية باللون إلاخضر ، يرتدي الرجل ملابس عبارة عن قميص طويل الأكمام مزركش بالرسوم باللون إلاحمر وسروإلا ، وعلى رأسه تظهر العمامة متعددة الطيات . ويمسك بيديه أداة الصيد ، وتظهر في خلفية الصورة الصخور المتراكمة بإسلوب محور عن الطبيعة ، والتي تشبه قطع إسفنجية ، كما يظهر وجهه الحصان الذي كان يمتطيه بتفاصيل دقيقة .

القطعة السادسة :

– قطعة من العاج لوحة (٧) شكل (٧) توضح مناظر الصيد وأماكنها ، رسوم شاب يرتدي ملابس الصيد وتحيط برأسه العمامة ويتجه نحو اليمين والزخارف جميعها باللون الذهبي على أرضية باللون إلاصفر ، أما ملابسه فتتكون من قميص يغطي الرقبة وبأكمام طويلة ، وسروال مزركش باللون إلاحمر وتظهر حوله الحشائش والنباتات ، كما تبدو الجبال والأحراش واضحة .

القطعة السابعة :

– قطعة من العاج لوحة (٨) شكل (٨) توضح الصخور المتراكمة التي رسمها الفنان بإسلوب محور عن الطبيعة ، حيث تشبه قطع الإسفنج ، كما تبدو التلال واضحة وجميعها منفذة بإلالوان الذهبي على أرضية باللون إلاصفر .

القطعة الثامنة :

– قطعة من العاج لوحة (٩) شكل (٩) توضح منظر صيد ، يظهر شاباً متجهاً نحو اليسار ومرتدياً ملابس الصيد المكونة من قميص قصير وسروالا قصيراً ، ويظهر الوجه في وضع جانبي ، كما يرتدي في أذنيه قرط ، وتبدو حركة الجسم واضحة أما خلفية الصورة فتوضح الجبال والغابات والرسوم جميعها منفذة باللون الذهبي على أرضية باللون إلاحمر .

القطعة التاسعة :

– قطعة من العاج لوحة (١٠) شكل (١٠) تضم كباش متصارعة (٢٨) متجهة نحو اليسار ، حيث تظهر النسب التشريحية في تمثيل الجسد ، وتظهر الرسوم النباتية ، والتي تخللها مجموعة من الصخور المتراكمة ، حيث رسمت بإسلوب محور عن الطبيعة ، والتي تشبه قطع الإسفنج المتراصة فوق بعضها ، والرسوم جميعها منفذة باللون الذهبي على أرضية باللون إلاحمر .

القطعة العاشرة :

– قطعة من العاج لوحة (١١) شكل (١١) توضح رجل يقود عربة بعجلات كبيرة تجرها الخيول متجهاً نحو اليسار ، ويظهر وجهه بوضع جانبي ، أما الملامح فتبدو دقيقة وتظهر النسب التشريحية ، أما الملابس فيزينها الورود ويغطي رأسه عمامة متعددة الطيات والرسوم باللون الذهبي على أرضية باللون إلاحمر .

القطعة الحادية عشر :

– قطعة من العاج لوحة (١٢) شكل (١٢) تصور رجل بداخل عربة تجرها الخيول متجه نحو اليسار ويظهر الرجل مضجعاً وحوله تظهر النباتات والتلال في خلفية الصورة ، أما ملامحه دقيقة واضحة ويظهر وجهه بوضع جانبي ، بينما ملابسه المزركشة بالورود الدقيقة ، ويغطي رأسه العمامة .

القطعة الثانية عشر :

– قطعة من العاج لوحة (١٣) شكل (١٣) توضح رجل يركب على ظهر فيل ضخم متجهاً نحو اليسار وتظهر ملامحه الدقيقة وشاربه ويزين الفيل أبسطة مزركشة بألوان براقة وتظهر خلفية الصورة واضحة تضم النباتات المتعددة والرسوم جميعها منفذة باللون الذهبي على أرضية باللون إلاخضر .

القطعة الثالثة عشر :

– قطعة من العاج لوحة (١٤) شكل (١٤) توضح أماكن الصيد حيث تضم إلاوراق النباتية المزهرة ، كما تضم مجموعة من الصخور وإلاحجار المتراصة فوق بعضها والرسوم باللون الذهبي على أرضية باللون إلاسود .

القطعة الرابعة عشر :

– قطعة من العاج لوحة (١٥) شكل (١٥) توضح رجل يقف متجهاً نحو اليسار ، تظهر ملابسه المزركشة بالورود ويرتدي ملابس طويلة وتغطي رجليه وتبدو الأكمام طويلة أيضاً ، كما تظهر الحركة والحيوية في حركة يديه ، ويرتدى عمامة متعددة الطيات ، أما ملامح وجهه ظهرت دقيقة في رسم العيون والشارب ، كما ظهرت الخلفية للصورة التي تظهر بها النباتات المتنوعة والصخور والرسوم جميعها منفذة باللون الذهبي على أرضية باللون إلاسود .

الدراسة التحليلية للقطع موضوع البحث :

جاءت الدراسة التحليلية تظهر الشكل العام للقطع والتى ظهرت على شكل "هرم " له قاعدة متسعة وقمة مسلوبة إلي أعلى وتم تنفيذ الرسوم بإلالوان على جميع أجزاء القطع ، كما تركزت هذه الدراسة على محورين أساسيين ، المحور إلاول ويتضمن رسوم إلاشخاص ، وأغطية الرؤوس ، وإلالوان والزخارف وكذلك الخلفيات التى وردت على الرسوم ثم إلأدوات والحيوانات والطيور التى جاءت على القطع موضوع الدراسة ، أما المحور الثانى والذى يتضمن نماذج لبعض الألعاب والتى جاءت بصور أخرى وأماكن تواجدها.

رسوم إلاشخاص :

ظهرت الرسوم الخاصة بالرجال متنوعة ، وكانت واقعية إلي حد كبير من حيث النسب التشريحية ، فظهرت اللحى والشوارب ، وظهر ذلك كما فى اللوحات (٢) ، (٣) ، (٤) ، لوحة (٦) أشكال (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٦) .

الملابس : [٢٩]

تنوعت الملابس ، والتى تميزت بالبساطة ، وعدم التعقيد فظهر القميص الطويل الذى يصل إلي القدمين والمفتوح عند الرقبة كما فى اللوحة (١٥) شكل (١٥) .

كما ظهر القميص القصير الذى يصل إلي الركبتين وأسفله سروال واسع قصير لوحة (٦) شكل (٥) ، لوحة (٩) شكل (٩) فضلاً عن ظهور الملابس الخاصة بالصيد لوحات (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) ، لوحة (٧) أشكال (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) شكل (٧)

ألوان الملابس :

جاءت ألوان الملابس وزخارفها بسيطة خالية من المجوهرات واللالئ كما فى اللوحات لوحة (٢) ، لوحة (٣) ، لوحة (٤) ، لوحة (٥) ، لوحة (٦) ، لوحة (٧) ، لوحة (٨) ، لوحة (١١) ، لوحة (١٢) ، لوحة (١٣) ، لوحة (١٥)

أغطية الرأس : [٣٠]

جاءت أغطية الرؤوس عبارة عن العمائم التى تلتف حول الرأس عدة لفات كما فى لوحات (٢)، (٣) ، (٤) ، أشكال (٢) ، (٣) ، (٤)

كما ظهرت القلنسوات المرتفعة قليلاً عن الرأس كما فى لوحات (٦) ، (٩) ، (١١) ، (١٢) ، (١٣) ، (١٥) وأشكال (٦) ، (٩) ،(١١) ،(١٢) ،(١٣) ،(١٥)

إلالوان والزخارف :

جاءت إلالوان واضحة بينما الزخارف كانت بسيطة ، واشتملت على رسوم آدمية وحيوانات كالحصان ، والفيل والكباش ، كما أظهرت الزخارف النباتية كإلاشجار والفروع وإلازهار .

الخلفيات : [٣١]

جاءت الخلفيات متنوعة ، بما أعطى التصميم العمق الفنى ، فإعتمدت الخلفيات على عناصر أساسية كإلاحراش والجبال وأيضاً إلأماكن الخاصة بمناظر الصيد ، كما ظهرت الصخور المتراكمة والتى رسمت بإسلوب محور عن الطبيعة وتشبه قطع الإسفنج كما فى اللوحات (٥) ، (٦) ، لوحة (١٤) وإلاشكال (٥) ، شكل (٦) ، شكل (١٤)

الحركة والحيوية :

ظهرت من خلال نظرات الوجوه ، والحركات الخاصة بإلايدى وإلارجل ، وتنوع مناظر الوقوف والجلوس وإلانحناءات التى جاءت بواقعية ، كما فى اللوحات (١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) وإلاشكال (١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) .

جاءت العربات التى تجرها الخيول لوحات (١١ ، ١٢) أشكال (١١ ، ١٢)

رسوم الحيوانات :

حظيت الحيوانات فى التراث الهندى بمكانة عظيمة ، وبصفة خاصة فى الديانات الهندوسية المختلفة[٣٢] ، حيث آمن الهنود بالكثير من الحيوانات وأضفوا عليها صفات إلالهة (كالثعابين والقردة ، كما عبدوا الفيلة وقدسوها واستخدموها فى الصيد والحروب والصراعات ، فضلاً عن استخدامها فى المواكب والاحتفالات[٣٣] وقد أتقن المصورون الهنود رسوم الحيوانات نظراً إلي عنأية إلاباطرةبالنادر من هذه الحيوانات [٣٤] وفيما يلى رسوم الحيوانات التى ظهرت على قطع الألعاب موضوع الدراسة .

رسوم الفيلة : [٣٥]

تميزت بالدقة الواضحة فى التفاصيل والنسب التشريحية كما فى لوحة (١٣) شكل (١٣)

الحصان : [٣٦]

ظهر الحصان بصورة واقعية إلي حد كبير ، حيث ظهرت تفاصيله دقيقة كما فى اللوحات (٢)، (٣) ، (٤) ، (٦) والإشكال (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٦)

الكباش :

ظهرت الحركة والحيوية من خلال موضوع مصارعة الكباش [٣٧] والتى ظهرت بتفاصيلها الواقعية لوحة (١٠) شكل (١٠)

إضافات جديدة على وسائل التسلية فى الهند فى عصر المغول :

وصلنا مجموعة من رسوم بعض الألعاب والتي وردت على المخطوطات المزوقة ، فقد تميزت المدرسة المغولية الهندية بتنوع كبير في انتاجها الفني ، وقد وصلنا منها مخطوطات مزوقة عديدة ، تميزت بالكثير من الخصائص الفنية [٣٨] ومن تصاوير هذه المدرسة والتي ظهرت بها رسوم الألعاب ، والتي تمثل لعبة السلم والثعبان (Gyan Chaupar) [٣٩] والتي سوف أتناولها بالتفصيل في هذه الدراسة التي تنشر لأول مرة

توجد تصويرة عبارة عن ورقة مفردة ظهرت بها لعبة السلم والثعبان (لوحة ١٦) على الورق المرسوم بإلالوان

التاريخ : ١٦٤٠

المقاس: (٤٠,٣×٥٥,٤سم)(طول×عرض)

تحت رقم ١٢٨٩ . ١٩٩٠ EA

مكان الحفظ : متحف إلاشمونيل بجامعة اكسفورد بالمملكة المتحدة

– تعد هذه اللوحة ورقة مفردة تضم نسخة من لعبة السلم والثعبان وقد وجدت في القرن ١٢هـ /١٨م وهي نسخة صوفية متطورة وتعد من الأمثلة القليلة جداً التي مازالت باقية وتعبر عن اللعبة لدى المسلمين وبصفة خاصة الطرق الصوفية ، وهذه الورقة مرسومة بإلالوان ووجدت في بريطانيا بمتحف+ إلاشمونيل بجامعه أكسفورد .

طريقة اللعب :

وجدت هذه اللعبة في الهند منذ القرون الوسطى وتشبه في طريقة اللعب الألعاب التي تلعب على اللوحات بواسطة (النرد) ، والتي يمر من خلالها اللاعب بمخاطر ومطبات وممرات كثيرة .

– ففي بدأية اللعبة يمر اللاعب عند السلم (Lader) برمية سريعة والثعبان ينزل بشكل مفاجئ .

وهذه اللعبة في النهأية تعبر عن قائمة رئيسية مكونة من (السلم ، الثعابين ، الخط الكارثي ، عرش الرب)

مغزاها في النهأية (عمل جيد أو سلوك سيئ حيث يصعد اللاعب من (أسفل الدول الجهنمية إلي العالم السماوي) ، وفي نهأية المطاف إلي التنوير فيمر اللاعب بعدة مراحل متطورة فيبدأ من القاع اسفل اللوحة حيث يصعد اللاعب المتقدم إلي (عرش الرب) من خلال المرور بهيكل (لمسجد مغولي) أولاً ، أما السلم المباشر المرسوم باللوحة فيؤدي

إلي عرش الرب ، بينما الثعابين جميعها توجد في النصف إلايسر من اسفل اللوحة الخاصة باللعب مع وجود اسماء ترمز لكل ثعبان في خانات مثل (الطمع ، الحسد ، الخيانة) كما يوجد خط مائل (كارثي) ، حيث ترصد الثعابين الطريق العلوي والذي بدوره يكون بالقرب من نهأية اللعبة بفخر واعتزاز ، ومغزاه أو رمزيته حينما يضل اللاعب الباحث عن الطريق ، فالشيطان يضل طريق الباحث (اللاعب) وبالتالي يمر بالعقبات الكثيرة للانقاذ والخلاص فينتظر الشيطان حتى يغرق الباحث التائهه الذي يضل الطريق .

رسوم الثعابين : [٤٠]

ظهرت رسوم الثعابين على لوحة لعبة السلم والثعبان كما فى لوحة (١٦)

وسائل التسلية والترفيه :

– الموسيقى والعزف : [٤١]

– كان الغناء والموسيقى والعزف من أكثر وسائل التسلية والترفيه انتشاراً في الهند في العصر المغولي ، وتعد من العادات التي ظهرت في الهند القديمة والتي تصاحب حفلات الزواج[٤٢] كما تعد الموسيقى ذات صلة وثيقة بالنفس البشرية وقد أولى بعض الملوك العنأية الفائقة بفن الموسيقى أما في عصر أباطرةالمغول بالهند وصل اهتمام نسائهن بالغناء والموسيقى والعزف ، ووجدت صور هذه الاحتفالات على جدران القصور[٤٣] .

وقد مارست المرأة حقها في عزف الموسيقى والشعر وإلاندماج في الحياة الفكرية والثقافية [٤٤] كما تنوعت وسائل التسلية في عصر المغول بالهند فظهرت الموسيقى والعزف كأحد وسائل التسلية ، تجلى ذلك واضحاً من خلال ورقة منفردة للتصويرة التي تنشر لأول مرة والتي توضح العزف ومدى أهمية دور المرأة وقيامها به كأحد وسائل الترفيه والتسليه التاريخ ١٨١٥م

المقاس : (٦١,١×٨١,٤سم)(طول×عرض)

تحت رقم ٢ – EA ٢٠٠٧

مكان الحفظ : متحف إلاشمونيل بجامعة اكسفورد بالمملكة المتحدة

ورقة مفردة تضم تصويرة لسيده هنديه تجلس وتمسك آله موسيقيه وترية (آله تجمع بين العود والجيتار)

(Jantar) [٤٥] بداخل حديقة منزل وحولها أدوات العزف التي تستخدمها ، وتظهر النباتات وإلاشجار ذات الفروع وإلاوراق أمام السيدة ، أما خلفها فتظهر منشائه معمارية ويظهر الرفرف الخشبي الذي يعلو هذه المنشأة ، ويعلوه أيزار آخر مكون من زخارف نباتية متتالية مكونة من أفرع ، وقد مثل الفنان الطبيعة على اكمل وجه ، حيث ظهر القمر مكتملاً وواضحاً في السماء ، ويتوسط الحديقة بركه مائيه مستطيلة الشكل ويسبح بداخلها البط ، أما السيدة التي بالصورة ، يظهر وجهها بوضع جانبي بتفاصيل واضحة فتظهر (الجبهه العريضة ، العينان واسعتان الملامح الدقيق الحادة ، إلاذان يتدلى منها قرط ، ويظهر حول عنقها العقد أما الخلخال يظهر واضحاً في قدمها ، كما ارتدت إلاساور حول معصمها ، أما ملابسها فترتدي السيدة على رأسها شال يغطي منتصف رأسها ثم ينسدل على

إلاكتاف ليغطي باقي جسدها ، ويتطأير طرفه إلي الخلف ويزخرفه ورود صغيرة ، كما ترتدي فستاناً "مفتوحاً" عند الصدر والأكمام نصفية ولا يغطي قدميها ، وتجلس على ركبتها اليسري أما الركبة اليمنى فتسند عليها إلاله الموسيقيه ، أما خلفيه اللوحة فظهر بها رسوم أفرع إلاشجار وإلاعشاب والقمر المكتمل بالسماء والمنشأة المعمارية .

جاءت صور النساء واضحة أيضاً من حيث التفاصيل الدقيقة والنسب التشريحية كما فى لوحة (١٧) شكل (١٦)

ملابس النساء : [٤٦]

جاءت عبارة عن فستاناً " مفتوحاً " عند الصدر وبأكمام نصفيه ، هذا إلي جانب الشال الذى يغطى منتصف الرأس وينسدل على إلاكتاف كما فى لوحة (١٧) شكل (٦) .

أما غطاء الرأس ويتطأير طرفيه إلي الخلف لوحة (١٧) شكل (١٦)

إلأدوات :

ظهرت آلة موسيقية وترية [٤٧] كما فى لوحة (١٧) ، شكل (١٦)

كما جاءت العربات التى تجرها الخيول لوحات (١١) ، (١٢) أشكال (١١) ، (١٢)

رسوم الطيور : [٤٨]

اتضحت فى رسوم (البط) والذى كان يسبح بداخل بحيرة مائية كما فى لوحة (١٧) شكل (١٦)

نماذج لبعض الألعاب على صور أخرى متنوعة ، وأماكن تواجدها

توجد نسخة لحديقة قديمة فسيحة فى الهند فى قصر " فاتهبورسيكرى " (Fatehpur sikri)

والذى يعود إلي القرن ١٠هـ / ١٦ م فى شمإلي الهند [٤٩] ، وكان من بين من لعبو لعبة (chaupar) موضوع البحث ، الملك جلال الدين أكبر ، الذى أقام بطولات لأفراد حاشيته ، كما وجدت فى ساحات قصوره لوحات منفذة لهذه اللعبة [٥٠]، حيث قسم بلاط القصور إلي خانات حمراء ، وأخرى بيضاء ، حيث تمثل ذلك " لوحة اللعبة " ، كما يوجد حجر هائل يرتكز على أربعة أرجل (ليمثل النقطة المركزية) ، ولا تزال آثار هذه إلالواح الفخمة واضحة فى مدينة (Agra) و (Allah Abad) فتعد أقدم شاهداً على وجود تلك اللعبة فى الهند .

–وجدت رسوم ومناظر تصويرية لبعض الألعاب ، حيث جاءت متنوعة ومتعددة وترجع إلي العصر المغولى بالهند ومنها ؟

– لعبة البولو :جاءت لعبة البولو على مناظر تصويرية حيث توجد تصويرة توضح مباراة للعبة البولو(٥١)

– الصيد : جاءت مناظر تصويرية متعددة للصيد ، فاشتملت على صيد الغزلان [٥٢] ،كما جاءت مناظر معبرة عن صيد النمور [٥٣] وكذلك جاءت مناظر تعبر عن صيد إلاسماك [٥٤].

– المصارعة :

جاءت مناظر تصويرية توضح المصارعة فظهرت مصارعة الحيوانات والطيور مثل هرولة الفيلة[٥٥] وصراع الكراكى [٥٦] وغيرها .

–الموسيقى :كان إلاهتمام بالموسيقى فى عصر المغول له أهمية بالغة [٥٧]حيث وجد مناظر تصويرية توضح العزف على إلالات الموسيقية ، وظهرت إلالات الموسيقية [٥٨]على تصاوير المخطوطات فى العصر المغولى بالهند بأشكال متنوعة. [٥٩]

لعبة شندل مندل [٦٠] :

لوحة اللعب تتكون من ١٦ خانة مرتبة فى شكل دائرى على شكل متوازى أضلاع ينقسم إلي ٢٤ جزء كل ٨ أجزاء من الصف يأخذ رقم أو أرقام القطع (٦٤ قطعة + ٤ نرد) وتستخدم فى أطول أربع جوانب ومرقمة بأرقام من (١ : ١٠) وعدد اللاعبين ١٦ لاعب وكل لاعب يحصل على أربع قطع وتنتقل القطع إلي اليمين وتمر عبر كل الدائرة بأكملها واللاعب الذى يخرج أولاً يسلم الكمية المشترطة إلي الخمسة عشر لاعب الأخرين أما اللاعب الذى يكسب كثيراً واللاعب إلاخير الذى يخسر كثيراً مما يبرهن أن اللعبة تعتمد على المكسب والخسارة ويتم اللعب فى هذه اللعبة بطرق متعددة .

لعبة الكارت [٦١] :

لعبة مشهورة منذ عصر أكبر وتعتمد على الكروت حيث تتكون من ١٢ كارت والكروت تأخذ أشكال (ملوك)، الحصان، بعض الكروت تشتمل على الملوك راكبى الفيلة بلون فضى ، والبعض الأخر تعتمد على صور الخدم بعضهم يجلس فى الحدائق للعبادة والبعض الأخر مخمور والبعض الأخر ياقظاً.

الخاتمة وأهم النتائج :

أوضحت الدراسة ظهور الألعاب كأحد وسائل التسلية ، وتجلى ذلك بوضوح على تصويرتين من تصاوير المخطوطات فى العصر المغولى الهندى ، والتى اشتملت على " لعبة السلم والثعبان " والعزف على آلة موسيقية وترية كأحد وسائل الترفيه والتسلية .

–ظهور لعبة شابور والتى عرفت لدى الهنود منذ العصور القديمة ، وظلت كأحد وسائل التسلية فى عصر المغول بالهند ومنها انتقلت إلي بلدان أخرى .

–أشارت رسوم التحف التطبيقية ، والتى تمثل اللعبة شابور Chaupar وعُرفت بشكلها الحإلي ، واستمرت ثم تطورت الرسوم

حازت لعبة شابور على شهرة واسعة لدى أفراد الطبقة الحاكمة وخاصة فى عصر أكبر وأيضاً نالت نفس إلاهتمام لدى طبقات المجتمع المختلفة حيث أقام أكبر بطولات لأفراد حاشيته لهذه اللعبة

– صنعت لعبة شابور من العاج ، وتم الزخرفة باللاكيه وبإلالوان المتنوعة ، وكانت الزخرفة تمثل صوراً لملوك على ظهور الخيل وراكبى الفيلة والعربات التى تجرها الخيول .

– أظهرت الدراسة عدد ١٨ لوحة تنشر لأول مرة ولم يسبق دراستها من قبل وعدد ١٦ شكلاً توضيحياً .

– تبين من خلال اللوحات موضوع الدراسة ، ظهور رسوم الحيوانات بكثرة والرسوم إلادمية والنباتية.

– أظهرت الدراسة التشابه الواضح فى تصميم الشكل العام لجميع القطع الخاصة بلعبة (شابور) مع وجود تنوع فى الموضوعات التصويرية والتى نفذت على رسوم اللعبة مثل (مناظر الصيد، ورسوم الحيوانات ومصارعة الكباش ، وراكبى الفيلة فى رحلات الترفيه والتسلية)

–أوجد الفنان المغولى الهندى بعض إلاساليب الفنية الخاصة بالرسوم فى تصميم اللعبة ، مما أظهر شكل اللعبة بوضوح .

–تنوعت وسائل الترفيه والتسلية حيث ظهرت إلي جانب لعبة شابور ، ولعبة السلم والثعبان والعزف على الموسيقى كأحد وسائل الترفيه على مخطوطات مزوقة .

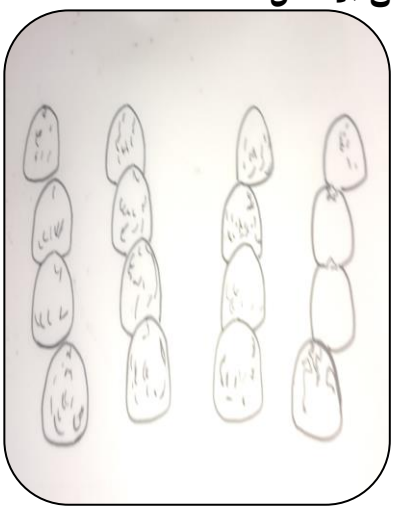
–أكدت الدراسة الدور الوظيفى لهذه الألعاب داخل الموضوعات التصويرية، مع إلاحتفاظ بالجانب الجمإلي لها وذلك من خلال الزخارف المنفذة عليها ، فجمعت بين الغرض الزخرفى ، والغرض الوظيفى.

–وضح من خلال الدراسة مدى التنوع فى الموضوعات التصويرية التى ظهرت بها .

–أظهرت القطع الخاصة بالدراسة أن هناك أنواع عديدة من الألعاب، اختلفت فى تمثيلها على مواد متنوعة من قطع تطبيقية ومناظر تصويرية ، مما أدى بدورها إلي إلاختلاف فى مواد الصناعة.

–وضح من خلال القطع موضوع الدراسة اختلاف الزخارف المستخدمة تبعاً للقطع المنفذة عليه تبعاً للمواد الخام ومدى ملائمته للزخرفة . –تبين من الدراسة أن مجموعة الألعاب المستخدمة فى رسوم الألعاب متنوعة ، واشترك أغلبها فى اللون الذهبى لتنفيذ الرسوم .

فهرس الأشكال



شكل (١) توضح عدد ١٦ قطعة من لعبة chaupar المحفوظة بمتحف الأشمونيا بجامعة أكسفور بمدينة بريطانيا



شكل (٢) يوضح تفاصيل لرسوم رجلاً ممتطياً صهوة جوادة متجهاً لليسار.



شكل (٣) توضح تفاصيل رسوم رجلاً يمتطى صهوة جواده



شكل (٤) توضح تفاصيل لرسوم رجلاً يمتطى صهوة جواده ووجهة فى وضع جانبي .



شكل (٥) يظهر رسوم شاب متجهاً نحو اليسار فى أماكن الصيد



شكل (٦) يوضح شخص يرتدى ملابس الصيد متجهاً نحو اليمين .



شكل (٧) يوضح رسوم شاب يرتدى ملابس الصيد .



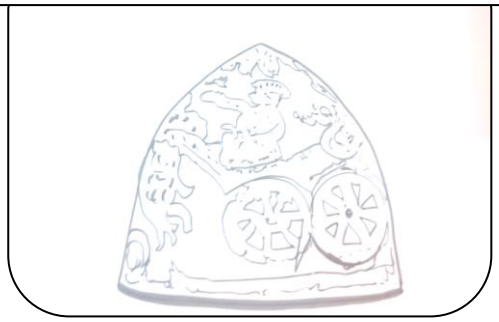
شكل (٨) يوضح الصخور المتراكمة والتلال



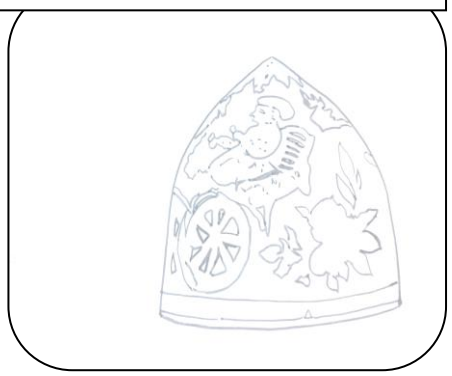
شكل (٩) يوضح منظر شاباً متجهاً نحو اليسار مرتدياً ملابس الصيد .



شكل (١٠) يوضح تفاصيل كباش متصارعة متجهة نحو اليسار



شكل (١١) يوضح رسوم شخص يقود عربة بعجلات كبيرة تجرها ال



ح شخص بداخل عربة تجرها الخيول متجهة نحو اليسار .



شكل (١٣) يوضح شخص يركب على ظهر فيل ضخم



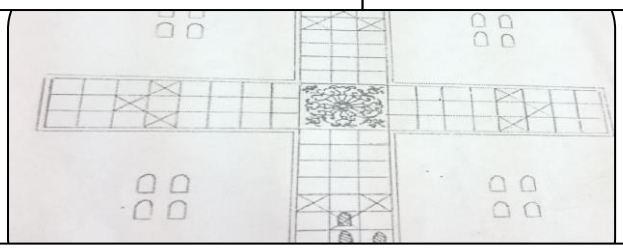
شكل (١٤) يوضح منظر لأماكن الصيد



شكل (١٥) يوضح شخص يقف متجهاً نحو اليسار



شكل (١٦) يوضح سيدة تعزف على آلة موسيقية .



شكل (١٧) يمثل شكل اللوح الذى تلعب عليه لعبة chaupar رسوم توضيحية عن :

Norman Brown . W. The Indian Games Pachiso , Pl. P.٣٣

فهرس اللوحات



لوحة (١) توضح عدد ١٦ قطعة من لعبة chaupar المحفوظة بمتحف الأشمونيا بجامعة أكسفور بمدينة بريطانيا



لوحة (٢) توضح منظر لرجلاً ممتطياً صهوة جوادة متجهاً لليسار.



لوحة (٣) توضح تفاصيل رسوم رجلاً يمتطى صهوة جواده .



لوحة (٤) توضح تفاصيل لرسوم رجلاً يمتطى صهوة جواده ووجهة فى وضع جانبي .



لوحة (٥) تظهر رسوم شاب متجهاً نحو اليسار فى أماكن الصيد



لوحة (٦) توضح شخص يرتدى ملابس الصيد متجهاً نحو اليمين .



لوحة (٧) تظهر شخص يرتدى ملابس الصيد .



لوحة (٨) تظهر الصخور المتراكمة والتلال .



لوحة (٩) توضح منظر شاباً متجهاً نحو اليسار مرتدياً ملابس الصيد .



لوحة (١٠) توضح تفاصيل كباش متصارعة متجهة نحو اليسار



لوحة (١١) تظهر رسوم شخص يقود عربة بعجلات كبيرة تجرها الخيول .



لوحة (١٢) تظهر شخص بداخل عربة تجرها الخيول متجهة نحو اليسار .



لوحة (١٣) توضح شخص يركب على ظهر فيل ضخم .





لوحة (١٤) تظهر منظر لأماكن الصيد .

لوحة (١٥) توضح شخص يقف متجهاً نحو اليسار .





لوحة (١٦) توضح رسوم للعبة السلم والثعبان (gyan chaupar)

لوحة (١٧) توضح سيدة تعزف على آلة موسيقية

حواشي البحث :

(١) للمزيد من التفاصيل عن تاريخ الدولة المغولية الإسلامية فى الهند راجع :
-جوستان لوبون : حضارات الهند ، ترجمة أحمد زعتر ، القاهرة ، ١٩٤٨ .
-I shwart Prasad : Ashort history of the Muslim ruleien india, Indian , press, Allahabah, ١٩٨٢ .
Edwards, s.m. : Mughal Rule in india, vew Delhi, ١٩٧٤ .
- Percival. Spear. : Ahistory of india, v.II, London, ١٩٨٢ .
-جمال الدين الشيال : تاريخ دولة أباطرةالمغول الإسلامية فى الهند، مكتبة الثقافة الدينية ، ط١، ٢٠٠١.
(٢) بابر شاه : هو تركى مغولى لأن آباه عمر شيخ ميرزا صاحب (فرغانه) وكان حفيد تيمور لنك التركى، أما أمه فهى أبنة يونس خان مغولستان ، وحفيدة جغناى ثانى أبناء جنكيز خان المغولى : للاستزادة راجع :
- Welch (s.c), the Are of Mughal Indian painting and precious objects, newyork, ١٩٦٣. P.١٥ .
- S.M. Edwardes and H.L.O. Great mughal Rule in india, Asian, publication, services, New delhi, ١٩٧٩ .
- أحمد محمود الساداتى : تاريخ الدول الإسلامية بآسيا وحضارتها، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، صـ٥٧ : ٨٢ .
- احسان حقى : تاريخ شبه الجزيرة الهندية الباكستانية، بيروت مؤسسة الرسالة ، ١٣٩٨هـ /١٩٧٨م ، صـ١٢٨.
- Gavin Hambly :Cities op Mughal India , London, paul Eleck, ١٩٧٧, p.٣٧.
- أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم، القاهرة ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ١٩٨٠ ، صـ٣٠٢.
- ماجدة صلاح مخلوف: الجوانب الإنسانية والأدبية لدى بابر شاه من خلال كتابة بابر نامه، دار الصحيفة ، القاهرة ، ٢٠٠٠م، ص٩ .
(٣) للمزيد من التفاصيل عن عصر جلال الدين محمد أكبر شاه، ومن تلاه من السلاطين راجع :
عبد المنعم النمر : تاريخ الإسلام فى الهند ، دار العهد الجديد للطباعة ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص٢٠٠.
-Ishwari Prasad : ashort history of Muslim Rule in india p.p. ٢٢٦-٢٢٧.
Vincenta smith, C. I .E : Akbar the Great Magul, Ed, II,s ١٩٦٦ New Delhi, P.٣٦ .
-جمال الدين الشيال : تاريخ دولة أباطرةالمغول الإسلامية فى الهند، منشأة المعارف ، الاسكندرية، ١٩٦٨ ، صـ٨٠ : ٨٣ .
Babur,Zahiruddin Muhammad, Babur Nama, trans, Beveridge, london luzak, company, ١٩٦٩, pp . ٤٨٠ .
-احسان حقى: تاريخ شبه الجزيرة الهندية الباكستانية ، ص١٤١ : ١٤٥ .
-أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندسية وحضارتهم ، صـ٢ ، ص٧٥- ٧٧ .
-Robert skel to nand others, festival of India, the Indian Heritage, court life and Arts under Mughal Rul, London festival of India trust , ١٩٨٢, P.٣٠.

(٤) الشطرنج :
لعبة رياضية ذهنية، عُرفت منذ القدم ، تُلعب على مربع يُعرف (رقعة الشطرنج)، وتنقسم إلى أربعة وستين مربعاً" ملونين بلونين مختلفين، أحدهما فاتح، والآخر داكن ذلك على التوالى، ولكل لاعب مجموعة من القطع عددها ستة عشر حجراً بلونين الأبيض والأسود ، تضمن " ملك واحد، وزير ، طابيتان، فيلان، حصانان، ثمانية عساكر" والهدف من اللعبة هو محاصرة الملك عند الخصم، وتنتهى بذلك اللعبة .
للمزيد عن أصل وتاريخ الشطرنج راجع :
- عبد المنعم ماجد: تاريخ الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، القاهرة، ١٩٦٣م، صـ١٣٨.
-عطية القوصى: المسلمون والشطرنج دراسة تاريخية، القاهرة ، دار الثقافة العربية، ١٩٨٥، ص٩.
-أبو الحمد فرغلى: آثار فنية إسلامية من لعبة الشطرنج ، مجلة المؤرخ المصرى، العدد السادس ، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩١م، ص١٨٠، ١٨١ .
(٥) السيد عبدالعزيز سالم: الرياضة عبر العصور ، تاريخها وآثارها ، مركز الكتاب للنشر ١٩٩٨، ص١٣٨.
(٦) أحمد عبد الرازق : الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، دار الفكر العربي ، القاهرة ،ص٢٠٠٤، ص٣٨.
(٧) عطية القوصى: المسلمون والشطرنج ص١٣ .
(٨) عبد الحليم الندوى: الصيد والألعاب الرياضية عند المغول العظماء، مجلة ثقافة الهند، مجلد ١٣- عدد (٤) ١٩٦٢م، ص٩٩، ١٠٠ .
"الصيد" : عُرف الصيد على إطلاقه عند العرب قبل الإسلام بدافع الطعام ، كما عرف عند غيرهم من الفرس كرياضة ملكية، ويعد الصيد أهم وسائل التسلية والرياضة المفضلة عند الشعوب الشرقية، وكان من الموضوعات التى سجلها المصرى القديم أو الآشورى أو الفارسي فى سجلاته، كما قام به العرب فى الجاهلية ، وبعد الإسلام.
-عبد العزيز سالم: صور من المجتمع الأندلسي فى عصر الخلافة الأموية وعصر دويلات الطوائف من خلال النقوش المحفورة فى علب العاج، مجلة كلية الآثار، العدد الذهبى، جامعة القاهرة ١٩٧٨، ص١٢٧.
-عبد العزيز صلاح : الرياضة عبر العصور ،ص٢٣، ٣٦ .
(٩) الفيلة : تعد الفيلة من أكثر الحيوانات شهرة بالهند، نظراً لكونها من الحيوانات المستأنسة لدى الهنود منذ أقدم العصور ، حيث بلغت مكانة الفيل شهرة كبيرة فى الأساطير الهندية للإستزادة راجع:
-محمد إسماعيل الندوى : الأساطير الهندية ، مجلة تراث الإنسانية، مج (٦) ، عدد (١) ، القاهرة ١٩٦٨، ص٤١.
ساراتياراج : الفيل الأسيوى، صوت الشرق ، عدد ٤٠٥ يونيو ١٩٩٨، ص٢٠.
-ياسر عبد الجواد المشهدانى: الفيل واستخداماته فى الحياة الهندية فى العصور الوسطى ، مجلة التربية والعلم ،المجلد ١٤ ، العدد ١ لسنة ٢٠٠٧م ص٧٩ : ٨٠ .
(١٠) الفهد او (النمر) والسبع الهندى، ويقال حبشى وهو كبير الحجم وكثير الشعر ملمع بصفرة وسواد .
النويرى: اشهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب ت ع ٧٣٤ هـ) .
نهاية الأرب فى فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠٠٧، م ، ص٢٤٢.
(١١) عبد الحليم الندوى : الصيد والألعاب الرياضية عند المغول العظماء ، ص١٠٦، ١٠٨.
-Hume and marshall, the Game Birds of India, Burmah, Ceylon, voll, III, ismith sonian, Jul, ١٩٨٧.
(١٢) عبدالحليم الندوي : الصيد والألعاب الرياضية عند المغول العظماء ، صـ ٦٢ ، ٦٣ .
١٣

(١٤) محمد اسماعيل الندوي : الأساطير الهنديه ، صـ١٠١ ، ١٠٢

- عبدالحليم النذوي : الصيد والألعاب الرياضية عند المغول العظماء ، صـ٦١.

- ياسر عبدالجواد المشهداني : الفيل واستخداماته في الحياة الهندية ، صـ٨٠ ، صـ ٨٤-٨٥

(١٥) السيد عبدالعزيز سالم : الرياضه عبر العصور ، صـ١٧- ١٨ ، صـ ٣٢-٣٣

- صلاح حسين العبيدي : الألعاب الرياضية المصورة على الآثار العربية الإسلامية ، دراسة وتحليل مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد ، العدد ٦٠ ، سنة ٢٠٠٢ ، صـ ٤ .

(١٦) رياضة المصارعة :

كانت معروفة لدى العرب قبل العصر العباسي، فوجدت رسوم مصورة لهذه الرياضة ، حيث يزين جدران قصر عميرة أحد قصور الأمويون فى بادية الشام والذى يرجع تاريخه إلى ٨٦ – ٩٦هـ/ ٧٠٥ – ٧١٥م) يوجد نقش يمثل المصارعة ويعد أقدم مثالاً للمصارعة على الآثار العربية .

- عبد العزيز صلاح : الرياضة عبر العصور، تاريخها وآثارها ،ص١٧ – ١٨ ، ٣٢ .

(١٧) صلاح حسين العبيدى: الألعاب الرياضية المصورة على الآثار العربية الإسلامية ، ص٤

-عبد الحليم الندوى : الصيد والألعاب الرياضية ، ص٦٦ .

(١٨) الفروسية : لجأ الإنسان منذ أقدم العصور إلى الفروسية كما اتخذها وسيلة للسباق ، فكان سباق الخيل معروفاً في عصر ما قبل الإسلام ، واستمر في العصور الإسلامية وكانت من أحب وسائل التسلية للخلفاء والأمراء للأستزادة راجع .

- السيد عبدالعزيز سالم سالم : الرياضة عبر العصور ، صـ ٢١

- صلاح حسين العبيدي : الألعاب الرياضية المصورة ، صـ ٨،٧

(١٩) عبدالحليم الندوى : الصيد والألعاب الرياضية عند المغول العظماء ، صـ ٩٧ .

(٢٠) البوللو : تسمى أيضاً "لعبة الكرة والصولجان" وترجع البراعة في استخدام الكره والعصا الخاصة بها ، في إصابة الهدف المنشود من اللعبة وتعد من الألعاب القديمة التي تسبق العصر الإسلامي ، وانتشرت في العصور الإسلامية في انحاء متعددة . وقد اهتمت بها الفئات المختلفة ، لاسيما الطبقة النبيله والخلفاء والحكام .

- صلاح حسين العبيدي : الألعاب الرياضية المصورة ، صـ١

(٢١) عبدالحليم الندوي : الصيد والألعاب الرياضية عند المغول العظماء ، صـ٦٥

- أحمد السيد الشوكي : مدرسة الدكن في التصوير الإسلامي مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، سنة ٢٠٠٩ ، لوحة ١٤٥

(٢٢) Norman Brown .w "The Indian Games of Pachisi Chaupar and chausar, Expedition Magazine , penn Museum, May, ١٩٦٤, p.٣٣

- Abul fazl Alami : The Ain Iakbari Translation by Henery Blochman .

- Bengal vol ١ ١٨٧٣, p ٣٠٣-٣٠٤.

- أبو الفضل علامى (توفى ١٠١١ هـ: آئين أكبرى (قوآئين أكبرى) تحقيق هنرى بلوخمان ، م١، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية ، الجغرافيا الإسلامية ، مجلد ١١٤ ، ١٩٩٣ . ص ١٤٥ – ١٤٦ .

- أبو الفضل علامى (توفى ١٠١١ هـ: آئين أكبرى (قوآئين أكبرى) تحقيق سرسيد أحمد خان ، ٢٠٠٥ ، ٢٠٢ P ٢٠٣ Pl .

(٢٣)Norman Brown.w The Indian games pachisi p.٣٢

(٢٤) "باكيس" تعني خمساً وعشرين بالهندية ، وترمز إلى أكبر عدد منه النقاط التي يمكن الحصول عليها عند رمي أصداف النرد كما تُعرف أيضاً "باسم لعبة الخمس والعشرين" للاستزاده

- راجع : Norman Brown.w The Indian games pachisi p.٣٣ -

(٢٥) شكل ١٧ من البحث .

(٢٦) للاستزادة عن كيفية اللعب راجع

- Norman Brown, .w. , The Indian Games, P.٣٣ – ٣٥

(٢٧) راجع شكل ١٧ من البحث .

(٢٨) المصارعات : كانت المصارعات تُقام بين الحيوانات ، فكانت تُقام بين خروف وخروف ، وجمل وآخر ، وبين جاموس وثور ، وبين أسد ونمر للإستزادة راجع .

- عبدالحليم النذوي : الصيد والألعاب الرياضية عند المغول العظماء ، صـ ٦٤ .

(٢٩) للمزيد من التفاصيل عن الملابس فى تصاوير المدرسة المغولية الهندية راجع :

- عاطف على عبد الرحيم : مدرسة كشمير فى تصاوير المخطوطات الإسلامية فى الفترة من القرن (١٠-١٣هـ / ١٦-١٩م) ، مخطوط رسالة دكتوراة ، كلية الآداب ، جامعة سوهاج ، ٢٠١٠ ص ص ٤٧٠ – ٤٨٠ .

(٣٠) للإستزادة عن أغطية الرؤوس راجع :

- أحمد السيد الشوكى : تصاوير المرأة فى المدرسة المغولية الهندية ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، ٢٠٠٥ م ، ص٣٦٦. .

(٣١) للمزيد من التفاصيل عن رسوم الخلفيات راجع :

- أحمد السيد الشوكى : تصاوير المرأة فى المدرسة المغولية الهندية ، ٢٠٠٥ م ، ٢٨٥ .

- عاطف على عبد الرحيم : مدرسة كشمير فى تصاوير المخطوطات ، ص٤٢٩ .

(٣٢) تصوير الحيوان قديم جداً ، فقد كانت صور الحيوانات على العظام وعلى جدران الكهوف التى تعد من أقدم الآثار الفنية التى خلفها الإنسان الأول للإستزادة راجع :

- زكى محمد حسن : رسم الحيوان والنبات فى التصوير الهندى الإسلامى بحث ، د . ت ، ص٥٥٩.

– أحمد السيد الشوكى : مدرسة الدكن فى التصوير الإسلامى ، مخطوط رسالة دكتوراة ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس، ٢٠٠٩م ، صـ٦٣٤ .

– رانيا عمر هنداوى : الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية فى تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية ، دراسة أثرية فنية ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ٢٠٠٩ ، ص٤ ، ٥ .

– عاطف على عبد الرحيم : مدرسة كشمير ، ص٤١١ – ٤١٥ .

(٣٣) رانيا عمر هنداوى : الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية ، ص٤ .

(٣٤) Nitin Goel : Birds and Animals in Indian Art. The Mughal Artist asavaturalist , Exotic India Art, ٢٠٠٧, P.٢ .

(٣٥) ظهرت رسوم الفيلة بصورة واضحة على الفنون الهندية من تصاوير المخطوطات .

-Robert skelton : Indian miniatures, Pl.٤٤ .

- Linda York leach : Mughal and other Indian pantings , p.p.٢٣٨ , ٢٤٧ , ٢٤٩ , ٢٥٣, ٢٦٤ , ٢٧٥ .

- أحمد السيد الشوكى : تصاوير المرأة فى المدرسة المغولية الهندية ، ص ٢٦٩ ، ٢٧٠ .

(٣٦) ظهرت رسوم الحصان على الفنون الهندية من تصاوير المخطوطات .

– للاستزادة راجع :

– Robert skelton : Indian miniatures, pl. ١١ , ١٢ , ٢٩ , ٤٦ , ٥٢ , ٧١ .

– Linda York leach : Mughal and other Indian Pantings Pl.p. ١٦٠, ١٦٥ , ١٦٦ , ١٦٨ , ١٩٧, ١٩٩ .

(٣٧) كان التشابك بين الحيوان موضعاً محبباً لمصورى الهند منذ قديم الزمان ، وكان من أحب الرياضات عند ملوك الهند ما يقام من صراع بين الحيوانات للإستزادة راجع :

– ثروت عكاشة : التصوير الإسلامى المغولى فى الهند ، حـ١٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ م ، ص١١١، لوحة ٨ صـ١١٢ .

كما ظهرت رسوم الكباش على الفنون الهندية من تصاوير المخطوطات .

– Linda York leach : mughal and other Indian, pl.p , ٢١٨ , ٢١٩ .

(٣٨) - Brown percy : Inian painting under the mugoul A.D ١٥٥٠ to A.D ١٧٥٠, Oxford ١٩٢٤, p.١٤١.

- Goetz,H : Indian painting in Muslim period. Calcutta, ١٩٤٧ .

- Gray,B : Painting : The Art of india and Pakistan, London ١٩٥٠ .

ثروت عكاشه : التصوير الإسلامي المغولي في الهند ، القاهرة ١٩٩٥ ، صـ٦٤

(٣٩) كان اهتمام الهنود بالثعابين نظراً لأنها من أهم آلهتهم حيث تمثل الآلة فيشنو وبوذا ، وكان اسم الأفعى "ناجا" له قدسيه خاصه عندهم ، فأقاموا كل عام حفلاً دينياً لتكريم "الأفعى" ، كما كانوا يقدمون العطايا للأفعى "ناجا" ، كما اقاموا المعابد تمجيداً للأفاعي ، ويقوم الكهنة على اطعامها والعناية بها للاستزادة راجع .

Zinmer (H) , Myth and symbols, indian Art Civilization, on pantheon Book, ١٩٧٢, p.٦٢-٦٤

(٤٠) ظهرت رسوم الثعابين على الفنون الهندية من تصاوير المخطوطات .

– Rober skelton : India miniatures, pl. ٢٦ , pl٤١ .

– Linda York leach : mughal and other Indian, pantings, pl.p , ٢٠١٠ , ٢٠١١ .

– Canby (s) , princess, poets and paladins Islamic and Indian painting from the collection of prince and princess sadruddin aga khan, British museum press, ١٩٩٨, p. ٤٣ .

(٤١) الآلات الموسيقية :

تنوعت الآلات الموسيقية فظهر الدف ، الجنك ، الطنبور ، الناي ، السنطير ، الرباب الكمثرى وغيرها، أما عن الدف : فهو مستدير الشكل ويعد من الآلات الإيقاعية للاستزادة راجع :

– محمود فهمى زكى : فن الموسيقى ، ص٣٩ .

– نبيل محمد عبد العزيز : الطرب وآلاته فى عصر الأيوبيين والمماليك ، القاهرة ، ١٩٨٠م، ص ص ١٣٠ – ١٣١ .

– عاطف على عبد الرحيم مرزوق : مدرسة كشمير فى تصاوير المخطوطات الإسلامية ، كلية الآداب ، جامعة سوهاج ، ٢٠١٠م ، ص٣٠ .

الجنك : يعد من أقدم الآلات الوترية ، ويقال أول من صنعه شهريار بن خاقان ، وسماه جنكاً وقد يقارب العود فى عدد أوتارة للاستزادة راجع : نبيل محمد عبد العزيز : الطرب وآلاته ، ص١٢٦ .

– عاطف على عبد الرحيم مرزوق : مدرسة كشمير ، لوحة ٣٠ .

– الطنبور : من الآلات الوترية يشابه العود فى نغماته وتوجد عليه مجموعة من المفاتيح التى تمسك بالأوتار ويتكون من صندوق كمثرى وذو ساعد طويل راجع .

– صلاح أحمد البهنسي مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى ،القاهرة، ١٩٩٠م ، ص١٩٦ ، ١٩٨ .

– عاطف على مرزوق : مدرسة كشمير ، لوحة ١٠ ، ص٤٩٣ .

الرباب :

– يرجع مؤرخى الموسيقى أصل الرباب إلى الهند ، ويعد من أقدم الآلات الوترية وهى ذات صندوق كروى أو نصف بيضاوى مجوف ، ويغطيه غشاء جلدى رقيق ومشدودة فوقه أوتار راجع :

– محمود فهمى زكى : فن الموسيقى ، ص٤٦ .

– نبيل محمد عبد العزيز : الطرب وآلاته ، ص١٣٩ .

– صلاح أحمد البهنسي : مناظر الطرب ، ص١٩٩ .

– عاطف على مرزوق : مدرسة كشمير ، لوحة ٤ .

(٤٢) للإستزادة راجع :

- محمود فهمى زكى : الفنون فى الهند ، فن الموسيقى ، مجلة ثقافة الهند ، المجلد ٨ ، العدد ١، دلهى الجديدة ، مارس ، ١٩٥٧م . ص٢ .
- دهرم بهانو : الموسيقى عند الملوك الأتراك والأفاغنة فى الهند ، مجلة ثقافة الهند ، المجلد ٢٩ ، العدد ٣ ، ١٩٥٨م ، ص٧٥ .
- عصام الدين عبد الرؤوف : بلاد الهند فى العصر الإسلامى ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٦م، ص٢٥٠ ، ٢٥٣ .
- Qalandar , Qaisar : Music in Kashmir , an Introduction, Journal of The India , Music Logical Society VI, ١٩٧٦, ٤ Dec, P. ١٥ ,٢٢ .

(٤٣) للإستزادة راجع :

- منى سيد علي حسين : التصوير الإسلامي في الهند الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية ، مصر ، دار النشر للجامعات ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، صـ ٢٦١ ، صـ ٣١٣ .

(٤٤) للاستزادة راجع :

- Reginalcl and jamila mossey : The music of india, London, ١٩٧٦, p.٤٨-٥٠.
- Deval (B.C) : Indian music, india, ١٩٩٠, p١٣٥-١٣٦-
- منى سيد على حسن : التصوير الإسلامي في الهند ، الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية ، لوحة ١٠٧ .

(٤٥) Jantar من الآلات الوترية الخاصة ببلاد الهند وهي مكونه من ساعد مستدير وطويل ، يمتد طوله إلى ثلاثه أوتار مثبتة في مجموعة من المفاتيح للتحكم في شد وارتخاء الأوتار للصوت وحدته ويتدلى من أعلى ومن أسفل انتفاخان يمثلان (الصندوق) المصوت ، ويستطيع العازف ان يحمله بيد واحدة أو يسنده على كتفه ليسهل عملية العزف ، وقد أقبلت النساء الى جانب الرجال على العزف على هذه الآلة .
واشتهرت الهند ببراعة اهلها في مجال العزف والموسيقى ، حيث ابتكر الهنود العديد من الآلات الموسيقية عبر العصور . للإستزادة راجع

- إسماعيل العربي : الإسلام والتيارات الحضارية في شبه القارة الهندية ، ص ١٥٢.
- عصام الدين عبدالرؤوف الفقي : بلاد الهند في العصر الإسلامي ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ٢٥٠-٢٥٢ .

(٤٦) للمزيد من التفاصيل عن حلى وملابس النساء راجع :

- أحمد السيد الشوكي : تصاوير المرأة فى المدرسة المغولية الهندية ، ، ص٣٥٩ .

(٤٧) ظهرت رسوم الأدوات الموسيقية على تصاوير المخطوطات

- Robert skelton : Indian Minia tures from the xvth to xixth centuries catalogue of the Exhibition foreword by w.G, Archer, ١٩٦١, Pl :١٧ , pl. ٢٠.
- Linda York leach : mughal and other Indian pantings T'ro volume I contents Chester Beatty library ١٩٩٥ , ch, I ١ paintings from ١٦٠٠ to ١٦١٥ , pl. p. ١٨٣ , ١٨٨ , ٢٠٦ .
- أحمد الشوكى : تصاوير المرأة فى المدرسة المغولية ، ص٣٠٥ .
- عاطف على عبد الرحيم : مدرسة كشمير ، ص ص ٤٩٢ – ٤٩٥ .

(٤٨) ظهرت رسوم الطيور فى العديد من التصاوير للإستزادة راجع :

- Rober skelton : India miniatures, pl. ١٦ , ١٨ .

(٤٩) Norman Brown . w : The Indian Games P.٣٤ .
(٥٠) Norman Brown. W : The Indian Games, P.٣٥ .

(٥١) أحمد الشوكى : مدرسة الدكن فى التصوير الإسلامي ، لوحة ١٤٥.
(٥٢) Catherino Glynn : Evidence of Royal Painting for Amber Courr, Artibus, Asiaa ,١٩٩٦ Vol . ٥ , No ١١٢, Fig ١٧ , ١٨ , ١٩

(٥٣) لوحة تمثل على عادل شاه الثانى يطارد النمور ، راجع :

- أحمد الشوكى : مدرسة الدكن فى التصوير الإسلامى ، لوحة ٦٥ .

(٥٤) Catherino , Glynn : Evidence of Royal Painting, fig ٢٠ , ٢١ .
(٥٥) أحمد الشوكى : مدرسة الدكن فى التصوير الإسلامي ، لوحة ٩٢.
(٥٦) أحمد الشوكى : مدرسة الدكن فى التصوير الإسلامي ، لوحة ٣٩.
(٥٧) Qalandar , Qaisar : Music in Kashmir , an Introduction, Journal of The India , Music Logical Society VI, ١٩٧٦, ٤ Dec, P. ١٥ ,٢٢ .
(٥٨) حيث جاءت لوحات تمثل إبراهيم عادل شاه الثانى يعزف على الطنبور ، كما جاء منظر تصويرى يوضح امرأة تعزف على الطنبور : راجع :

- أحمد الشوكى : مدرسة الدكن فى التصوير ، لوحة ١٩ ، ٢٠ .

(٥٩) Robert skelton : Indian Minia Tures from The Xv Th to xixth , centuries , Pl ١٧ , Pl ٢٠ .
-Linda York leach : Mughal and other Indian pantings , volume I , Pl. ١٨٣ , ١٨٨ Pl ٢٠٥ .
(٦٠) للأستزادة راجع : أبو الفضل علامى : آئين اكبرى (دستور أكبر) تحقيق سر سيد أحمد خان، ٢٠٦ Pl .

(٦١) للأستزادة راجع : أبو الفضل علامى : آئين اكبرى (دستور أكبر) تحقيق سر سيد أحمد خان، ٢٠٩ – ٢٠٨ – ٢٠٧ Pl .

أضواء جديدة على التحف التطبيقية الإسلامية في مصر من خلال تصاوير لودفيغ دويتش (دراسة أثرية فنية)

أيمن مصطفى إدريس محمد
مدرس بقسم الآثار الإسلامية
كلية الآثار – جامعة الفيوم

ملخص البحث:

تعتبر تصاوير المستشرقين من المصادر المهمة في دراسة الحضارة الإسلامية بوجه عام، والآثار الإسلامية بوجه خاص؛ ويرجع ذلك إلى اشتمال هذه التصاوير على الكثير من الجوانب الخاصة بالمجتمع الإسلامي.

ويعد المستشرق الفنان لودفيغ دويتش (١٨٥٥– ١٩٣٥م) من أكثر المستشرقين حبا، وولعا بالشرق عامة، وبمصر خاصة، وقد عاش في مدينة القاهرة، فترة كبيرة من عمره؛ حتى وصف بـ (أسير القاهرة). وقد قام لودفيغ دويتش برسم الكثير من التصاوير؛ لمصر عامة، والقاهرة خاصة، واشتملت هذه التصاوير على رسوم الكثير من أنواع التحف التطبيقية الإسلامية، موضحه ما كانت تؤديه تلك التحف من دور حيوي في الحياة اليومية، في مصر، لاسيما في وقت رسم تلك التصاوير.

وتهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على الأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية، في مصر، من خلال تصاوير المستشرق الفنان لودفيغ دويتش.

وتتضمن هذه الدراسة تعريفا بالمستشرق الفنان لودفيغ دويتش، وتصاويره، ثم تتطرق الدراسة إلى توضيح بعض الجوانب المتعلقة بالأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية في مصر من خلال تصاوير هذا الفنان؛ وذلك في محورين رئيسين: المحور الأول، يتضمن توضيحا لكيفية وطرق تفاعل وتعامل الإنسان مع تلك الأدوات والأواني التطبيقية: سواء أثناء صناعتها، أو عرضها للبيع، أو استخدامها، أو حملها ونقلها من مكان لآخر، أو أثناء صيانتها؛ أما المحور الثاني، فيتضمن توضيحا لبعض الجوانب الاستخدامية المتنوعة. وسيتم ذلك من خلال تناول مجموعة من تصاوير الفنان لودفيغ دويتش التي تضمنت رسوما للأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية، مع المقارنة ببعض تصاوير وكتابات المستشرقين، في فترات معاصرة، وببعض ما وصل إلينا من نماذج الأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية.

الكلمات الدالة:

فنون – أدوات – أواني – استخدام – تصوير – لودفيغ دويتش – مستشرقون.

مقدمة

كان للاستشراق[١] الكثير من النتائج؛ في مجالات متنوعة، ويعد علم الآثار من أهم المجالات التي ترك المستشرقون فيها بصمة هامة، فقد خلف الكثير من هؤلاء المستشرقين أعمالا متنوعة؛ ما بين دراسات مكتوبة، وتصاوير مرسومة ...الخ.

وتُعد أعمال المصورين المستشرقين – وتحديداً من رسموا بنمط الواقعية الشديدة– وثائق مصورة؛ لها أهمية كبيرة في توثيق، وتسجيل حالة الأثر: سواء كان ذلك الأثر عمائر قائمة، أو تحفا منقولة.

وكان لبعض المصورين المستشرقين تصاوير تعد غاية في الأهمية، في تبين حال الأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية، ودورها الهام في حياة المصريين؛ حيث تُظهر هذه التصاوير معلومات دقيقة عن كيفية تفاعل وتعامل الإنسان معها، وعن استخداماتها المتنوعة، إلى غير ذلك من الجوانب الهامة[٢].

ومن بين هؤلاء المصورين المستشرقين، يأتي المستشرق الفنان النمساوي لودفيغ دويتش (١٨٥٥–١٩٣٥م)، والذي سوف نستعين –بشكل رئيس– بعدد من لوحاته في هذه الدراسة؛ من أجل تسليط الضوء على بعض الجوانب المتعلقة بالأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية في مصر، في فترة القرنين (الثالث عشر والرابع عشر الهجريين/ التاسع عشر والعشرين الميلاديين). وحتى تتضح لنا الصورة بشكل جلي؛ فسنقوم أولا بالتعريف بالفنان لودفيغ دويتش.

التعريف بالفنان لودفيغ دويتش (١٨٥٥– ١٩٣٥م):

وسيتم ذلك من خلال العناصر التالية: مولده، ونشاته ودراسته، وعلاقته بمصر والقاهرة، وتصاويره، ثم وفاته.

مولده: وُلد الفنان المستشرق لودفيغ دويتش في عام ١٨٥٥م، في مدينة فيينا، بالنمسا[٣].

نشاته ودراسته: درس لودفيغ دويتش في أكاديمية الفنون الجميلة في فيينا، قبل استقراره في باريس؛ حيث أصبح هناك تلميذا لدي الرسام التاريخي جان بول لورينس[٤]. وبعد أن بلغ العشرين من عمره، تخرج دويتش من أكاديمية الفنون الجميلة في فيينا عام ١٨٧٥م[٥]. وبعدما أمضى نحو ثلاث سنوات في النمسا؛ حيث كان يرسم صوراً شخصية، انتقل إلى باريس[٦].

علاقته بمصر والقاهرة: عرف عن دويتش شغفه بالشرق الإسلامي إيما شغف بوجه عام، وشغفه وولعه الشديد بمصر وبالقاهرة بوجه خاص[٧].

وقد سافر لودفيغ دويتش إلى القاهرة مرات عديدة[٨]؛ رغم أنه لا يُعرف الكثير عن زياراته للقاهرة[٩]. وتمتع بشهرة واسعة بعرض أعماله الاستشراقية عن القاهرة[١٠]؛ وكأن دويتش قد وجد في القاهرة ما يكفيه، أو كل ما كان يبحث عنه[١١]. وهناك بعض الأعمال للودفيغ دويتش: منها ما هو مؤرخ بعام ١٨٨٦م، وآخر بعام ١٨٩٠م، وآخر ١٨٩٨م، وكلها قد رسمت في القاهرة[١٢]. وكانت شوارع القاهرة بكل ما تحمله من صخب، وفوضى، وجمال، وحيوية الأكثر إلهاما له، وفي أغلب الأوقات كان يطلق على لوحاته أسماء الشوارع، أو ربما يضع اسم الشارع في برواز كبير، في مكان ما ببؤرة اللوحة [١٣].

وكانت مشاهد الحياة الحضرية هي المضمون الاستشراقي الغالب في لوحات هذا المصور، الذي كلف نفسه عناء ما بعده عناء لتضمينها أدق التفاصيل؛ حتى بلغت تصاويره من الدقة ما تبلغه الصور الفوتوغرافية(١٤).

تصاويره: تميزت رسوم دويتش –في غالبيتها– بالألوان الغنية(١٥)، كما اتسمت بالواقعية الشديدة، ونقل التفاصيل الدقيقة(١٦)، وعولجت رسوم العمائر، والملابس، والأسلحة؛ بشكل مذهل، بتفاصيلها الدقيقة(١٧).

وكان دويتش يمتلك قدرة فائقة في التعبير عن الإيماءات، والتعبيرات الشخصية؛ التي تعطي الأشخاص في تصاويره الحيوية والشخصية المميزة(١٨).

وكان لودفيغ دويتش ينجز الكثير من الرسوم التخطيطية في القاهرة، ولكنه أنجز معظم لوحاته في مرسمه في باريس(١٩). وعادة ما كان يرسم لوحاته بالزيت على الخشب؛ وعلى الرغم من هذا، فقد رسم بعض لوحاته بالألوان المائية(٢٠).

ومن أهم تصاوير لودفيغ دويتش: تصويرة (قراءة الرسالة)، (لوحة رقم ٧)، و (نصيحة عالم)، (لوحة رقم ١١)، و (أخبار السودان)، (لوحة رقم ١٣)، و (لاعبا الشطرنج)، (لوحة رقم ٢٣)، و (المدخن)، (لوحة رقم ٢٤)، و (مشعل المصابيح)، (لوحة رقم ٢٥)، و (صانع الأثاث)، (لوحة رقم ٢٦)، و (خارج مقهى)، (لوحة رقم ٣١) (٢١).

وقد شارك دويتش في القسم النمساوي، من معرض باريس العالمي، في عام ١٩٠٠م، وحصل على الميدالية الذهبية(٢٢).

وكان بيت لودفيغ دويتش في بيجال بباريس جنوب فرنسا مزخرفا على الطراز الإسلامي؛ من حيث اشتماله على المشربيات، والبلاطات الخزفية الملونة، وأشغال المعادن(٢٣)، كما عرف عنه أنه كان يقتني بمرسمه نماذج لا حصر لها من الخزف الإسلامي، وبلاطات قاشان وإزنيك، والقفاطين، والأوشحة، والثياب، والنعال، والأسلحة الشرقية(٢٤)، والتي يبدو أنه قد استخدمها لتزيين مرسمه، كما كان مألوفا لدى العديد من الفنانين الأكاديميين في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي(٢٥). وقد اشترى دويتش العديد من التحف من القاهرة(٢٦).

وفاته: توفي المستشرق الفنان النمساوي لودفيغ دويتش في عام ١٩٣٥م(٢٧).

دراسة لبعض الجوانب الخاصة بالأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية من خلال تصاوير لودفيغ دويتش :

يمكن دراسة العديد من الجوانب المتعلقة بالأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية في المجتمع المصري، خلال فترة القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجريين/ التاسع عشر والعشرين الميلاديين، في ضوء تصاوير المستشرق الفنان لودفيغ دويتش؛ وخاصة أن هذه التصاوير تتسم بالطابع الواقعي؛ مما يجعلها تبدو وكأنها صورا فوتوغرافية، التقطت في لحظات عديدة وأماكن متنوعة؛ وبالتالي تعتبر سجلا مناسبا للاعتماد عليه في توضيح تلك الجوانب، وسنتناول بعضا من هذه الجوانب، وذلك في المحورين التاليين:

- **المحور الأول: تفاعل وتعامل الإنسان مع الأدوات والأواني التطبيقية**
- **المحور الثاني: الجوانب الاستخدامية للأدوات والأواني التطبيقية**

ويمكن تناول هذين المحورين بالشرح والتحليل، كما يلي:

المحور الأول: أضواء على تفاعل وتعامل الإنسان مع الأدوات والأواني التطبيقية

تظهر بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش الكثير من المعلومات عن تفاعل وتعامل الإنسان مع الأدوات والأواني التطبيقية في حياته اليومية، من خلال بعض العمليات المتنوعة؛ سواء كانت تلك العمليات تتعلق بالصناعة، أو العرض للبيع، أو الاستخدام، أو الحمل والنقل من مكان لآخر، أو الصيانة والإمداد. وبداية فيمكن تقسيم هذه العمليات كما يلي:

أولا: عمليات صناعة الأدوات والأواني

ثانيا: عمليات عرض الأدوات والأواني للبيع

ثالثا: عمليات استخدام الأدوات والأواني

رابعا: عمليات حمل ونقل الأدوات والأواني من مكان لآخر

خامسا: عمليات صيانة وإمداد الأدوات والأواني

ويمكن توضيح هذه العمليات المتنوعة، كما يلي:

أولا: عمليات صناعة الأدوات والأواني: في بعض تصاوير لودفيغ دويتش، يظهر لنا شيء من تفاعل وتعامل الإنسان مع الأدوات والأواني التطبيقية أثناء صناعتها، ولعل ذلك يتعلق بشكل كبير بالحرفيين والصناع الذين يقومون بصناعتها، كالنجارين.

ومن تصاوير الفنان لودفيغ دويتش، التي تظهر بعض الصناع يقومون بصناعة أنواع معينة، من الأدوات والأواني التطبيقية: تصويرة (صانع الأثاث)؛ حيث يظهر في هذه التصويرة شخص (صانع الأثاث)[٢٨]، يوجد خارج ورشة النجارة، وهو يمسك بكرسي من الكراسي المتعددة الأضلاع، يقوم بصناعته؛ حيث يبدو أنه يقوم بتشطيبه، ومراجعته، وفحصه؛ وقد أسنده على دكة خشبية مرتفعة. وتوجد على هذه الدكة أيضا مجموعة من المشغولات الخشبية، يبدو أن الصانع قد انتهى من صناعتها، وهي: صندوق مطعم، وفوقه صندوق آخر ذو أرجل مرتفعة، وبجوار هذين الصندوقين توجد ضلفة باب صغير أو شباك. كما تظهر في التصويرة بعض أدوات النجارة التي يستخدمها الصانع، وقد وضعت على الدكة، ومنها: مجموعة من

الجواكيش[٢٩]، بعضها فوق الدكة، وبعضها داخل صندوق خشبي مفتوح، إضافة إلى إناء به فرشاة؛ يبدو أن الصانع يستخدمها في عمله (للدهان أو التغرية)، كما تظهر قطعة من القماش يبدو أن الصانع يستخدمها في مسح يده، أو مسح بعض الأشياء التي ينتجها. وفي الناحية المقابلة يظهر صندوق جميل المنظر، يبدو أن الصانع قد انتهي من صناعته، ووضعه ليجف في الشمس أو للعرض، وأسفل هذا الصندوق، وضعت سجادة قديمة على المسطبة. كما يظهر شخص آخر يوجد داخل ورشة النجارة، ويقوم بممارسة عمله في النجارة، وهو جالس، وقد أمسك بيده ما يبدو أنه أزميل[٣٠]، وتظهر خلف هذا الرجل مجموعة من ألواح الخشب الطويلة، التي تستخدم في صناعة الأثاث، وكذلك بعض الأدوات الأخرى، ومنها: جاكوش، داخل صندوق مفتوح (لوحة رقم ٢٦).

ومما يلفت النظر –بادئ ذي بدء– هو اسم التصويرة (صانع الأثاث)؛ حيث سميت باسم العملية التي تتضمنها؛ وهي (صناعة الأثاث).

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة قد بينت بعض الأمور التي تخص صناعة الأدوات والأواني التطبيقية بوجه عام، وصناعة الأثاث بوجه خاص، ومن هذه الأمور: كيفية قيام الشخص بعمله، وأوضاعه أثناء العمل: ما بين الوقوف والجلوس؛ حيث يظهر الشخص الموجود خارج الورشة يؤدي عمله واقفا؛ بينما يجلس الشخص الموجود داخل الورشة أثناء أداء عمله، وكيفية التعامل مع القطع التي ما زالت قيد الصناعة والإنتاج من المنتجات التطبيقية، والفرق بينها وبين القطع الأخرى التي تم إنتاجها والانتهاء منها، وكيفية وضع القطع التي ما زالت قيد الصناعة لتجف في الشمس، أو في الهواء، وكيفية عرض القطع التي تم إنتاجها، والانتهاء منها، وتنسيقها مع بعضها البعض، كما تعطينا هذه التصويرة فكرة عن بعض الأدوات والمعدات المستخدمة في هذه الصناعة.

وفيما يتعلق بعمليات صناعة الأدوات والأواني في التصاوير، فهناك لوحات لمستشرقين ورحالة آخرين يظهر فيها صناعة أنواع معينة من الأدوات والأواني التطبيقية، كما في تصويرة (صانع الأواني الفخارية)، ضمن لوحات كتاب وصف مصر، وتظهر فيها صناعة بعض منتجات الفخار، كالقلل، وغيرها؛ حيث نشاهد الصانع يقوم بتشكيل إحدى القلل الفخارية على دولاب الفخار[٣١]. ونشاهد عملية زخرفة بعض الأواني، من خلال تصويرة (تكفيت النحاس)، للفنان رودلف إرنست (١٨٥٤– ١٩٣٢م)؛ حيث يظهر شخص يقوم بتكفيت طبق كبير من النحاس، وقد قام بوضع الطبق على سندان من الحديد، موضوع بدوره على قطعة خشبية ذات مقطع أسطواني، وقد أمسك الحرفي بيده اليمني بمطرقة، وأمسك باليد اليسرى آلة حادة ذات نهاية مستوية، وهو يقوم بالحفر لعمل أخاديد؛ لكي يقوم بوضع مادة التكفيت ذات القيمة الأعلى من مادة الصناعة، كما انتشرت حوله مجموعة متنوعة من الأواني النحاسية المكفتة، أو المزخرفة بالتفريغ، أو بالحفر ...الخ (لوحة رقم ٣٣)[٣٢].

<u>ثانيا: عمليات عرض الأدوات والأواني للبيع:</u> في بعض تصاوير لودفيغ دويتش يظهر لنا شيء من تفاعل وتعامل الإنسان مع الأدوات والأواني التطبيقية أثناء عرضها للبيع، ويتعلق ذلك بباعة تلك الأدوات والأواني.

ومن تصاوير لودفيغ دويتش التي بينت ذلك: تصويرة (بائع العرقسوس)؛ حيث يظهر في هذه التصويرة شخص يجلس على الأرض، يتناول شراب العرقسوس، وقد عرض أمامه مجموعة من القلل [٣٣] للبيع؛ حيث وضعت غالبية هذه القلل داخل قفة من السعف، ووضع ثلاثا منها على الأرض، بجوار بعضها البعض، وقد ربطت مع بعضها البعض بحبل (لوحة رقم ٢٧)، (شكل رقم ١).

وكانت الأواني الفخارية تُحمل أحيانا في قفص، أثناء بيعها؛ ففي معرض الحديث عن عقاب المحتسب لبعض بائعي قناني المياه الفخارية، يقول لين (١٨٠١– ١٨٧٦م): "ويروى أنه التقى ذات مرة رجلا يحملا قفصا مليئا بقناني مياه فخارية من (سمنود) كان يبيعها على أساس أنها من (قنا)؛ فأجبر زبائن هذا الرجل على كسر كل قنينة على رأس البائع" [٣٤].

ومن تصاوير لودفيغ دويتش التي تظهر بعضا مما يتعلق بعمليات البيع لبعض المنتجات التطبيقية: تصويرة (صانع الأثاث)؛ حيث يظهر فيها تجهيز بعض قطع الأثاث وعرضها للبيع، أو قد تكون قد بيعت بالفعل، ولم يبق من عملية البيع إلا نقلها للمشتري؛ حيث يظهر على الدكة الخشبية الموجودة أما الصانع مجموعة من المشغولات الخشبية، وهي: صندوق مطعم، وفوقه صندوق آخر ذو أرجل مرتفعة، وبجوار هذين الصندوقين توجد ضلفة باب صغير أو شباك، كما يظهر في الناحية المقابلة صندوق جميل المنظر، يبدو أن الصانع قد انتهي من صناعته، ووضعه ليجف في الشمس أو للعرض، ووضع أسفله مفرش قماشي قديم، على المسطبة (لوحة رقم ٢٦).

ولما كانت عمليات البيع والشراء هي أحد أهم طرق الحصول على الأدوات والأواني التطبيقية؛ فإن كثيرا من تصاوير المستشرقين تظهر لنا عمليات عرض، وبيعها، وشرائها، كما في تصويرة (تاجر السجاد بالقاهرة)، ١٨٨٧م، للفنان جان ليون جيروم (١٨٢٤ – ١٩٠٤م)؛ حيث تُظهر هذه التصويرة عرض السجاد للبيع؛ فنشاهد مجموعة من الأشخاص قد عرضوا سجادتين؛ إحداهما أكبر من الأخرى، على شرفة المقعد بالطابق الثاني، وتتدليان إلى اسفل في أسلوب عرض رائع، وقد ظهرت إحدى هاتين السجادتين على اليمين، وهي متدلية لأسفل لمسافة أكبر من الأخرى المجاورة لها، وأسفل هاتين السجادتين توجد بعض السجاجيد مطوية بالطريقة المعتادة لطي السجاد، كما تظهر في مقدمة التصويرة كمية كبيرة من السجاجيد على الأرض؛ ربما في مرحلة تجهيزها للعرض، وتظهر مجموعة من الأشخاص واقفون، وهم ينظرون إلى السجادتين المعروضتين في اهتمام بالغ (لوحة رقم ٣٤)[٣٥].

ونرى عرض سروج الخيل للبيع، في تصويرة (حانوت "بازار" بيع السروج – القاهرة)، ١٨٦١م، للفنان جان ليون جيروم (١٨٢٤ – ١٩٠٤م)؛ حيث تُظهر هذه التصويرة حانوتا لبيع سروج الخيل في القاهرة، ويظهر أمام الحانوت مجموعة من السروج، قد عُرضت للبيع، موضوعة على صندوقين خشبيين، كما علقت بعض السروج على حبل، يمر من فوق رأس البائع، كما يظهر فيها حصان، عليه سرج مزركش ومزخرف بزخارف متعددة الألوان، ربما تم شراؤه من هذا الحانوت[٣٦].

ثالثا: عمليات استخدام الأدوات والأواني: لاشك أن الأدوات والأواني التطبيقية قد صنعت لتستخدم – بشكل أو بآخر – في الحياة اليومية للإنسان(٣٧)؛ سواء كان ذلك عن طريق استخدامها في الجانب النفعي أو الجانب الجمالي، أو كليهما.

وفي بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش يظهر لنا شيء من تفاعل وتعامل الإنسان مع الأدوات والأواني التطبيقية أثناء استخدامها.

وسنركز هنا (في هذا الجزء من المحور الأول) فقط على الاستخدامات التي تتم بواسطة الإنسان مباشرة، عن طريق الإمساك بها بيده، أو الاتكاء الجسد ...الخ(٣٨).

ويمكن تناول بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش التي وضحت بعض الأشخاص يقومون باستخدام أنواع معينة من تلك الأدوات والأواني التطبيقية، كما يلي:

أ- شخص يستخدم أريكة: يظهر شخص يستخدم أريكة: سواء في الجلوس، أو الاتكاء كما يلي:

- **في الجلوس:** كما في تصويرة (العالم) (لوحة رقم ١٢)، وتصويرة (نصيحة عالم) (لوحة رقم ١١).
- **في الاتكاء:** كما في تصويرة (أخبار السودان) (لوحة رقم ١٣).

وفيما يتعلق باستخدام الأشخاص للأرائك في الجلوس أو الاتكاء، فنراه في العديد من التصاوير لبعض المستشرقين؛ ففي تصويرة بعنوان: (سيدة قاهرية تُدخن التبغ باستخدم النرجيلة)، ١٨٤٨م، للمصور بريس دافن (١٨٠٧-١٨٧٩م) (٣٩)، تظهر سيدة تتكأ على أريكة، تدخن التبغ باستخدام النرجيلة(٤٠).

وفي تصويرة (اجتماع في دار عربية)، للفنان بنجامان كونستان (١٨٤٥- ١٩٠٢م)، نرى شخصا يجلس التربيعة على أريكة (٤١).

ومن التصاوير التي تظهر استخدام الأريكة في أغراض متعددة: تصويرة (الحريم في خلوتهن)، لإدوارد وليام لين (١٨٠١- ١٨٧٦م)؛ ففيها تظهر سيدتان وطفلة على أريكة؛ فاستخدمتها السيدة الموجودة في الناحية اليمنى في الاتكاء، وقد استندت إلى وسادة، واستخدمتها السيدة الموجودة في الناحية اليسرى في الجلوس، مستندة أيضا إلى وسادة، بينما استندت الطفلة الموجودة في المنتصف بين السيدتين على ركبتيها، وهي تنظر من النافذة(٤٢).

ب- شخص يستخدم كوزا: نرى شخصا يستخدم كوزا (٤٣) في تناول شراب العرقسوس، كما في تصويرة (بائع العرقسوس) (لوحة رقم ٢٧). ورغم أن الكوز له مقبض، يستخدم في الإمساك؛ إلا أن التصويرة تبين إمساك الشخص للكوز من منطقة البدن؛ مما يظهر تنوعا في كيفية بعض الأمور الاستخدامية.

ونشاهد شخصا يستخدم كوبا في الشرب، وذلك في تصويرة (بعد الفراغ من الصلاة)، للفنان رودلف إرنست (١٨٥٤- ١٩٣٢م)؛ حيث يظهر في يسار التصويرة شخص يمسك كوبا، يشرب به الماء(٤٤).

ج- شخص يستخدم آلة موسقية: سواء كانت آلة العود(٤٥)، أو آلة القانون(٤٦)، وذلك كما يلي:

- **على آلة العود:** كما في تصويرة (الموسيقار) (لوحة رقم ١٩)، وتصويرة (عازف المندولين "العود") (لوحة رقم ٢٠)، وتصويرة (حراس الحريم) (لوحة رقم ١٦).

- **على آلة القانون:** كما في تصويرة (فاصل موسيقي) (لوحة رقم ١٧)، وتصويرة (موسيقي وحارس في الداخل الشرقي)، (لوحة رقم ١٨).

ويلاحظ –كما تظهره التصاوير المذكورة– الفرق في طريقة استخدام الآلتين؛ ففي حالة العزف على العود، أسند العازف الآلة على فخذه، وأمسك بيده اليسرى الجزء العلوي منها، وهو يقوم بضرب الأوتار بريشة العزف باليد الأخرى؛ أما في حالة العزف على القانون فقد وضع الشخص الآلة على حجره، ويعزف بريشتين؛ كل ريشة منهما في إحدى سبابتيه.

ويظهر استخدام الأشخاص للأدوات التطبيقية عامة، ولآلات العزف والطرب خاصة في العديد من التصاوير لبعض المستشرقين، كما في تصويرة (عازف الكمنجة)؛ لإدوارد وليام لين (١٨٠١– ١٨٧٦م)؛ حيث يظهر فيها شخص يجلس التربيعة، يقوم بالعزف على آلة الكمنجة(٤٧).

وقد أورد لين (١٨٠١– ١٨٧٦م)، في كتابه: (عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم)، صورة بعنوان: (عازف القانون)، وفيها شخص يجلس التربيعة في وضع المواجهة، ويقوم بالعزف على آلة القانون(٤٨).

وقد ازدهر الغناء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وازداد إقبال الناس على سماع الأغاني والموسيقى(٤٩). وكان الموسيقيون المحترفون من الرجال يُعرفون بالآلاتيين، (ومفردها "آلاتي")؛ والشائع أن يكون هؤلاء الآلاتيون مغنين وعازفين في آن معا(٥٠).

رابعا: عمليات حمل ونقل الأدوات والأواني من مكان لآخر: في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش يظهر لنا شيء من تفاعل وتعامل الإنسان مع الأدوات والأواني التطبيقية أثناء حملها ونقلها من مكان لآخر. وقد تكون عمليات الحمل والنقل للأدوات والأواني من مكان لآخر هي بعينها أحد أنواع الاستخدامات، أو قد تكون لغرض آخر.

ويمكن تناول بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش التي وضحت بعض الأشخاص يقومون بحمل ونقل أنواع معينة من تلك الأدوات والأواني التطبيقية من مكان لآخر، كما يلي: في تصويرة (أسرة على الباب)، تظهر سيدة تحمل إبريقا فخاريا عن طريق فتح كف اليد لأعلى، وارتكاز هذا الإبريق عليها، مع التفاف أصابع اليد على الجزء السفلي من هذا الإبريق (لوحة رقم ٢٩)، (شكل رقم ٢ أ).

وفي تصويرة (الرقص النوبي)، تظهر بين مشاهدي المهرجين سيدة تحمل جرة(٥١) لنقل الماء (البلاص) على رأسها، حيث وضعت قطعة من القماش على رأسها، وقد ارتكزت عليها الجرة، وقد وُضعت هذه الجرة مائلة قليلا على رأس هذه السيدة، وقد سندتها السيدة بيدها اليسرى، وللجرة عدة مقابض يبدأ كل منها من أعلى البدن، وينتهي بجانب الفوهة (لوحة رقم ٢٨).

وفي تصويرة (حاملة الماء)، تظهر سيدة تحمل على رأسها إناء معدنيا لنقل الماء؛ حيث وضعت قطعة من القماش على رأسها، وقد ارتكز عليها الإناء، وقد وُضع هذا الإناء بشكل عمودي (دون ميل) على رأس هذه السيدة، وقد سندته السيدة بيدها اليمنى، ولفت يدها اليسرى خلف رأسها (لوحة رقم ٣٠)، (شكل رقم ٢ ب).

ويقرر لين (١٨٠١– ١٨٧٦م) بأن "من ميزات المرأة المصرية، الواجب ذكرها: طريقة مشيتها، ونقلها الحمولة الثقيلة على ظهرها"، وهذه –على حد قوله– "ميزة ملفتة في أوساط الفلاحات، ترجع بدرجة كبيرة إلى عادة حملهن الوعاء الفخاري الثقيل وغيرها من الأثقال فوق رؤوسهن"(٥٢).

وفي تصويرة (تقديم الهدايا)، للودفيغ دويتش، يظهر خلف الشخص الرئيس شخص يبدو أنه خادم، ويحمل صندوقا، يشتمل على مجموعة من الهدايا، وقد أمسك الصندوق بيديه، من الجزء الأسفل من جانبي الصندوق، واضعا إياه أمام جسمه (لوحة رقم ٣٢).

وفيما يتعلق بعمليات حمل ونقل الأدوات والأواني في التصاوير، فهناك لوحات لمستشرقين ورحالة آخرين، يظهر فيها عمليات حمل ونقل أنواع من الأدوات والأواني التطبيقية؛ لسبب أو لآخر، كما في تصويرتين بعنوان (أوبة الفلاحة مع الغسق)، للمصور وليام هنري هانت (١٧٩٠– ١٨٦٤م)، وتظهر في إحدى التصويرتين (١٨٥٤– ١٨٦٣م)، سيدة تحمل على رأسها حزمة من القمح، وقد سندتها بيدها اليسرى؛ بينما تحمل على يدها اليمنى قلة جميلة الشكل، من الخزف ذي البطانة الخضراء، تحت الطلاء الزجاجي الشفاف، وقد فتحت كف اليد لأعلى، وارتكزت القلة عليه، مع التفاف أصابع اليد على الجزء السفلي من القلة. وفي التصويرة الأخرى (١٨٦٠– ١٨٦٣م)، تظهر سيدة، تحمل على رأسها قفصا به بعض الطيور، وقد سندته بيدها اليمنى؛ بينما تحمل على يدها اليسرى قلة جميلة الشكل، وقد فتحت كف اليد لأعلى، وارتكزت القلة عليه، مع التفاف أصابع اليد على الجزء السفلي من القلة (٥٣).

ونرى سيدة تحمل جرة (بلاص)، وقد وضعت هذه السيدة على رأسها قطعة من القماش، ارتكزت عليها الجرة، دون سندها بإحدى يديها، وذلك في تصويرة (نساء وأطفال من الطبقة الفقيرة)، لإدوارد وليام لين (١٨٠١– ١٨٧٦م)(٥٤). وفي تصويرة (فلاحات يملأن جراره من بحر يوسف)، عند قرية سنورس بالفيوم، للفنان جان ليون جيروم (١٨٢٤ – ١٩٠٤م)، نرى بعض السيدات يقمن بنقل الماء عن طريق الجرار (البلاليص)، وقد حملت اثنتان منهن جرارهن: إحداهن فوق رأسها على قطع من القماش، والأخرى حملت الجرة على يديها، ويبدو أنها ستنقلها بعد ذلك فوق رأسها، كما تظهر في خلفية الصورة مجموعة من النساء يحملن جرارهن فوق رؤوسهن(٥٥).

ويتوافق ذلك مع ما ذكره بعض المؤرخين من أن نساء الطبقات الدنيا لا تبقين ساكنات طوال نهارهن؛ فهن يكدحن كما أزواجهن، وتلقى عليهن أعباء ثقيلة: كتحضير طعام الزوج، وجلب الماء (إذ يحملن وعاء الماء الكبير على رؤوسهن)(٥٦).

ونرى شخصا يحمل قارورة شرب بيديه، في تصويرة (وجبة الغذاء – القاهرة)، ١٨٥١م، للمصور جون فردريك لويس (١٨٠٥–١٨٧٦م)؛ حيث تظهر مجموعة من الأشخاص يجلسون على وسائد مخملية، يتناولون طعام الغداء، في مقعد المنزل، وقد وقف غلام يحمل قارورة شرب؛ يبدو أنها تحتوي الماء؛ حيث قبض هذا الغلام ممسكا بيده اليمنى برقبة القارورة، وأسند قاعدتها على يده اليسرى، وهو ينتظر تقديمها للجالسين للشرب، كما يظهر في خلفية التصويرة بعض الأشخاص يقومون بنقل بعض الأواني التي يبدو أنها استخدمت في الطعام، وذلك بعد الفراغ من الطعام (لوحة رقم ٣٦)(٥٧).

وفي تصويرة (فتاة مصرية خارجة من باب الحمام العمومي بعد استحمامها)، ١٨٤٨م، للفنان بريس دافن (١٨٠٧- ١٨٧٩م)، تظهر فتاة تحمل طستا كبيرا، يبدو أنه مصنوع من النحاس، وضعت فيه بعض الملابس، وقد وضعت هذه السيدة على رأسها قطعة من القماش لتضع عليها الطست؛ حتى يرتكز بشكل أفضل؛ حيث أن قاعدة هذا الطست محدبة من أسفل، وأيضا حتى لا يؤلم الطست رأسها، وقد أسندت هذه السيدة الطست بيدها اليسرى، وهذا الطست يميل قليلا إلى ناحية اليسار؛ حيث يد السيدة(٥٨).

خامسا: عمليات صيانة وإمداد الأدوات والأواني: في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش، يظهر لنا شيء من تفاعل وتعامل الإنسان مع الأدوات والأواني التطبيقية أثناء صيانتها وإمدادها، حيث تُظهر بعض تصاويره بعضا من عمليات صيانة تلك الأدوات التطبيقية، وإمدادها بما يلزم من المواد والوقود؛ من أجل استمرار عملها، وأدائها لوظائفها في أفضل حال. ولعل ذلك يتعلق بشكل واضح ببعض العاملين الذين يقومون بمهمة صيانة تلك الأدوات التطبيقية، كالخدم.

ومن أهم وأكثر الصور التي توضح عمليات الصيانة المتعلقة بالأدوات التطبيقية الإسلامية: تصويرة (مشعل المصابيح)؛ حيث يظهر في هذه التصويرة عملية تزويد وسيلة الإضاءة بالزيت؛ فيظهر شخص واقف على سلم خشبي من ثلاث درجات، وقد أمسك بيده اليمنى إبريقا معدنيا، وأخذ يصب منه زيت الإضاءة في قراية(٥٩) الإضاءة الزجاجية؛ وتظهر ثريا(٦٠) معدنية معلقة في السقف بسلاسل معدنية، تشتمل في أسفلها على مجموعة من القرايات، وقد نزعت إحداها؛ وهي التي يقوم المشعل بإضافة زيت الإضاءة لها. ويظهر إبريق معدني ذو تصميم رشيق موضوع على السلم الخشبي، وبجواره قطعة من القماش الأبيض، ويبدو أن هاتين الأداتين (الإبريق المعدني، وقطعة القماش)، كانتا تستخدمان في إتمام هذه العملية، التي يقوم بها مشعل المصابيح؛ حيث يشتمل الإبريق على ماء لتنظيف القرايات، وتستخدم القماشة في عملية التنظيف. كما يتدلى من السقف أربعة مصابيح صغيرة معلقة في سلاسل، تتجمع في بيضة صغيرة (لوحة رقم ٢٥).

وقد كانت عملية إضاءة المصابيح من مهام بعض خدام المساجد، مع مهام أخرى: كتكنيس الجامع، وتنظيفه، وبسط الحصر، وجلب الماء من الساقية لملء الأحواض المخصصة للوضوء(٦١).

وحيث أن عملية إمداد وتموين وصيانة الأدوات والأواني التطبيقية هي شرط أساسي لبعض الأدوات لكي تقوم بوظيفتها؛ فيمكن أن نرى هذه العملية في تصاوير لمستشرقين آخرين، ومن ذلك: في تصويرة (الحريم في خلوتهن) لإدوارد وليام لين (١٨٠١- ١٨٧٦م)، يظهر في يمين التصويرة سيدة تمسك بيدها اليمنى شبكا لتدخين التبغ، وهي تنتظر إمداده وتموينه؛ حيث قامت إحدى الخادمات بهذه العملية؛ فأمسكت بيدها اليمنى ماسكا معدنيا، قبضت به على بعض الجمر، لتضعه في مجمرة الشبك، بينما أمسكت بيدها اليسرى إناء بمقبض، ممتلئ بالجمر(٦٢).

وكانت عملية إمداد الأدوات والأواني التطبيقية بما يلزم لأداء وظيفتها مما أشار إليه بعض المؤرخين، فقد كانت الزوجة أو الجارية بتقوم بإعداد فنجان القهوة، وملأ الشبك، للرجل أثناء وضوءه وصلاته (صلاة الصبح)، يقول لين: "وتعد له زوجته أو جاريته فنجان القهوة وتملأ له غليونه"(٦٣).

- المحور الثاني: الجوانب الاستخدامية للأدوات والأواني التطبيقية:

تساعد تصاوير الفنان لودفيغ دويتش في توضيح الكثير من الجوانب الاستخدامية للأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية في مصر، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجريين/ التاسع عشر والعشرين الميلاديين. وتتضمن هذه الجوانب بعض الاستخدامات المتنوعة للأدوات والأواني التطبيقية؛ سواء كانت استخدامات نفعية، أو تجميلية؛ وسواء كانت استخدامات للأدوات في أغراضها الأصلية، أو في أغراض أخرى.

ويمكن تناول هذه الجوانب الاستخدامية، من خلال تقسيمها إلى ثلاثة أقسام، كما يلي:

أولا: استخدام الأداة للغرض الأصلي الذي صنعت من أجله

ثانيا: استخدام الأداة لغرض آخر مختلف عن الغرض الأصلي

ثالثا: استخدامات الكرسي المتعدد الأضلاع في تصاوير دويتش.

ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

أولا: استخدام الأداة للغرض الأصلي الذي صنعت من أجله: وهذا النوع من الاستخدامات كان هو الغالب وجوده في تصاوير الفنان لودفيغ دويتش؛ حيث تضمنته غالبية تصاويره. ومن هذا النوع من الاستخدامات التي رسمت في تلك التصاوير:

١- استخدام الإبريق في احتواء وصب السوائل (الزيت- الماء)

٢- استخدام قاعدة الزير (الكلجة) في حمل الزير

٣- استخدام الشمعدان في حمل الشمعة

٤- استخدام كرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين) في حمل المصحف الشريف

٥- استخدام أدوات القهوة في العمليات المتعلقة بشرب القهوة

٦- استخدام أدوات التدخين في العمليات المتعلقة بالتدخين.

ويمكن توضيح هذه الاستخدامات، كما يلي:

١- استخدام الإبريق في احتواء وصب السوائل (الزيت - الماء): ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الإبريق[٦٤] في احتواء وصب السوائل (الزيت أو الماء)، كما في تصويرة (مشعل المصابيح)؛ حيث يظهر شخص يقف على سلم خشبي من ثلاث درجات، وقد أمسك بيده اليمنى إبريقا معدنيا، وأخذ يصب منه زيت الإضاءة في قراية الإضاءة، كما يظهر إبريق معدني ذو تصميم رشيق موضوع على السلم، وبجواره قطعة من القماش الأبيض، ويبدو أن هذا الإبريق الأخير كان يحتوي ماء يستخدم في عملية تنظيف القرايات (لوحة رقم ٢٥).

وقد ظهرت رسوم الأباريق مستخدمة في احتواء وصب السوائل في تصاوير أخرى لمستشرقين آخرين، كما في تصويرة (طفلة تبتاع الزيت من حانوت الزيات بالقاهرة)، ١٨٤٨م، للفنان بريس دافن (١٨٠٧- ١٨٧٩م)[٦٥]، وفيها تظهر طفلة صغيرة، وقد رفعت يدها اليُسرى إلى أعلى، وأمسكت بإبريق صغير يبدو أنها قامت بشراء الزيت فيه، ووقف التاجر، وقد أمسك بيده اليمنى بابريق همَّ بصب الزيت منه في مكيلة

صغيرة أمسك بها في يده اليُسرى، وإلى جوار التاجر جهة اليسار يوجد ابريق ذهبي اللون، وفي يسار التصويرة يوجد على الأرفف مجموعة من القدور والأباريق (لوحة رقم ٣٥)[٦٦].

ونرى الإبريق مستخدما في احتواء وصب الماء لغسل الأيدي، وذلك في تصويرة (غسل اليدين قبل الطعام وبعده)، لإدوارد لإدوارد وليام لين (١٨٠١– ١٨٧٦م)، وفيها يظهر شخص مستندا على إحدى ركبتيه، ويمسك إبريقا يصب منه الماء على يدي شخص آخر؛ ليقوم بغسل يديه[٦٧].

٢– **استخدام قاعدة الزير (الكلجة) في حمل الزير:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الكلجة[٦٨] في حمل الزير[٦٩]، كما في تصويرة (في الصلاة)؛ حيث تظهر في الناحية الشمالية الشرقية كلجة رخامية تحمل زيرا رخاميا، وهذه الكلجة محمولة على أرجل على هيئة أرجل السلحفاة، ويظهر بها جزء بارز من الأمام يشبه شكل رأس السلحفاة، والزير مزخرف بزخارف منحوتة، ويظهر كسر وفقد في بعض مقابض هذا الزير (لوحة رقم ١)، (شكل رقم ٣). ويتشابه الزير المرسوم في تصويرة (في الصلاة)، بشكل كبير مع زير من الرخام، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وأصل هذا الزير من جامع الأميرة تتر الحجازية، الذي أنشأ في عام ٧٦١هـ/ ١٣٦٠م[٧٠]، (أو ربما يكون النموذج المرسوم هو نفس النموذج المحفوظ بالمتحف).

وفي تصويرة (صلاة الصبح)، تظهر بجوار الجدار الجنوبي الغربي كلجة رخامية تحمل زيرا رخاميا، وهذه الكلجة بأرجل على هيئة أرجل السلحفاة، وتظهر المقرنصات التي تزخرف الحوض والتجويف من الخارج، وأسفلها جزء بارز يشبه شكل رأس السلحفاة، والزير مزخرف بزخارف منحوتة، قوامها عناصر نباتية محورة عن الطبيعة، وله ثلاث مقابض، أحدها به جزء مكسور ومفقود (لوحة رقم ٢)، (شكل رقم ٤).

وفي تصويرة (مشعل المصابيح)، تظهر في الركن الأيمن من السدلة كلجة رخامية تحمل زيرا رخاميا، وهذه الكلجة بأرجل على هيئة أرجل السلحفاة، وتظهر المقرنصات التي تزخرف الحوض من الخارج، كما يظهر الجزء البارز من الأمام الذي يشبه شكل رأس السلحفاة، ويوجد هذا الجزء أسفل الحوض، والزير مزخرف بزخارف منحوتة، قوامها تضليعات رأسية، وأحد مقابض هذا الزير به جزء مكسور ومفقود (لوحة رقم ٢٥). ويتشابه الزير المرسوم في تصويرة (مشعل المصابيح)، بشكل كبير مع زير من الرخام، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وأصل هذا الزير من جامع أم الغلام، من القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي[٧١]، (أو ربما يكون النموذج المرسوم هو نفس النموذج المحفوظ بالمتحف).

ونرى الكلجة مستخدمة في حمل زير الماء، وذلك في تصويرة (داخل الجامع)، ١٨٧٥م، للفنان جان ليون جيروم (١٨٢٤ – ١٩٠٤م)؛ حيث يظهر في أحد أركان الدرقاعة، بجوار أحد الأعمدة الرخامية الضخمة، كلجة من الرخام، تحمل زيرا رخاميا، مغطى بغطاء على هيئة طبق[٧٢].

٣– **استخدام الشمعدان في حمل الشمعة:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الشمعدان[٧٣] في حمل الشمعة، كما في تصويرة (في الصلاة)، حيث يظهر رسم شمعدان

موضوع بجوار الجدار، وقد حمل هذا الشمعدان شمعة ضخمة، يتجاوز ارتفاعها –وهي محمولة على الشمعدان– قامة الإنسان (لوحة رقم ١)، (شكل رقم ٥ أ).

وفي تصويرة (الخشوع في الصلاة)، يظهر شمعدان، موضوع بجوار الحائط، يحمل شمعة ضخمة (لوحة رقم ٣)، (شكل رقم ٥ ب).

وفي تصويرة (نصيحة عالم)، يظهر شمعدان موضوع بجوار الحائط، ويحمل شمعة ضخمة، يتجاوز ارتفاعها – وهي محمولة على الشمعدان– قامة الإنسان (لوحة رقم ١١)، (شكل رقم ٥ ج). ويتشابه الشمعدان المرسوم في تصويرة (نصيحة عالم)، مع بعض الاختلافات الواضحة، مع بعض الشماعد الواصلة إلينا من العصر العثماني، ومنها: شمعدانان من النحاس، محفوظان بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، كانا في الأصل بمسجد التى برمق بسوق السلاح، وهما متشابهان في الشكل والزخرفة، والمادة؛ إذ يتكون كل منهما من ثلاث قطع، ويمتاز بوجود رقبة طويلة(٧٤).

وفي هذه التصاوير الثلاثة يظهر مدى ضخامة الشمعة المحمولة على الشمعدان؛ حيث يتجاوز ارتفاعُ كل منها –وهي محمولة على الشمعدان– ارتفاعَ قامة الإنسان، كما وضع الشمعدان في كل الحالات السابقة إلى جانب الجدار. وربما يرجع وجود الشمعدان في هذا المكان إلى أن الشمعة التي توجد فوقه لم تكن مشتعلة؛ لأن الشمعدان من وسائل الإضاءة المنقولة التي يمكن تحريكها ونقلها من مكان لآخر.

ونرى الشمعدان مستخدما في حمل الشمعة في تصاوير لمستشرقين آخرين؛ ففي تصويرة بعنوان: "شباب يونانيين في المسجد"، ١٨٦٥م، للفنان جان ليون جيروم (١٨٢٤ – ١٩٠٤م)، يظهر شمعدان، يبدو أنه مصنوع من النحاس المكفت بالفضة، يحمل شمعة ذات قطر كبير نسبيا، وقد وضع إلى جوار عمود ضخم يوجد بين المنبر والمحراب، وقد تم استهلاك جزء من الشمعة، وبقي منها جزء آخر (٧٥). وفي تصويرة (مسجد رستم باشا من الداخل)، للفنان رودلف إرنست (١٨٥٤– ١٩٣٢م)، يظهر إلى جوار المحراب شمعدان من النحاس الأصفر، يرتكز على قاعدة خشبية، ويحمل فوقه شمعة غاية في الضخامة، ذات قطر كبير، ومرتفعة إلى ما فوق قامة الإنسان؛ إلى درجة أنه تم تثبيتها عن طريق أطواق نحاسية تلتف حولها، وهذه الأطواق مثبتة بدورها في الجدار (٧٦). كما نشاهد شمعدانا ضخما، يحمل فوقه شمعة غاية في الضخامة، ذات قطر كبير، ومرتفعة إلى ما فوق قامة الإنسان؛ إلى درجة أنه تم تثبيتها عن طريق أطواق نحاسية تلتف حولها، وهذه الأطواق مثبتة بدورها في الجدار، في تصويرة (تحفيظ القرآن)، لعثمان حمدي بك (٧٧).

٤– <u>استخدام كرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين) في حمل المصحف الشريف:</u> ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام كرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين)(٧٨) في حمل المصحف الشريف، كما في تصويرة (في الصلاة)؛ حيث يظهر كرسي مصحف من النوع ذي الضلعين المتقاطعين، يحمل مصحفا شريفا مفتوحا (لوحة رقم ١).

وفي تصويرة (الخشوع في الصلاة)، نرى كرسي مصحف، وعليه مصحف شريف مفتوح (لوحة رقم ٣).

وفي بعض التصاوير التي رسمت في القرن التاسع عشر لبعض المستشرقين، نرى رسوم كرسي المصحف (ذي اللوحين المتقاطعين) مستخدما في حمل المصحف الشريف، كما في تصويرة (محراب مدرسة الناصر محمد بن قلاوون من الداخل)، ١٨٤٨م، نشرت سنة ١٨٧٧م، للمصور بريس دافن (١٨٠٧ – ١٨٧٩م)؛ حيث يظهر في وسط التصويرة شخص جالس، وقد أمسك بمصحف وهو يقرأ فيه، وإلى جواره يُوجد كرسي مصحف من النوع ذي اللوحين المتقاطعين، يحمل مصحفا شريفا(٧٩). كما نشاهد كرسي مصحف (ذي ضلعين متقاطعين) مستخدما في حمل المصحف الشريف، في تصويرة (حسني أحمد البرديني في داره)، للمصور بريس دافن (١٨٠٧ – ١٨٧٩م)، حيث يظهر في التصويرة شخص جالس، وأمامه كرسي مصحف من النوع ذي اللوحين المتقاطعين، يحمل مصحفا شريفا، وقد قام فتى صغير بالإمساك بالمصحف، ويبدو أنه يقرأ أو يحاول القراءة فيه(٨٠).

٥– **استخدام أدوات القهوة في العمليات المتعلقة بشرب القهوة:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام بعض أدوات وأواني القهوة في العمليات المتنوعة الخاصة بشرب القهوة، ومن هذه الأدوات والأواني: الكنك(٨١)، والفناجين البيشة(٨٢)، وأظرف الفناجين(٨٣)، ومن ذلك: في تصويرة (لاعبا الشطرنج)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل فوقه كنكة لصناعة القهوة، وبجواره ظرفان معدنيان (يبدو أنهما مصنوعان من النحاس)، ويحمل كل منهما في داخله فنجان بيشة(لوحة رقم ٢٣).

وفي تصويرة (المدخن)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل كنكة لصناعة القهوة، وبجواره ظرف معدني (يبدو أنه مصنوع من النحاس)، ويحمل في داخله فنجان بيشة (لوحة رقم ٢٤).

وفي تصويرة (خارج مقهى)، تظهر مجموعة من الأظرف المعدنية، (يبدو أنها مصنوعان من النحاس)، ويحمل كل منها في داخله فنجان بيشة، إضافة إلى ظرف وفنجان غير موضوعين داخل بعضهما (لوحة رقم ٣١).

وتظهر بعض أدوات القهوة مستخدمة في وظائفها، في بعض تصاوير القرن التاسع عشر، كما في تصويرة (جندي أرناؤوطي يُدخن النرجيلة)، ١٨٦٥م، للفنان جان ليون جيروم (١٨٢٤ – ١٩٠٤م)؛ حيث نرى كرسي عشاء من الخشب المطعم بالصدف، يحمل فوقه ظرف فنجان من المعدن (يبدو أنه مصنوع من النحاس)، ويحمل هذا الظرف بدوره فنجان بيشة من الخزف(٨٤).

وتؤكد هذه التصاوير وغيرها ما ذكره بعض المؤرخين عن ولع المصريين بالقهوة، حيث يقول بعضهم: "والمصريون مولعون باحتساء القهوة الصافية القوية المذاق"(٨٥).

٦– **استخدام أدوات التدخين في العمليات المتعلقة بالتدخين:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام بعض أدوات التدخين في العمليات المتنوعة المتعلقة بتدخين التبغ، ومن هذه الأدوات: الشُبُك(٨٦)، والنرجيلة(٨٧). ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

– **بالنسبة للشبك**، في تصويرة (المدخن)، يظهر رجل يمسك بيده اليسرى شبكا، يرتكز على حامل على هيئة عن إناء دائري المقطع، عميق قليلا (لوحة رقم ٢٤). ويلاحظ أن هذه الصورة قد اكتسبت اسمها من العملية المصورة فيها، وهي عملية (التدخين).

ويظهر استخدام الشبك في التدخين في بعض تصاوير المستشرقين من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، كما في تصويرة (مدخل أحد البيوت في القاهرة)، ١٨٤٢ – ١٨٤٩م، للفنان دافيد روبرتس (١٧٩٦–١٨٦٤م)؛ حيث يوجد أمام المدخل مجموعة من الأشخاص، منهم شخصان جالسان جهة اليمن يدخنان التبغ باستخدام الشبك(٨٨). ومن التصاوير التي تظهر استخدام الشبك في التدخين: تصويرة جاويشية يدخنون التبغ، ١٨٤٨م، للفنان بريس دافن (١٨٠٧– ١٨٧٩م) (٨٩)؛ حيث يُرى جهة اليمين جندى واقف، وهو ينظر إلى الشخص الجالس في المنتصف، وقد أمسك بيده اليُسرى بأنبوب الشُبك، حيث انثنت أصابع يده اليسرى، ووضع أنبوب الشبك بين السبابة والأصابع المنثنية، وقد وضع يده اليمنى بجانبه مستقيمة، وفي الوسط يوجد جندي جالس التربيعة وهو يدخن بالشبك أيضاً، وقد أمسك هذا الجُندي بيده اليسرى بأنبوب الشبك القصير، ووضع الأنبوب في قبضة يده اليسرى بين أصبعيه: الوسطى والسبابة، وأسنده إلى الإبهام، وذلك بالقرب من المجمرة، ووضع فوهة الأنبوب في فمه (٩٠). ومنها أيضا: تصويرة (فلاح مصري وزوجته)، للفنان بريس دافن (١٨٠٧–١٨٧٩م)؛ حيث يظهر شخص يمسك بيده اليسرى شبكا يدخن به التبغ، ويظهر الدخان خارجا من فم الرجل(٩١).

ويتوافق ذلك مع الحقائق التاريخية، وذلك فيما يتعلق بالاهتمام بتدخين التبغ بالشبك أو الغليون؛ فقد كان الشبك يعتبر عادة ضرورية لمختلف أفراد الشعب؛ حيث كان يقضي الرجال الأغنياء جزءا كبيرا من اليوم مستلقين متراصين على الوسائد؛ أما الفقراء فيجلسون على الحصر، والكل يدخن(٩٢).

– **وبالنسبة للنرجيلة**، ففي تصويرة (أخبار السودان)، يظهر رسم لرجل متكئ على أريكة، مستند على وسادة، وقد أمسك هذا الرجل بنرجيلة، يدخن بها التبغ (لوحة رقم ١٣).

وفي تصويرة (فاصل موسيقي)، يظهر رسم لرجل واقف يستمع للموسيقى، وقد أمسك هذا الرجل بنرجيلة، يدخن بها التبغ (لوحة رقم ١٧).

وفي تصويرة (موسيقي وحارس في الداخل الشرقي)، يظهر رسم لرجل واقف يستمع للموسيقى، وقد وضع بجوار هذا الرجل كرسي متعدد الأضلاع، وعليه نرجيلة (شيشة)، استخدمها في تدخين التبغ (لوحة رقم ١٨).

وفي تصويرة (قراءة الرسالة)، يظهر رسم لرجل جالس على دكة خشبية يستمع لشخص آخر يقرأ عليه رسالة، وقد وضع بجوار الرجل الأول كرسي متعدد الأضلاع، وعليه نرجيلة، وقد أمسك هذا الرجل بيده اليمنى بخرطوم النرجيلة (لوحة رقم ٧).

وفي تصويرة (خارج مقهى)، يظهر رسم لمجموعة من الرجال، وقد أمسك بعضهم بالنرجيلات، يدخنون بها التبغ (لوحة رقم ٣١).

ومن هذه النماذج العديدة، وغيرها من نماذج تصاوير الفنان لودفيغ دويتش، يلاحظ مدى إقبال المصريين على التدخين بالنرجيلة في فترة القرنين (الثالث عشر والرابع عشر الهجريين/ التاسع عشر والعشرين الميلاديين).

وتظهر النرجيلة مستخدمة في تدخين التبغ، في بعض تصاوير القرن التاسع عشر الميلادي، فنرى في تصويرة (بيت قهوة في القاهرة)، ١٨٤٢ – ١٨٤٩م، لدافيد روبرتس (١٧٩٦–١٨٦٤م)، مجموعة من الأشخاص يدخنون التبغ باستخدام النرجيلة [٩٣]. ونرى في تصويرة بعنوان: سيدة قاهرية تُدخن التبغ باستخدم النرجيلة، ١٨٤٨م، للمصور بريس دافن (١٨٠٧–١٨٧٩م) [٩٤]، سيدة قاهرية تتكأ على أريكة، تدخن التبغ بالنرجيلة، وبجوار الأريكة تظهر النرجيلة المستخدمة في التدخين، ويخرج من أعلاها الدخان، وهي تستند على قاعدة لها ثلاث أرجل، ولها بدن كروي مستدير، ولىّ أسود اللون يلتف عدة مرات حول بدن النرجيلة وخرطوم النرجيلة موضوع على الأريكة[٩٥]. ومن أهم التصاوير في القرن التاسع عشر الميلادي، التي تبين استخدام النرجيلة في التدخين: تصويرة جندي أرناؤوطي يُدخن النرجيلة، ١٨٦٥م، للفنان جان ليون جيروم (١٨٢٤ – ١٩٠٤م)؛ حيث يظهر في هذه التصويرة جندي أرناؤوطي يجلس على أريكة، ويقوم بتدخين التبغ بالنرجيلة[٩٦].

ثانيا: استخدام الأداة لغرض آخر مختلف عن الغرض الأصلي: وهذا يعني أن الأداة ستظهر مستخدمة في غرض مغين ليست مصنوعة –في الأصل– لهذا الغرض، ولكن هذه الاستخدامات تتم بالفعل؛ وتستدعيها الأحداث اليومية: من الضرورات، أو المصالح.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الاستخدامات كان موجودا وواضحا في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش؛ حيث تضمنته بعض تصاويره. ومن هذا النوع من الاستخدامات:

١– استخدام كرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين) كسترة للمصلي

٢– استخدام الصندوق للجلوس أو للاتكاء

٣– استخدام الدكة أو الأريكة في حمل الكتب

ويمكن توضيح هذه الاستخدامات، كما يلي:

١– **استخدام كرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين) كسترة للمصلي:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام استخدام كرسي المصحف من النوع ذي الضلعين المتقاطعين كسترة للمصلي، كما في تصويرة (في الصلاة)؛ حيث يظهر كرسي مصحف من النوع ذي الضلعين المتقاطعين، يحمل مصحفا شريفا مفتوحا، وهذا الكرسي موضوع على سجادة مفروشة تغطي جزءا من أرضية المكان، وقد اتخذ المصلي هذا الكرسي كسترة له أثناء الصلاة (لوحة رقم ١).

وفي تصويرة (الخشوع في الصلاة)، نرى كرسي مصحف من النوع ذي الضلعين المتقاطعين، وعليه مصحف شريف مفتوح، وهذا الكرسي موضوع على سجادة مفروشة تغطي جزءا من أرضية المكان، وقد اتخذ المصلي هذا الكرسي كسترة له أثناء الصلاة (لوحة رقم ٣).

ولعل هذين النموذجين من نماذج التصاوير التي تظهر استخدام كرسي المصحف من النوع ذي الضلعين المتقاطعين كسترة للمصلي أثناء الصلاة يعتبران من النماذج القليلة، وربما النادرة؛ حيث لم تظهره كثير من التصاوير في العصور السابقة في مصر، ولكنه يظهر هنا في تصاوير الفنان لودفيغ دويتش، وهو ما يبين لنا أهمية هذه التصاوير في بيان أحد الاستخدامات، لأحد المنتجات التطبيقية الإسلامية في مصر.

وفيما يتعلق بالسترة أثناء الصلاة، فالسترة[٩٧] هي: شيء يجعله المصلي أمامه بينه وبين من يمر من بين بين يديه[٩٨]. أو: الدنو من أي شيء مرتفع يكون بينه وبين القبلة [٩٩].

وقد حذر رسول الله صلى الله عليه وسلم من المرور بين يدي المصلي؛ فقال: "لو يعلم المار بين يدي المصلي ماذا عليه لكان أن يقف أربعين خيرا له من أن يمر بين يديه، قال أبو النضر: لا أدري أقال أربعين يوما، أو شهرا، أو سنة"[١٠٠]؛ وقوله صلى الله عليه وسلم: "ماذا عليه" أي: من الإثم، وفي ذلك تحريم المرور بين يدي المصلي والوعيد على ذلك[١٠١].

وقد رُويت عن النبي صلى الله عليه وسلم أحاديث في اتخاذ السترة، ومنها: عن أبي سعيد الخدري قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إذا صلّى أحدكم فليصلّ إلى سترة وليدن منها ولا يدع أحداً يمر بينه وبينها فإن جاء أحد يمر فليقاتله فإنه شيطان"[١٠٢]، وعن ابن عمر قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "لا تصل إلا إلى سترة ولا تدع أحداً يمر بين يديك فإن أبى فلتقاتله فإن معه القرين"[١٠٣]، وعن سبرة بن معبد قال: قال النبي صلى الله عليه وسلم: "ليستتر أحدكم في صلاته ولو بسهم"[١٠٤]، وعن أبي سعيد الخدري قال: سمعت النبي صلى الله عليه وسلم يقول: "إذا صلى أحدكم إلى شيء يستره من الناس فأراد أحد أن يجتاز بين يديه فليدفعه فإن أبى فليقاتله فإنما هو شيطان[١٠٥]، وعن سهل ابن أبي خيثمة عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: "إذا صلّى أحدكم إلى سترة فليُدن منها لا يقطع الشيطان عليه صلاته"[١٠٦]، وعن موسى بن طلحة عن أبيه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إذا وضع أحدكم بين يديه مثل مؤخرة الرحل فليصل، ولا يبالي من مر وراء ذلك"[١٠٧].

وقد ورد عن كثير من الصحابة والتابعين اتخاذهم السترة أثناء الصلاة، وكذلك حضهم على اتخاذ السترة، فمن الصحابة: عمر بن الخطاب، وابن عمر وابن مسعود، ومن التابعين: سويد بن غفلة، والربيع بن خثيم[١٠٨].

والغرض من السترة أن يعلمَ الناس أن الشخص الواقف خلفها يصلي؛ فلا يمر أحد مِن بين يديه[١٠٩].

قال النووي: "قال العلماء: والحكمة في السترة كف البصر عما وراءها، ومنع من يجتاز بقربه، ونقل عن القاضي عياض أنه قال: ومذهبنا أنها مشروعة مطلقا لعموم الأحاديث، ولأنها تصون بصره، وتمنع الشيطان المرور والتعرض لإفساد صلاته كما جاءت به الأحاديث[١١٠].

ومن فوائد السترة للمصلي: أن المار بين يدي المصلي ينقص من أجر صلاته؛ وأن السترة تحول بينه وبين ذلك [١١١].

وقد اختلف العلماء في حُكم السترَة: فذهب فريق منهم إلى أنها واجبة، وذهب الجمهورُ إلى أنها مستحبة[١١٢].

والمأموم لا سترة عليه؛ فالسترة في صلاة الجماعة مسئولية الإمام، والصفوف التي خلفه لا يجب على أي مصل فيها اتخاذ سترة[١١٣]؛ فعن عبد الله بن عباس أنه قال: "أقبلت راكبا على حمار أتان وأنا يومئذ قد ناهزت الاحتلام ورسول الله صلى الله عليه وسلم يصلي بالناس بمنى إلى غير جدار فمررت بين يدي

بعض الصف فنزلت وأرسلت الأتان ترتع ودخلت في الصف فلم ينكر ذلك علي أحد"[١١٤]. قال النووي رحمه الله: "فيه أن سترة الإمام سترة لمن خلفه"[١١٥].

ومقدار السترة ذراع فما فوق طولاً، أي نحو من ٤٥ سم، وبأي عرض كان، فإن عجز عن هذا المقدار بعد بذل كل ما في وسعه في تحصيله، أتى بما يستطيعه؛ ولو كان أقل من ذلك، ولو كان خطاً[١١٦].

وبالعودة إلى التصويرتين اللتين توضحان استخدام كرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين) كسترة للمصلي أثناء الصلاة، من تصاوير لودفيغ دويتش (تصويرة في الصلاة، وتصويرة الخشوع في الصلاة)، يتضح أن هاتين التصويرتين توضحان امتثالا من المصليين لأوامر رسول الله صلى الله عليه وسلم باتخاذ السترة أثناء الصلاة.

ويبدو أن تعاليم الإسلام، فيما يتعلق بالتحذير من المرور أمام المصلي، كان لها استجابة واضحة عند المصريين؛ فقد كان من المحظور عند كثير من المصريين المرور أمام المصلي، ويؤيد ذلك ما ذكره لين؛ حيث قال: "وإنه لمن الخطيئة بمكان أن يمر أحدهم أمام مصل يؤدي صلاته"[١١٧]. وربما كان في ذلك تفسيرا لاتخاذ السترة المرسومة في تلك التصويرتين للفنان لودفيغ دويتش.

كما أن كرسي المصحف، من حيث الارتفاع، يتقارب مع ارتفاع مؤخرة الرحل، والذي بينت الأحاديث النبوية الشريفة أنه ارتفاعه يعتبر مناسبا كحد أدنى للسترة (ذراع: نحو من ٤٥ سم).

ويمكن من خلال هاتين التصويرتين، التحقق من وجود استخدام آخر لكرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين)، لغير الغرض الأساسي؛ الذي صنع من أجله هذا الكرسي (المتمثل في حمل المصحف الشريف)، وهذا الاستخدام الآخر هو: استخدامه كسترة للمصلي، أثناء الصلاة.

ويلاحظ في هذا الاستخدام الفرعي، لكرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين) أنه يختلف إلى حد ما عن الاستخدام المعتاد؛ حيث أن الأول يتضمن وظيفة متعلقة بالصلاة؛ بينما يتضمن الثاني حمل المصحف الشريف لقراءة القرآن الكريم.

ويتضح لنا أيضا، وبشكل واضح، مدى تأثير تعاليم الإسلام في استخدامات الأدوات التطبيقية.

٢- **<u>استخدام الصندوق للجلوس أو للاتكاء أو لوضع المتعلقات عليه:</u>** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الصندوق[١١٨] للجلوس، أو للاتكاء، أو لوضع المتعلقات عليه. ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

- **بالنسبة لاستخدام الصندوق للجلوس:** كما في تصويرة (العلماء)؛ حيث يظهر صندوق فخم من الخشب المطعم بالعاج والصدف موضوع على سجادة جميلة الألوان والتصميم والزخارف مفروشة على الأرض، وتغطي جزءا من أرضية المكان، وقد قام أحد الأشخاص باستخدام هذا الصندوق للجلوس فوقه، وهو يقرأ في أحد الكتب (لوحة رقم ٥).

وهناك تصاوير أخرى لمستشرقين آخرين تظهر لنا استخدام الصندوق للجلوس، كما في تصويرة (الخطوات الأولى)، للفنان فردريك أرثر برديجمان (١٨٤٧- ١٩٢٨م)[١١٩]؛ حيث نرى سيدة تجلس على

صندوق مستطيل، فخم، مصنوع من الخشب المطعم بالعاج والصدف، وهذه السيدة الجالسة تمد يديها إلى طفلها الذي يتعلم الخطوات الأولى للمشي، على يدي إحدى الخادمات.

– **وبالنسبة لاستخدام الصندوق للاتكاء عليه:** كما في تصويرة (حراس الحريم)؛ حيث يظهر صندوق فخم موضوع على الأرض، وقد اتكأ عليه أحد الأشخاص؛ حيث وضع مفرشا ووسادة فوق الصندوق، واتكأ على هذا الصندوق (لوحة رقم ١٦).

– **وبالنسبة لاستخدام الصندوق لوضع المتعلقات عليه:** كما في تصويرة (الفيلسوف)؛ حيث يظهر صندوق موضوع على الأرض، وقد فُرش عليه مفرش، ووضع فوق المفرش طست يحمل فوقه إبريقا (لوحة رقم ٢٢).

وفي تصويرة (الباحث في الأدب)، يظهر شخص واقف، وبجواره صندوق فخم من الخشب المطعم بالعاج والصدف، موضوع على الأرض، وقد فرش عليه شال يبدو أنه خاص به، ووضع فوق الشال ما يبدو أنه كتاب (في الأدب) كما يبدو من اسم التصويرة (لوحة رقم ٤).

وفي تصويرة (كاتب الرسائل "العرضحالجي")، يظهر شخص جالس، وأمامه صندوق فخم من الخشب المطعم بالعاج والصدف، موضوع على الأرض، وقد وضع عليه بعض أدوات الكتابة، وهي عبارة عن مقلمة معدنية، ومحبرة يبدو أنها مصنوعة من الزجاج؛ وضع بها قلم، ومجموعة من الأوراق (لوحة رقم ٨).

وهناك تصاوير أخرى لمستشرقين آخرين تظهر لنا استخدام الصندوق لوضع المتعلقات عليه، كما في تصويرة (أعرابي يعزف على قيثارة)، للفنان رودلف إرنست (١٨٥٤– ١٩٣٢م)[١٢٠]؛ حيث نرى صندوقا مصنوعا من الخشب المطعم بالعاج والصدف، له درج، وقد وُضع فوقه صينية تحمل بدورها إبريقا. كما نرى صندوقا مصنوعا من الخشب المطعم بالعاج والصدف، يحمل سلطانية كبيرة الحجم من الخزف، في تصويرة (مدرسة بالقاهرة)، للمصور جون فردريك لويس (١٨٠٥– ١٨٧٦م)؛ وذلك في الجزء الأيمن من أسفل التصويرة[١٢١].

ويمكن أن نستنبط من هذه التصاوير التي يظهر فيها الصندوق في تصاوير دويتش، التأكد من وجود استخدامات أخرى للصناديق، كانت موجودة بالفعل، وهي: استخدام الصندوق للجلوس عليه، أو للاتكاء عليه، أو لوضع المتعلقات عليه، وذلك إضافة إلى وظيفته الأساسية، وهي: حفظ الأشياء المتنوعة.

ولعل القاسم المشترك بين هذه الاستخدامات للصناديق لغير الغرض الأصلي، هو فكرة التحميل على الصندوق، ويكمن السبب في ذلك إلى الناحية التصميمية، حيث يوجد جزء من هذا الصندوق يسمح بهذه الاستخدامات المتنوعة، وهو الجزء المستوي الأعلى من الصندوق، كما أن طول، واتساع، وقوة هذا الجزء يساعد على وضع شيء أو حتى اتكاء شخص عليه.

ويلاحظ في هذا الاستخدام للصندوق أنه يختلف إلى حد ما عن الاستخدام المعتاد، حيث أن الأول يتضمن حمل شخص أو شيء فوق الصندوق؛ بينما يتضمن الثاني حفظ شيء داخل الصندوق.

٣- <u>استخدام دكة الجلوس أو الأريكة في حمل الكتب:</u> ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام دكة الجلوس[١٢٢]، أو الأريكة[١٢٣] في حمل الكتب. ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

- **بالنسبة لاستخدام دكة الجلوس في حمل الكتب:** كما في تصويرة (الكاتب)؛ حيث يظهر شخص جالس على كرسي مرتفع، وبجوار الكرسي توجد دكة خشبية، وُضع عليها بعض الكتب (لوحة رقم ٩).

وفي تصويرة أخرى بعنوان (الكاتب)، يظهر شخص جالس على كرسي مرتفع، وبجوار الكرسي توجد دكة خشبية، وضع عليها بعض الكتب (لوحة رقم ١٠).

- **بالنسبة لاستخدام الأريكة في حمل الكتب:** كما في تصويرة (العالم)؛ حيث يظهر شخص جالس على أريكة، وأمامه كتاب مسنود على وسادة (مسند)، وبجواره بعض الكتب موضوعة على الأريكة (لوحة رقم ٦).

ومن خلال هذه التصاوير التي تظهر فيها دكة الجلوس والأريكة مستخدمتان في حمل الكتب، يمكننا التحقق من وجود استخدام آخر لهما، كان موجودا بالفعل، وهو وضع الكتب عليها، إضافة إلى الغرض الأساسي من الدكة وهو الجلوس، وإلى الغرضين الأساسيين من الأريكة، وهو الجلوس، والاتكاء.

ولعل السبب في استخدام الدكة والأريكة في هذا الاستخدام هو وجود المكان المناسب والملائم لذلك على السطح العلوي لكليهما، وأن ذلك يحقق للأشخاص الجالسين على الدكك أو الأرائك أن تكون الكتب الموضوعة عليها في متناول أيديهم؛ بحيث يتناولونها متى شاءوا وبسهولة.

ويلاحظ في هذا الاستخدام للدكة والأريكة أن ينبثق من الاستخدام المعتاد، وأن كليهما يتضمن التحميل على الدكة والأريكة: سواء كان من فوقهما هو الإنسان أو الكتب.

<u>ثالثا: استخدامات الكرسي المتعدد الأضلاع في تصاوير دويتش</u>

من خلال دراسة تصاوير لودفيغ دويتش، يمكن ملاحظة أن الكرسي المتعدد الأضلاع (سداسي- أو ثماني أو من عشرة أضلاع)[١٢٤]، يعد من أكثر الأدوات ظهورا في تلك التصاوير، كما يلاحظ أنه يستخدم في حمل العديد من أنواع الأدوات والأواني، والتي تنوعت في طابعها، ما بين طابع ديني، ومدني؛ مما دفعني إلى أن أفرد له عنوانا، لبحث الأشياء التي يستخدم في حملها. ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

١- استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل المصحف الشريف أو الكتب

٢- استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الأوراق

٣- استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات الكتابة

٤- استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات تجميل المكان كالفازات والقنينات

٥- استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الطست والإبريق

٦- استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الأسلحة

٧- استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات القهوة

٨- استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات التدخين.

ويمكن توضيح ذلك، كما يلي:

١- **استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل المصحف الشريف أو الكتب:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل المصحف الشريف[١٢٥]، أو الكتب؛ ففي تصويرة (العلماء)، يظهر رسم كرسي متعدد الأضلاع، مستخدما في حمل بعض المصاحف أو الكتب (لوحة رقم ٥).

وهذا الاستخدام للكرسي المتعدد الأضلاع، في حمل المصحف الشريف، كان مألوفا منذ القدم ومتداولا، واستمر في فترة القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين، ويظهر ذلك من خلال تصاوير لودفيغ دويتش، كما في التصويرة المذكورة.

٢- **استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الأوراق:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الأوراق؛ ففي تصويرة (أخبار السودان)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل مجموعة من الأوراق (لوحة رقم ١٣).

كما يظهر في تصويرة (العالم)، كرسي متعدد الأضلاع، مستخدما في حمل مجموعة من الأوراق (لوحة رقم ٦).

ولعل هاتين التصويرتين تثبتان وتؤكدان استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الأوراق. وهناك تقارب بين هذا الاستخدام المذكور وبين الاستخدام السابق للكرسي متعدد الأضلاع (في حمل الكتب)؛ من حيث التقارب من وجه أو آخر بين وظيفة الأوراق والكتب.

٣- **استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات الكتابة:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل بعض أدوات الكتابة، كالدواة[١٢٦]؛ ففي تصويرة (الكاتب)، يظهر كرسي سداسي الأضلاع، يحمل دواة يبدو أنها مصنوعة من الزجاج (لوحة رقم ١٠).

وفي تصويرة (العالم)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل دواة يبدو أنها مصنوعة من الزجاج، وضع بداخلها قلم (لوحة رقم ٦).

ولعل هاتين التصويرتين تثبتان وتؤكدان وظيفة الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات الكتابة.

٤- **استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات لتجميل المكان كالمزهريات والقنينات:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات لتجميل المكان، كالمزهريات (الفازات)[١٢٧]، والقنينات[١٢٨]، كما في تصويرة (الموسيقار)؛ حيث يظهر كرسي متعدد الأضلاع، وقد وضعت عليه قنينة خزفية جميلة، ذات تصميم رشيق، تبدو مستخدمة للزينة، وهي ذات زخارف جميلة بألوان متنوعة، على أرضية بيضاء، والرقبة مذهبة (لوحة رقم ١٩)، (شكل رقم ٦).

وفي تصويرة (الحارس)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل زهرية (فازة) معدنية تبدو مصنوعة من النحاس (أو البرونز) (لوحة رقم ١٤).

وهاتان التصويرتان تثبتان وتؤكدان استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الزهريات، أو القنينات.
ويمكن أن نرى الكرسي متعدد الأضلاع، مستخدما في حمل المزهريات في بعض التصاوير لمستشرقين آخرين، كما في تصويرة (سيدة يونانية)، للفنان جان باتيست فان مور (١٦٧١- ١٧٣٧م)[١٢٩]؛ حيث نرى كرسي سداسي الأضلاع، يحمل مزهرية من الزجاج الشفاف، يخرج منها مجموعة من الفروع والزهور.

٥- **استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الأسلحة:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الأسلحة، كالسيف[١٣٠]، والخوذة[١٣١].

- **فبالنسبة للسيف:** كما في تصويرة (نصيحة عالم)؛ حيث اشتملت على رسم لكرسي متعدد الأضلاع، موضوع بجوار الشخص الجالس، وهذا الكرسي يحمل سيفا موضوعا في غمده (لوحة رقم ١١)، (شكل رقم ٧).

ورغم أن فكرة حمل السيف على الكرسي المتعدد الأضلاع ليست من المعتاد ذكرها عند الحديث عن هذا النوع من الكراسي، ولكنها تظهر هنا في هذه التصويرة للفنان لودفيغ دويتش، ويتم إثبات ذلك بشكل مؤكد.

- **وبالنسبة للخوذة:** كما في تصويرة (حارس القصر)؛ حيث يظهر بجوار الحارس كرسي عشاء متعدد الأضلاع، وقد وضع الحارس خوذته عليه من أعلى (لوحة رقم ١٥).

ورغم أن فكرة حمل الخوذة على الكرسي المتعدد الأضلاع ليست من المعتاد ذكرها عند الحديث عن هذا النوع من الكراسي، ولكنها تظهر هنا في هذه التصويرة للفنان لودفيغ دويتش، ويتم إثبات ذلك بشكل مؤكد.

٦- **استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الطست والإبريق:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الطست والإبريق[١٣٢]؛ ففي تصويرة (الإجابة)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل طستا معدنيا ذا تصميم جميل، وهذا الطست يحمل بدوره إبريقا رشيق التصميم (لوحة رقم ٢١).

ونرى الكرسي متعدد الأضلاع مستخدما في حمل الطست والإبريق، في بعض تصاوير لمستشرقين آخرين؛ ففي تصويرة (اجتماع في دار عربية)، للفنان بنجامان كونستان (١٨٤٥- ١٩٠٢م)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل طستا معدنيا ذا تصميم جميل، وهذا الطست يحمل بدوره إبريقا رشيق التصميم[١٣٣].

٧- **استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات القهوة:** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات القهوة، مثل: الكنك، والفناجين البيشة، وأظرف الفناجين، ومن ذلك: في تصويرة (المدخن)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع (ذو عشرة أضلاع)، وقد وُضِع عليه بعض أدوات القهوة؛ حيث وضعت عليه كنكة نحاسية لصناعة القهوة، ذات

مقبض طويل نسبيا، وبجوارها ظرف معدني (يبدو أنه مصنوع من النحاس)، ويحمل في داخله فنجان بيشة (لوحة رقم ٢٤).

وفي تصويرة (لاعبا الشطرنج)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل فوقه كنكة لصناعة القهوة، وبجوارها ظرفان معدنيان (يبدو أنهما مصنوعان من النحاس)، ويحمل كل منهما في داخله فنجان بيشة (لوحة رقم ٢٣).

ولعل هذه التصاوير المذكورة والتي تبين استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات القهوة تدعونا إلى القول بأن هناك تطورا في وظائف واستخدامات الأدوات التطبيقية؛ ناتجا عن اكتشاف واستخدام مواد معينة؛ حيث أن اكتشاف القهوة وشربها ساعد في إيجاد أدوات وأوان متنوعة تستخدم في العمليات المتنوعة لشرب القهوة، مما أدى إلى الحاجة إلى إيجاد مكان ملائم لوضع بعض هذه الأدوات، وهو ما أدى إلى استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في ذلك. ومن المعلوم أن استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع يسبق زمنيا استخدام أدوات القهوة بشكل كبير، ولكن تُظهر هذه التصاوير هذا الكرسي –الذي تعود فكرة استخدامه في حمل أشياء متنوعة إلى عصور أقدم بكثير– مستخدما في حمل تلك الأدوات التي تعود فكرة صناعتها واستخدامها إلى فترات قريبة من وقت رسم تلك التصاوير، وذلك على الأقل إذا ما قورنت بقدم زمن استخدام هذا النوع من الكراسي المتعددة الأضلاع.

وقد ظهر الكرسي متعدد الأضلاع مستخدما في حمل بعض أدوات القهوة، في بعض التصاوير لمستشرقين آخرين؛ ففي تصويرة (الحريم في خلوتهن) لإدوارد وليام لين (١٨٠١– ١٨٧٦م)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع (ثماني الأضلاع)، يحمل فوقه ظرفا بداخله فنجان بيشة، وإلى جوار الظرف يوجد إناء أسطواني صغير [١٣٤].

ونرى الكرسي متعدد الأضلاع، يحمل فوقه ظرفا معدنيا، يبدو أنه مصنوعة من النحاس، يحمل فنجان بيشة، وذلك في تصويرة (تاجر السجاد بالجزائر)، للفنان فردريك أرثر برديجمان (١٨٤٧–١٩٢٨م)[١٣٥].

٨– **<u>استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل أدوات التدخين:</u>** ظهرت في بعض تصاوير الفنان لودفيغ دويتش مناظر تبين استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل بعض أدوات التدخين، كالنرجيلة؛ ففي تصويرة (فاصل موسيقي)، يظهر كرسي سداسي الأضلاع، يحمل نرجيلة، وقد استخدمها الشخص الواقف في التدخين (لوحة رقم ١٧).

وفي تصويرة (موسيقي وحارس في الداخل الشرقي)، يظهر كرسي سداسي الأضلاع، يحمل نرجيلة، قد استخدمها الشخص الواقف (لوحة رقم ١٨).

في تصويرة (قراءة الرسالة)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل نرجيلة، وقد استخدمها أحد الشخصين –الجالسين على الدكة الخشبية– في التدخين (لوحة رقم ٧).

في تصويرة (الكاتب)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل نرجيلة، لها ثلاث أرجل؛ ترتكز بها على الكرسي، استخدمها الشخص الجالس على الدكة الخشبية في التدخين (لوحة رقم ٩).

وفي تصويرة أخرى بعنوان (الكاتب)، يظهر كرسي متعدد الأضلاع، يحمل نرجيلة، ترتكز مباشرة على الكرسي، استخدمها الشخص الجالس على الدكة الخشبية في التدخين (لوحة رقم ١٠).

ولعل هذه التصاوير المذكورة، والتي تبين استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل النرجيلة، توضح لنا تأثير التطور الناتج عن اكتشاف واستخدام مواد معينة في وظائف واستخدامات الأدوات التطبيقية؛ حيث أن اكتشاف التبغ وتدخينه بالنرجيلة، ومحاولة إيجاد مكان ملائم لوضع النرجيلة؛ أدى إلى استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع في ذلك. ومن المعلوم أن استخدام الكرسي المتعدد الأضلاع يسبق زمنيا استخدام النرجيلة بشكل كبير، ولكن تظهر التصاوير هذا الكرسي –الذي يعود تاريخ استخدامه في حمل أشياء متنوعة إلى عصور قديمة– مستخدما في حمل النرجيلة التي تعود بداية صناعتها واستخدامها إلى فترات قريبة من وقت رسم تلك التصاوير، وذلك على الأقل إذا ما قورنت بقدم زمن استخدام هذا النوع من الكراسي المتعددة الأضلاع.

وبوجه عام، فإن الكرسي المتعدد الأضلاع يظهر كثيرا في تصاوير العديد من المستشرقين، مستخدما في حمل العديد من الأشياء؛ فقد استخدم الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل صينية الطعام بما عليها من طعام وأوان؛ ففي تصويرة (غسل اليدين قبل الطعام وبعده)، لإدوارد وليام لين (١٨٠١– ١٨٧٦م)، يظهر في يسار التصويرة من أسفل كرسي متعدد الأضلاع، يحمل صينية طعام، ذات قطر كبير، وعليها مجموعة من أدوات وأواني الطعام، والتي يظهر منها: سلطانية مغطاة، وملعقتان، وبعض الأطباق(١٣٦).

وفي تصويرة (حول مائدة العشاء) لإدوارد وليام لين (١٨٠١– ١٨٧٦م)، يظهر مجموعة من الأشخاص، يتناولون الطعام، وقد التفوا حول كرسي متعدد الأضلاع، يحمل صينية طعام، ذات قطر كبير، وعليها مجموعة من أدوات وأواني الطعام، والتي يظهر منها: سلطانية في منتصف الصينية، وحولها مجموعة من الأطباق، والأدوات الأخرى، كما استخدم أحد الأشخاص ملعقة في تناول الطعام من السلطانية(١٣٧).

وقد أورد إدوارد وليام لين (١٨٠١– ١٨٧٦م)، في كتابه: (عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم)، تصويرة بعنوان: "كرسي وصينية"، ويظهر فيها كرسي متعدد الأضلاع (ذو عشرة أضلاع)، مصنوع من الخشب المطعم بالعاج والصدف، وبجواره صينية الطعام التي يستخدم الكرسي في حملها، وقد زخرفت بزخارف نباتية وهندسية(١٣٨).

كما نشاهد كرسي متعدد الأضلاع، يحمل صينية طعام، ذات قطر كبير، وعليها مجموعة من أدوات وأواني الطعام في تصويرة (وجبة الغذاء – القاهرة)، ١٨٥١م، للمصور جون فردريك لويس (١٨٠٥– ١٨٧٦م)؛ حيث تظهر مجموعة من الأشخاص، يجلسون على وسائد مخملية، يتناولون طعام الغذاء في مقعد المنزل، وأمامهم كرسي متعدد الأضلاع، عليه صينية كبيرة، وضعت عليها مجموعة من الأطباق، تحتوي أنواعا مختلفة من الفواكه (لوحة رقم ٣٦)(١٣٩).

وتجدر الإشارة إلى أن من الاستخدامات الأساسية للكرسي المتعدد الأضلاع: استخدامه في حمل صينية الطعام. وقد أشار لين إلى ذلك، فقال: "وبالنسبة إلى وجبات الطعام، تركَّز صينية مستديرة فوق كرسي صغير منخفض، تتحملق الجماعة حولها على الأرض"(١٤٠).

كما استُخدم الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل الشماعد؛ ففي تصويرة (في بيت قائد أرناؤوطي)، للفنان جان ليون جيروم (١٨٢٤ – ١٩٠٤م)؛ حيث يظهر في يمين التصويرة من أسفل كرسي متعدد الأضلاع، يحمل شمعدانا من النحاس، ذا ثلاث شعب؛ وهذا الشمعدان يحمل بدوره ثلاث شمعات [١٤١].

كما استخدم الكرسي المتعدد الأضلاع في حمل المباخر؛ ففي تصويرة (إيوان بقاعة الحريم– منزل الشيخ السادات– القاهرة)، ١٨٧٥م، للفنان فرانك ديلون (١٨٢٣ – ١٩٠٩م)، يظهر أمام السيدة الجالسة، كرسي متعدد الأضلاع، يحمل إناءً خزفيا، يخرج منه دخان البخور[١٤٢].

خاتمة ونتائج الدراسة:

قامت الدراسة بإلقاء الضوء على بعض الجوانب المتعلقة بالأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية في مصر، من خلال تصاوير المستشرق الفنان لودفيغ دويتش (١٨٥٥– ١٩٣٥م)، وقد أسفرت الدراسة على النتائج التالية:

– تعد تصاوير المستشرقين، ومنها تصاوير المستشرق الفنان لودفيغ دويتش (١٨٥٥– ١٩٣٥م)، ذات الواقعية الشديدة، سجلا حافلا بالكثير من المعلومات عن التحف التطبيقية الإسلامية في مصر.

– تظهر أسماء العديد من تصاوير لودفيغ دويتش ارتباطا وثيقا بالأدوات والأواني التطبيقية بشكل أو بأخر، مثل: ارتباط أسماء بعضها بعمليات الصناعة، كتصويرة: (صانع الأثاث)، أو بعمليات الاستخدام بشكل مباشر، أو غير مباشر، كتصاوير: (عازف المندولين "العود")، و(الكاتب)، و (المدخن)؛ أو بعمليات حمل ونقل الأواني، كتصويرة: (حاملة الماء)، أو بعمليات الإمداد، كتصويرة: (مشعل القناديل).

– أظهرت دراسة تصاوير الفنان لودفيغ دويتش معلومات هامة وتفاصيل دقيقة عن تفاعل وتعامل الإنسان مع الأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية في حياته اليومية، من خلال بعض العمليات المتنوعة: سواء كانت تلك العمليات تتعلق بالصناعة، أو العرض للبيع، أو الاستخدام، أو الحمل والنقل، أو الصيانة والإمداد.

– أظهرت تصاوير الفنان لودفيغ دويتش بعض الجوانب الاستخدامية للأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية في مصر، والتي تنوعت ما بين استخدامها في أغراضها الأصلية، وبين استخدامها في أغراض أخرى.

– كان استخدام الأدوات والأواني التطبيقية في وظائفها الأساسية التي صنعت من أجلها هو الغالب ظهوره في تصاوير الفنان لودفيغ دويتش، ومنها: استخدام الإبريق في احتواء وصب السوائل (الزيت– الماء)، واستخدام قاعدة الزير (الكلجة) في حمل الزير، واستخدام الشمعدان في حمل الشمعة، واستخدام كرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين) في حمل المصحف الشريف، واستخدام أدوات القهوة في العمليات المتعلقة بالقهوة، واستخدام أدوات التدخين في العمليات المتعلقة بالتدخين.

– أظهرت لنا تصاوير الفنان لودفيغ دويتش أمثلة عديدة من استخدامات الأدوات والأواني التطبيقية في أغراض مختلفة عن أغراضها الأصلية، ومنها: استخدام كرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين)

كسترة للمصلي، واستخدام الصندوق للجلوس أو للاتكاء أو لوضع الأغراض والمتعلقات عليه، واستخدام الدكة أو الأريكة في حمل الكتب.

– أظهرت لنا تصاوير الفنان لودفيغ دويتش جانبا من تأثير تعاليم الدين الإسلامي عامة، والأمور الفقهية خاصة، على استخدامات الأدوات التطبيقية الإسلامية، وذلك كما يظهر في استخدام كرسي المصحف (ذي الضلعين المتقاطعين) كسترة للمصلي.

– كان الكرسي المتعدد الأضلاع من أكثر الأدوات ظهورا في تصاوير الفنان لودفيغ دويتش، وأوضحت التصاوير استخدامه في حمل الكثير من الأشياء، مثل: المصحف الشريف، والكتب، والأوراق، وأدوات الكتابة؛ وأدوات تجميل المكان، كالفازات، والقنينات، والطست والإبريق؛ والأسلحة، كالسيف والخوذة؛ وأدوات القهوة، كالكنك، وفناجين البيشة، وأظرف الفناجين؛ وأدوات التدخين، كالنرجيلة؛ مما يبين ويؤكد أن هذا النوع لا يقتصر على حمل شيء بعينه؛ وإنما يستخدم في حمل كل ما يلائم طبيعته وتصميمه، من الأدوات والأواني.

– توافق كثير من المعلومات والتفاصيل الموجودة في تصاوير لودفيغ دويتش، المتعلقة بالأدوات والأواني التطبيقية، مع تصاوير وكتابات العديد من المستشرقين؛ في فترات سابقة أو معاصرة، رغم اشتمال تصاوير دويتش على معلومات وتفاصيل قد لا تتضمنها العديد من التصاوير والكتابات الأخرى؛ وخاصة في ناحية استخدامات الأدوات والأواني، في أغراض غير أغراضها الأصلية.

التوصيات:

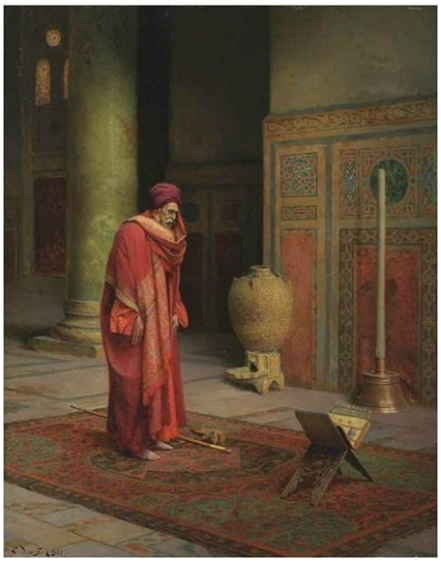
من خلال هذه الدراسة ونتائجها، يوصي الباحث بما يلي:

– العمل على توسيع نطاق دراسة تصاوير المستشرقين؛ بكافة أشكال البحث العلمي (مؤلفات– رسائل علمية– أبحاث)؛ نظرا لما تشتمل عليه من معلومات وتفاصيل دقيقة.

– يأمل الباحث أن تُدرس تصاوير الفنان لودفيغ دويتش بشكل أكثر تفصيلا (أكثر من مجرد بحث يتناول جوانب معينة)؛ وخاصة الجوانب التي لم تتطرق إليها الدراسة؛ من أجل الخروج بتفاصيل أكثر عن الأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية.

اللوحات والأشكال التوضيحية

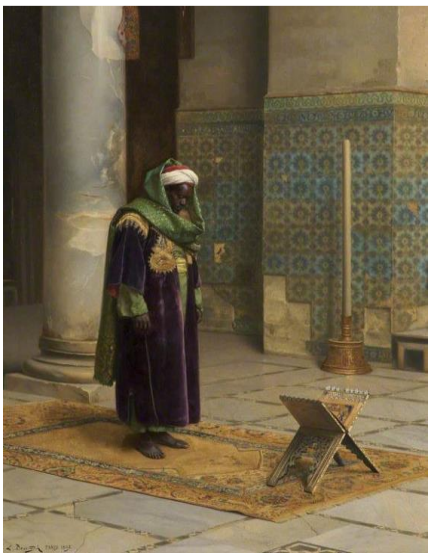
أولا: اللوحات



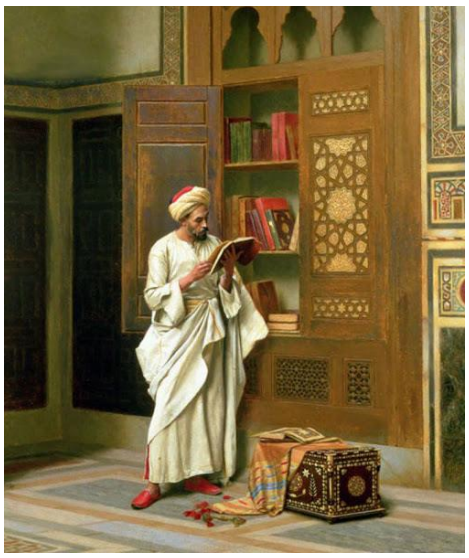
(لوحة رقم ١): تصويرة (في الصلاة)، لودفيغ دويتش، ١٩٢٣م زيت على خشب، جاليري المتحف بلندن، عن:
MacKenzie (J.M.), Orientalism: History, Theory and he Arts, Manchester University Press, Manchester and New York, ٢٠٠٤, Pl. III.



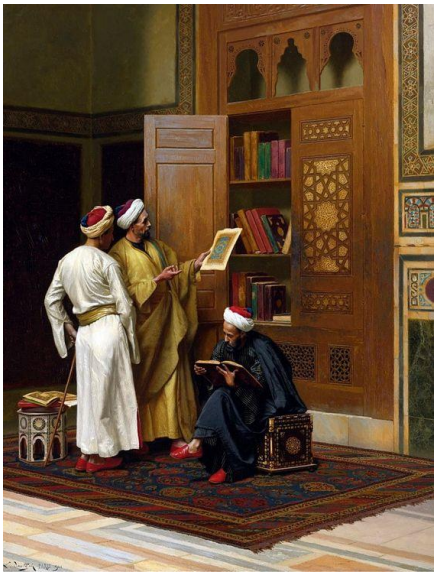
(لوحة رقم ٢): تصويرة (صلاة الصبح)، لودفيغ دويتش، ١٩٠٦م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/search?updated-max=٢٠٠٧-١٠-٠٨T٢٠:٤٦:٠٠-٠٧:٠٠&max-results=١٤ (٥-١٠-٢٠١٧)



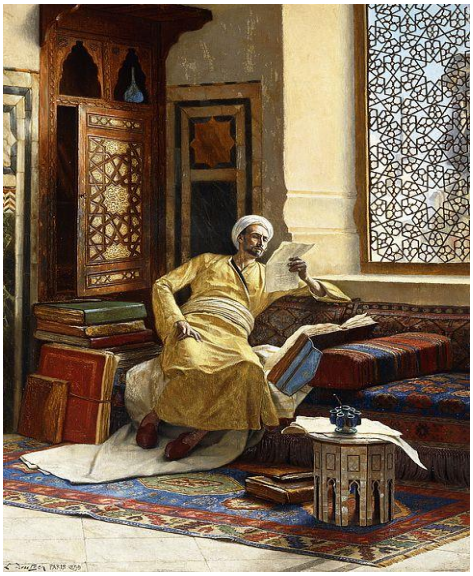
(لوحة رقم ٣): تصويرة (الخشوع في الصلاة)، لودفيغ دويتش، ١٨٩٨م، زيت على خشب، متحف Bury Art، المملكة المتحدة، عن:
https://www.pinterest.com/pin/١٥٩١٧٤١٦٨٠٥٥٦٨١٠٦٧/ (٥/١٠/٢٠١٧)



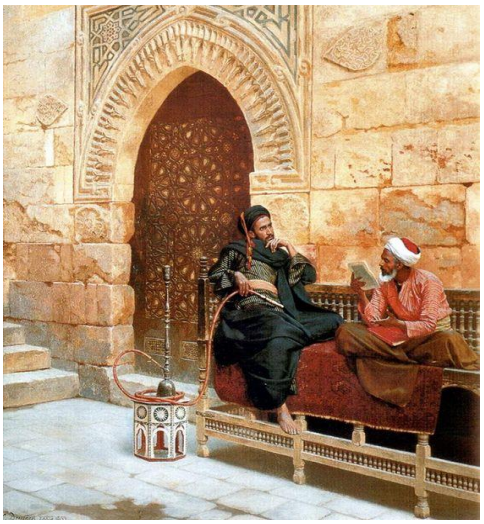
(لوحة رقم ٤): تصويرة (الباحث في الأدب)، لودفيغ دويتش، ١٩٠١م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
http://oplusultra.blogspot.com.eg/٢٠١٦/٠٧/paintings-on-islamic-civilization-by.html (١٣-١٠-٢٠١٧)



(لوحة رقم ٥): تصويرة (العلماء)، لودفيغ دويتش، ١٩٠١م، زيت على خشب، محفوظة بجاليري المتحف بلندن، عن:
Thornton (L.), the Orientalists: Painter-Travellers, Paris, ١٩٩٤, p. ٧٠.



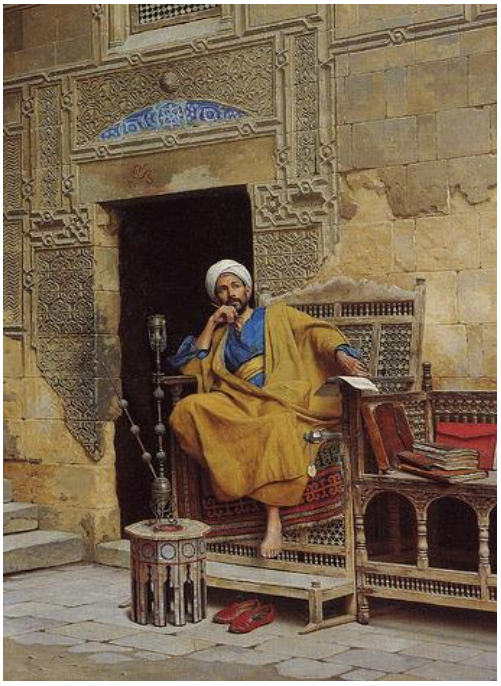
(لوحة رقم ٦): تصويرة (العالم)، لودفيغ دويتش، ١٨٩٥م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
https://www.pinterest.com/pin/٣٦٦١٩٩٠١٣٤٤٢٠١٤٨٦٢/ (٨-١٠-٢٠١٧)



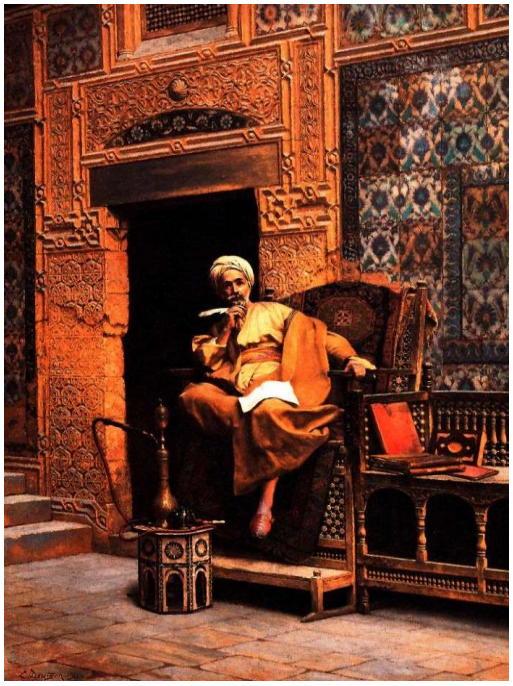
(لوحة رقم ٧): تصويرة (قراءة الرسالة)، لودفيغ دويتش، ١٨٩٩م، زيت على قماش، مجموعة شفيق جبر بالقاهرة، عن:
The Shafik Gabr collection, the art of Ludwig Deutsch from the Shafik Gabr collection, ٢٠١٧, p. ٥٣.



(لوحة رقم ٨): تصويرة (كاتب الرسائل "العرضحالجي")، لودفيغ دويتش، ١٨٩٤م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/search?updated-max=٢٠٠٧-١٠-٠٨T٢٠:٤٦:٠٠-٠٧:٠٠&max-results=١٤ (٥-١٠-٢٠١٧)



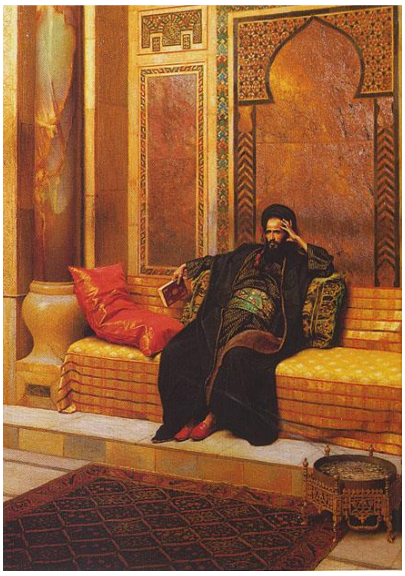
(لوحة رقم ٩): تصويرة (الكاتب)، لودفيغ دويتش، ١٨٩٦م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/٢٠٠٧/٠٨/scribe.html (٥-١٠-٢٠١٧)



(لوحة رقم ١٠): تصويرة (الكاتب)، لودفيغ دويتش، ١٩١١م، زيت على قماش، مجموعة خاصة، عن:
http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=٩٤٢٠٩# (١١-١٠-٢٠١٧)



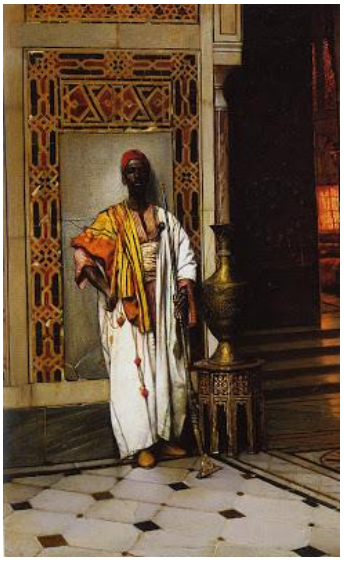
(لوحة رقم ١١): تصويرة (نصيحة عالم)، لودفيغ دويتش، ١٨٩٥م، زيت على خشب، مجموعة شفيق جبر بالقاهرة، عن:
The Shafik Gabr collection, the art of Ludwig Deutsch, p. ٣٣.



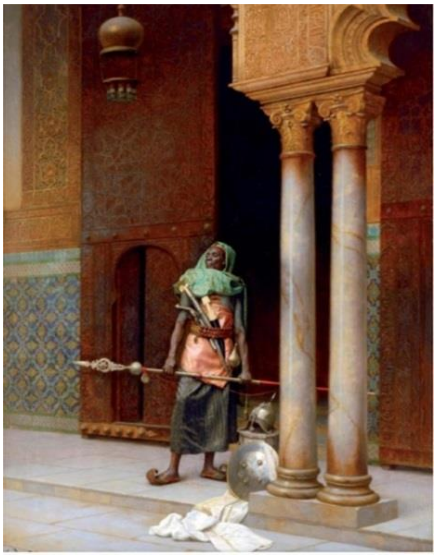
(لوحة رقم ١٢): تصويرة (العالم)، لودفيغ دويتش، ١٩٠١م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/ (٦-١٠-٢٠١٧)



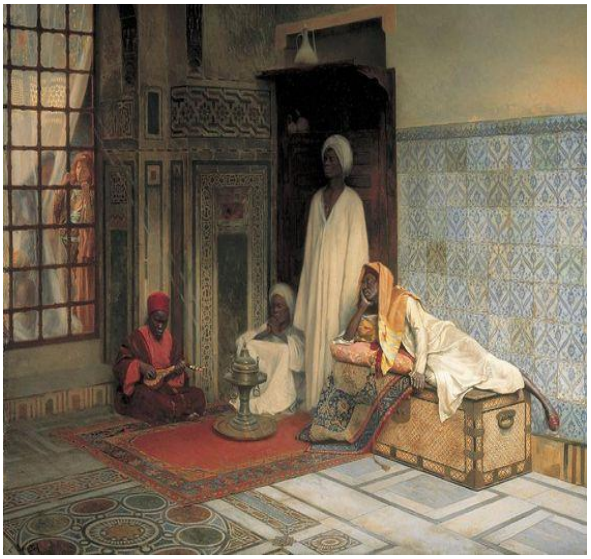
(لوحة رقم ١٣): تصويرة (أخبار السودان)، لودفيغ دويتش، ١٨٨٥م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/search?updated-max=٢٠٠٧-١٠-٠٨T٢٠:٤٦:٠٠-٠٧:٠٠&max-results=١٤ (٥-١٠-٢٠١٧)



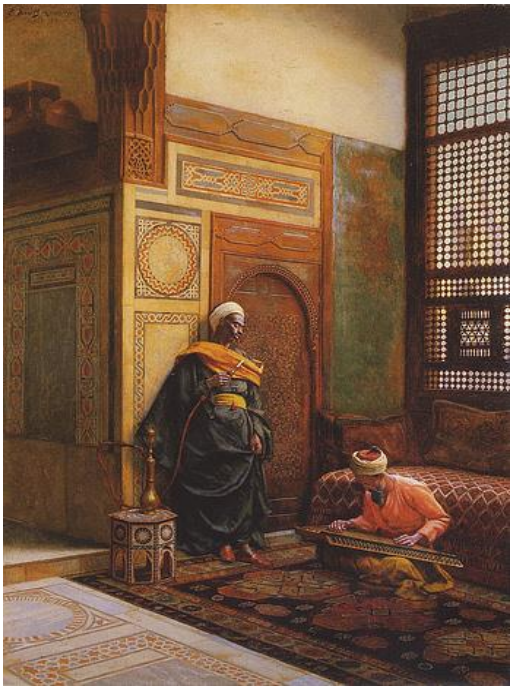
(لوحة رقم ١٤): تصويرة (الحارس)، لودفيغ دويتش، ١٨٨٥م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/search/label/Ludwig%٢٠Deutsch%٢٠A%٢٠Sentinel%٢٠١٨٨٥ (٧-١٠-٢٠١٧)



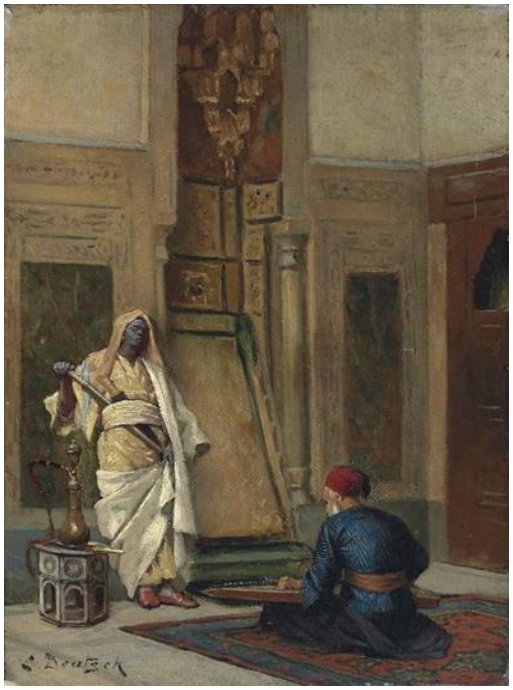
(لوحة رقم ١٥): تصويرة (حارس القصر)، لودفيغ دويتش، ١٩٠٠– ١٩٠٢م، زيت على خشب، مجموعة شفيق جبر بالقاهرة، عن:
The Shafik Gabr collection, the art of Ludwig Deutsch, p. ٤٩.



(لوحة رقم ١٦): تصويرة (حراس الحريم)، لودفيغ دويتش، ١٨٥٥– ١٩٣٥م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
https://www.pinterest.com/pin/٤٤٢٧٦٠٢٠٧١٠١٨٧٩٥٩٩/ (١٢-١٠-٢٠١٧)



(لوحة رقم ١٧): تصويرة (فاصل موسيقي)، لودفيغ دويتش، ١٩٣٢م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن: http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/ (٦-١٠-٢٠٧)



(لوحة رقم ١٨): تصويرة (موسيقي وحارس في الداخل الشرقي)، لودفيغ دويتش، ١٨٥٥–١٩٣٥م، زيت على قماش، مجموعة خاصة، عن: https://www.mutualart.com/Artwork/A-Musician-and-a-Guardsman-in-an-Orienta/D٦٨F١BEF٤٩DEC٦C٤ (١٢-١٠-٢٠١٧)



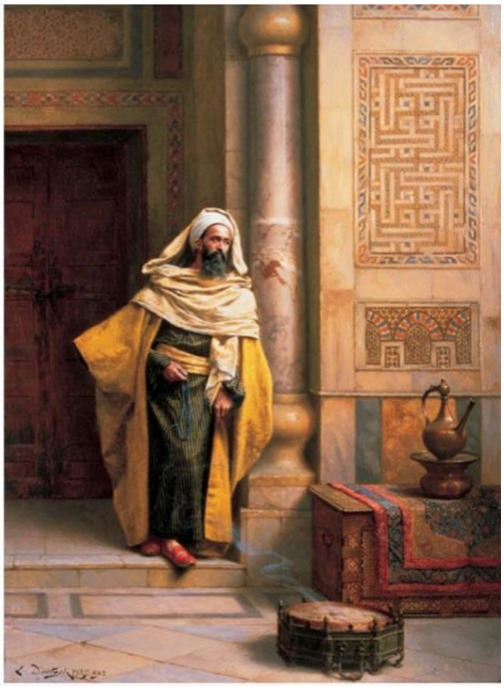
(لوحة رقم ١٩): تصويرة (الموسيقار)، لودفيغ دويتش، ١٩٠٣م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن: http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/ (٦-١٠-٢٠١٧)



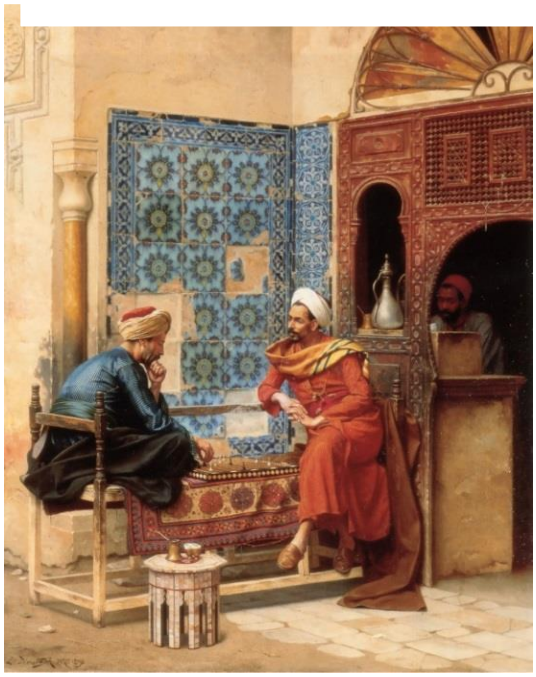
(لوحة رقم ٢٠): تصويرة (عازف المندولين "العود")، لودفيغ دويتش،١٨٥٥–١٩٣٥م، زيت على خشب، مجموعة شفيق جبر بالقاهرة، عن: The Shafik Gabr collection, the art of Ludwig Deutsch, p. ٣٥.



(لوحة رقم ٢١): تصويرة (الإجابة)، لودفيغ دويتش، ١٨٨٣م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/search/label/Detsch%٢٠The%٢٠Answer (٧-١٠-٢٠١٧)



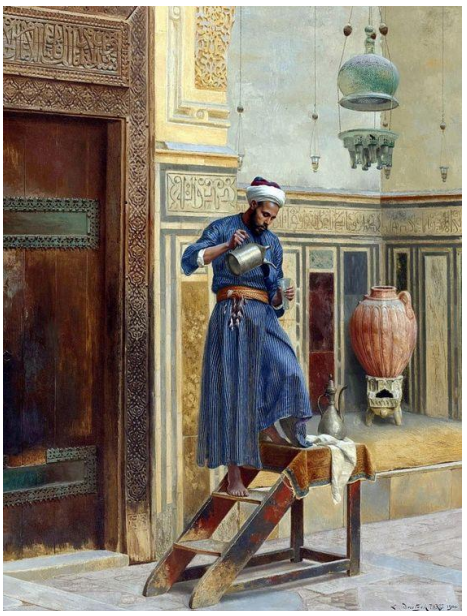
(لوحة رقم ٢٢): تصويرة (الفيلسوف)، لودفيغ دويتش، ١٩٠٥م، زيت على خشب، مجموعة شفيق جبر بالقاهرة، عن:
The Shafik Gabr collection, the art of Ludwig Deutsch, p. ٥١.



(لوحة رقم ٢٣): تصويرة (لاعبا الشطرنج)، لودفيغ دويتش، ١٨٩٦م، زيت على خشب، مجموعة شفيق جبر بالقاهرة، عن:
https://www.arageek.com/art/٢٠١٥/١١/٠٤/great-egyptian-architect-portrations.html (٧-١٠-٢٠١٧)



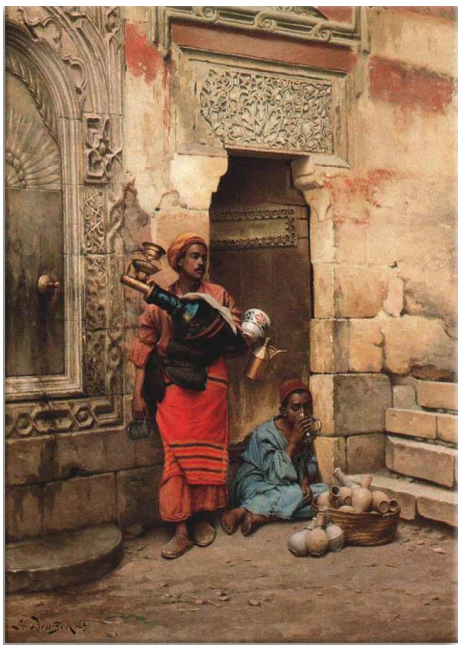
(لوحة رقم ٢٤): تصويرة (المدخن)، لودفيغ دويتش، ١٩٠٣م، زيت على خشب، مجموعة شفيق جبر بالقاهرة، عن:
The Shafik Gabr collection, the art of Ludwig Deutsch, p. ٥٥.



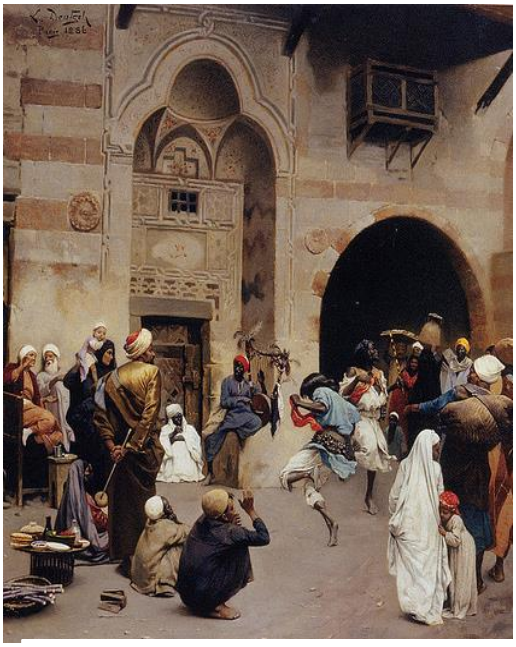
(لوحة رقم ٢٥): تصويرة (مشعل المصابيح)، لودفيغ دويتش، ١٩٠٠م، زيت على خشب، مجموعة شفيق جبر بالقاهرة، عن:
The Shafik Gabr collection, the art of Ludwig Deutsch, p. ٣١.



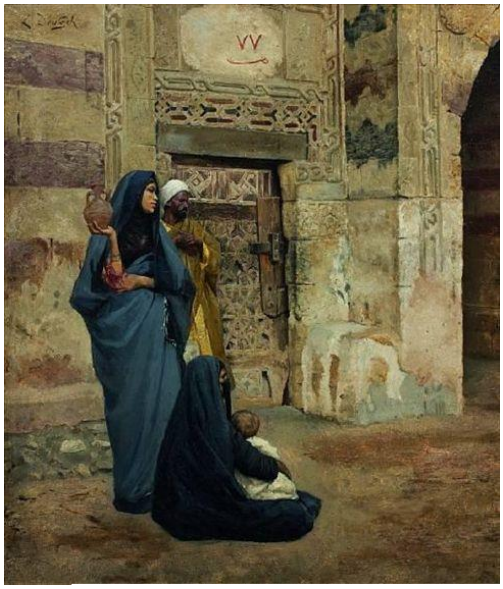
(لوحة رقم ٢٦): تصويرة (صانع الأثاث)، لودفيغ دويتش، ١٩٠٠م، زيت على قماش، مجموعة خاصة، عن:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_furniture_maker_by_Ludwig_Deutsch.jpg (١٢-١٠-٢٠١٧)



(لوحة رقم ٢٧): تصويرة (بائع العرقسوس)، لودفيغ دويتش، ١٨٩١م، زيت على قماش، مجموعة خاصة، عن:
http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/deutsch-ludwig/ludwig-deutsch-sucu-٧٤٦٣/ (١٣-١٠-٢٠١٧)



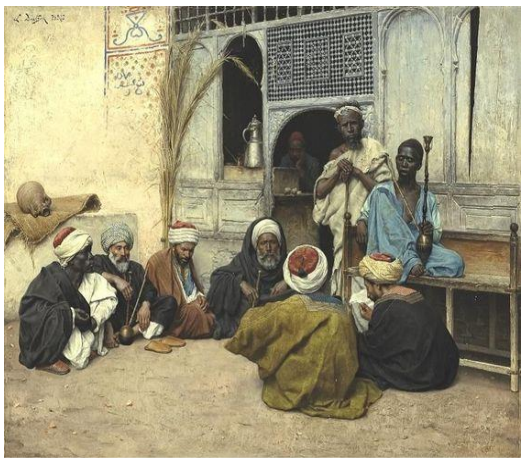
(لوحة رقم ٢٨): تصويرة (الرقص النوبي)، لودفيغ دويتش، ١٨٨٦م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/٢٠٠٧/١٠/nubian-dance.html (٨-١٠-٢٠١٧)



(لوحة رقم ٢٩): تصويرة (أسرة على الباب)، لودفيغ دويتش، ١٨٥٥–١٩٣٥م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
https://www.pinterest.co.uk/pin/٤٤٢٧٦٠٢٠٧١٠١٨٧٣٢٨٥/ (١١-١٠-٢٠١٧)



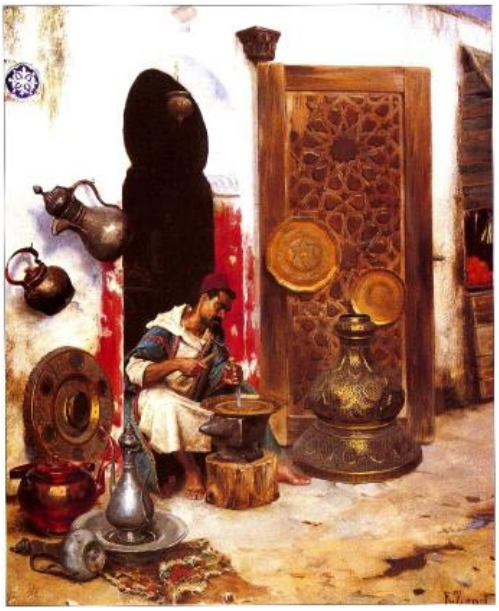
(لوحة رقم ٣٠): تصويرة (حاملة الماء)، لودفيغ دويتش، ١٩٠٠م، زيت على قماش، مجموعة خاصة، عن:
http://ludwigdeutsch.blogspot.com.eg/search/label/Ludwig%٢٠Deutsch%٢٠Water%٢٠Carrier (٧-١٠-٢٠١٧)



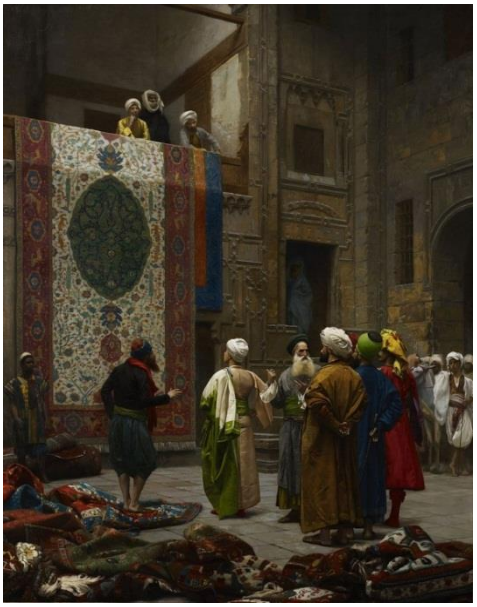
(لوحة رقم ٣١): تصويرة (خارج مقهى)، لودفيغ دويتش، ١٨٥٥–١٩٣٥م، زيت على خشب، مجموعة خاصة، عن:
https://www.pinterest.co.uk/pin/٤٤٢٧٦٠٢٠٧١٠١٨٧٣٤١٠/ (١١-١٠-٢٠١٧)



(لوحة رقم ٣٢): تصويرة (تقديم الهدايا)، لودفيغ دويتش، ١٨٥٥–١٩٣٥م، زيت على خشب، مجموعة شفيق جبر بالقاهرة، عن:
The Shafik Gabr collection, the art of Ludwig Deutsch, p. ١٤.

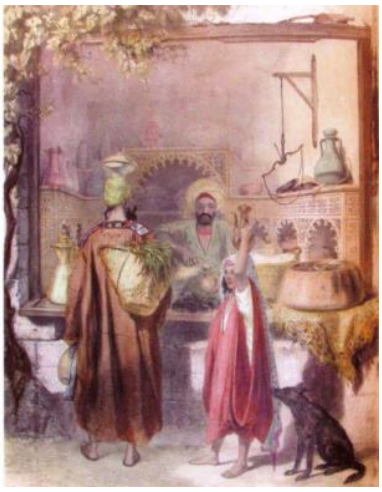


(لوحة رقم ٣٣): تصويرة (تكفيت النحاس)، رودلف إرنست، ١٨٥٤ – ١٩٣٢م، زيت على خشب، جاليري المتحف بلندن، عن: ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (القرن التاسع عشر)، مجلدان، دار الشروق، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٣م، مج ٢، ص ٢٣٤، لوحة رقم ٢٢٧.

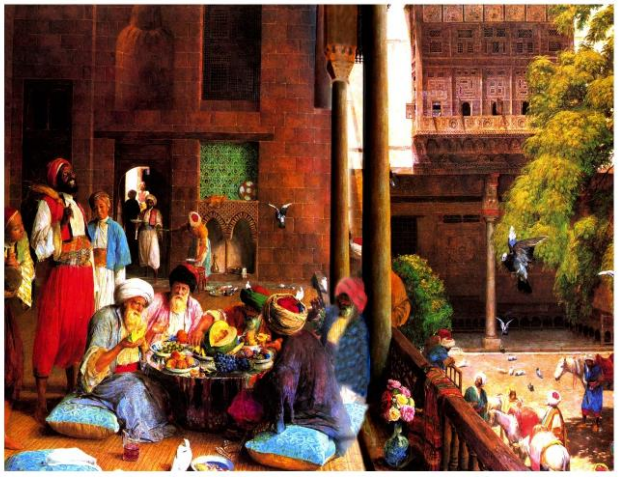


(لوحة رقم ٣٤): تصويرة (تاجر السجاد بالقاهرة)، جان ليون جيروم، ١٨٢٤–١٩٠٤م، زيت على قماش، معهد مينابوليس للفن– الولايات المتحدة، عن:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Léon_Gérôme_-_The_Carpet_Merchant_-_Google_Art_Project.jpg (٣٠-١-٢٠١٨)

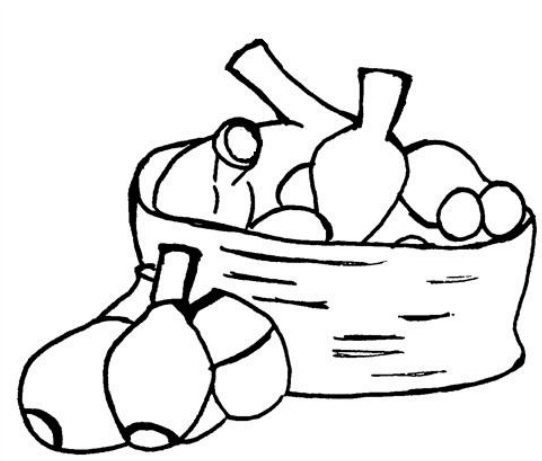


(لوحة رقم ٣٥): تصويرة (طفلة تبتاع الزيت من حانوت الزيات في القاهرة)، بريس دافين، ١٨٤٨م، مجموعة خاصة، عن: سكيرس (جينيفر)، الثقافة الحضرية في مدن الشرق: استكشاف للمحيط الداخلي للمنزل، ترجمة: ليلى الموسوي، سلسلة عالم المعرفة (٣٠٨)، مطابع السياسة، الكويت، ٢٠٠٤م، ص ١٢٤، شكل رقم ٥.

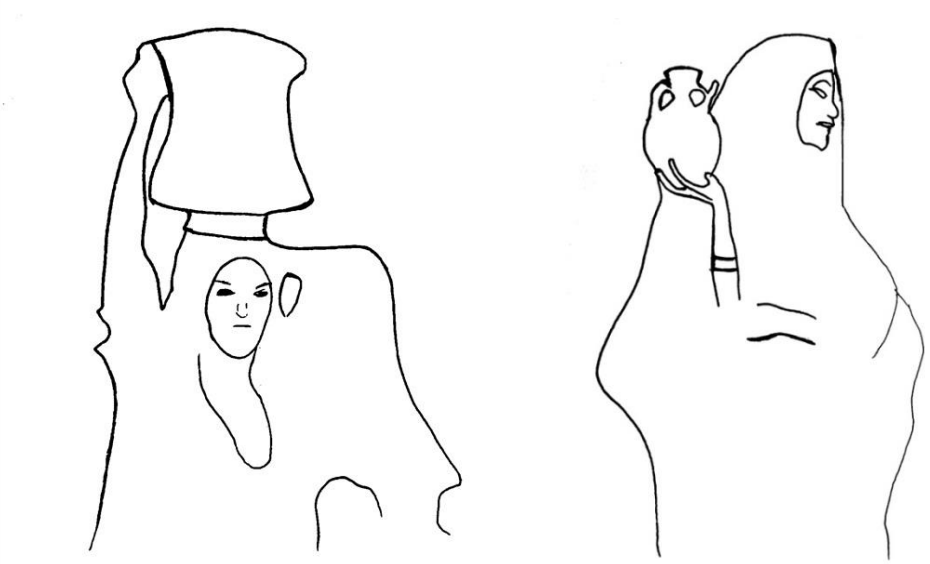


(لوحة رقم ٣٦): تصويرة (وجبة الغذاء، القاهرة)، جون فردريك لويس، ١٨٥١م، زيت على قماش، مجموعة خاصة، عن: ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٣٢٢، لوحة ٣٠٥.

ثانيا: الأشكال التوضيحية

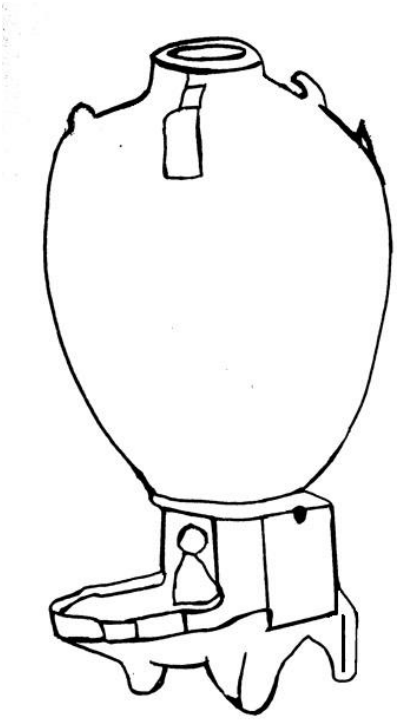


(شكل رقم ١): عرض القلل الفخارية من تصويرة بائع العرقسوس (لوحة رقم ٢٧)، من عمل الباحث.

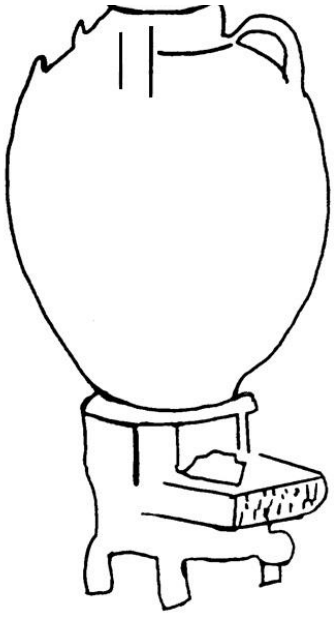


(ب) **(أ)**

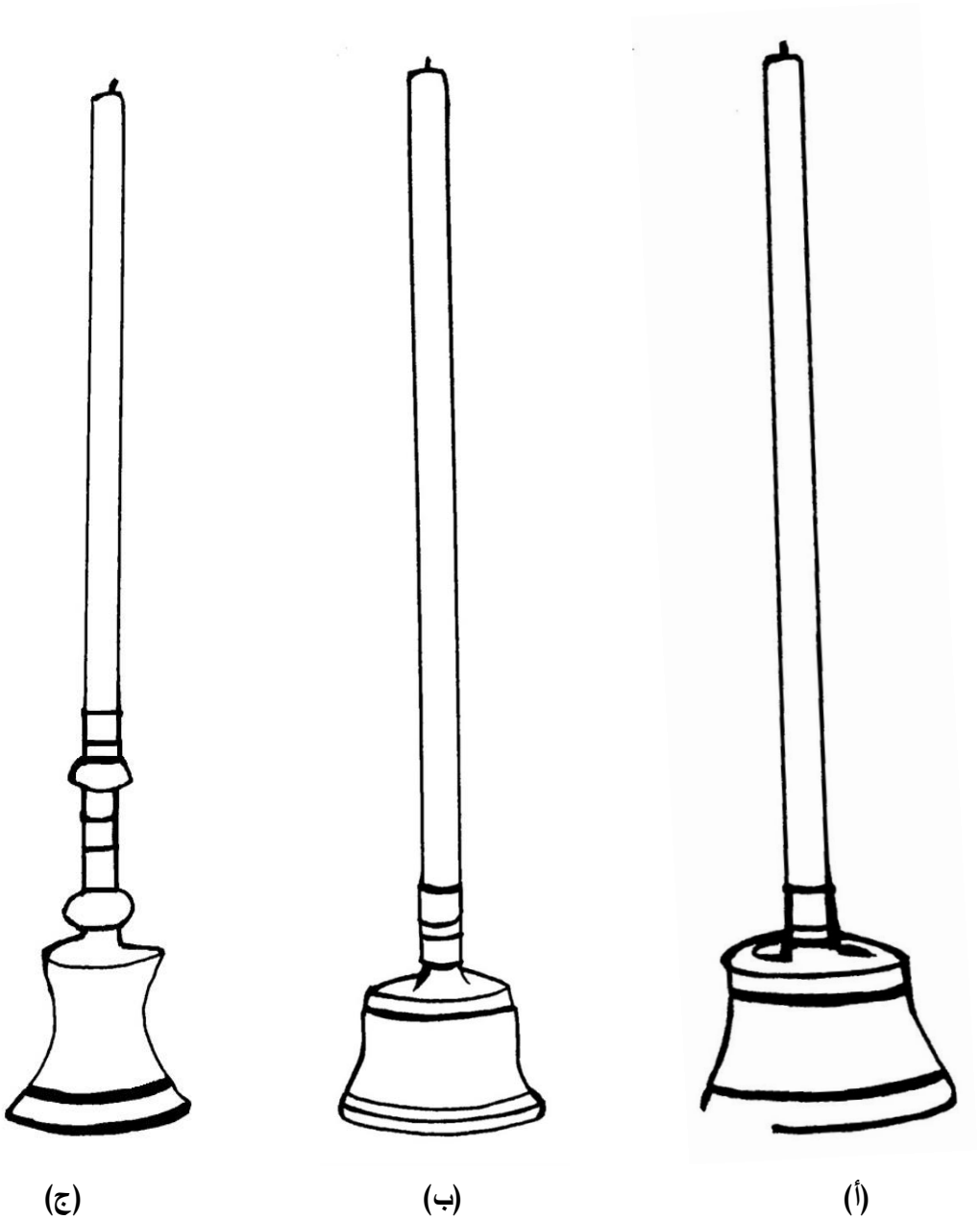
(شكل رقم ٢ أ، ب): سيدتان، إحداهما تحمل إبريقا فخاريا، والأخرى تحمل إناء معدنيا تنقل به الماء، وهما كما يلي:
(أ): من تصويرة أسرة على الباب (لوحة رقم ٢٩).
(ب): من تصويرة حاملة الماء، (لوحة رقم ٣٠)، من عمل الباحث.



(شكل رقم ٣): كلجة رخامية تحمل زيرا رخاميا، من تصويرة في الصلاة، (لوحة رقم ١)، من عمل الباحث.



(شكل رقم ٤): كلجة رخامية تحمل زيرا رخاميا، من تصويرة صلاة الصبح، (لوحة رقم ٢)، من عمل الباحث.

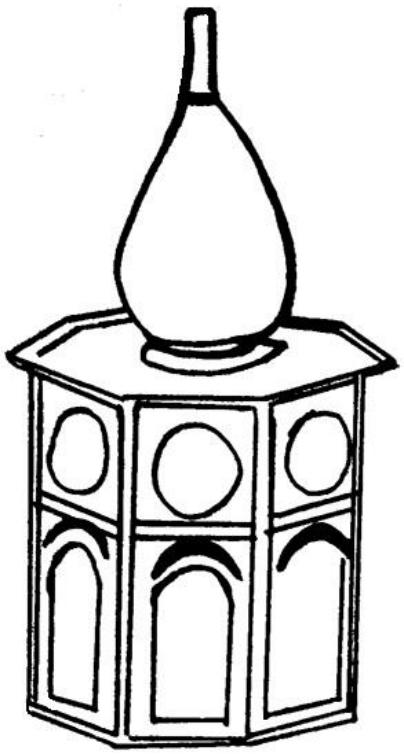


(شكل رقم ٥ أ، ب، ج): ثلاثة شماعد، يحمل كل شمعدان منها شمعة طويلة، وهي كما يلي:

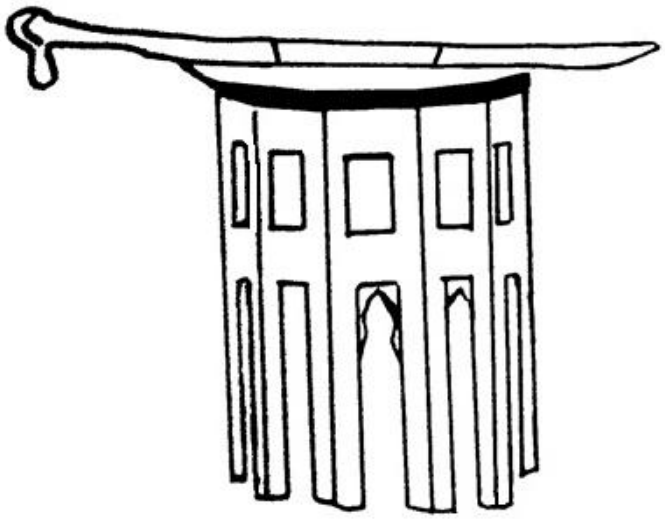
(أ): من تصويرة في الصلاة (لوحة رقم ١).

(ب): من تصويرة الخشوع في الصلاة (لوحة رقم ٣)

(ج): من تصويرة نصيحة عالم (لوحة رقم ١١)، من عمل الباحث.



(شكل رقم ٦): كرسي متعدد الأضلاع، يحمل قنينة، من تصويرة الموسيقار (لوحة رقم ١٩)، من عمل الباحث.



(شكل رقم ٧): كرسي متعدد الأضلاع، يحمل سيفا في غمده، من تصويرة نصيحة عالم، (لوحة رقم ١١)، من عمل الباحث.

حواشي البحث :

(١) الاستشراق: لغةً مشتقة من مادة "شرق"؛ يقال: "شرقت الشمس شرقاً وشروقاً إذا طلعت"، والجدير بالذكر أن اللفظة لم ترد في المعاجم العربية القديمة المختلفة، واستشرق أي: أدخل نفسه في أهل الشرق، وصار منهم، وقد جاء في بعض المصادر الحديثة: "استشرق: طلب علوم الشرق ولغاتهم، تقال لمن يعني بذلك من علماء الفرنجة، والمستشرق: هو عالم متمكن من المعارف الخاصة بالشرق ولغاته، وآدابه"، ويمكن تعريف الاستشراق أنه: قدوم الغربيين إلى الشرق، ودراسة ثقافته وتراثه، لأغراض معينة، للمزيد عن الاستشراق والمستشرقين، انظر على سبيل المثال: الرازي (زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي ت ٦٦٦هـ)، مختار الصحاح، المطبعة الكلية، القاهرة، ١٩١١م، ص ٣٧٣؛ ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم بن على ت ٧١١هـ)، لسان العرب، ١٥ جزء، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، (د.ت)، مادة (شرق)، جـ ١٠، ص ١٧٣؛ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٤٨٠؛ إدوارد سعيد، تعقيبات على الاستشراق، ترجمة: صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٦م، ص ٣٣- ٦٢، ٩٩- ١٣٧؛ علي بن إبراهيم الحمد النملة، الاستشراق والدراسات الإسلامية (مصادر الاستشراق والمستشرقين ومصدريتهم)، موسوعة الدراسات الاستشراقية (٣)، مكتبة التوبة، الطبعة الأولى، الرياض، ١٩٩٨م، ص ١١٧- ١٨٣؛ على حسن الخربوطلى، المستشرقون والتاريخ الإسلامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص ٥- ١٣٦؛ يحيى مراد، معجم أسماء المستشرقين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٦م، ص ٥- ١٢٢؛ قصى كامل صالح الشبيب، الاستشراق مفهومه – نشأته- تطوره – دوافعه – أهدافه مع تحليل ونقد أراء المتشرقين، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، العدد ٥٠، ٢٠٠٧م، ص ١٨٧- ٢٠٤؛

Lewis (B.), the Question of Orientalism, In New York Times Review of Books, ٢٤ June, ١٩٨٢, pp. ٤٩-٥٦; Mackenzie (J. M.), Orientalism: History, Theory and the Arts, Manchester University Press, Manchester and New York, ٢٠٠٤, pp. ١-١٩.

(٢) لمعرفة المزيد عن دور تصاوير المستشرقين في مجال الآثار الإسلامية بوجه عام، والفنون الإسلامية بوجه خاص، انظر: ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (القرن التاسع عشر)، مجلدان، دار الشروق، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٣م، مج ٢، ص ٧- ٥٧؛ أحمد إبراهيم أحمد، أثر البيئة المصرية على المصورين المستشرقين خلال القرن التاسع عشر، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٩٢م، ص ١- ٤٦؛ محمد علي عبد الحفيظ، دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر دراسة أثرية حضارية وثائقية، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٢- ٨١١؛ نهلة فخر محمد ندا، دراسة لبعض آثار مدينة القاهرة في أعمال الرحالة الأوربيين خلال القرون السابع عشر حتى التاسع عشر الميلادي، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٩- ٣٠؛ ربيع أحمد سيد أحمد، تصاوير المشرق الإسلامي ودلالتها الحضارية في ضوء أعمال بعض المصورين المستشرقين في الفترة من ق (١٣- ١٤هـ/١٩-٢٠م) (دراسة حضارية فنية)، مخطوط رسالة دكتوراة، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٥م، ص ١٩٣- ٢٤٨.

(٣) Williams (C.), Nineteenth-Century Images of Cairo: From the Real to the Interpretative, Essay in Making Cairo medieval, edited by Nezar Al Sayyad, Irene A. Bierman and Nasser Rabbat, Oxford, ٢٠٠٥, p. ١١٧.

(٤) Thornton (L.), the Orientalists: Painter-Travellers, Paris, ١٩٩٤, p. ٧٠.

(٥) نبيل رمضان، لودفيغ دويتش والقاهرة، مجلة القافلة، تصدر عن شركة الزيت العربية السعودية (أرامكو السعودية)، الظهران، المملكة العربية السعودية، العدد ٦، المجلد ٦٣، نوفمبر- ديسمبر ٢٠١٤م، ص ٦٨.

(٦) نبيل رمضان، لودفيغ دويتش والقاهرة، ص ٦٨.

(٧) نبيل رمضان، لودفيغ دويتش والقاهرة، ص ٦٨.

(٨) Williams (C.), Nineteenth-Century Images of Cairo, p. ١١٧.

(٩) Thornton (L.), the Orientalists Painter-Travellers, p. ٧٠.

(١٠) ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٢٠٧.

(١١) نبيل رمضان، لودفيغ دويتش والقاهرة، ص ٦٨.

(١٢) Thornton (L.), the Orientalists Painter-Travellers, p. ٧٠.

(١٣) رشا عدلي، القاهرة المدينة.. الذكريات، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠١٢م، ص ١٤.

(١٤) ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٢٠٧.

(١٥) Thornton (L.), the Orientalists Painter-Travellers, p. ٧٠.

(١٦) وبسبب هذه الواقعية، والدقة الفائقة في رسم التفاصيل؛ ثار جدل حول استعانة دويتش بالصور الفوتوغرافية، من عدمه، أم أنه استعان بها جزئيا، للمزيد حول هذا الموضع، انظر: ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٢٠٧؛ نبيل رمضان، لودفيغ دويتش والقاهرة، ص ٦٨.

(١٧) Thornton (L.), the Orientalists Painter-Travellers, p. ٧٠.

(١٨) Thornton (L.), the Orientalists Painter-Travellers, p. ٧٢.

(١٩) Williams (C.), Nineteenth-Century Images of Cairo, p. ١١٧.

(٢٠) Thornton (L.), the Orientalists Painter-Travellers, p. ٧٢.

(٢١) انظر ملحق اللوحات لهذه الدراسة؛ من (لوحة رقم ١)، إلى (لوحة رقم ٣٢).

(٢٢) Thornton (L.), the Orientalists Painter-Travellers, p. ٧٢.

(٢٣) Thornton (L.), the Orientalists Painter-Travellers, p. ٧٢.

(٢٤) ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٢٠٧.

(٢٥) Thornton (L.), the Orientalists Painter-Travellers, p. ٧٢.

(٢٦) Williams (C.), Nineteenth-Century Images of Cairo, p. ١١٧.

(٢٧) رشا عدلي، القاهرة، ص ١٤.

(٢٨) صناعة الأثاث تندرج تحت حرفة النجارة، والنجار: هو صانع الأثاثات، وغيرها من المنتوجات الخشبية؛ والنجارة من الصناعات القديمة، وهي من الصناعات التي تحتاج إلى أصل كبير من الهندسة، للمزيد، انظر: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ٣ أجزاء، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٦م، جـ ٣، ص ١٢٦٦.

(٢٩) الشاكوش: أو (الجاكوش) هو المطرقة الصغيرة، والجمع شواكيش، ويستعمل في الطرق على أجزاء العدد الأخرى والمشغولات، مثل: دق المسامير في الأخشاب وغيرها، عن الجاكوش، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٤٩٠؛ علي فهيم، الفنون الصناعية في النجارة العملية، مطبعة التوفيق بمصر، الطبعة الأولى، ١٩١٤م، ص ١٢٤.

(٣٠) الأزميل: هو أداة تستخدم في قطع الأخشاب، وعمل المثقبيات فيها، علي فهيم، الفنون الصناعية، ص ١١٦.

(٣١) اللوحة من رسم كونتيه، انظر: علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، لوحات الدولة الحديثة، ترجمة: زهير الشايب، دار الشايب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م، الفنون والحرف، لوحة رقم ٢٢.

(٣٢) لوحة زيتية، محفوظة بجاليري المتحف بلندن، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٢٣٤، لوحة رقم ٢٢٧.

(٣٣) القلل، ومفردها قلة، هي أواني فخارية تستخدم في تبريد وشرب المياه، وكانت تقوم بمهمة الثلاجات في العصر الحديث، والقلة من الأواني الفخارية واسعة الانتشار في مصر وغيرها من الأقطار الشرقية، عن القلل، انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (قلل)، جـ ١١، ص ٥٦٣؛ زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٧م، ص ١٧٣؛ سعاد ماهر محمد، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٩٠؛ عبد الرءوف على يوسف، الفخار، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٣٢٥– ٣٢٨؛ أمل مختار علي الشهاوي، أواني الشرب الفخارية والخزفية والمعدنية في العصرين المملوكي والعثماني في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ١٠٥– ١٠٩؛
-Scanlon (G.T.), Preliminary Report: Excavations At Fustat, ١٩٦٤, Journal Of The American Research Center In Egypt, Vol. ٤, ١٩٦٥, pp. ٢٤-٢٥, figs. ٢ and ٣.

(٣٤) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٢٩، ١٣٠.

(٣٥) زيت على قماش، محفوظة بمعهد مينابوليس للفنون بالولايات المتحدة الأمريكية، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ١٩٣، لوحة رقم ١٨٦؛ ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٣٦٤، لوحة رقم ٨٥.

(٣٦) زيت على قماش، محفوظة بمتحف هاجين باستوكتون- كاليفورنيا- الولايات المتحدة الأمريكية، ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٣٦١، لوحة رقم ٨٣.

(٣٧) المنتجات التطبيقية، أو الفنون التطبيقية: هي تلك التي ابتدعها الإنسان ليضيف المنفعة والوظيفة الأدائية للأشياء، وليضيف قيما جمالية تحبب الإنسان وتقربه إلى الأشياء التي يستعملها في حياته اليومية، انظر: مصطفى محمد حسين وآخرون، تصميم طباعة المنسوجات اليدوية، جامعة حلوان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، ص ١٣.

(٣٨) وقد استعرضنا العديد من الجوانب الخاص باستخدامات الأدوات والأواني التطبيقية في المحور الثاني من هذه الدراسة، والذي هو بعنوان: الجوانب الاستخدامية للأدوات والأواني التطبيقية؛ ولكن سنذكر هنا بعضا منها؛ تماشيا مع خطة سير الدراسة؛ مع عدم تكرار أي منها.

(٣٩) ألوان مائية على ورق، محفوظة بمجموعة خاصة، سكيرس (جينيفر)، الثقافة الحضرية في مدن الشرق: استكشاف للمحيط الداخلى للمنزل، ترجمة: ليلى الموسوي، سلسلة عالم المعرفة (٣٠٨)، مطابع السياسة، الكويت، ٢٠٠٤م، ص ١٣٨، شكل رقم ٢٠؛ ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ١، ص ٢٣٤، لوحة رقم ٢٨.

(٤٠) ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٣١٢، لوحة رقم ٤٣.

(٤١) محفوظة في جاليري المتحف بلندن، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٧٨، ٧٩، لوحة رقم ٥٧.

(٤٢) انظر: سكيرس (جينيفر)، الثقافة الحضرية، ص ١٣٨، لوحة رقم ١٩؛ لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٩١.

(٤٣) الكوز: هو إناء يستخدم في شرب الماء، وغيره من السوائل، ويختلف الكوز عن الكوب من حيث أن الكوز له مقبض؛ بينما لا يشتمل الكوب على ذلك المقبض؛ رغم استخدام كليهما في الشرب، انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (كوب)، جـ ١، ص ٧٢٩، مادة (كوز)، جـ ٥، ص ٤٠٢؛ بطرس البستاني، قطر المحيط، جزءان، بيروت، ١٨٦٩م، جـ ٢، ص ١٨٩٣، ١٨٩٦؛ محمد بن عبد الرحمن راشد الثنيان، ألفاظ المصنوعات الفخارية والخزفية في الحضارة العربية الإسلامية، (دراسة للمجال الدلالي التأصيلي مستمدة من معجم "لسان العرب" لابن منظور)، مجلة الجمعية التاريخية السعودية، العدد الثامن، السنة الرابعة، جمادي الأولى، ٢٠٠٣م، ص ١٥٣- ١٥٥.

(٤٤) لوحة زيتية، محفوظة بجاليري المتحف بلندن، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٢٣٥، لوحة رقم ٢٢٨.

(٤٥) العود: هو آلة تستخدم الريشة للعزف عليه، تشبه المزهر، وقد كان العود طوال قرون طويلة الآلة الأكثر شيوعا، التي عزف عليها أفضل الموسيقيين العرب، وللعود سبعة أوتار مضاعفة بمعدل عودين لكل نوتة، وريشة العود من ريش النسر، للمزيد عن العود، انظر: لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ٣٧١- ٣٧٢.

(٤٦) القانون: من آلات الطرب الوترية، وتتشكل الأوتار من أحشاء الحمل بمعدل ثلاثة أوتار لكل نوتة؛ أي بمجموع أربعة وعشرين وترا ثلاثيا، ويستخدم العازف في عزفه القانون ريشتين، واضعا كل ريشة منهما في إحدى سبابتيه، والريشة صغيرة الحجم رقيقة، مأخوذة من قرن الجاموس، يلبسها العازف، بين الإصبع والخاتم أو الكشتبان؛ وهي من النحاس المسطح، ويجعل العازف قانونه على ركبتيه استهلالا للعزف، للمزيد عن آلة القانون، انظر: لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ٣٧٠- ٣٧١.

(٤٧) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ٣٦٨.

(٤٨) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ٣٧١.

(٤٩) عبد الحميد توفيق زكي، التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٨٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ١١٠؛ نبيل السيد الطوخي، طوائف الحرف في مدينة القاهرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ١٨٤١- ١٨٩٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٩٦.

(٥٠) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ٣٦٦.

(٥١) الجرة: إناء يستخدم في وضع الماء، وهى تصنع من الفخار والخزف، ويطلق عليها في ريف مصر: "البلاص"، وتلعب دورا هاما في الأرياف، خصوصا لأنهم يملئون بها الماء من الأنهار والترع، كل يوم، وتحملها النسوة برشاقة وتأنق، فوق رؤوسهن، وتستخدم أيضا في تعبئة العسل الأبيض والأسود، والخل، وتستخدم كذلك في تخزين الزيت والسمن، ولها شكل خاص، وتحصل على درجة أكبر من الإنضاج، والجرار من أكثر الأواني شيوعا، في كل البلاد والأقطار (قبل معرفة المياه الموصلة بالأنابيب)؛ فكانت الجرة الكبيرة تصنع لهدف حمل المياة، لأسرة واحدة، للاستعمال اليومي، عن الجرار، انظر: السيد أدي شير، كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، لبنان، ١٩٠٨م، ص ٣٩؛ فايزة محمود عبد الخالق الوكيل، الشوار جهاز العروس في مصر في عصر سلاطين المماليك، دار نهضة الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ١١٦؛ أمل الشهاوي، أواني الشرب، ص ١١٤؛ محمد الثنيان، ألفاظ المصنوعات الفخارية والخزفية، ص ١٣٨، ١٣٩؛ زينب محمد سالم، الإنتاج الخزفي شائع الاستخدام في مصر، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٧٤م، ص ١٥، ٩٠.

(٥٢) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ٥٣.

(٥٣) لوحتان زيتيتان: الأولى محفوظة بمعرض سوثاميتون للفنون، والثانية محفوظة بالمتحف الأشمولي بأكسفورد، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٣٤١، لوحة رقم ٣٢٦- ٣٢٧.

(٥٤) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ٦٠.

(٥٥) لوحة زيتية، محفوظة بجاليري المتحف بلندن، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ١٨٧، لوحة رقم ١٧٨.

(٥٦) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٩٥.

(٥٧) زيت على قماش، محفوظة بمجموعة خاصة، ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٢٧٨، لوحة رقم ١٨.

(٥٨) محفوظة بمجموعة خاصة، انظر: سكيرس (جينيفر)، الثقافة الحضرية، ص ١٤٠، لوحة رقم ٢١؛ ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ١، ص ٢٢٩، لوحة رقم ٢٣؛ ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٣١٣- ٣١٤، لوحة رقم ٤٤.

(٥٩) القراية: كلمة اصطلاحية تعني أداة الإضاءة الزجاجية الصغيرة، وهي عبارة عن كوب من الزجاج الرقيق الأبيض الشفاف مخروطي الشكل متسع الفوهة ذي قاع مسطح أو مدبب بشكل يشبه القرطاس، وتستخدم القراية في المشكاوات، والتنانير، والثريات، والقناديل؛ حيث تملأ بالزيت ويشعل الفتيل الذي يستمد من هذا الزيت للإضاءة، وتكون مزودة بأنبوبة رأسية يوضع فيها الفتيل على جسم طاف على سطح الزيت، وقد يكون بها بالداخل مكان لتثبيت شمعة للإضاءة، و تثبت في طارة التنور أو الثريا للإضاءة، انظر: مايسة محمود داود، المشكاوات الزجاجية في العصر المملوكي، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧١م، ص ٥٨، ٥٩؛ عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٦١؛ حسني محمد نويصر، الآثار الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣٧٨- ٣٧٩؛ زينب طايع أحمد، عناصر الإضاءة الطبيعية ووسائلها الصناعية فى العصور الإسلامية، بحث ضمن أبحاث الكتاب التذكارى للآثارى الدكتور محمد السيد غيطاس، دراسات وبحوث فى الآثار والحضارة الإسلامية، الكتاب الثانى (الفنون)، صادر عن مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، دار الوفاء، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ٢٠٠٥م، حاشية رقم ٣١، ص ٤٦، ص ٤٧.

(٦٠) الثريا: أداة من أدوات الإضاءة، ذات قناديل زيتية، استخدمت في العصرين المملوكي والعثماني وما تلاهما في مصر، وكانت تعلق في أسقف الجوامع والمدارس، كما انتشرت في القصور، والدور المملوكية، والوحدات المعمارية الاجتماعية، وكان لها أشكال متعددة، عن الثريات، انظر: عاصم رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون، ص ٦٢؛ محمد أمين، ليلي علي إبراهيم، المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٠م، ص ٢٧؛ زينب طايع، عناصر الإضاءة، ص ٤٧،

Wiet (G.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire: Objets en Cuivre, Cairo, ١٩٨٤, pp. ٢٩ and ٤٥, pls. XXII and XXIII; Abouseif (D.), Mamluk And Post-Mamluk Metal Lamps, Cairo, ١٩٩٥, pp. ٢٨-٢٩.

(٦١) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ٩٢.

(٦٢) انظر: سكيرس (جينيفر)، الثقافة الحضرية، ص ١٣٨، لوحة رقم ١٩؛ لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٩١؛ ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ١، ص ٤١١، لوحة رقم ١٨٤.

(٦٣) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٣٩، ١٤٠.

(٦٤) الإبريق كلمة من أصل فارسي، وهو إناء يستخدم في حفظ وصب الماء وغيره من السوائل لاستخدامه، ويتكون الإبريق من القاعدة، والبدن، والرقبة، والغطاء، والمقبض، والبزبوز "الصنبور"، للمزيد عن الأباريق، انظر: ابن سِيدَه (أبى الحسن على بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي ت ٤٥٨هـ)، المخصص، تحقيق: خليل إبراهم جفال، ٥ أجزاء، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٦م، جـ ٣، ص ١٩٩؛ السيد أدي شير، كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، ص ٦؛ حسين عبد الرحيم عليوة، المعادن، كتاب القاهرة، ص ٣٧٦؛ سعيد محمد مصيلحى، أدوات وأوانى المطبخ المعدنية فى العصر المملوكى، مخطوط رسالة دكتوراة، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٣م، ص ١٢٣هـ، ١٢٣و؛

Dimand (M. S.), Near Eastern Metal Work, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Vol. XXI, ١٩٢٦, pp. ١٩٣-١٩٩.

(٦٥) محفوظة بمجموعة خاصة، انظر: سكيرس (جينيفر)، الثقافة الحضرية، ص ١٢٣، شكل رقم ٥.

(٦٦) ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٣١٥– ٣١٦، لوحة رقم ٤٥.

(٦٧) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٤٩، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ١، ص ٤٠٦، لوحة رقم ١٨٠.

(٦٨) الكلجة: هي أداة تستخدم لحمل الأزيار، وكانت تصنع في غالبية الأحيان من الرخام، وقد وصلنا منها مجموعة كبيرة من العصر الفاطمي، للمزيد عن الكلجات، انظر: زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، ص ٩٧؛ عبد الرءوف على يوسف، النحت، كتاب القاهرة، ص ٣٠١– ٣٠٢؛ فايزة الوكيل، الشوار، ص ١١٨؛

Elisséeff (N.), "An alabaster water-jar", Bulletin of the Museum of Fine Arts, ١٩٤٧, pp. ٣٥-٣٨; Knauer (E.R.), "Marble jar-stands from Egypt", Metropolitan Museum Journal, vol. ١٤, ١٩٧٩, pp. ٦٧-١٠١.

(٦٩) الزير: إناء يستخدم في حفظ السوائل، ويتميز في غالبية الأحيان بكبر حجمه، وكان يصنع من الفخار، أو الرخام، وغيرهما من مواد الصناعة، للمزيد عن الأزيار، انظر: محمد مصطفى نجيب، المزملة كمورد لمياه الشرب بمنشآت القاهرة في العصر المملوكي، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الثاني، ١٩٧٧م، ص ١٥١– ١٥٢؛ أمل الشهاوي، أواني الشرب، ص ١١٦؛

Knauer (E.R.), Marble Jar Stands from Egypt, p. ٦٧, fig. ٥٩.

(٧٠) رقم سجل ٣٤، انظر:

Wiet (G.), Album du Musée Arabe du Caire, Le Caire, ١٩٣٠, p. ١٢.

(٧١) رقم سجل ٣٥، انظر:

Wiet (G.), Album du Musée Arabe du Caire, p. ١١.

(٧٢) زيت على قماش، محفوظة بمعرض الفنون التذكارية لجامعة روتشستر (الولايات المتحدة)، ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٣٤٢، لوحة رقم ٦٧.

(٧٣) الشماعد: جمع شمعدان، والشمعدان: كلمة تتكون من شقين: الأولى "شمع"، وهى عربية، والثانية "دان"، وهى فارسية بمعنى: مكان، أو وعاء، والمعنى الإجمالي المكان التي توضع فيه الشمعة، وهو وسيلة من وسائل الإضاءة المتنقلة؛ حيث تعتبر الشماعد من وسائل الإضاءة الاجتماعية للإنارة الداخلية للقصور، والمنازل، والحانات، والحوانيت؛ وأحيانا إضاءة داخلية للمنشات المعمارية، وتعتمد إضاءتها على الشموع، وقد انتشرت صناعة الشماعد بمصر والعالم الإسلامي منذ القرن ٣ هـ/ ٩م، انظر: آمال أحمد حسن العمري، الشماعد المصرية في العصر العربي منذ بداية الفتح العربي حتى نهاية العصر المملوكي، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٥م، ص ١٧؛ أحمد عبد الرازق أحمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ١٢٥، لوحة ٧٣؛ زينب طايع، عناصر الإضاءة، ص ٤٨؛

Fehérvàri (G.), Islamic metalwork of the eighth to the fifteenth century in the Keir collection, London, ١٩٧٦, p. ١٢٤.

(٧٤) رقم السجل ٤٦٤٧، ٤٦٤٨، ومصدرهما قسم ثالث أوقاف، وواردة من مسجد ألتى برمق، انظر: ربيع حامد خليفة، فنون القاهرة في العهد العثماني ٩٢٣هـ / ١٥١٧م – ١٢٢٠هـ / ١٨٠٥م، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٨٣، ٨٤، لوحة رقم ٤٨؛ محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢٧.

(٧٥) زيت على قماش، محفوظة بمجموعة خاصة، انظر:

Minneapolis Institute of Arts, European paintings from the Minneapolis Institute of Arts, Praeger Publishers, ١٩٧١, p. ٢٥٤, pl. ١٣٤.

(٧٦) لوحة زيتية، محفوظة بمعرض المتحف بلندن، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ١٥٠، ١٥١، لوحة رقم ١٤٣.

(٧٧) لوحة زيتية، محفوظة بمعرض المتحف بلندن، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ١٥٦، لوحة رقم ١٤٨.

(٧٨) كرسي المصحف: هو الاسم الذي أطلقته الوثائق المملوكية والمراجع على الأدوات الخاصة بحمل المصحف عند القراءة؛ ومن ذلك أطلق على كرسي المصحف الذي يتخذ شكل لوحين متساويين متداخلين من الوسط، انظر: حسن الباشا، كرسي المصحف، كتاب القاهرة، ص ٥٨٨؛ كونل (أرنست)، الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٦٦م، ص ١١٤؛ فايزة محمود عبد الخالق الوكيل، أثاث المصحف في مصر في عصر المماليك، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٢٧، ٢٨.

(٧٩) وهي لوحة مطبوعة، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، رقم ٦١٧٨٦، ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٢٩١، ٢٩٢، لوحة رقم ٢٩.

(٨٠) بريس دافين، الفن العربي، مكتبة لبنان، (د.ت)، ص ٢٢٥، لوحة رقم ٥٩.

(٨١) الكنكة هي أداة تستخدم لإعداد وتجهيز القهوة، وتتكون في الغالب من البدن، واليد، والغطاء؛ وغالبا ما يتصل الغطاء باليد عن طريق مفصلات بسيطة، حتى لا يسقط الغطاء أثناء عملية الصب، وكثيرا ما يأخذ الغطاء الشكل المقبب، عن الكنك، انظر: عصام عادل مرسي الفرماوي، بيوت القهوة وأدواتها في مصر من القرن ١٠هـ: ١٦م وحتى نهاية القرن ١٣هـ: ١٩م دراسة أثرية حضارية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٢٣٩، ٢٤٠؛ قصي الحسين، من معالم الحضارة العربية الإسلامية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٣م، ص ١٥٢.

(٨٢) فنجان البيشة: فلفظ "البيشة" هو لفظ فارسي، يعني: الصنعة والمهارة، وفنجان البيشة أي: الفنجان الصغير دقيق الصنع، الذي لا عروة (مقبض) له، ويستخدم لشرب القهوة، عن فنجان البيشة، انظر: لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٤٥؛ أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص ٤٩؛

محمد أحمد دهمان، معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي، دار الفكر، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٠م، ص ٤٠؛ عصام الفرماوي، بيوت القهوة، ص ٢٩٤؛ أنور محمود زناتي، معجم مصطلحات التاريخ والحضارة الإسلامية، دار زهران، الطبعة الأولى، عَمّان، ٢٠١١م، ص ٧١.

(٨٣) ظرف الفنجان: والجمع أظرف، ويطلق عليها حمائل فنانجين القهوة، ويأخذ الظرف الشكل الكأسي، ويستخدم الظرف في وضع الفنجان البيشة بداخله، عن ظرف الفنجان، انظر: شابرول (ج.)، دراسة في عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين، موسوعة وصف مصر، ترجمة: زهير الشايب، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩٢، جـ ١، ص ١٥٢؛ لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٤٥؛ عصام الفرماوي، بيوت القهوة، ص ٣٦٠.

(٨٤) زيت على خشب، محفوظة بمجموعة خاصة، ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٣٥٣، لوحة رقم ٧٦.

(٨٥) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٤٥.

(٨٦) الشُبُك من التركية جبوق وجوبوق، وهي الأنبوبة، أو العصا، أو الماسورة؛ وهو أيضا شبك الدخان (توتون جبوغي)، وقيل أن الشوبك (هكذا) خشبة الخباز، وهي تعريب جوبة، والشوبك والصوبج لغتان فيه، والشبك عبارة عن أنبوبة في أحد طرفيها مبسم، وفي الطرف الآخر مجمرة (حجر الدخان) بوضع فيها التبغ، ولقد كان يطلق أحيانا على الشبك عود الدخان، عن الشُبُك، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (شَبَكَ)، ص ٤٧١؛ كلوت بك (أ.ب.)، لمحة عامة إلى مصر، ترجمة: محمد مسعود، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠١١م، ص ٣٦٠- ٣٦١؛ أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي، ص ١٣٣، ١٣٤؛ السيد أدى شير، كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، ص ٩٨؛ عصام الفرماوي، بيوت القهوة، ص ٢٤٣- ٢٤٤، ٢٥٨- ٢٦٢.

(٨٧) النرجيلة: من أدوات التدخين، ومن حيث الشكل، تتكون النرجيلة من بدن كروي الشكل ثم رقبة، ويتوج ذلك حجر، الدخان ثم يخرج من منتصف البدن أنبوبة الدخان أو اللاي، وفي الغالب تملأ النرجيلة ثلثيها ماء، ويطلق لفظة "نرجيلة" في الأصل على ثمرة جوز الهند، وفي نفس الوقت تدل على أداة التدخين التي يستخدم فيها التنباك للتدخين، ولقد كان يستخدم ثمرة جوز الهند المفرغة في صنع هذه الأداة، حيث تثقب جوزة الهند ثقبين الأول يوضع فوقه حجر الداخن، والآخر ينفذ من خلاله اللاي أو الأنبوبة، وكلمة "نرجيل" تعريب "ناركيل" الفارسية الأصل، وقد دخلت الكلمة إلى اللغة التركية بصيغة ناركل ونارکله، وجمعها أراجيل، أو نرجيلات وأحيانا تعرف النرجيلة بالشبك الفارسي، والنرجيلة نوعان كما يخبرنا بذلك نيبور؛ حيث يقرر أن الرجل العادي يصنع نرجيلته بأرخص وسائل ممكنة؛ فيتخذها من جوزة الهند، ويصنع كرسي الدخان (حجر الدخان) من الفخار، وبينهما أنبوبة من الخشب، ويستخدم بدلا من اللاي غابة غليظة، أما النوع الثاني فيصنع الجزء السفلي فيها (البدن) من النحاس أو أي معدن، ولما كان من الصعب استواء هذا البدن الكروي للنرجيلة، فصنع لها ٣ أرجل لتوضع عليها، وعادة لا تستخدم العامة هذه النرجيلات للتسلية والتدخين فقط؛ بل للتدفئة أيضا، للمزيد عن النرجيلة، انظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، جـ ٢، ص ٢١٥٣؛ أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي، ص ١٣؛ السيد أدى شير، كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، ص ١٥١؛ عصام الفرماوي، بيوت القهوة، ص ٢٦٤- ٢٦٥.

(٨٨) ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٢٦٩، ٢٧٠، لوحة رقم ١٢.

(٨٩) محفوظة بمجموعة خاصة، سكيرس (جينيفر)، الثقافة الحضرية، ص ١٣٦، شكل رقم ١٨.

(٩٠) ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٢٩٩- ٣٠٠، لوحة رقم ٣٤.

(٩١) ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ١، ص ٢٣٠، ٢٣١، لوحة رقم ٢٤.

(٩٢) عصام الفرماوي، بيوت القهوة، ص ٢٤٦.

(٩٣) ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٢٧١، لوحة رقم ١٣.

(٩٤) ألوان مائية على ورق، محفوظة بمجموعة خاصة، سكيرس (جينيفر)، الثقافة الحضرية، ص ١٣٨، شكل رقم ٢٠؛ ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ١، ص ٢٣٤، لوحة رقم ٢٨.

(٩٥) ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٣١٢، لوحة رقم ٤٣.

[٩٦] زيت على خشب، محفوظة بمجموعة خاصة، ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٣٥٣، لوحة رقم ٧٦.

[٩٧] السُّتْرَة ما اسْتَتَرْتَ به من شيء كائناً ما كان، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ستر)، جـ ٤، ص ٣٤٣.

[٩٨] محمد بن رزق بن طرهوني، أحكام السترة في مكة وغيرها وحكم المرور بين يدي المصلي، سلسلة الرسائل العلمية "٥"، دار الحرمين للطباعة، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١٦٠.

[٩٩] عادل بن يوسف العزازي، تمام المنة في فقه الكتاب وصحيح السنة، ٤ أجزاء، مؤسسة قرطبة، ٢٠٠٩م، جـ ١، ص ٤٣٥.

[١٠٠] البخاري (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة ت ٢٥٦هـ)، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه (المعروف بصحيح البخاري)، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، ٩ أجزاء، دار طوق النجاة، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠١م، الحديث رقم ٥١٠، جـ ١، ص ١٠٨.

[١٠١] عادل العزازي، تمام المنة، جـ ١، ص ٤٣٨.

[١٠٢] ابن أبي شيبة (أبي بكر عبد الله بن محمد بن إبراهيم العبسي ت ٢٣٥هـ)، المصنف، تحقيق: أبي محمد أسامة بن إبراهيم بن محمد، ١٥ مجلد، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٨م، الحديث رقم ٢٨٩٦، مج ٢، ص ١٢٩؛ ابن ماجه (محمد بن يزيد بن ماجه القزويني أبو عبد الله ت٢٧٥هـ)، سنن ابن ماجة، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، جزءان، دار إحياء الكتب العربية، (د.ت)، الحديث رقم ٩٥٤، جـ ١، ص ٣٠٧.

[١٠٣] ابن خزيمة (أبي بكر محمد بن إسحق السلمي النيسابوي ت ٣١١)، صحيح ابن خزيمة، تحقيق: محمد مصطفى الأعظمي، جزءان، المكتب الإسلامي، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣، الحديث رقم ٨٠٠، جـ ١، ص ٤٠٩.

[١٠٤] ابن أبي شيبة، المصنف، الحديث رقم ٢٨٨٣، مج ٢، ص ١٢٧.

[١٠٥] البخاري، صحيح البخاري، الحديث رقم ٥٠٩، جـ ١، ص ١٠٨.

[١٠٦] ابن أبي شيبة، المصنف، الحديث رقم ٢٨٩٥، مج ٢، ص ١٢٨؛ أبو داود (سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني ت ٢٧٥هـ)، سنن أبي داود، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون، ٦ أجزاء، دار الرسالة العالمية، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠٠٩م، الحديث رقم ٦٩٥، جـ ٢، ص ٢٧.

[١٠٧] مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري ت٢٦١هـ، المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم (المعروف بصحيح مسلم)، تحقيق: نظر محمد الفاريابي، مجلدان، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، الحديث رقم ٤٩٩، مج ١، ص ٢٢٧، ٢٢٨.

[١٠٨] محمد بن رزق بن طرهوني، أحكام السترة، ص ١٢– ١٨.

[١٠٩] عادل العزازي، تمام المنة، جـ ١، ص ٤٣٧.

[١١٠] النووي (أبو زكريا محيي الدين يحيى بن شرف النووي ت ٦٧٦هـ)، المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج، ١٨ جزء (في ٩ مجلدات)، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٢م، جـ ٤، ص ٢١٦.

[١١١] للمزيد عن فوائد السترة للمصلي، انظر: محمد بن رزق بن طرهوني، أحكام السترة، ص ١٩، ٢٠.

[١١٢] عادل العزازي، تمام المنة، جـ ١، ص ٤٣٥.

[١١٣] انظر للتفصيل: محمد بن رزق بن طرهوني، أحكام السترة، ص ٢١– ٢٧؛ عادل العزازي، تمام المنة، جـ ١، ص ٤٣٨.

[١١٤] البخاري، صحيح البخاري، الحديث رقم ٧٦، جـ ١، ص ٢٦؛ مسلم، صحيح مسلم، الحديث رقم ٥٠٤، مج ١، ص ٢٣٠؛

[١١٥] النووي، المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج، جـ ٤، ص ٢٢٢.

[١١٦] محمد بن رزق بن طرهوني، أحكام السترة، ص ١٦٠.

[١١٧] لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ٨٢.

(١١٨) الصندوق، وهو صندوق بالفارسية، والظاهر أن الكلمة روسية وهي بها cAHYAKP ، والصندوق وعاء من خشب أو معدن ونحوهما مختلف الأحجام، تحفظ فيه الكتب والملابس ونحوها، وإذا نظرنا إلى الصندوق في خلال العصر الإسلامى نجده قد استخدم في أغراض كثيرة؛ فهناك صناديق لحفظ الملابس والمال، وصناديق لحفظ الحلي والمجوهرات (شكمجيات)، وصناديق لحفظ المصاحف بعضها مكسى بالجلد أو الفسيفساء، وصناديق مصفحة بالنحاس والذهب والفضة، وصناديق من العاج لحفظ الأشياء الثمينة، وكذلك صناديق نذور؛ توضع في المساجد للتبرع بالمال، وتوابيت خشبية توضع فوق القبور؛ حيث برع المصريون في صناعتها، عن الصندوق، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٥٢٥؛ السيد أدى شير، كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، ص ١٠٨؛ محمود كامل السيد، القيم الفنية في الصندوق الشعبي في مصر وتطبيقاتها في أشغال الخشب بالمرحلة الإعدادية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى المعهد العالي للتربية الفنية، ١٩٧٢م، ص ١٧؛ محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن، ص ٤٤- ٤٦؛ هاشم خضير حسن الحسيني، التنوع الشكلي والتقني في زخارف صندوق ومشبك الحضرة الكاظمية، مجلة الأكاديمي، العدد ٤٩، جامعة بغداد، ٢٠٠٨م، ص ٢١١.

(١١٩) لوحة زيتية، محفوظة بمؤسسة كريستي بنيويورك، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٥٠، لوحة رقم ٣٥.

(١٢٠) لوحة زيتية، محفوظة بجاليري المتحف بلندن، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٢٣٠، لوحة رقم ٢٢٣.

(١٢١) لوحة زيتية، محفوظة بمجموعة خاصة، هيوستون، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٣٣١، لوحة رقم ٣١٤.

(١٢٢) الدَّكة (بتشديد الدال وفتحها): ما استوى من الرمل، وبناء يُسطح أعلاه للجلوس عليه، ومقعد مستطيل من خشب غالباً يُجلَس عليه والجمع "دكك" و "دِكاك"، والدِّكة (بتشديد الدال وكسرها): جمعها دكك ودكاك هي اصطلاح عامي يعني المسطبة، والمكان المرتفع، وبناء يسطح أعلاه للجلوس عليه، ومقعد مستطيل من خشب غالبا، عن الدِّكة، انظر: عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون، ص ١٠٨- ١٠٩؛ بطرس البستاني، قطر المحيط، جـ ١، ص ٦٤٦؛ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٢٩٢.

(١٢٣) الأريكة: مقعد منجد، والجمع أريك، وأرائك، أو هي: السرير المنجد المزين، تعريب اورنك الفارسية، عن الأريكة، انظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، جـ ١، ص ٢٣؛ السيد أدى شير، كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، ص ٩؛ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ١٤.

(١٢٤) شاعت تسمية هذا النوع من الكراسي باسم "كراسي العشاء"؛ وذلك لارتباطها -حديثا- بحمل صواني الطعام فوقها، ولم يقتصر استخدام هذه الكراسي على تلك الوظيفة فحسب؛ وإنما استخدمت في عدة وظائف أخرى أمكن التعرف عليها مما أورده المؤرخون القدامى في مؤلفاتهم، ومما سجله الرحالة العرب والأجانب الذين زاروا مصر؛ من مشاهداتهم، كما أفادتنا تصاوير المخطوطات الإسلامية المزوقة في التحقق من وظائف كراسي العشاء، ويمكن القول أن هذه الكراسي كانت بمثابة مناضد مخصصة لحمل ما يوضع فوقها؛ فكانت تستخدم في حمل المصاحف الشريفة، أو صناديقها الكبيرة، داخل المساجد أو القصور القاهرية، في العصر المملوكي، كما كانت تستخدم في حمل الشماعد المضاءة ليلا بالمساجد أو القصور، واستخدمت أيضا في حمل آنية الشراب المختلفة، والزهريات، والعلب، والمباخر، وغير ذلك من الأدوات؛ التي يتطلب استخدامها وضعها مرتفعة عن سطح الأرض، انظر: حسين عبد الرحيم عليوة، كرسي الناصر، كتاب القاهرة، ص ٥٣٢- ٥٣٤.

(١٢٥) أطلقت الوثائق المملوكية والمراجع اسم " كرسي المصحف" على الأدوات الخاصة بحمل المصحف الشريف، عند القراءة، ومنها: الكرسي المسدس، المعروف بـ "كرسي العشاء"، الذي كان من وظائفه: حمل المصحف الشريف، أو صندوقه، للمزيد عن "كرسي المصحف"، انظر: حسن الباشا، كرسي المصحف، كتاب القاهرة، ص ٥٨٨؛ حسين عبد الرحيم عليوة،

كرسي الناصر، كتاب القاهرة، ص ٥٣٢- ٥٣٤؛ فايزة الوكيل، أثاث المصحف، ص ٢٧- ٢٨؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٥٤- ٢٥٥؛

-Briggs (M.S.), Mohammedan Architecture in Egypt and Palestine, vol. ١, Oxford, ١٩٢٤, p. ٧٥; Gayet (A.), Les Art Arabic, Paris, ١٨٩٣, p. ٢٣٢; Yeomans (R.), the art and architecture of Islamic Cairo, Lebanon, ٢٠٠٦, p. ١٧٧; Migeon (G.), Manuel D ' Art Musulman, Paris, ١٩٠٧, vol. ١١, pp. ١٠٩-١١٠, figs. ٩٢ and ٩٣.

(١٢٦) الدواة: هي وعاء يستخدم لحفظ أدوات ومواد الكتابة، ويطلق عليها: "المقلمة": أي وعاء الأقلام، و "المحبرة": أي موضع الحبر، كما أطلق عليه أيضا اسم "الدواة": وهى ما يكتب منه، وقد زاد الاهتمام بصناعتها في العصر الإسلامي، عن الدواة، انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (دوا)، جـ ١٤، ص ٢٧٦، مادة (حبر)، جـ ٤، ص ١٥٧؛ محمد طاهر الكردي المكي الخطاط، حسن الدعابة فيما ورد في الخط وآلات الكتابة، شركة مكتبه ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الأولى، ١٩٣٨م، ص ٣٣- ٣٤؛ حسن الباشا، الدواة والمقلمة، كتاب القاهرة، ص ٥٩٨- ٦٠٠؛ نها أبو بكر أحمد فرغلي، الدوي والمحابر فى مصر منذ عصر المماليك دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ١٧- ١٨.

(١٢٧) المزهرية، أو الزهرية، كما عرفها المعجم الوسيط: "وعاء من خزف ونحوه، يوضع فيه الزهر للزينة"، وتعرف باسم "المزهريات"، أو "أواني الزهور"، وهي وعاء، يستخدم في وضع الزهور، لتجميل المكان، والنماذج الواصلة إلينا منها، في مصر في العصر الإسلامي، ليست بالكثيرة، عن المزهرية، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (زَهَرَ)، ص ٤٠٤؛ أحمد عبد الرازق أحمد، الفنون الإسلامية فى العصرين الأيوبي والمملوكي، منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ١٥٤، لوحة ٩٤؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون، ص ١٣٥؛ ممدوح رمضان محمود أحمد، رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي، مخطوط رسالة دكتوراه (غير منشورة)، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ١٦٦.

(١٢٨) القنينة: القارورة، وهي وعاء من زجاج، يجعل فيه الشراب، والجمع قنانيٌ وقِنانٍ، وتم تعريفها أنها: وعاء لحمل السائل، وليس بالضرورة أن يكون وعاء للشرب، وللقنينات عدة استخدامات، ومنها: زجاجات تحمل المشروبات السائلة (مثل زجاجات الدواء أو الزمزميات)، وزجاجات تستعمل للاستخدام الشخصي (زجاجات العطور)، وزجاجات للاستعمالات الخاصة (زجاجات الحبر- زجاجت الزينة)، عن القنينة، انظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، جـ ٢، ص ١٧٨٨؛ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (قَنَّ)، ص ٧٦٣؛ علا عبد اللطيف محمد صباح، علاقة اللون بالشكل لتصميم زجاجات العطور محلياً، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص ١٦٣.

(١٢٩) وهي صورة مطبوعة بطريقة الحفر، محفوظة بمتحف داهش للفنون بنيويورك، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٢٤، لوحة رقم ١٩.

(١٣٠) السيف: عميد الأسلحة الإسلامية، وأكثرها تأثيراً وفاعلية في معارك المسلمين، استخدموه رجالاً وفرساناً، وأبدعوا فيه؛ حتى كان القتال بالسيف ميزة اشتهروا بها، وفناً أبدعوا فيه، وللسيف أجزاء عدة وهي: قائم السيف أو المقبض، والنصل، والكلاب، والسيلان؛ وللسيف غمد وهو جفن السيف أو قرابه؛ وهو غلاف نصل السيف؛ حيث يستخدم في غير أوقات الاشتباك والقتال؛ فهو يعمل على حفظه، وهو عبارة عن غلاف يبدأ بفوهة، وينتهي بكعب، ويتوسط المساحة بينها حلقتا التعليق (تعليق السيف عند عدم الحاجة إليه)، ويأخذ الغمد شكل السيف (شكل نصل السيف): سواء كان مستقيماً أو مقوساً، عن السيف، انظر: ابن سِيدَه، المخصص، جـ ٢، ص ١٣- ١٤، ٢٠؛ عبد الرحمن زكي، السيف في العالم الإسلامي، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ت)، ص ٦٢، ١٢٧- ١٤٢، ١٧٥- ١٨١؛ ٢٢١؛ ماير (ل. أ.)، الملابس المملوكية، ترجمة صالح الشيتى، مراجعة وتقديم: الدكتور عبد الرحمن فهمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٧٥، ٩٧- ١١٣؛ حسين عبد الرحيم عليوة، السلاح المعدني للمحارب المصري في عصر المماليك دراسة أثرية، مخطوط رسالة دكتوراه،

مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة, ١٩٧٤، ص ٣٢- ٣٤؛ يوجل (أونصال)، السيوف الإسلامية، ترجمة: تحسين عمر طه أوغلي، الكويت، ١٩٨٨، ص ٨٤، ١١٢، ١٣٦- ١٣٧.

(١٣١) الخوذة: قطعة من الحديد، مدورة على قدر الرأس، تلبس على الرأس، ومن أسمائها: "الترك"، و "الخوذة"، و "الخضيعة"، وكانت الخوذة تصنع من الحديد أو الفولاذ، تبطنها بعض الألياف الأسفنجية ذات المسام الدقيقة، لأن هذا يقي من تأثير ضربة قوية؛ قد تقع فوق الخوذة مباشرة، والقصد من هذا التصميم هو أن المسام العديدة الموجودة في ألياف الإسفنج ستشتت قوة الضربة، وقد يدخل الجلد في صناعة الخوذ؛ حيث يركب الجلد على القالب، ثم يحسن، ويدهن؛ فيقوم مقام المغفر، عن الخوذة، انظر: ابن سيده، المخصص، جـ ٦، ص ٧٣؛ ماير (ل. أ.)، الملابس المملوكية، ص ١٢٥؛ عبد الله بن فريح العقلا، إعداد الجندى المسلم أهدافه وأسسه، مكتبة الرشد، الطبعة الأولى، الرياض، ٢٠٠٣م، ص ٥٠١، ٥٠٢؛ صفاء "عبد الله عبد الرؤوف" سعيد الهندي، تقنية الأسلحة الأيوبية والمملوكية وتطورها (القرن ٦هـ/ ١٢م- ١٠هـ/ ١٦م)، مخطوط رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ٢٠٠١، ص ٥٠- ٥١.

(١٣٢) الطست والإبريق: من الأواني التي ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا؛ حيث يُستخدم الطست في حمل الإبريق أثناء عدم الاستخدام، أو أثناء استخدامهما لتجميل المكان؛ أما أثناء الاستخدام، فيتم تلقي الماء المتساقط من غسل الأيدي أو الوضوء في الطست، للمزيد، انظر: ناصر بن علي بن عيضة الحارثي، تحف الأواني والأدوات المعدنية في العصر العثماني (دراسة فنية حضارية)، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، ١٩٨٩م، ص ١٣٧- ١٣٨.

(١٣٣) محفوظة في جاليري المتحف بلندن، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٧٨- ٧٩، لوحة رقم ٥٧.

(١٣٤) انظر: سكيرس (جينيفر)، الثقافة الحضرية، ص ١٣٨، لوحة رقم ١٩؛ لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٩١؛ ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ١، ص ٤١١، لوحة رقم ١٨٤.

(١٣٥) لوحة زيتية، محفوظة بجاليري المتحف بلندن، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ٣٥٦، لوحة رقم ٣٣٦.

(١٣٦) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٤٩، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ١، ص ٤٠٦، لوحة رقم ١٨٠.

(١٣٧) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٥٦.

(١٣٨) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٥٠.

(١٣٩) زيت على قماش، محفوظة بمجموعة خاصة، ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٢٧٨، لوحة رقم ١٨.

(١٤٠) لين (إدوارد وليم)، عادات المصريين المحدثين، ص ١٥٠- ١٥١.

(١٤١) لوحة زيتية، محفوظة في جاليري المتحف بلندن، ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء، مج ٢، ص ١٩٢، لوحة رقم ١٨٥.

(١٤٢) ألوان مائية على ورق، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، برقم SD٣٣٢ ، ربيع أحمد سيد، تصاوير المشرق الإسلامي، ص ٣٣٥- ٣٣٦، لوحة رقم ٦٢.

فن خيال الظل في تركيا العثمانية خلال القرن ١٣هـ / ١٩م
في ضوء بعض النماذج الفنية المحفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن

رمضان شعبان علي موسى
مفتش بوزارة آثار

ملخص البحث :

يتناول هذا البحث فن خيال الظل في تركيا العثمانية خلال القرن ١٣هـ / ١٩م " في ضوء بعض النماذج الفنية المحفوظة بمتحف فكتوريا والبرت في لندن " و يعد فن خيال الظل من أهم وسائل الترفيه ، ويسمى بشخوص الخيال ، أو ظل الخيال ، أو طيف الخيال ، أو مسرح الدمى ، أو خيال الستار ، أو ذي الخيال ، ولعل هذه المسميات تشير إلى تلك الوسائل التي كان يتوسل بها المخايل ونفي ممارسة ذلك الفن حيث تطلب مسرحا ، كما يرجع بعضها إلى ذلك التشابه بين هذا الفن وما كان يقدم على مسارح الدمى التي كانت شائعة في أوربا ، وكذلك بعض الدمى التي كان يقوم اللاعبون بادراجها خلف الستارة البيضاء ، خيال الظل فن قديم ارتبط بالشرق من حيث المكان ، وارتبط بالوعظ والتعليم من حيث الوظيفة ، بصرف النظر عن أدوات التخيل التي يقدم بها المخايل مشاهده المصورة ، سواء كانت الدمى من قصاصات الكرتون أو الجلد .

وبدأ البحث بمقدمة ثم : القسم الأول وهو الدراسة الوصفية ثم القسم الثاني : وهو الدراسة التحليلية ثم الخاتمة ونتائج البحث .

الكلمات الدالة :

- خيال الظل
- المخايلة
- طيف الخيال
- القره جوز
- دمية
- البابة

مقدمة :-

ثمة نوع أخر من الفنون يرتبط ارتباطا كبيرا بفن التشكيل والنحت هو فن الدمى والعرائس ، ومن الجلي أن الفقهاء قد تسامحوا فيه ، وتغاضوا عن إقبال الناس على ما تسميه (بخيال الظل) حيث تظهر أشباح العرائس وتحركاتها من وراء ستار ، وفي تعارض هذه العرائس بين الحقيقة والخيال صارت هذه الأنواع من التمثيليات موضعا للترفيه ، ويمكن القول أن هذا الفن نشأ في اليونان القديمة ثم انتقل عن طريق بيزنطة إلى البلاد العربية ، ولكن الراجح أن العرب عرفوا هذا الفن عن طريق شرق أسيا وجنوبها الشرقي ، وإن لم يثبت ذلك بالدليل القاطع ، وقد يكون المغول هم الذين نقلوه إلى بلاد العرب في القرن السابع أو الثامن الهجري / الثالث عشر أو الرابع عشر الميلادي ، ومن الثابت أن مصر عرفت هذا النوع من الفن في القرن السابع الهجري

/ الثالث عشر الميلادي وشاع فيها ، وإن كان من الراجح أنها عرفته قبل ذلك ، وكما تأثر فن خيال الظل المصري بنظيره فن القره جوز التركي ، كذلك تأثر التركي بنظيره المصري ، ولعل سوريا ثاني البلاد بعد مصر التي وجد فيها فن خيال الظل [١] .

وسوف تنحصر دراستنا في هذا البحث على دراسة فن خيال الظل في تركيا خلال القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي في ضوء بعض النماذج المحفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن والتي تم نشرها في بعض المراجع التركية ، وتم اختيار هذه الفترة الزمنية لأنها غنية بالنماذج الفنية التي توضح فكرة البحث ، علاوة على أن هذا الفن قد وصل إلى أوج عظمته في تلك الفترة ، وكتب عن هذا الموضوع بعض الباحثين الأجانب ، لذلك رأيت أن أقوم بإعداد هذا البحث لإثراء المكتبة العربية بهذا الموضوع الهام ، وخاصة أن بعض الباحثين الذين تناولوا هذا الموضوع لم يتناوله من الناحية الأثرية والفنية بل تناولوه كأحد فنون المسرح بوصف أحد فنون الفرجة الشعبية .

وتنتهج الدراسة المنهج التالي :-

- **دراسة وصفية :-** تتناول النماذج الفنية للدمى المستخدمة في عروض خيال الظل في تركيا خلال القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي، ودراسة الشخصيات التي لعبت دورا كبيرا في عروض هذا الفن مثل القره جوز وهيسفات وغيرهم .

- **دراسة تحليلية :-** تتناول تعريف فن خيال الظل ومسمياته ونشأته والأساطير المتعلقة بهذا الفن وصفة اللعبة ، وخيال الظل التركي (القره جوز) وأهداف هذا الفن .

<u>أولا : الدراسة الوصفية :-</u>

- دمية [٢] خيال الظل (القره جوز التركي) ، لوحة رقم (١) :-

المادة الخام :- رسم على الجلود و المخطوطات .

المكان :- تنسب إلى تركيا .

الفترة التاريخية :- القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي .

مكان الحفظ :- متحف فكتوريا والبرت بلندن .

رقم السجل:-٢٠١١-S.٩٨٥ .

الوصف الفني :- دمية خيال الظل التركي (القره جوز) وهو يرتدي سترة باللون الأحمر واللون الذهبي ، وسروال واسع يصل إلى ركبتيه ويرتدي حذاء طويل باللون الأسود وغطاء رأس عبارة عن قبعة[٣] باللون الأحمر والذهبي ، باسطا يده اليمنى للأمام ، والأخرى يمسك بها عصا .

الكراكوز أو القره جوز هو الشخصية الرئيسية واسمه يعني العين السوداء ، له دمية ذات أنف طويلة ، ولحية مجعدة سميكة ، وذراعه طويلة وثقيلة ، وقيل أن ملابسه تتميز بألوانها النموذجية وهي لباس الطبقة المتوسطة من الأتراك في القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي

، وتتكون من معطف أحمر مع طوق مستدير وأكمام طويلة ، وسروال طويل وجوارب طويلة وحذاء منخفض الكعب ، وغالبا يرتدي قبعة كثيرا ما طرقت وكشفت عن رأسه الأصلع ، مما تسبب دائما في الضحك بين الجمهور [٤] .

- دمية خيال الظل التركي (القره جوز) ، لوحة رقم (٢) :-

المادة الخام :- رسم على الجلد .

المكان :- تنسب إلى تركيا .

الفترة الزمنية :- منتصف القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي .

مكان الحفظ :- متحف فكتوريا والبرت بلندن

رقم السجل :- E.١٢٨٣-١٩٣٦ .

طريقة الاقتناء :- مهداة من مارشيزا لويز .

الوصف الفني :- لوحة مرسومة على الجلد تمثل (القره جوز) ، وهو الشخصية الرئيسية في عروض خيال الظل التركي ، ويظهر بها كركوز وهو يرتدي قبعة كبيرة الحجم يظهر من أسفلها ، صلع رأسه ، وجهه مرسوم بطريقة فكاهية من ذقن وشارب طوال ، وعيون واسعة ، وأنف كبيرة الحجم ، ويرتدي سترة تصل إلى أعلى ركبتيه ومفتوحة من الأمام ، وحذاء ذات رقبة طويلة ، ويظهر كراكوز في هذه اللوحة وهو واقف بطريقة بهلوانية ، حيث وضع الساقين بطريقة منعكسة ، وإحدى ذراعيه في مستوى صدره ، بينما يضع الأخرى بجانيه ، وهي أطول من الذراع الأخرى ، مما يضفي على اللوحة طابع الفكاهة .

- دمية خيال الظل التركي (كيسريلي) Kayserili ، وهو من الشخصيات لتي كان لها دور في عروض خيال الظل التركي ، لوحة رقم (٣) :-

المادة الخام :- رسم على الجلد .

المكان :- تنسب إلى تركيا .

الفترة الزمنية :- منتصف القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي .

مكان الحفظ :- متحف فكتوريا والبرت بلندن .

رقم السجل :- E.١٢٨٩-١٩٣٦ .

طريقة الاقتناء :- مهداة من مارشيزا لويز .

الوصف الفني :- يظهر كسيرلي في هذه اللوحة وهو يرتدي غطاء رأس أحمر اللون (الطربوش)[٥] في نهايته من أعلى قنزعة ، أسفله منديل فوق رأسه ، ويرتدي معطف وإزار ، وحول وسطه حزام ، ويلبس حذاء أسود اللون ذات رقبة طويلة ، أما سحنته فهو ذات أنف كبيرة وعيون واسعة ، وله شارب بدون ذقن ، باسطا إحدى يديه إلى الأمام ، والأخرى ممسك بها شيء ما خلف ظهره .

- دمية خيال الظل (الأنثى زين) ، لوحة رقم (٤) :-

المادة الخام :- رسم على الجلد .

المكان :- تنسب الى تركيا .

الفترة التاريخية :- منتصف القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي .

مكان الحفظ :- متحف فكتوريا والبرت بلندن .

رقم السجل :- E.١٢٨٥-١٩٣٦ .

طريقة الاقتناء :- مهداة من مارشيزا لويز .

الوصف الفني :- تمثل هذه الدمية الأنثى زين ، وهي من الشخصيات التي لعبت دورا في فن خيال الظل التركي ، ترتدي غطاء رأس باللون البني على شكل نصف دائري ويأخذ شكل مفصص ، وترتدي عباءة بأكمام فضفاضة ، وحذاء باللون الأصفر ، وهناك رداء يتطاير خلفها ، ويظهر من أسفل غطاء الرأس شعرها ذات اللون الأصفر ، والوجه الجميل ذات الخدود التي تبدو عليها الحمرة ، وتمسك بشيء ما تقربه إلى خده الأيمن .

وهي أحد النساء في مسرحيات الكراكوز ، ويعني اسمها حرفيا (ملابس النساء) ، وهي رقيقة جدا ، تظهر عادة بأشكال مختلفة سواء من ناحية العمر أو لون البشرة ، والأخلاق ، وبصفة عامة تظهر بملابس عبارة عن عباءة بأكمام فضفاضة ، أما أشكال الحلي التي تلبسه يختلف بحسب مكانتها في العرض ، وتظهر في بعض عروض الكراكوز على أنها زوجته ، أو تظهر كواحدة من النساء الأثريات ، الذين يقومون بالتلاعب بالأدوات الرياضية مثل المروحة أو المظلة ، وقيل أنها كانت تغري جميع أنواع الخاطبين وتستدرجهم لمنزلها ، وكثيرا ما تستدرجهم لخلع ملابسهم ، ثم ترسلهم إلى الشارع عرايا بدون ملابس ، ولسانها دائما ما يتميز بالشراسة [٦] .

- دمية خيال الظل التركي (الرجل اليهودي) ، لوحة رقم (٥) :-

المادة الخام :- رسم على الجلد .

المكان :- تنسب إلى تركيا .

الفترة الزمنية :- منتصف القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي .

مكان الحفظ :- متحف فكتوريا والبرت بلندن .

رقم السجل : -E.١٢٨٦-١٩٣٦ .

الوصف الفني :- تمثل هذه اللوحة دمية خيال الظل (الرجل اليهودي) ، ويرتدي غطاء رأس عبارة عن طربوش باللون الأحمر ، ويرتدي معطف بأكمام طويلة ، وإزار أسفله سروال طويل ، وحول وسطه حزام يتدلى منه قطعة قماش باللون الأحمر ، وفي قدمه حذاء باللون البني ، أما سحنته تبدو بصورة فكاهية من أنف كبيرة وذقن غير مهذبة وشارب ، ممسكا بعصا بكلتا يديه رافعها إلى أعلى .

واليهودي هو مقرض مالي، وهو تاجر في السلع المستعملة، أو بائع متجول، صفاته الشخصية هي سلبية تقريبا : المساومة، المبتذلة، الخبيثة، بغيض، وجبان ، هو دائما على خلاف مع كاراغوز [٧] .

- دمية خيال الظل التركي(Celebi, or The Gentleman) جلبي أو الرجل المحترم ، لوحة رقم (٦) :-

المادة الخام :- رسم على الجلد .

المكان :- تنسب إلى تركيا .

الفترة الزمنية :- منتصف القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي .

مكان الحفظ :- متحف فكتوريا والبرت بلندن .

رقم السجل :- E.١٢٩٠-١٩٣٦ .

طريقة الاقتناء :- مهداة من مارشيزا لويز .

الوصف الفني :- تمثل هذه اللوحة دمية خيال الظل التركي (الرجل المحترم أو جلبي) ، ومثله الفنان وهو واقفا بأناقة ، واضعا إحدى يديه في جيبه ، والأخرى يشير بها تجاه صدره ، ويرتدي طربوشا باللون الأحمر ، وبدلة باللون البني مقسمة إلى مربعات بواسطة خطوط متقاطعة باللون الأسود ، ويلبس حذاء باللون الأسود .

هو مدهش الشباب ، ويلاحظ في ملابسه أنه يمثل تطور الأزياء في تركيا ، وهو تركي ويتحدث بلهجة (اسطنبول) ، ودائما ما يقدم قصائد في جمال النساء ، ودائما ما يظهر في أدوار متنوعة (ابن عائلة غنية ، شاب ، زوج غير مخلص) ، أو تنظيم مسابقة في الشعر بصفته محب للفن ، ويقدم جوائز للفائزين ، يعتبر جلبي فئة منفصلة مع وظيفة مختلفة في كراكوز ، دوره غير عادي ، ولكن أهميته داخله السياق الاجتماعي لكراكوز هو تحقيق توازن معين في الأنواع المتطرفة المقدمة ، إنه يخدع كاراغوز بمهارة [٨] .

- دمية خيال الظل التركي (فرنك Frenk, or the Frank) ، لوحة رقم (٧) :-

المادة الخام :- رسم على الجلد .

المكان :- تركيا .

الفترة الزمنية :- منتصف القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي .

مكان الحفظ :- متحف فكتوريا والبرت .

رقم السجل :- E.١٢٨٧-١٩٣٦ .

الوصف الفني :- تمثل هذه اللوحة دمية خيال الظل التركي (فرنك) ، ويظهر بها وهو واقفا ممسكا بعصا من تحت إبطه الأيسر ، ويشير باليد الأخرى أمامه ، ويرتدي قبعة كبيرة ، ويرتدي معطف طويل أسفله صديري باللون الأحمر ، وقميص باللون الأصفر وببيونة ،

وبنطلون[٩] باللون الأحمر مقسم إلى مربعات بواسطة خطوط متقاطعة باللون الأسود . وحذاء أسود اللون .

وهو شخصية تجمع بين الأوربي مع بلاد الشام ، ويمكن أن يظهر على أنه طبيب أو تاجر أو خياط أو حارس ، ويتحدث التركية بصعوبة ويتحدث أيضا الفرنسية ، ويسخر دائما من الكراكوز في عروض خيال الظل ، ولكن في الغالب هو شخصية متعاطفة [١٠].

- دمية خيال الظل التركي (أسيم Acem or Persian) ، لوحة رقم (٨) :-

المادة الخام :- رسم على الجلد .

المكان :- تنسب إلى تركيا .

الفترة الزمنية :- منتصف القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي .

مكان الحفظ :- متحف فكتوريا والبرت بلندن .

رقم السجل :- ١٩٣٦-E.١٢٨٤ .

الوصف الفني :- دمية خيال الظل التركي (آسيم أو الفارسي) ، ويرتدي غطاء رأس باللون الأسود يشبه الطربوش مسحوب إلى أعلى من الخلف ، ويرتدي قفطان[١١] طويل باللون الأصفر وله إطار باللون الأسود ، أسفلها قميص باللون الأحمر يظهر من أسفله سروال ، يتم تثبيتها بواسطة حزام ، ويلبس حذاء أسود اللون ، وله عيون واسعة ، وأنف مستقيمة ، وشارب طويل ، ممسكا بعصا بيده اليمنى .

وهو من ترك أذربيجان ، هو تاجر سجاد أو ملابس نسائية في عروض الكراكوز ، وكثيرا ما يتعرض للخداع من جانب كراكوز لذلك فهو غاضبا جدا ، وعادة يرتدي قبعة عالية من جلد الخراف الأسود [١٢] .

- دمية خيال الظل التركي (توزوز ديلي بكير Tuzsuz Deli Bekir) ، لوحة رقم (٩):

المادة الخام :- رسم على قطعة من جلد الإبل وزخرفت باليد .

المكان :- تنسب إلى تركيا .

الفترة الزمنية :- منتصف القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي .

مكان الحفظ :- متحف فكتوريا والبرت بلندن .

رقم السجل :- ١٩٣٦-E.١٢٨١ .

الأبعاد :- الارتفاع : ٣٠,٥ سم ، العرض : ١٢,٧ سم .

طريقة الاقتناء :- مهداة من مارشيزا لويز .

الوصف الفني :- تمثل هذه الدمية شخصية (توزوز ديلي بير) من الشخصيات التي شاركت في عروض خيال الظل التركي (قره جوز) ، يرتدي غطاء رأس عبارة عن (طرطور)[١٣] ،

ويرتدي معطف وإزار وسروال قصير ، وحذاء باللون الأسود ، يميز وجهه الأنف الكبيرة والشارب الطويل ، يمسك في يديه اليمنى بزجاجة ، بينما اليد اليسرى ممسك بها بسيف .

يمثل السلطة ، وهو الوصي على الأخلاق العامة في عروض (الكراكوز) ، ويرغب دائما إلى تأسيس القانون والنظام ، ويحمل عموما سيفا طويلا في يد واحدة ، وزجاجة في الآخر، ويجري في حالة سكر باستمرار، على الرغم من أن له جانب شرس وصوت عال، الإ أنه شجاع الأخلاق، وقال انه غير مؤذي ، ولكن لا أحد يجرؤ على التعارض معه، باستثناء كاراجوز ، وكثيرا ما يأمر (زين) بإرجاع الملابس التي دبرت للاستيلاء عليها من الشباب ، وحجز لنفسه نصيب الأسد [١٤] .

ثانيا : الدراسة التحليلية :-

- تعريف فن خيال الظل (Shadow play) :-

يعد فن خيال الظل من أهم وسائل الترفيه ، ويسمى بشخوص الخيال ، أو ظل الخيال ، أو طيف الخيال ، أو مسرح الدمى ، أو خيال الستار ، أو ذي الخيال ، ولعل هذه المسميات تشير إلى تلك الوسائل التي كان يتوسل بها المخايل ونفي ممارسة ذلك الفن حيث تطلب مسرحا ، كما يرجع بعضها إلى ذلك التشابه بين هذا الفن وما كان يقدم على مسارح الدمى التي كانت شائعة في أوربا ، وكذلك بعض الدمى التي كان يقوم اللاعبون بإدراجها خلف الستارة البيضاء [١٥] .

وهو فن الدمى والعرائس المرتبط بفن النحت والتشكيل حيث يظهر الطيف الظلي للعرائس وتحركاتهم من وراء ستار ، وفي تعارض هذه العرائس بين الحقيقة والخيال صارت هذه الأنواع من التمثيليات موضعا للترفيه تسامح فيه فقهاء المسلمين[١٦] ، كما أن هذا الفن يجمع بين فن التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والتصوير والشعر ، وتظهر شخوصه المصنوعة من الأدم الملون على شاشة كتان مضاءة من الخلف [١٧].

ينطوي فن الخيال الظلي تحت منظومة فنون الفرجة والأداء المسرحي الشرقي القديم .

والخيال لغة : ما تشبه للمرء في اليقظة والحلم من صور، واصطلاحاً هو لون من الفن التمثيلي الشعبي، ينشأ من تحريك شخوص جلدية كاريكاتورية بين مصدر ضوئي وشاشة بيضاء ، تسقط عليها ظلال هذه الشخوص التي صممت بحيث تظهر على الشاشة نقوشها وألوانها، وهو فن مسرحي متكامل – لا سبيل إلى إنكاره –يقوم على إخراج قصة ، ذات حبكة وشخصيات، فيقدمها بالتمثيل ، من خلال الشخوص والحوار والفعل، بدلاً من سردها سرداً ، وما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده على الدمى بدلاً من البشر، أساساً في التمثيل [١٨].

– المفهوم الطبيعي لخيال الظل هو ظل الخيال ، لأن المقصود من المخايلة هو الصورة اللفظية التي يعكسها الخيال المادي أمام الضوء الخلفي ، وقد أشار بعض المتصوفين المسلمين إلى مسرح الظل وقارنوا بين العالم وبين المشهد من وراء الظل ، ليعبروا عن العلاقة التي تربط بين

البشر والذات الإلهية ولم يستطع المهتمون بهذا الفن أن يتعرفوا على مكان ميلاده بدقة ولكنهم مجمعون على أنه جاء من مكان ما من أسيا (الصين أو الهند) ، ثم انتقل إلى البلاد العربية [١٩].

يعتبر خيال الظل من أقدم مظاهر الفرجة الشعبية ، التي تعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من الأشخاص متوسلة بالحركة والإيماءة للتعبير عن معنى ما بقصد إيصاله للمتلقي ، ويعتبر خيال الظل من أحد الفنون الشعبية العروسية الثلاثة (إلى جانب القره جوز ، وصندوق الدنيا) [٢٠].

ويعد خيال الظل لونا من ألوان الاستعراضات الفكاهية، ساد الأقطار العربية لمدة ثمانية قرون تقريباً، فبقيت له آثار حتى أوائل القرن الرابع عشر الهجري/ العشرون الميلادي ، فكانت له سوق نافقة في الأعراس، فقَلَّما يقام عرس إلا يلعب الخيال في إحدى لياليه ، إلى أن اخترع الفرنج الصور المتحركة ، وكثرت أماكن عرضها، فأكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال فأبطلت[٢١] وقد عرف ابن حزم الأندلسي مصطلح خيال الظل بأنه عبارة عن تماثيل مركبة على مطحنة من الخشب ، تدار بسرعة فتغيب طائفة وتبدو طائفة [٢٢] .

خيال الظل فن قديم ارتبط بالشرق من حيث المكان ، وارتبط بالوعظ والتعليم من حيث الوظيفة ، بصرف النظر عن أدوات التخيل التي يقدم بها المخايل مشاهده المصورة ، سواء كانت الدمى من قصاصات الكرتون أو الجلد أو الخشب ، ذلك أن نظرية انعكاس الظل من خلال إسقاط الضوء الخلفي على جسم يبدو ظله على مكان ما ، ليس بعيدا عن تصور الإنسان ، بل هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل ، وليس ببعيد عن هذا التصور ما قدمه أفلاطون في تشبيهه المستمد من (أوهام الكهوف) الذي أيد به نظريته في (المثل) ، فليس غريبا إذن أن يتحول خيال الظل إلى فن قائم بذاته ، وأن يتخصص فيه (المخايلون) في مختلف العصور ، تبعا للوظيفة المطلوبة منهم ، فقد بدأ تعليميا وانتهى مسليا ، وقد كان كل عصر يفرز لنفسه ولخيال الظل الوظيفة الجمالية الملائمة [٢٣] .

- نشأة فن خيال الظل :-

يكاد يجمع المؤرخون أن منشأ هذه اللعبة من الهند القديمة ، ويقول البعض أن أصل نشأتها من بلاد الصين ، وانتقلت منها إلى البلاد العربية عن طريق الهند والفرس ثم انتقلت إلى مصر عن طريق سوريا ومن مصر إلى بلاد المغرب العربي[٢٤] ، وهناك رأي أخر يذكر أن خيال الظل قد نشأ في الشرق الأقصى، ومنه انتقل إلى كثير من بلاد العالم، ولكن يبدو من الصعب تحديد البلد الذي نشأ فيه ، إذ تشير بعض الدراسات أنه نشأ في الصين، ولكن ثمة إشارة أخرى إلى أن لفظة (خيال الظل) قد وردت في نص هندي قديم وإشارة ثالثة تحيل أن خيال الظل (ربما) جاء إلينا من بلاد المغول ، ومنها انتقل إلى البلاد المجاورة ، ولا سيما إلى اليابان وجزر جاوة ،

ومن المرجح أن يكون خيال الظل قد انتقل إلى البلاد العربية من جاوة، نقله التجار المسلمون، في وقت مبكر، قد يرجع إلى القرن الرابع أو الخامس الهجري / القرن العاشر أو الحادي عشر الميلادي، ومما يؤكد ذلك ، الإشارات المبكرة إلى هذا الفن، ولاسيما في عهد المأمون (١٩٨-٢١٨هـ / ٨١٣ - ٨٣٣ م)، فقد روي أن ابناً لأحد الطباخين في قصر المأمون قد أنذر الشاعر "دعبل الخزاعي "إن هو هجاه أن يخرجه في الخيال ، لكن الإشارة الأكثر وضوحاً، هي ما روي عن حضور صلاح الدين الأيوبي عرضاً لخيال الظل بمصر سنة ١١٧١ م بصحبة القاضي الفاضل، ولكن مما لاشك فيه أن خيال الظل كان منتشراً في كل من العراق ومصر في القرن السادس أو السابع الهجري / الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي، على أقل تقدير، وهو القرن الذي ظهر فيه المخايل المعروف ابن (دانيال الموصلي)[٢٥] بوصفه رائداً لهذا الفن [٢٦].

والراجح أن خيال الظل انتقل من الصين ، والظاهر أن الأتراك أخذوه من أهل الصين عن طريق المغول ، ومن الممكن إثبات وجود صلة بين خيال الظل الصيني وبين العالم الإسلامي ، ولما كان الطريق من الصين والهند إلى العالم الإسلامي يمتد عبر بلاد فارس ، فإننا نجد بين أشعار الفرس كثيرا من الفقرات التي تشير إلى خيال الظل ، ولا يزال خيال الظل باقيا في فارس الحديثة باسم (كجل بهلوان) ، وقد عرفت مصر خيال الظل ، وارتقى هذا الفن في مجال الثقافة العربية ، وإن كان لم يبق من الشعر التمثيلي العربي في القرون الوسطى الإ تمثيليات الكحال ابن دانيال [٢٧].

والراجح أن العرب عرفوا خيال الظل عن طريق شرق أسيا وجنوبها الشرقي ، ومن الثابت أن مصر عرفته في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي وظل شائعا بها وإن تأثرا بعض الشيء بفن القره جوز التركي الذي تأثر هو الأخر بالفن المصري [٢٨].

وقد عرف خيال الظل للمرة الأولى عند العرب في العصر العباسي ، وكان مجيئه إلى مصر في العصر الفاطمي في القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي ، حيث عرفت مصر فيه خيال الظل الذي يتوسل بالصورة والضوء معا ويحتاج تبعا لذلك إلى مكان محكم حتى يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل ومع ذلك فقد كان يتسم بنوع من المرونة في الحركة بحيث يمكن أن يؤدى في فناء الدار أو داخل فسطاط معين ، لذلك أصبح فيما بعد من وسائل إحياء المواسم وحفلات الزواج والختان وما إليها [٢٩].

وقد ذكر أن صلاح الدين الأيوبي حضر عرضا لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل عام ٥٦٧ هـ / ١١٧١م ، وفيها أن السلطان صلاح الدين أخرج من قصور الفاطميين من يجيد خيال الظل ليريه للقاضي الفاضل، فقام عند الشروع فيه، فقال له الملك: لو كان حراما فما نحضره، وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يأتي السلطة، فما أراد أن يكرر عليه، فقعد إلى آخره، فلما

انقضى ، قال له الملك: كيف رأيت ذلك؟ فقال: رأيت موعظة، رأيت دولا تمضي ودولا تأتي، ولما طوِي الإزار طَي السجِلِ للكتب إذا المحرك واحد [٣٠] .

وقد استمر خيال الظل طوال العصرين الأيوبي والمملوكي يمثل وسيلة من أهم وسائل التسلية في مصر حتى دخول السلطان العثماني مصر ، وعندئذ حرص على أن يصحب معه بعض المخايلين إلى استانبول عند عودته .

ومن النماذج الفنية لفن خيال الظل في مصر وهي ترجع إلى العصر المملوكي لوحات رقم (١١) .

ويذكر ابن اياس في حوادث سنة ٩٢٣هـ / ١٥١٧ م ، أن السلطان سليم الأول العثماني قد أحضر في بعض الليالي في مقياس النيل بجزيرة الروضة خيال الظل فلما جلس للفرجة ، قيل أن المخايل صنع صفة باب زويلة ، وصفة السلطان طومان باي لما شنق عليه وقطع به الحبل مرتين (فأنشرح ابن عثمان لذلك ، وأنعم على المخايل في تلك الليلة بثمانين دينارا ، وخلع عليه قفطانا مخملا مذهبا وقال له : إذا سافرنا إلى استانبول سوف تمض معنا حتى يتفرج ابني على ذلك) .

ولكن ابن اياس لم يقطع بتحقيق هذه الرواية وعلق عليها بأنها إشاعة راجت ، ويمكن القول بأن السلطان سليم قد نقل إلى استانبول الحذاق المهرة في جميع الحرف والصناعات ، قد نقل إلى عاصمة ملكه بعض من يحذقون فن خيال الظل كهذا المخايل الذي أشارت إليه رواية ابن اياس ، ونفهم من هذ الرواية أن فن خيال الظل في مصر حرفة ، وأصبح في استطاعته أن يعبر عن الأحداث التاريخية بحيث لم تكن العروض الظلية في هذا العصر مقصورة على عرض الهزليات اللاهية والمضحكات بل كانت لها أهداف اسمى من ذلك ، مما يقطع بأن فن المخايلة العربية سار زمنا طويلا حتى اكتمل واكتسب مقوماته [٣١] .

وكذلك تشير بعض الآراء إلى أن مسرح خيال الظل هو تقليد أندونيسي أصلي ، وعلى الأرجح أنه أشهر مسرح للظل في العالم [٣٢].

- الأساطير المتعلقة بفن خيال الظل :-

كان الإمبراطور الصيني ووتي (Wu-ti) قد حزن حزنا شديدا على زوجته المتوفية ونغ (Wang) ، فظل على حزنه فترة طويلة ولم أحد يستطع أن يبعد عنه تلك الهموم والأحزان ، وكذلك لم ينصرف إلى الطعام أو الشراب أو فنون الكوميديا ، وحتى حكايات الرواة كانت مملة بالنسبة له ، ولكن إله العطف كان معه سسياو ونغ (Sciao-wong) ، الذي أظهر له زوجته ونغ في في هيئة ظل ، وجلس الإمبراطور وزوجته (ووتي) ليلة بعد ليلة قبل ستارة ممدودة أمام الباب ، ورءاه ظهرت روح زوجته المفضلة ، كانوا يتحدثون عن الأيام والليالي الرائعة التي أمضوها سويا ، وكان حب الإمبراطور لزوجته قويا جدا ، فقد وعد نفسه بعدم لمس الستارة أو

النظر وراءها ، ثم بعد فترة قام بتمزيقها فقد رأى إله العطف سسياو ونغ (Sciao-wong) هو الذي توصل إلى تلك الحيلة ولعب بالظل وآثار الوهم من روح زوجته .

وتؤكد تلك الأسطورة على الصلة بين خيال الظل وعالم الموتى والظلال ، لذلك يفسر على أنها نفوس الوتى ، لذلك أصبح خيال الظل وسيلة لإحضار روح الموتى ، ولذلك تسمى ب (ستارة الموت) في الصين ، و (الضباب والغيوم) في جاوة (إحدى جزر إندونيسيا) ، و (الستار المغادر من ساعة الموت) في تركيا ، و (ستار الأحلام أو الحجاب السري) في شبه جزيرة العربية[٣٣] .

- صفة اللعبة :-

الرأي الغالب عند الدارسين الذين بحثوا تاريخ (تحريك الدمى) أن صناعة العرائس وتشكيلها ، واستعمالها لغاية اعتقادية ، نلقاها في الحضارات القديمة ، ذلك أن نحت الدمية ، أو صنعها ، قد رافق المراسيم العقائدية ، التي درجت مع الإنسان ، في عابر حياته ، فكان في مصر القديمة ، عرائس تظهر في احتفالات إيزيس وأوزيريس ، وقد حدثنا عنها هيرودوت ، وعرائس أخرى ، نرجح أنها كانت تلقي في النيل تقربا إليه ، حين كان الاعتقاد بأنه قوة مقدسة ، تفيض بالخير أو ترسل الدمار .

ولاريب في أن حضارات الشرق الأخرى ، كحضارة ما بين النهرين ، أو حضارة أحواض أنهار السند والكنج وأنهار الصين ، قد شهدت هي الأخرى ، ظهور العرائس في المناسبات والمراسم الاعتقادية ، وإذا كان علماء التراث الشعبي يحدثوننا عن انتقال (أدوات العقائد) إلى مجال اللهو واللعب ، وكيف أن هذا الانتقال يعبر عن مرحلة مترفة من الثقافة والحضارة ، ومن المرجح ، أن يكون استخدام العرائس في المراسم الدينية القديمة وفي الطقوس السحرية الغابرة ، قد سبق استخدامها في مجالات اللهو واللعب ، أو لعله ، كان أظهر في مجال المعتقدات ، منه في مجال البشرية .

على أن الثابت ، أن العرائس القديمة ، في الشرق الأدنى على الأقل بما في ذلك بلاد الإغريق ، لم تدرج إلى مسرح خيال الظل ، في بدء استعمالها ، فغاية ما تعطيه الشواهد التاريخية لنا ، أنها كانت تتحرك بواسطة خيوط – كتلك العرائس التي حدثنا عنها هيرودوت أنه رأها في مصر ، أو كانت تتحرك بواسطة الأصابع كتلك العرائس اليونانية أو الهندية ، وظل الأمر كذلك إلى أن خالط العرب ، حضارات الهند والصين ، وجنوب شرق أسيا [٣٤].

وصفة اللعب بخيال الظل أنهم يتخذون بيتا مربعا يقام بأعمدة من الخشب ، ويكيس بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث، ويسدل على الوجه الرابع سِتر أبيض، يشد من جهاته الأربع شدا محكما على الأخشاب، ويقوم بالتعبير فيه بدلا عن الإنسان عرائس مقطوعة من الخشب الرقيق أو الورق المضغوط، تتحرك ظلالها على ستار أبيض من القماش الخفيف المشدود، ويتحدث

بلسانها آدميون وهم اللاعبون الذين لا يراهم الجمهور، وإنما يسمع أصواتهم، ويكونون خمسة في العادة، فمنهم غلام يقلد النساء، وآخر للغناء ٠٠٠ إلخ، ويوضع خلف الستار الأبيض مصابيح مضيئة بأنوار ساطعة، فإذا أطفئت الغرفة أو الفناء أصبح ينعكس على الستار ظِلُّ كلِّ جسم ، وترمز هذه العرائس إلى أشخاص القصة ، وتأخذ تتحرك هذه العرائس بواسطة عصى (لوحة رقم ١٢) ، وهناك عرائس تتحرك بواسطة خيوط مثبتة فيها (لوحة رقم ١٣) ، يمسكها اللاعبون من الخلف تبعا لموضوع القصة [٣٥].

والعرائس هي شخوص مسطحة، تصنع من الورق المقوى، أو من الجلد، أو من صفائح رقيقة من المعدن، وتتخذ أشكالاً بشرية مختلفة، وبحجوم صغيرة، يتقارب طولها بين ٢٠ و ٦٠ سنتيمتراً، وتتألف من عدة قطع ، ذات مفاصل تتحر ك عليها، بوساطة عصى، تدخل في ثقوب مصنوعة من أشكال الشخوص، وقد تلون بعض هذه الأشكال بألوان زاهية، وقد يصحبها أشكال أخرى، لحيوانات تشترك في التمثيل ، فيجري عرض المسرحية وراء ستارة بيضاء، ويحرك الممثلون الدمى بالأيدي ، وفي الوقت نفسه تضاء الدمى بالنور في جانبها لتقع ظلالها على الستارة ، وخلال العرض يحرك الممثلون الدمى من جهة ، ومن جهة أخرى، يغنون ويتكلمون ويشرحون قصة المسرحية بمصاحبة الآلات الموسيقية، والنتيجة رائعة في أنظار المتفرجين أمام الستار .

وقد تكون البابة[٣٦] انتقادا لبعض العيوب الأخلاقية والاجتماعية، أو تصويرا فكاهيا لبعض أرباب الحرف والصناعات، أو عرضا لبعض الأحداث التاريخية المهمة كبعض التمثيليات البسيطة التي تتناول الحروب الصليبية في المشرق العربي مثل تمثيلية (حرب العجم)[٣٧] ،

<u>– فن خيال الظل في تركيا خلال القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي:</u>

ويسمى خيال الظل عند الترك العثمانيين **(القره كوز)** وكان يلقى رواجا بين النساء والدهماء في رمضان ، وأجتذب إليه أيضا الطبقات العليا والمثقفة ، وظل خيال الظل معروفا إلى أن ظهرت الصور المتحركة ، فقضت عليه [٣٨].

القراقوز : كلمة تركية مركبة من مقطعين (قرة) تعني باللغة التركية أسود ، و (قوز) تعني عين أي أسود العين ، ويفسر البعض العين السوداء أي العين المتشائمة التي ينظر الأراجوز من خلالها للواقع بتشاؤم بعين ناقدة رافضة للمواصفات الاجتماعية ، والبعض يعتقد أن الأراجوز شخصية غجرية والبعض الأخر يعتقد أن الأراجوز هي تحريف لكلمة (قراقوش) وهو اسم بهاء الدين قراقوش أحد وزراء صلاح الدين الأيوبي[٣٩] ، حيث كان قراقوش رمزا لكل شخص مضحك ، وأكبر الظن أن اسم (كراكوز) التي تطلق في الشام وتركيا على خيال الظل ترجع في اشتقاقها إلى اسم (قراقوش) ، وقد دخلت مصر باسم (أراجوز) وإن في ذلك ما يدل على

نجاح ابن مماتي في التشنيع على قراقوش والتندر عليه ، وهو تشنيع نفذ منه إلى كل ما كان يريده المصريون في عصر صلاح الدين من ضحك على الدولة الأيوبية الجديدة وتفكيه [٤٠] .

وتشير بعض الآراء إلى أن الأراجوز كلمة ترجع إلى اللغة مصرية قديمة والتي تطورت وأصبحت في اللغة القبطية فيما بعد كلمة إروجوس Erougos التي تعني حرفيا : يصنع كلاما معينا ، ومنها اشتقت كلمة أراجوز العامية الشائعة ، وهناك رأي يذكر أن أصل الكلمة تركي القره قوز (Kargos – Hacivat) ، ولكن هذا الفن كان موجودا قبل الغزو العثماني لمصر (١٥١٧م) ، وقد أزدهر هذا الفن في مصر في أواخر العصر المملوكي (١٢٥٠ هـ / ١٥١٧م) [٤١] .

ويرجعها البعض الأخر إلى الأصل التركي : أن يكون أصل الكلمة هو قرة – قوز بمعنى العين السوداء بالتركية وهي عروسة تركية قديمة ، ويفسر البعض العين السوداء بأنها العين الفاحصة التي ينظر الأراجوز من خلالها للواقع بنظرة ناقدة رافضة للسلبيات الاجتماعية ، والبعض ينسب سواد العين إلى تلك القبائل التي وفدت إلى العالم العربي والإسلامي وكانت عيونهم سوداء ، ويقال أن شخصية الأراجوز غجرية ، وقد شاع خطأ أن الأتراك هم الذين أدخلوا هذا الفن إلى مصر ، ويبدو أن العكس هو الصحيح ، حيث يذكر أن السلطان سليم الأول أعجب بأحد اللاعبين عندما قدم أمامه قصة إعدام الملك طومان باي ، فأصطحب معه عدد من لاعبي الأراجوز إلى أسطنبول [٤٢] ، والدليل على ذلك أن معظم العلماء يعتبرون أن عروض خيال الظل التركية (الكراكوز) ، أنها سليل عروض خيال الظل في مصر في العصر المملوكي ، كما أنه تم العثور على هذا النوع من الفن في اليونان (عروض اراجيوزيس؛ كاراغيوز) ، والدول العربية (غاراغوس؛ كاراغوس؛ كاراكوس) في الجزائر وتونس والمغرب وسوريا ، وإيران ، كما أن البعض يشير إلى أن فن خيال الظل نشأ عند القبائل التركية البدوية في آسيا الوسطى [٤٣] .

القره قوز هو أحد أشكال مسرح الدمى الذي انتشر انتشارا كبيرا في العالم ، والأراجوز هو الاسم الأصلي لهذا الشكل ، فهو من أصول تركية وتعني العين السوداء ، وهو شخصية من أبطال مسرح العرائس ، تتخذ مكانها في خيال الظل ، ولم تحدد المراجع العلمية تاريخا محددا لظهور هذه الشخصية الكوميدية الشعبية ، ومثلما اشتهرت هذه الشخصية في المسرح العربي نعثر على أصلها في مسارح أخرى ، حيث نجدها في أوربا في شخصية الأحدب في كوميديا الفن الإيطالية ، وبوليشنيل Polichinelle في المسرح العرائسي الفرنسي ، وبونش Punch في المسرح الإنجليزي ، وباتروشكا Petrusa في روسيا ، وكاسبر في المسرح التشيكي [٤٤].

النظريات المحتملة حول أصل الكراكوز في تركيا :-

يعقد بعض الباحثين أن الكراكوز نشأ في الصين ، ويستند هذا الرأي على أن الظلال الأولى في الصين كان بواسطة النوافذ الورقية ، ثم جلبت من الصين إلى الغرب من قبل المنغوليين من آسيا الوسطى ، كما يعتقد البعض أن فن خيال الظل جاء من الهند وهو المكان الذي نشأ فيه

هذا الفن وجلب إلى الشرق الأدنى عن طريق قبائل الغجر ، وانتشر أيضا من الهند مع نشر البوذية في آسيا الوسطى ثم جلبت بعد ذلك إلى أسيا الصغرى ، وهناك أيضا بعض الآراء التي تشير إلى أن هذا الفن جاء من الغرب ، فقد نشأ في بلاد اليونان ثم جاء إلى تركيا عن طريق البيزنطيين ، ولكن هذا الرأي مشكوك فيه حيث لا يوجد أي دليل على أن هذا الفن قد عرف عند اليونانيين القدماء ، وهناك رأي أخر يذكر أن هذا الفن جاء من إيطاليا خلال الفترة العثمانية ، حيث كان هناك اتصال تجاري وفني مع إيطاليا ، علاوة على ذلك أنه كان هناك مجتمع إيطالي كبير في القسطنطينية حتى قبل الفتح العثماني ، هناك أدلة ملموسة أكثر ترجح أن ينسب هذا التأثير من المسرح الإيطالي على كاراغوز لليهود ، الذين جاءوا إلى تركيا عبر إيطاليا في القرن التاسع والعاشر الهجري / الخامس عشر والقرن السادس عشر اليلادي بعد طردهم من البرتغال واسبانيا ، حوالي عشرون ألف من اليهود، بما في ذلك الأطباء ، المشعوذون ، وصانعوا دمى الظل ، كما أنه في عهد السلطان سليم الثاني (١٥٦٦-١٥٧٦م) كان اليهود مرتبطين ارتباطا وثيقا مع الثقافة الشعبية لتركيا حتى القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي ، وكانوا يشتركون في عروض خيال الظل نظرا لمهاراتهم في هذا الفن وخاصة اليهود الأسبان ، لذلك لا يمكن التأكيد على أن هذا الفن جاء إلى تركيا من مكان بعينه ، فمن المرجح أن تكون روما القديمة ، مصر ، الهند ، الصين، أوربا، ولكن من المؤكد أن هذا الفن كان معروف في تركيا خلال القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشرالميلادي [٤٥] .

- الأساطير المتعلقة بشخصية الكراكوز :-

ظهرت العديد من الأساطير حول فن خيال الظل في أسيا ومن أهمها : حيث قيل أن السحرة والكهنة استدعت أرواح الموتى لتخفيف الحزن عن أحبائهم [٤٦] .

وتذكر بعض الأساطير التركية أنه كان هناك شخصيتان وهما (كراكوز) وهيسفات وقد شاركوا في بناء مسجد في بورصة في عهد السلطان أورخان(٧٢٦ - ٧٦١هـ / ١٣٢٦ - ١٣٦٠م) ، فقد كان كراكوز بناء أما هسيفات حداد ، وكثيرا ما تحول حواراتهم العمال عن العمل الذين كانوا يضعون أدواتهم ويستمعون إليهم ، مما أغضب السلطان وأمر بإعدامهم ، وبعد فترة أأسف فعلته ذلك ، لأنه فقد أثنيين من الأذكياء ، لذلك أراد أن يكفر عن فعلته ، فقد أمر إحدى الصناع ويدعى (Şeyh Küşteri) وهو من أصل فارسي ، ويعد من المتخصصين بصناعة الدمى ، فأمره بعمل دمى على شكل كراكوز وهيسفات والتلاعب بهم وراء شاشة مضاءة إحياء لهم [٤٧] .

- توظيف فن الكراكوز :-

يحضر الجمهور عروض القرة قوز ويتخذ جلوسه في أماكن مخصصة وتتميز شخصية القرة قوز بطرطور الرأس وصوته المستعار الذي يصدره اللاعب بواسطة (زعاقة) معدنية يضعها في فمه عندما يتحدث عوضاً عن الشخصية وتحمل دمية القرة قوز عصا صغيرة تضرب بها

الشخصيات التي تحاورها أو تعابثها فيثير ضربها ضحك النظارة ، وعادة تكون الشخصيات الأخرى من النماذج غير المحببة في المجتمع كحماة الزوجة أو الشريك المخادع ، وللطرطور والعصا والصوت المستعار دلالات معينة في هذا الفن ، العصا دلالة مشاركة الجمهور بالعرض ، فان القرة قوز حينما يضرب الرؤوس تتعالى الضحكات وضجات الاستحسان ، وهو يريد أن يدلل بأن هناك مواقف أو مشاكل لا تحلها إلا العصا ، فكأنه ينقد الحالة المناقضة حين لا تحسم بالقوة ، ولم يلجأ القرة قوز إلى الصوت المميز عبثا ، كما لم يلجأ إليه لمجرد استخدام صوت مشوه يبعث على السخرية , وإنما لإيجاد صوت مميز فنياً كأنه الصدى الساخر لصوت البشر وينطوي على السخرية المبطنة ، ولأنه رفيع حاد فهو مثير للأعصاب , والخناقة فيه تدل على الحكمة ، وهو لا يقوم بدور المؤذي لمجرد إلحاق الأذى بالآخرين وإنما لغاية محددة هي التعبير عن العداء الكامن في أعماق ابن البلد للحكام المستبدين وللأوضاع المتردية ولذوي الجاه والثروة الطائلة في زمان الانحطاط والاحتلال الأجنبي . فظهر هذا الفن لتسلية جمهوره والترفيه عنه ، ونقد كل انحراف وشاذ في المجتمع " فالقرة قوز واجه الواقع آنذاك , فيأس من إصلاحه ولذلك تمرد عليه , وسخر منه ورفض الإذعان لمعطياته وهكذا جاء القرة قوز مثال التصور الشعبي للشخصية المتمردة , الثائرة على المواضعات الاجتماعية السائدة , الرافضة لكل قيم الطبقة الحاكمة ومثلها في الأخلاق والسياسة والاجتماع والفن على حد سواء [٤٨] .

وسرعان ما انتشر مسرح الظل التركي في الإمبراطورية العثمانية مع زيادة المقاهي في تلك الفترة والتي استمرت منذ القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي حتى القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي ، وخصوصا خلال شهر رمضان حيث كان الناس يذهبون إلى مسرح الظل التركي نهارا وهم صائمون وأيضا بعد غروب الشمس للتمتع بعروض الأراجوز [٤٩] .

وكانت عروض الأراجوز تهدف إلى نقد المجتمع العثماني في تلك الفترة والقيود التي فرضها على العثمانيين على حياة الناس الطبيعية ، وكذلك محاولة أن يرى السلطان فساد مسئوليه ، لذلك كانت عروض الأراجوز في المقاهي العثمانية في القرن الثالث عشر الهجري / التاسع عشر الميلادي كانت مليئة بالسخرية السياسية ، والأراجوز عادة استخدم كسلاح لانتقاد الفساد السياسي ، ظل الأراجوز في تركيا موجها لانتقاد الحياة السياسية حتى قام السلطان عبدالعزيز (١٨٦١ – ١٨٧٦ م) وكذلك السلطان عبدالحميد الثاني (١٨٧٦ – ١٩٠٩ م) بحظر النقد السياسي الموجه الدولة العثمانية [٥٠] .

وقد استغل الصوفية هذه اللعبة في تصويرهم للحياة الدنيا فيقول أحدهم (إنها خيال كخيال الظل) ظل زائل ، وإن الناس في الدنيا كاللاعبين وراء الستار ، والوجود الحقيقي لله وحده ، كما استغلوا أيضا لهذه التشبيهات دودة القز ، التي لاتزال تنشج على نفسها حتى تموت [٥١] .

ومع أن القره كوز في طريقه للانقراض بفضل وسائل الاتصال الأخرى كالسينما والتليفزيون ومسرح العرائس ، فإن الاسم (قره كوز) ظل محفورا في ذاكرة الناس ، وهم يضربونه مثلا لمن يتحرك كثيرا بدون فائدة ، ويقولون أنه يشبه القره كوز فإنه يجمع بين الجهد المفرط الضائع ، والصورة المثيرة للسخرية [٥٢] .

الخاتمة :-

توصل البحث إلي عدة نتائج بعد دراسة موضوع البحث دراسة حضارية وأثرية فنية وهي كالآتي:-

أولا :- يعد فن خيال الظل من أهم وسائل الترفيه ، ويسمى بشخوص الخيال ، أو ظل الخيال ، أو طيف الخيال ، أو مسرح الدمى ، أو خيال الستار ، أو ذي الخيال ، وهو أحد الوان الاستعراضات الفكاهية ، ساد الأقطار العربية لمدة ثمانية قرون تقريباً، فبقيت له آثار حتى أوائل القرن الرابع عشر الهجري/ العشرون الميلادي .

ثانيا :- يكاد يجمع المؤرخون أن منشأ هذه اللعبة من الهند القديمة ، ويقول البعض أن أصل نشأتها من بلاد الصين ، وانتقلت منها إلى البلاد العربية عن طريق الهند والفرس ثم انتقلت إلى مصر عن طريق سوريا ومن مصر إلى بلاد المغرب العربي ، وهناك رأي أخر يذكر أن خيال الظل قد نشأ في الشرق الأقصى، ومنه انتقل إلى كثير من بلاد العالم ، ومن المرجح أن يكون خيال الظل قد انتقل إلى البلاد العربية من جاوة، نقله التجار المسلمون، في وقت مبكر، قد يرجع إلى القرن الرابع أو الخامس الهجري /القرن العاشر أو الحادي عشر الميلادي، ومما يؤكد ذلك ، الإشارات المبكرة إلى هذا الفن، ولاسيما في عهد المأمون (١٩٨- ٢١٨هـ / ٨١٣ - ٨٣٣ م).

ثالثا :- وقد عرف خيال الظل للمرة الأولى عند العرب في العصر العباسي ، وكان مجيئه إلى مصر في العصر الفاطمي في القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي ، وقد استمر خيال الظل طوال العصرين الأيوبي والمملوكي يمثل وسيلة من أهم وسائل التسلية في مصر حتى دخول السلطان العثماني مصر ، وعندئذ حرص على أن يصحب معه بعض المخايلين إلى استانبول عند عودته .

رابعا :- يسمى خيال الظل عند الترك العثمانيين (القره كوز) وكان يلقى رواجا بين النساء والدهماء في رمضان ، وأجتذب إليه أيضا الطبقات العليا والمثقفة ، وظل خيال الظل معروفا إلى أن ظهرت الصور المتحركة ، فقضت عليه .

خامسا :- عرفت الدراسة معنى كلمة القراقوز :وهي كلمة تركية مركبة من مقطعين (قرة) تعني باللغة التركية أسود ، و (قوز) تعني عين أي أسود العين ، ويفسر البعض العين السوداء أي العين المتشائمة التي ينظر الأراجوز من خلالها للواقع بتشاؤم بعين ناقدة رافضة للمواصفات

الاجتماعية ، والبعض يعتقد أن الأراجوز شخصية غجرية والبعض الأخر يعتقد أن الأراجوز هي تحريف لكلمة (قراقوش) وهو اسم بهاء الدين قراقوش أحد وزراء صلاح الدين الأيوبي .

سادسا :- يعتقد بعض الباحثين أن الكراكوز نشأ في الصين ، ويستند هذا الرأي على أن الظلال الأولى في الصين كان بواسطة النوافذ الورقية ، ثم جلبت من الصين إلى الغرب من قبل المنغوليين من آسيا الوسطى ، كما يعتقد البعض أن فن خيال الظل جاء من الهند وهو المكان الذي نشأ فيه هذا الفن وجلب إلى الشرق الأدنى عن طريق قبائل الغجر ، وانتشر أيضا من الهند مع نشر البوذية في آسيا الوسطى ثم جلبت بعد ذلك إلى أسيا الصغرى ، وهناك أيضا بعض الآراء التي تشير إلى أن هذا الفن جاء من الغرب ، فقد نشأ في بلاد اليونان ثم جاء إلى تركيا عن طريق البيزنطيين ، ولكن هذا الرأي مشكوك فيه حيث لا يوجد أي دليل على أن هذا الفن قد عرف عند اليونانيين القدماء ، وهناك رأي أخر يذكر أن هذا الفن جاء من إيطاليا خلال الفترة العثمانية ، حيث كان هناك اتصال تجاري وفني مع إيطاليا ، علاوة على ذلك أنه كان هناك مجتمع إيطالي كبير في القسطنطينية حتى قبل الفتح العثماني ، هناك أدلة ملموسة أكثر ترجح أن ينسب التأثير من المسرح الإيطالي على كاراغوز لليهود ، الذين جاءوا إلى تركيا عبر إيطاليا في القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر بعد طردهم من البرتغال وإسبانيا ، حوالي عشرون ألف من اليهود .

سابعا :- كانت عروض فن خيال الظل في تركيا خلال القرن ١٣هـ / ١٦ م تستخدم لتسلية الجمهور والترفيه عنه ، ونقد كل انحراف وشاذ في المجتمع " فالقرة قوز واجه الواقع آنذاك , فيأس من إصلاحه ولذلك تمرد عليه , وسخر منه ورفض الإذعان لمعطياته وهكذا جاء القرة قوز مثال التصور الشعبي للشخصية المتمردة , الثائرة على المواضعات الاجتماعية السائدة , وظل الأراجوز في تركيا موجها لانتقاد الحياة السياسية حتى قام السلطان عبدالعزيز (١٨٦١ – ١٨٧٦ م) وكذلك السلطان عبدالحميد الثاني (١٨٧٦ – ١٩٠٩ م) بحظر النقد السياسي الموجه الدولة العثمانية .

الصور واللوحات :



لوحة رقم (١) :- دمية خيال الظل (القره جوز) ، تنسب إلى تركيا ق ١٣هـ / ١٩ م ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، سجل رقم (S.٩٨٥-٢٠١١) .



لوحة رقم (٢) :- دمية خيال الظل (القره جوز) ، تنسب إلى تركيا ق ١٣هـ / ١٩ ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، سجل رقم (E.١٢٨٣-١٩٣٦)



لوحة رقم (٣) :- دمية خيال الظل التركي (كيسريلي)Kayserili ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، سجل رقم (E.١٢٨٩-١٩٣٦) .



لوحة رقم (٤) :- دمية خيال الظل (الأنثى زين) ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، سجل رقم (E.١٢٨٥-١٩٣٦) .



لوحة رقم (٥) :- دمية خيال الظل التركي (الرجل اليهودي) ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، سجل رقم (E.١٢٨٦-١٩٣٦) .



لوحة رقم (٦) :- دمية خيال الظل التركي (Celebi, or The Gentleman) جلبي أو الرجل المحترم ، مفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، سجل رقم (E.١٢٩٠-١٩٣٦) .



لوحة رقم (٧) :- دمية خيال الظل التركي (فرنك Frenk, or the Frank) ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، سجل رقم (E.١٢٨٧-١٩٣٦) .



لوحة رقم (٨) :- دمية خيال الظل التركي (أسيم Acem or Persian) ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، سجل رقم (E.١٢٨٤-١٩٣٦) .



لوحة رقم (٩) :- دمية خيال الظل التركي (توزوز ديلي بكير Tuzsuz Deli Bekir) ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، سجل رقم (E.١٢٨١-١٩٣٦).



لوحة رقم (١٠) :- دمية خيال الظل (هسيفات) ، عن /

ÖNDER (Hilmi) , KARAGÖZ (THE TURKISH SHADOW PLAY) , Anadolu , p ٨ .





لوحة رقم (١١) :- نماذج فنية لفن خيال الظل في مصر تنسب إلى العصر المملوكي محفوظة ضمن مجموعة فرانكفورت- مين، ألمانيا. عن /

- CHEN , Shadow Theaters of the , p ٤٩ .



لوحة رقم (١٢) :- تحريك الفنان للدمى المستخدمة في عروض خيال الظل بواسطة العصى عن / ÖNDER (Hilmi) , KARAGÖZ (THE TURKISH SHADOW PLAY) , Anadolu , p ٥ .



لوحة رقم (١٣) :- تحريك الفنان الدمى المستخدمة في عروض خيال الظل بواسطة الخيط عن / ÖNDER (Hilmi) , KARAGÖZ (THE TURKISH SHADOW PLAY) , Anadolu , p ١٢ .

حواشي البحث:

[١] عكاشة (ثروت) ، موسوعة التصوير الإسلامي ، (ط١) ، بيروت ، مكتبة لبنان ، (٢٠٠١ م) ص ١٣.

[٢] **الدمية** :- الدمية في اللغة : الصورة المنقشة من العاج ، وكل ما بولغ في صنعته وتحسينه فهو الدمى جمع دمية وفي صفته (صلى الله عليه وسلم) كأن عنقه عنق دمية ، والدمية هي الصورة المصورة لأنها يتأنق في صنعتها ويبالغ في تحسينها ، عن / إبراهيم (رجب عبدالجواد) ، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث ، (ط١) ، مراجعة : التارزي (عبدالهادي) ، تقديم : حجازي (محمود) ، دار الأفاق العربية ، (١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢ م) ، ص ١٧٩ .

[٣] **(القبعة)** :- القبعة بضم فسكون ، خرقة تخاط كالبرنس يلبسها الصبيان ، عن / إبراهيم ، المعجم العربي لأسماء الملابس في ، ص ٣٧٧ .

[٤] Ebert (Chu Fa Ching) , The Realm of the Other : Jesters, Gods, and Aliens in Shadow play , Thesis Submitted for the Degree of "Doctor of Philosophy" , The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts , Tel Aviv University , (٢٠٠٤) , p١٦٦ .

[٥] **الطربوش** :- نسيج من صوف يلبس في الرأس مركب من سر : أي رأس ، وبوش : أي غطاء ، والطربوش من ملابس الرأس التي شاع استعمالها مع بداية العصر الحديث في بلاد الشام ومصر والمغرب .

عن / أدي شير (السيد) ، الألفاظ الفارسية المعربة ، (ط٢) ، القاهرة ، دار العرب للبستاني، (١٩٨٧ – ١٩٨٨ م) ، ص ١١١ / إبراهيم ، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص ٢٩٩.

٦ Ebert, The Realm of the Other : Jesters, Gods, and Aliens, p١٧٠.

٧ Ebert, The Realm of the Other : Jesters, Gods, and Aliens, P ١٨٠.

٨ Ebert, The Realm of the Other : Jesters, Gods, and Aliens, P P ١٦٩ , ١٧ ٠.

[٩] **بنطلون** : كلمة فرنسية عن أصل إيطالي : بنطلوني ، وهو اسم شخصية في الكوميديا الإيطالية من الراعي الفينيسي سان بانتالوني أو بانتال ، وكذلك الملابس التي ترتديها هذه الشخصية ، ومعنى الكلمة : شخص أحمق في الكوميديا الإيطالية عادة نحيف عجوز أحمق يرتدي سروالا ضيقا يصل إلى قدميه ، وأطلقت الكلمة مؤخرا للتعبير عن أي سروال ، عن / إبراهيم ، المعجم العربي لأسماء الملابس ، ص ٨٠.

١٠ Ebert, The Realm of the Other : Jesters, Gods, and Aliens, pp١٧٧ , ١٧٨.

[١١] **القفطان** :- كلمة تركية وتعني الرداء المفتوح من الأمام بكمين كبيرين جدا ويلبس عادة فوق الصديري ، عن / الفرماوي (عصام عادل مرسي) ، بيوت القهوة وأدواتها في مصر من القرن ١٠ هـ / ١٦ م وحتى نهاية القرن ١٣ هـ / ١٩ م ، ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، (١٤١٩ هـ / ١٩٩٨ م) ، ص ٣٩٣.

١٢ Ebert, The Realm of the Other : Jesters, Gods, and Aliens, p١٧٦ .

[١٣] **(الطرطور)** :- هو قلنسوة للأعراب طويلة الرأس ، والطرطور أيضا : شعار رأس طويل مدبب ، وقد كان أهل الشام من لبنان وسوريا وفلسطين يقولون فيه : طنطور أو طنطون ، وهو عندهم من حلي النساء على الرأس / إبراهيم ، المعجم العربي لأسماء الملابس ، ص ٢١٢.

١٤ Ebert, The Realm of the Other : Jesters, Gods, and Aliens, p١٧١ .

[١٥] نصار (لطفي أحمد) ، وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (١٩٩٩ م) ، ص ٣٠٣ .

[١٦] عكاشة (ثروت) ، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية ، مكتبة لبنان ،(١٩٩٠ م) ، ص ٤٢٧.

[١٧] يونس (عبدالحميد) ، معجم الفلكور ،القاهرة ، كتب عربية ، (١٩٨٢ م) ، ص ٢٤١ .

[١٨] يونس (أحمد قتيبه) ، البناء الدرامي في مسرح خيال الظل (ابن دانيال نموذجا) ، دراسات موصلية ، العدد الحادي عشر ، (٢٠٠٦م) ، ص ص ٦٥ ، ٦٦ .

[١٩] عبدالفتاح (انتصار) ، فنون الفرجة وعربة غبن الشعرية ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد (٢٧ ، ٢٨) ، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (١٩٨٩م) ، ص٦٠.

[٢٠] الجندي (أمال) ، فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل ، (ط١) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، (٢٠١٣ م) ، ص ص ٦٨ ، ٦٩.

[٢١] الدالي (محمد بن موسى بن مصطفى) ، أحكام التمثيل في الفقه الإسلامي ، ماجستير ، كلية الشريعة ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالمملكة العربية السعودية ، (١٤٢٦ – ١٤٢٧ هـ)، ص ٤٨ .

[٢٢] الأندلسي (ابن حزم) ، الأخلاق والسير في مداوة النفوس ، تحقيق : مكي (الطاهر احمد) ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٩٢ م ، ص ١٢١ .

[٢٣] الجيار (مدحت) ، خيال الظل : مسرح العصور الوسطى الإسلامية ، فصول – مصر ، المجلد ٢ ، العدد ٣ ، (١٩٨٢م) ، ص ٢١ .

[٢٤] نصار ، وسائل الترفيه ، ص ٣٣٤ .

[٢٥] ولد ابن دانيال بالموصل سنة ٦٤٦ هـ / ١٢٣٨م ، وقضى شبابه بها ودرس القرآن الكريم في كتاتيبها ، وتلقى العلم والأدب في مدارسها ، وكانت الموصل آنذاك من أمهات العالم الإسلامي علما وثروة ، ولكنه لم يكد يلمس آثار تلك النهضة الثقافية للموصل وينهل من مواردها الفياضة حتى زحفت موجة التتار المدمرة التي قضت على معالمها العمرانية والدور التعليمية وطوحت بعلمائها وأدبائها وكان ذلك ٦٦٠هـ / ١٢٦٢ م ، وابن دانيال لم يكن يبلغ الرابعة عشر من عمره ، لذلك قصد ابن دانيال مصر في سنة ٦٦٥ هـ / ١٢٦٧ م ، مع غيره من الأدباء والمفكرين الذين لقوا العنت في بلادهم وضيقا في معايشهم ، نبغ ابن دانيال في هذا الدرب من الأدب الشعبي التمثيلي ، وكان من أعظم المبرزين في فن خيال الظل ، ياتي بأشياء مخترعة ، وصنف طيف الخيال الشاهد له بالمهارة في الفن ، وقد عمل على الارتقاء بمسرح خيال الظل خلال العصر المملوكي ، ورغم أن كثيرا مما كتبه هذا الأديب قد تناولته أيدي البلى، فقد وصل الينا من آثاره ثلاث روايات (بابات) منها نسخة في دار الكتب المصرية بعنوان (طيف الاخيال) . عن / نصار ، وسائل الترفيه ، ص ٣٣٧ .

[٢٦] يونس ، البناءالدرامي في مسرح خيال الظل ، ص ٦٧ .

[٢٧] يونس ، معجم الفولكور ، ص ص ٢٤١ ، ٢٤٢.

[٢٨] عكاشة ، المعجم الموسوعي ، ص ٤٢٧ .

[٢٩] نصار ، وسائل الترفيه ، ص ٣٣٤ .

[٣٠] الدالي ، أحكام التمثيل في الفقه الإسلامي ، ص ٤٩ .

[٣١] نصار ، وسائل الترفيه ، ص ٣٣٥ .

٣١ CHEN (FAN PEN) , Shadow Theaters of the World , Asian Folklore Studies, Volume ٦٢ , (٢٠٠٣) , p ٣٣

٣٣Ebert, The Realm of the Other : Jesters, Gods, and Aliens in Shadow play, p ٥٩ , ٦٠ .

[٣٤] حمادة (إبراهيم) وصالح (رشدي) ، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، مجلة الكتاب العربي – مصر ، العدد ٤ ، (١٩٦٤م) ، ص ٢٠ ، ٢١ .

[٣٥] الدال ، أحكام التمثيل ، ص ص ٤٨ ، ٤٩ .

[٣٦] **كلمة (بابة)** :- تعني بعض المشاهد التمثيلية كل مشهد منها يكون نهاية صغيرة مستقلة ومنفصلة ، ولما كانت تسمى وحدات الكتاب فصولا وأبواب أطلق على كل من هذه الروايات المكونة للعرض كلمة (باب) والملاحظ أن العامة تميل في بعض الأحيان إلى تأنيث بعض الكلمات المذكرة والحاق تاء التأنيث بأخرها ، لذا ألحق العامة هذه التاء بالكلمة فأصبح الباب التمثيلي يسمة (بابة تمثيلية) وبمرور الوقت والاستعمال المكرر أكتسبت الكلمة معناها وصارت البابة تعني تمثيلية ظلية ، عن / عبدالفتاح ، فن المخايلة ، ص ٦١.

[٣٧] يونس ، البناء الدرامي في مسرح خيال الظل ، ص ص ٦٥ ، ٦٦ .

[٣٨] يونس ، معجم الفولكور ، ص ٢٤٢ .

[٣٩] عبدالفتاح ، فنون الفرجة ، ص ٥٨ .

[٤٠] ضيف (شوقي) ، الشعر والفكاهة في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، (١٩٩٩ م) ، ص ٩٩.

[٤١] الجندي ، فنون الفرجة ، ص ٧٤ .

[٤٢] الجندي ، فنون الفرجة ، ص٧٥.

٤٢ CHEN , Shadow Theaters of the World, p ٣٩.

[٤٤] عبدالرحمن (علوش) ، المسرح التعليمي في دراما الطفل (مسرحية هاري وفاري والألوان لعبدالقادر بلكروي أنموذجا) ، ماجستير ، كلية الآداب اللغات والفنون ، جامعة وهران ، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية ،(٢٠١٤م) ، ص ٣٣.

٤٤ Ebert, The Realm of the Other : Jesters, Gods, and Aliens in Shadow play , p p١٥٣ , ١٥٤ .

٤٥ TURKISH SHADOW PUPPET THEATER: A WINDOW ON TURKEY , University of Washington , (١٩٨٩) , P ٣.

٤٦ Takkaç (Mehmet) and Dinç (Kerim) , Educational and Critical Dimensions in Turkish Shadow Theatre , Applied Theatre Researcher No ٦ ٢٠٠٥ Article No. ١,(٢٠٠٨) , p ٤ . / Ebert, The Realm of the Other : Jesters, Gods, and Aliens in Shadow play , p ١٥٠ .

[٤٨] البياتي (شوكت عبدالكريم) ، السمات الحكواتية في الظواهر الدرامية وأثرها في المسرحية العراقية ، مركز دراسات الكوفة ، جامعة الكوفة ، العدد السادس ، (٢٠٠٧ م) ، ص ص ٣٣٢ ، ٣٣٣ .

[٤٩] smith (james) , Karagoz and Hacivat: Projections of Subversion and Conformance , Asian Theatre Journal, Volume ٢١, Number ٢ , (٢٠٠٤) , p p ١٨٨ , ١٨٩ .

٥٠ Öztürk (serdar) , Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (١٩٢٣ – ١٩٤٥) , Asian Theatre Journal, vol. ٢٣, no. ٢ , University of Hawai'i Press , (٢٠٠٦) , p p ٢٩٤, ٢٩٨ .

[٥١] أمين (أحمد) ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، القاهرة ، كلمات عربية ، (١٩٥٣ م) ، ص ٣٠٧.

[٥٢] يونس ، معجم الفولكور ، ص ص ٣٥٤ ، ٣٥٥ .

مُصَمِمُو البِلَاطِ وَدَورُهُم فِي إِثْرَاءِ الطَابِعِ الفَنّي المُغُولِي الهِندِي
"دراسة أثرية مقارنة"

محمد أحمد أحمد عبد السلام
رئيس قسم المنسوجات بمتحف الفن الإسلامي

حمادة ثابت محمود
مدرس الآثار الإسلامية – كلية الآثار
جامعة الفيوم

مُلَخَصٌ: يهدف هذا البحث لدراسة دور مُصَمِمِي البلاط في عهد أباطرة المُغُول بالهند في تكوين وحدة فنية، تلك الوحدة الفنية التي تميزت بالثراء الزخرفي الشديد، فعملوا ضمن مبدأ "**وحدة في تنوع، وتنوع في وحدة**"؛ حيث تجد نفس العنصر الزخرفي ولكنه مُنَفَّذ بحيثيات فنية مختلفة على العديد من الفنون التطبيقيَّة، ولِذَا كان لمصممي البلاط دور في إثراء الطابع الفني المغولي الهندي، ومدى تحكمهم في توجيه دفة الفنون، ويظهر من خلال دراسة الفنون المغولية الهندية ثبات الوحدة الفنية في فنون عصر أباطرة المغول بالهند، حيث شملت هذه الوحدة تطابق وتماثل العناصر الزخرفية والطابع الفني العام لفنون الكتاب والفنون التطبيقية والفنون المنفذة على العمائر في تلك الفترة، ويتضح ذلك من خلال اشراف أساتذة التصوير على الورش الفنية في العصر المغولي الهندي، كما كان للمذاهب الفكرية دور على الحالة الفنية، ومدى تأثير الفكر الديني والفلسفي على الفنون في عصر أباطرة المغول بالهند، وشملت الوحدة الفنية جميع فروع الفنون التطبيقية والتصوير والنقوش على المسكوكات والزخارف المنفذة على العمائر.

الكلمات المفتاحية: مصمم – بلاط – مغول– سجاد – معادن – نسيج – خشب – فنون

مصممو البلاط ودورهم في إثراء الطابع الفني المُغُولِي الهِندِي[١]

جمعت الفنون المغولية الهندية وحدة فنية واحدة، تمثلت في تشابه بعض الزخارف المنفذة على الفنون التطبيقية المختلفة كالسجاد والنسيج والمعادن والزجاج والأخشاب والعاج، وكذلك الزخارف المنفذة على العمائر المغولية الهندية، بالإضافة إلى تلك العناصر الزخرفية والتكوينات الفنية المنفذة في تصاوير المدرسة المغولية الهندية، وقد تمثلت هذه الوحدة في تماثل وتطابق الموضوعات الزخرفية رغم اختلاف المواد الخام والمساحة المنفذة عليها هذه الموضوعات، مما يُبرهن على وجود توجه فني عام، وطابع زخرفي يحكم الأعمال الفنية في هذا العصر.

كما أَنَّ المتأمل في الفنون المغولية الهندية يجد أن العمارة والفنون التطبيقية بمختلف أنواعها وفن التصوير في العصر المغولي الهندي يربط بينها جميعًا خيط رفيع عمل على التجانس التام بين هذه الفنون ووحدتها[٢]، وكذلك نجد ارتباطاً وثيقاً بين العمارة وفن التصوير المغولي الهندي، فقد نجح المصور المغولي الهندي في أن يجعل التصاوير ميدانًا مهمًا لدراسة العمارة والفنون في الهند بمختلف أنواعها[٣].

كما توجد وحدة فكرية تربط أنواع الفنون الهندية، حيث تُعبر فنون الموسيقى والأدب والعمارة والنحت والتصوير في عصر أباطرة المغول بالهند عن مشاعر واحدة فيها الخيال الهادئ العميق(٤).

ويتناول البحث دراسة متخصصة في هذا الموضوع، من خلال أهم العوامل والأسباب التي ساعدت على وجود الوحدة الفنية، وأهم مظاهر هذه الوحدة الفنية في العصر المغولي الهندي.

أولاً: العوامل التي ساعدت على وجود الوحدة الفنية في الإنتاج الفني المغولي الهندي

الورش الفنية في البلاط الإمبراطوري، حيث كان يُصنع بها شتى أنواع الفنون التطبيقية، وبذلك كانت الفنون تُنفذ تحت مظلة فنية واحدة، وبإشراف إمبراطوري من راعى الفن (الإمبراطور) بنفسه. (لوحة ١)

إشراف كبار أساتذة التصوير على الورش الفنية، ووضع نظام عمل عام يحكم صناع هذه الفنون، وقد ذكر (أبو الفضل) أن الإمبراطور (أكبر) قام ببناء ورش فنية ملكية في مدينة فتح بورسكري على غرار الورش الفنية في البلاط الصفوي، حيث بُنيت حجرات العمل الفني بجوار قصر الإمبراطور (أكبر) بالمدينة، وكان يعمل صناع السجاد والمصورين وصناع الملابس والدروع الحربية تحت إشراف مباشر من البلاط الملكي الأكبري(٥).

وضع تصميم عام من قِبَل المشرف على الورش الفنية ذي أبعاد ومقاييس محددة ويقوم الصناع بتنفيذه، كل منهم على حدى بحسب مجال صناعته.

الطابع الهندي المميز الذي صُبغت به الفنون الهندية كلها، وقد تميز هذا الطابع بالجمع بين السمات الهندية المحلية، والتأثيرات الوافدة ليُخرج لنا طرازًا فنيًا رائعًا وفريدًا. ويذكر (ديماند) أن الفن المغولي الهندي في بداية نشأته بدأ مقتبسًا من الفن الصفوي الإيراني، ولكن سرعان ما تكونت له شخصية مستقلة وأصبح فنًا معبرًا عن الروح الهندية الخالصة(٦).

قاعدة التخصص الفني وأثرها على الوحدة الفنية، إن السجاجيد المغولية الهندية ذات المناظر التصويرية، والتي تشمل رسوم آدمية وحيوانية ومناظر طبيعية قد أُنجزت على يد مجموعة من المصورين والفنانين والصناع، وذلك مثل طريقة تنفيذ التصاوير، حيث يوجد ما عُرف بقاعدة التخصص الفني في العصر المغولي الهندي:

- مصورين تخصصوا في رسم الصور الشخصية مثل داسونت ومانوهر.
- مصورين تخصصوا في رسم المناظر الطبيعية مثل بساون.
- مصورين تخصصوا في رسم الطيور مثل منصور.
- مصورين تخصصوا في رسم الحيوانات مثل مراد وعنايت(٧).

وذلك يؤكد الوحدة الفنية بين الأعمال الفنية المختلفة في العصر المغولي الهندي والعمل وفق مبدأ التخصص الفني.

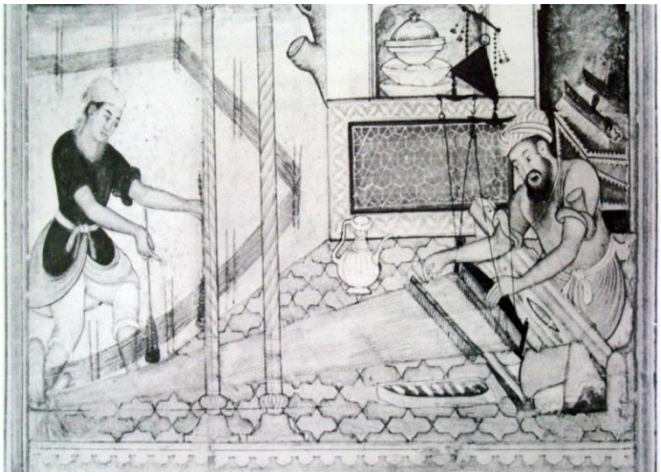
مذهب الإمبراطور (أكبر) الدين الإلهي(٨) وأثره على الوحدة الفنية، يُعد الإنتاج الفني في عهد (أكبر) من أروع ما انتجته الهند في العصر المغولي الهندي، حيث أثر هذا المذهب على دقة الصناعة الفنية

وجودتها والأخذ من التأثيرات الفنية المختلفة وصهرها والجمع بينها، فيمكننا اعتبار المذهب الأكبري جعل للفنون في فترة (أكبر) رونقًا خاصًا وطابعًا مميزًا.

كما نجد أن التسامح الديني للإمبراطور (أكبر) أدى إلى امتزاج عناصر من الفن الإسلامي في عهده بعناصر أخرى من الفن الهندي القديم، وكذلك السماح للتأثير الأوروبي أن يغزو الفن المغولي الهندي ويتغلغل في أركانه(٩).

ولعل من الأدلة على الوحدة الفنية في عهده إنشائه مدينة (فتح بورسكري) لتكون مركزًا فنيًا، واستقطب إليها الفنانين للعمل بها كما تميز انتاجها الفني في الفنون التطبيقية والتصوير بالجمع بين الموروثات المحلية التأثيرات الوافدة(١٠).

ولا شك أن هجرة الفنانين وانتقال الصناع والحرفيين إلى مدينة (فتح بورسكري)(١١) ساعد على الترابط الفني بين منتجاتهم في تلك الفترة، حيث تنتقل بهذه الهجرات التأثير الحضاري والفني والثقافي من أقطار مختلفة وتُجمع في وعاء فني واحد(١٢).



لوحة (١) صورة من مخطوط (توتي نامه)، القرن(١٠هـ/١٦م)، محفوظة بمكتبة شستر بيتي بدبلن، توضح صناعة السجاد والنسيج في الورش الفنية بالبلاط المغولي الهندي، عن:

Percy. B: the heritage of India "Indian painting", oxford University press, London, p.١١٦.

التصوف وأثره على وحدة العمل الفني

تُعد الصوفية بتأثيرها وحجمها جزءًا من ثقافة الهند وتراثها العريق، ومكون أصيل من مكون الحياة الأدبية بالهند، وقد انتشرت الصوفية في مختلف المدن الهندية انتشارًا كبيرًا(١٣)، ولعل أبرز ما أثرت به النزعة الصوفية في الحياة الفنية الهندية هو الاعتماد على الإيحاء من خلال الزخارف والرمزية الفنية لبعض الأشكال الزخرفية، سواء كانت نباتية أو هندسية أو رسوم آدمية وطيور، ووجود موضوعات ذات نزعة صوفية منفذة على الفنون التطبيقية وفي تصاوير المدرسة المغولية الهندية.

ثانيًا: مظاهر الوحدة الفنية في العصر المغولي الهندي

أصبح الطابع الفني العام الذي يربط بين الإنتاج الفني للمدرسة المغولية الهندية من فنون تطبيقية، وتصاوير المخطوطات، وفنون على العمائر، ومسكوكات، سمة مميزة للعصر المغولي الهندي، وقد

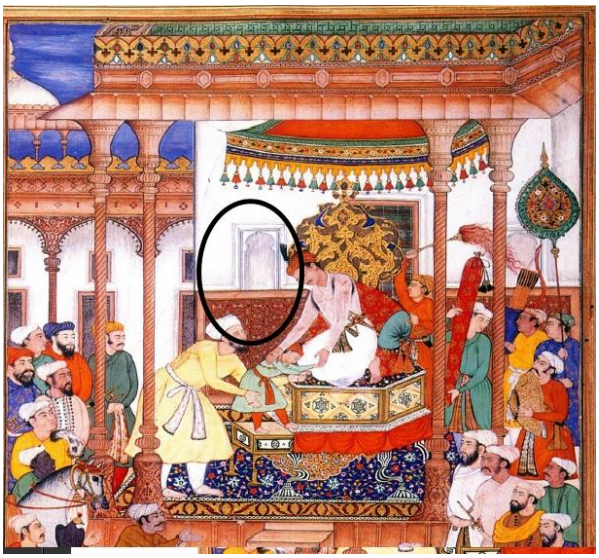
تعددت مظاهر هذه الوحدة الفنية، مع حفاظ كل ضرب من ضروب هذه الفنون بطابع خاص يميزها عن غيرها، ولكنها شُملت بوحدة فنية من خلال تماثل وتطابق بعض عناصرها الزخرفية، ويمكن دراسة الوحدة الفنية بالتطبيق على السجاد المغولي الهندي دراسة مقارنة بالفنون الأخرى من نفس الفترة كما يلي:

التشابه بين العناصر الزخرفية على الفنون التطبيقية والتكوينات الفنية للصورة المغولية الهندية:

تشابهت العديد من العناصر الزخرفية المنفذة بالصورة المغولية الهندية مع العناصر الزخرفية المنفذة على السجاجيد كنموذج للتحف التطبيقية في نفس الفترة، ولعل من أهم هذه العناصر الزخرفية:

- رسم العقود المفصصة التي يتدلى عند نهاية قوس العقد رسم لزهرة لوتس أو زهرة ثلاثية الوريقات. (لوحة ٢أ،٢ب)
- رسوم الخلفيات المعمارية وأشكال العقود والنوافذ والأبواب المنفذة في التصوير تشابهت مع مثيلتها المنفذة على السجاجيد. (لوحة ٣)
- التشابه بين أشكال الوجوه الآدمية والسِحَن ذات الطابع الهندي المحلي، ونلاحظ التشابه من حيث الكم والكيف والوضع للأشخاص المنسوجين على السجاد، والمرسومين في التصوير المغولي الهندي، حيث نجد في أغلب الأحيان رسوم الأشخاص في وضعية ثلاثية الأرباع، والوجوه ذات اللون الخمري، والأنوف البارزة المدببة، وتميزت الوجوه بالحيوية الفطرية، حيث أن أول وجود لهذه المميزات في التصوير الهندي في المدرسة الچينية غرب الهند منذ القرن (٥هـ/١١م)[١٤]. (لوحة ٤)
- مناظر الافتراس، ورسوم الحيوانات التي تعدو، ومنظر الصيد والقنص، نُفذت على السجادة بنفس طريقة رسمها في التصوير، ولعل من أوضح مظاهرها التشابه بين رسوم العناصر الحيوانية المنفذة على السجاد، وبين رسوم الحيوانات في تصاوير مخطوط (حمزة نامه)[١٥]. (لوحات ٥-٨).

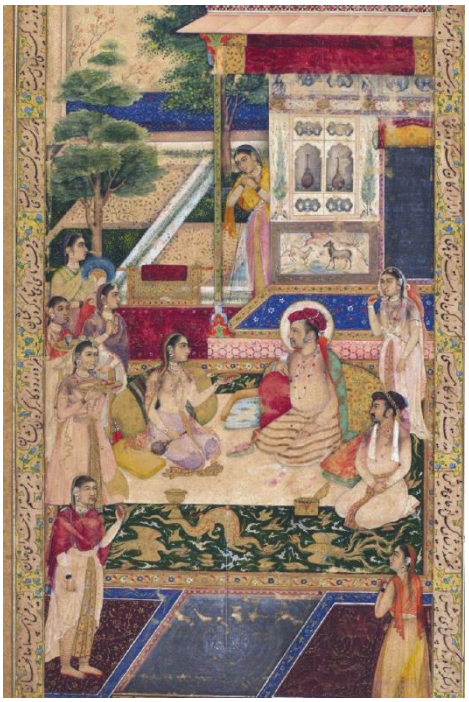




(أ): سجادة صلاة من العصر المغولي الهندي، القرن (١١هـ/١٧م)، The Hermitage Museum

(ب): تصويرة تمثل أكبر يستقبل ابنه عبد الرحيم.

لوحة (٢) تماثل أشكال المحاريب في سجاجيد الصلاة مع المحاريب في التصوير المغولي الهندي.

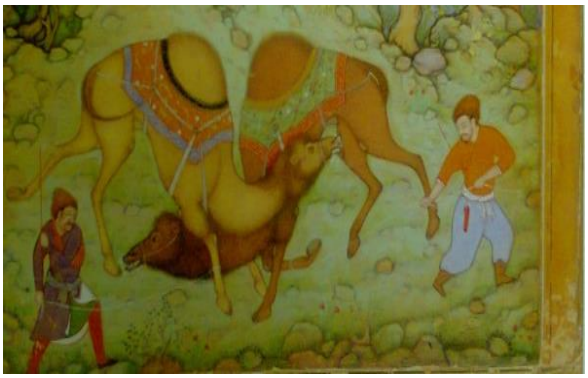


لوحة (٣) تصويرة تمثل الإمبراطور جهانجير مع زوجته داخل القصر، صورة من منتو ألبوم، القرن (١١هـ/١٧م)، محفوظة بمكتبة شستر بيتي بدبلن



لوحة (٤) سجادة ذات منظر تصويري، القرن (١١هـ/١٧م)، متحف الفنون الجميلة ببوسطن.

Daniel Walker, flowers under foot, New York, Metropolitan Museum of Art, ١٩٩٧, p.١٦٣, ١٦٤.

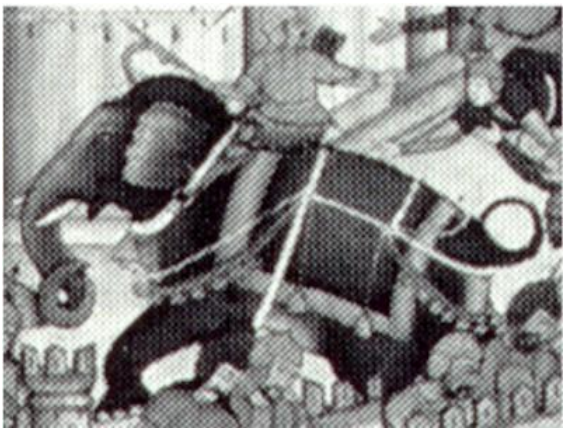


(أ): منظر لجملان يتعاركان في التصوير المغولي الهندي



(ب): منظر جملان يتعاركان في زخارف السجاد المغولي الهندي

لوحة (٥) مناظر العراك على السجاد والتصوير المغولي الهندي

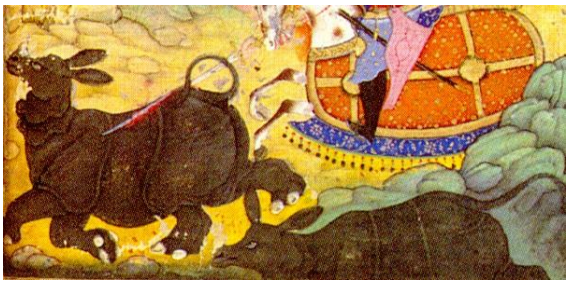


(أ): منظر للأفيال في التصوير المغولي الهندي



(ب): منظر للأفيال على السجاد المغولي الهندي

لوحة (٦) مناظر الحيوانات على السجاد والتصوير المغولي الهندي



(أ): منظر الثيران في التصوير المغولي الهندي



(ب): منظر لثيران على السجاد المغولي الهندي

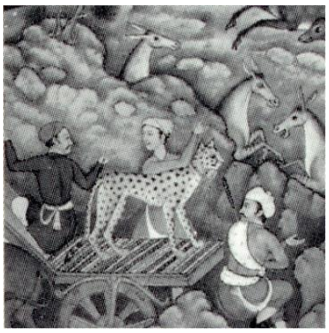
لوحة (٧) مناظر الحيوانات على السجاد والتصوير المغولي الهندي













(أ): مناظر تصويرية من مدرسة التصوير المغولي الهندي (مخطوط حمزة نامه)

(ب): مناظر تصويرية على السجاد المغولي الهندي

لوحة (٨) تشابه المناظر التصويرية في التصوير والسجاد المغولي الهندي،
مما يُدَلِلُ تأثير مُصَمِمِي البلاط على وحدة الطابع الفني في العصر المغولي الهندي

– رسوم الحدائق الغَنَّاء، وأشكال الزهور، والوريدات المتداخلة، حيث كانت تملء ساحات السجاجيد، وكذلك تملء أرضية التصاوير.

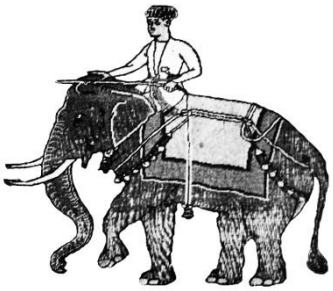


شكل (١): رسم فرع نباتي كبير يحمل فروع كثيرة وأزهار، يعكس الوحدة الفنية حيث نُفذ بنفس الطريقة على مختلف الفنون التطبيقية في العصر المغولي الهندي.

– زخرفة الملابس والأزياء في الصورة برسوم نباتية متشابهة تمامًا مع بعض الزخارف المنفذة على السجاجيد[١٦]. لوحة (٩).



(أ): سجادة ذات منظر تصويري، القرن (١١هـ/١٧م)، متحف المتروبوليتان.





(ب): تصويرة تمثل أكبر في رحلة صيد.
Susan, S, Painting for the Mughal Emperor ,the art of the book ١٥٦٠–١٦٦٠, V&A Publications, ٢٠٠٢,p.٨٠.

لوحة (٩) وحدة الطابع الفني لراكبي الفيلة على السجاد والتصوير المغولي الهندي

– رسوم الأشكال الخرافية بطريقة أسطورية، حيث يهاجم الشكل الخرافي مجموعة من الحيوانات الأخرى، ويُسيطر عليها ويقتلها جميعًا، وربما كان ذلك إشارة إلى الصراع بين الخير والشر كسنة من سنن الحياة، وقد نُفذت هذه المناظر في التصوير بدقة فائقة، ونقلت على السجاجيد بنفس الأسلوب الزخرفي، فجاءت بعض السجاجيد وكأنها تعبر عن قصة وأسطورة متكاملة، فيحسبها الناظر وكأنها صفحة من مخطوط هندي لوحة (٨). وظهرت ايضًا رسوم الأشكال الخرافية (إن جاز التعبير، لأن بعض هذه الأشكال ربما كانت مخلوقات حقيقية موجود بالفعل)[١٧] مثل التنين[١٨] والعنقاء[١٩] والكليين[٢٠]، غيرها على صور المخطوطات والفنون مثل السجاد، لوحة (١٠)، وكذلك التشابه بين التصوير والسجاد في تنفيذ رسوم الفروع النباتية التي تنتهى برؤوس حيوانية وآدمية (طراز الواق الواق). لوحة (١١).











رسوم الأشكال الخرافية في التصوير المغولي الهندي



رسوم الأشكال الخرافية على السجاد المغولي الهندي

لوحـة (١٠) أشكال خرافية منفذة في التصوير والسجاد المغولي الهندي



(أ) زخرفة الواق الواق على السجاد، القرن (١١هـ/١٧م)، متحف المتروبوليتان.

Basil. G, the arts of India , Cornell Univ Pr, ١٩٨١, fig.٢١٢ .



(ب) زخرفة الواق الواق على الأحجار، القرن (١١هـ/١٧م)، متحف المتروبوليتان.

Susan. Se, Painting for the Mughal Emperor, the art of the book ١٥٦٠-١٦٦٠, p.٨٠٠

لوحة (١١) زخارف الواق واق على الفنون المغولية الهندية

وقد بلغت الوحدة الفنية التي جمعت بين الفنون التطبيقية في العصر المغولي الهندي قمتها في القرن (١١هـ/١٧م)، حيث نجد في أحد تصاوير المدرسة المغولية الهندية تصويرة تُمثل القصر الإمبراطوري من الداخل*، وقد فُرش بالسجاجيد الثمينة، وقد تشابهت زخارفه مع زخارف التحف الزجاجية، وغيرها من التحف الفنية داخل القصر. لوحة (٣)

وخلاصة ما سبق أن مدرسة التصوير المغولية الهندية أثرت في كافة الفنون المغولية الهندية، وذلك لأن أساتذة التصوير الذين يشرفون بأنفسهم على إتمام التحف التطبيقية، ويضعون التصميم العام الذي ينفذ من خلاله زخارف التحف التطبيقية من سجاد ونسيج وتحف معدنية وزجاجية وغيرها.

ولعل أبلغ دليل على تأثير مدرسة التصوير المغولية الهندية على فن زخرفة السجاد في نفس الفترة هو ظهور موضوعات تصويرية كاملة منفذة على السجاجيد، حيث جاءت هذه الموضوعات تتبع المميزات العامة للتصوير المغولي الهندي.

مثل تنفيذ رسوم الأشخاص بالملامح والسِحَن المغولية، والميل إلى رسم الوجوه في وضع جانبي كامل (Full-Profile) كما نجد الأزياء الخاصة بالرجال من السراويل والرداء ذي الأكمام الطويلة، كما نجد غطاء الرأس عبارة عن عمامة صغيرة متعددة الطيات ومرصعة بالأحجار الكريمة، كما نجد السيدات يلبسن الثياب الهندية ذات الألوان الزاهية بالأصفر والأحمر والأزرق، وقد تضع السيدة فوق رأسها منديلاً طويلاً، ولكنه غالبًا ما يكون رقيقًا شفافًا، وأحيانًا تظهر السيدة بزيها الهندي المميز وهو الساري[٢١]. شكل (٢)



شكل (٢) منظر لفتاة حول رأسها هالة منفذة على سجادة صناعة كشمير، دلالة على الوحدة الفنية بين التصوير والفنون التطبيقية في المدارس المحلية التابعة للهند.

ب-التشابه بين العناصر للفنون التطبيقية فيما بينها وتشابها مع المسكوكات:

١- الزخارف النباتية مثل رسوم الفروع النباتية التي تحمل رسوم أزهار وأوراق نباتية[٢٢]. نفذت بطريقة واحدة وألوان متماثلة على الفنون التطبيقية المختلفة، فنجد بعض المجوهرات والتحف المعدنية التي تعود إلى العصر المغولي الهندي، ولعل من أهم هذه العناصر الزخرفية. لوحة (١٢)

- رسوم زهور بيضاء، ووريدات متعددة البتلات ذات شكل مماثل لما وجد في زخارف السجاجيد.
- أزهار الخرشوف والتوليب والقرنفل وزهرة الخشخاش[٢٣]. شكل (٣)
- شكل الفرع النباتي الذي يحمل زهور متعددة البتلات، وأوراق نباتية فقد وجدنا أمثلة متعددة له في زخارف السجاجيد والنسيج والأخشاب والأحجار والرخام والزجاج.
- أشكال الجامات المفصصة التي يزخرفها أشكال أوراق نباتية متعددة الفصوص.
- الفروع النباتية التي تحمل فوقها رسوم طيور.
- تشابهت الزخارف النباتية للسجاجيد مع الزخارف النباتية للتحف المعدنية في العصر المغولي الهندي، من حيث العناصر الزخرفية وتوزيعها على التحف المعدنية في عصر أباطرة المغول بالهند[٢٤]. وقد وصل التماثل بين زخارف السجاد والمعادن الهندية إلى حد التطابق فنجد زخارف تعلو جرة من المعدن القرن (١١هـ/١٧م)، قوامها رسوم لعقود مفصصة بداخلها رسم لفرع نباتي يحمل زهور متعددة وقد تماثلت هذه الزخارف مع زخارف سجادة صلاة من العصر المغولي الهندي.

- تشابهت الزخارف النباتية المنفذة على صندوق خشب مطعم بالعاج[٢٥] مع زخارف السجاجيد المغولية الهندية، حيث جاءت قوام الزخارف النباتية رسوم أشجار سرو كبيرة وحزم نباتية في صفوف أفقية وقد تشابهت تمامًا مع أشكال الحزم والأوراق النباتية المنفذة على السجاد المغولي الهندي[٢٦].
- رسوم الشجيرات الصغيرة منفذة على جرة من الزجاج القرن (١١هـ/١٧م)، وقد تشابهت تمامًا مع زخارف سجادة مغولية هندية تعود لنفس الفترة.
- رسوم أشكال المزهريات التي يخرج منها فروع نباتية كثيفة تملأ ساحة التحفة، ويحيط بها من الخارج شريط من الزخارف الزجزاجية، وقد وُجد هذا الشكل بكثرة على الفنون التطبيقية الهندية، وقد تشابهت مع زخارف سجاجيد مغولية هندية ذات زخارف نباتية تخرج من شكل فازة أسفل ساحة السجادة.



(أ) قاعدة نرجيلة (حقة) من الزجاج (ق ١١هـ /١٧م)، اقليم الدكن بالهند، مجموعة خاصة:
Mark. Z, Gold, Silver & Bronze, From Mughal India, p. ٣٦.



(ب) قطعة من نسيج القطيفة، الهند، (ق ١١هـ /١٧م)، محفوظة متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.
Basil. G, The Arts Of India, Phaidon, Oxford, pl.٩٤

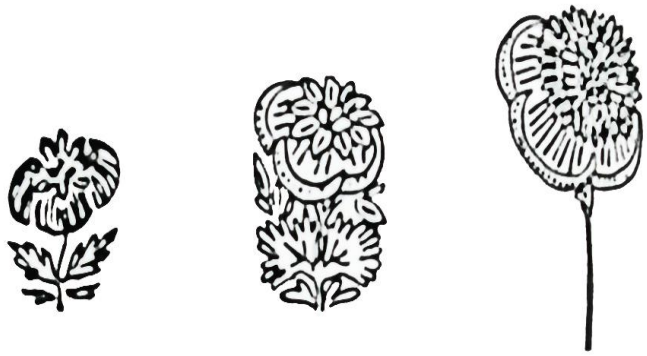


(جـ) صندوق من الخشب المطعم بالعاج، الهند، سنة١٦٤٠م محفوظ بمجموعة ناصر خليل للفنون الإسلامية بلندن:
http://www.khalili.org/islamic-collection.aspx



(د) باب من الخشب منتصف، الهند، القرن (١١هـ/١٧م)، محفوظ بمتحف المتروبوليتان.

لوحة (١٢) الطابع الفني للزخارف النباتية المنفذة على التحف التطبيقية.



شكل (٣) نماذج زهرة الخشخاش المنفذة على الفنون المغولية الهندية، عن: ربيع حامد خليفة، تحف معدنية "طراز البيدري"، ص٣٨١.

٢- تشابهت رسوم الحيوانات المنفذة على التحف الخشبية والعاجية، وعلى المسكوكات المغولية الهندية، مع رسوم وأشكال الحيوانات المنفذة على السجاد المغولي الهندي.

مثال ما وجدناه من بين رسوم الحيوانات على السجاجيد مع رسوم الحيوانات المنفذة على العملات الفضية (الدراهم) والعملات الذهبية (الدنانير) في عهد الإمبراطور **جهانگير*** **(١٠١٤-١٠٣٧هـ) (١٦٠٥-١٦٢٧م)** حيث نجد رسوم لثيران وأبقار وأسود تعدو منفذة بنفس الطريقة على السجاد المغولي الهندي، مما يعكس مدى الترابط والوحدة الفنية في العصر المغولي الهندي[٢٧]. لوحة (١٣).



لوحة (١٣) نماذج من العملات الذهبية للإمبراطور جهانجير، متحف المتروبوليتان، عليها أشكال حيوانات تشابهت مع مثيلتها المنفذة على الفنون المغولية، وإن اختلفت في الدلالة الفنية، حيث تُشِيِّر الأشكال على هذه المسكوكات إلى أبراج فلكية.

٣-تماثلت أشكال البخاريات على السجاجيد وجلود الكتب والتحف المعدنية في العصر المغولي الهندي. لوحة (١٤)

٤-التقارب في تنفيذ مناظر تصويرية كاملة ورسوم المناظر الطبيعية حيث نجد منظر تصويري رائع منفذ على غطاء صندوق مصنوع من الخشب يرجع إلى النصف الأول من القرن (١١هـ/١٧م) صنع في إقليم الدكن التابع للإمبراطورية الهندية، وقد تشابه هذا المنظر التصويري الرائع المنفذ على غطاء الصندوق الخشبي مع مناظر التصوير المنفذة على السجاد والنسيج في نفس الفترة، ونجد التشابه من حيث العربة التي يجرها الثيران ورسوم الخيول وملامح الوجوه والأعلام والأزهار والنباتات المنثورة على الأرضية[٢٨]. لوحة (١٥)

- كما نجد رسوم المناظر الطبيعية والحيوانات والطيور المنفذة على ثوب من النسيج محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن ترجع إلى النصف الأول من القرن (١١هـ/١٧م)، زُخرف برسوم نباتات وفروع تحمل أوراق نباتية، وأشكال حزم نباتية منثورة على أرضية الثوب، ومناظر افتراس وعدو. وقد وجدنا مثل هذه المناظر والرسوم الطبيعية على السجاد المغولي الهندي بكثرة، وقد نفذت بنفس الطريقة الزخرفية[٢٩]. كما تشابهت زخارف السجاجيد وزخارف الملابس والأزياء في الصورة الواحدة لعل ذلك دليلاً فنيًا واضحًا على الترابط والوحدة بين الفنون المغولية الهندية[٣٠].
- كما تشابهت رسوم السحن الآدمية ذات الطابع المغولي؛ حيث البشرة الخمرية اللون والعيون الضيقة والأنف المدبب في زخارف السجاد والزجاج، حيث وصلتنا مجموعة كبيرة من القنينات الزجاجية زُخرفت برسوم آدمية قوامها رسوم سيدات وأميرات ووصيفات صُنعت في مدينة گوجرات الهندية في أوائل القرن (١٢هـ/١٨م)[٣١] .



(أ) سجادة ترجع إلى (١٦٢٠ –١٦٣٠م)، لاهور–الهند، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك.

Walker: Danier Flowers under Foot, p.١٦٦.



(ب) جلدة كتاب من الهند، القرن (١١هـ/١٧م)، محفوظة بمتحف المتروبوليتان

لوحة (١٤) زخارف البخاريات على الفنون المغولية



(أ) قطع من نسيج مطرز القرن (١١هـ/١٧م)، متحف المتروبوليتان.



(ب)غطاء صندوق من الخشب المدهون باللاكيه، منتصف القرن (١١هـ/١٧م)، صناعة إقليم الدكن بالهند، محفوظ بمجموعة دافيد بكوبن هاجن، عن:

Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhage.

لوحة (١٥) المناظر التصويرية على الفنون المغولية

٥- التشابه بين رسوم الأفيال[٣٢] المنفذة على التحف التطبيقية ورسوم الأفيال في تصاوير المدرسة المغولية الهندية، حيث نجد رسوم الأفيال بكثرة على زخارف السجاد والنسيج ومنفذة أيضًا على الأطباق الخزفية التي ترجع لتلك الفترة، ومن أمثلتها صحن من الخزف المرسوم باللون الأزرق تحت الطلاء الزجاجي الشفاف عليها رسوم فيلين يتصارعان[٣٣]، وقد نُفذ منظر فيلين يتصارعان كما هو على السجاد، وفى صفحة من مخطوط مغولي هندي يرجع إلى القرن ١١هـ/١٧م. لوحة (١٦)

٣- كما تشابهت زخارف أطر السجاد المغولي الهندي مع التكسيات الرخامية في تصاوير المدرسة المغولية الهندية، مما يؤكد أنها كانت تخضع لإنتاج ذي طابع فني موحد يشرف عليه أستاذ الورش الفنية الإمبراطورية، ولعل من أكثر الأمثلة التي توضح ذلك صورة تمثل أستاذ وتلميذه من المدرسة المغولية الهندية محفوظة بمتحف Museum of Art San Diego، مؤرخة بـ(١٥٧٥-١٥٨٠م) تحت رقم حفظ (3rd Collection)[٣٤]. حيث نلاحظ مدى التقارب في رسم زخارف الإطار الخارجي للسجادة، وبين زخارف التكسيات الرخامية المنفذة في نفس الصورة.

ومما لا شك فيه أن النماذج السابقة تُثبت الوحدة الفنية والذوق الفني العام لهذا العصر، والطابع الفني المميز الذي جمع بين فناني أباطرة المغول بالهند.



(أ) طبق من الخزف عليه رسم فيلين يتصارعان، عن:
Oliver. W, Ceramics From Islamic Lands



(ب) جزء من سجادة عليها رسم فيلين يتصارعان

لوحة (١٦) رسوم فيلان يتصارعان على الفنون المغوليَّة الهنديَّة

ج-التشابه بين العناصر الزخرفية على الفنون التطبيقية والعناصر الزخرفية على العمائر المغولية الهندية:

تشابهت الكثير من الزخارف المنفذة على العمائر، وكذلك بعض أشكال العناصر المعمارية في عمائر العصر المغولي الهندي، مع زخارف التحف الفنية ؛ حيث كانت هذه الزخارف تُنفذ تحت مظلة فنية واحدة. ولعل من أبلغ الأمثلة على ذلك:

- يمكن من خلال الدراسة ملاحظة مدى التشابه بين الزخارف المنفذة على الحوائط سواء الأعمال الفنية الرخامية أو التكسيات الخزفية، وبين زخارف التحف[٣٥]. مثل أشكال المزهريات، والتي ظهرت على الفنون التطبيقية وعلى العمائر. لوحة (١٧)
- تشابه أشكال العقود النصف دائرية والمدبب في القلعة الحمراء بمدينة دلهي وكذلك العقود التي تؤطر الدخلات الغائرة في واجهة ضريح الإمبراطور همايون مع محاريب سجاجيد الصلاة الهندية[٣٦].وكذلك أشكال الجامات المفصصة والأشكال المستطيلة وعقود حدوة الفرس المدببة في واجهة "يلند دروازه" أي "الباب العالي" بوابة بمدينة "فتح بورسكري" مع أشكال الجامات المفصصة والأشكال المستطيلة التي تزخرف الساحة الإطار الأوسط من السجاجيد المغولية الهندية.
- تشابهت العقود المفصصة التي تزخرف الدخلات الغائرة في واجهة مسجد قوة الإسلام بدلهي مع أشكال العقود المفصصة التي تؤطر محاريب سجاجيد الصلاة المغولية الهندية، مما يعكس مدى الترابط الفني بين فنون هذا العصر، والتي وصلت لحد التطابق والتماثل في بعض الأحيان[٣٧].
- كما نجد تطابق في شكل بعض الأعمدة المنفذة على السجاجيد مع شكل أعمدة العمارة المغولية الهندية. تشابهت كثير من الزخارف النباتية على سجاجيد العصر المغولي الهندي مع زخارف الرخام في عمائر ضريح تاج محل، وذلك من حيث التكوين الزخرفي وشكل الأزهار وتنوعها[٣٨]، فنجد تشابه تام بين الزخارف النباتية التي نُفذت على جانبي عقد مدخل ضريح تاج محل وبين الزخارف النباتية المنفذة على الفنون التطبيقية.



(أ) سجادة ذات زخارف نباتية، القرن (١١هـ/١٧م)، متحف الهرميتاج.

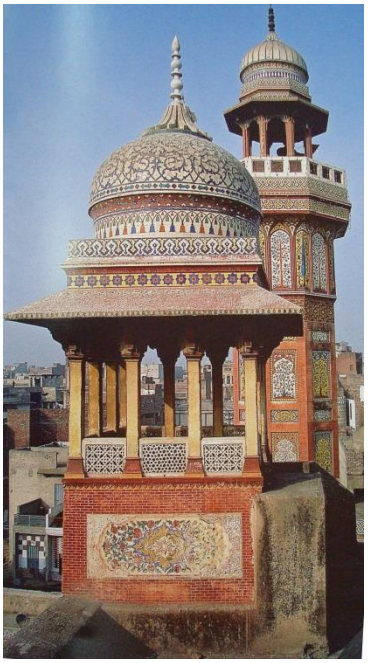
Piotrovsky. M.B,and Rogers. J.M, Heaven on Earth Art from Islamic Lands, Prestel Pub, ٢٠٠٤, P.١٠٧.

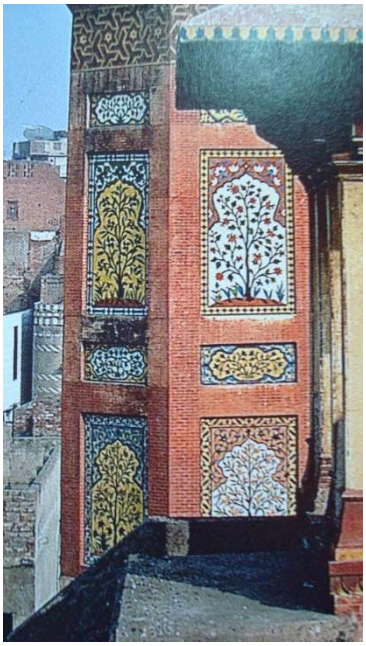


(ب) أعمال الرخام بضريح تاج محل، القرن (١١هـ/١٧م)، تشابه رسوم الفروع النباتية وأشكال المزهريات المنفذة على الرخام مع مثيلتها المنفذة على مختلف الفنون المغولية الهندية، عن:

Ebba. K, The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra, Thames & Hudson, ٢٠٠١, pl. ٢٣٥-٢٤١.

لوحة (١٧) أشكال المزهريات على العمائر والتحف التطبيقية





لوحة (١٨) زخارف مئذنة مسجد وزر خان ١٦٣٥م، تشابه زخارف المئذنة مع زخارف سجاد الصلاة، **عن:**

Yves. Porter, Gerard Degeorge, The Glory of The Sultans, Islamic Architecture in India, FlammarionM Paris, ٢٠٠٩.

- تشابهت زخارف السجاجيد مع بعض الزخارف المنفذة على الرخام في المساجد والأضرحة الهندية حيث نجد على عمائر مدينة أجرا في عهد الإمبراطور شاه جهان أعمال النحت البارز على الرخام تميزت برسوم الفروع النباتية الملتفة ورسوم المزهريات التي ينبثق منها فروع نباتية تحمل ثمار رمان وأوراق نباتية[٣٩]. وكذلك رسوم الواجهات في بقية المساجد والأبنية في مختلف المدن الهندية فيما بين القرنين (١١-١٢هـ/ ١٧-١٨م)[٤٠].
- تشابهت زخارف مئذنة مسجد (وزر خان) (١٦٣٥م) مع زخارف ساحة السجاجيد الهندية التي ترجع لنفس التاريخ. لوحة (١٨)، وكذلك تشابهت أشكال البخاريات المنفذة على المآذن في العمائر الهندية مع أشكال البخاريات التي تتوسط ساحة السجاد.

وخلاصة ما سبق أن زخارف الواجهات الرخامية للعمائر الهندية والتكسيات الرخامية ذات الزخارف النباتية تشابهت مع الزخارف النباتية على السجاد، أو زخارف رسوم السجاد في تصاوير المدرسة المغولية الهندية والمدارس المحلية [٤١].

د-وحدة الخطة اللونية من مظاهر الوحدة الفنية بين الفنون المغولية الهندية:

حيث تُعتبر الألوان المستخدمة في تنفيذ الزخارف من أهم عوامل تحقيق الوحدة الفنية، فنجد تشابه بين الزخارف على الفنون المختلفة في الألوان المنفذة بها حيث راعى الفنان المغولي الهندي الواقعية في أغلب الأحيان في عمل الزخارف وتنفيذها بألوانها الطبيعية كما وجدت في الواقع، كما أنها نفس الألوان المستخدمة في مدرسة التصوير المغولية الهندية. لوحتا (٤،٣).

الخاتمة:

أود في نهاية هذا البحث المتواضع أن أكون قدمت صفحة مشرقة تُنبأ عن مدى الرقي الفني والتطور الحضاري للمسلمين في عصر أباطرة المغول بالهند.

ولعل من أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

- تأكيد دور مصممي البلاط في إثراء الطابع الفني المغولي الهندي، ومدى تحكمهم في توجيه دفة الفنون، والإشراف الفني الكامل والنابع من رؤيتهم الفنية الخاصة.
- اثبات الوحدة الفنية في فنون عصر أباطرة المغول بالهند، حيث شملت هذه الوحدة تطابق وتماثل العناصر الزخرفية والطابع الفني العام لفنون الكتاب والفنون التطبيقية والفنون المنفذة على العمائر في تلك الفترة.
- اثبتت الدراسة قاعدة التخصص الفني، واشراف أساتذة التصوير على الورش الفنية في العصر المغولي الهندي، والذي يُعد أهم عامل من عوامل الوحدة الفنية.
- دور المذاهب الفكرية وانعكاسها على الحالة الفنية، ومدى تأثير الفكر الديني والفلسفي على الفنون في عصر أباطرة المغول بالهند.

- شملت الوحدة الفنية جميع فروع الفنون التطبيقية والتصوير والفنون المنفذة على العمائر، كما امتدت الوحدة الفنية إلى المدارس المحلية في فترات التبعية للمدرسة المغولية الهندية.
- اعتمدت الدراسة على المقارنة بين العديد من النماذج؛ لبيان مظاهر الوحدة الفنية، والطابع الفني الموحد، رغم اختلاف المواد الخام المنفذة عليها العناصر الزخرفية.
- رئاسة أستاذ التصوير للورش الفنية التابعة للبلاط الإمبراطوري، والأشراف التام على تنفيذ ما يضعه من تصميمات مسبقة، ويتم كل ذلك وفق ما متطلبات راعي الفن "الإمبراطور".
- تعددت مصادر التأثيرات الفنية على الفنون المغولية الهندية، حيث شملت الموروثات المحلية، وكذلك التأثيرات الفنية الوافدة، ولعل هذه التعددية أثرت بشكل كبير مفهوم الوحدة الفنية، ونائت به عن الراتبة والتكرار، دافعةً بذلك الملل، وباعثةً للتجديد والابتكار الفني.

حواشي البحث:

[١]عصر أباطرة المغول بالهند (٩٣٢-١٢٧٣هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)، حيث قامت دولة أباطرة المغول بالهند على يد الإمبراطور "بَابُر"، وأصبحت أعظم الدول الإسلامية في تاريخ الهند على الإطلاق، للمزيد انظر: حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، د.ت، ص٢٥٦؛ عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ١٩٩٠م، ص ١٧٨-١٨٠؛ أحمد الساداتي، ظهير الدين محمد بَابُر "مؤسس الدولة المغولية في الهندستان" مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، غير منشورة، ١٩٥٤م، ص٤٦،٤٧؛ عصام عبد الرؤوف الفقي، بلاد الهند في العصر الإسلامي منذ فجر الإسلام وحتى التقسيم، دار الفكر العربي، ٢٠٠٢م، ط٢، ص ٣٢٨؛ ول ديورانت، قصة الحضارة "الهند وجيرانها"، الجزء الثالث، ترجمة: زكي نجيب محمود، دار الثقافية في جامعة الدول العربية، ص٣٣٢.

[٢] محمود إبراهيم حسين، الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية، ط١، ١٩٩٩م، ص١٨٠.

[٣] محمود إبراهيم حسين، العمارة الهندية من خلال التصاوير الإسلامية، بحث في مجلة كلية الآداب، العدد الرابع، ١٩٨٩م، ص٣١٤، ٣١٥.

[٤] أبو صالح الألفي، موجز في تاريخ الفن العام، دار القلم، ١٩٦٥م، ص١٥٦.

٥) Swarup.S, Mughal Art, a Study in Handicraft, Agamkala Prakashan, Delhi, ٢٠٠٧, p.١٢.

٦) Demand. M.S., A Hand Book of Muhammadan Art, Hartsdale House, New York, ١٩٩٧, p. ٣٠٣.

٧)ربيع حامد خليفة، مدارس التصوير الإسلامي في إيران وتركيا والهند، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ٢٠٠٧م، ص٩٤.

٨)مذهب قائم على تجميع الديانات والمذاهب المختلفة تحت فكر توافقي موحد، ويرى بعض الباحثين أن الدافع وراء اعتناق (أكبر) هذا المذهب الجديد هو دافع سياسي، حيث أراد تحقيق السلام والاستقرار في أرجاء مملكته الواسعة، والتي تضم ديانات وأجناس مختلفة، وإذا سلمنا بأن الدافع وراء مذهب أكبر الديني الجديد هو دافع سياسي فلا بد وأنه أثر بشكل واضح في الفنون المنفذة في تلك الفترة، حيث كان الفن أداة لخدمة الحالة السياسية والاقتصادية السائدة في العصر المنفذ فيه، انظر: عادل حسين غنيم ،الدولة التيمورية "المغولية" الإسلامية في الهند،١٥٢٦-١٨٥٧م، دار الفكر العربي، ٢٠٠٢م، ص٢٩.

٩)خورشيد أشرف إقبال، المدرسة الهندية في الفن الإسلامي، مجلة ثقافة الهند، المجلد ٥٨، العدد ٤، ٢٠٠٧م، ص ١٧١.

١٠) Vongarbe.R, Akbar Emperor of India, a Picture of Life and Customs from the Sixteenth Century, Translated from the German by: Lydia G.Robinson, Chicago the Open Court Publishing Company, ١٩٠٩, pp.٢٠-٢٨.

١١)يطلق البعض عليها اسم (مدينة فتح بور) اختصارًا لاسمها، والمدينة عبارة عن تل صخري مرتفع وسط السهول بالقرب من أجرا، وقد شيد الإمبراطور(أكبر) هذه المدينة لتكون مقرًا له، ولمقابلة شيوخ الصوفية والعلماء والفقهاء ومناقشة المسائل الدينية وسرعان ما تحولت هذه المنطقة الجرداء إلى مدينة بالغة الروعة والجمال وتم نقل عاصمة المُلك إليها وظلت عاصمة للإمبراطورية الهندية قرابة خمسة عشر عاماً، وقد سجل الرحالة البريطاني " فيتش" أن مدينة "فتح بور" في أوج مجدها بلغ عدد سكانها (٢٠٠ ألف نسمة) أي أكثر من عدد سكان لندن وروما آنذاك، انظر: مجلة صوت الشرق، مجلة ثقافية هندية مصورة، مقال بعنوان " فاتح پورسيكري" عاصمة أكبر المهجورة، بقلم تيرو مورني، ترجمة: آمال فؤاد، العدد ٣٠٩، أبريل ١٩٨٧م، ص١٢.

١٢) أحمد قاسم جمعة، التأثيرات المعمارية بين مصر والعراق خلال العصور الإسلامية حتى العهد العثماني، مقال بمجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد ٣٠، د.ت، ص٧.

١٣) براناف كولار، الصوفية في الهند، مجلة صوت الشرق، العدد ٤٠٢، فبراير ١٩٩٨م، ص ٢١.

١٤) ثروت عكاشة، موسوعة فنون الشرق الأقصى، الفن الهندي، دار الشروق، ط١، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٦م، ص٢٢٥.

– ثروت عكاشة، التصوير المغولي الإسلامي في الهند، ج ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص٩٩.

٢) Michael. B, glennd. lowry, akbar, india :art from the mugh city of victory, ٢٠٠٢, p.١٠٩.

١٦) Daljeet and P.c. Jain, Indian Miniatures Painting, Brijbasi Art Press, ٢٠٠٧, p.٧٥.

١٧) للمزيد راجع: محمد أحمد عبد السلام، الفنون الإسلامية في الصين وأثرها على فنون اليابان وكوريا في الفترة (٨-١٣هـ/١٤-١٩م)، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة حلوان، ٢٠١٨م، ص٣١٣-٣١٨. كما تفضل أستاذي الكريم (أ.د/عصام الفرماوي) بالحديث والمناقشة حول هذا الموضوع، وتوضيح أنها من الممكن أن تكون كائنات حقيقية وليست أشكالاً خرافيَّة.

١٨) ويلاحظ أن التنينات منذ أول ظهورها ومورفولوجيتها (شكلها الخارجي) متأرجحة بين ذوات الأربع (سباع أو بهائم) والتماسيح (الزواحف ذات القوائم الأربع)، ولكن يظل الارتباط الأزلي بين التنين والثعبان هو العلامة المميزة بتصميم التنين، حتى مع تصميم ذوات الأربع نجد أنه لا بد من الاحتفاظ بصفة ثعبانية مثل الرقبة الثعبانية، والرأس الثعبانية أو مؤخرة الجسم الثعبانية أو الذيل أوالحركات الثعبانية أو الإيحاءات الثعبانية ... إلخ وكلها صفات مميزة للتنين وافتقادها يخرجه أساسًا من جنس التنينات وللمزيد عن التنين انظر:

- محمد أحمد التهامي محمد السيد شبانة، الكائنات لخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في إيران من العصر المغولي حتى نهاية العصر الصفوي . دراسة آثارية فنية مقارنة، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص٢٢.

- Rosenzweig .D, Stalking the Persian Dragon: Chinese prototypes for the miniature representations, Kunst Des orients, Vol. XII, ١٩٧٨/١٩٧٩, pp. ١٥٠-١٧٥.

١٩) يظهر في كتابات الكثير من الباحثين العرب أكثر من الأجانب خلط بين العنقاء العربية والسيمرغ الفارسية، ولم نجد باحثا يحاول على نحو دقيق التفرقة بينهما – قبل عملية توحيد هوياتهما – سوى "إيفا باير" التي أشارت إلى هذه التفرقة بنذر يسير، وللحق فإنهم معذورون في ذلك لأنه حدثت عملية "توحيد للهوية" بين السيمرغ والعنقاء وذلك بأن اكتسبت السيمرغ بعض صفات العنقاء والعكس على نحو تبادلي حتى أن التسمية أطلقت على نحو مترادف كأن يقال سيمرغ تعبيراً عن العنقاء، ولكن عملية توحيد الهوية هذه لم تحدث فجأة أو اتفاقًا، بل كان لها مقدماتها وقبل ذلك كان للعنقاء العربية والسيمرغ الفارسية شخصية أدبية فردية مميزة، ثم حدث بمرور الزمن أن توحدتا سويا (لاسيما من حيث التسمية ومن حيث تبادل بعض الصفات والأدوار المنوطة) ولكن رغم ذلك بقى أن الذي يحكمنا في ذلك هو "المضمون" وهذا المضمون متأثر بطبيعة الموضوع وبطبيعة المخطوطات التي تظهر فيها كل من العنقاء والسيمرغ .- محمد شبانة، الكائنات الخرافية، ص٢٢٩.

٢٠) وصف الكيلين في الكتابات الصينية القديمة بأن له قرن وحيد، وقبل بداية عصر أسرة منج كان له قرنان، وظل بهذيَّن القرنين منذ ذلك العصر، وكانت تصاوير الكيلين على خزف البورسلين الذي يرجع لنهاية عصر أسرة "يوان" وبداية عصر أسرة "مينغ" يظهر فيها الكيلين يشبه الغزال ذا الحوافر المشقوقة، وله رأس آيل، وذا قرنين وذيل كث يشبه ذيل الحصان، وفي عصر أسرة مينغ أصبحت الرأس رأس تنين، وتم اختزال القرنيَّن فِي قرن واحد، وعلى ذلك يكون الكيلين من هذا النوع في التصوير الإسلامي هو صورة الكيلين القياسية في عصر أسرة مينغ وليس قبلها، وفي الميثولوجيا الطاوية ينتمي الكيلين للحيوانات الأربع الأسطورية التنين والعنقاء والسلحفاة، ويقال أنه نشأ من تزاوج أسطوري بين التنين والبقرة. محمد شبانة، الكائنات الخرافية، ص٣٠. وللمزيد انظر: محمد أحمد عبد السلام، الفنون الإسلامية في الصين وأثرها على فنون اليابان وكوريا، ص٣٥٠ وما بعدها.

* ترجع التصويرة إلى القرن ١١ هـ/ ١٧م، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن.

٢١)- أبو الحمد محمود فرغلي، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩١م، ص٣٦٦،٣٦٧.

٢٢)George. M, The Majesty of Mughal Decorations (The Art and Architecture of Islamic India, Thames and Hudson, ٢٠٠٧, p. ١٩٣,١٩٦.

٢٣) زهرة الخشخاش، عُرفت الهند زراعة هذا النبات وهو نبات مخدر يصنع منه الأفيون أو يزرع للتزيين وكثير ما نجد زهوره تستخدم في زخارف المنسوجات والسجاد الهندي وكذلك التحف المعدنية؛ أما زهرة القرنفل: من الزهور التي أقبل الفنانون في الهند على استخدامها في زخرفة مختلف التحف الفنية، وتنمو زهرة القرنفل في الهند بشكل دائم طوال السنة ليس على التلال فقط وإنما في دلهي والمناطق المحيطة بها. انظر: ربيع حامد خليفة، تحف معدنية من حيدر آباد الدكن "طراز البيدري"، بحث في ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، ١٩٩٨م، ص ٣٧١،٣٧٢؛ والقرنفل: نباتي عشبي معمر نشأ في المنطقة الممتدة بين جنوب أوربا والهند وهو من الأزهار الشتوية الجميلة ويستخدم في بعض الأغراض الطبية أو في العطور أو للزينة وقد عرف هذا النبات في الحضارة المصرية القديمة وكذلك أخذ الإغريق زهرة

القرنفل رمزا للمعبود "zeus"، راجع : مصطفى محمد الشربجي ، العلاقة بين الشكل والوظيفة في تصميم طباعة المنسوجات القطنية ،رسالة ماجستير ،غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية ، حلوان ،١٩٨٤م، ص٨٥،٨٦.

٢٤) Mark. Z, Gold Silver Bronze from Mughal India, Laurence King Pu, ١٩٩٧, Plate. ٣٦٠, ٣٨٩.

٢٥) صندوق من الخشب المطعم بالعاج، عصر مغولي هندي، ١٦٤٠م، مجموعة ناصر خليل للفن الإسلامي، لندن.

٢٦) Pedro. M, what happened to the Mughal furniture the Role of the imperial Workshops , the decorative motifs used , and the Influence of Western models, Muqarnas, vol.٢١, ٢٠٠٤, fig.١٠, p.٩٠.

*هو الإمبراطور "أبى المظفر نور الدين محمد سليم جهانگير"، وكلمة "جهانگير" كلمة فارسية من مقطعين تعني "المهيمن على الدنيا" أو "ملك الدنيا" وتكتب "جهانگير" أو "جهانجير" أو "جهانغير" فحرف "گ" في الفارسية تنطق حرف "ج" في اللغة العربية بلهجة أهل القاهرة أي غير معطشة، للمزيد انظر:

- Henry, B, The TūzukiJahāngīrī or Memories of Jahāngīr, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, p.١, ٣.

٢٧) Zeenut, Z, The Magnificent Mughals, Milo Cleveland Beach, Oxford University Press, ٢٠٠٨, p.٢٩٦.

٢٨)Smart Museum of Art University of Chicago, Islamic Art from the David ٢٠٠٧ collection, Copenhagen, ٢٠٠٧, p.٣٣.

٢٩) وقد أخذت هذه المناظر من مدرسة التصوير المغولية الهندية؛ انظر:

- Ernst J. Gruber, Land Marks of the World's Art, the World of Islam, New York, ٢٠٠٩, p.١٥٩.

٣٠) انظر:

- Alexander. P, Islam and Muslim Art, Translated by: Robert Erich Wolf, Thames and Hudson, ١٩٩٤,. Plates ٥٥٨, ٥٥٩.

٣١) David. W, Glass (A Short History), The British Museum Press, London, ٢٠٠١, p.٩٨.

٣٢) أما عن تأصيل رسوم الأفيال فقد وجدت رسوم الأفيال في منطقة أواسط آسيا في فترة متقدمة، حيث عُثر على رسم جداري في منطقة أوزباكستان ويرجع تاريخه إلى ق ٥-٦م محفوظ بمتحف الأرميتاج بلننجراد، يُمثل هذا الرسم شخص على ظهر فيل تهاجمه النمور، وقد زخرف سرج الفيل بهيئة حبات السبحة؛ انظر: ربيع حامد خليفة، فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامي، ط١، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٤٦؛ كما خُصصت دار للعناية بالفيلة سُميت "الفيل خانه"، انظر: رانيا عمر هنداوي، الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية، رسالة ماجستير، غير منشورة، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٢٧٣،٢٧٥.

٣٣) Oliver. W, Ceramics from Islamic Lands, Thames and Hudson, the Al-Sabah Collection, Kuwait National Museum, ١٩٦٧, p.٤٨٣.

٣٤) John. S, Gauvin. A, The Indian Conquest of Catholic Art, The Mughals the Jesuits and Imperial, ٢٠٠٦, p.٧.

٣٥) Amina. O, Indian Miniatures of The Mughal Court Translated By: Deke Dusin Berre, New York: Harry N.Abrahms, Inc. Publishers, ١٩٩٢, p.١٦-٢١.

٣٦- ضياء الحسن الندوي، الآثار التاريخية في الهند، مجلة ثقافة الهند، مجلد٥٣، العدد١، ٢٠٠٢م، ص٤٩-٥٢.

٣٧- أمنية أحمد أهوجا، خط اليد في الفن، مجلة صوت الشرق، عدد ٢٠٩، إبريل ١٩٨٧م، ص٢٢.

٣٨) Stuart. C. W, India art and Culture ١٣٠٠-١٩٠٠, the Metropolitan Museum of Art, New York, ١٩٨٦, p.٣٠٧.

٣٩) Jeffrey A.H, Shah Jahan's Lal-Mahal Atbari and the Tradition of Mughal Hunting Palaces, vol. I, ١٩٨٨, p. ٣٦٨, Fig. ٢٢٧, ٢٢٨.

٤٠- Ettinghausen. R, Oleg Grabar, The Art and Architecture of Islam (٦٥٠-١٢٥٠), Yale University Press, ١٩٩٥, pp. ٢٩٠- ٢٩٣.

٤١- أحمد رجب محمد علي، تاريخ وعمارة المساجد الأثرية في الهند، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٧م.

- أحمد رجب محمد علي، تاريخ وعمارة المزارات والأضرحة الأثرية الإسلامية في الهند، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ٢٠٠٥م.

دراسة ونشر لقطعة من النحاس غير منشورة
دراسة أثرية فنية محفوظة بمخازن رشيد

أماني السيد عياد
مدرس الآثار الإسلامية – كلية الآداب – جامعة طنطا

ملخص البحث

يتناول البحث دراسة تحفة من النحاس محفوظة بمخازن رشيد تنشر لأول مرة، وقد تبين من خلال الدراسة إن هذه التحفة تؤرخ بالقرن الرابع الخامس الهجري، العاشر الحادي عشر الميلادي وترجع إلى العراق أو إيران في تلك الفترة.

الكلمات الدالة:

تحفة من النحاس– النحاس الأصفر - الحز -مخازن رشيد– النقاط المنتظمة– النقاط المطموسة

مقدمة:

سوف يقوم البحث بنشر قطعة أثرية فريدة لم يسبق نشرها من قبل وهذه القطعة غنية بالعناصر الزخرفية والفنية التي سيتم تناولها من خلال الدراسة الوصفية للقطعة موضوع البحث من حيث الشكل العام والتصميم للقطعة، ثم الوصف الفني، يلي ذلك الدراسة التحليلية، والتي اعتمدت على دراسة المادة الخام المصنوع منها هذه القطعة، ثم أساليب تنفيذ الزخارف عليها، ثم دراسة الزخارف الواردة على هذه القطعة، ومدي تنوعها ثم يلي ذلك الخاتمة وأهم النتائج، ثم فهرس الأشكال واللوحات.

نوع التحفة: غلاية من النحاس.

مكان الحفظ: مخازن الآثار الإسلامية برشيد[١].

المقاسات: فوهة دائرية قطرها ١٨سم ارتفاع البدن ١٣سم مقبض بطول ١٣سم.

الوصف:

غلاية من النحاس الأصفر(٢)، ذات فوهة دائرية الشكل يبلغ قطرها ١٨سم، لوحة (١) شكل (١) وارتفاع البدن حوالي ١٣ سم، ولها مقبض يبلغ ارتفاعه ١٣سم، وفوهة الإناء بها إطار زخرفي رفيع يتكون من زخارف هندسية منفذة بالحفر على هيئة زجزاج كما يزخرف المقبض زخارف هندسية منفذة بالحز قوامها زخارف زجراجية لوحة (٢) شكل (٢) ويزخرفها نقاط منتظمة على جميع المقبض وفي منتصف المقبض خطوط طولية منفذة بالحز ليس بها أية زخارف.

أما الجزء العلوي من البدن يضم أفريز زخرفي عريض على أرضية من لوحة (٣) شكل (٣) النقاط المنتظمة، توجد به زخارف نباتية تتكون من فرع نباتي حلزوني يحصر فيما بينه ورقة نباتية خماسية البتلات منقوش في المنتصف ومتكررة بالتناوب ثم يلي ذلك إطار رفيع به زخارف هندسية زجزاجية، ويوجد أسفل الإطار أفريز عريض يتوسط البدن وبه كتابات بالخط الكوفي المورق على أرضية من النقاط المنتظمة لوحة (٤) شكل (٤) والشريط يضم عبارات شيعية تفصل فيما بينها فواصل زخرفية، تتكون من الورقة النباتية الثلاثية وأنصاف المراوح النخيلية ونص العبارات الشيعية "على ومحمد عباد الله" ثم فاصل زخرفي "الطائفة" فاصل زخرفي "العلوية" فاصل زخرفي "على ولي" فاصل زخرفي "الله".

ثم يلي الشريط الكتابي إطار رفيع به زخارف زجزاجية هندسية لوحة (٥) ويتوسط قاعدة الإناء أفريز من الزخارف النباتية ثم يلي ذلك أفرع نباتية ملتفة تحصر أنصاف مراوح نخيلية وأوراق نباتية ثلاثية بينما قاعدة الإناء من أسفل يتوسطها أفريز زخرفي مستدير لوحة (٧) شكل (٦) يتكون من الزخارف النباتية التي تحصر الورقة النباتية الثلاثية البتلات وأنصاف المراوح النخيلية على أرضية من النقاط المنتظمة، كما يعلو القاعدة . شريط زخرفي يدور حول بدنها بالكامل يحصر الورقة النباتية الثلاثية وأنصاف المراوح النخيلية وذلك على أرضية من النقاط المنتظمة.

الدراسة التحليلية:

المادة الخام التي صنعت منها هذه القطعة: النحاس الأصفر[٣].

استخدم النحاس الأصفر في صناعة التحفة المعدنية وهو يعد النحاس من أعظم المعادن أهمية، ويمكن قطعة بأدوات القطع المعروفة، كما يمكن لحامه بسهولة[٤]، ويسهل تشكيله نظراً لكونه لين، ومطاوع، ويدخل في صناعة العديد من الأواني وفي كافة الأغراض الصناعية، والنحاس الأصفر يعد المعدن الأساسي المفضل لصناعة الأشياء الراقية خلال العصر الإسلامي[٥]، ولكنه كان عرضه لصدأ النحاس، فلم يكن من المناسب لتصنيع الأواني وأدوات المطبخ إلا إذا تم تلبيسها بطبقة من القصدير، تعد إيران من أكثر الشعوب التي لها شهرة واسعة في صناعة التحف المعدنية قبل الإسلام وبعده نظراً لتوافر مناجم النحاس والفضة والقصدير بها[٦].

أساليب الصناعة وطرق الزخرفة:

أساليب الصناعة:

يتم إجراء عدة مراحل فنية لتشكيل التحف المعدنية، بواسطة الأدوات والمعدات اللازمة، ومن أهم هذه الخطوات.

مرحلة تفصيل المعدن:

حيث يتم قطع الصفائح المعدنية تبعاً للشكل المطلوب تصميمه للتحفة، وذلك بحصر عدد أجزاء التحفة[٧]، كاليد، والبدن، والقاعدة، كما في الإناء المعدني موضوع الدراسة لوحة (١).

مرحلة الطرق:

تتم بتثبيت الصفيحة المعدنية على سندال من المعدن، ويتم الطرق من خلال مطرقة اليد، حيث يتم تشكيل هذه الصفيحة على حسب التصميم المطلوب[٨].

مرحلة التقبيب:

وتستخدم في تشكيل القواعد المجوفة للداخل للأواني المعدنية، يتم الطرق في مركز القرص المعدني، وذلك بوضع قاعدة القطعة فوق تجويف قرمة خشبية وتطرق طرقاً خفيفاً متكرراً، وبداير المعدن، حيث يتم من مركز القاعدة حتى اتجاه الحواف الخارجية للقاعدة، حتى يتم الحصول على الشكل المطلوب.

يلي ذلك مرحلة "الشد" وتستخدم مطرقة لإجراء هذه العملية وتكون محدبة حيث يتم إزالة المعدن الزائد إلى الأماكن الأخرى بالتتابع ، يلي ذلك مرحلة "التنعيم" وذلك لتنظيف سطح المعدن وإزالة عيوبه بسهولة، ثم مرحلة "التخمير "التلوين" أي إعادة المعد إلى المرونة التي يفقدها أثناء طرقه، وتتم بمعاملة الصفائح المعدنية بالحرارة أثناء مرحلة تشكيله بالطرق، ويلي ذلك أخر مرحلة وهي "اللحام" وتتم باستخدام المقص المعدني لعمل أسنان في طرف من الطرفين المتواجهين للحام، ويتم تثبيت الطرف الأخر بين أسنان الطرف المقابل ويطرق عليهما بالمطرقة للتثبيت ثم توضع ماد اللحام، ليتم لحامها بسهولة ويبدو من الشكل العام لهذه التحفة أنها صنعت بأسلوب الطرق.

طرق الزخرفة:

الزخرفة باستخدام الحفر:

يعد الحفر من الأساليب الزخرفية التي استخدمت في تنفيذ الزخارف، فيعد من الطرق الفنية التي استخدمت على أسطح التحف المعدنية حيث تم استخدام العديد من العناصر الزخرفية المتنوعة كالزخارف النباتية والهندسية والكتابية بأسلوب الحفر، فيتم تنفيذ الحفر برسم الزخارف والنقوش على سطح المعدن[٩]، وذلك باستخدام أدوات ذات أطراف حادة من الصلب مختلفة المقاطع بالدق عليها بالمطرقة والجاكوش، وذلك لإجراء نقوش غائرة أو بارزة[١٠] على سطح التحفة، ويتم أحداث الزخارف بطريقة بارزة من خلال الدق بالجاكوش على طبقة المعدن من

الخارج أو من الداخل بصورة عكسية، ولإحداث زخارف بارزة بروزاً مرتفعا"، تطبق طريقة الطرق من الداخل(١١).

استخدم الحفر في الزخرفة باستخدام الحز:

يعد الحز من أبسط الأساليب الفنية، حيث تصلح لجميع المعادن ويستخدم الصانع لإجرائها بعض الأدوات البسيطة وذلك من خلال زخرفة ونقش السطح المعدني بحزوز خفيفة فتظهر العناصر الزخرفية على سطح التحفة(١٢)، وذلك من خلال استخدم أقلام الحفر المعدنية أو مبارد صغيرة أطرافها مدببة ومختلفة السمك والحجم تبعاً "للزخرفة المراد حزها"(١٣).

العناصر الزخرفية:

حرص الفنان على إظهار العناصر الزخرفية المتنوعة، كما جمع بين الكثير من هذه العناصر، وذلك على المنتجات المعدنية المختلفة(١٤)، من أواني وطسوت وأطباق وأباريق وغيرها والتي أنتجت في العصور الإسلامية المتعاقبة، كما تنوعت هذه الزخارف، تضمنت عناصر نباتية وأخري هندسية فضلا عن الزخارف الكتابية.

أنواع الزخارف التي تم تنفيذها على القطعة موضوع الدراسة:

ظهرت الكثير من الزخارف والتكونيات النباتية بصورة واضحة، حيث التنوع فاشتملت على الفروع والأوراق النباتية(١٥)، التي جاءت ذات فصين وأخرى ذات الفصوص الثلاثة مع تطور فصوص الورقة، حيث رسمت فصوص الورقة النباتية مستديرة الشكل، وأحياناً، فص قصير الطول، وممتد لأعلى، كما ظهرت عناصر نباتية مختلفة كالمراوح النخيلية والتي أخذت أشكالاً متنوعة ولعبت دوراً رئيسياً في زخرفة التحف المعدنية.

الفروع والأوراق النباتية:

هي عبارة عن تفريعات نباتية ذات منحنيات دائرية وحلزونية تخرج منها الأزهار، والأوراق النباتية ذات الفصين أو الورقة النباتية ذات الفصوص الثلاثة، والوريدات متعددة البتلات، ولقد استطاع الفنان المسلم عن طريق التأمل ابتكار أشكال جديدة للزخارف النباتية ميزت الفن الإسلامي عن غيره من الفنون(١٦).

الورقة النباتية ذات الفصين:

تعد الوحدة الرئيسية في الشكل الزخرفي وتتكون من فص قصير الطول والأخر رسم بشكل محور عن نصف المروحة النخيلية، كما رسمت الورقة النباتية ذات الفصين بأسلوب متطور،

فظهر أحد الفصوص بشكل قصير، والفص الآخر بشكل ممتد لأعلى، ثم يلتف إلى أسفل في شكل دلاية مستديرة الشكل، وقد ندر وجودها في الزخارف النباتية في الفنون التي سبقت الفن الإسلامي(١٧)، وظهرت في زخارف بعض حروف الكتابات المزهرة على الإزارات الكتابية بالجامع الأزهر(١٨). كما ظهرت بشكل واضح في كوشات عقود المجاز القاطع بالجامع الأزهر.

الورقة النباتية ذات الفصوص الثلاثة:

تظهر الفصوص بشكل مستدير الشكل، وتعد من العناصر الزخرفية التي شاع استعمالها في زخرفة التحف الفنية والعمائر واستطاع الفنان أن يشكل من هذا العنصر تكوينات زخرفية رائعة الجمال والإتقان(١٩)، تنوعت أشكاله ما بين البسيط والمعقد كما يعد من أهم العناصر النباتية التي ظلت تتطور على مر العصور والدليل على ذلك التحف التي جاءت من سامراء حاضرة الخلافة العباسية، والتي أظهرت استخدام الفنان المسلم لهذا العنصر النباتي ثلاثي الفصوص(٢٠)، وقد أرجعها البعض إلى العصر الأموي كما في قبة الصخرة، كما توجد بزخارف المدخل "بقصر الحير" الغربي من عصر هشام بن عبد الملك(٢١)، كما استعملت هذه الزخرفة في مصر في بداية العصر الفاطمي متأثرة في أسلوبها بطراز سامراء، ووجدت ضمن زخارف خوذة قبة الحافظ بالجامع الأزهر(٢٢)، واستخدمت تلك الزخرفة في تحديد الإطارات العليا للكتابات وفي الفواصل الزخرفية بين الكتابات في تحديد الإطارات العليا للكتابات وفي الفواصل الزخرفية بين الكتابات الكوفية على بدن التحفة المعدنية موضوع الدراسة لوحة (٤) شكل (٤).

تنوعت أشكاله ما بين البسيط، والمعقد واستخدمت تلك الزخرفة في تحديد الإطارات العليا للكتابات كما في التحفة المعدنية موضوع الدراسة.

المراوح النخيلية وأنصافها:

تعد المروحة النخيلية ومشتقاتها المتعددة في الفن من التأثيرات الزخرفية الهامة في الفن الساساني(٢٣)، كما وجدت الأوراق النخيلية على مختلف الفنون والمنتجات الفنية، وترمز عند اليونانيين إلى النصر والتفاؤل، وترمز النخلة في الفن الإسلامي إلى الجنة فهي من أشجار الجنة(٢٤)، كما تعد الأصول المباشرة لمثيلاتها في الآثار الإسلامية الأولي كما في تيجان الأعمدة بسوريا وفي قصر المشتي وغيرها واتخذت المراوح النخيلية أشكالاً متنوعة على الفنون الإسلامية فظهرت نصف المروحة النخيلية على التحف المعدنية وغيرها، أما في العصر الفاطمي ظهرت بصورة متطورة نظراً إلى كثرة توريقها، وتجلي ذلك في زخرفة باب من الخشب بدير أبى مكار في وادي النطرون بمصر، وأيضا طبق من الخزف محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(٢٥)، كما وجدت بصورة واضحة في باب الحاكم بأمر الله بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(٢٦).

الورقة ذات الفصوص الخمسة:

اهتم الفنان باستخدام الورقة النباتية بأشكالها المتنوعة، بالإضافة إلى استخدام الفروع والأوراق النباتية على كافة منتجاته، وتعد هذه الورقة من الوحدات الزخرفية التي وجدت في الفنون القديمة، ومن أكثر العناصر الزخرفية شيوعاً في الفن القبطي حيث وجدت في الأثار المسيحية في مصر والعراق وسوريا ، وأصبحت مصدراً لعدد من الموضوعات الزخرفية(٢٧)، التي وجدت في أثار العصر الإسلامي الأول، كما ظهرت على أفريز من الخشب يرجع إلى العصر الفاطمي(٢٨)، "جاءت هذه الورقة محدبة الحواف ومفرغة من باطنها كما في الشريط الخلفي الذي يدور بإحدى نوافذ جامع قوصون(٢٩).

الزخارف الهندسية:

الزخارف الهندسية تضم النقوش التي اعتمدت على الأشكال الهندسية سواء كانت خطوط ، نقط، زوايا، أشكال مستقيمة، وأشكال مجسمة(٣٠)، كالمثلثات والمربع والمستطيل وشبه المنحرف والدوائر(٣١)، وأخذت الزخارف الهندسة أهمية كبيرة، وأصبحت في الكثير من الأحيان العنصر الرئيسي الذي يغطي مساحات كبيرة(٣٢).حيث تميز الفنان بتنظيم عناصره الزخرفية داخل اشرطة ومناطق هندسية كالمناطق البيضاوية المستديرة الشكل، كما رسمت المناطق الهندسية كفواصل بين العناصر الزخرفية ، ووجدت في اماكن بارزة في منتصف البدن ، وقد رسمت الزخارف الهندسية والتفريعات النباتية بداخل هذه المناطق الهندسية

الشكل البيضاوي:

يعد الشكل البيضاوي من مشتقات الدائرة في عالم الهندسية ومن أكثر الأشكال الدائرية راحة للعين، لأنه ناتج من الانتظام الهندسي(٣٣) للدائرة.

الدائرة:

عبارة عن خط منتظم الإتجاه يدور في حركة منتظمة ، يتم غلقة وقد حاول الصانع في كثير من الأحيان كسر قوته، إما بإدخاله في شكل آخر، أو بشغله في وحدة زخرفية مختلفة(٣٤). وتعد الدائرة من المنحنيات المتصلة لا بداية ولا نهاية لا تشير إلى اتجاه معين(٣٥). وترمز إلى قرص الشمس أو منظر القمر عندما يكتمل بدرا(٣٦) أو ترمز إلى الليل والنهار، وقد وجدت هذه الدوائر تزين للتحفة النحاسية موضوع الدراسة.

النقاط المنتظمة:

النقاط المنتظمة تتكون من نقاط صغيرة جداً متراصة بانتظام بجوار بعضها البعض، وقد ظهر عنصر النقاط المنتظمة على التحف التطبيقية الإيرانية وبصورة واضحة على الخزف[٣٧] ذي البريق المعدني

النقاط المطموسة:

تتكون النقاط المطموسة من دوائر صغيرة جداً متماسة، وقد عرفت في الحضارة الساسانية باسم "حبات اللؤلؤ الساسانية"، ويعد هذا العنصر قد استخدم قديماوحديثا[٣٨]، لأن الشكل الدائري يتجسد في الكثير من الكائنات الحية كالثمار، والحبوب والأزهار وغيرها[٣٩]، وظهرت النقاط المطموسة على التحف التطبيقية، وبصفة خاصة الخزف ذي البريق المعدني[٤٠].

شرائط زجزاجية:

الزخارف الزجزاجية عبارة عن شرائط أو خطوط مستقيمة في إتجاه واحد، أو شريطان زجزاجيان، يفصل بينهما خطوط مستقيمة وذلك في إطار مستدير الشكل، وقد انتشرت الزخرفة الزجزاجية بصورة واضحة في زخرفة العمائر والتحف التطبيقية[٤١].

الزخارف الكتابية:

ظهرت الكتابات والزخارف المتنوعة والتي أثبتت مدي اهتمام الفنان المسلم، فجاءت الكتابات المنفذة على القطعة موضوع الدراسة توضح مدي تطور الخط العربي وطرق الكتابة وأيضاً أسلوب تنفيذها على شتي المواد المختلفة، كما جاء مضمون الكتابات يوضح مدي العلاقة بالنواحي الاجتماعية والسياسية والتاريخية للمجتمع في تلك الفترة.

الخط الكوفي:

يعد الخط الكوفي والذي ظهر بأشكاله المتنوعة ومن أقدم الخطوط، وينسب إلى مدينة الكوفة بالعراق[٤٢] التي أسسها عمر بن الخطاب. ولقد انتشر الخط الكوفي في أنحاء العالم الإسلامي، نظراً للإبداع الذي عني به أهالي الكوفة في تجويدة والارتقاء به، كما تم استعمال الخط الكوفي مصر في نهاية القرن الأول الهجري ، ثم انتشر واستمر إلى القرن السادس الهجري ليتسم الخط الكوفي بتكوينه الهندسي[٤٣] حيث يتكون قوائم عمودية أو شبه عمودية على قاعدة تمتد أفقياً على مستوي السطر أو مستوي استواء الكتابة، مما جعل الكتابة تبدو كشريط زخرفي.

لقد عني الفنان المسلم إلى تطوير هذا الخط فجعله من أهم الوحدات الزخرفية في الفن الإسلامي[٤٤]، وظهر الخط الكوفي متعدد الأنواع وله أشكالاً زخرفية متعددة[٤٥]، فظهر "الكوفي البسيط" الذي اتسم بأنه لا توريق فيه ولا تعقيد ولا ترابط بين الحروف به[٤٦]، كما ظهر "الكوفي المربع" وهو ذو حواف يأخذ شكل هندسي قائم الزوايا[٤٧]، كما ظهرت كتابات كوفية تقوم على

أرضية من الزخارف النباتية المستقلة، وقوامها عبارة عن فروع وسيقان ووريقات نباتية لا تتصل بالكتابة، وكما ظهر الخط الكوفي ذو الطرف المتقن وقد استطاع الفنان المسلم أن يجعل قمة بعض الحروف تبدو أعرض من الحرف نفسه(٤٨).

كما ظهر "الكوفي المورق" وهو الذي تنتهى حروفه وتزخرفها وريقات نباتية ذات هيئة نخيلية أو نصف نخيلية(٤٩)، وتوجد أمثلة له على لوحة من الزخارف عليها "شهادة التوحيد" بالخط الكوفي البارز المورق ٥هـ/ ١١م محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(٥٠)، كما يوجد طاس من الذهب إيران أوائل القرن ٥هـ/١١م ومحفوظ بالمتحف البريطاني ، حيث يزخرف حافة هذا الطاس كتابة بالخط الكوفي المزهر على أرضية من النقاط المنتظمة ويظهر مدي التباين في الزخارف والوضوح(٥١).

وجد الخط الكوفي المورق أيضاً في زخرفة قطعة من نسيج الحرير ترجع إلى إيران (ق ٦هـ-١٢م)، تضم الخط الكوفي المورق على أرضية من الزخارف النباتية، ومضمون الكتابات "في القبر ووحدتي وفى اللحد وحشتي"(٥٢)، ووجد الخط الكوفي المورق الذي شاع استخدامه علي العديد من التحف المعدنية والتي ترجع إلي إيران ق ٦هـ /١٢م فوجد علي ظهر مبخرة من النحاس قرأ كالتالي "البركة والعز " وعلي ظهر مرآة من البرنز كما وجد علي تمثال من النحاس لنسر بدون رأس قرأ كالتالي "العز والإقبال [٥٣]

وقد نفذ الفنان حروف الخط الكوفي بشكل متقن على المعادن عن سائر الفنون التطبيقية الأخرى نظراً لكونها تتميز بالاستقامة مما سهل تنفيذها بأسلوب الحز على سطح المعدن كما في القطعة موضوع الدراسة لوحة (٤) شكل (٤)

الكتابات التي ورد على القطعة موضوع الدراسة:

العبارات الدعائية والمذهبية(٥٤):

ظهر هذا النوع من الكتابات على القطعة المعدنية موضوع الدراسة لوحة (٤) شكل (٤) بصيغة "على ومحمد عباد الله"(٥٥) فاصل زخرفي "الطائفة"(٥٦)، فاصل زخرفي "العلوية"، فاصل زخرفي "على ولي" فاصل زخرفي "الله".

الخاتمة وأهم النتائج:

أولاً: هذه التحفة غير مؤرخة، وترى الباحثة من خلال النقاط المطموسة التي ظهرت على الخزف، ذى البريق المعدني الإيراني والعراقي الذي يرجع إلى القرن الرابع ، أن هذه التحفة تؤرخ بالقرن الرابع الخامس الهجري، العاشر، الحادي عشر الميلادي.

ثانياً: التشابه الكبير بين الكتابات التي وردت على التحفة وبين الكتابات الذي ظهرت على الخزف الفاطمي من الرابع، الخامس الهجري، تؤكد أنها ترجع إلى هذا التاريخ.

ثالثا: يؤكد نسبها إلى العراق أو إيران من خلال النقاط المنتظمة، ومن خلال العبارات الشيعية ومن خلال الخط الكوفي الذي شاع استعماله عند الشيعة وصار ينسب إليهم

– استخدام النحاس الأصفر في صناعة التحفة المعدنية، ويعد أسلوب الصب والطرق من أهم الأساليب الصناعية التي استخدمت هذه التحفة.

– رسمت العناصر الزخرفية على التحفة المعدنية بأساليب زخرفية متنوعة الحز والحفر بنوعيه البارز والغائر.

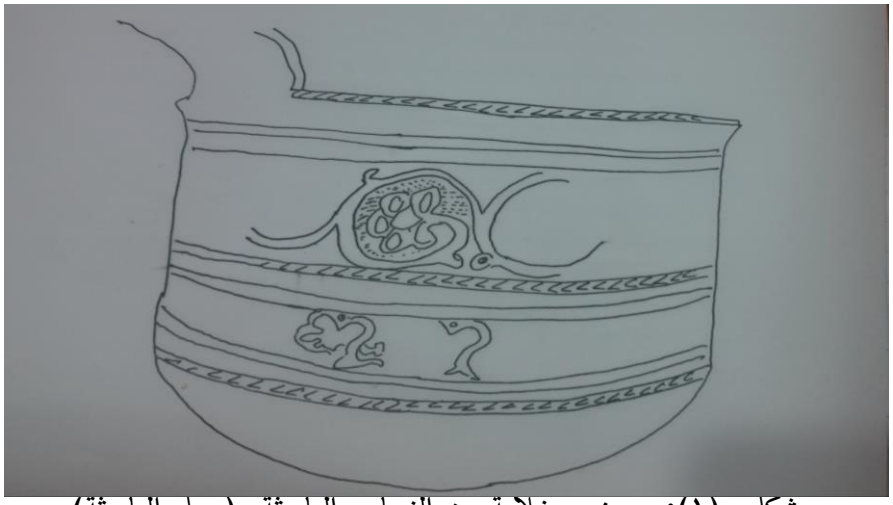
– ظهور العناصر الزخرفية داخل أشرطة ومناطق هندسية، مما أدي إلى تنوع العناصر الفنية على بدن التحفة.

– تنوع العناصر الزخرفية فظهرت الزخارف النباتية والهندسية فضلا عن ظهور الزخارف الكتابية.

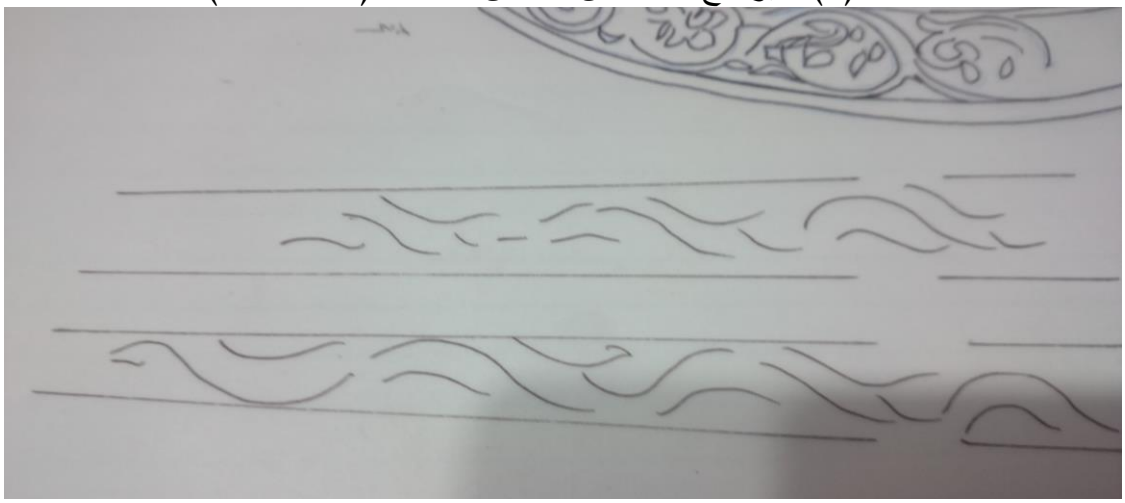
– ظهرت الزخارف النباتية متنوعة ومختلفة كالتفريعات والأوراق والوريدات، ورسمت التفريعات على هيئة فرع متموج تخرج منه الوريدات خماسية البتلات، كما رسمت الأوراق النباتية ذات الفصين والفصوص الثلاثة وأنصاف المراوح النخيلية.

– استخدم الفنان الخط الكوفي المورق، كما تضمنت النصوص الكتابية عبارات شيعية.

ملحق الصور واللوحات:

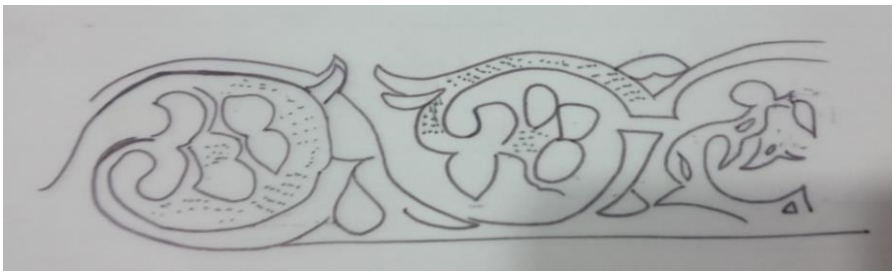


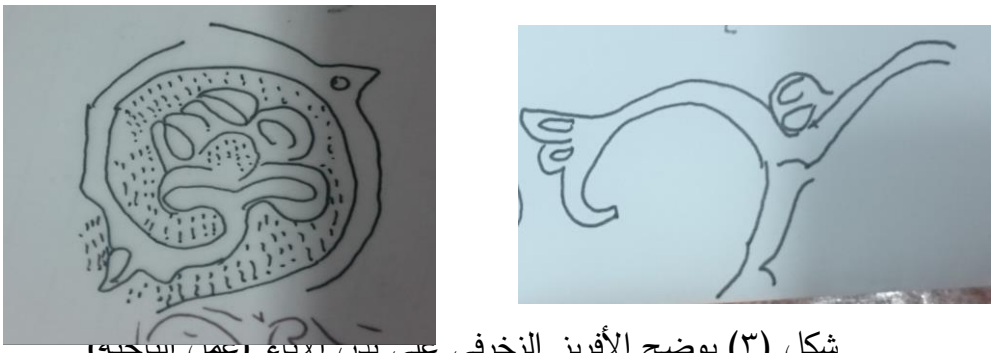
شكل (١): يوضح غلاية من النحاس الباحثة (عمل الباحثة)



شكل (٢) يظهر الزخارف الهندسية بالمقبض للغلاية النحاسية (عمل الباحثة)







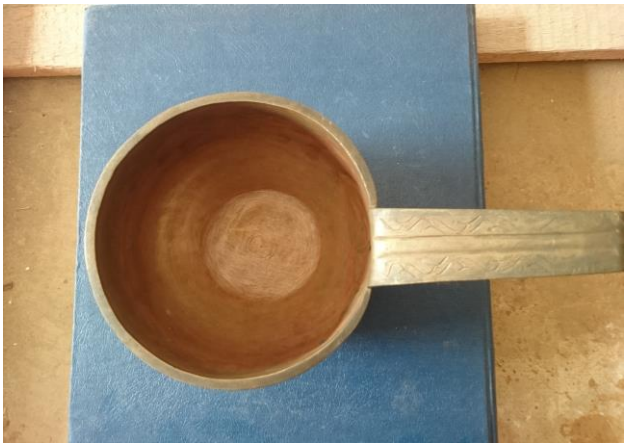
شكل (٣) يوضح الأفريز الزخرفي على بدن الإناء (عمل الباحثة)



شكل (٤) يوضح الافريز الكتابي والفواصل الزخرفية (عمل الباحثة)



شكل (٥-٦) يوضح الشريط الزخرفي الذي يلتف حول بدن الإناء من أسفل (عمل الباحثة)



لوحة (١) تمثل غلاية من النحاس الأصفر (تصوير الباحثة



لوحة (٢) توضح المقبض للغلاية حول بدن الإناء (تصوير الباحثة)











لوحة (٧) تظهر الزخارف النباتية التي تتوسط قاعدة الإناء (تصوير الباحثة).

حواشي البحث:

(١) بعد معاينة إناء ثم العثور عليه بمعرفة مكتب مخابرات حرس الحدود بعزبة البرج بدمياط اتضح أن هذا الإناء أثري وتم حفظه بمخازن الآثار برشيد وتم العثور علي هذه التحفة بميناء الصيد بعزبة البرج بدمياط حيث قد تم تسلمه من احد الصيادين بالميناء وعليه قد تشكلت لجنة بمعرفة مدير عام مركز الوحدات الأثرية بميناء دمياط البحري ،واتضح أن الإناء المعدني اثري وقامت اللجنة باستلامه من مكتب مخابرات الحدود بعزبة البرج وتم إيداعه بمخزن الآثار الإسلامية برشيد تحت رقم سجل ١

(٢) للاستزادة يراجع الدراسة التحليلية.

(٣) يتكون من خليط النحاس والزنك، وعرف في عصر متأخر بالنسبة لتاريخ المعادن، وهو أصفر اللون، وتختلف صلابته باختلاف كمية ما يحتويه من الزنك، وقد استخدمه الفنان نظراً لقابليته للطرق والسحب، واستخدم في تشكيل الأواني والتحف المعدنية على اختلاف أشكالها/ أو لكرأرغين صوي: تطور فن المعادن الإسلامي منذ البداية حتى العصر السلجوقي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٥١-١٥٢/ محمد عبد الحفيظ: التحف المعدنية في العصر العثماني مع عرض لأحدث ما كتب عنها فى السنوات العشر الأخيرة، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٢٢.

(٤) للاستزادة راجع: محمد أحمد زهران: فنون أشغال المعادن والتحف، مكتبة الإنجلو المصرية، ١٩٦٥، ص٣، ٤/ أنور محمد عبد الواحد: طرق تشكيل المعادن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧م/ حسين عليوة: كراسي العشاء المعدنية في عصر المماليك، مخطوط رسالة، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم الآثار الإسلامية، ١٩٧٠م، ص٩٩، ١٠٠.

- Pinder, (R) Wilson: Islamic Metal work of the Eight to the fifteenth century in the keir collection, London, ١٩٧٦.
- Allan (J.W): Metal work of Islamic world, the Iran collection, London, ١٩٨٦, p. ٣٢.
- Melikian. Chirvani (A.S): Islamic Metal work from the Iranian world ٨-١٨th centuries, Victoria and Albert Museum, London,, ١٩٨٢, p. ٢٠٠.
- Ward, (R): Islamic Metalwork British Museum press, ١٩٩٣,

برنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ١٩٩٤م، ص٢١٠/ سعيد مصلحي: الاسطرلاب في مصر الإسلامية، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٩٧، ص ص ٩٣-٩٤. عبد العزيز سالم: الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي ، التحف المعدنية ، ج١، مركز الكتاب للنشر القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٦/ زينب سيد رمضان: زخارف التحف المعدنية السلجوقية في إيران، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة طنطا، كلية الآداب، ١٩٩٩م/ أولكرأرغين صوي: تطور فن المعادن، ص٧٣/ نبيل على يوسف: موسوعة التحف المعدنية الإسلامية في بلاد إيران منذ ما قبل الإسلام وحتى نهاية العصر الصفوي، المجلد الأول، ج١، دار الفكر العربي، ٢٠١٠م.

(٥) راشيل وارد: الأعمال المعدنية الإسلامية، ترجمة ليديا البريدي، دار الوليد للطباعة، ط١، ١٩٩٨، ص٣٨.

(٦) أحمد عبد الرازق: الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، القاهرة، ٢٠٠١م، ص١٠٧.

(٧) للمزي من التفاصيل عن الصناع راجع، راشيل وارد: الأعمال المعدنية الإسلامية، ص٢٣-٧٠.

(٨) للاستزادة عن طريق الصناعة راجع/ أنور محمد عبد الواحد: شرق تشكيل المعادن، ص١١٦ القاهرة، ١٩٦٧م/ راشيل وارد: الأعمال المعدنية الإسلامية، ص٤١/ محمد محمود يوسف: أساليب التصميم في فنون المعادن والحديد، ص٦٠.

(٩) محمد أحمد زهران: فنون أشغال المعادن، ص٢١٢.

(١٠) محمد عبد الحفيظ: التحف المعدنية، ص٢٥.

(١١) عبد القادر عابد، فتحي السباعي: الحفر، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٦٣م، ص٤٨/ أولكرأرغين صوي: تطور فن المعادن الإسلامي، ص١٣٠.

(١٢) محمد عبد الحفيظ: أشغال المعادن في القاهرة العثمانية، ص١٧٨.

(١٣) حسين عليوة: المعادن: مقال ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص١٤٩/نادية أبو شال: المبخرة في مصر الإسلامية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م، ص٢٥٧/ عبد العزيز سالم: الفنون الإسلامية، في العصر الأيوبي، ط١، التحف المعدنية، ص٣٥/ ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية في العصر العثماني، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١، ص١٣٦.

(١٤) حسين عليوة: المعادن، مقال ضمن كتاب القاهرة، تاريخها ، ص١٤٩.

(١٥) للمزيد من التفاصيل عن الزخارف النباتية راجع. زكي محمد حسن: فنون الإسلام، القاهرة ١٩٤٨م، ص٢٥١/ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في مصر قبل الفاطميين ط١، القاهرة، ١٩٧٤م، ص١١/ كاظم الجنابي: الزخارف النباتية والهندسية ، مجلة سومر، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد ، ج٢١، مجلد ٣٤، ١٩٧٨م، ص١٣٤/ عفيفي البهنسي: جمالية الفن الإسلامي، سلسلة علم المعرفة ١٩٧٩م، الكويت، ص٢٣٣/ حسن الباشا: دراسات في الزخرفة الإسلامية، موسوعة العمارة والفنون الإسلامية، المجلد الثاني، ج١، بيروت، ١٩٩٩م، ص٩٩-١٠٠./وجدت الزخارف النابتية المتمثلة في انصاف المراوح النخيلية والاوراق النباتية ذات الفصين الثلاثية الفصوص علي علب من النحاس صناعة ايران محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة وترجع الي القرن ٦هـ /١٢م تحت رقم سجل ١٥٢١٥ ،وايضا علبة اخري من النحاس محفوظة تحت رقم سجل ١٥١٩٠ وتحصر جميعهاا زخارف الاوراق النباتية وانصاف المراوح النخيلية راجع / زينب سيد رمضان :زخارف التحف المعدنية السلجوقية في ايران دراسة اثرية فنية ،مخطوط رسالة دكتوراة كلية الآداب جامعة طنطا١٩٩٩ م ص ٩٨ .

(١٦) نجاة شاكر محمد زيدان: أثر العقيدة الإسلامية في الزخرفة عند المسلمين، مجلة الدارة، العدد الرابع، ١٩٧٨م ص٧٧.

(١٧) فريد شافعي: مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي، ص٦٧.

(١٨) عادل محمد زيادة: الزخارف على العمائر الدينية الفاطمية بالقاهرة، وتونس، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م، ٢١٢ .

(١٩) للاستزادة راجع:

Farid (S): simple calyx ornament in Islamic Art, Cairo, ١٩٦٥, p. ١٢٢.

فوزي سالم عفيفي: الزخرفة العربية الإسلامية، مكتبة ممدوح، طنطا، ١٩٨١م، ج١، ص١١٢/ ولفرد جوزف دللي: العمارة العربية بمصر، ترجمة د/ محمود أحمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٧٩.

وقد عرفت الورقة النباتية في فنون ما قبل الإسلام، وطورت في الفن الإسلامي، راجع: حسن الباشا: دراسات في الزخرفة، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، م ٢، ط١، بيروت، ١٩٩٩، ص١٠٠.

(٢٠) كمال الدين سامح: العمارة في صور الإسلام، القاهرة، ١٩٥١م، ص٨٦، ٨٨.

(٢١) جمال صفوت: العمائر الدينية في غرب الأناضول، مخطوط رسالة، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٤٥٠.

(٢٢) عادل محمد زيادة: الزخارف على العمائر الدينية، ص٢١٠.

(٢٣) أرنست كونل: الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسي، دار صادر بيروت، ١٩٦٦، ص٤٢/ السيد وهبة: الزخرفة التاريخية ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ص ١٥-١٦/ محمود إبراهيم حسين: الزخرفة الإسلامية: الأكاديمية اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٩٠م، ص ص ٣٨-٤٠/ صبري عبد الغني عمارة: التأثيرات الساسانية على الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دراسة أثرية فنية مقارنة، مخطوط رسالة ماجستير، ، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٢٣: ١٣٣.

(٢٤) اعتماد القصيري: الزخارف النباتية من الأرابيسك إلى الرقش العربي، مجلة المتحف الكويتية، السنة الثالثة، عدد (٢)، ١٩٨٧م، ص٢٠/ عبد الناصر ياسين: الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، زهراء الشرق، القاهرة ٢٠٠٦م، ص٣٣، ٣٤.

(٢٥) جمال عبد الرحيم: الزخارف الجصية في عمارة القاهرة الدينية، ص٣٤.

(٢٦) عادل محمد زيادة الزخارف على العمارة الدينية، ص٢٠٨.

(٢٧) م. ديماند: الفنون الإسلامية، دار المعارف ، القاهرة، ط٣، ١٩٨٢، ص٢٥.

(٢٨) Carol Brand (H): The crsades Islamic Perspectives Edin-Burgh university press, ١٩٩٣, p. ٢٨٧.

(٢٩) جمال عبد الرحيم: الزخارف الجصية في عمائر القاهرة الدينية الباقية في العصر المملوكي البحري، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦، ص٣٩.

(٣٠) للاستزادة راجع: كاظم الجنابي: حول الزخارف الهندسية الإسلامية، مجلة سومر المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، ج٢١، مجلد ٣٤، ١٩٧٨م، ص١٤٣/ عفيفي بهنسي: معاني النجوم في الرقش العربي، الأشكال والمضامين المشتركة، ط١، دار الفكر العربي، دمشق، ١٩٨٩م، ص٥٨/ فوزي سالم عفيفي: فنية الزخرفة الهندسة، دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٧م، ص١٥٠/ هربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة فتح الباب عبد الحليم، القاهرة. د.ت، ص٣٤.

(٣١) محي الدين طالو: المرشد الفني إلى أصول وإنشاء وتكوين الزخرفة، ط١، دمشق، ٢٠٠٠م، ص١١.

(٣٢) داليا أحمد فؤاد: الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، مخطوط رسالة ماجستير، قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٠م، ص١٢.

(٣٣) حسن سليمان: سيكولوجية الخطط (كيف تقرأ صورة) دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م، ص٢٥/ فوزي سالم عفيفي: فنية الزخرفة الهندسية، ص١٥٠.

(٣٤) للاستزادة راجع: حسن سليمان: سيكولوجية الخطوط (كيف تقرأ صورة)، ص١٩ /فوزي سالم عفيفي: فنية الزخرفة الهندسية، ص١٥٠، عوض الله الشيمي: الدائرة كشكل ومضمون في الفن التشكيلي ، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٧م، الدائرة ترمز إلى الشمس أو الكون أو القوى التي وراء الشمس للاستزداة راجع: عفيفي بهنسي: الرقش العربي، المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٩م، ص٥٨.

(٣٥) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية ، ط٢، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٣٤.

(٣٦) عصمت أحمد عوض: التعويذة والتمائم والأحجبة بزاوية تشكيلية ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص٨١.

(٣٧) زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٥٥م،(شكل ١٢٥، ١٢٧، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٩، ١٥١، ١٥٤)./التحف الخزفيةا الايرانية تساعدنا احيانا في معرفة اشكال التحف المعدنية لان العلاقة كانت وثيقة بينهما حيث وجدت العديدمن الاواني والاباريق زينت بالفروع النباتية الدقيقة والوريدات الجميلة فضلا عن الكتابات الكوفية راجع /زكي محمد حسن :الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ،١٩٤٠ م ص٢٤٥، وشكل ١٤٨

- Bernard o'kane: The Treasures of Islamic Art In the mUseums of Cairo the American university in Cairo press, Cairo, New Yourk, ٢٠٠٢, p. ٢٧٧, pl ٢٣٧, ٢٣٨.

(٣٨) عصام عادل مرسي: بيوت القهوة وأدواتها في مصر من القرن ١٠هـ١٦م، وحتى نهاية القرن ١٣هـ: ١٩م، مخطوط رسالة ماجستير كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٣٣.

(٣٩) فوزي سالم عفيفي: فنية الزخرفة الهندسية، ص١٥٠.

(٤٠) زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل (٤٥، ٤٩، ٥٠، ٦٠).

Bernard O'kane, The Treasures of Islamic Art, p. ٨١, ٨٢, pl. ٧٣.

(٤١) حسن الباشا: دراسات في الزخرفة الإسلامية، موسوعة العمارة والفنون الإسلامية، المجلد الثاني، الطبعة الأولي، بيروت، ١٩٩٩م، ص٩٩، ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية في العصر الإسلامي، ج١، مكتبة زهراء الشرق،القاهرة، ٢٠٠١م، ص٢٨٤.

(٤٢) للاستزادة راجع:

S. Arif, Aida: Arabic lapidary kufic in Africa (Egypt- North Africa- sudan) astudy of the development of the kufic script (٣rd-٦ th century A.H ١٩th-١٢th century A.D) luzac and company, LTD, London ١٩٦٧, p.٢

صلاح الدين المنجد: تاريخ الخط منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٧٩م، ص٧٨./ محمود عباس حمودة: تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، دار نهضة الشرق، دار الوفاء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص١٣٨/ كمال حسين قنديل: الخط العربي تاريخ، جماليات ، تعليم، مكتبة جزيرة الورد، ط١، ٢٠١٠م، ص٣٢٨

(٤٣) عفيفي البهنسي: الخط العربي، أصوله نهضته، انتشاره، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٤م، ص٥٣.

(٤٤) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولي للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٩٧/ حسن الباشا: جماليات الخط العربي، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد٣، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م، ص١٧٣.

(٤٥) حسن الباشا: الخط الكوفي، الموسوعة ، مج٣، ص١٨٥.

(٤٦) حسن الباشا: جماليات الخط العربي، الموسوعة، مج٣، ص ص ١٧٣-١٧٤، الخط الكوفي: الموسوعة، مج٣، ص ص ١٨٤-١٨٥.

(٤٧) علية أحمد عابدين: الكتابات العربية وأثرها في زخرفة المنسوجات الإسلامية، مجلة منبر الإسلام، العدد ٢، السنة ٣٢، ١٩٧٤م، ص٢١٩/ حسن الباشا: الخط الكوفي، الموسوعة مج٣، ص١٨٥/ فرج حسين فرج: النقوش الكتابية الفاطمية على الآثار المعمارية في مصر مخطوط رسالة ماجستير، جامعة جنوب الوادي، كلية الآداب، سوهاج، ٢٠٠٢م، ص٦٤.

(٤٨) للاستزادة راجع: مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص٥٣

(٤٩) للاستزادة راجع: حسين عليوه: الخط : مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مطابع الإهرام التجارية، ١٩٧٠م، ص٢٧٦.

(٥٠) راجع حسين عليوة: الخط، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها أثارها، شكل (٦٤)، ص٢٧٦.

(٥١) للاستزادة راجع: نبيل على يوسف: موسوعة التحف المعدنية الإسلامية في بلاد إيران منذ ما قبل الإسلام وحتى نهاية العصر الصفوي ، المجلد الأول، دار الفكر العربي، ط١، ٢٠١٠م، شكل ٤٤، ص٧٦.

(٥٢) راجع: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية، شكل ٥٧٨.

(٣)٥٣زينب سيد رمضان : زخارف التحف المعدنية السلجوقية في ايران ، لوحة ٨٧ ، ٩٤ ،١٤٩ ،ص١٥٥

(٥٤) للاستزادة: عن الكتابات الدينية والمذهبية علي المعادن الإيرانية راجع: شبل إبراهيم: الكتابات الأثارية على المعادن في العصرين التيموري والصفوي ، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص١١٩.

(٥٥) "على" :الإمام على بن أبى طالب، رابع الخلفاء ربيب النبي وابن عمه وصهره على ابنته "فاطمة"، وبويع بالخلافة بعد شهادة عثمان، واستشهد على يد الخواج عام ٤٠هـ/٦٦١م. للاستزادة راجع: توفيق أبو علم: أهل البيت، الإمام على بن أبى طالب، دار المعارف، الطبة الثانية ، ١٩٨٦م، ص٢١/ على الهنائي بن الحسين: معجم المنجد في اللغة والإعلام، عالم الكتب، ١٩٨٨م، ص٤٧٤/ "محمد": هو الرسول محمد عبد الله بن عبد المطلب الهاشمي، خاتم الأنبياء والمرسلين، دعا الناس جميعا " إلى الإسلام، وقد هاجر من مكة إلى المدينة وتوفى وعمره ٦٣ عاماً بعد أن حج حجة الوداع/ صفي الرحمن المباركفوري: الرحيق المختوم، دار الحديث بالقاهرة، ١٩٩٧م/ "عباد الله": تسجيل اسم الجلالة العظيم "الله" مضافا " إليه عباد: فهو المعبود بحق وجل جلاله أي عظيم شأنه، مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٢٣، ١١٢.

(٥٦) الطائفة العلوية: يطلق الشيعة على "الإمامية الأثني عشر" الأئمة الإمامية ويبدوا أن بالإمام " "على بن أبى طالب" ثم الحسن والحسين ابن الإمام على ثم زين العابدين "السجاد" وذلك لكثرة سجوده/ محمد الباقر، وجعفر الصادق، وموسي الكاظم، وعلى الرضا ومحمد الجواد، وعلى الهادي النقي، والحسن التقي، وآخر الأئمة عندهم هو المهدي المنتظر صاحب الدعوة والزمان حيث قيل أنه دخل سردابا بمنزل أبيه بسامراء، سنة ٢٦٥هـ، ولم يخرج منه وما زال مريدوه ينتظرونه حتى الآن للاستزادة راجع: كمال السيد، أسماء ومسميات، ص١٣٩، ١٤٠/ ميرزا محمد تقي الموسوي: مكيال المكارم في فوائد الدعاء للقائم مؤسسة الإمام المهدي: ٢٠٠١م، ج٢، ص٣٠٩

قنطرتي مياه بمركز المنيا
دراسة أثاريه

محمد لطفي محمد عبد الحميد
مدير عام البحث العلمي بالمنيا – وزارة الآثار

ملخص البحث

يعد نهر النيل بالنسبة لمصر هو الشريان الرئيسي للحياة حيث سكن المصريون القدماء حوله وزرعوا واديه وربوا الماشية وشربوا من مائه فكان بحق هو هبة الله لمصر وسبب قيام الحضارات بها .

واهتم المصريون بالمنشآت المائية ومنها مقاييس النيل وانشاء الجسور والسدود والسقايات وحفر الترع والخلجان واقامة الصهاريج الضخمة وحفظ مياه الري ، واستخدموا الخزانات الطبيعية مثل منخفض الفيوم والخزانات الصناعية (المصانع) لحفظ المياه ، وكانت القناطر على نهرا لنيل أو فروعه أو ترعه ذات أهمية كبيرة لتنظيم جريان المياه وتطوير نظام الزراعة برفع منسوب المياه لتصل لجميع الأراضي الزراعية .

مع ملاحظة أن هاتين القنطرتين غير مسجلتين بعداد الآثار رغم حالتهما الانشائية والمعمارية الجيدة ووجود تأريخ لكل قنطرة مما يميز ويثري هذا البحث .

وأتناول في هذا البحث " قنطرتي مياه بمركز المنيا " على ترع فرعية بنواحي مركز المنيا ويعودان لعصر الخديوي توفيق حيث يوجد بأعلى منتصف واجهة كل منهما تاريخ الانشاء عام ١٨٨٤ م ، ودفعني لاختيار هذا الموضوع هو قلة بل ندرة الدراسات والأبحاث الخاصة بالمنشآت المائية عامة والقناطر خاصة .

ولقد قسمت هذا البحث لثلاثة محاور :-

المحور الأول : يتناول مقدمة عن المياه وأهمية نهر النيل وتمهيد عن القناطر .

المحور الثاني : ويتناول الدراسة الوصفية الحالية للقنطرتين والاختلاف بينهما .

المحور الثالث : يتناول الدراسة التحليلية والنتائج ، مع تدعيم البحث بمجموعة من اللوحات والأشكال للتوضيح

- **الكلمات الدالة :**

- قنطرة – عيون – صدادة
- قبو – عقد – سطح
- دعامة – بوابات – شنايش
- أسوار

- **أولا : المقدمة والتمهيد:-**

قال تعالى " **وجعلنا من الماء كل شيء حي** "[١] فقد أوضح رب العزة في هذه الآية القصيرة العظيمة أهمية الماء فالماء هو العنصر الأساسي لكل كائن حي ولم تكن أهمية النيل بالنسبة للشعب المصري تكمن في كونه عصب الحياة فقط بل كان ماء نهر النيل هو الاستقرار والحضارة ، فقد وهب الله مصر نهر النيل وكأنما جعله الروح لها فقد قامت الحضارة على ضفاف الوادي واستقرت الجماعات وتكونت الدول .

فقد عاش المصري القديم على ارضها وزرعها في طمي نيلها وأكل من خيراتها وشرب من مائها واستأنس الحيوانات ، بفضل وجود المياه والزراعة وبني وعمر من طميه ونقل الأحجار من الجنوب الى الشمال فيه وكانت مصر بفضل وجود نهر النيل صومعة الغلال وسلة الغذاء في العصر الروماني وذلك للإمبراطورية الرومانية كلها وخاصة من محصول القمح .

وقد أولى الانسان المصري عناية لنهر النيل منذ القدم وظلت هذه العناية طوال عصور الحضارة المصرية حتى الان وبعد فتح المسلمون لمصر وجدوا أن نهر النيل هو شريان الحياة واستغلوا ذلك من الزراعة والبناء والعمارة وفي بادئ الأمر كان يتم نقل المياه منه عن طريق حملها على الدواب من القناطر وكان النيل هو محور حياة مصر فان لم يفِ النيل بفيضانه السنوي تحدث الفتن والاضطرابات وتظهر أشباح المجاعات ويتكرر نفس الوضع اذا فاض النيل عاليا فيغرق الأراضي الزراعية ويدمر القرى ومن هنا كانت الضرورة الملحة لإنشاء منشآت مائية للتحكم في هذا النهر المتقلب المزاج ولم تكن انشاء تلك المنشآت وصيانتها عملية سهلة اذ كانت تتطلب مهارات فائقة ودراية بكل ما يحيط بالنيل وأحواله وضرورة معرفة وسائل البناء في الوسط المائي ولم يكن فيضان النيل يعني بالنسبة للمصريين ضمان الزراعة ووجود القوت لمدة عام بل كان يعني الاستقرار للقطر المصري الذي كان طول العصر الاسلامي والوسيط يعتمد على نظام الاقطاع في تثبيت اركان الدولة فعدم وفاء نهر النيل بالنسبة للدولة كان يعني الفوضى والاضطراب وثورات الشعب والجند والأمراء وضعف الحكام وربما أكثر من ذلك كما حدث في أيام الشدة المستنصرية .

وعلى هذا فقد كانت المنشآت المائية ومنها القناطر من أهم المنشآت التي كان يعتني بها الحكام المسلمون بإنشائها وصيانتها حتى تظل الدولة قوية ذات هيبة وثراء فانشأ الحكام المسلمون مقاييس النيل واشهرها مقياس الروضة الذي بني في عهد الخليفة المتوكل على الله عام ٢٤٧ هـ اثره والقائم الان انشأ الخليفة الوليد بن عبد الملك ٩٦ هـ وقد زال وكانت تلك المقاييس تقيس مستوى فيضان النهر بواسطة تدرج العمود بالمقياس حتى تحدد الضرائب وخراج الأراضي الزراعية بناء على ذلك .

واهتم المسلمون بتوصيل المياه للأحواض الزراعية وذلك بتطهير المجاري المائية وحفر الترع والخلجان وانشاء الجسور الخشبية والبنائية على الخلجان كما عني المسلمون كذلك بإنشاء السقايات لتوصيل مياه الشرب والري الى حيث الحاجة اليها في الأماكن البعيدة عن مصادر المياه كما أنشأ المسلمون القناطر لرفع منسوب المياه والتحكم في توصيل المياه للأراضي الزراعية بواسطة سد عقود القناطر او فتحها وقت الحاجة .

وعرف المسلمون الصهاريج الضخمة لحفظ مياه الري الذي كان يرفع من هذه الصهاريج بواسطة السواقي وقد أقام المسلمون السدود للتحكم في الماء وخزنه ويكفي المسلمون فخرا أنهم فكروا في اقامة سد اسوان منذ أكثر من الف عام مما يدل على مدى تقدمهم في مجال هندسة الري وقد استغل المسلمون الخزانات الطبيعية مثل منفض الفيوم والخزانات الصناعية مثل المصانع التي يحفظ بها الماء فوق سطح الأرض كما استخدم المسلمون السواقي والشواديف والنطالات كوسائل لرفع الماء من مستوى الى مستوى أعلى منه .

وكانت مصر في العصور الوسطى من أخصب بلاد العالم ونظرا لحدوث الفيضان في فصل معين في السنة التي قسمت بدورها بحسب جريان الشمس فقد استخدم المسلمون التقويم الشمسي في معرفة المواسم الزراعية والحصاد وهو التقويم القبطي واستخدموا التاريخ الهجري لتأريخ حوادث حياتهم وكان التقويم القبطي أحد الأساسيات التي ارتبطت بها مواعيد الفيضان والزراعة ولا يزال التقويم القبطي يستخدم في الريف المصري حتى الان فيما يخص الزراعة وكانت السنة القبطية تنقسم لثلاثة فصول تبدأ عندما يغمر ماء النيل الأراضي الزراعية فيكون الفصل الأول وهو فصل الفيضان ثم الفصل الثاني وهو موسم الزراعة عندما ينصرف ماء النيل وتجف الأرض ثم الفصل الأخير وهو موسم الحصاد ونضج المحاصيل .

وكان وجه الأرض في مصر يأخذ شكلا مميزا في كل فصل من هذه الفصول فوصفت بأنها ثلاثة شهور لؤلؤة بيضاء وثلاثة شهور ممسكة سوداء وثلاثة شهور زمردة خضراء وثلاثة شهور سبيكة ذهب حمراء فاللون الأبيض يرمز لماء النيل الذي يغمر الأرض وقت الفيضان واللون الأسود يرمز لجفاف الأرض واللون الأخضر يرمز لزراعة الأرض واللون الأحمر يرمز لنضوج الزرع وتورد العشب ،وعلى هذا فقد كان النيل بالنسبة لمصر هو الطعام والشراب والحضارة والدولة والجيش والهيبة والنفوذ [٢] .

وفي العصور الحديثة توالي الاهتمام بخدمة النيل ومجال الزراعة وكان محمد علي باشا أول من اتجهت أنظاره منذ أوائل حكمه لإصلاح حالة البلاد الاقتصادية فرأى محمد علي أن الاستقلال السياسي لا يتحقق الا بدعم من الاستقلال المالي والاقتصادي ،فلن تفتر عزيمته عن متابعة جهوده من هذه الناحية حتى خلّف أعمال منشآت يزدان بها تاريخه .

ومن خلال حالة البلاد الاقتصادية اهتم محمد علي بالزراعة وبعد فرض سياسة الاحتكار وارتكاز الاقتصاد على الزراعة حيث لم تعد الصناعة الحرفية آنذاك تقوى على منافسة الانتاج المحلي فانصرف الانتاج كله من ناحية الزراعة ومن هنا جاء تحسين نظامي الري والصرف وشق القنوات واقامة القناطر والسدود والجسور لخدمة مجال الزراعة وتوالت اقامة القناطر في كل عهود خلفاء محمد علي باشا .

وأقام الجسور على شاطئ النيل من جبل السلسلة وحتى البحر المتوسط لمنع طغيان الماء على الضفتين وقد اشتركت البلاد والقرى في إقامة الجسور بنسبة ما يخص زمامها ، فأنشأ جسور مثل " جسر الرقة ببني سويف " وفي المنيا " جسور القيس والبرانقة والطهنشاوي" والأخير قريب من القناطر موضوع البحث .

فأنشأت قناطر عديدة على الترع لربط مياهها تيسيرا لانتفاع الري بها واهمها "القناطر الكبرى ذات التسع عيون على مجرى مايوس بالزقازيق " وكذلك عدد قناطر بمحافظة المنيا منها" قناطر منبال والطحاوية والطهنشاوي" والأخيرة تقع بالقرب من القناطر موضوع الدراسة ، وأهمها على الاطلاق من القناطر الخيرية شمال القاهرة .[٣]

- **تمهيـد**

القنطرة :[٤]اسم يطلق في العصر الاسلامي على كل بناء معقود بعقد[٥]من أي نوع ، لهذا أطلق اسم القنطرة على كل بناء معقود يعترض مجرى مائي ، ونظرا لأن هناك عقود تعترض المجاري المائية وتستخدم فقط في العبور من الشاطئ للآخر فقد رأينا ان نطلق عليها اسم " الجسور " المعروفة اليوم باسم " الكباري " وان نطلق اسم القناطر على العقود التي تعترض المجاري المائية لرفع منسوب المياه وتحويله لجهة معينة بعد تخزينه [٦].

وبناء القناطر يعتبر الوسيلة المثالية لذلك فهو يقسم المجرى المائي لعدة مجاري ضيقة بواسطة فتحات العقود وبذلك يصبح من السهل التحكم في هذه الفتحات لفتحها وغلقها بوساطة أبواب حديدية أو خشبية مصفحة [٧].

هذا النوع من البناء يعرف بقناطر الحجز أما القناطر الصغيرة على المجاري الفرعية فلأجل تعلية المياه أمامها لركوب مياه الفرع على الأراضي لتروي بالراحة[٨].

ومن اهم القناطر السابقة لعصر محمد علي قناطر ابن طولون ببركة الحبش بالقاهرة ٢٦٣ هـ/ ٨٧٦ م وقناطر بحر ابي المنجا التي أنشأها الظاهر بيبرس ٦٦٥ هـ / ١٢٦٧م بالقليوبية ، وقناطر اللاهون بالفيوم أنشأها الظاهر بيبرس في العصر المملوكي البحري وجددها السلطان قايتباي٨٩٢ هـ / ١٤٨٧ م وجددها وأكمل جزء ثاني منها محمد علي باشا عام ١٢٤١ هـ / ١٨٢٥ م ، وقنطرة أم دينار بالجيزة وأنشأها الناصر محمد بن قلاوون عام ٧١٣ هـ / ١٣١٣ م

- **ثانيا : الوصف الحالي للقناطر :-**

أ- القنطرة ذات الخمسة عيون :-

١- **الموقع** [٩]**:**تقع هذه القنطرة جوب قرية صفط الشرقية [١٠]إحدى قرى مركز المنيا وهي على بعد حوالي ٣٥٠ م تقريبا من طريق صليبة الطهنشاوي المعروف ، والذي أنشأ به قناطر صليبة الطهنشاوي ذات الثلاث عيون والباقي أجزاء منها الى الان وكذلك جسر الطهنشاوي واللذين أقيما في عهد محمد علي باشا .

٢- **التأريخ :**يوجد تأريخ تأسيسي للقنطرة بوسط واجهة القنطرة الرئيسية أعلى العقد الأوسط لها وهو منفذ بالحفر البارز يقرأ عام "١٨٨٤ " [١١]وذلك في عصر الخديوي توفيق [١٢].

٣- **وصف القنطرة الحالي :-**

تقع القنطرة حاليا وسط الزراعات حيث تتجه كتلة بناء القنطرة من الشرق الى الغرب حيث كان اتجاه الجسر الذي يمر من أعلاها، وأما الواجهتان الآخرتان فهما الرئيسية والخلفية فإحداهما تتجه ناحية الشمال والثانية ناحية الجنوب في اتجاه جريان المياه من الجنوب الى الشمال ، والقنطرة مبنية من الحجر النحيت والحجر الغير منتظم (الدقشوم) والآجُر ولها أربع واجهات كالتالي :-

أ- **الواجهة الجنوبية (الرئيسية)**[١٣]**:**وهي تمتد من الشرق إلى الغرب بطول ٦٣ م تقريبا وترتفع من الأرض الآن نحو ٧ م أو أقل ، وتنقسم هذه الواجهة الى ثلاث أقسام أهمها القسم الأوسط والذي يشتمل على عيون القنطرة ذات الأقبية النصف دائرية وهي خمسة عيون معدة لمرور المياه بها وتفصل بينها أربعة دعامات يتقدمها الصدادات ، أما القسمان الجانبيان فهما يشتملان على السورين الشرقي والغربي لهذه الواجهة كما سنفصل في الآتي :-

- **القسم الأوسط :**كتلة بناء القنطرة (عيون القنطرة) [١٤]:-

ويمتد هذا القسم نحو ٢٣ م ويتكون من خمسة فتحات مستطيلة يبلغ اتساع كلا منها ٣ م وهي عيون القنطرة ويبلغ ارتفاعها حاليا لمركز العقد من سطح الأرض نحو ٥ م ويعقد عليها عقود نصف دائرية من الحجر النحيت [١٥]والذي يعتبر واجهة القبو الذي يغطي العين كاملة ،ويفصل بين العيون دعامات ضخمة يبلغ سمكها ١,٩٠ م وهي من الحجر وتمتد جنوبا بين فتحات العيون لمسافة ١ م تقريبا وبارتفاع ٤ م وهي من الحجر الغير منتظم ، ويوجد دخلات بهذه الدعامات بعمق ٥٠ سم للداخل و٣٠ سم للجنوب ثم ٣٠ سم تعود للخارج وهي أماكن تركيب البوابات التي تغلق على فتحات العيون ، وبزوايا هذه الدخلات من الشمال توجد زوايا حديدية ضخمة بارتفاع الدعامة ومثبتة بمسامير حديدية وذلك لتثبيت الأبواب وحمايتها من اندفاع المياه أثناء غلق البوابات وحماية زوايا الدعامات الحجرية في فترة فتح البوابات وهي تسهل انزلاق البوابات عليها عند الفتح والغلق[١٦].

- وتبدأ كتلة الصدادات مباشرة بعد دخلات الأبواب السابقة حيث يبلغ سمك قاعدة الصدادات بعد الدخلات مباشرة ١,٥ م ثم تمتد جنوبا بطول ٢,٣٠ م بكل جانب حتى نهايتها على شكل مدبب جنوبا وذلك لتسهيل انزلاق المياه على جانبيها وشق المياه المندفعة نحوها ودخولها ناحية عيون القنطرة ، وكل الصدادات من الحجر النحيت وبنفس ارتفاع الدعامات أمام العيون٤م [١٧]
- نعود لفتحات القناطر الخمسة (العيون) فهي متماثلة تماما في البناء والأطوال حيث تبدأ من الأرض بأحجار غير منتظمة بطول الدعامات حتى قبل بداية الأقبية النصف دائرية التي تغطي وتسقف العيون الخمسة للقنطرة حيث يفصل بينها مدماك من الحجر النحيت الضخم البارز أجزاء منه للخارج [١٨]، تبدأ أعلاها الأقبية النصف دائرية والمبنية من الآجُر[١٩]ما عدا واجهاتها الشمالية والجنوبية فهي على شكل عقود من الحجر النحيت كما ذكرنا ، ويبلغ طول كل فتحة (عين) ٩ م واتساعها ٣ م ، ويعلو كل فتحات العيون بالواجهة من أعلى بارتفاع ١ م مبني بأحجار غير منتظمة ما عدا دخلة مستطيلة عميقة توجد أعلى منتصف كل دعامة يبلغ اتساعها ٤٠ سم وعمقها ٣٠سم وهي مبينة وجوانبها من الحجر النحيت ، وهي تمتد لأعلى حتى نهاية واجهة القنطرة من أعلى ، وهي تحدد المسافة بين العيون وبها فتحات صغيرة غائرة (شنايش) تسمح بنزول العمال عليها من سطح القنطرة الى أعلى الدعامات وذلك لرفع البوابات لفتحها أو غلقها [٢٠].
- بنهاية الواجهة من أعلى يوجد السور الجنوبي لسطح القنطرة وهو بارتفاع ٧٥ سم وهو مبني من الاجور ويعلوه مدماك من الحجر وساقط أجزاء منه الان .
- الواجهة خالية من الكتابات والزخارف إلا من مستطيل صغير يعلو مركز العقد الأوسط بالواجهة به تاريخ بناء القنطرة منفذ بالحفر البارز داخل المستطيل وهو عام " ١٨٨٤ م " [٢١]

- **القسمان الشرقي والغربي (الجانبيان) للواجهة الجنوبية الرئيسية :-**

وهي عبارة عن أسوار القنطرة على الجانبين يبدآن من كتلة القنطرة (القسم الأوسط) من الشرق والغرب ويمتدان جنوبا بمسافة ٥,٥ م ينحنيان ويتجهان شرقا وغربا على الجانبين لمسافة ٢٠ م ، وهما بنفس ارتفاع الدعامات والصدادات نحو ٤ م ومعظمه مبني من الحجر الغير منتظم (الدقشوم) بعض منه مبني بالحجر الفص النحيت عند التقائه بكتلة بناء القنطرة و عند انحناءاته ويبلغ سمك هذا السور ١,٨ م ، ومن ثم ينكسر ذلك السور على الجانبين شمالا ليكون جزءا من الواجهتان الشرقية والغربية للقنطرة مع سوري الواجهة الشمالية [٢٢].

ويوجد أعلى جزء من السور بالناحية الشرقية بعض درجات سلم من الحجر كانت تربط بين سطح القنطرة والسور بتلك الجهة عن التقائهما [٢٣].

ب-<u>الواجهة الشمالية (الخلفية)</u> [٢٤]**:-**

وهي متشابهة تماما مع الواجهة الجنوبية الرئيسية من حيث الشكل العام والأطوال والارتفاعات وتنقسم الى ثلاثة أقسام ايضا كالتالي :-

- **القسم الأوسط (عيون القنطرة) :-**

يمتد هذا الجزء لمسافة ٢٣ م وهو بنفس وصف وتفاصيل القسم الأوسط للواجهة الجنوبية من ناحية الشكل والأطوال والمقاسات ، ويعلو كل عين شكل عقد حجري بنهاية القبو المغطى لكل عين من الخارج وكذلك المسافة التي تعلو العيون وهي بطول ١ م تقريبا من الحجر الغير منتظم ويعلوها السور بنهاية الواجهة من أعلى بنفس الشكل والارتفاع .

- وهكذا فإن هذا القسم من الواجهة الخلفية متشابه تماما مع نفس القسم من الواجهة الرئيسية إلا في ثلاث اختلافات كالتالي :-

١- امتداد الدعامات بين عيون القنطرة شمالا قصير وعلى شكل نصف دائرة بطول ٣,٨ م وبنفس الارتفاع وهي من الحجر النحيت أيضا [٢٥].

٢- لا توجد الدخلات الغائرة الطولية بين العيون أعلى وسط الدعامات .

٣- لا يوجد تاريخ ولا كتابات بهذه الواجهة.

- **القسمان الشرقي والغربي (الجانبيان) للواجهة الشمالية (الخلفية) :-**

وهي عبارة عن سورين من الحجر الغير منتظم يبدان من على جانبي عيون القنطرة مباشرة شرقا وغربا ويمتدان للشمال بمسافة ٥,٥ م ثم ينحنيان أحدهما شرقا والاخر غربا بطول ٢٠ م لكلا منهما ، وارتفاعهما ٤ موسمك كلا منهما ١,٨٠ م مثل الأسوار الجانبية بالواجهة الرئيسية ، ثم ينكسر كلا منهما جنوبا ليكونا جزءا من الواجهتان الشرقية والغربية للقنطرة .[٢٦]

جـ : <u>الواجهتان الشرقية والغربية للقنطرة :-</u> [٢٧]

وهما واجهتان متماثلتان تماما ولا فرق بينهما غير الاتجاهات حيث إحداهما بجهة الشرق والأخرى بجهة الغرب وهاتان الواجهتان من الخارج ناتجتان عن انكسار الأسوار الجانبية بالواجهتين الجنوبية والشمالية ، وطول كل منهما ٢١ م من الخارج حيث يكون امتداد الأسوار السابقة على الجانبين الشمالي والجنوبي لكل واجهة بطول ٧ م في كل جهة وتكون المنطقة المفتوحة بينهما باتساع ٧ م أيضا وكانت الدخول الى أعلى القنطرة والمرور عليها للوصول للجهة الأخرى منها وكل هذه الأسوار بنفس سمك وارتفاع الأسوار الممتدة من الواجهتين الرئيسية والخلفية ومبنية من نفس نوع الحجر الغير منتظم (الدقشوم) [٢٨] ، ويتكون بكل من الواجهتين من الداخل منطقة مستطيلة يحيطها الأسوار من كل جانب الا مسافة ٧ م بواسطة كل واجهة بين السورين سابقي الذكر وما يقابلهما تماما بوسط سطح القنطرة أعلى العيون ، وكل منطقة منهما تبلغ ١٧,٧ م من الشرق الى الغرب طول و عرض ١٦,٦ من الشمال الى الجنوب في

كل جهة ، ويلاحظ ان الأسوار حول كل منطقة مستطيلة بكل جهة يزيد سمكها من أسفل بنحو ٥٠ سم فيبلغ سمك الأسوار بها ٢,٣ م وذلك لتدعيمها وزيادة متانتها [٢٩].

ويظهر على جانبي أعلى سطح القنطرة بكل جهة بداية الأسوار على جانبي سطح القنطرة من أعلىحيث يبدأ السور من كل جهة على الجانبين بعمود مربع سنذكره لاحقا ، كما يلاحظ أن الجسر الذي كان يؤدي لسطح القنطرة للمرور عليه للوصول لسطح القنطرة للمرور عليها للطرف الاخر والذي كان من تراب يصعد عليه لأعلى سطح القنطرة غير موجود الان وما زال جزء صغير منه على جانبي كتلة القنطرة .

د- القنطرة من أعلى (سطح القنطرة) :-

ويعتبر ذلك الجزء هو سقف العيون وأعلى أقبيتها النصف دائرية حيث يبلغ اتساع سطح القنطة نحو ٧,٥ م والتي كانت معدة للمرور بين طرفيها ، ومتآكل أجزاء منه الآن وربما كانت مبلطة بالحجر سابقا ومتآكل أجزاء من سقف الأقبية أعلى بعض العيون .

وعلى جانبي سطح القنطرة يوجد سور صغير بارتفاع ٧٠ سم من الآجر والحجر كما ذكرنا اعلى الواجهتين الشمالية والجنوبية للقنطرة وينتهي كل منهما شرقا وغربا بعمودين مربعين بطول ضلع ٥٠ سم وارتفاع ١ م ومكسيان بالملاط ، ونلاحظ تهدم بعض أجزاء ذلك السور ومتروك بعضه بالجهة الجنوبية بين كل عينين بمقابلة الدخلات العميقة الطولية وذلك لتسهيل نزول وصعود العمال لفتح وغلق بوابات العيون منها.[٣٠]

ب- القنطرة ذات السبعة عيون:-

١- **الموقع :**تقع هذه القنطرة شمال قرية صفط الخمار[٣١] إحدى قرى مركز المنيا ، وتقع القنطرة على الشاطئ الغربي لترعة اسماعيل باشا سري المعروفة بترعة السبخة على يسار الطريق المؤدي من قرية صفط الخمار الى مدينة المنيا[٣٢].

٢- **التأريخ :**يوجد تأريخ تأسيسي للقنطرة بوسط واجهة القنطرة الرئيسية أعلى عقد العين الوسطى بالقنطرة وهو منفذ بطريقة الحفر الغائريقرأ " ١٨٨٤ "[٣٣]في عصر الخديوي توفيق.

٣- **وصف القنطرة الحالي :**تقع هذه القنطرة ألان وسط الزراعات بالقرب من ترعة إسماعيل باشا سري وتم بناء عدة مساكن في المسافة بينها وبين الترع السابقة مما اثر علي مجال رؤية القنطرة من الواجهة الرئيسية عن بعد من الجهة الشرقية للقنطرة .

- و للقنطرة أربع واجهات تنحرف الواجهة الرئيسية للشرق قليلا من الجهة الجنوبية , والواجهة الشرقية هي الرئيسية و الغربية هي الخلفية وهو اتجاه سريان المياه بالقنطرة من الشرق إلي الغرب ، أما الواجهتان الجانبيتان فهما الجنوبية و الشمالية حيث يتجه (كتله) بناء القنطرة وهو اتجاه المرور من اعلي القنطرة عبر الجسم المار بها .

- القنطرة مبنية من الحجر النحيت والحجر الغير المنتظم (القشوم)والآجرُ مثل القنطرة السابقة تماما , ونلاحظ خط ارتفاع مستوي الأرض إمام القنطرة نتيجة التعدي بالبناء من هذا الجانب .

أ- **الواجهة الشرقية (الرئيسية):**وتمتد هذه الواجهة من الشمال إلي الجنوب بنحو ٧٣ متر وترتفع ألان نحو ٦م فقط وتنقسم إلي ثلاث أقسام القسم الأوسط هو القسم الرئيسي ويحتوي علي فتحات عيون القنطرة السبعة والقسمان الجانبيان لهذه الواجهة وهما السوران الشمالي و الجنوبي علي جانبي القسم الأوسط كما يلي :

- **القسم الأول** : فهو القسم الأوسط للواجهة الرئيسة والذي يحتوي علي سبع فتحات (عيون لقنطرة) وهو يمثل كتله بناء القنطرة الرئيسي ويمتد هذا الجزء نحو ٣٣م ويتكون في الأصل من سبعة فتحات مستطيلة يبلغ اتساع كل منها ٣م وارتفاعها حتي مركز عقد الواجهة اقل ٥م ألان ومسدود أربعه من تلك الفتحات (العيون) ألان , وذلك بجدار من الأجر بهذه الواجهة ومسدود فتحتي في كل جانب (من الشمال والجنوب) ومفتوح الثلاث فتحات عيون الوسط فقط الان.[٣٤]
- ويفصل بين تلك العيون ستة دعامات حجرية بسمك ١,٩٠م وتمتد شرقا بين العيون لمسافة ١م تقريبا وهي من الحجر الغير منتظم و بارتفاع اقل من ٤م لارتفاع منسوب الأرض الآن , ونجد ستة دخلات صغيره علي جانبي الثلاث فتحات عيون المفتوحة الآن وهي أماكن البوابات التي وضعت بالقنطرة بعد سد الأربعة عيون الجانبية للقنطرة وهي تبلغ ١٥م x ١٥م x١٥م وهي أمام الثلاث عيون مباشرة ، ثم بنهاية امتداد الدعامات الستة شرقا نجد دخلات البوابات الأصلية للقنطرة وهي تبلغ ٥٠م x٣٠م x ٣٠م (مثل القنطرة السابقة)فتحات البوابات الأصلية و التي كانت بها الأبواب التي تغلق علي فتحات العيون لغلقها لرفع مستوي المياه أمام القنطرة , ولهذه الدخلات بالركن توجد قوائم حديدية بشكل زوايا وهي خلف الأبواب لحماية الدعامات أثناء فتح العيون وكذلك لتدعيم الأبواب وهي مغلقة وهي بطول الدعامة لأعلي ومثبته بمسامير حديدية كبيره بالدعامة [٣٥].
- يليها شرقا قاعدة الصدادات و التي تمتد شرقا بامتداد الدعامات ولكن بانحراف للداخل من الجانبين بمسافة ٢م من كل جانب حتي تكون نهاية مدببة شرقا حتي يسهل انزلاق المياه عليها للدخول للعيون وكلها مبنية بالحجر الفص النحيت وبنفس ارتفاع الدعامات الممتدة بين العيون شرقا اقل من ٤م تقريبا .[٣٦]
- اما فتحات عيون القنطرة السبعة فهي باتساع ٣م كما ذكر وبطول ٩م غربا و بارتفاع ٥م لمركز العقد اعلاها , وهي مبنية من الحجر غير المنتظم حتي قبل بداية القبو النصف دائري اعلاها فيوجد مدماك من الحجر النحيت الضخم البارز اجزاء منه قليلا .[٣٧]

- و الأقبية جميعا مبنية من الأجر وهي نصف دائرية ماعدا واجهة القبو الشرقية بالواجهة الرئيسية و الغربية بالواجهة الخلفية فهي من الحجر النحيت , كما أغلقت الفتحات الأربع الجانبية للقنطرة من نفس نوع الأجر بالأقبية أو مشابه له من الجهة الشرقية للعيون فقط بالواجهة الرئيسية .[٣٨]
- ويعلو فتحات العيون و بينها اعلي الدعامات بارتفاع ١ م باقي واجهة القنطرة وهي من الحجر الغير منتظم , يعلوها سور من الأجر و الحجر بارتفاع ٧٥سم , كما يفصل بين العيون اعلي وسط الدعامات دخلات مستطيله رئيسيه للفصل بين العيون ولنزول العمال منها من اعلي سطح القنطرة علي الدعامات البارزة بين العيون وذلك لفتح وغلق البوابات أمام القنطرة ويظهر بها فتحات صغير لوضع العمال ارجلها عند النزول و تسمي (شنايش) .
- هذا القسم من الواجهة الرئيسية خالي من الزخارف و الكتابات الا من وجود تاريخ إنشاء هذه القنطرة و المنفذ بالحفر الغائر باعلي الفتحة الوسطي لعيون القنطرة ١٨٨٤ وكذلك يوجد حرف TV باللغة الأجنبية بالون الأحمر بالعقود النصف دائريه اعلي بعض السبعة عيون للقنطرة .
- **القسمان الثاني و الثالث** : هما القسمان الجانبيان الشمالي و الجنوبي للواجهة الرئيسية وهما عبارة عن سوري القنطرة الذين يبدءان من علي جانب عيون القنطرة (القسم الأوسط) من الشمال و الجنوب ويمتدان شرقا لمسافة ٥,٥٠م تقريبا ثم يتجهان شمالا و جنوبا لمسافة ٢٠م وينكسران غربا ليكونا جزا من الواجهتين الشمالية و الجنوبية للقنطرة كما سنفصل .
- وهذان السوران بنفس ارتفاع الدعامات بين العيون و الصدادات الممتدة منهم وهو ٤م تقريبا , و معظمه مبني من الحجر الغير منتظم ، وجزء صغير منه مبني بالحجر النحيت عند بدايته علي جانبي فتحات عيون القنطرة , ويبلغ سمك السوران نحو ١,٨م ويوجد اعلي جزء من الثور من الناحية الشمالية بعض درجات سلم من الحجر كانت تربط بين سطح القنطرة و السور عند التقاء السور الشمالي بالقسم الأوسط للقنطرة[٣٩].

(ب) **<u>الواجهة الغربية (الخلفية)</u>**[٤٠]: وهي متشابهة تماما مع الواجهة الشرقية الرئيسية من حيث الشكل العام و الأطول و الارتفاع وتنقسم أيضا لأثلاثه أقسام كالتالي :

– **القسم الأوسط** : هو كتله بناء القنطرة ويحتوي علي فتحات عيون القنطرة السبعة ويمتد هذا القسم مثل المقابل له بالواجهة الرئيسية ٣٣م والمشابهة له تماما حيث به ٧ فتحات لعيون القنطرة اتساع كل منهما ٣م و ارتفاعها لمركز العقد بالواجهة ٥م , من جهة العقد من الخارج الحجر النحيت , وتعلوا العيون بمسافة ١م من الحجر غير المنتظم , ويعلوا السورعلي جانب سطح القنطرة بارتفاع ٧٥سم وهو من الأجرويعلوه مدماك من الحجر .

–ولكن يوجد بين فتحات العيون من الخلف ٦دعامات حجريه من الحجر النحيت بارتفاع ٤م تقريبا وهي علي شكل نصف دائري طول استدارتها ٣,٨٠م وهي لتدعيم بناء القنطرة من الخلف.

* ونجد بخلاف الدعامات النصف دائرية لهذه الواجهة عده اختلافات عن هذا القسم بالواجهة الرئيسية حيث أن كل العيون السبعة مفتوحة وليس بها أي كتابات أو حروف.

– **القسمان الجانبيان (الشمالي و الجنوبي) لهذه الواجهة** : وهما مشابهان تماما للقسمان الجانبيان المقابلان لهما بالواجهة الرئيسية من حيث بدئهما من علي جانب العيون وامتدادهما غربا لمسافة ٥,٥٠م ثم ينحنيا شمالا وجنوبا لمسافة ٢٠متر ثم ينكسران كلا من الواجهتان الشمالية و الجنوبية للقنطرة , وهما بارتفاع ٤م وبسمك ١,٨٠م [٤١].

(ج) الواجهتان الشمالية و الجنوبية للقنطرة[٤٢]: وهما فى الأصل متماثلتان تماما إلا في الاتجاهات فقط فهذا بالناحية الشمالية و الأخرى بالناحية الجنوبية , وهاتان الواجهتان من الخارج ناتجتان عن انكسار الأسوار بالواجهة الشرقية الرئيسية ناحية الشمال و الأسوار بالواجهة الغربية الرئيسية ناحية الجنوب.

– ويبلغ طول كل واجهه ٢١م حيث يكون امتداد الأسوار علي جانب كل واجهه ٧م من كل جهة , ويكون اتساع المنطقة بينهما ٧ متر أيضا وهي المنطقة المفتوحة وتستخدم للدخول والوصول لأعلي القنطرة للمرور من اعلي سطحها للطرف الأخر منها .

– سمك الأسوار الباقية في كل واجهه هي سمك نفس الأسوار السابقة بالواجهتين الرئيسيتين الخلفية ١,٨٠م ومبنية من الحجر الغير منتظم (الدقشوم) وبنفس ارتفاع باقي الأسوار نحو ٤م .

– وتكون الواجهة الشمالية من الداخل منطقه مستطيله محاطة بالسوار إلا من مسافة ٧م المفتوحة من الخارج سابقه الذكر و التي يقابلها من الداخل كتله جسم القنطرة وسطحها اعلي العيون , وهي منطقه يبلغ طولها ١٧,٧٠م وعرضها ١٦,٦٠م [٤٣].

– ويلاحظ إن الأسوار من الأسفل حول تلك المنطقة يزيد سمكها بنحو ٥٠سم أي يبلغ سمكها ٢,٣٠م وذلك لتدعيمها ومتانتها .

– ويظهر أن كتله بناء القنطرة بتلك الجهة و المواجهة لفتحه الدخول من السور الخارجي لها ترتفع لنحو ٦م وذلك لأزاله الجسر الترابي الذي كان يرتفع ليصل المار إلي سطح القنطرة للوصول للجهة الأخرى منها وذلك لزراعتها الان ويظهر السورين علي جانب سطح القنطرة وان كانت لا توجد أعمده مربعه لبداية السور من هذه الجهة , وإن كانت تظهر بالواجهة الاخرى. [٤٤]

– أما الواجهة الجنوبية فمتهدم جزء كبير من السور الجنوبي لها وذلك لعمل طريق مكانه ولتعدي الأهالي عليه و اتخاذه حظيرة ومسكن للمواشي الخاصة بهم .

(د) سطح القنطرة: وهذا الجزء اعلي عيون القنطرة ويعتبر سقف المسطح اقبيه القنطرة السبعة والذي كان ٧,٥م تقريا و متآكل أجزاء منه ألان حيث يظهر الأجر الخاص بالأقبية من اعلي , وأجزاء كبيره من ذلك السطح مغطاة بالقش الخاص بالذره .

– وعلي جانبي سطح القنطرة يوجد السوران الشرقي و الغربي حيث يبلغ ارتفاعهم ٠,٧٥م وسمكها ٠,٥٠م وهما مبنيان من الأجر و الحجر (كما سبق) ويظهر بالطرف الجنوبي الأعلى للقنطرة العمودان المربعان بنهاية السوران حيث يبلغ طول ضلع كل منهما ٥٠سم وارتفاعمها ١م ويعلوهما شكل هرمي ويلاحظ تهدم بعض أجزاء السوران وتساقطهما وكذلك أجزاء اعلي الدخلات المستطيلة بالواجهة الرئيسية .[٤٥]

(ج) الاختلافات بين القنطرتين :

– ومما سبق يتضح لنا مدي تشابه القنطرتين وتماثلها أحيان في الشكل العام وطريقة البناء وطريقة عمل العيون و الدعامات الممتدة و الدخلات التي كانت بها بوابات غلق و فتح العيون وشكل الصدادات الأمامية و الدعامات الخلفية الساندة لها و الاقبية ,كذلك العيون و الأسوار حول القنطرة , وكذلك من المقاسات و الارتفاعات والأطوال و المسافات بالقنطرة و كذلك بسطح القنطرة (ظهرها) و الأسوار علي جانبيه والأعمدة علي طرفيها , وكثير من التشابه بل التطابق بينهما إلا انه يوجد مجموعه من الاختلافات نذكرها كالاتي :

(١) عدد فتحات العيون في القنطرة خمس فتحات عيون و الثانية سبعه فتحات .

(٢) غلق أربعة فتحات لعيون القنطرة ذات السبعة عيون علي الجانبين .

(٣) عمل ثلاث بوابات صغيره قريبه من العيون بالفتحات الثلاثة الباقية مفتوحة بالقنطرة ذات السبع عيون وان كانت اصغر من الأصلية .

(٤) طول الصدادات حيث يبلغ من القنطرة ذات الخمسة عيون ٢,٣٠ لكل جانب من جانبها بينما يبلغ من القنطرة ذات السبع عيون ٢ فقط لكل جانب .

(٥) كتابة تاريخ أنشاء القنطرة ١٨٨٤هـ كان بالحجر البارز في الأول وبالحجر الغائر في الثانية

(٦) وجود حروف أجنبية (TV) بعقود العيون بالقنطرة الثانية فقط .

(٧) تهدم جزء من الأسوار بالقنطرة الثانية نتيجة مرور الطريق وتعدي الأهالي عليها , علاوة علي التعدي بالبناء أمامها مباشرة مما يحجب الرؤية عنها .

(٨) اتجاه القنطرة حيث تتجه الأولي بناء من الشرق إلي الغرب ويكون جريان المياه من الجنوب إلي الشمال , إما الثانية تتجه من الشمال الي الجنوب بناءا واتجاه جريان المياه بها من الشرق إلي الغرب .

(٩) بعض أبراج السورين اعلي سطح القنطرة الثانية (ذات السبع عيون) غير موجود .

(١٠) ارتفاع منسوب الأرض أمام الواجهة الرئيسية للقنطرة ذات السبعة عيون نظرا للبناء أمامها مباشره بالتعدي عليها من قبل الأهالي .

- **ثالثا : التحليل و النتائج :**

أ- الدراسة التحليلية للقنطرة :

١- **العناصر المعمارية :**

- **فتحات عيون القناطر :** وهي فتحات مستطيلة تبلغ اتساعها ٣م وطولها ٩م , وارتفاعها الحالي لمركز القبو المغطى لها ٥م تقريبا , وهى بعدد خمسة فتحات (عيون) بالقنطرة الأولى وسبعة عيون بالقنطرة الثانية.
- **الاقبية النصف دائرية :** وهى الاقبية التي تغطى فتحات عيون القنطرتين وتبدا بالواجهة بجزء حجري وتنتهي بالواجهة الخلفية بجزء حجري أيضا وبينهما القبو كاملا من الاجُر .
- **الدعامات :** منها المستطيل وهى التي تفصل بين فتحات عيون القنطرة وامتدادها للأمام بين العيون حتى دخلات البوابات , ومنها النصف دائرية والتي توجد بالواجهات الخلفية بالقناطر بين فتحات العيون .
- **الصدادات :** تقع بالواجهات الرئيسية وهى امتداد الدعامات المستطيلة امام الواجهات الرئيسية وتبدأ من دخلات البوابات وهى ذات قطاع مدبب وذلك لسهولة انزلاق المياه عليها وتسهيل شق المياه المندفعة اليها ودخولها لفتحات عيون القنطرة ومنع اصطدامها بكتلة بناء القنطرة .
- **الاعمدة :** وجدت الاعمدة المربعة الصغيرة بطول ضلع ٥٠سم على طرفي الاسوار على جانبي سطح القنطرة (ظهرها) وبعضها غير موجود الآن وبعضها بقمة هرمية ومطلى بعضها بالملاط .
- **الاسوار :** وهى الاسوار على جانبي كتلة بناء القناطر وتظهر بجميع واجهات القناطر وهى مبنية جميعا من الحجر الغير منتظم (الدقشوم) وتتميز بسمكها الكبير ١,٨٠ م وهى لحماية جوانب القنطرة من المياه وكذلك تحدد وتؤمن عملية المرور من طرف القناطر الى الطرف الاخر لها , وكذلك يوجد اسوار قصيرة على جانبي سطح القنطرتين بارتفاع ٧٥ سم وهى لحماية وامان المرور أعلى سطح القناطر أو ظهرها وهى من الاجُر والحجر النحيت .
- **البوابات :** ان كانت غير موجود الان فهي عنصر رئيسي في عمل القناطر التيتتحكم في فتح وغلق فتحات العيون لرفع مستوى المياه امام القنطرة لتحويله الى منطقة اخرى او ري الاراضي بسهولة وغالبا كانت من الخشب بسمك لا يقل عن ٢٠ : ٢٥ سم لأن الدخلات المعدة لها كانت بسمك ٣٠ سم ، وكانت مدعمة من الخلف بقوائم حديدية مثبتة بدعامات وكذلك البوابات الثلاثة التي أضيفت في وقت لاحق وهي أقل حجما منها .

- **الدخـلات** : وتوجد بالواجهات الرئيسية للقناطر بين فتحات العيون أعلى الدعامات الممتدة بين العيون وكانت تستخدم لنزول وصعود العمال لفتح وغلق البوابات وبها شنايش تؤكد ذلك.
- **السلالم** :وجدت على جانب كل قنطرة بعض درجات السلم الحجري تربط بين سطح القنطرة وبين السور الجانبي له .

٢- **العناصر الزخرفيـة :** لا يوجد بالقنطرتين زخارف هندسية او نباتية او كتابية ما عدا تاريخ إنشاء القنطرتين منتصف واجهة كل قنطرة أعلى فتحة العين الوسطى وهى ١٨٨٤ وهى منفذ مرة بالحفر البارز داخل مربع ومرة بالحفر الغائر , وكذلك وجود حرفي (TV)بالقنطرة الثانية أعلي فتحات العيون باللون الأحمر , وذلك لطبيعة القناطر كمنشاة خدمية توجد في الاراضي الزراعية .

- **٣- مواد البناء :** استخدمت بعض مواد البناء وهى ليست بالكثيرة في بناء وإنشاء هاتان القنطرتان منها :-
- الحجر الفص النحيت : في الدعامات المستطيلة الممتدة بين العيون بواجهة كل قنطرة , وكذلك بالصدادات امتداداها , وكذلك بالدعامات النصف دائرية بالواجهتين الخلفيتين للقنطرتين , ومدماك أعلى الدعامات داخل العيون ومدماك أعلى السور الصغير على جانبي سطح كل قنطرة , وبالدخلات بين العيون بالواجهة الرئيسية اعلى منتصف الدعامات المستطيلة وعند انحناء الأسوار الخارجية والتفافها
- الحجر الغير منتظم (الدقشوم) : واستخدم في بناء أجزاء كبيرة من القنطرتين فيوجد في الدعامات الأمامية وداخل فتحات العيون ، وكذلك أعلى واجهات القنطرة وجميع الأسوار بالقنطرتين بجميع الواجهات .
- الآجُر : استخدم الآجُر في بناء الأقبية النصف دائرية المغطية لفتحات العيون بالكامل عدا واجهتها الرئيسية والخلفية ، وكذلك بالسور الصغير على جانبي سطح القنطرة ، واستخدم في سد بعض فتحات العيون بالقنطرة الثانية .
- الحديد : استخدمت القوائم الحديدية على شكل زوايا في تدعيم الدخلات الخاصة بالبوابات أمام فتحات العيون ، ومثبتة هذه القوائم بمسامير حديدية .
- المـلاط : وجد الملاط بالقنطرتين مغطي للأعمدة علي جانبي كل سور اعلي سطح كل القنطرة و ببعض اجزاء السور علي جانبي سطح القنطرة .

- **نتائج الدراســة :**

١- وصف و دراسة هاتان القنطرتان لأول مره دراسة آثاريه (ميدانيه – تسجيليه – توثيقيه) وهي غير مسجله في عداد الاثار الإسلامية والقبطية حتي الان .

٢- اعداد مساقط افقيه بناءًا علي الدراسة الميدانية لها و كذلك التوضيح بعدد كبير من اللوحات الفتوغرافية و بعض الاشكال لسهولة شرح و توضيح هذه الدراسة.

٣- عمل دراسة تحليليه مبسطه للعناصر المعمارية والزخرفية بالقنطرتين مع مواد البناء المستخدمة في انشائهما و المزج بين الاحجار بأنواعها و الاجر في تنفيذ بناء هذه القناطر .

٤- استخلاص الفروق و الاختلافات بين القنطرتين من خلال الدراسة و التحليل لهما من حيث الانشاء و التجديد والتعدي عليهما و كذلك الكتابات و المقاسات والاتجاهات في كل منهمامع توضيح اوجه التشابه وربما التماثل بينهما .

٥- شرح و توضح طريقه عمل و تشغيل القناطر من خلال الوظيفة المنشأة من اجلها و استخدام العناصر المعمارية و المواد التي تساعد علي ذلك ، و كذلك كيفيه المرور عليها من طرف لآخر و هي وظيفه مهمه للقناطر كجسر للعبور عليها اعلي المجري المائي .

٦- تعد هذه القناطر نموذجا للقناطر خاصة و للمنشآت المائية عامة في اواخر القرن التاسع عشر الميلادي ، و هي بحاله جيده و ان كانت غير مستخدمه الان لتغير اتجاه الترع و المجاري المائية

٧- وجود تاريخ انشاء لهاتين القنطرتين منفذ بالحفر نتيجة مهمه لتلك الدراسة .

٨- توضيح التطوير والتجديد الذى طرأ على القنطرة الثانية ذات السبع عيون وسد اربعة عيون منها بالآجر وانشاء بوابات اصغر جديدة اقرب للعيون ، وكذلك التعديات عليها سواء بالبناء امامها او استخدامها واستغلالها من قبل الأهالي وتهدم جزء من اسوارها .

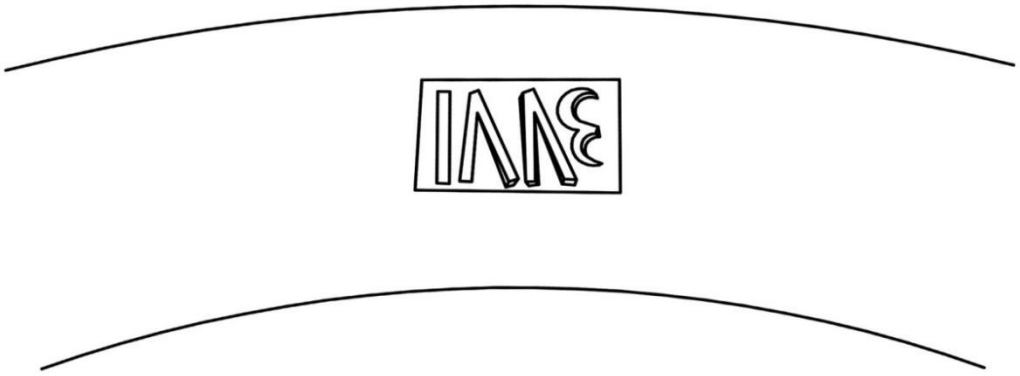
٩- التوصية بالحفاظ علي تلك القناطر بسرعه تسجيلها في عداد الاثار الإسلامية والقبطية حيث انها نموذج فريد للمنشآت المائية في تلك الفترة، مما يساعد علي سرعه ترميمها و اعادتها لحالتها الأصلية.

١٠- و كذلك نوصي بعمل حرم مناسب لها و سور لحمايتها من التعديات و اظهار الشكل الحضاري الاثري و المعماري لها، و من طرق الحفاظ ايضا ضرورة منع مياه الزراعة من الوصول لجدران القناطر و ذلك لتأثيرها عليها و علي أساسيات القناطر مما قد يؤدي الي تصدعها او انهيارها .

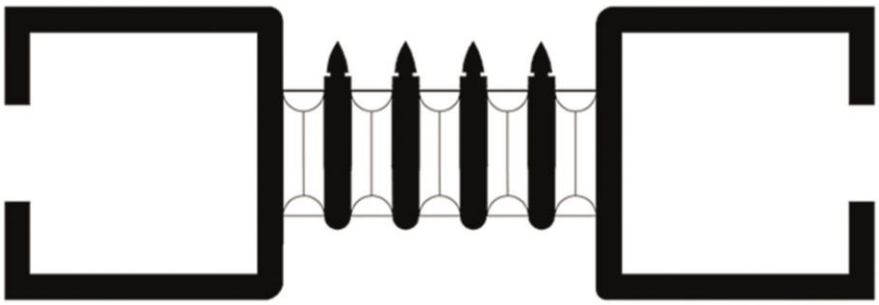
الأشكال واللوحات



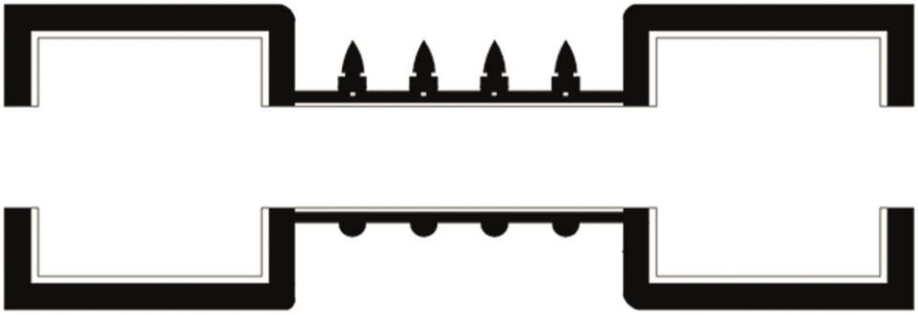
شكل رقم (١) موقع القنطرة ذات الخمسة عيون



شكل رقم (٢) تاريخ إنشاء المقبرة ذات الخمسة عيون



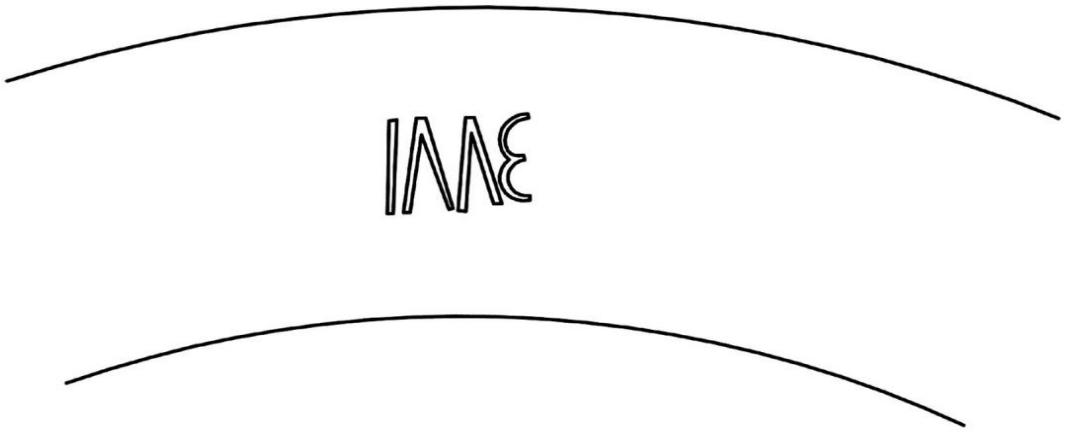
شكل رقم (٣) المسقط الأفقي للقنطرة ذات الخمسة عيون



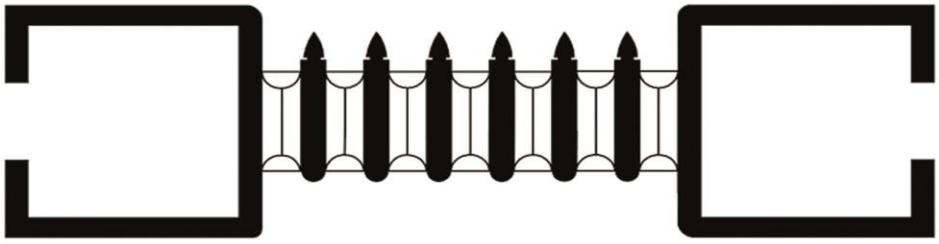
شكل رقم (٤) المسقط الأفقي لأسوار وسطح القنطرة



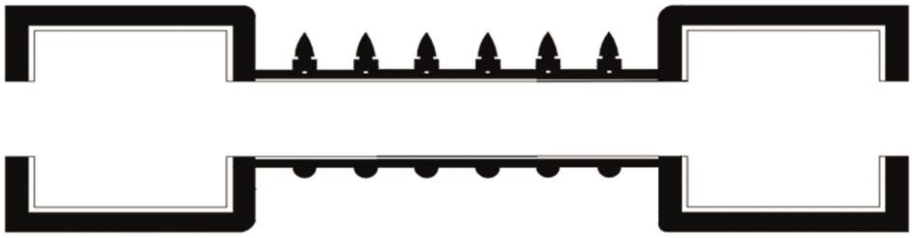
شكل رقم (٥) موقع القنطرة ذات السبعة عيون



شكل رقم (٦) تاريخ إنشاء القنطرة ذات السبعة عيون



شكل رقم (٧) المسقط الأفقي للقنطرة ذات السبعة عيون



شكل رقم (٨) المسقط الأفقي لأسوار وسطح القنطرة



لوحة رقم (١) تاريخ انشاء القنطرة



لوحة رقم (٢) الواجهة الجنوبية الرئيسية للقنطرة



لوحة رقم (٣) إحدى عيون القنطرة



لوحة رقم (٤) دخلات البوابات أمام العيون



لوحة رقم (٥) الصدادات أمام الواجهة الرئيسية



لوحة رقم (٦) القبو الذي يغطي العيون



لوحة رقم (٧) الدخلات بين العيون



لوحة رقم (٨) سور القسم الشرقي
بالواجهة الرئيسية



لوحة رقم (٩) الواجهة الشمالية
الخلفية للقنطرة



لوحة رقم ( )
الدعامات بين العيون بالواجهة الخلفية



لوحة رقم (١١)
القسم الشرقي للواجهة الخلفية



لوحة رقم (١٢)
الواجهة الغربية
للقنطرة



لوحة رقم (١٣)
جزء من المنطقة المستطيلة بالواجهة الغربية



لوحة رقم (١٤)
جزء من سطح القنطرة



لوحة رقم (١٥)
تاريخ إنشاء القنطرة ذات السبعة عيون



لوحة رقم (١٦)
القسم الأوسط من الواجهة الرئيسية



لوحة رقم (١٧)
دخلات البوابات أمام العيون



لوحة رقم (١٨)
أحد العيون المفتوحة بالقنطرة



لوحة رقم (١٩)
أحد العيون المغلقة بالقنطرة



لوحة رقم (٢٠)
السلم أعلى السور الشمالي بالواجهة الرئيسية



لوحة رقم (٢١)
الواجهة الغربية الخلفية للقنطرة



لوحة رقم (٢٣)
الواجهة الشمالية للقنطرة





لوحة رقم (٢٢)
سوري القسمان الجانبيان للواجهة الخلفية

حواشي البحث

[١] –القرآن الكريم سورة الأنبياء

[٢]سامي محمد نوار : المنشآت المائية بمصر من الفتح الاسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي – دراسة أثرية معمارية – دار الوفاء –الاسكندرية ص ٧ : ٩

وللمزيد عن نهر النيل انظر: ١– علي ابراهيم عبده : النهر الخالد – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٤ م

٢– محمد حمدي المناوي : نهر النيل في المكتبة العربية – الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ م

[٣]عبد الرحمن الرافعي : عصر محمد علي – الطبعة الخامسة – دار المعارف – القاهرة ١٩٨٩ ص ٤٨٧ : ٤٩٢

[٤]القنطرة لغة هي الجسر وما يعلو من البناء – انظر : الفيروز أبادي : القاموس المحيط – مادة القنطرة

[٥]أطلق اسم العقد في العصر الاسلامي على العين أو القوس – انظر : ابن دقماق : الانتصار جـ ٤ ص ١٢٧

[٦] علي ابراهيم عبده : المرجع السابق ص ١٥١

[٧]تعرف عملية سد فتحات العقود للقناطر بعملية التغمية – انظر : علي باشا مبارك – الخطط التوفيقية جـ ١٩ ص ٥١

٨ أي الري بدون استخدام آلات الري لوفرة المياه وارتفاعها عن الاراضي مما يسبب انسيابها داخل الأراضي الزراعية – انظر : سامي نوار– المرجع السابق صـ ١١٥

[٩]انظر شكل رقم (١)

[١٠]قرية صفط الشرقية تكونت من الوجهة الادارية في سنة ١٩٠٤ م باسم صفط الخمار الشرقية وفي سنة ١٩٠٦ صدر قرار بفصلها بزمام خاص من أراضي قرية صفط الخمار ففصلت من الوجهة المالية صفط الشرقية وبذلك أصبحت ناحية قائمة بذاتها ... انظر : محمد رمزي – القاموس الجغرافي – جـ ٣ – صـ ٢٠٥

[١١]انظر لوحة رقم (١) وشكل رقم (٢)

[١٢]الخديوي توفيق: هو الابن الأكبر للخديوي اسماعيل ولد عام ١٨٥٢ م وأدخله والده مدرسة المنيل وسنه تسع سنوات فدرس بها العلوم واللغات وكان ميالا للعلم من صغر سنه فأحرز منها جانبا أهله لرئاسة المجلس الخصوصي في حياة والده وكان عمره ١٩ عاما ، ث تقلد نظارة الداخلية ونظارة الأشغال ورئاسة مجلس النظار ، وما بلغ الحادية والعشرين من عمره تزوج بكريمة المرحوم الهامي باشا ، وفي السنة التالية ١٨٧٤ م أنجب ولده البكر فسماه " عباس حلمي " ثم أنجب ابنه الأمير " محمد علي " سنة ١٨٧٧ م ثم الأميرة " خديجة " وأخيرا ابنته الأميرة نعمت هانم عام ١٨٨١ م وما زال يتقلد المناصب في عهد أبيه حتى قضت الأحوال بإقالة والده عام ١٨٧٩ م وجاء الفرمان بذلك فاستلم الحكم بدلا منه ، وكان مشهور بحبه للوطن فخفف الضرائب ونظر في تأمين أصحاب الديون ، وفي أيامه تشكلت لجنة التصفية وحاول اصلاح حال الفلاح فأمر بتقسيط الضرائب والعشور عليها ، واعتنى بشئون المعارف فامر بإنشاء المدارس العالية والابتدائية ووسع دوائر المدارس التي أنشأها آباؤه ، وجعل للبلاد نظامات شورية وشكل مجالس المديريات ومجلس شورى القوانين والجمعية العمومية ، وفي أيامه أنشأت المحاكم الأهلية وتحسنت حالة الري بإنشاء الترع وبناء القناطر ورفع السخرة ، وأنشأ لائحة المستخدمين الملكية والعسكرية ومعاشاتهم وبنى المساجد واصلح الأوقاف الخيرية وحدثت في عهده الثورة العرابية وبعدها دخل الانجليز مصر عام ١٨٨٢ م ، وظل حاكما لمصر لمدة ثلاثة عشر عاما حتى توفي في ٧ يناير عام ١٨٩٢ م ودفن بمدافن العائلة – وللمزيد انظر : زكي فهمي – صفوة العصر في تاريخ ورسوم مشاهير رجال مصر – مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة – القاهرة ٢٠١٣ م صـ ٦٩ : ٨١

[١٣]لوحة رقم (٢)

[١٤]لوحة رقم (٢)

[١٥]لوحة رقم (٣)

[١٦]لوحة رقم (٤)

[١٧]لوحة رقم (٥) وشكل رقم (٣)

[١٨]لوحة رقم (٦)

[١٩]لوحة رقم (٦)

[٢٠]لوحة رقم (٧) وشكل رقم (٤)

[٢١]لوحة رقم (١) وشكل رقم (٢)

[٢٢]لوحة رقم (٨) وشكل رقم (٤)

[٢٣]لوحة رقم (٨)

[٢٤]لوحة رقم (٩)

[٢٥]لوحة رقم (١٠) وشكل رقم (٣)

[٢٦]لوحة رقم (١١) وشكل رقم (٣ ، ٤)

[٢٧]لوحة رقم (١٢) وشكل رقم (٤)

[٢٨]لوحة رقم (١٢)

[٢٩]لوحة رقم (١٣)

[٣٠]لوحة رقم (١٤) وشكل رقم (٤)

[٣١]قرية صفط الخمار : هي من القرى القديمة اسمها الأصلي صفط الخمار وردت في المشترك لياقوت الحموي وفي قوانين ابن مماتي وفي تحفة الارشاد من أعمال الأشمونيين وفي تاريخ ١٢٣٠ هـ سميت باسمها الحالي وفي جداول وزارة الداخلية صفط الخمار الأصلية لأنها قسمت إلى ثلاث نواح باسم صفط وهي صفط الخمار الأصلية هذه ، وصفط الخمار الشرقية ، وصفط الخمار الغربية ... للمزيد انظر – محمد رمزي : المرجع السابق جـ ٣ صـ ٢٠١

[٣٢]شكل رقم (٥)

[٣٣]لوحه رقم (١٥) وشكل رقم (٦)

[٣٤]لوحة رقم (١٦)

[٣٥]لوحة رقم (١٧)

[٣٦]لوحة رقم (١٦) شكل رقم (٧)

[٣٧]لوحة رقم (١٨)

[٣٨]لوحة رقم (١٩)

٣٩لوحه رقم (٢٠)

[٤٠]لوحة رقم (٢١)

[٤١]لوحة رقم (٢٢) شكل رقم (٨)

[٤٢]لوحة رقم (٢٣) شكل رقم (٨)

[٤٣]لوحة رقم (٢٤)

[٤٤]لوحة رقم (٢٥)

[٤٥]لوحة رقم (٢٦) وشكل رقم (٨)

Daggers in ancient Mesopotamia

Inass Mostafa

Lecturer at the Faculty of Archaeology

-Aswan University

Abstract:

The daggers dates to human prehistory; it have been used throughout human experience in close combat it evolved out of prehistoric tools. and made of materials such as stones, bones, ivory in the ٣rd millennium BC in Bronze Age daggers were usually made of copper or bronze or gold as for iron dagger Although the number of them were few but there is evidence used since Ur III period .

For most of us the term "dagger" might not need an explanation as we have a mental picture of a weapon which has a triangular blade with two cutting edges. Its primary purpose is accepted as a thrusting or a stabbing weapon. When we turn to military and archaeological literature, rather than popular opinion, there is still no clear consensus for the differentiation of bladed instruments .The main distinction between a knife and a dagger is that a knife has one cutting edge and its blade is not

Symmetrical.

So we made here a study that deals only with Mesopotamian daggers, distinguishing them from others lexically, artistically and archeological typology.

Key word:

Bronze Age- Daggers- weapon- cylinder seals- blade- crescent - hilt – pommel

The dagger is a fighting weapon with a very sharp point used as a defensive or offensive weapon. Its design dates to human prehistory; daggers have been used throughout human experience in close combat (١).Daggers evolved out of prehistoric tools. In Neolithic times, daggers were made of materials such as stones, (٢)bones,(٣)ivory (٤) in the ٣rd millennium BC in Bronze Age daggers were usually made of copper or bronze (٥) while royalty had gold weapons. At least since Early dynastic(٦)as for iron

dagger Although the number of them were few but there is evidence used since Ur III period.(٧)

The study of the daggers and their distribution will not only enable us to track the development of metallurgy in Mesopotamia, but also guide us to construct regional and interregional interaction models. In addition to these, the dagger typologies can be a great aid in chronological studies

The main distinction between a knife and a dagger is that a knife has one cutting edge and its blade is not symmetrical. So we can define a dagger as a pointed, symmetrical bladed weapon, the size of the weapons makes determining what classifies as a sword or a dagger a fairly difficult task. Many of them have been called both daggers and swords interchangeably in publications. Gordon's classify them as follow: (٨)

Dagger (٣٥,٥ cm or less)
Dirk (٣٥,٥-٥١ cm)
Short sword (٥١-٧١ cm)
Long sword (over ٧١ cm)

But a simpler terminology is used to create just two divisions, swords and daggers, differentiated by those above and below ٣٥ cm. the group of edged weapons falls neatly between ٢٤ and ٣٠ cm in overall length, will represent daggers (٩)

A dagger, considering its minimal length, should be able to serve a dual function: a tool that can serve a utilitarian purpose as well as a weapon capable of causing at least a minimal injury for defensive or aggressive purposes. In this sense, we should consider a blade length of less than ٥cm not as a dagger but a razor. On its maximum length, we should once again consider its dual purpose. A dagger should not be a weapon that can be solely used as a device to keep aggressors at a distance to have advantage in a fight, much like a spear or a sword. If this is accepted, any blade longer than ٣٥cm has no utilitarian purpose other than being a fighting instrument. The threshold between a short sword and a sword is beyond the issues considered in this study. (١٠)

The terms used for daggers

The Sumerian term *giri, Gir* = in Akkadian *patru =naglabu, mašraṭu, magzazu, namṣaru* [١١]

But the term gir or giri and patru are the general terms for "knife, dagger, e." is shown by lexical texts which explain various types of knives with these terms .Gir$_{٢}$ used also in (SB. NA. NB) . [١٢]

The oldest form of the sign *gir* is much like the blade of a dagger.

*  **giri-gir-gir$_{٢}$-giš** [١٣] and here we have some examples for using such term

-ED Sumerian stone tongue from Girsu now in Semitic museum Harvard University SM ١٩١٣٣,٠٢,١٨٠ [١٤]

-ED Sumerian tablets in VAT ٠٤٧٩٨ ; ٠٤٦٢٢ ; ٠٤٧٣٧; ٠٤٨٤٤; [١٥]

- ED Sumerian tablet from Girsu in state Hermitage museum ERM ١٤٠٤٦ ١٤٠٤٨,١٤٥٠ [١٦]

- ED sumarian tablet from Adab in Nies Babylonian collection ,Yale Babylonian collection ,NBC٠٥٩١٥ [١٧]

- ED Sumerian tablets from Girsu in Louvre museum AO١٣٥٤٢, ١٣٥٨٦, ١٣٥٨٧,١٣٥٩٠, ١٣٥٩٦ ,١٣٦٠٢,١٣٦٠٣,١٣٦١٣ . [١٨]

-Two ED Sumerian tablet from lagash National museum of Iraq[١٩]; IM ٠١٠٥٩٨[٢٠]

-Akkadian tablet from girsu in BM ٠٨٦٢٩٩ [٢١]

-Akkadian tablet from girsu Arkeoloji Mūzeleri Istanbul Ist L٠١٣٥٤ [٢٢] ;٠١١٩٦[٢٣]

- Akkadian tablet from Umma National museum of Iraq٠١٣٣٧ [٢٤]

-Akkadian tablet from Adab in Oriental institute university of Chicago OIM .A٠٠٧٤٦ [٢٥]

-Ur III Sumerian Tablet from Nippur Hilprecht collection, university of Jena Germany ,HS١٣٥٨ [٢٦]

- Ur III Sumerian tablet from Drehem in Siegfried horn museum institute of archeology AUAM ٧٣, ١٤٥٠ . [٢٧]

-Ur III Sumerian tablet dates to shulgi (private collection) [٢٨]

-Ur III Sumerian tablet from Drehem dates to shu-suen in Rosicruian Egyptian museum, RC٠٨٦٢ . [٢٩]

- Ur III Sumerian tablet in louver museum AO.٠٥٥١٥,٠٥٥٢٩ (٣٠)

-Ur III Sumerian tablet from Girsu in BM.١٣٩٤٤//١٨٣٧٠//١٨٣٧١(٣١) //١٣٧٦٢.(٣٢)

-Ur III Sumerian tablet from Girsu in Oriental institute university of Chicago OIM .A٣١٩٢٨.(٣٣)

- Ur III Sumerian tablet from Girsu Arkeoloji Mūzeleri Istanbul Ist .L٥٥٤٧ (٣٤) ; L٦٧٢٢ (٣٥)

- Ur III Sumerian tablet from Girsu in Musée d'art et d'histoire Geneva MAH ١٩٤٧١.(٣٦)

-Ur III Sumerian tablet from Nippur in Oriental institute university of Chicago OIM.A٣٠٠٣٧. (٣٧)

-Ur III Sumerian tablet from Nippur Hilprecht collection, university of Jena Germany ,HS ١٣٤ (٣٨)

- Ur III Sumerian tablet from Umma in Yale Babylonian collection YBC ١٥٣٣٣.(٣٩)

- Ur III Sumerian tablet from Umma in BM١٠٥٣٤٨ (٤٠); ١٣٠٢٢٠// ١٣٠٢٣٢ // ١٣٠٢٧٤(٤١)

- Ur III Sumerian tablet from Umma in a Special collections and archives , john Richardson library (souvay٣٧)(٤٢)

-Ur III Sumerian tablet from Umma in a Studium Biblicum Franciscanum Archeological Museum Jerusalem StBi٧٠٨(٤٣)

-Ur III Sumerian tablet from Umma in Syracuse universty library SUL ٣٠٤//٤٠٥ (٤٤)

-Ur III Sumerian tablet from Umma in louver museum AO ٦٠٤٤(٤٥)

-Ur III Sumerian tablet from Umma in Royal ontario museum of archeology ,Toronto ROM ٩٦٧,٢٨٧,٠٤٥(٤٦)

-Ur III Sumerian tablet from Ur in National museum of Iraq IM—(٤٧)

-Ur III Sumerian tablet from Ur in Universty of pennsylvania museum UM٤٧-٢٩-٠٣٩ ; ٤٧-٢٩-١٣٦ (٤٨)

-Ur III Sumerian tablet in National museum of Iraq IM ٤٣٦٤٧ .(٤٩)

-Ur III Sumerian tablets from Derhem Yale Babylonian Collection YCB ٠٠٩٤٨//٠٣٦٣٧//٠٠٥٨٨ (٥٠)

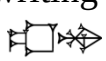
-Ur III Sumerian tablets from Umma in Utah museum of natural historyUMNH.٣٨٤٦.(٥١)

-Ur III Sumerian tablets from Umma in Arkeoloji Museleri Istanbul.Ist UM ٣٦٠٤ ; ٣٨٠٠. (٥٢)

-Ur III Sumerian tablets from Umma in Ashm١٩١١,٤٨١.(٥٣)

-Ur III Sumerian tablets from Umma in Yale Babylonian Collection YBC٠٠١١٥. (٥٤)

Sometimes the gir٢ appear with adjective gir٢.gal, and gir٢.tur " great dagger, small dagger We may note in specific ally military context the large numbers of (gir٢ , gir٢ .tur, gir٢.gal) taken as booty , etc . Sargon , for instance , took ٣٨٩ ivory gir .meš and gir.tu fi.meš as well as daggers of ebony from Urartu . In the same booty were six gold gir.meš and gir.tur.meš. In these Instances, one must see the "small daggers" as probably "daggers and the gir as a short sword. The same text records the taking of ٣٠٥, ٤١٢ as sorted weapons among which were" strong" and light " gir.meš. Apparently these "strong "and "light " The adjectives " strong " and " light " may refer to the construction of the blade, having a rib or not , or it may indicate difference in the metal used .another writing to the same term in Sumerian (٥٥)

 **urud̂giri٢ (uruda gir٢)**

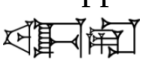
-Ur III Sumerian tablets from Derhrm in Yale Babylonian Collection YBC٣٦٧١.(٥٦)

And we have only one example to the term me٢-er translated as dagger

 **me٢-er** in old Babylonian text" *ur im-di me ٢-er im-di*"(٥٧)

ba-da-ra Dagger(Old Babylonian) wr. ba-dar; ba-da-ra"dagger, weapon"

And in most cases it appears with giri٢

 ***ba-da***  ***ba-da-ra***

The term ba- dar used as dagger also in Sumerian text

- UR lll Sumerian tablet,in VA ,Berlin,VAT٠٦٩٥١[٥٨]
- UR lll Sumerian tablet, in Princeton theological seminary PTS ٠٨٠٢.[٥٩].
- Old akkadian tablet from Nippur in university of Pennsylvania museum CBS ٠٦٢٧٤.[٦٠]

The term ba-da-ra used as dagger or blade of dagger

- The poem of Inana and Enki line٢٥ *"ĝiri ba-da-ra [ba-e-de]"- "giri ba-da-ra saḡ ur saḡ"* "Where are the dagger and club, the cultic functionary *saĝ-ursaĝ*."[٦١]

- The poem of *Inana and Ebih line* ١٧٣ *"kur-ĝar-ra ĝiri ba-da-ra mu-na-šum"* " I have given the *kurĝara* cult performers a dagger and prod"[٦٢]

-The lament for Eridug line ٩"šu -a-na ĝiri ba-da-ra šu bi٢-in-du teš-bi i-gu-e" . She held a dagger and a sword in her two hands - they clashed together.[٦٣]

- The death of Ur-Namma (Ur-Namma A١٢٠) (*na٤kišib za-gin٣ ba-da-ra i٣-la٣-a)* he gave a lapis-lazuli seal hanging from a pin, and a gold and silver blade.[٦٤]

- A hymn to Inana for Iddin-Dagan (Iddin-Dagan A L٧٤*) "ĝiri ba-da-ra igi-ni-še"* sword and dagger for her

-A hymn to Inana for Iddin-Dagan (Iddin-Dagan A L٧٦) *"kur-ĝar-ra ed-da ba-da-ra šu bi-in-du-uš"* they parade before her, holy Inana. With daggers in their hands.[٦٥]

-The exaltation of Inana (Inana B,L١٠٨*) ĝiri ba-da-ra ma-an-šum a-ra-ab-du ma-an-dug* "He gave me a knife and dagger, saying to me "These are appropriate ornaments for you."[٦٦].

The Akkadian term patru: "dagger" masc .and fem ;knife or dagger

-In OA " *urkatamma pá-at-ra-am taddinamma uta 'erakkumma*" ,later on you give me a dagger but I returned to you.[٦٧]

-"pá-at-ri ša ušáḫizu šépiš," have the daggers made concerning which I gave instructions.[٦٨]

- in OB *"٤naglabi ٥ pa-at-ri ana eṭlini"* ,four razors,five daggers for our man .(٦٩)

-in SB *ina pa-tar bi-ni (ina gír giš.šinig), nakāsu* " to cut with a knife made of tamarisk wood"(٧٠)

- in LB *"fem. An.bar ana pat-ra-a-ta* " "one talent of iron for daggers".(٧١)

a double-edged dagger, its haft/top lapis lazuli … for B., the butcher of the netherworld".

𒀀𒈾𒁀 ***naglabu*** give the meining of dagger or razor,barber's knife from OB on(٧٢)

namṣaru ,mašraṭu, magzazu,

the ***namṣaru*** was gir.gal in Akkadian . We have found no occurrence of gir.gal's being given as anything but namsaru which also may be a short sword .but the difference between all these terms isn't clear

The differentiation in lexical between them implies a standard size for daggers

The parts of the gir apparently are the méšeletu="blade". lišánu =tongue pṹ ="mouth"šéltu= "edge" . ziqpu="point" karru= "hilt or knob". sikkat karri ="hilt/pins/nalls/rivets"

ṣélu=" rib " .ṣipru "pommel or crescent - shaped hilt ornament" ; ihzu 'fitting or decoration of metal ". (٧٣) (fig.١)

Dagger usage:

In addition to using the dagger as a defensive and offensive weapon in wars (fig .٢) and Hunting (fig. ٣), It seems to have been frequently used for ceremonial and ritual purposes, and reliefs portraying the rites before the sacred tree show pairs of daggers worn in the belt of the winged figures. These figures represent the apkallu carries three daggers sometimes two, tucked into a belt with their handles visible at chest level, sometimes one of them is animal-headed dagger.(fig. ٤)

-Neo Assyrian relief from Nimrud in Brooklyn mus. N. ٥٥,١٥٢/ ٥٥,١٥٥/

-Neo Assyrian Relief panels from the Northwest Palace at Nimrud in

Metro.mus١٧,١٩٠,٢٠٧٧//١٧,١٩٠,٢٠٧٨//١٧,١٩٠,٢٠٨٠//١٧,١٩٠,٢٠
٨١//٣١,٧٢,٢//٣٢,١٤٣,٦//٣٢,١٤٣,٧// ٣٢,١٤٣,٨//٣٢,١٤٣,٩
//٣٢,١٤٣,١٠/٣٢,١٤٣,١١ //٣٢,١٤٣. ١٢ //٣٢,١٤٣,١٤.(٧٤)

- Neo Assyrian reliefs from Nimrud in Louvre mus. AO ١٩٨٤٩; ١٩٨٦٨

Other ritual scenes are enacted by the lion demon (ugallu) who are armed with daggers and raises it in offensive position.(fig ٥) (٧٥)

-OB cylinder seals in Museum of Fine art Boston nos.٦٥,١٥٢٩ ; ٦٥,١٤٩١

show (Ugallu) with upraised dagger holds animal in other hand.

-Neo-Assyrian wall panel reliefs in BM nos. ١١٨٩١١(٧٦);١١٨٩١٢(٧٧) ;١١٨٩١٧(٧٨); ١١٨٩١٨ (٧٩) ;١١٨٩٣٢(٨٠) ; ١٢٤٨٢٦. (٨١)

- Fragment of kudurru in louver mus. n Sb ٣٠.(٨٢)

an references in the texts to the apakallu or sages to the lion man and the divine seven, the great gods state that copper dagger formed part of their magical equipment .extant examples of these figures have been found at UR and for the priests and those partaking in the ritual the different cult implements each endowed with formidable apotropaic power must have effectively symbolized the triumph of the protective figures in their battle with the evil spirits.(٨٣)

Several texts of that period have oaths taken on the Iron dagger of a god. (٨٤) The practice of taking oaths on the iron dagger of a god extended into the Neo-Babylonian Period. And we have mentions to the dagger of aššur as a divine symbol gir ša Aššur, pá-at-ri ša Aššur, in judicial contexts to be sworn at (٨٥)

The gir -gal "great dagger" is a much used epithet of gods and goddesses. It occurs in the personal name (Pa.Pap.Bil.Ga.g'r.gal) on a round socket with - reliefs from Tello, and the deities Nanna, Nanše, and Gatumdu are all called Gffi.Gal.(٨٦)

- We have more than ٢٥ cylinder seal in the BM from the Akkadian and, OA, OB periods represents the sun god with his saw-toothed dagger with other gods (٨٧)

The Akkadian and Sumerian Weapons included, daggers were kept in a special arsenal, inside a temple complex, which were protected by images of divine beings. King Gudea gave a description of one of these arsenals: "in the inner [arsenal] where the weapons hang, [at] its Battle Gate, [Gudea] posted the warriors 'deer-of-six-heads' and 'Mount Siar' " -the latter apparently being images of mythical warrior demons slain by Ningirsu.a description of a ritual inspection tour by Gudea of Lagash included a catalog of some of the weapons at the temple arsenal at Lagash: Gudea brings to [the god] Ningirsu ... [the officer] Shul-shaga ... holding dagger blades [eme-gir] .And ritual of blessing was given by the mythological Imdugud.(٨٨)

In a "Hymn to Inanna", the goddess of war in triumphal procession, describes such a triumph "Daggers and maces rage before her ... The kurgaru [warriors] mounted on chariots…Core is covering the daggers, blood sprinkles."(٨٩)

Representations of Daggers

The pictorial evidence for daggers is complicated by the manner in which the Mesopotamian artist hid many of the weapons features as a time saving measure. We have many representations for dagger in Early Dynastic and Akkadian seals in contest scenes especially with animals. (fig.٦)

-Sumerian cylinder seal with two registers separated by band of Geometrical shapes. the lower register shws eight human figures each has one arm raised and holds a dagger in the other hand. (٩٠)

-Sumerian cylinder seal with a human figure leads ahorned animal toward a doorway .Ascond figure follows holding a dagger. (٩١)

-Sumerian cylinder seal with two pairs of figures the first consist of a lion and a deer,the deer is attaked with dagger by a man ,the second group shows a lion and bullman ,the later aimshis dagger at the group first described.(٩٢)

-Sumerian cylinder seal a human figure holds a lion and a long horned animal each by its hind leg,behinde the animals another man attaks the animal with dagger and grasps it by the tail .(٩٣)

- Sumerian cylinder seal shows a nud human figure holds by their throats two antelopes each attaked by a lion from behind, in a second group a bull-man holds a deer by its throat and threaten it with dagger. (٩٤)

-Sumerian cylinder seal shows two rampant lions ,heads turned backward ,symmetrically grouped above an antelope laying on its back attaked by two bullman with daggers.(٩٥)

- ED or AK cylinder seal show a lion attacking a bull is in turn menaced by a bull-man who holds a large dagger. (٩٦)

- ED or AK cylinder seal show two heroes in contest with beasts the first holds a dagger ready to kill abull which is attacked by a lion. (٩٧)

- Third Dynasty of Ur cylinder of peculiar interest. Here we seem to see the god in three several conflicts. In the second scene the god with a dagger stabs a monster with the upper body of a man and the lower body of a bull.(٩٨)

-Third Dynasty of Ur cylinder seal (BM n.١٨٨٣٢) contest scene: a hero attacks a lion from behind and grasps its tail and throat. The lion turns to look back at this first assailant while attempting to ward off the attack of a second who grasps its paw and throat. Alternatively the heroes may be plunging daggers into the lion's neck.(٩٩)

- Akkadian cylinder seal (BM ٨٩٠٧٤) shows a hunter with a bow shooting at a wild bull on a mountain. Behind him is a nude attendant holding a dagger, below which is a second dagger.(١٠٠)

-Akkadian cylinder seal shows bearded god with horned crown to the left hold in his left hand a mace and the right hand a dagger, and a group of four figures one of them ray like designs rise from his shoulders threaten and attacking a naked god with dagger (١٠١)

-Akkadian cylinder seal dates to the age of Sargon I. now (BM n. ٨٩١٣٧)

There are seven figures in the design, besides the inscription. The leader carries in one hand a bow, in the other what may be an arrow; and a quiver with dagger hangs on his back.(١٠٢)

-Akkadian Cylinder seal (BM ٨٩٠٩٦) bearded god wearing a striped skirt and holding a mace in his right hand, prods the captive bird-man in the back with a dart. The bird-man has his hands clasped or tied in front of him and preceded by the two-faced attendant god who wears a striped skirt, holds a dagger and raises his left hand. (١٠٣)

-Akkadian cylinder seal (BM ١٢٩٤٦٣) show contest scene; two bearded naked heroes wrestling; each grasps the other's leg while plugging a brandishing a dagger .Below, a small figure kneels facing left and clasping one of the lions a bearded hero, brandishing a dagger; a mace. (١٠٤)

- Akkadian cylinder seal **(**BM ٨٩٢٢٤) show a battle of the gods; three pairs of bearded, naked gods, wrestling with each other. In each case the left-hand god is grasping the head-dress of the right-hand god with his left hand. holds a curved dagger; plunges a dagger into his adversary's chest.(١٠٥)

- Akkadian cylinder seal in (Morgan library n.١٤٩) show a crowned hero grasping bull and two nude bearded heroes each holding one of two human-headed bulls and one of them stepped a human-headed bulls.(١٠٦)

-Akkadian Cylinder seal in BM n. ٨٩٠٠٨ show; contest scene of two lions back to back in the centre, The lion on the left is attacking a human-headed bull which a naked, bearded hero is stretching up to grasp by one horn. The lion on the right is attacking a deer which a long-haired bull-man is about to grasp by the ear in a posture balancing that of the naked, bearded hero. In the field, a dagger.(١٠٧)

- Akkadian cylinder seal in BM n ٨٩٥٧٠ Show battle of the gods; bull-man, facing left, but looking back at a bearded god who is naked except for a belt and grasps him by the tail and one horn. Between them is a dagger has dropped. (١٠٨)

- Akkadian cylinder seal in (BM n.١٠٢٥٣٤) show contest scene human-headed bull being protected by a naked bearded hero. Bull

looking back at an attacking lion . Two heroes in conflict, This group is separated from the others by a dagger in the field, on each side.(١٠٩)

- Akkadian cylinder seal in (BM n.١١٣٨٧٢) show contest scene in group consisting of two human-headed bulls, in the centre being protected by a bearded hero who is naked except for a belt, and by a bearded hero who is wearing a flat cap and skirt. Bull facing left and looking back at an attacking lion .two short horizontal lines and a dagger below.(١١٠)

-in reliefs we have a very special relief show, two soldiers carry daggers on belts as booty. The daggers have hemispherical Pommel and a hilt which attaches to the blade near the sides, perhaps having no tang the belt seems to have had a buckle which fitted in to the indentation (١١١)

As we can see the crescent hilted type appears in many seals and one seal shows not only the crescent pommel and the guard and mid rib as well, but the most inserting point that dagger in many seals stands in the field as dependant symbol.

In Babylonian representation in most scenes a god thrusts a dagger into a monster the dagger seems to be of a type which is sharpened on only one side since it is not symmetrical.

- Old Babylonian Cylinder seal and modern impression: heroes and animals in combat, head of the monster Humbaba (Metro.mus ١٩٩٩. ٣٢٥. ٢٤) shows a pair of nude, belted, bearded heroes with frontal heads subduing a lion. One hero steps on the lion's neck while the second hero holds plunges a dagger into its belly.(١١٢)

- Late Babylonian cylinder seal (BM ٨٩٣١٨) show group with a four-winged hero facing right between two rearing winged bulls (which he grasps the forelegs of), which look back over their shoulders towards a god (Ashur) in a winged disc; the hero raising a dagger. (١١٣) (fig.٧)

-Babylonian cylinder seal (MFA ٦٥,١٣٦١)show a contest scene. Bearded “hero” with kilt and holding shield thrusting dagger at winged lion-griffin. Ninurta overcoming Anzu

-old Babylonian cylinder seal formerly in the Charterhouse Collection shows a god raised his foot on the back of kneeling slave and raised his right hand with dagger. (١١٤)

-Old Babylonian cylinder MFA seal n. ٤٥,٧٦٩ Show Bearded divinity holding dagger, with one foot placed on a stool, facing a bearded royal figure, and holds a quadruped (goat) as offering.

- Babylonian cylinder seal in Metro mus. ١٩٨٥,٣٥٧,١٢. show a god stands over a falling victim whom he is slaying by means of a dagger and three headed club.(١١٥)

-Babylonian (Metro.mus ١٩٨٣,٣١٤,١٣)Cylinder seal and modern impression: scorpion-man and bull-man attacking kneeling nude male

The impression of the seal shows a kneeling nude male figure with six curls attacked on either side by a scorpion-man and bull-man brandishing dagger.(١١٦)

-Babylonian boundary stones, daggers appear in the belt of The king Marduk - nadin - ahhe. The two daggers are alike, with crescent - shaped pommels and decorated sheaths. The king in this scene wears a long skirt decorated much like later (Assyrian) kings ' robes and carries a bow and arrow .(١١٧) (fig.٨)

The Assyrian daggers as shown in reliefs or seals are sometimes like those of Marduk-nadin-ahhe ,with a rounded hilt ,crescent pommel However, most of the Assyrian examples seem to have flat hilts within laid decoration and rivets .The dagger differs from the sword in Assyrian reliefs in being worn in the girdle on the right side , never on the left , though the Marduk-nadin-ahhe (MB) examples Just given were on the left. In almost all cases, the dagger or daggers are in the girdle of the king (fig٩)

- Assyrian cylinder seal in the Morgan library no. ٦٠٨ show griffin Fighting griffin demon armed with dagger for small calf below(fig١٠)

- Middle Assyrian cylinder seal in the Morgan library no. ٥٩٧ show bearded hero with daggers between two ibexes facing tree (fig١١)

- Assyrian Relief from Nimrud (Metro.mus ٣٢,١٤٣,٤) this relief, from the palace Ashurnasirpal II (. ٨٨٣-٨٥٩ B.C.), depicts a king, probably himself, and an attendant. The king has two daggers tucked into his cloths. (١١٨)(fig.١٠)
-Assyrian relief of king (Ashur-nasirpal II), about to pour a libation, royal inscription carved into relief. From The Palace of Ashurnasirpal II Nimrud (Fitzwilliam mus. n. ANE.٤٥,١٩٢٧.)(١١٩) (fig.١١)
- Assyrian Stele (BM ,n ١١٨٨٠٥)of Ashurnasirpal II the king wears the royal hat and holds a mace symbolizing authority; he wears a pair of matched daggers and one with a horse or calf head .The horse- head type may have a Small chain from the mouth to the neck .(١٢٠)(fig.١٢)
- the dagger is also worn by semi- divine creatures .as in Assyrian relief (BM n. ١٢٤٩١٨) carved; presents three protective spirits, each carrying a small axe in his raised right hand and a wide-bladed dagger in the left, but traces indicate that originally there was a bow in the left hand. (١٢١)

Dagger, was the most efficient weapon for the common soldier it made the soldier's load a little lighter, was easier to sharpen than the long sword
- Neo Assyrian relief (BM n.١٢٤٩٤١) show an Assyrian soldier on a battlefield about to cut off the head of an Elamite officer named Ituni. Above and beside them are dead bodies, one knawel by a vulture which pecks out its eyes. There are traces of feet moving to right in the upper register. There is an inscription. (١٢٢)
-Neo-Assyrian relief (BM n. ١١٨٩٠٤) dates to Tiglath-pileser III. Three Assyrian soldiers, behind a siege-shield facing, attack a city. The drawing shows another identical group standing behind them. The first, an archer, held at the waist by girdle. The second archer has a full beard, a long garment, and a sword. The third soldier, with a full beard, has a dagger in his right hand.(١٢٣)

Daggers types:

Maxwell-Hyslop presents a great daggers typology; these types are based on the variations in the method of hafting, the outline of the blade, and form of the shoulders. Other individual differences within the determined type necessitated the further division of

"types" into "sub-types". it has a wide geographical framework, consisting of the whole known Old World from Mesopotamia to Egypt, including some discussion of typological influences in Western Europe which covers a time span more than ٤٠٠٠ years. And. most of the types came from Asia Minor or Iran. The end result Consists of fifty-six types of daggers and some ١٠٦ sub-types. (١٢٤).

Madhloom also described six different types of daggers from Assyrian period only, once more subdivided into smaller categories on the basis of sheath decoration. However, Madhloom‟s typology appears to ignore the basic structural elements in the design of the daggers,. Furthermore, some of Madhloom‟s Types only illustrated being worn by supernatural beings or, in one case, by a possible priest in a ceremonial setting. As such, they should be considered ritual in (١٢٥)

We shall use only Mesopotamian examples. Based only on the different variations of shapes avoiding the usage of subtypes.

Type ١

This is the most primitive form of dagger it consists of a simple, pointed blade wit has lightly convex out line shoulders sloping to a short tang which has no rivets, and was probably hafted to wood with bitumen Examples of the type come from Kish , Ur, example has been dated to the " Jemdet Nasr Period," while the Ur date from the Early Dynastic to Sargonic Periods. (١٢٦) (fig.١٣)

Type ٢

This type represents an improvement on type١ while the blade remains leaf-shaped and only slightly curved in section, the rivets in the tang ensured that the hilt and blade remained securely fastened together when the weapons used. The dagger consists of a flat blade, slightly convex in out line , having a tang with from one to three rivets ., from Ur ,was the "most common type of Early Dynastic blade , and two gold examples were found in graves [at Ur] . . . . The hilt has curved guards lightly wider than the blade and a handle with a slender grips welling out to a pear - shaped pommel which was usually made of wood. . . ." One example of this Type from Kish has a pommel of openwork in bronze. This pommel is very similar to one from Tell Asmar and

both these items resemble a gold sheath from Ur in technique of manufacture .The pommel of wood could be plated With silver and it and the guard were often decorated with gold , copper, silver or lapis lazuli studs . One such dagger, with a gold blade , has a handle of lapis lazuli studded with gold .Besides copper and gold bladed examples found at Ur, this type has been found at Kish , Tell Asmar, Khafajah, Tello ,Assur,. All date from about ٢,٠٠٠ B.C, are from the Early Dynastic or Agade Periods [١٢٧] (fig.١٤)

Type ٣:

is much like Type ٢ except that the rivets a replaced so as to assure a better hafting .The three rivets, one on the tang and two at the base of the tang on the blade form a triangle . Such daggers have been found in Kish ,Tell Asmar, Tello, Ur, and Tell Barsib.[١٢٨] (fig.١٥)

Type ٤:

Consists of a flat blade, angular shoulders, concave sides, sharp point and has three rivets, running vertically up the tang. Examples of the sharp pointed type have been found in Early Dynastic and Sargonic levels at Ur, The" spatula -shaped" type seems to us to have little connection with the sharp pointed type either in shape or in time . It seems much more related to a type which appears first in OB Kish These specimens have a wider blade at the end than at the tang, both have only two rivets, and both are from roughly the Old Babylonian Period .[١٢٩] (fig.١٦)

Type ٥

Characterized by a mid-rib and a short, triangular tang with three rivets. This type has Been found in Early Dynastic III and Sargonic context at Ur, and Kish.[١٣٠] (fig.١٧)

Type ٦

Has a leaf shaped blade, strengthened by a single rib, a bronze guard separate from the blade which is socketed to take the wooden handle." Standard Royal Cemetery type , including most of the gold examples." This type (dates only from the Early Dynastic period . Some of these blades may have riveted tangs or may have incised lines down the center of the blade instead of the

rib**.** Examples of the type come from Ur ; Kish, Tello . The Ur daggers are especially remarkable for the granular-like studding on the hilt and pommel the guard is very sharply canted up. Sometimes, a hole is bored through the hilt and " lined with a metal tube through which would be passed al any ardor , possibly 'peace strings ' fastening the dagger to Its sheath .[١٣١](fig.١٨)

Type ٧

Is characterized by multiple ribbing and one Second Dynasty example from Ur Is unique for Mesopotamia [١٣٢](fig.١٩)

Type ٨

has the Hilt and blade cast in one piece. The blade has a slight mid rib, and the hilt is in the shape of two recumbent lions which eat the blade .If this dagger dates from the Early Dynastic Period, as it appears it does, it represents great mastery in casting a ta very early date . [١٣٣](fig.٢٠)

Type ٩

is a blade with a wide Central flange .This type is not common in Mesopo tamia .Our example dates from the Old Babylonian Period. [١٣٤](fig.٢١)

Type١٠,

A dagger which is cast in one piece, usually , are recessed hilt for inlay .Some times, flanges on the hilt are bent over the hollow area . this type of dagger definitely extends into the first millennium since examples of it have been found at Nimrud , Assur . The daggers shown on the Neo- Assyrian reliefs must be of this same type ,even though the hilts on the reliefs seem to be rounded . The roundness could be explained by the inlay which is missing from the daggers found [١٣٥](fig.٢٢).The connection of our Type١٠ ,especially of Examples with crescent- shaped pommels with Early Dynastic crescent-hilted daggers may be Justified. The fact that Luristan bronzes in general have many early Mesopotamian motif sand elements, for example the hero with lions ,Allows us some latitude for proposing a tradition reaching from The Early Dynastic to the second millennium.[١٣٦] (fig.٢٣)

Conclusion:

The daggers are one of the most primitive weapons used by humans for defensive or offensive purposes. This is because they are easy to carry, easy to use. They are classified as personal weapons. Wearing them was a sign of courage and wealthy. They were included in the tools of religious rites that have the ability to defeat evil spirits.

If most of the researches confuse them with the swords especially the short ones, the separation between them is not difficult either lexically or in archaeological remains only in the context of talking about the ancient Mesopotmia .

Footnote:

١-Burton, W. E., Knives for Fighting Men, *Popular Science*, ١٩٤٤, Vol. ١٤٥ No. ١, p. ١٥٠

٢- The only stone dagger hilts to have survived appear to be those in rich graves as at Ur (Woolley C. L, Ur excavations Vol ٢ The royal cemetery A report on And Sargonid The predynastic Graves excavated Between ١٩٢٦ and ١٩٣١ ,NY.١٩٣٤,p ٣١٧, pI. ١٥ ;١٩٠: U. ٩٣٦١) or deposited in temples as votives, some inscribed (as Kish: Ashmolean Mus.١٩٣٧,٦٥ (Mooery.Ancient Mesopotamian materials and industries the archaeological evidence , Oxford, ١٩٩٤,p٧١)

٣- It is not easy to document the use of bone though Woolley (Woolly ,C.L. Ur Excavations IV: The Early Periods ,London, ١٩٥٦ p٨٢) reported a knife or wand made from an ox rib, the end rounded, the blade flattened and roughly shaped', in a late prehistoric or Early Dynastic context and were used as weapons since the earliest periods of human civilization.

٤-Used for a dagger-handle At Kish, in Cemetery A, ivory was (Mackay. E A Sumerian palace and the 'A"Cemetery at kish, Mesopotamia Part II Field museum - oxford ١٩٢٩: p١٣٥, pI. XXXIX.S).

٥- Copper daggers appear in the early Bronze Age, in the ٣rd millennium BC from a Kish grave of Early Dynastic I (Watelin. Excavations at Kish, IV (Paris). ١٩٣٤:pI.XVIII.I) ,in Jamdt Nasr graves' at Ur; show two copper daggers(Moorey , Mesopotamian materials ,p٢٥٨)

٦- The use of gold for the working parts of weapons and tools is only archaeologically evident in the royal tombs of Early Dynastic III A at Ur. RT ٧٨٩ contained a gold dagger (Woolley ,The royal cemetery,p٤٣٦,pI. ١٥٢); RT ٥٨٠ (Woolley ,The royal cemetery ٤٣٣-٥, pI. ١٥١) had a gold , also RTs ١٠٥٤ (Woolley ,The royal cemetery ٤٥٠,pI.١٥b) and ١٦١٨ (Woolley ,The royal cemetery. ٤٧٦)

٧- Although there is very few iron daggers reported for any Period in Mesopotamia, there is ample evidence of them in the Neo-Assyrian Period .In the Neo- BabyIonian texts, daggers seem to have been always of iron. Prior to the first millennium, they seem to have been mainly of bronze, though there is evidence in Texts of iron daggers as early as the Ur III Period (rusted fragments of (dagger/knife) from RT ٥٨٠ at Ur (Woolley ,The royal cemetery ,p٤٩, ٥٤٢)

Also Several Legal texts of that period have oaths taken on the Iron dagger of a god (Gibson, M ,The Mace, the Axe and the Dagger in Ancient Mesopotamia., Chicago. ١٩٦٤.,p١٦٤-٦٥)

٨-Gordon, C. D."Swords, rapiers and horse-riders." Antiquity ٢٧,١٩٥٣ .p٦٧

٩-Barron, A E. Late assyrian arms and amour: art versus artifact ٢٠١٠

,p٤٩-٥٠

١٠- Arcan. B , Early Bronze age daggers in central Anatolia Ankara ٢٠١٢,p٩-١٠

١١-CAD.P,p٢٧٩

١٢-Halloran. Sumerian Lexicon Version ٣,٠, p٤٢
١٣- Sumerian Cuneiform Dictionary ٢٠٠٠, n.١٢١٠٨
١٤-Frayne.D.The Royal Inscriptions of Mesopotamia, Early Periods ٢٠٠٧, ١,٠٩,٠٣,٠٢
١٥-Förtsch,W, Vorderasiatische Schriftdenkmäler der (Königlichen) Museen zu Berlin Berlin١٩١٦,H١٤, ٦ ; ١٥; ٥٢; ٦٩;
١٦-Nikol′skij M, Dokumenty khoziaistven noi otchetnosti drevnei Khaldei iz sobraniia N.P.Petersburg , V. III/٢.١٩٠٨ ,١, ٤٦ , ٤٨, ٥٠
١٧- Hackman. Sumerian and Akkadian Administrative Texts Babylonian Inscriptions in the Collection of James B. Nies, Yale University, Vol. VIII, ١٩٥٨, ٠٨,L ٠٠٨
١٨-Allotte. M, de la Fuÿe, Documents présargoniques (Paris ١٩١٣)nos. ٣٣٦-٣٣٨-٣٨١-٣٨٤-٣٩٠-٣٩٦-٣٩٧-٧٠٤
١٩-Biggs . R. Inscriptions from Al-Hiba — Lagash: The First and Second Seasons. Bibliotheca Mesopotamica ٣. Malibu, California: Undena Publications١٩٧٦,n.٣,L٢٠;٢٦, & Biggs R. D. Pre-Sargonic Riddles from Lagash JNES Vol. ٣٢, No. ١/٢,١٩٧٣ , pp.٢٧
٢٠-Steinkeller, P.& Postgate, Third-Millennium Legal and Administrative Texts in the Iraq Museum, Baghdad ١٩٩٢ ,٤,٠٧
٢١-Spollberger , Cuneiform Texts from Babylonian Tablets in the British Museum London ١٩٧٢ ,n.٥٠, ٤٩ L.٦
٢٢-Donbaz;Foster,Sargonic Texts from Telloh in the Istanbul Archaeolo- gical Museums,١٩٨٢,٤٦,L٢
٢٣-Thureau- Dangin.F Inventaire des tablettes de Tello,Tome ١ - Textes de l'epoque d'Agade. Paris ١٩١٠ ,n.١١٩٦
٢٤-Steinkeller, &Postgate, Third-Millennium Legal and Administrative Texts in the Iraq Museum, Baghdad ١٩٩٢,٤,٢١,L٨
٢٥-Luckenbill , Cuneiform Series, Vol. II: Inscriptions from from Adab Oriental Institute Publications١٤. n.١٠٦ L١
٢٦- Pohl, Texte und Materialien der Frau Professor Hilprecht Collection . Jena .Neue Folge١/٢ .Leipzig ١٩٣٧;١-٢,٣٥٨
٢٧--Sigrist . M Neo-Sumerian Account Texts in the Horn. Archaeological Museum, ١ Andrews University Cuneiform Texts Michigan ١٩٨٤, ٥٣٥
٢٨-Delaporte . Tablettés de Dréhem Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale ٨, ١٩١١,p ١٨٤;٢.L١; Sollberger., Materiali per il vocabulario neosumerico V ٥,١٩٧٨,p١٥٥
٢٩-Jones & Snyder Sumerian Economic Texts from the Third Ur Dynasty .Minneapolis ١٩٦١, n.٢٦٩,L ١
٣٠-Genouillac, H Textes Cunéiformes, Musées du Louvre ٢ (Paris ١٩١١ ,n ٥٥١٥,L٩//n٥٥٢٩,L٢,٣,٤//
٣١-King, Cuneiform Texts from Babylonian Tablets in the British Museum٧ .London ١٨٩٩.pl٢٣;pl٢٦
٣٢-Moline. Testi amministrativi Neosumerici del British Museum. BM ١٣٦٠١-١٤٣٠٠ ,Materiali per il vocabulario neosumerico ٢٢,٢٠٠٣.n٩٥
٣٣-Barton, Haverford Library Collection of Cuneiform Tablets Philadelphia ١٩٠٥-١٩١٤. ٢٦٧,pl ١٢٥
٣٤-Genouillac, de Inventaire des tablettes de Tello tom٣,١٩١٢,n٥٥٤٧
٣٥-Genouillac Tello tom٥. n٦٧٢٢. L١١
٣٦- Sauren, , Materiali per il vocabulario neosumerico ٢ (Rom١٩٧٤,n.١٧٦

٣٧-Owen,Neo-Sumerian Archival Texts primarily from Nippur,١٩٨٢ ,p٨٥٢
٣٨-Pohl, Texte und Materialien,p٣٤٤
٣٩-Snell.D. & Prices Early Mesopotamian Merchant Accounts Yale Near Eastern Researches ٨.New Haven ١٩٨٢,,n.٨ L.٤
٤٠-Fish & Lambert. « Vérification » dans la Bureaucratie sumérienne Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale ٥٧ .١٩٦٣,p ٩٦. n١٨
٤١-Legrain .L,UrExcavations. Texts V٣ .London ١٩٧٣.n.٤٩٣.L٣- ٦ // ٥٤٣. L٢ // ٧٢١.L٥
٤٢-Jean,C.F, Shumer et Akkad, contribution a I'histoire de la civilisation dans la Basse-Mésopotamie (Paris ١٩٢٣),p٦١
٤٣-Sigrist. Cuneiform inscriptions. (Studium Biblicum Franciscanum Museum, ٤). - Jerusalem, ١٩٨٧ ,٤
٤٤-Sigrist. Textes économiques néo-sumériens de l'Université de Syracuse RC Mém. ٢٩, ١٩٨٣,١١,٤٤٤
٤٥-Genouillac, Louvre Tome V ,PL XXXIV
٤٦-Sigrist, Neo-Sumerian texts from the Royal Ontario Museum,V٢, ٢٠٠٤ ,٣٩١
٤٧-Legrain .L Ur Excavations.n. ٣٢١.L٣//٦
٤٨-Legrain .L, Ur Excavations.n ٤٢٩.L٢; n٧٢٣
٤٩-Rasheed .F Texts in the Iraq Museum ٦ (Wiesbaden ١٩٧١,p١٩
٥٠-Sigrist. Sumerian Archival Texts ٢ and ٣ Texts from the Yale Babylonian Collection, Part II, ٢٠٠٠ ; Yale Babylonian Collection, Part II .٢٠٠٠,٤١٧//١١٠٣//١١٠٥
٥١-Owen.D Neo-Sumerian Texts in the University of Utah Museum of Natural History,. Acta Sumerologica١٩ .Hiroshima, ١٩٩٧, p٢١٨.n٥٢
٥٢-Gomi, T. and Yildiz, F Die Umma-Texte aus den Archaologischen Museen zu Istanbul, VI . ٢٠٠٠,n.٣٦٠٤; ٣٨٠٠
٥٣-Grégoire, J.-P Archives Administratives et Inscriptions Cunéiformes: Ashmolean Museum, Bodleian Collection, Oxford ١٩٩٦ vol١.part ١.pl٤٥ .n١٩١١.n٤٨١
٥٤-Sigrist . Yale Collection II .٢٠٠٠, n٧٨١
٥٥- Gibson, The Mace, the Axe, p١٦٥
٥٦-Keiser, Patesis of the Ur Dynasty Yale Oriental Series, Babylonian Texts, v٤. ١٩١٩.n ٢٩٦
٥٧-Alster,Proverbs of Ancient Sumer: The World's Earliest Proverb Collections. ١٩٩٧.p٧٦-١١٢, ٣٧٦-٣٩٥&Civil, M."The Forerunners of Marû and [H]am[t]u in Old Babylonian". In Riches Hidden in Secret Places:ANES in Memory of Thorkild J . ٢٠٠٢.. p. ٦٥-٦٨: (proverb ٥)
٥٨-Schneider.N. Die geschäftsurkunden aus Drehem und Djoḫa in den Staatlichen museen (VAT)zu Berlin. ORSP٤٧-٤٩ (Orientalia, Series Prior) Rome ١٩٣٠,p١٣٧; ٨
٥٩-Sigrist, Tablettes du Princeton Theological Seminary: Epoque d'Ur III vol ٢. ٢٠٠٥.. p١٠٩,٣
٦٠-Barton, G.A. Sumerian Business and Administrative Documents from the Earliest Times to the Dynasty of Agade. Publications of the Babylonian Section vol. ٩, part ٢:, p١٣٢, ٣
٦١-Bottéro, J. and Kramer, S.N. Lorsque les dieux faisaient l'homme rev. Éditions Gallimard tr, comment ١٩٨٩ p. ٢٣٠-٢٥٦ &Kramer, S.N Sumerian Literary Texts from Nippur in the Museum of the Ancient Orient at Istanbul ٢٢٣. The Annual of the American Schools of Oriental Research. The American Schools of Oriental Research. ١٩٤٤, p. ٦٤-٦٨ & Kramer, S.N and Maier, J.Myths of Enki, the Crafty God. NY ١٩٨٩, p. ٥٧-٦٨, ٢٢٢-٢٢٥.
٦٢-Bottéro and Kramer .Lorsque les dieux faisaient l'homme , p. ٢١٩-٢٢٩ & Limet Le poème épique 'Inanna et Ebih'. Une version des lignes ١٢٣ à ١٨٢". In Orientalia ٤٠. ١٩٧١.١١-٢٨.

٦٣-Green, M.W. "The Eridu Lament". In *JCS* ٣٠.١٩٧٨. p ١٢٧-١٦٧

٦٤-Castellino Urnammu. Three Religious Texts". In Zeitschrift für Assyriologie ٥٢. ١٩٥٧. p١-٥٧.

٦٥- Reisman,D. "Iddin-Dagan's Sacred Marriage Hymn" In Journal of Cuneiform Studies ٢٥. ١٩٧٣..p١٨٥ -٢٠٢.& Jacobsen, T .The Harps that Once Sumerian Poetry in Translation. London ١٩٨٧. p١١٢-١٢٤

٦٦-Barnstone, A Book of Women Poets from Antiquity to Now. NY.١٩٨٠

p١-٨ & Kramer, S. N. "Sumerian Hymns". In Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament Third. Pritchard, James B. (ed). p ٥٧٩-٥٨٢

٦٧-Textes Cunéiformes, Musées du Louvre tom ٢٠ ,١٩٣٦ p٨٦,١٢

٦٨-Textes Cunéiformes, Musées du Louvre tom ٢٠ ,١٩٣٦ p١٠١,٢٣

٦٩- Al Zeebari, altbabylonische Briefe des Iraq museums ٢٠, ١٩٦٤,n٨٠

٧٠- Mayer W. R: Akkadische Lexikographie: CAD P, Or. . ٢٠٠٨. ٧٧)١٠٠.

٧١ - Stol M. ٢٠٠٨: Review of CAD P, OLZ ١٠٣, ٣٥٢ .

٧٢ - CAD,N,p١٢٠

٧٣-Gibson The Mace, the Axe, p١٦٦

٧٤-Crawford V.E Asssyrian reliefs and ivories in the Metropolitan museum of art ,NY,١٩٨٠. p١٨-١٩

٧٥-Cf . Wiggermnn .F Mesopotamian Protective Spirits: The Ritual Texts, ١٩٩٢, p١٧٠

٧٦-Gadd C.J. Stones of Assyria. The surviving remains of Assyrian sculpture their recovery and their original positions. London: ١٩٣٦

, pp.١٨٩-١٩٠; Barnett .Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (٦٦٨-٦٢٧ B.C), London, BM, ١٩٧٦.p.٥٠, pl.XLV

٧٧-Gadd Stones of Assyria p.١٩٠; Barnett. Sculptures p.٥٣, pl.LV ; Hall Babylonian and Assyrian, pl.XXXVI,١b

٧٨-Gadd, Stones of Assyria p.١٩١

٧٩-Barnett, Sculptures, p.٣٦, pl.IV

٨٠-Gadd ,Stones of Assyria pp. ١٧٤-٥, pl. ١٧

٨١-Gadd, Stones of Assyria p. ١٧٢

٨٢-http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=٢٩٥٦٦&langue=en

٨٣-Maxwell-Hyslop.R “Daggers and swords in Western Asia, a study from prehistoric times to ٦٠٠ B.C.” *Iraq* ٨ .١٩٤٦.p٦١

٨٤-Genouillac, ; Thureau-Dangin, F. Inventaire des Tablettes de Tello conservées au Musée Impérial Ottoman ٣. ١٩١٠ , III/٢ n.٥٢٨٦:٥٤

٨٥- CAD,P ,p٢٨٣

٨٦- Gibson The Mace, the Axe,p

٨٧-we don’t have any archeological examples to such kind of dagger with the tooth of saw and size of dagger so it may be a short sward or it might be a divine one, the numbers of seals in the BM. Akkadian cylinder seals ١١٦٥٨٩//٨٩١١٠ Old Babylonian cylinder seals٨٩٠٢٩//٨٩٦٣١//٨٩٠٣٣//

٨٩٠٣٧//٨٩١٥٨//٨٩٢٠٠//٨٩٢٥٣//٨٩٣٦٨//٨٩٣٩٥//١٠٢٠٥٠//١٤٠٨١٣,//٢٠١٢,٦٠٠٣,١٧//٨٩٤٢٨//٨ ٩٦٧٦//٢٠١٢,٦٠٠٣,٧//٢٠١٢,٦٠٠٣,٢٥//١٠٢٠٥١/١٠٢٠٥٢//

١٢٠٩٦٢// ١٣٤٧٦٠//Old Assyrian cylinder seal ٨٩٣٥٤

٨٨-Hamblin, W.J. Warfare in the Ancient Near East to ١٦٠٠ Be Holy Warriors at the Dawn of History NY ٢٠٠٦,p٩٨

٨٩- Hamblin, Warfare in the Ancient Near East,p١٢٥

٩٠-Von Osten, H.H Ancient Oriental seals in the collection of Mr .Edward Newell, Chicago ١٩٣٤.p١٧.n٣٧

٩١-Von Osten , Oriental seals.p١٩.n٥٦

٩٢-Von Osten , Oriental seals.p٢٠.n٧٣

٩٣-Von Osten , Oriental seals .p٢٠.n٨٠

٩٤-Von Osten , Oriental seals.p٢١.n٨٣

٩٥-Von Osten , Oriental seals.p٢١.n٨٦

٩٦-Eisen , Ancient oriental cylinder and other seals with a description of the collection of Mrs. .W.H .Moore١٩٤٠,OIP٤٧.p٤٣.n٢٢

٩٧-Eisen , Ancient oriental cylinder, p٤٣.n٢٣

٩٨-Ward . H. The seal cylinders of western Asia .DC. ١٩١٠,p٥٥ n.١٣٧b ; De Clercq,Catalogue méthodique et raisonné Antiquités Assyriennes, tome premier, cylindres orientaux,١٨٨٨, p١١٥ ,plXIX n,١٨١

٩٩- Collon ,Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum: Cylinder Seals II: Akkadian, Post Akkadian, Ur III Periods, II, London, BMP, ١٩٨٢, pl.XXXV

١٠٠-Ward, The seal cylinders, p٧٢ n. ٥٥٩;Collon, Cylinder Seals II,p١٤٦.pl.XXI

١٠١-Von Osten , Oriental seals .p٢٨.n١٥٤

١٠٢-Ward, The seal cylinders,p١٤٠n.٣٩ ;Collon, Cylinder Seals II,١٤١ ,pl.XX ; King, L ,W, A history of Sumer and Akkad, London, ١٩١٠
,fig.facing .p.٢٤٦ .

١٠٣-Collon, Cylinder Seals II, pl.XXIX

١٠٤-Collon , Cylinder Seals II, pl.XVII

١٠٥-Collon, Cylinder Seals II ,١٢٩, pl.XVIII ;Guide ١٩٢٢ p.٢٣٥

١٠٦-Ward, The seal cylinders ,p٧٢ no. ١٩٠

١٠٧-Ward, The seal cylinders ,p٧٢.n.١٩١;
Collon ,Cylinder Seals II, p٢, pl.I

١٠٨-Collon , Cylinder Seals II, p١٣١;pl.XVIII

١٠٩-Collon, Cylinder Seals II,p ٢٦, pl.V

١١٠-Collon, Cylinder Seals II,p٢٠, pl.IV

١١١-Strommenger , E .Fűnf Jahrtausende Mesopotamien .Munchen ,١٩٦٢ ,pl١١٩

١١٢-Metropolitan Museum of Art. ٢٠٠٠. No. ١٣٠ p. ٩.

١١٣-Ward , The seal cylinders n.٦١٨ ; Collon, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum: Cylinder Seals V: Neo-Assyrian and Neo-Babylonian Periods, V, London, BMP, ٢٠٠١, p٣٨٤, pl.XXXII

١١٤-Moorey and Gurney, 'Ancient Near Eastern Seals at Charterhouse', Iraq, ٣٥,١٩٧٣,p.٧٦, no.١٣, pl.٣٤

١١٥-Eisen , Ancient oriental cylinder, p٤٩.n٦١

١١٦-Pittman, Ancient Art in Miniature: Near Eastern Seals from the Collection of Cherkasky. N Y: *MMA*, no. ٧٢, ١٩٨٧, p. ٧٢ ; Nadine. "Girtablullu and Co: A New Function of the Scorpion-Man in the Ancient Near East," Bible Lands E-Review Studies ,٢٠١٦. p. ٣

١١٧- King, Babylonian Boundary Stones and Memorial Tablets in the British Museum London,١٩١٢,pl LIV; Hall, Babylonian and Assyrian sculpture in the British museum ١٩٢٨,pl IX

١١٨-Porada &Susanna. The Great King...King of Assyria: Assyrian Reliefs in the Metropolitan Museum of Art. NY. ١٩٤٦.p. ٢٣, pls. II-III.

١١٩-Paley, King of the World: Ashurnasirpal II of Assyria ٨٨٣-٨٥٩ BC. ١٩٧٦ p.٥٢ pl.٦; Weidner, Die Reliefs der assyrischen Konige.Source Title: Archiv für Orientforschung ١٠, ١٩٣٧,p٣١٥-٣٢٥ pl. ٧٩

١٢٠-Hall, Babylonian and Assyrian ,p٣٤,pl XIII

١٢١- Hall, Babylonian and Assyrian,p٤٨-٤٩ pl LV

١٢٢-Gadd Stones of Assyria p.١٩٧, pl.٢٧; Barnett .Sculptures p.٤٢, pl.XXIV

١٢٣-Gadd ,Stones of Assyria. pp. ١٥٣, ١٥٦ & pl. ٩ .

١٢٤- Maxwell-Hyslop, "Daggers and swords ,p١

١٢٥-Madhloom. The chronology of Neo-Assyrian art. London: University of London, ١٩٧٠ ,p ٤٧-٤٩

١٢٦-Maxwell, "Daggers and swords, p٤ ,Woolley, The royal cemetery,pl ٢٢٨,U١٢٦٧٩ ; Gibson, The Mace, the Axe,p١٤٢

١٢٧- Maxwell,"Daggers and swords ,p٥٧;Woolley, The royal cemetery ,pl٢٢٨,U٩١٢١,٨٦٥١,٧٨٥٠,٧٩٨٨,"Golden.(U١٠٥٥٣,pl١٥٧a,U١٣٧٨٨,p l١٥٧a) ; Mackay, A Sumerian palace and the 'A"Cemetery at kish, Mesopotamia Part II Field museum - oxford ١٩٢٩, plXXXI X n.٢٧٣٠, partII,plXXXIX n.١٨٣٩.

١٢٨-Maxwell, "Daggers and swords,p٧ ; Woolley, The royal cemetery ,pl٢٢٨.n٩١١٧ ; Gibson The Mace, the Ax,p١٤٣

١٢٩-Maxwell, "Daggers and Swords ,p١١;Woolley , The royal cemetery ,pl٢٢٨ n. ٨١٠٨, ٨١٠٥; Gibson The Mace, the Axe,p١٤٤

١٣٠-Maxwell, "Daggers and swords,type٨p١٢ ;Woolley, The royal cemetery,pl ٢٢٨ ,U٨١٤٠; Mackay, Cemetery at kish. part١,pl XVII n.١٣; Gibson The Mace, the Axe, p١٤٤

١٣١- Maxwell, "Daggers and swords ,type ٩ p١٢ ;Gibson, The Mace, the Axe ,p١٤٥ ;Woolley, The royal cemetery ,pl٢٢٨ ,U١٤٢٢٢ ,pls١٥٢. ١٥٥. ١٥٧ .١٩٠ .;Mackay, Cemetery at kish,part١,plIII ,٥,plXVIIn١٣ ,part٢ plXXXI X.n.٢٣٩٦, plXLIII .n١١ ,plLXII.n١٧

١٣٢-Maxwell,"Daggers and swords,type١٠ p١٣. Woolley, The royal cemetery ,pl٢٢٨ n.١٤٤٧٩ ,Gibson , The Mace, the Axe,p١٤٦

١٣٣- Maxwell, "Daggers and swords Type١١,p١٤ ; Gibson , The Mace, the Axe,p١٤٦

١٣٤- Maxwell, "Daggers and swords, Type١٢, p١٦ ; Gibson , The Mace, the Axe,p١٤٦

١٣٥-Maxwell, "Daggers and swords, Types ٣١-٣٤,p٣٤-٤٤ ; Gibson , The Mace, the Axe,p١٤٦

١٣٦- Gibson , The Mace, the Axe,p١٤٨

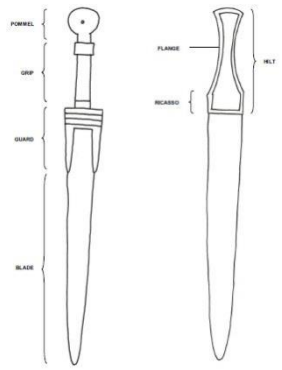


Fig (١) Barron٢٠١٠,fig٢,١







BM ١١٨٩٠٤ Gadd ١٩٣٦.pl. ٩ / Gadd ١٩٣٦ p.١٣٥ BM ١٢٤٥٥٤ / Barnett,١٩٧٦,plXXI (Walters,mues,٢١,٦)

Fig٢



Barnett ١٩٧٦ p.٤٢, pl.XXIV BM ١٢٤٩٤١

Fig٢



Barnett ١٩٧٦ p.٣٨, pl.XI BM n١٢٤٨٥١

Fig.٣



Walters, muse n. ٢١.٩



Metro .muse١٧ ٣٢,١٤٣,٧



Metro .muse١٧,١٩٠,٢٠٧٨

Fig٤



Wall panel / relief BM 118917

Barnett ١٩٧٦ p.٣٦, pl.IV



Wall panel / relief BM 118911



Barnett ١٩٧٦ p.٥٠, pl.XLV

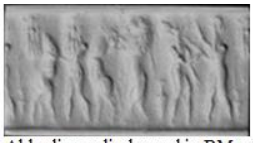
Fig٥



E D III period Morgan Seal no. ٨٥



Ward , seal cylinders,p٧٢ n. ٥٥٩ BM٨٩٠٧٤



Akkadian cylinder seal in BM n.102534

Collon Seals II,p ٢٦, pl.V



Akkadian cylinder seal in BM n.113872

Collon, Seals II,p٢٠ pl.IV



Akkadian cylinder seal BM 89008

Collon ١seals, ٢, pl.I

Fig٦



Ward,seal cylinder, n ٦١٨. BM ٨٩٣١٨



Marduk -nadin-ahhe king Babylonian Boundary walters.muse.٢١,١٠,pl.٩

Fig٧ **fig٨**


Ornamented handles of daggers (Nimrud).


Handle of dagger, with chain (Nimrud).





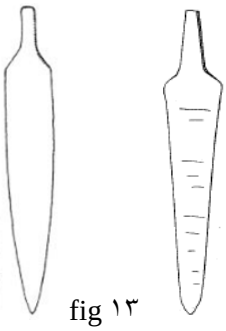
Fig٩

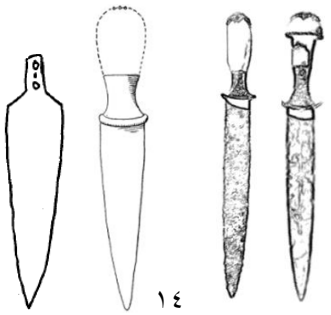

king Ashurnasirpal II٣٢,١٤٣,٤


Paley, S. King of the World p.52 pl.6
Fitiz William muse ANE.45.1927


Ashurnasirpal II Stela BM 118805 Paley S M 1976a pl. 17b

fig١٠ fig١١ fig١٢


fig ١٣


١٤

Woolley ,royal cemetery II, pL.٢٢٨,U.١٢٦٧٩
II,pL.٢٢٨,U.٨٦٥١ ;٩١٢١

Woolley ,royal cemetery

,١٣٧٨٢ ,Kish.I , PI. XIX, ٤

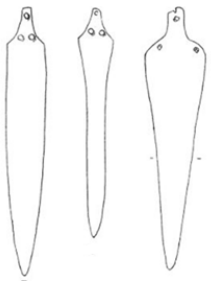




Fig١٥

Woolley ,royal cemetery II , pI.٢٢٨,U.٩١١٧,U.٨١٠٨

fig١٦

Maxwell,pl١

fig١٧

Woolley,II. pI.٢٢٨,U.٨١٤٠ .



Fig١٨



fig١٩





fig٢٠

fig٢١

Maxwell,pl١,n.٩-١٠ U. ١٤٢٢٢

Woolley ,II,PI.٢٢٨,U.١٢٤٧٩.

Gibson, the mace the axe.p١٧٦



Fig٢٢

Maxwell ,daggers,plIV,fig٣٢-٣٣ ;Gibson the mace the axen٧٢-٧٥,



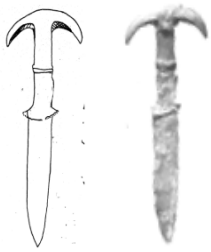


Fig٢٣

Gibson the mace the axe n٧٧

BM١٣٥٤٤٤