جامعة المنيا

مركز البحوث والدراسات الأثرية

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٤٣٥٨

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

(ISSN 2535-1400) (Online)

مطابع جامعة المنيا

جميع حقوق الطبعة والنشر محفوظة لمركز البحوث والدراسات الأثرية

قواعد وشروط النشر بالمجلة

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

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

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

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

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

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

٧-للمزيد عن قواعد النشر بالمجلة يرجي الاطلاع:

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

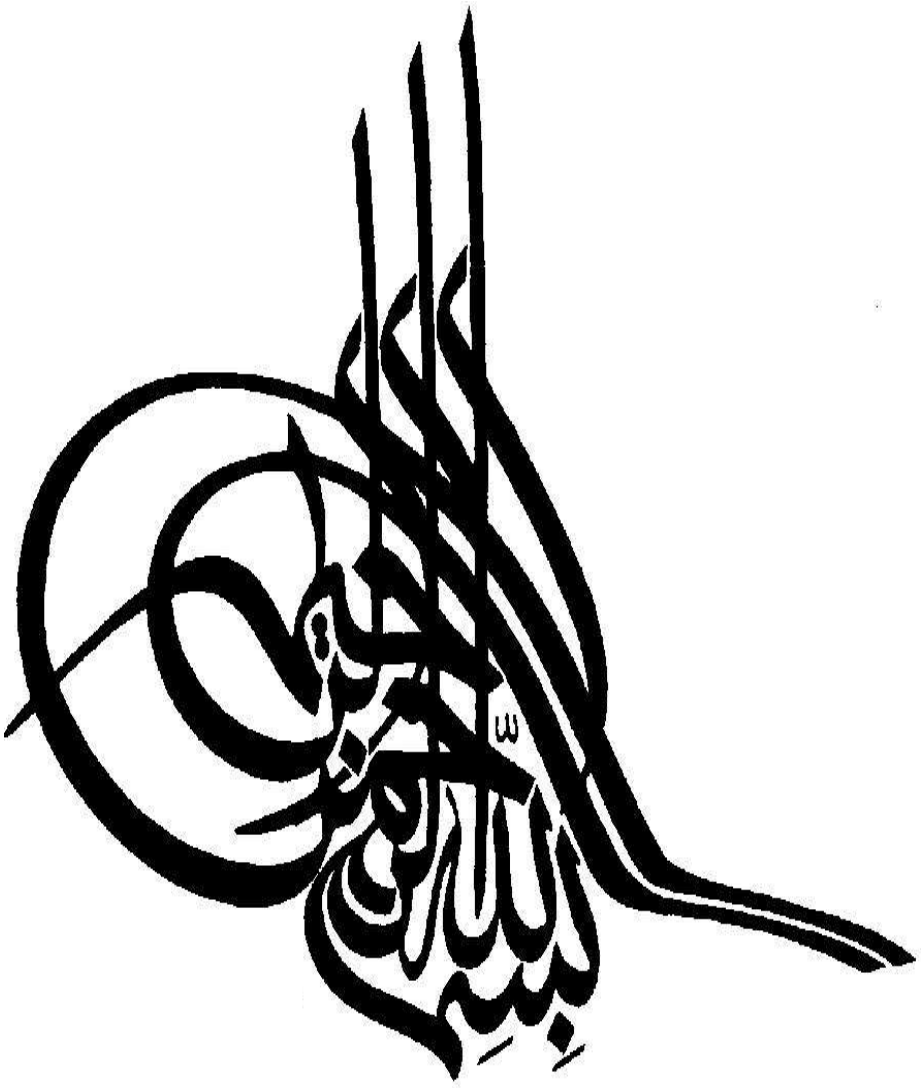
٨- ترسل جميع الأبحاث علي البريد الإلكتروني الخاص بالسيد الأستاذ الدكتور/ جمال صفوت سيد حسن المدير التنفيذي للمركز. مدير تحرير المجلة

Email: gamal2013@mu.edu.eg

M: 01200807555

M: 01061872555

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


بسم الله الرحمن الرحيم

الهيئة الإدارية للمجلة

الأستاذ الدكتور / *مصطفى عبد النبي عبد الرحمن*

رئيس الجامعة

رئيس مجلس الإدارة

الأستاذ الدكتور/ *عصام الدين صادق فرحات*

نائب رئيس الجامعة

والمشرف علي قطاع شؤون البيئة وخدمة المجتمع

رئيس التحرير

الأستاذ الدكتور/ *جمال صفوت سيد حسن*

أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب

المدير التنفيذي للمركز

مدير تحرير المجلة

هيئة تحرير المجلة

أ.د نجيب قنواتي

أستاذ الأثار المصرية القديمة جامعة ماكوراي استراليا

أ.د /حسين محمد علي

أستاذ ترميم الأثار كلية الفنون الجميلة جامعة المنيا

أ.د رجب علي عبد المولي

أستاذ التاريخ الحديث كلية الآداب - جامعة المنيا

أ.د هدي محمد عبد المقصود

أستاذ الأثار المصرية كلية الآداب - جامعة المنيا

أ.د سماح عبد الرحمن محمود

أستاذ الأثار الإسلامية كلية السياحة والفنادق - جامعة المنيا

السادة الأساتذة المحكمون لأبحاث العدد التذكاري حسب ترتيب الأبحاث

أ.د/ حسان إبراهيم عامر	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ خالد غريب شاهين	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ عزت ذكي قادوس	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية
أ.د/ بهبة محمد شاهين	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية
أ.د/ حسام الدين المسيري	أستاذ الحضارة والاثار اليونانية بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية
أ.د/ محمد حمزه إسماعيل الحداد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ جمال صفوت سيد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ شادية الدسوقي كشك	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ وجدي رمضان محمد	أستاذ الأثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ منصور النوبي	أستاذ الأثار المصرية بكلية الآثار – جامعة جنوب الوادي
أ.د/ محمد عبد الستار عثمان	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة سوهاج
أ.د/ جلال أحمد أبو بكر	أستاذ الأثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا

فهرس المحتويات

م	اسم البحث	الصفحات
١	المناظر المصورة فوق النقبة الملكية في المعابد البطلمية والرومانية أ.م.د / محمد رجب سيد جاد المولي	١-٣١
٢	نشر عملات سكندرية (محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة) د/ ريهام حسن عبد العزيز	٣٢- ٤٢
٣	أفروديت وإقترانها بالمعبودات المصرية خلال العصرين البطلمي والروماني أ.د/ خالد غريب & د/ نيفين يحيى & مرام محمد عبد الراضي	٤٣- ٤٩
٤	تصوير معبودات أقاليم المنيا في العصرين البطلمي والروماني علي العملات الرومانية د. محمد فخري عبد الجليل	٥٠-٦٣
٥	أثر الخط العربى فى فنون أوروبا فى ضوء الأدلة الأثرية أ.د/ محمد حمزة إسماعيل الحداد	٦٤-٨٦
٦	سلاطين سلاجقة الروم الاعاظم ابناء السلطان كيخسرو الثاني واساليب حكمهم في ضوء عملاتهم ا.د/ محمد محمود علي الجهيني	٨٧-١٠٦
٧	المحاريب الأثرية الباقية بعمائر الأناضول إبان عصر الإمارات التركمانية (دراسة في ضوء نماذج مختارة) أ.د/ جمال صفوت سيد	١٠٧-١٥٥
٨	كراسي الوعظ في الجوامع السلطانية التي أنشأها السلطان سليمان القانوني بمدينة استانبول أ.د. محمد حمزة الحداد أ.د. شادية الدسوقي عبدالعزيز أ.محمد أبوسيف عبدالعظيم خضر	١٥٦-١٧١

٩	تمثال الحديقة ما بين الابداع والتكامل الفني في الحدائق ذات القيمة التاريخية أ.د خالد فؤاد بسيوني	١٧٢-١٩٤
١٠	تاريخ الصمغ العربي في جنوب الجزيرة العربية "دراسة تاريخية حديثة" أ.د. محمد جابر يحيى الخالدي المالكي	١٩٥-٢٠٧
١١	سيرة ومسيرة العالم المرحوم أ.د ممدوح درويش مصطفي	٢٠٨-٢١٤
١٢	الأشغال الفنية في قصر شارل بايرلي "Charles Beyerle" بك وملحقاته بجاردن سيتي دراسة اثرية فنية في ضوء المصادر الوثائقية د/ محمد حموده عبد العطيم	٢١٥-٢٥٤
١٣	التسامح الديني للمجتمع الروماني مع عبادة إيزيس د. أحمد علي خليفة عبد اللطيف	٢٥٥-٢٧٥
١٤	الحالاتِ المرضيَّةِ الدُنيويَّةِ ونظائِرِها في عالم المعبوداتِ فى مصر القديمة (دراسة تحليلية للبرديات الطبية) د. حمادة محمد جلال علي	٢٧٦-٣٠٢
١٥	Quelques exemples de l’expression « celui dont l’action ne connaît pas l’échec » Prof .DR/ Wagdy Ramadan	1-6
١٦	Remarks on Four Coptic Tax-Receipts Dr/ Sohair S. Ahmed	7-15
١٧	A Coptic Letter and a Loan Contract from the Coptic Museum Dr/Sohair S. Ahmed	16-21

المناظر المصورة فوق النقبة الملكية في المعابد البطلمية والرومانية

د.محمد رجب سيد جاد المولى
أستاذ مساعد بقسم الآثار
كلية الآداب – جامعة المنيا

*** ملخص البحث:**

يحاول الباحث من خلال هذا البحث إلقاء الضوء على المناظر المصورة فوق النقبة الملكية في مناظر التقدمات والطقوس المختلفة في المعابد البطلمية والرومانية. حيث تتميز بعض المناظر المصورة بحجم كبير خاصة فوق الجدران الخارجية للمعابد بوجود مناظر كاملة مصورة بحجم صغير فوق النقبة الملكية. وهذه المناظر تمثل موضوعات متعددة منفذة بنفس أسلوب الحفر الخاص بالمنظر الرئيسي الكبير. وتتميز تلك المناظر المصورة فوق النقبة الملكية بأن بعضها لا يضم فقط منظر مصور بل العديد منها يضم إلى جانب المنظر المصور مجموعة من النصوص الكتابية التي تضم في بعضها: الخرطوش الملكي، صيغة الحماية التي تأتي من خلف الملك، نص صغير يصف المنظر المصور، إلى جانب بعض صور المعبودات وأسمائها، كل هذا مع وجود العديد من الرموز داخل المنظر. وكان مما دفع الباحث لدراسة هذا الموضوع هو عدم اهتمام بعض الناشرين لنصوص ومناظر المعابد بتلك التفاصيل الصغيرة المصورة فوق النقبة الملكية، لأنها مصورة بخط صغير للغاية لا يمكن رؤيته بالعين المجردة في المناظر المرتفعة. إلى جانب محاولة الباحث الربط بين المنظر الصغير المصور فوق النقبة الملكية وعلاقته بالمنظر الرئيسي للتقدمة أو الطقس الذي يؤديه الملك. إلى جانب معرفة أسباب ظهور تلك المناظر فوق النقبة وعلاقتها المكانية بأجزاء المعبد طبقاً لما يعرف بقواعد المعبد. ونظراً لعدم ظهور التفاصيل الخاصة بالمناظر المصورة فوق النقبة الملكية في معظم نشر المعابد فقد قام الباحث بتصوير الكثير من المناظر بنفسه لكي يحصل على التفاصيل الدقيقة التي لا يظهرها النشر العلمي الخاص بالمعبد.

*** الكلمات الدالة :** نقبة – الملك – تصوير – دندرة – ماميزي – skirt – kilt – pagne

أولاً: أسماء النقبة :

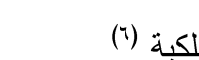
تعددت الأسماء التي تعبر عن النقبة أو المئزر الذي يغطي الجزء السفلي من الجسم ومن أهمها:

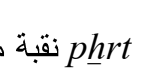
١- *i^cr* نقبة – مئزر [١]

٢- *ibt* نقبة – مئزر [٢]

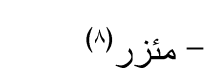
٣- *w^ctt* ذيل/نقبة ملكية [٣]

٤- *ib3* نقبة جلد النمر أو الفهد [٤]

٥-  *bs3w* نقبة مزينة باللؤلؤ[٥]

٦-  *phrt* نقبة ملكية [٦]

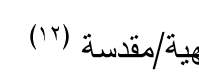
٧- *mst* نقبة من جلد الثعالب[٧]

٨-  *mstrt* نقبة – مئزر[٨]

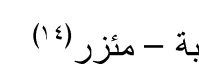
٩- *ns* ذيل/لسان النقبة [٩]

١٠- *ntrt* نقبة جلد الفهد [١٠]

١١- *h3yt* نقبة – مئزر[١١]

١٢-  *ḥbs-nṯr* قماش– نقبة إلهية/مقدسة [١٢]

١٣- *ḫbsyt* نقبة مزينة بذيل حيوان[١٣]

١٤-  *ḥn* نقبة – مئزر[١٤]

١٥- *ḥsḏḏ* نقبة – مئزر [١٥]

١٦- وايضاً بالشكل الكتابي *swḥt* نقبة – مئزر [١٦]

١٧- *sḫd* وتعني عملية إرتداء النقبة [١٧]

١٨- *sḏ/s3ḏ* نقبة – مئزر[١٨]

١٩- *šndyt* وتعني نقبة أو مئزر خاص بالملك [١٩]

٢٠- *twḏ* وتعني نقبة أو مئزر[٢٠]

٢١- *d3iw* وتعني قطعة من القماش بشكل عام تستخدم كمئزر[٢١]

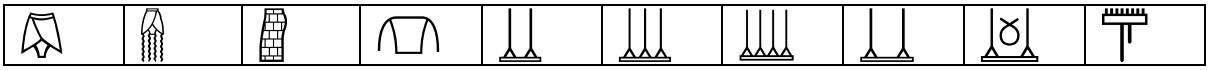
٢٢- *dm3* وتعني قطعة قماش – نقبة أو مئزر[٢٢]

٢٣- *ḏb3* وتعني قماش بشكل عام – نقبة أو مئزر[٢٣]

٢٤- *ḏḥ* وتعني قماط الولادة (لفة الطفل) – نقبة أو مئزر[٢٤]

ثانياً: المخصصات التي ارتبطت بالنقبة :

ارتبط بالنقبة عدد من المخصصات التي استخدمت داخل النصوص وأهمها :



ثالثاً: الشخص المسئول عن النقبة الملكية :

 mnk الشخص المسئول عن النقبة الملكية [٢٥]

 šnḏty/šndty الشخص المسئول عن النقبة الملكية [٢٦]

رابعاً: مصادر الدراسة :

سوف يتم التعامل مع مصادر الدراسة باعتبارها المناظر الرئيسية للتقدمات أو الطقوس بينما سنشير إلى المناظر المصور على النقبة بإعتبارها **تفاصيل النقبة الملكية**، وبالنسبة لأهم المعابد التي تمثل مصادر الدراسة فهي: **معبد دندرة – بوابة إيزيس بدندرة – الماميزي الروماني بدندرة.**

١- المنظر الأول: طقس حرق البخور من أجل حتحور ***ir snṯr n Ḥt-ḥr* شكل رقم(١) :**

١.١ مكان المنظر : الجدار الجنوبي الخارجي لمعبد دندرة – السجل الأول – الجانب الأيسر

٢.١ مصدر المنظر : Dendara,XII,PL.22 + تصوير الباحث

٣.١ شخصيات المنظر :

الملك بطليموس الخامس عشر (قيصرون) – الملكة كليوباترا السابعة – إيزيس – حورسماتاوي – حورسماتاوي الطفل – أوزير – حورس الإدفوي – الكا الملكية.

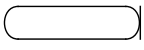
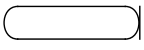
والمنظر يمثل الملك يقوم بحرق البخور بإستخدام المبخرة التي تسمي *ꜥ3-n-Ḥr* "ذراع حورس" والتي تأخذ الشكل .

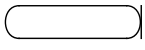
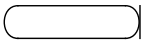
٤.١ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع – (شكل رقم ١.١ من تصوير الباحث).

والمنظر المصور فوق النقبة الملكية يمثل الملك يرتدي التاج المزدوج وهو يعاقب الأعداء حيث يقبض بيده اليمنى على المقمعة بالشكل بينما يمسك بيده اليسرى عدد من الأسرى من شعورهم. وفوق الملك يحلق حورس الإدفوي في صورة صقر ناشراً جناحيه لحماية الملك، وخلف الملك سجلت صيغة الحماية، ويصاحب المنظر بعض الأسطر الكتابية.

٥.١ النصوص المسجلة فوق النقبة :

امام الملك :

Nswt-bity  *s3-Rꜥ* 

ملك مصر العليا والسفلى  ابن رع 

خلف الملك :

ꜥnḫ wꜣs nb ḥꜣ.f mi Rꜥ ḏt.

كل الحياة والسلطة خلفه مثل رع للأبد

الصقر حورس الإدفوي :

di.i n.k ḳnw nbw ; di.i n.k smꜣ.k nbw

إنني أمنحك كل القوة، وأجعلك تذبح الجميع (كل الأعداء)

والمنظر الحالي المصور فوق النقبة الملكية يمثل إختصاراً للمنظر الرسمي للملوك المصور فوق صروح المعابد والذي يمثل الملك يعاقب الأعداء ويهوي فوق رؤوسهم بالمقمعة.

وهو ما يمكن مشاهدته بوضوح فوق صرح معبد إدفو[٢٧] حيث صور الملك أمام حورس الإدفوي بشكل ضخم للغاية فوق الصرح كدعاية ملكية (شكل رقم ٢)، وأيضاً صور ذلك المنظر مرتين فوق الجدران الخارجية لمعبد إسنا كمنظر رئيسي بشكل ضخم[٢٨] حيث صور الملك أمام خنوم (شكل رقم ٣) بشكل ضخم للغاية ربما كتعويض عن عدم وجود صرحاً للمعبد. ويمثل منظر الملك يقضي على الأعداء المنظر الرئيسي المصور فوق معظم نماذج النقبة الملكية من الجدران الخارجية لمعبد دندرة ربما لتعويض عدم وجود صرح للمعبد.

٢- المنظر الثاني : طقس تهدئة سخمت ***shtp Sḫmt*** **شكل رقم (٤) :**

١.٢ مكان المنظر : الجدار الشرقي الخارجي لمعبد دندرة – السجل الأول

٢.٢ مصدر المنظر : Dendara,XV,traduction,OLA,213,PL.LII + تصوير الباحث

٣.٢ شخصيات المنظر : الامبراطور نيرون – حتحور – إيحي – الصقر فوق الملك.

والمنظر يمثل طقس تهدئة سخمت – **رغم ان الالهة المصورة هي حتحور**– فقد كان ذلك الطقس يؤدى من أجل سخمت "تهدئة سخمت" *shtp Sḫmt* وأيضاً من أجل حتحور *shtp Ḥt-ḥr* "تهدئة حتحور"، حيث كانت سخمت تمثل الوجه الشرس للإلهة حتحور منذ اسطورة هلاك البشرية والتي يجب تهدئتها عن طريق تقديم النبيذ واللحوم لكي تعود إلى طبيعتها الهادئة. وهو من ضمن الطقوس الهامة التي يتكرر ظهورها في معابد العصرين البطلمي والروماني وبشكل خاص في معبدي دندرة وإدفو. [٢٩]

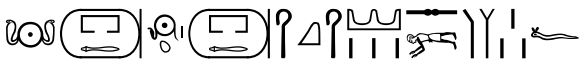
الملك بطليموس الخامس عشر (قيصرون) – الملكة كليوباترا السابعة – إيزيس – حورسماتاوي – حورسماتاوي الطفل – أوزير – حورس الإدفوي – الكا الملكية.

٤.٢ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع – (شكل رقم ١.٤ من تصوير الباحث).

المنظر المصور فوق النقبة الملكية يمثل الملك يرتدي التاج وهو يعاقب الأعداء حيث يقبض بيده اليمنى على المقمعة بالشكل بينما يمسك بيده اليسرى عدد ثلاث من الأسرى من أذرعهم. وفوق الملك تحلق إنثى العقاب "نخبت" للحماية، وخلف الملك سجلت صيغة الحماية، بينما يصاحب الملك أثنين من الأسود ينقض أولهم من ناحية اليمين على الأعداء الثلاثة بينما الأسد الثاني من ناحية اليسار يعض يد العدو الثالث بينما يضغط بأقدامه على رأس العدو الرابع الذي صور بمفرده ساقطاً ذليلاً، ويصاحب المنظر بعض الأسطر الكتابية.

٥.٢ النصوص المسجلة فوق النقبة :

امام الملك :



Nswt-bity (Pr-ꜥ3)| s3-Rꜥ (Pr-ꜥ3)| ḥḳ3 ḥḳ3 ḫ3swt sḫr sbyw.f

ملك مصر العليا والسفلى (فرعـــون)| ابن رع (فرعـــون)| الحاكم الذي يحكم البلاد الأجنبية، الذي يسقط أعداؤه.

خلف الملك :

ꜥnḫ w3s nb ḥ3.f mi Rꜥ ḏt

كل الحياة والسلطة خلفه مثل رع للأبد

٣- المنظر الثالث : تقدمة الصلاصل ***sꜥḥꜥ sššt, sḫm*** **شكل رقم (٥) :**

١.٣ مكان المنظر : الجدار الشرقي الخارجي لمعبد دندرة

٢.٣ مصدر المنظر : Dendara,XV,traduction,OLA,213,PL.LI + تصوير الباحث

٣.٣ شخصيات المنظر : الامبراطور نيرون – حتحور – حورسماتاوي.

والمنظر يمثل الملك يقدم نوعين من الصلاصل وهي تسمية أطلقت على أداتين في مصر القديمة هما الصلصل *sḫm* و الصلصل *sššt* وقد أطلق الإغريق على هذه الأدوات اسم "سيستروم" *sistrum* وهى لفظة مشتقة من الكلمة الإغريقية والتي تعني يهز *to shake* [٣٠]، وقد كانت الصلاصل من الأدوات المقدسة الخاصة بالإلهة حتحو [٣١] والتي تلازمها في تنقلاتها في أرجاء معبدها في المناسبات والأعياد المختلفة وقد صورت الصلاصل ضمن أدوات حتحور المتعددة في العديد من المناظر بمعبد دندرة [٣٢] وقد ورد ضمن ألقاب الإلهة حتحور المتعددة في قائمة ألقابها بصالة التجلي[Z] مايلي: [٣٣]

Ḥt-ḥr nbt ʾIwnt nbt sḫmw mnit sššt

"حتحور سيدة دندرة، سيدة الصلاصل *sḫmw* وعقد المنيت والصلصل *sššt* ".

٤.٣ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع – (شكل رقم ١.٥ من تصوير الباحث).

يمثل المنظر حيوان أسطوري مجنح والذي يصور بأجنحة وذيل طويل مرفوع لأعلى، يطأ بأقدامه فوق عدد أربعة من الأعداء الصرعى اسفل قدميه. وهو هنا يشبه حيوان **الجريفون** الأسطوري الذي يظهر كثيراً في الفن اليوناني الروماني، والذي يصور بجسم أسد وجناحي ورأس صقر ويعتبر

هنا تأثير روماني على الفن المصري في دندرة. والذي يشبه في الفن المصري القديم أبول الهول الذي يمثل حيوان بجسم أسد ورأس إنسان. وقد ظهر حيوان أسطوري مجنح في مقابر بني حسن يشبه ذلك الحيوان حيث صور في بني حسن من الدولة الوسطى – مقبرة باكت الثالث– الحائط الشمالي – السجل الأول العلوي وظهر اسمه فوقه *sfr* .

شكل الحيوان المجنح – بني حسن – مقبرة باكت الثالث– الجدار الشمالي – **تصوير الباحث**

ويظهر شكل هذا الحيوان المجنح الذي يشبه تصويره فوق النقبة الملكية في النصوص الهيروغليفية بعدة أشكال كالتالي :

العلامة	كود العلامة	القيم الصوتية
	E80C	(٣٤) *ḫ3ḥ - ḥḥ*
		(٣٥) *iḫḫw - ʿḥḥ - ḥḥ*
	E80C	(٣٦) *ḫ3ḥ - s - ʿḥḥ*
		(٣٧) *ʿḥḥ - ḫ3ḥ - sg3t - sfr - sfrr - tštš*
		(٣٨) *Ḫ3ḥ*
	E80C	ظهرت كمخصص مع اسم المعبود "شاي" (٣٩)
	E259A	مخصص في أسم المعبود *Twtw* (٤٠)
	E279	*s* (٤١) - *sfr* (٤٢)

ويرى Olaf E. Kaper ان هذه الهيئة للحيوان المجنح تمثل رمزية للحماية وتربطه بالمعبودة الرومانية "نمسيس" (٤٣) ، كما ارتبطت تلك الهيئة للحيوان المجنح بالمعبود "شاي". (٤٤)

وبذلك فإن الحيوان المجنح المصور فوق النقبة الملكية يمثل رمزاً للحماية الملكية والقضاء على الأعداء، والذي يساوي في مجمله منظر الملك يقضي على الأعداء فوق صرح المعبد والذي تم إختصاره هنا من خلال الحيوان المجنح فقط.

٥.٣ النصوص المسجلة فوق النقبة :

– خرطوش ينتهي بحيتي كوبرا مصور فوق رأس الحيوان المجنح :

(*Ḥr-bḥdty nṯr ʿ3 nb pt*)|

(حورس الإدفوي الإله العظيم سيد السماء)|

– السطر الكتابي الأفقي :

Ḥr-bḥdty nṯr ʿ3 nb pt nb Msn, nb ʾIwnt ḫnty nṯrw

حورس الإدفوي الإله العظيم سيد السماء، سيد "مســـن" (= إدفو) [٤٥] ، سيد دندرة، متصدر الألهة **ومن** خلال قراءة النصوص المصاحبة للحيوان المجنح والتي سجلت أسم "حورس الإدفوي" هل يمكن إعتبار ذلك الحيوان المجنح هو صورة بتأثير روماني للمعبود "حورس الإدفوي" تربطه بالمعبودة "نمسيس" بغرض الحماية للملك والقضاء على أعداؤه. حيث ظهر حورس الإدفوي بهيئة الأسد وحمل لقب الأسد في كثير من النصوص. [٤٦]

٤– المنظر الرابع: رفع الصلاصل والمنيت ***tw3 sḫm, mnit, sḫm*** **شكل رقم (٦):**

١.٤ مكان المنظر : الجدار الغربي الخارجي لمعبد دندرة – السجل الأول

٢.٤ مصدر المنظر : Dendara,XV,traduction,OLA,213,PL.LXXVI + **تصوير الباحث**

٣.٤ شخصيات المنظر :

الامبراطور نيرون – حتحور – إيحي – حورس الإدفوي –حورسماتاوي.

والمنظر يمثل الملك في هيئة إيحي الطفل إبن حتحور حيث تتدلى من خلف إذنه جديلة شعر الطفولة، وهو يحمل فوق يديه صينية رصت من فوقها الصلاصل والمنيت بالشكل ، وما يهمنا هنا هو تصوير الملك في هيئة إيحي، لانه كما سنرى من خلال دراسة المناظر فوق النقبة سنجد علاقة بين تصوير الملك وبين ما هو مصور فوق النقبة الملكية.

٤.٤ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع – (شكل رقم ١.٦ من تصوير الباحث).

صور فوق النقبة الملكية منظرين العلوي يمثل حتحور بتاجها المميز وهي جالسة فوق العرش وتحمل صولجان الواج 𓌀 وعلى جانبيها من الخلف **نخبت** بالتاج الأبيض، ومن الأمام **واجيت** بالتاج الأحمر يفردان جناحيهم لحمايتها، والمنظر السفلي يمثل الطفل إيحي ابن حتحور يجلس فوق زهرة لوتس متفتحة وهو يحمل التاج المزدوج ويمسك بيده اليمنى المذبة بينما يضع اصبع اليد اليسرى في فمه (كناية عن الطفولة)، وعلى جانبي إيحي إلهتين بهيئة آدمية وتاج قرص الشمس ويفردان جناحيهم لحمايته، وتقبض كل منهما بريشة العدالة.

٥.٤ النصوص المسجلة فوق النقبة :

– أسفل حتحور نص أفقي :

Ḥr-ḥr nbt ʾIwnt irt-Rˁ nbt pt ḥnwt nṯrw nbw

حتحور سيدة دندرة، عين رع ، سيدة [كل] الألهة

– أمام إيحي :

ʾIḥy wr s3 Ḥr-ḥr

إيحي العظيم إبن حتحور

– الإلهة الحامية على اليمين :

يمكن قراءة شكل الالهة الحامية التي تفرد جناحيها [C163] والتي تقرأ *ḫw/ḫwt* = يحمي[٤٧] وباعتبارها علامة تصويرية مباشرة يمكن قراءتها *Ḫwyt* = الحامية، رغم أن القواميس لم تورد تلك القراءة **(وهذه قراءة مقترحة من الباحث)**. وبذلك يمكن قراءة الجملة كاملة كالتالي :

Ḫwyt ḫwt.s nṯr ˁ3

الحامية التي تحمي الإله العظيم

وينطبق نفس التطبيق على النص الموازي للإلهة الحامية على اليسار :

Ḫwyt ḫwt.s nṯr ˁ3

الحامية التي تحمي الإله العظيم

وقد ظهرت هذه العلامة ضمن ألقاب حتحور في معبد دندرة حيث ورد :

Ḫwyt t3wy idbw

حامية الأرضين والضفاف [٤٨]

٥- المنظر الخامس: تقدمة الرمز الحتحوري[٤٩] ***p3-dmi / ḫ3db*** **شكل رقم (٧) :**

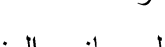
١.٥ مكان المنظر : الجدار الشرقي الخارجي لمعبد دندرة – السجل الأول

٢.٥ مصدر المنظر : Dendara,XV,traduction,OLA,213,PL.LIII + **تصوير الباحث**

٣.٥ شخصيات المنظر :

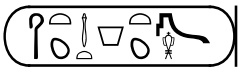
الامبراطور نيرون – إيزيس – حورسماتاوي – أوزير –حورساإيسة.

٤.٥ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع – (شكل رقم ١.٧ من تصوير الباحث).

صور على النقبة الملكية منظر محوري يمثل خرطوش يعلوه ريشتين وعلى جانبيه حيتي كوبرا اليمنى تحمل التاج الأبيض واليسرى تحمل التاج الأحمر والخرطوش يعلو علامة الذهب التي تعلو بدورها مجموعة من الحيات  التي تمثل واجهة بناء. وعلى جانبي المنظر المحوري صور المعبود حورس الإدفوي في صورة صقر يحمل قرص الشمس فوق رأسه ويفرد جناحيه وبينهما علامة *šn*.

٥.٥ النصوص المسجلة فوق النقبة :

النص داخل الخرطوش :



(*Ḥk3t ʿ3t ḥnwt stp-s3*)|

(الحاكمة العظيمة سيدة الحماية)| (= إيزيس) [٥٠]

النص الخاص بالصقر حورس الإدفوي (مكرر يميناً ويساراً) :

Ḥr-bḥdty nṯr ʿ3 nb pt

حورس الإدفوي الإله العظيم سيد السماء

٦- المنظر السادس: طقس التعبد إلى رع-سماتاوي ***dw3-nṯr n Rʿ-sm3-t3wy*** **شكل رقم (٨) :**

١.٦ مكان المنظر : الجدار الغربي الخارجي لمعبد دندرة – السجل الأول

٢.٦ مصدر المنظر : Dendara,XV,traduction,OLA,213,PL.CII + **تصوير الباحث**

٣.٦ شخصيات المنظر :

الامبراطور نيرون – حورسماتاوي – نخبت تفرد جناحيها فوق الملك.

ونلاحظ ان الملك مصور بنفس حجم المعبود وهو يرخي يديه إلى جانبيه دليلاً على الخشوع.

٤.٦ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الضيق – (شكل رقم ١.٨ من تصوير الباحث).

صور على النقبة منظرين العلوي منها يمثل طائر في هيئة إنثى الصقر وهي تقف من فوق علامة الذهب وتحمي بجناحيها ابنها حورس في صورة صقر، والمنظر من اسفل يمثل أسد يطأ بقدميه فوق عدو/اسير ملقى فوق الأرض، ونلاحظ هنا الإختصار في التفاصيل من خلال أسد واحد وعدو واحد وذلك ربما بسبب ضيق مساحة النقش فوق النقبة الضيقة.

٥.٦ النصوص المسجلة فوق النقبة :

– المنظر العلوي :

نلاحظ عدم ظهور أي كتابات في هذا المنظر، لكن يمكن قراءة الرموز التي في المنظر العلوي بطريقة الكريبتوجرافي وعن طريق قراءة علامة إنثى العقاب مرتين كالتالي :

Mwt + *nbwt* + *mkt* + *s3* [*.s*]

الأم الذهبية (=حتحور) التي تحمي إبنـــ[ـــها]

حيث تحمل علامة إنثى العقاب القيمة الصوتية *mwt* = وعلامة الذهب *nbwt* = ، ومع تكرار قراءة علامة إنثى العقاب *mkt* = ، وأخيراً تحمل علامة الصقر حورس القيمة الصوتية *s3* لأن حورس هو ابن ايزيس وأوزير ومن ثم يصبح "ابن" من خلال مبدأ par excellcnce [٥١]، ثم نضيف الضمير المؤنث *s*. لكي يستقيم معنى الجملة.

– المنظر السفلي :

m3i + (*w*)*nm* + *sby*

الأسد الذي يأكل العدو

حيث تعطي علامة الأسد القيمة الصوتية *m3i* ، وفي حالة تكرار قراءة العلامة وهذه المرة بالقيمة الصوتية *nm* [٥٢] مع إضافة *w* تصبح (*w*)*nm* = يأكل، وأخيراً تعطي علامة الشخص أسفل الأسد القيمة الصوتية *sby* = عدو، من خلال التصوير المباشر.

٧- المنظر السابع : تقدمة قرابين الأطعمة ***fȝi iḫt*** **شكل رقم (٩) :**

١.٧ مكان المنظر : بوابة إيزيس – الجانب الغربي – السجل الأول

٢.٧ مصدر المنظر : La Porte d' Isis, PL.50-51

٣.٧ شخصيات المنظر :

الامبراطور أغسطس قيصر – إيزيس – حورسماتاوي

ونلاحظ ان الملك مصور بنفس حجم المعبودة إيزيس، وهو يرفع يديه حاملاً صينية محملة بكل أنواع قرابين الأطعمة، وأمامه حورسماتاوي في هيئة طفل يحمل الصلصل، ومن خلفه المعبودة إيزيس تحمل التاج المميز لها.

٤.٧ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع **(شكل رقم ١.٩)**

صور فوق النقبة منظر الملك يقضي على الأعداء ، حيث الملك يحمل التاج المزدوج ويقبض بيده اليمنى على المقمعة بينما يمسك بيده اليسرى عدد ثلاثة من الأعداء ويظهرون بملابس ممزقة تظهر بطنهم، ويصاحب الملك في المنظر أسدين أحدهما بحجم كبير في الجانب الأيسر والآخر بحجم صغير في الجانب الأيمن، وسجلت خراطيش باسم الملك إلى جانب نص صغير مع وجود صيغة الحماية خلف الملك.

٥.٨ النصوص المسجلة فوق النقبة :

فوق الملك :

Nswt-bity (*Ḥḳȝ-ḥḳȝw, stp-n-Ptḥ*)| *sȝ-Rᶜ* (*Kȝysrs*)|

ملك مصر العليا والسفلى (حاكم الحكام المختار من بتاح)|، ابن رع (قيصر)|

أمام الملك :

i̯ṯi sw sbyw it.f

الذي يقبض على أعداء أبيه

صيغة الحماية خلف الملك :

sȝ ᶜnḫ wȝs nb ḥȝ [*.f mi Rᶜ ḏt*]

كل الحماية والحياة والسلطة خلفه مثل رع للأبد

٨- المنظر الثامن : تقدمة القربان العظيم 𓇋𓏏 *ꜣbt* **شكل رقم (١٠) :**

١.٨ مكان المنظر : بوابة إيزيس – الدعامة الغربية– الجانب الشمالي– السجل الأول

٢.٨ مصدر المنظر : La Porte d' Isis, PL.52-53

٣.٨ شخصيات المنظر :

الامبراطور **أغسطس قيصر – حتحور – إيحي**

ونلاحظ ان الملك مصور بنفس حجم المعبودة حتحور، وهو يرفع يديه حاملاً صينية محملة بكل أنواع القرابين، وأمامه إيحي في هيئة طفل يحمل الصلصل والمنيت، ومن خلفه المعبودة حتحور تحمل التاج المميز لها.

٤.٨ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع **(شكل رقم ١.١٠)**

صور فوق النقبة منظر الملك وهو يقضي على الأعداء، حيث الملك يحمل التاج المزدوج ويقبض بيده اليسرى على المقمعة بينما يمسك بيده اليمنى عدد كبير من الأعداء (من خلال عدد الأيدي فإنهم تقريباً ١٥)، ويصاحب الملك في المنظر أسد وحيد يساعده في الفتك بالأعداء ويحلق فوق الملك الصقر ناشراً جناحيه لحمايته، وقد سجلت خراطيش باسم الملك إلى جانب نص صغير مع وجود صيغة الحماية خلف الملك.

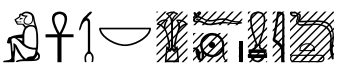
٥.٨ النصوص المسجلة فوق النقبة :

فوق الملك :

Nswt-bity (Ḥḳ3-ḥḳ3w, stp-n-Ptḥ)| s3-Rꜥ (K3ysrs, ꜥnḫ ḏt)| ḥḳ3-ḥḳ3w mry nṯrw

ملك مصر العليا والسفلى (حاكم الحكام المختار من بتاح)|، ابن رع (قيصر فليحيا للأبد)|، حاكم الحكام، محبوب الألهة.

صيغة الحماية خلف الملك :



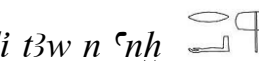
s3 ꜥnḫ w3s nb ḥ3 [.f mi Rꜥ ḏt]

كل الحماية والحياة والسلطة خلفه مثل رع للأبد

ونلاحظ أن صيغة الحماية سجلت بعلامة القرد بنفس الصورة التي سجلت بها صيغة الحماية في المنظر الرئيسي خلف الملك، حيث سجلت صيغة الحماية بالشكل: (٥٣)

s3 ꜥnḫ w3s nb ḥ3.f mi Rꜥ ḏt

كل الحماية والحياة والسلطة خلفه مثل رع للأبد

٩- المنظر التاسع : تقدمة أنفاس الحياة  *rdi ṯ3w n ʿnḫ* **لمعبودتين تحملان اسم مسخنت** [٥٤] *Msḫnt* **شكل رقم (١١) :**

١.٩ مكان المنظر : بوابة إيزيس – الدعامة الغربية– الجانب الشمالي– السجل الرابع

٢.٩ مصدر المنظر : La Porte d' Isis, PL.59

٣.٩ شخصيات المنظر :

الامبراطور **أغسطس قيصر– مسخنت** تحمل تاج حيات الكوبرا – **مسخنت** تحمل التاج الأبيض ويظهر الملك مصور بنفس حجم المعبودات وهو يحمل فوق رأسه التاج الريشي وقرص الشمس، وهو يقرب رمز الحياة من أنف المعبودة "مسخنت" التي صورت في هيئة بشرية كاملة كسيدة تحمل التاج المكون من حيات الكوبرا فوق قلنسوة إنثى العقاب، ومن خلفها صورت المعبودة "مسخنت" مرة أخرى بنفس الهيئة لكنها تحمل التاج الأحمر فوق قلنسوة إنثى العقاب.

ونلاحظ ان المنظر الحالي لا يحمل عنوان للتقدمة أو الطقس ولكن من خلال المنظر نفسه وما يقوم به الملك يفهم أن الملك يقدم أنفاس **الحياة** للمعبودة **مسخنت.**

ويظهر ذلك من خلال المقارنة مع المنظر المقابل الذي يحمل العنوان :

rdi ṯ3w n ʿnḫ n Msḫnt m'Iwnt

تقديم نسيم الحياة من أجل "مسخنت" في دندرة [٥٥]

ويظهر ذلك أيضاً من خلال رد العطاء للملك في مقابل ما يفعله من إعطاء أنفاس الحياة إلى "مسخنت" والتي جاء على لسانها : [٥٦]

di.i n.k ʿnḫ mn.tw ḥr nst.k, nswyt.k m nswt-bity

إنني أهبك الحياة ثابتة فوق عرشك ومملكتك كـــملك لمصر العليا والسفلى

٤.٩ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع **(شكل رقم ١١.١)**

والنقبة خالية من المناظر، ويتوسطها عمود كتابي ينتهي من أسفل بحيتي كوبرا اليسرى باقية وتحمل التاج الأحمر بينما اليمنى مهشمة والتي تحمل التاج الأبيض.

٥.٩ النصوص المسجلة فوق النقبة :

تميزت تلك النقبة بعدم وجود مناظر عليها لكن سجل فقط نص كتابي صغير كالتالي:

Nswt-bity nb-t3wy nb irt iḫt-nṯr //// Nswt-bity ////

ملك مصر العليا والسفلى، سيد الأرضين، سيد آداء طقوس الإله .... ملك مصر العليا والسفلى ....

١٠- المنظر العاشر: تقدمة الماعت للثالوث أوزير- إيزيس- حورسماتاوي شكل رقم (١٢) :

١.١٠ مكان المنظر : بوابة إيزيس – الدعامة الغربية- الجانب الشمالي- السجل الرابع

٢.١٠ مصدر المنظر : La Porte d' Isis, PL.70

٣.١٠ شخصيات المنظر :

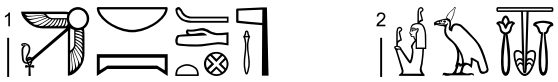
الامبراطور **أغسطس قيصر- أوزير – إيزيس – حورسماتاوي** – حورسماتاوي الطفل – نخبت والمنظر يمثل الملك يحمل التاج المزدوج وهو يقدم رمز الماعت وفوق رأسه نخبت تفرد جناحيها لحمايته، وأمام الملك يقف حورسماتاوي الطفل وهو يحمل الصلصل والمنيت ومن خلفه يجلس الثالوث **إيزيس** وهي تحمل التاج المميز لها، و**أوزير** وهو يحمل تاج الآتف، و**حورسماتاوي** الذي صور بهيئة آدمية ورأس ثعبان وهو يحمل فوق رأسه التاج الريشي.

٤.١٠ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع **(شكل رقم ١.١٢)**

صور فوق النقبة منظر قرص الشمس المجنح "حورس الإدفوي" ، وإنثى العقاب "مـــــوت" ورمز الماعت (التي تمثل موضوع التقدمة في المنظر الكبير)، ومن أسفل النقبة صورت علامة سماتاوي *sm3-t3wy* "توحيد الأرضين". ويتخلل العلامات التصويرية بعض الكتابات.

٥.١٠ النصوص المسجلة فوق النقبة :

يمكن قراءة المنظر المصور فوق النقبة كالتالي:



[1]| *Bḥdty nb pt, Bḥdty nṯr ʿ3* [2]| *M3ʿt mwt Sm3-t3wy*

[1]| الإدفوي سيد السماء، الإدفوي الإله العظيم [2]| ماعت والدة سماتاوي (= حورسماتاوي = الملك)

وبذلك فقد قدم الملك الماعت في المنظر الكبير وسجل على النقبة الملكية أن ماعت هي والدته بطريقة مشفرة.

١١- المنظر الحادي عشر: تقدمة الأفق *3ḫt* من أجل الإلهة حتحور والإله حورس الإدفوي (شكل رقم ١٣) :

١.١١ مكان المنظر :

الماميزي الروماني- الستارة الجدارية الحجرية الأولى- الجدار الجنوبي.

٢.١١ مصدر المنظر :

تصوير الباحث + Daumas, F.; Le mammisis de Dendara, PL.XCVI

٣.١١ شخصيات المنظر : الإمبراطور تراجان - حتحور- حورس الإدفوي.

والمنظر يمثل الملك يحمل تاج *hmhm* المكون من ثلاث وحدات نباتية فوقها قرص الشمس يعلوه في كل مرة الصقر حورس، والملك يرفع يديه حاملاً رمز الأفق، وأمام الملك صورت حتحور بالهيئة الآدمية والتاج الحتحوري المميز لها، ومن خلفها الإله حورس الإدفوي بهيئة آدمية ورأس صقر وهو يحمل تاج قرص الشمس.

٤.١١ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع **(شكل رقم ١.١٣)**

صور فوق النقبة منظر الملك وهو يعاقب الأعداء، وهو يرتدي التاج المزدوج ويحمل في يده اليسرى مقمعة بينما يقبض بيده اليمنى على عدد ثلاث من الأعداء ويصاحب الملك أسدين أحدهما يفتك بأول الأعداء الثلاثة، بينما الأسد الثاني يفتك بالعدو الرابع والذي صور بحجم أصغر ويظهر الأسد يطأ عليه بأقدامه كناية عن السيطرة على الأعداء.

٥.١١ النصوص المسجلة فوق النقبة :

سجلت الخراطيش الملكية بشكل رأسي، إلى جانب سطر كتابي قصير بشكل أفقي فوق راس الملك، وظهرت من خلف الملك صيغة الحماية المعتادة وهي هنا مسجلة بشكل كامل وواضح للغاية.

فوق الملك :

Nswt-bity nb-t3wy (Pr-ꜥ3)| s3-Rꜥ nb-ḫꜥw (Pr-ꜥ3)| ḥwi ḫ3swt

ملك مصر العليا والسفلى، سيد الأرضين (فرعــون)| ، ابن رع ، سيد التيجان (فرعــون)| الذي يضرب البلاد الأجنبية.

خلف الملك :

s3 ꜥnḫ w3s nb ḥ3.f mi Rꜥ ḏt

كل الحماية والحياة والسلطة خلفه مثل رع للأبد

١٢- المنظر الثاني عشر: تقدمة القماش ***ḥnk mnḫt*** **من أجل الإلهة حتحور والإله حورس الإدفوي (شكل رقم ١٤)**

١.١٢ مكان المنظر :

الماميزي الروماني- الستارة الجدارية الحجرية الثالثة- الجدار الجنوبي.

٢.١٢ مصدر المنظر:

Daumas, F.; Le mammisis de Dendara, PL.XCVI *bis* + **تصوير الباحث**

٣.١٢ شخصيات المنظر : الإمبراطور تراجان – حتحور- إيحي.

والمنظر يمثل الملك يحمل التاج الأحمر ويرفع يديه التي تحمل رمز تقدمة القماش، وأمام الملك صورت حتحور بتاجها المميز لها المكون من قرني البقرة وقرص الشمس، وهي ترضع ابنها في وضع الوقوف، ومن خلفها صور الإله إيحي واقفاً في صورة طفل يضع إصبع يده اليسرى في فمه كناية عن الطفولة.

٤.١٢ تفاصيل النقبة الملكية : النقبة من النوع الواسع **(شكل رقم ١.١٤)**

صور منظر رئيسي في وسط النقبة مكون من حشرة الجعران المجنح ، خرطوش ملكي يعلوه تاج ريشي وقرني ثور بينهما قرص الشمس وعلى جانبي الخرطوش حيتين بالتاج الأبيض والأحمر، وقد كتب داخله الخرطوش لقب "فرعــون" ومن أسفل الخرطوش علامة الذهب ، ومن اسفلها صور ما يمثل كورنيش من الحيات التي تحمل قرص الشمس وعلى جانبي ذلك الكورنيش صورت الحيتين بالتاج الأبيض والأحمر وتخرج كل منهما من علامة ***šn*** .

٥.١٢ النصوص المسجلة فوق النقبة :

سجل فوق النقبة خرطوش ملكي بشكل رأسي يحمل اللقب "فرعــون":

(*Pr-ʿ3*)|

|(فرعون)

****

**** نتائج البحث :**

ظهرت العديد من المترادفات التي تعبر عن النقبة والتي حصر منها الباحث ٢٤ مفردة، مع وجود العديد من المخصصات التي إرتبطت بالنقبة الملكية، إلى جانب وجود وظيفة لشخص مسئول عن النقبة الملكية. ومن خلال دراسة عدد ١٢ من مناظر التقدمة والطقوس والتي تمثل أهم المناظر التي جاءت فيها النقبة الملكية مزينة بمناظر ونصوص تبين ما يلي:

- تنوعت المناظر المصورة فوق النقبة الملكية ما بين :

١- مناظر زخرفية فقط. ٢- مناظر + نصوص (والتي تمثل أغلب النماذج)

٣- نص كتابي فقط وغالباً ما يكون خرطوش ملكي يحمل اللقب (فرعــون)ا.

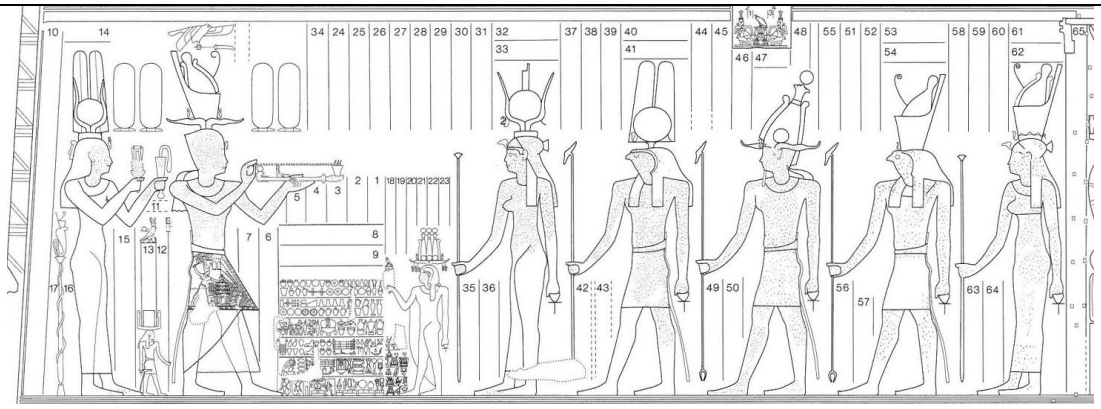
- منظر معاقبة الملك للأعداء يمثل أهم وأكثر المناظر المكررة فوق النقبة الملكية في العديد من المناظر والطقوس (٦ مناظر من العدد الكلي ١٢ منظر)، حيث يمثل المنظر إختصاراً للمنظر المصور فوق صرح المعبد وهو بذلك يمثل دعاية سياسية للأمبراطور الروماني حيث جاءت كل النماذج من الجدران الخارجية لمعبد دندرة – بوابة إيزيس – جدران الستائر الخارجية للماميزي، وجميعها تمثل جدران خارجية يراها عامة الشعب فتحدث في نفوسهم التأثير المطلوب.

- يبين الجدول التالي ملخص للتقدمات/الطقوس التي ظهرت فيها النقبة الملكية مزينة :

م	المنظر الرئيسي	نوع النقبة	المنظر المصور فوق النقبة
١.	طقس حرق البخور	نقبة واسعة	معاقبة الأعداء + نص
٢.	طقس تهدئة سخمت	نقبة واسعة	معاقبة الأعداء + نص
٣.	تقدمة الصلاصل	نقبة واسعة	الجريفون يطأ الأعداء
٤.	رفع الصلاصل والمنيت	نقبة واسعة	حتحور مع إبنها + نص
٥.	تقدمة الرمز الحتحوري	نقبة واسعة	خرطوش ملكي + زخارف
٦.	طقس التعبد الى رع–سماتاوي	نقبة ضيقة	منظر مصور بدون نص
٧.	تقدمة قرابين الأطعمة	نقبة واسعة	معاقبة الأعداء + نص
٨.	تقدمة القربان العظيم	نقبة واسعة	معاقبة الأعداء + نص
٩.	تقدمة أنفاس الحياة	نقبة واسعة	نص كتابي فقط
١٠.	تقدمة الماعت	نقبة واسعة	نص كتابي + زخارف
١١.	تقدمة الأفق	نقبة واسعة	معاقبة الأعداء + نص
١٢.	تقدمة القماش	نقبة واسعة	خرطوش ملكي فقط

- لم تظهر الموضوعات المتنوعة المصورة فوق النقبة الملكية وغابت عن النقبة الخاصة بالألهة والإلهات التي تظهر في مناظر التقدمات والطقوس.
- جاءت معظم النماذج الخاصة بالنقبة الملكية المزينة بالمناظر والنصوص من مناظر صور فيها أباطرة رومان (١١ نموذج من ١٢ العدد الكلي)، بينما غابت تلك الزخارف عن النقبة في المعابد البطلمية مثل معبد إدفو.

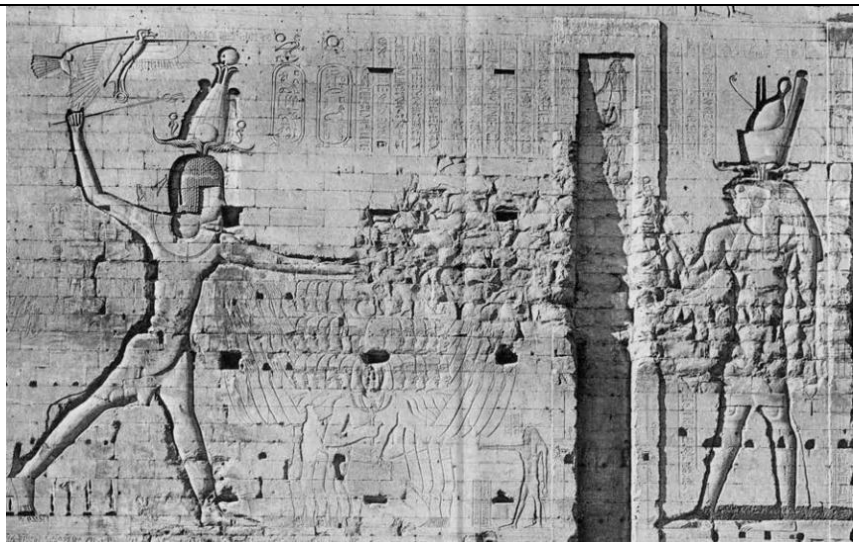
ملحق الصور



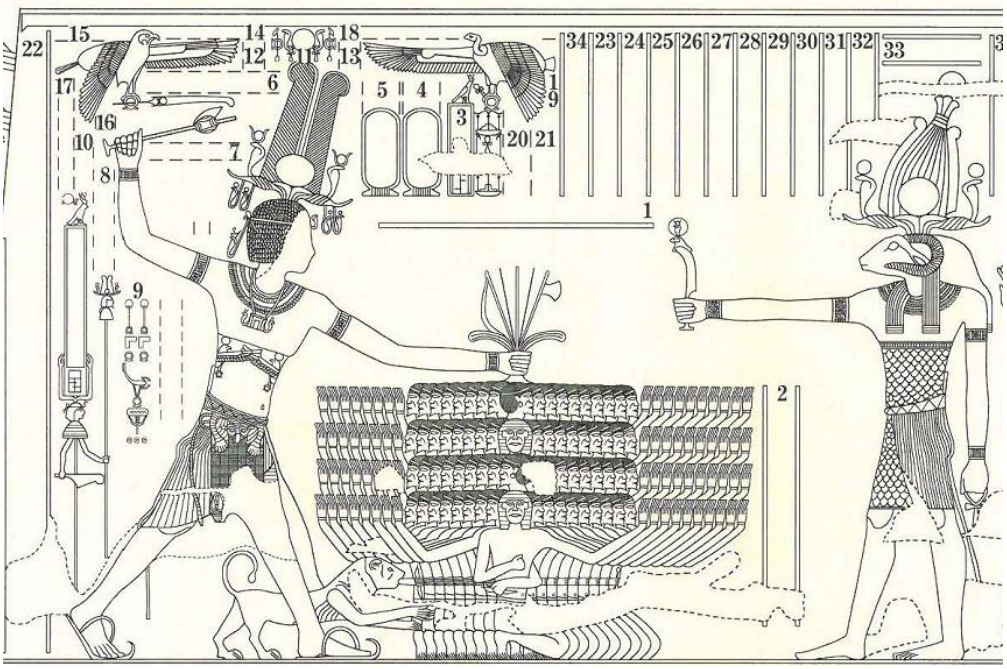
شكل رقم (١) منظر حرق البخور نقلاً عن : Cauville,S.; Dendara,XII,PL.22

(شكل رقم ١.١) تفاصيل النقبة الملكية من المنظر السابق : دندرة – الجدار الجنوبي – الجانب الغربي/الأيسر

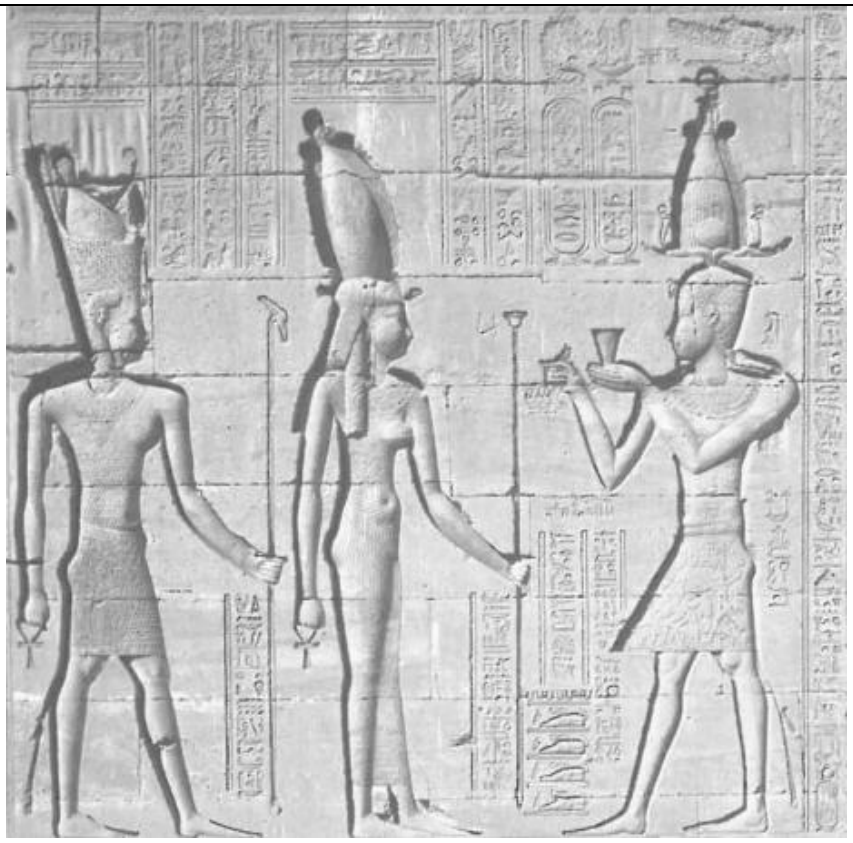
تصوير الباحث



شكل رقم (٢) منظر معاقبة الأعداء فوق صرح إدفو نقلاً عن Edfou,XIV,PL. DCLXVI

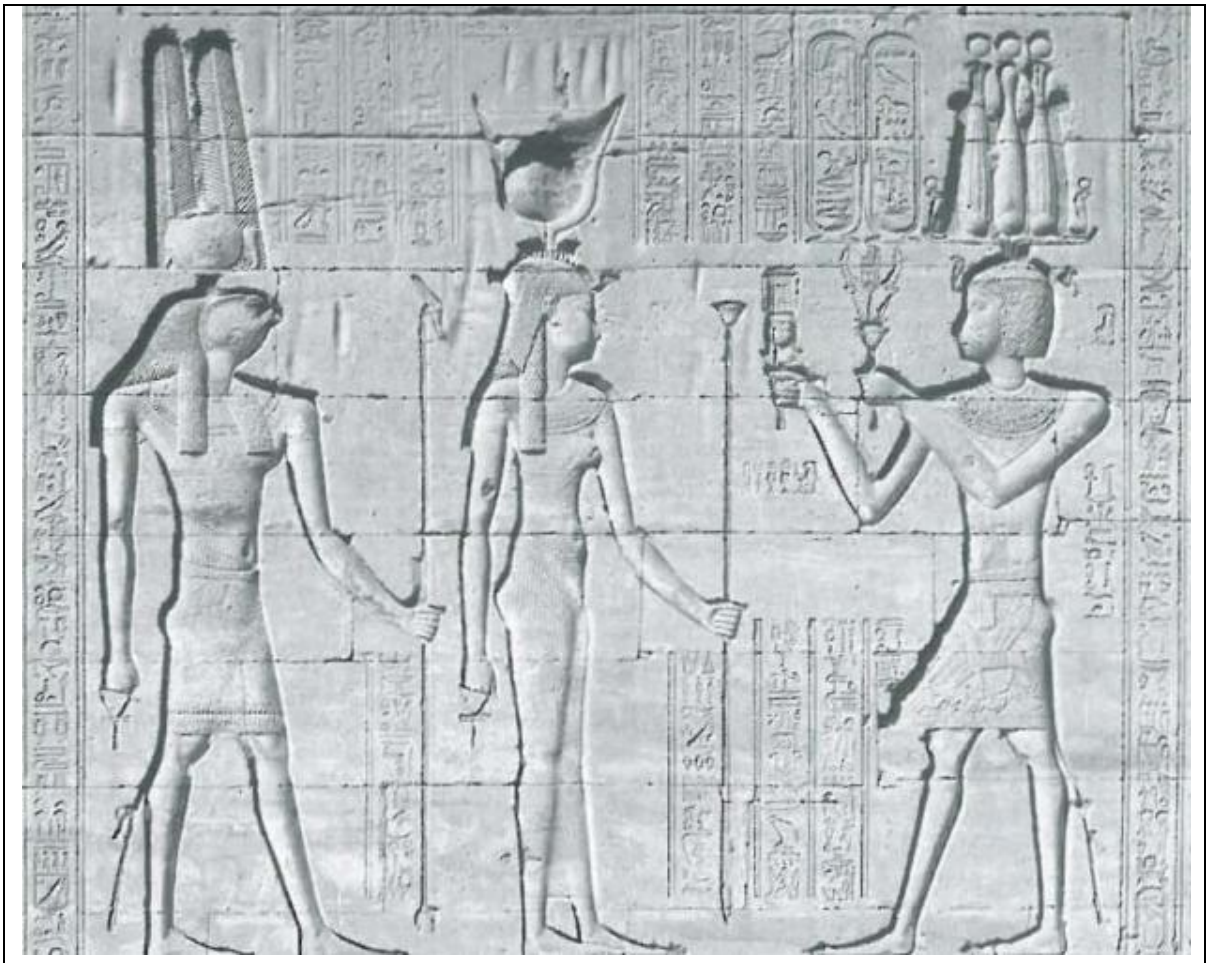


شكل رقم (٣) منظر معاقبة الأعداء فوق الجدار الشمالي الخارجي لمعبد إسنا نقلاً عن :
Esna,VII, n°.916



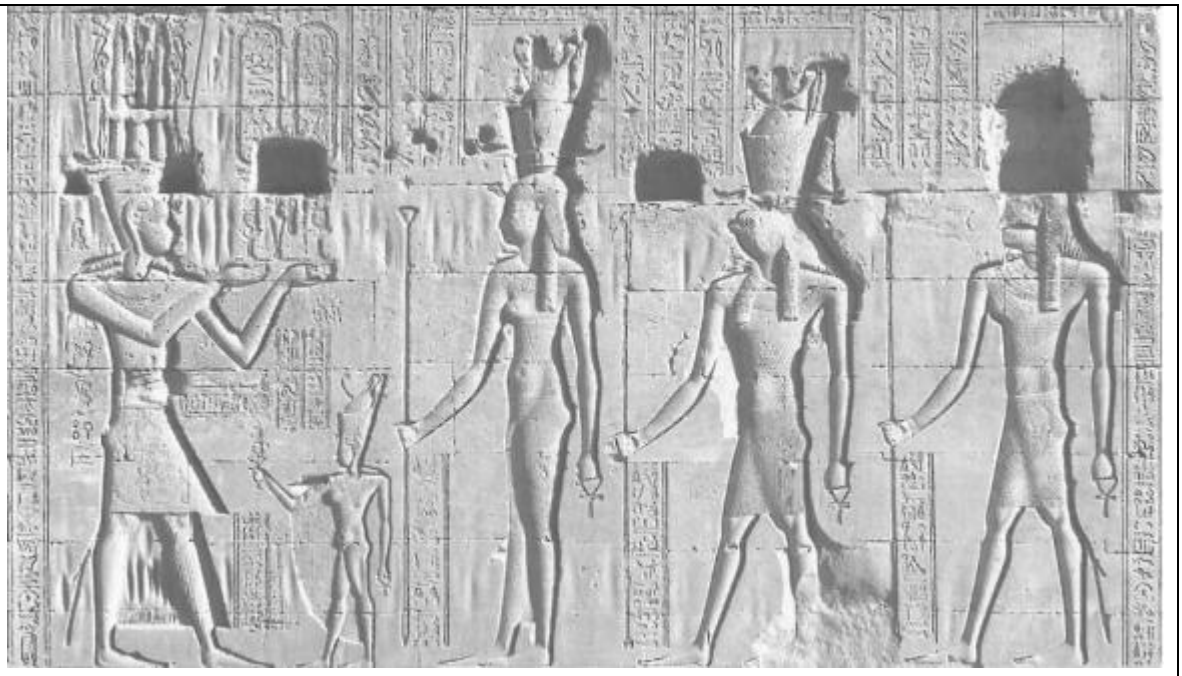
شكل رقم (٤) طقس تهدئة سخمت نقلاً عن : Dendara,XV,traduction,*OLA*,213,PL.LII

شكل رقم (١.٤) تفاصيل النقبة الملكية من المنظر السابق – طقس تهدئة سخمت – **تصوير الباحث**



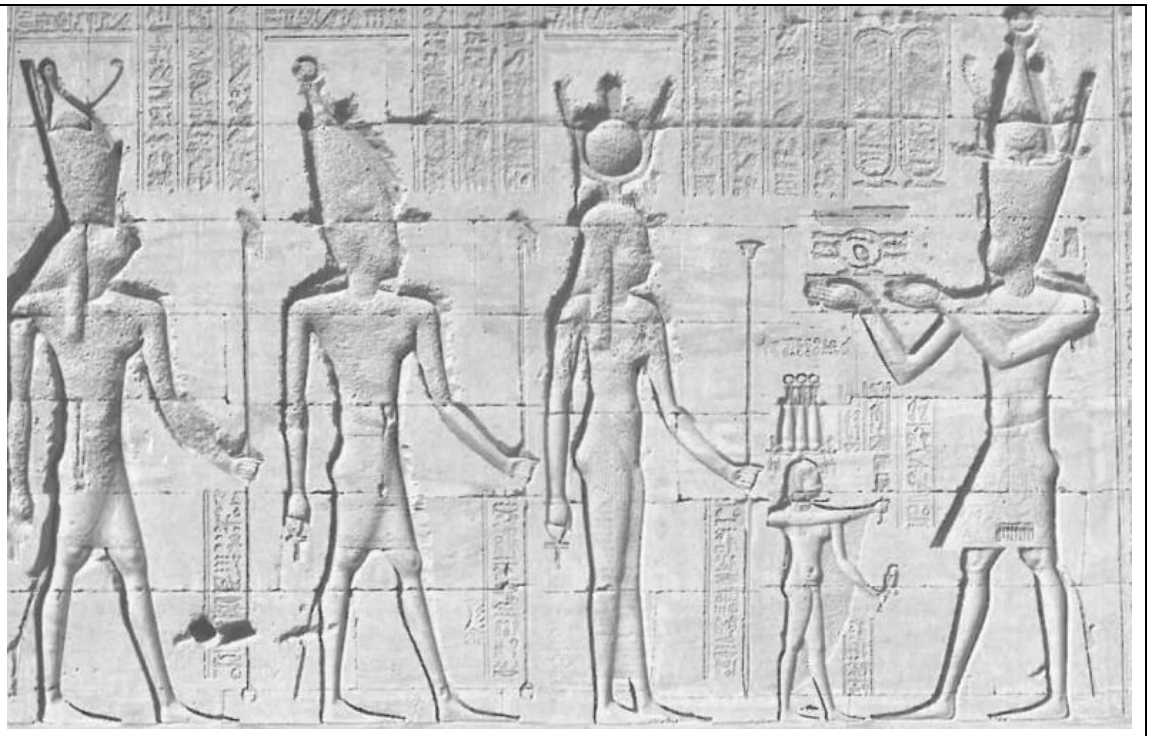
شكل رقم (٥) تقدمة الصلاصل نقلاً عن : Dendara,XV,traduction,*OLA*,213,PL.LI

شكل رقم (١.٥) تفاصيل النقبة الملكية من المنظر السابق – تقدمة الصلاصل – **من تصوير الباحث**



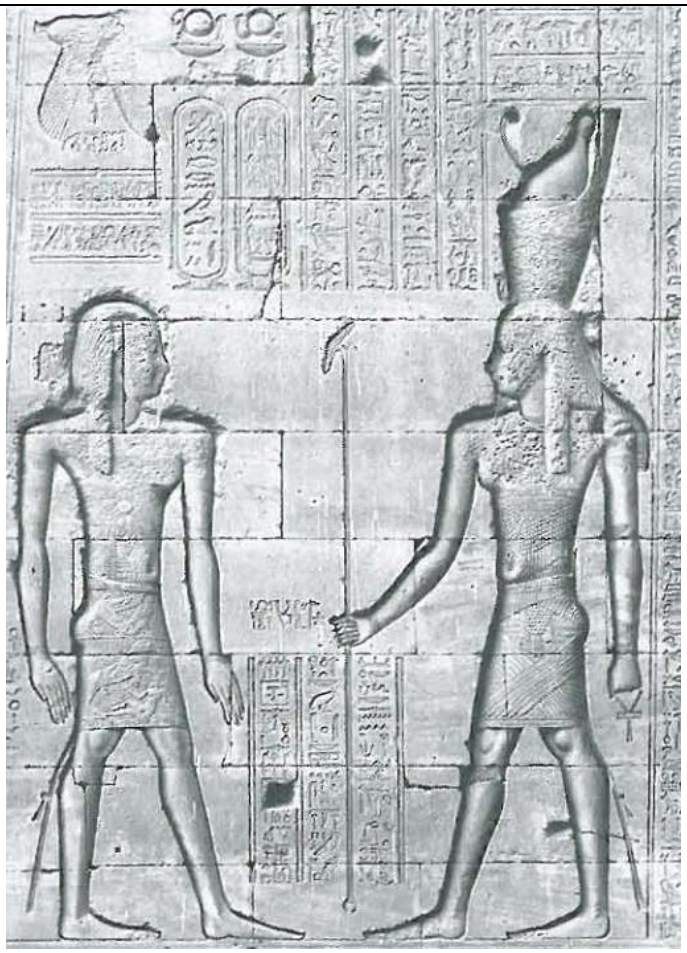
شكل رقم (٦) تقدمة الصلاصل نقلاً عن : Dendara,XV,traduction,*OLA*,213,PL.LXXVI

شكل رقم (١.٦) تفاصيل من المنظر السابق – تقدمة الصلاصل والمنيت – **من تصوير الباحث**



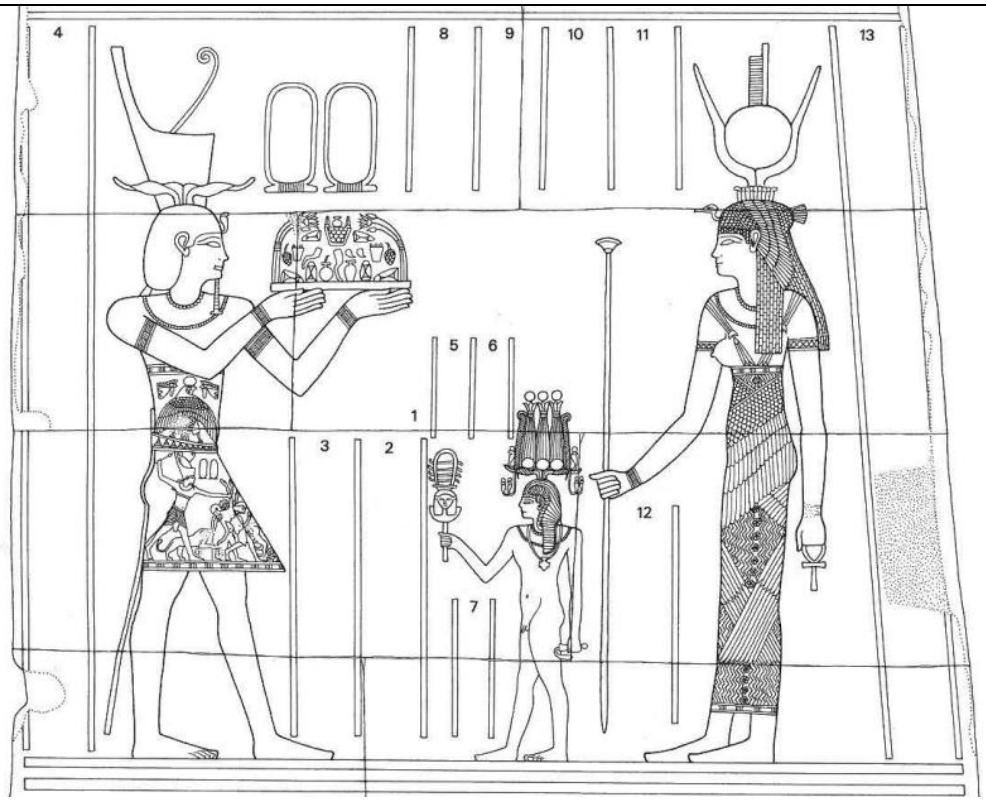
شكل رقم (٧) تقدمة الرمز الحتحوري نقلاً عن : Dendara,XV,traduction,*OLA*,213,PL.LIII

شكل رقم (١.٧) تفاصيل من المنظر السابق – تقدمة الرمز الحتحوري – **تصوير الباحث**

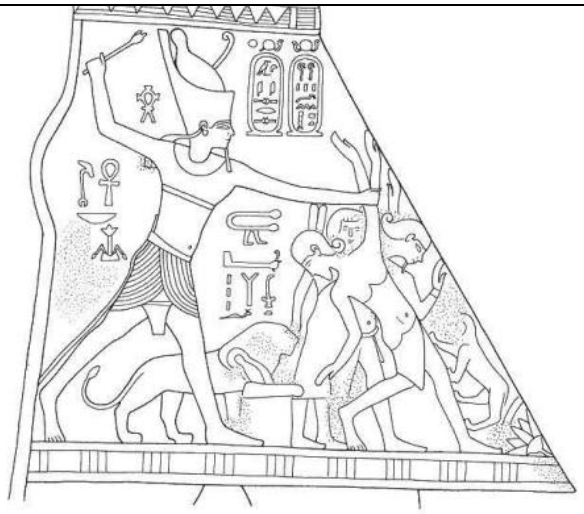


شكل رقم (٨) طقس التعبد إلى رع–سماتاوي نقلاً عن: Dendara,XV,traduction,*OLA*,213,PL.CII

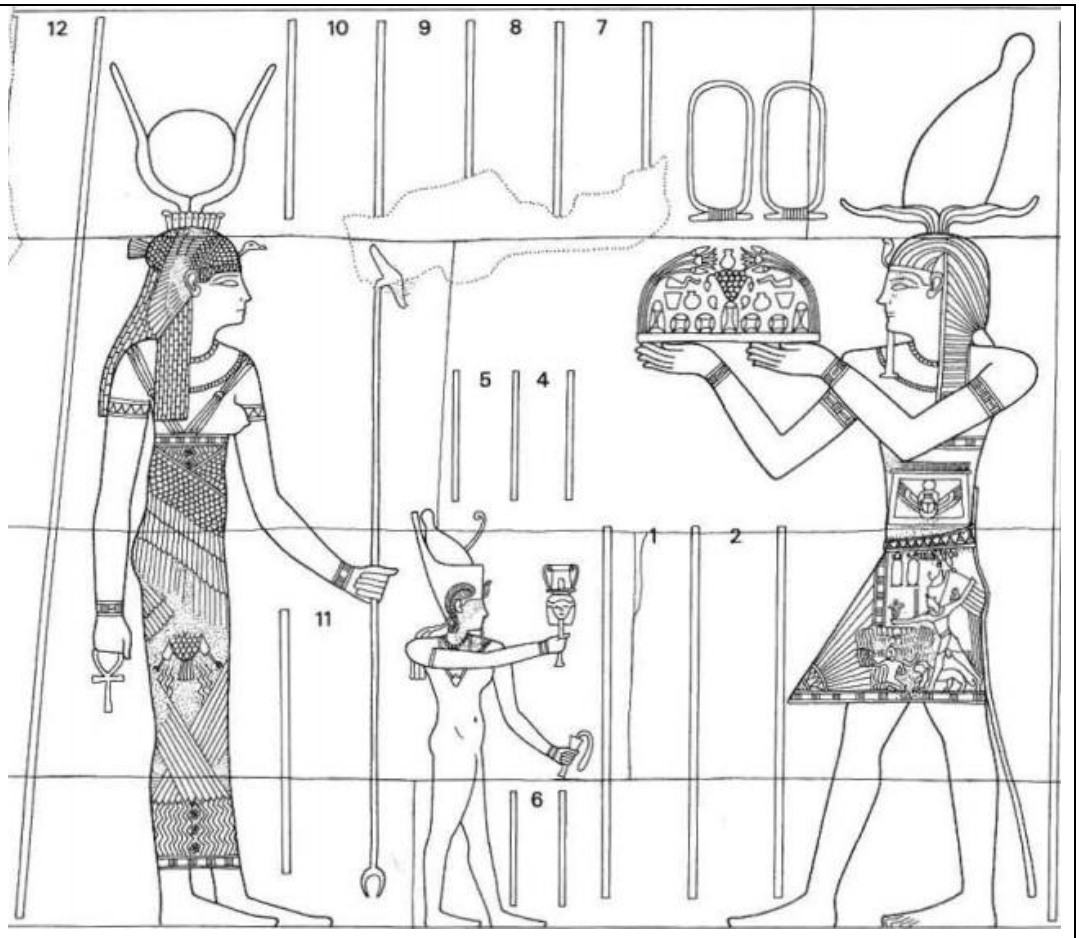
شكل رقم (١.٨) طقس التعبد إلى رع–سماتاوي – من تصوير الباحث



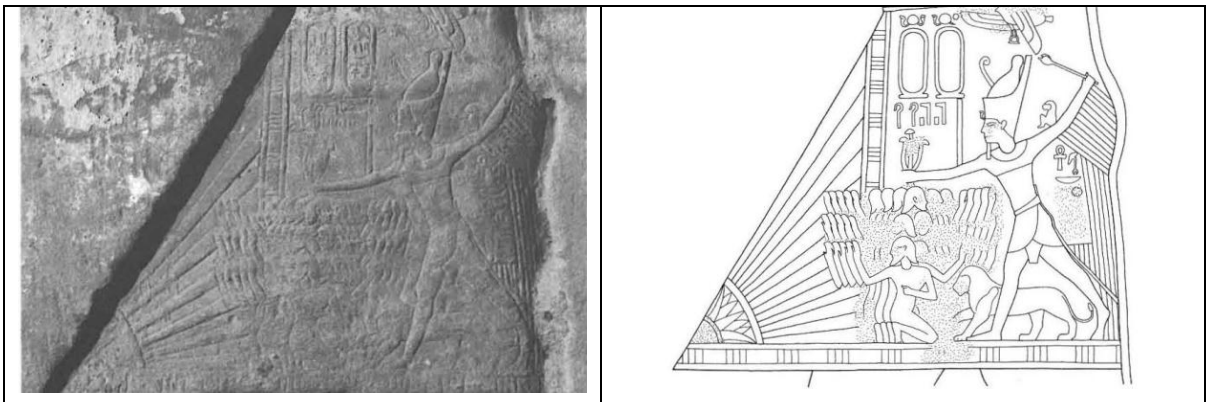
شكل رقم (٩) تقدمة قرابين الأطعمة نقلاً عن: La Porte d'Isis, Pl. 50



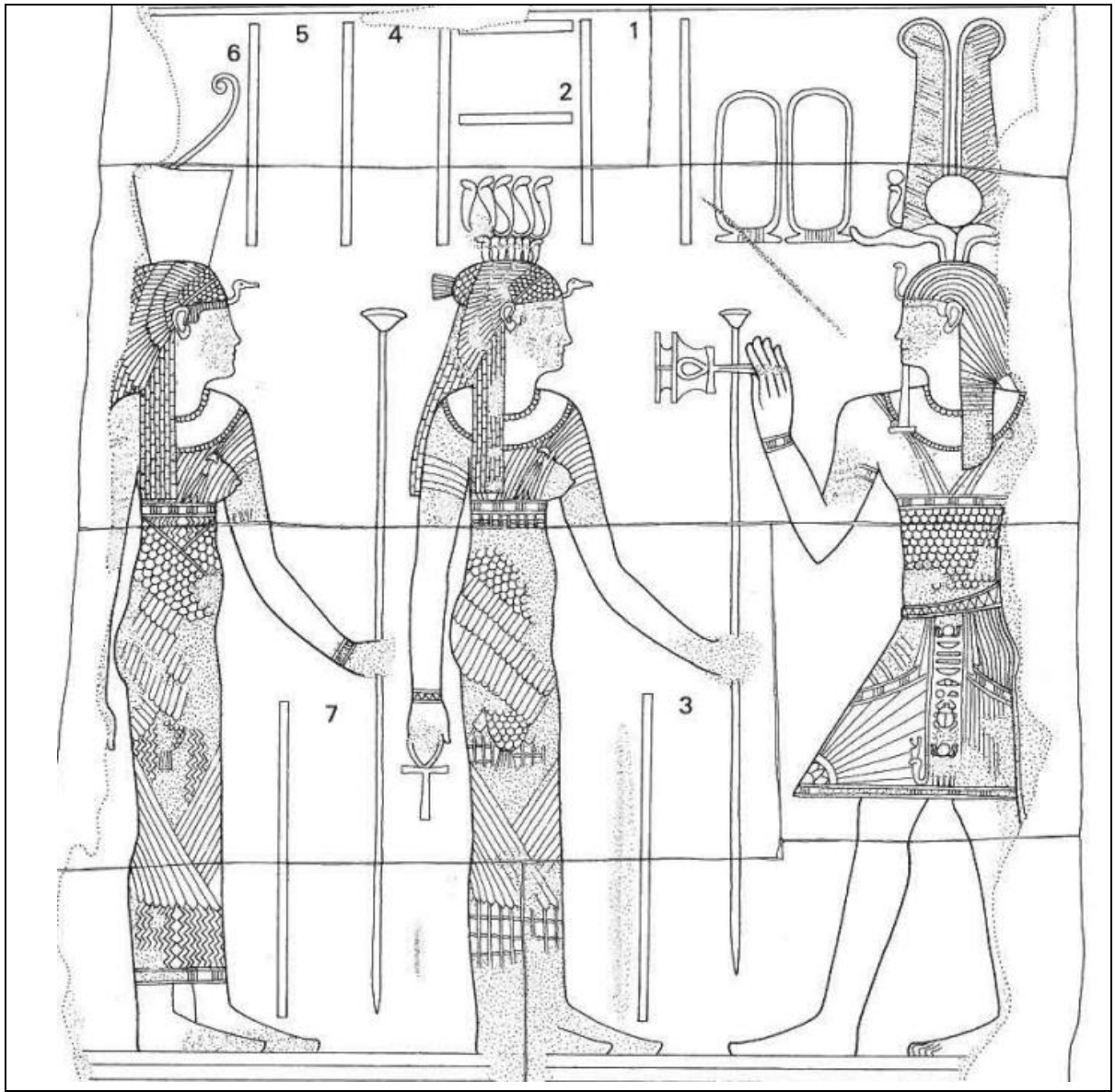
شكل رقم (١.٩) تفاصيل النقبة الملكية نقلاً عن: La Porte d'Isis, Pl. 51



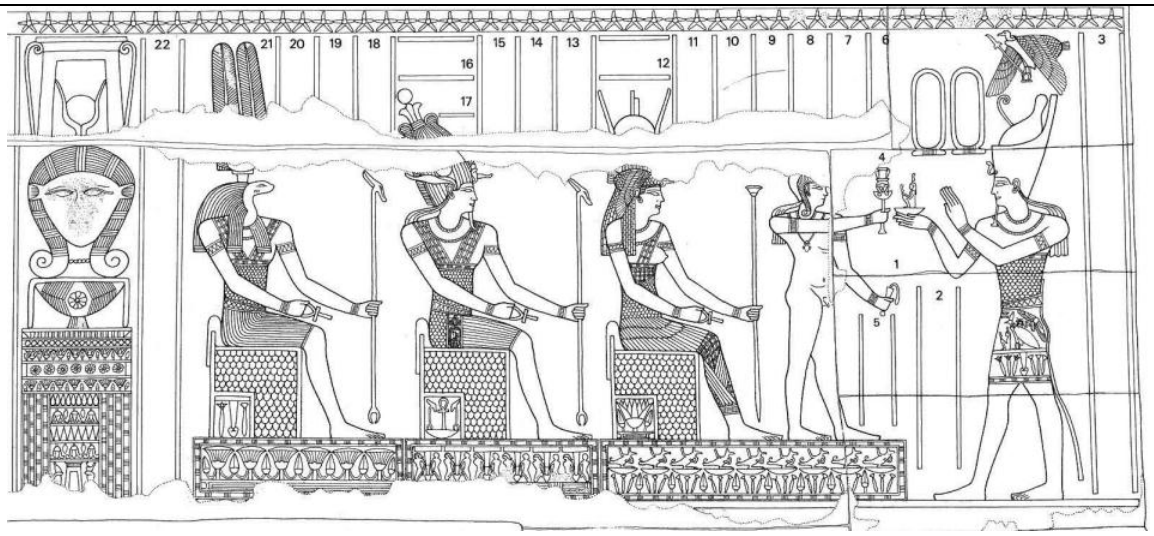
شكل رقم (١٠) تقدمة قرابين الأطعمة نقلاً عن: La Porte d'Isis, Pl. 52



شكل رقم (١٠١٠) تفاصيل النقبة الملكية نقلاً عن: La Porte d'Isis, Pl. 53



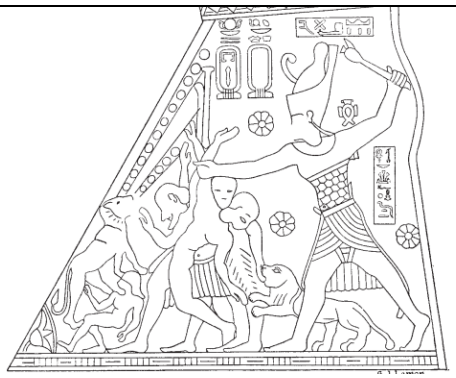
شكل رقم (١١) تقدمة رمز الحياة للمعبودتين مسخنت نقلاً عن: La Porte d'Isis, Pl. 59



شكل رقم (١٢) تقدمة الماعت نقلاً عن: La Porte d'Isis, Pl. 70

شكل رقم (١.١٢) تفاصيل النقبة الملكية من المنظر السابق

شكل رقم (١٣) منظر تقدمة الأفق – الاميزي الروماني – دندرة ، من تصوير الباحث

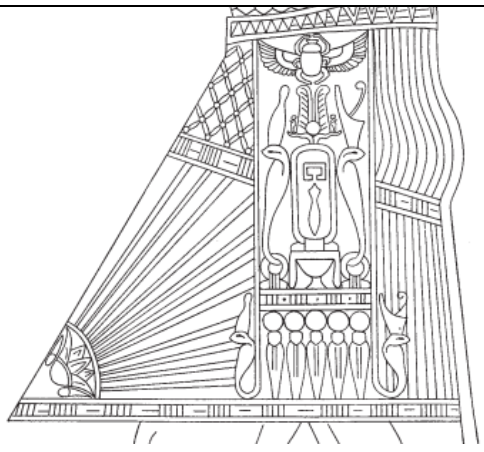


Daumas, F.; Le mammisis de Dendara, PL.XCVI

من تصوير الباحث

شكل رقم (١.١٣) تفاصيل النقبة الملكية من المنظر السابق

شكل (١٤) تقدمة القماش – من تصوير الباحث



Daumas, F.; Le mammisis de Dendara, PL.XCVI bis

من تصوير الباحث

شكل رقم (١.١٤) تفاصيل النقبة الملكية

هوامش البحث :

(1) Hannig, R.; Grosses Handworterbuch Ägyptisch-Deutsch : (2800-950 v. Chr.) ; die Sprache der Pharaonen (HL1) • Marburger Edition (PDF verision online),p.28
(2) Hannig, R.; Handworterbuch, p.87
(3) Hannig, R.; Handworterbuch, p.195; Meeks, D.; Année Lexicographique Egypte Ancienne,Tome I,1977,p.83 (n° 77.0854).
(4) Hannig, R.; Handworterbuch, p.255
(5) Hannig, R.; Handworterbuch, p.278
(6) Hannig, R.; Handworterbuch, p.310
(7) Hannig, R.; Handworterbuch, p.381
(8) Hannig, R.; Handworterbuch, p.387; Meeks,D.; Année Lexicographique, I, p. 173 (n° 77.1883) ; Meeks, D.; Notes de lexicographie (§ 5-8) in : BIFAO, 77 (1977), p.83, n° 5.
(9) Hannig, R.; Handworterbuch, p.454; Meeks,D.; Année Lexicographique, I, p. 199 (n° 77.2193).
(10) Hannig, R.; Handworterbuch, p.470
(11) Hannig, R.; Handworterbuch, p.535
(12) Hannig, R.; Handworterbuch, p.558
(13) Hannig, R.; Handworterbuch, p.636
(14) Hannig, R.; Handworterbuch, p.646
(15) Hannig, R.; Handworterbuch, p.670
(16) Hannig, R.; Handworterbuch, p.635
(17) Hannig, R.; Handworterbuch, p.814
(18) Hannig, R.; Handworterbuch, p.858
(19) Hannig, R.; Handworterbuch, p.899; Meeks,D.; Année Lexicographique, I, p. 375-376 (n° 77.4255) ; Wb,IV,522 (2-7).

وهذه الكلمة تساوي في القبطية ⲱⲛⲧⲱ راجع :

Vycichl, Werner ; Dictionnaire Étymologiqe de La Langue Copte, Leuven, 1984, p. 266.

(20) Hannig, R.; Handworterbuch, p.992
(21) Hannig, R.; Handworterbuch, p.1041
(22) Hannig, R.; Handworterbuch, p.1051
(23) Hannig, R.; Handworterbuch, p.1078 ; Wb,V,560 (l0-11).
(24) Hannig, R.; Handworterbuch, p.1089
(25) Hannig, R.; Handworterbuch, p.362
(26) Hannig, R.; Handworterbuch, p.899 ; Wb,IV,522 (8).
(27) Edfou, XIV, PL.DCLXVI & DCLXVII.
(28) Esna, VII, n°. 570 & n°.619

(٢٩) للمزيد وبالتفصيل عن طقس تهدئة سخمت راجع :

- Goyon , J-C ., Le Rituel du *sḥtp Sḫmt* au changement de cycle annuel, Bde,141, 2006.

(30) Lise Manniche, Music and Musicians in Ancient Egypt,P.152

(31) Daumas, F. ; Les objets sacrés de la déesse Hathor à Dendara in :RdÉ,22 (1970), P.72-73.nº.2

(32) Dendara,I,Pls. LI; LV; LXII; VII,Pls. DCXVII ; DCXIX ; DCXXII.

(33) Dendara,IX,31(9) ; Cauville, S. ; Hathor en tous ses noms, in :BIFAO, 115, 2015, p.61

(34) Cauville, S., Le fonds hiéroglyphique au temps de Cléopâtre, Cybèle, Paris, 2001, p.77 ; Leitz, Chr., Quellentexte zur ägyptischen Religion I, Münster 2004, p. 160 ;

Kurth, D., A Ptolemaic Sign-List: Hieroglyphs Used in the Temples of the Graeco-Roman Period of Egypt and their Meanings, Hützel, 2010, p.66, n°. 92

(35) Daumas, F. et.al., Valeurs phonétiques des signes hiéroglyphiques, Vol. I, p. 243

(36) Kurth, D., A Ptolemaic Sign-List; p.66, n°. 93

(37) Daumas, F. et.al., Valeurs phonétiques ; Vol. I, p. 243

(38) LGG, V, p.629

حيث ظهر الحيوان المجنح كمخصص في اسم المعبود *Ḥ3ḥ* ويعني اسمه "السريع".

(39) Quaegebeur, Jan ; Le Dieu égyptien Shaï dans la religion et l'onomastique, OLA,2, Leuven, 1975, , p.145

(40) Olaf E. Kaper, the Egyptian god Tutu A Study of the Sphinx-god and Master of Demons with a Corpus of Monuments, OLA, 119,Leuven, 2003, p.41

(41) Serge Sauneron, Esna, VIII, L'écriture figurative dans les textes d'Esna, IFAO, Le Caire, 1982, p.136, n°. 113 ; Wb, IV, 115(12).

وقد علق سونيرون أن اصل القيمة الصوتية s للعلامة من كلمة sfr التي تمثل اسم الحيوان الخرافي.

(42) Serge Sauneron, Remarques de philologie et d'étymologie (§ 26-35), in :BIFAO,62, 1964, p.16 ; LGG, VI, 301-302.

(43) Olaf E. Kaper, the Egyptian god Tutu, p.118-119.

وبالتفصيل عن حيوان **الجريفون** راجع :

Nicolas Wyatt, Grasping the Griffin: Identifying and Characterizing the Griffin in Egyptian and West Semitic Tradition, in: Journal of Ancient Egyptian Interconnections, Vol. 1:1, 2009, p.29–39 available at :

http://jaei.library.arizona.edu ; I. Flagge, Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen ,1975; L.D. Morenz, "Der Greif als Vergeiter aUes Irdischen - Textvariante und bildliche Vorlaufer einer Geschichte aus dem Mythos vom Sonnenauge", Enchoria 24 (1997/8), p.38-42 ; J. Baines, "Contexts of Fate: Literature and Practical Religion", in: C. Eyre e.a. (eds.), The Unbroken Reed, Studies in the Culture and Heritage of Ancient Egypt in Honour of A.F. Shore, London 1994, p.35-52

(44) Quaegebeur, Jan ; Le Dieu égyptien Shaï, p.145

(٤٥) تعتبر "مســـن" من الأسماء التي أطلقت على مدينة إدفو والتي تتكرر كثيراً في نصوص معبد إدفو بشكل خاص راجع:

Mohiy, E.I., Some Names of the temple of Edfou, in : *ASAE*,62,1977, p.208 ; Gauthier, H. ; Dictionnaire des nomes géographiques, contenus dans le textes Hiéroglyphiques, III, p.60

(٤٦) عن القاب حورس الإدفوي المرتبطة بالأسد راجع :

Elsayed, M. ; Lion as an epithet of Horus of Behidety at Edfou, in: EJARS, Volume 9, Issue 2, December - 2019: pp: 207-218.

(47) Daumas, F., Valeurs phonétiques , I, Cauville, S., Le fonds hiéroglyphique au temps de Cléopâtre, Cybèle, Paris, 2001, p.77 ; Leitz, Chr., Quellentexte zur ägyptischen Religion I, p. 156 ; Kurth, D., A Ptolemaic Sign-List: Hieroglyphs Used in the Temples of the Graeco-Roman Period of Egypt and their Meanings, Hützel, 2010, p.66, n°. 92

(48) Dendara,IX,28(11) ; Cauville, S. ; Hathor en tous ses noms, in : BIFAO 115 (2015), p.42.

(٤٩) عن الرمز الحتحوري المقدس ومكوناته ورمزيته راجع بالتفصيل :

محمد رجب سيد: الرمز الحتحوري المقدس بمعبد دندرة دراسة تصويرية، بحث ضمن أعمال المؤتمر الدولي الخامس لمركز الدراسات البردية والنقوش، بعنوان: "الكلمة والصورة في الحضارات القديمة" في الفترة من ٢٩ الى ٣١ مارس ٢٠١٤ م ، ص ٤٤٩-٤٦٥.

(50) Wilson, P., a Ptolemaic lexikon, p.961 ; Wb, IV,339(16)-340 (6)

والتعبير *stp-sȝ* واحد من المترادفات المتعددة التي تعبر عن الحماية مثل *mki - sȝ - ḫwy - nḫw - nḏ*

(51) Wilson, P., a Ptolemaic lexikon, p.661 ; Wb, III, 123(2) ; Edfou, IV,58(8); VII,22(7) VIII,110(3).

(52) Kurth, D., Einführung ins Ptolemäische, I : Eine Grammatik mit Zeichenliste und Übungsstücken, Backe-Verlag, Hützel, 2007, p.201 ; Sauneron, S., Esna, VIII, 134, n°.104.

(53) Cauville, S. ; La Porte d'Isis, IFAO, Le Caire, 1999, p.44(13).

(٥٤) المعبودة **مسخنت** هي إحدى ربات الولادة والتي تلعب دوراً رئيسياً في الماميزي من خلال عملية ولادة الطفل الملكي فوق قوالب الولادة، وهي تمثل إحدى صور حتحور/إيزيس، ونظراً لأهميتها فقد خصصت لها قاعة كاملة بإسمها في معبد دندرة تحمل التسمية *st-Msḫnt* والتي تحمل الرمز الأبجدي E طبقاً لتقسيم شاسيناه لأجزاء معبد دندرة، وقد ترجمت نصوص القاعة في رسالة لنيل درجة الماجستير بواسطة : ممدوح محمد جاد الدماطي : قاعة ست مسخنت بمعبد دندرة – دراسة دينية لغوية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار–جامعة القاهرة، ١٩٨٩ م ؛ وترجمتها بعد ذلك Cauville, S. في مؤلفها: - Cauville, S.; Dendara, IV, traduction, OLA, 88, Leuven, 1999, p.150-184.

وللمزيد عن المعبودة **مسخنت** راجع : أحمد محمد أمين سليم : المعبودة **مسخنت** في مصر القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب – جامعة المنصورة، ٢٠١٣ م ، وأيضاً :

- LGG, III, p. 437-438 ; M.Th .Derchain-Urtel., "Meskhent", in: LÄ, IV, col.107.

(55) Cauville, S. ; La Porte d'Isis, 50(4)

(56) Cauville, S. ; La Porte d'Isis, 51(6)

نشر عملات سكندرية (محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة)

د/ ريهام حسن عبد العزيز
مدرس بكلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر

تمهيد

تميزت العملة السكندرية عن غيرها من العملات المضروبة في الولايات الأخرى من العالم الروماني، ليس فقط لانها عملة إعتيادية لا يتم تداولها ألا فى مصر فقط بل لانها تميزت بالفئات المختلفة خاصة فى معدنى البيللون والبرونز، كما أنها أحتوت على كم هائل من الطرز الفنية التى ميزتها عن غيرها من الولايات الرومانية الأخرى.

هدف الدراسة

يهدف البحث الى دراسة مجموعة من العملات تتكون من ٥ قطع نقدية من البللون ترجع للعصر السكندرى (عصر الامبراطور نيرون) محفوظة فى مخازن المتحف المصرى تحت رقم **SR.2695**.

يهدف البحث الى دراسة ما يمكن دراسته من تلك المجموعة التى لم تنشر من قبل والمحفوظة حاليا فى مخازن المتحف المصرى بالتحرير، يقدم البحث دراسة وصفية تحليلية لهذه القطع تشمل رقم العملة فى سجل المتحف وقطرها مع تقديم شرح مفصل للموضوعات المصورة على وجه وظهر العملة و تأريخ كل قطعة من خلال مقارنتها بعملات أخرى مشابهه.

تم العثور على المجموعة فى منطقة منشأة سوهاج إحدى المدن اليونانية التى إزدهرت فى العصر البطلمى وكان يطلق عليها **Ptolemais Hermiou** كما ذكرها سترابون فى كتاباته.

و المنطقة تعد من المناطق الثرية التى عثر فيها على مجموعة ضخمة من العملات سواء تم نشرها أو لا تزال قيد الدراسة. ففى عام ١٩٢٥ تم نشر مجموعة ضخمة من القطع ترجع للمنطقة تبلغ حوالى ١٢٩٣ من الفضة والنحاس ، قطعة واحدة تنتمى للعام الثانى من حكم فاسبسيان والباقى يرجع لعصر نيرون وبخاصة فيما بين عامى ١١-١٣ م[١].
مجموعة أخرى تم نشرها تنتمى لنفس المنطقة وهى مجموعة مكونة من ١٠٢ قطعة نقدية تم العثور عليها فى حفائر منزل فى المنشأة ، المجموعة جاءت إلى المتحف المصرى فى الرابع من يناير عام ١٩٦٨ وتم تسجيلها تحت رقم١٩٦٨\٤، ٢٠١ .[٢] المجموعة كلها من فئة التترادراخمة بالحجم المعتاد من البللون وهى تنمى للعصور من كلوديوس (٤٣/٤٢) إلى انتونينوس بيوس (١٥٠/١٤٩) وعملات نيرون تمثل حوالى ٦٥% من المجموعة وعملات هادريان حوالى ١٤%.

أما إذا انتقلنا الى المجموعة قيد الدراسة فى عبارة عن ٥ قطع نقدية من البللون تتراوح أقطارها ما بين ١٨إلى ٢٢مم. العملات بشكل عام فى حالة سيئة للغاية فهم مطموسى المعالم تم تحديد طرزهم كما انها تخلو من الكتابات .

التعريف بمكان العثور.....

قبل الحديث عن القطع قيد الدراسة أود الاشارة إلى منطقة العثور وهى المنشأة أو منشأة سوهاج والتى عرفت بإسم **Ptolemais Hermiou** أحدى المدن اليونانية فى مصر العليا و التى أعاد إستخدامها

بطليموس الأول [٣]، فهى إحدى المدن اليونانية الثلاث الكبرى التى أعيد إكتشافها مرة أخرى فى العصر الهللينستى ، بداية من نقراطيس فى الدلتا، والاسكندرية أكبر المدن التى أقامها الاسكندر وأخيرا Ptolemais فى جنوب مصر [٤].

تقع المنشأة على الجانب الغربى من النيل مابين جرجا وسوهاج وهى حاليا مركز ومدينة المنشأة بمحافظة سوهاج بمصر.

وتعتبر **πτολεμαις Ερμιου** عاصمة إقليم Thinites فى العصر الفرعونى،[٥] والمنطقة لم تلقى اهتماما سوى فى القرن الاخير القى الاهتمام بمحاجر جبل طوخ يبعد حوالى ١٠كم من المنشاة.[٦] وتعتبر Ptolemais من اكبر المدن فى مصر العليا حيث يضاهى سترابون[٧] اتساعها بممفيس ذاتها المدينة الثانية فى مصر.

[٧]επειτα

Πτολεμαϊκὴ πόλις, μεγίστη τῶν ἐν τῇ Θηβαΐδι καὶ οὐκ ἐλάττων

Μέμφεως, ἔχουσα καὶ σύστημα πολιτικὸν ἐν τῷ ἑλληνικῷ τρόπῳ.

(تم تأتى بطلمية أكبر المدن فى طيبة وليست أصغر من ممفيس وبها تجمع للادارة الهللينية) .[٨]

من أشهر الالهة فى المنطقة هو ديونيسوس وزيوس وإيزيس, ولقد تم ذكر العديد من اسماء المعبودات فى المنطقة حيث ظهرت عبادة الالهة آريس Ares وربما ذلك لان اريس هو الالهة اليونانى المقابل للاله **Onuris** والذى يعتبر الالهة الرسمى لاقليم **Thinites** .[٩]

ومن اشهر المعبودات أيضا فى المنطقة هو هيراكليس والذى من اسماءه **Hermias, Hermon** ولكن ليس مؤكدا أن تسمية الاقليم سميت على هذا الاسم .

ولقد كان المعبود الرئيسى فيها كان التمساح حتى ان بعض العملات التى ترجع لتللك المنطقة صور عليها التمساح.[١٠]

استخدم بطليموس الاول تلك المدينة كمستوطنة للمقدونيين والاغريق. الا انه مع كبر حجمها كما اشار سترابون اتسعت رقعتها حتى مجئ أغسطس وكنتيجة للعدد الكبير للمستوطنين من الاغريق والمقدونين والذى جأوا بعقائدهم وعباداتهم ومع أختلافها وتنوعها أصبحت تللك المنطقة من مواطن القوى البطلمية فى مصر العليا.

القطع قيد الدراسة عبارة عن خمس قطع نقدية ترجع الى عصر نيرون وهى تتشابه مع معظم العملات التى عثر عليها فى ذات المنطقة ، وقد تم الاستعانة بأهم كتالوجات العملة السكندرية كما سيأتى ذكرها فى موقعها لوصف وتأريخ القطع .

القطع قيد الدراسة.....

القطعة الأولى	
رقم السجل:	1/1/67.3D
التاريخ التقريبى:	٦٤م.-٦٥م. (العام الحادى عشر)
الوزن:	٨ جرام
القطر:	٢٠مم
الفئة:	تترادراخمة
المادة:	بللون
وجه العملة: رأس الامبراطور نيرون المكللة تتجه إلى اليمين،أحد أطراف الاكليل تنسدل خلف الراس بشكل مستقيم،الرقبة طويلة ، لا تظهر اى من الكتابات **ظهر العملة:** يظهر الاله سرابيس يتجه برأسه الى اليمين يرتدىmodius ويظهر امامه التاريخ LIA = العام الحادى عشر . للمقارنة: **Milne 226-227; Köln 170, RPC 5279,5281, Datt. 253, BMC 157-158**	

Obv.

Rev.

القطعة الثانية:	
رقم السجل:	1/1/67.3J
التاريخ التقريبى:	العام الحادى عشر
وزن:	٧,٧
القطر:	٢٠مم
فئة:	تترادراخمة
المادة:	بللون
الوصف السابق بدون أى كتابات أو تاريخ	

Obv.

Rev.

القطعة الثالثة	
رقم السجل	1/1/67.3C
التاريخ التقريبى	العام الحادى عشر م
الوزن	٨جرام
القطر	٢٠مم
الفئة	تترادراخمة
المادة	بللون

Obv.

Rev..

وجه العملة راس نيرون تتجه الى اليمين،يرتدى التاج المشع والايجس.
ظهر العملة : النسر يتجه الى اليسار ، منخفض الاجنحة ،وتظهر خلفه سعفه النخيل والأرجل اليمنى تتقدم عن اليسرى وامامه التأريخ LIA (العام الحادى عشر)
للمقارنة:
Milne 228-235, Köln 1.163,167 , RPC 5283-5284, Datt. 270-271 , BMC165-167

القطعة الرابعة	
رقم السجل:	1/1/67.3L
التاريخ التقريبى:	٦٥م.- ٦٦م. (العام الثانى عشر)
الوزن:	٨جرام
القطر	٢٠مم
الفئة	تترادرخمة
المادة	بللون

Obv.

Rev.

وجه العملة: رأس الامبراطور نيرون المكللة تتجه إلى اليمين،أحد أطراف الاكليل تنسدل خلف الراس بشكل مستقيم، لا تظهر اى من الكتابات
ظهر العملة: : رأس الاسكندرية تتجه الى اليمين ترتدى غطاء راس الفيل ولا يظهر عليها أى من النقوش أو الكتابات

للمقارنة:
Milne 238-245, RPC 5289, Köln 172-174,Dattari 204, BMC 163-164,

القطعة الخامسة

رقم السجل	1/1/67.3B
التاريخ التقريبى	٦٦م.-٦٧م. العام الثالث عشر
الوزن	٨ جرام
القطر	٢٠مم
الفئة	تترادراخمة
المادة	بللون
وجه العملة: راس نيرون تتجه الى اليمين **ظهر العملة**: رأس الاله ابوللو تتجه لليمين ، ، وتظهر النقطة المركزية أسفل الراس. نقش التاريخ أمام الرأس **LIΓ** للمقارنة: **Milne 272,RPC 5302, Köln 176, Datt. 208, BMC 144**	

Obv.

Rev.

الدراسة التحليلية للقطع النقدية:

لا تتمتع عملة نيرون بأهمية فريدة فقط باعتبارها واحدة من أكثر الأنظمة النقدية اكتمالاً في العصور القديمة ، ولكنها توفر مجالًا ثريًا من الاهتمام بعالم العملات.

اعتلى نيرون عرش الإمبراطورية الرومانية عقب وفاة كلوديوس (٥٤-٦٨م) فهو يعتبر أخر افراد الاسرة اليوليو كلاودية

ويعتبر عصر نيرون من الفترات المتميزة فى دراسة العملة الرومانية بشكل عام والسكندرية بشكل خاص فلقد كان له دورا كبيرا ليس فقط على الصعيد الاقتصادى والإضافات النقدية التى اضافها للعملة بل لانه ايضا على صعيد الخصائص الفنية للعملة وضع قدم النقود السكندرية خاصة ، بمعدنيها البيللون والبرونز، على أول الطريق نحو التجدد والتنوع. فقد حدثت قفزة هائلة فى اختيار الطرز، ولاسيما من حيث إثرائها بآلهة جديدة لم يسبق لها أن صورت من قبل .

ينقسم سك العملة فى عصر نيرون الى فترتين محددتين بوضوح **الأولى من ٥٤م-٦٣م** أما الفترة **الثانية من٦٤م-٦٨م** ولقد تم تقسيم العملة الى فترتين نظرا لان السمات المميزة بوضوح لكل فترة يمكن رصدها بدقة من حيث أسلوب القطع النقدية ووزنها وكذلك فيما يتعلق بظهور أنماط ظهر محددة تتكون القطع النقدية الخاصة **بالفترة الاولى (٥٤م-٦٣م)** بصورة أساسية من قطع ذهبية وفضية ، تظهر صورة الامبراطور الموجودة على **وجه العملة** كونه شابا يافعا فى السابعة عشر من عمره بدون التاج أو اكليل الغار، أما **ظهر العملة** فقد تنوعت الانماط المصورة والنقوش الموجودة عليها[١١] .

ولعل أهم المميزة لعملات تلك الفترة أن وزنها يقارب وزن تلك القطع النقدية التى تم سكها فى عهد كلا من تيبيريوس وكلاوديوس ، هناك غياب تام للأنماط التى تحمل أية أشارات تاريخية ، الاسلوب الفنى التى صورت به الالهة على ظهر العملة ذو مستوى متدنى فنيا يفتقد للاناقة والسلاسة فى التصوير، واخيرا يظهر على العملة صيغة **EX.S.C.** على كل القطع الخاصة بتلك الفترة وهى إختصار **EX S(enatus) C(onsulto)** أى تم سكها (بواسطة سلطة السناتوس) ولعل تلك الصيغة على العملة

الذهبية والفضية أسفرت عن الكثير من الجدل نستطيع أن نخلص منه الى انه أبان الفترة الاولى من حكم نيرون (٥٤م-٦٣م) عمد نيرون الى التنازل عن حقه فى إصدار الذهب والفضة وهو الذى كان إمتيازا أمبراطورياً منذ إصلاح النظام النقدى الذى قام به أوغسطس عام(١٥ق.م.) وسمح لمجلس السناتوس وحده دون غيره حق سك العملة .[١٢]

ولعل هذا الاجراء ربما لا يتناسب مع السلطة المستبدة التى طالما تنسب إلى نيرون ولكنها تعتبر من الفترات النادرة التى هدأت فيها حدة ميل الامبراطور للاستئثار وحده بالسلطة ليتبعها **الفترة الثانية(من عام ٦٤م حتى ٦٨م)** والتى تتسم بالعنف ولقد وضع فيها نيرون نصب عينيه أن يسحق سلطة السيناتوس سحقا تحت سياسة قوامها الانفراد بالسلطة مما أسهم فى الاسراع بالحروب الاهلية التى اندلعت فيما بعد بين عامى ٦٨م.-٦٩م. ولقد اختلفت تلك الفترة عن سابقتها فى عدة نقاط أهمها هى سلطة السناتوس فى سك العملات الذهبية والفضية ، طرق التأريخ المختلفة ، ألقاب نيرون التى وردت على القطع النقدية ، الاوزان المختلفة للفئات النقدية للعملة الرومانية بالاضافة الى بعض العناصر التى تضمنها الطرز الفنية المستخدمة والتى لم تظهر فى الفترات السابقة.[١٣]

ولقد اعتادت دار سك الإسكندرية بشكل عام أن تستقى من دور السك الرومانية جانباً لا بأس به من موضوعاتها، لكن يبدو أن العكس هو الذى حدث فى هذا العهد، ذلك أن إصدارات نيرون الرومانية كافة حملت طرزاً تكاد تكون مشابهة لما ورد على الإصدارات السكندرية، لكنها تؤرخ بعد الإنتاج السكندرىّ، وليس قبله. بمعنى آخر لم يكن هناك مجال أمام دار سك الإسكندرية كى تقتبس أفكاراً من دور السك الرومانية؛ لأن دار سك الإسكندرية هى الأسبق هذه المرة فى إنتاجها.

أما اذا انتقلنا الى العملة السكندرية فى عهد نيرون والتى تنتمى لها القطع- قيد البحث- فكما سبق ذكره فالقطع عبارة عن ٥ قطع من البللون تتراوح أقطارها ما بين ١٨ إلى ٢٢مم.

ولقد تنوعت الفترات التى تنتمى لها القطع فالقطعة الاولى والثانية تنتمى للعام العاشر من حكم نيرون ثم القطعة الثالثة ترجع للعام الحادى عشر ، القطعة الرابعة ترجع للعام الثانى عشر ، واخيرا القطعة الخامسة تنتمى للعام الثالث عشر من حكم نيرون.

وهناك بعض الدراسات التى قامت بتقسيم العملات البللون فى عهد نيرون من حيث وجه العملة إلى تسع مجموعات مع تصنيف الظهر الى سنوات الحكم .[١٤]

القطعتين الاولى والثانية تنتميان للعام الحادى عشر أى (٦٤م.- ٦٥م.) وهما عبارة عن تترادراخمة من البللون ، يأتى على **الوجه** الامبراطور نيرون يتجه برأسه الى اليمين مكللا بإكليل الغار وتنسدل اطراف الاكليل خلف الرأس، الكتابات مطموسة بشكل كامل ولكن اذا اتبعنا التصنيف سالف الذكر فإن القطع تنتمى للمجموعة E وG والتى ورد ذكر أهم النقوش التى تظهر على عملات تلك الفترة ألا وهى[١٥]:

ΝΕΡΩΚΛΑΥΚΑΙCCΕΒΓΕΡ

(ΝΕΡ(ων) ΚΛΑΥ(διος) ΚΑΙΣ(αρ) – [ΣΕΒ](αστος) [ΓΕΡ](μανικος)[(١٦)]

ترجمتها: نيرون كلوديوس القيصر الأوغسطس قاهر الـجرمان

يعتبر العام العاشر بداية ظهور الالهة السكندرية والمصرية على عملة نيرون، فقد تم تصوير الإله نيلوس[١٧] لأول مرة على التترادراخمة فى العام العاشر من حكم نيرون بعد أن كان يصور على البرونز فقط . وقد يعد انتقال نيلوس من البرونز إلى البيللون، سبيلاً من سبل الدعاية الأكثر له، والاهتمام الأكبر به، وقد حدث التطور نفسه فيما يختص بإلاله سيرابيس، حيث تم تصويره منذ العام العاشر أيضاً على البيللون؛ لينتقل بذلك من مرحلة البرونز إلى مرحلة أخرى أكثر أهمية [١٨] .

في العام العاشر من حكم نيرون كانت الاستعدادات للحملة العسكرية على أثيوبيا وبدأت القوات بالفعل تتركز في الإسكندرية [١٩]، مما كان السبب وراء إنتاج التترادراخمة من البيللون أكثر من ضعف ما كان عليه في أي عام سابق الامر الذى أدى معه إلى ظهور الطرازين الجديدين.
النقوش على القطعتين مطموسة تماما فيما عدا القطعة الاولى يظهر على ظهر العملة التأريخ أمام وجه سرابيس والذى لا يتضح بشكل دقيق هل ما يظهر فى طرف القطعة النقدية هى **A**
وبالتالى يكون التأريخ **LIA** أى العام الحادى عشر أو أن ما يظهر على الطرف من أثار طمس الطبقة السطحية وبالتالى يكون التاريخ **LI** أى العام العاشر من حكم نيرون . وسواء هذا أو ذاك فالطراز لم يتغير منذ ظهوره فى العام العشر ظل بنفس الطراز والنقش والفئة النقدية وهى التترادراخمة .
القطعة الثالثة تصور على **الوجه** رأس الامبراطور نيرون تتجه الى اليمين، يرتدى التاج المشع **(Corona Radiata)** والايجس(**Aegis**) ،والذى لطالما ظهر بهم الامبراطور نيرون حيث التاج المشع للتشبه بالإله سول **sol إله الشمس** و درع زيوس لالقاء الرعب الدائم فى نفوس أعداءه. [٢٠] أما **الظهر** يصور النسر خافضا جناحيه يتجه الى اليسار وتظهر خلفه سعفه النخيل ولاتظهر أى من النقوش أو الكتابات فيما عدا النقطة المركزية تظهر بشكل بسيط .

فى العام الحادي عشر الوضع السياسي كان قد أخذ منعطفاً خطيراً حيث تم إحياء الخلاف القديم بين الإغريق واليهود في الإسكندرية ، لذلك كانت هناك حاجة لمزيد من القوات للحفاظ على السلام ولذلك تم تمييز النوع الجديد من النسر وهو النسر الروماني **Aquila** حتى عندما يحمل النسر إكليلًا أو سعفة نخيل ، فهو دائمًا عسكري ، على عكس نسر البطالمة ، الذي ليس له طابع عسكري. وكان عادة ما يظهر النقش خلفه **(τωρ)ΑΥΤΟΚΡΑ** بمعنى : الحاكم المطلق[٢١]

النسر الرومانى يظهر أمامه التأريخ وخلفه النقش وسعفه النخيل[٢٢]

القطعة الرابعة ترجع للعام الثانى عشر من حكم نيرون **٦٥م.-٦٦م.** حيث
تصور على **الوجه** الامبراطور نيرون يرتدى التاج المشع ولا يظهر على القطعة سوى ملامح نيرون فقط ، حيث لا تحتوى على اى من النقوش أو الكتابات .
ظهر العملة يصور تجسيد الاسكندرية تتجه إلى اليمين وترتدى غطاء رأس الفيل وأمامها التاريخ وايضا لا تظهر أى من النقوش أو الكتابات, ولكن من خلال المقارنات بمثيلاتها نستطيع استنتاج التاريخ المطموس والمفترض أنه **LIB** أى العام الثانى عشر من حكم الامبراطور نيرون.
منذ العام الثامن من حكم نيرون (٦١-٦٢م) ظهر على النقود السكندرية لأول مرة تشخيص مدينة الإسكندرية **Αλεξανδρεια** [٢٣]، وذلك كرد فعل تلقائى لإحداث نوع من التوازن بين اختيار الطرز. فمثلما تم تصوير مدينة روما كان لابد من الدعاية أيضاً لمدينة الإسكندرية. وهكذا ينحصر غرض الإصدار فى فكرة الدعاية للمدن ، أما ظهور غطاء رأس الفيل فلقد كان نيرون يستعد للحملة ضد أثيوبيا مما كان سببا رئيسيا فى ظهور هذا الطراز[٢٤].
القطعة الخامسة ترجع للعام الثالث عشر من حكم نيرون **٦٦م.-٦٧م. الوجــه** يصور نيرون بالتاج المشع متجه الى اليمين معظم المعالم مطموسة ولكن من خلال المقارنات نستطيع استنتاج أنه يرتدى **Aegis** .أما **الظهر** فيصور الاله أبوللو ولا يظهر من التفاصيل سوى النقطة المركزية[٢٥] ، التاريخ مطموس ولكن المقارنات تؤكد لنا إنه يرجع إلى العام الثالث عشر **LIΓ**.

أقدم نيرون على زيارة بلاد اليونان حوالى عام ٦٦م؛ كى يشارك فى الألعاب اليونانية هناك فعبر إلى بلاد اليونان ليس من أجل الأهداف التى ذهب إليها أسلافه، مثل أوغسطس، بل بغرض قيادة العربات، واللعب على القيثارة وقد مكث نيرون أكثر من عام هناك، شارك خلالها فى جميع المسابقات، و يأتى تصوير أپوللو البيثى[٢٦]، تعبيراً عن الألعاب البيثية (Τα πυθια) المقامة فى مدينة دلفى تكريماً للإله أپوللو. وبالإضافة إلى أن هناك طراز آخر يعبر عن مشاركة نيرون فى الألعاب الأكتية (Τα Ακτια)، التى كان أوغسطس قد أسسها على شرف أپوللو عقب انتصاره فى موقعة أكتيوم. وقد تم التعبير عن هذه الألعاب من خلال تصوير الإله أپوللو الأكتى.

وأخيرا.....

يمكن القول انه من خلال الخصائص الفنية لعملات نيرون إنه قد وضع قدم النقود السكندرية، على أول الطريق نحو التجدد والتنوع. فقد حدثت قفزة هائلة فى اختيار الطرز، ولاسيما من حيث إثرائها بآلهة جديدة كما يتضح من العملات الملحقة بالبحث على سبيل المقارنة.

نيـــــــرون والاله ســـــــرابيسMilne,226

نيـــــــرون والاله ســـــــرابيسMilne,226,1

نيـــــــرون والنسر الرومانىMilne, 228

نيـــــــرون والنسر الرومانىMilne, 237.1

نيـــــــرون وتجسيد اسكندريةMilne, 238

نيـــــــرون وأبوللو272 ,Milne

قائمة الاختصارات

- Datt…….. **Dattari, G.,(1901)**: *Monete imperiali Greche, Numi Augg. Alexandrini*, Cairo.

- BMC ……**Poole. R .S**., **(1892):** *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum, Alexandria and the Nomes,* London .

- *Köln* **……Geissen, A.,(1983):** *Katalog alexandrinischer Kaisermünzen der Sammlung des Instituts für Alertumskunde der Universitat zu Köln (= Abhandlungen der Rheinisch-Westfölischen Akademie der Wissenschaften Sonderreihe* Papyriologica Coloniensia, V), 5 vol., Opladen, Bd V, W. Weiser, Indices.

- Milne **……..Milne, J. G (1933)**: *Catalogue of* Alexandrian Coins, University of Oxford, Ashmolean Museum, repression with C. M., Kraay, London, 1971.

حواشي البحث

[1] -Wainwright,G.A, :ASAE,25,1925,pp12
كانت القطع ضمن لقية أثرية مكونة من ٢سبيكة من الفضة وثمانية اساور فضية و١٢٩٣ قطعة نقدية من الفضة والنحاس.
[2] -Elkhafif,Abdel Hady Mohamed,A hoard of Alexandrian coins from el Manshah(Ptolemais Hermiou),Zeitschrift Für papyrology und Epigraphik,Bd.42(1981),pp279-282.
[3]- Préaux,Cl.: Le monde Hellenistique2,Paris,1978,p407
[4] -Bagnall,Roger,S.:Cults and Names of Ptolemais in upper Egypt, OLA 85, Egyptian religion the last thousand years ,part II, 1998
[5]- Burgsch Bey,Henri,La geographie des nomes (division administrative de la haute et de la basse Egypte),Leipzig,1879

[٦] - للمزيد من التفاصيل عن المحاجر انظر:
De Morgan,J.,Bouriant,U.,Legrain,G.: Notes sur les carriéres antiques de Ptolemais (Menchiyéh) MIFAO 8,(1894),pp353-79.

[٧] - سترابون **Στραβων** مؤرخ وجغرافى يونانى الجنسية ولد فى عام ٦٣/٦٤ ق.م. فى مدينة أماسيا فى بونتوس Pontus تلقى تعليمه على يد أرسطوديموس فى كاريا فى أسيا الصغرى، ذهب سترابون إلى روما فى عام ٤٤ق.م. فى رحلة دراسية ثم إستقر بها عام ٣٥ق.م.، وزار مصر عام ٢٤/٢٥ق.م. بدعوة من صديقه إيليوس جالوس الوالى الرومانى الثانى على مصر، وتناول هذة الزيارة بالتفصيل فى الكتاب السابع عشر من مؤلفه "الجغرافيا".

[8] - Strabo,Geography,XVII,1,42.
[9]- Bagnall,1998,p.1097
[10]- ibid,1100

١- لمزيد من التفاصيل عن أنماط الظهر للفترة الاولى من عملات نيرون انظر:
Sydenham E. A, The coinage of Nero., The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society, Fourth Series, Vol. 16 (1916), pp.14-15.
[12]- Sydenham,(1916), pp15
[١٣] -للمزيد من التفاصيل عن الفترة الثانية من فترات العملة الرومانية فى عهد نيرون انظر: Ibid,pp.20-36
[١٤] -للاطلاع على المجموعات بالتفصيل انظر:
Sadek M., On the Billon Output of the Alexandrian Mint under Nero, Phoenix, Vol. 20, No. 2, 1966, pp. 131-147.
[15]- ibid,p.139
[16]- Milne,J.G., Catalogue of Alexandrian Coins, University of Oxford, Ashmolean Museum, 1933,p.4.
[17]- Marcellesi,M-C.," La serie romaine tardive d'Alexandrie aux types de sérapis et du Nil",in : Ægytiaca serta in Soheir Bakhoum Memoriam,Milano,2008,p185-195.
[18]-Amandry,M.," La diffusion des bronzes et billons alexandrins dans le monde romain",in: L'exception égyptienne? Production et échanges monétaires en Egypte héllenistique et romaine, actes du colloque d'Alexandrie, 13- 15 avril, 2002,EtudesAlexandrines10,IFAO, Le Caire, 2005,p290, -
[19]- Milne. J. G., A. History of Egypt under Roman Rule, London, 1924, pp. 25-26

20-Giard,J.B.,:Catalogue des monnaies de l'empire romain,vol.II,de Tibére à Néron,Paris. - 1988,pl.xxi
[21] - Sadek M.,1966,p134 & p146
[22]- ibid, 143
[23]-Milne, 1933, p.7.
[24]- Milne,1924, p.25

[٢٥] - **النقطة المركزية**: حيث كانت السكات ترتبط بعضها ببعض بقناة (السكات فى شكل سبحة)، ولقد حفرت تلك السكات باستخدام حافة مائلة، فيما يعطى لسنكة شكلاً مشطوفاً مميزاً وتحتوى هذه السكات قبل عملية سك وجه العملة وظهرها على تجويف مركزى وهناك اقتراح أخر ان النقطة المركزية ماهى فقط إلا لتثبيت قطعة المعدن على قالب الدمغ للمزيد انظر:

Picard, O.& Faucher, T: "Les monnaies lagides" in: Les monnaies des fouilles

du centre d'Etudes Alexandrines, Etudes Alexandrines 25, Alexandrie, .,(2012) pp. 17-109

[26]-**Poole. R .S.**, ,Catalogue of the Greek Coins in the British Museum, Alexandria and the Nomes, London .1892,p.18

أفروديت وإقترانها بالمعبودات المصرية خلال العصرين البطلمي والروماني(*)

أ.د/ **خالد غريب شاهين** & د/ **نيفين يحيى** & **مرام محمد عبد الراضي أبو الحسن**

ملخص البحث :

تحاول الباحثة من خلال هذا البحث إلقاء الضوء على بداية تواجد عبادة الربة أفروديت في مصر، وإبراز التأثير المصري على عبادتها وأهميتها، والتعرف على طريقة تعامل المصريين القدماء مع هذه المعبودة اليونانية، وإبراز التأثير المصري على تصوير أفروديت في العصرين البطلمي والروماني من خلال اقترانها مع الربتين " حتحور" و" إيزيس" .

الكلمات الدالة : أفروديت - إيزيس - حتحور - العصرين البطلمي والروماني.

مقدمة :

إقتران أفروديت مع المعبودات المصرية جاء كنتيجة طبيعية لتركيب المجتمع آنذاك ، والتزاوج والإختلاط بين الإغريق والمصريين ، لكنهم لم يكونوا الوحيدين الذين ساهموا في تشكيل الحياة الدينية في مصر اليونانية والرومانية، وإنما كانت توجد أعراق أخرى بين سكان وادي النيل مثل اليهود، والفرس والساميين، والكاريين[١] ، مما جعل الحياة الدينية في مصر في تلك الفترة متشعبة ومتداخلة نتيجة تداخل الجنسيات الكثيرة التي جاءت إلى مصر بأربابها ومعتقداتها ، ومن ثم أخذوا يربطون بينها وبين المعبودات والمعتقدات المصرية ، فلا شك في أن الإغريق كانوا ينظرون إلى المعبودات والمعتقدات المصرية بكثير من الإحترام والتبجيل، بل وشبهوا معبوداتهم الإغريقية بالمعبودات المصرية ويمكن القول أنه في أحيان كثيرة قد قدس بعضهم المعبودات المصرية نفسها ، فقد وجد نص لأحد اليونانيين يستغيث بأوزوريس قائلاً : **" أنا سبارتاكوس ابن فايدروس ، جئت لأبيدوس ، أغثني يا أوزوريس "** [٢]

ولكن تصوير أفروديت في هذا الوقت كان متأثراً بالمعبودة الفينيقية **" عشتار"** وقد كُشف عن عدد من الأدلة الأثرية في نقراطيس ترجع للقرنين السادس والخامس قبل الميلاد تؤكد الجمع بين عشتار وأفروديت في تلك الفترة المبكرة [٣] ، حيث تواجد الفينيقيين في نقراطيس منذ القرن السابع قبل الميلاد ، وقد عُثر على الكثير من الفخار الذي أُطلق عليه **" الفينيقي – اليوناني "** مما يشير إلى إنه كان بينهم نشاط تجاري خلال تلك الفترة وهو ما جعلهم يتأثرون بهم [٤] .

وقد قدس اليونانين الأرباب المصرية ، ولكنهم أطلقوا عليها أسماء المعبودات التي كانت تقابلها لديهم ووضح ذلك في سجلات البردي من العصر اليوناني، حيث كان يتم ذكر الأرباب المصرية الكبرى التي كانت لها وظائف مهمة ولكن تحت مسميات يونانية ، فأصبح حورس بالنسبة للمستوطنين اليونان " أبوللو" ، وتحوت هو "هرمس" ، وآمون هو "زيوس" ، وحتحور هي " أفروديت " ، وهكذا .... ، ويؤكد التماثل الذي حدث بين حتحور وأفروديت خطاب يرجع تاريخه إلى عام ٢٥٧ ق . م ، إلى وزير المالية ذُكر فيه : **" كهنة أفروديت التي هي حتحور يسألون إمدادهم بشجر المر لأجل التحنيط "** [٥] .

وكما جمع الإغريق بين أفروديت وعشتار ، جمعوا كذلك بين أفروديت وحتحور وإيزيس [٦] ، حيث ارتبطت أفروديت بشكل أساسي في العبادة في مصر في العصرين البطلمي والروماني بالربتان **حتحور وإيزيس** فيما يعرف بـ **" حتحور – أفروديت "** ، و **" إيزيس – أفروديت "** ، ومن ثم وجب دراسة الأبعاد والجوانب المختلفة لعبادة أفروديت في مصر في تلك الفترة من خلال إقترانها مع حتحور، وإيزيس ، هذا الإقتران الذي روج له كتاب الإغريق من قبل حكم البطالمة على سبيل الدعاية السياسية ولربط المصريين بالإغريق في علاقات متناغمة ليسهل حكمهم [٧] .

ومن ثم وجب دراسة الأبعاد التي ارتبطت بهما أفروديت من خلالها :

أولاً : حتحور:-

هي البقرة السماوية ، والأم الكونية **" حتحور إمنتت "** [٨] ، وهي ربة الحب ، والموسيقى ، والمرح والرقص في مصر القديمة ، وكان يتم إحياء أعيادها وطقوس عبادتها بالرقص والموسيقى ، وكان يقوم النساء على خدمتها ويحيوا طقوسها بالرقص والغناء والموسيقى والضرب على الدفوف ، ولذلك شبهها الإغريق بأفروديت عندما جاؤا إلى مصر واتصلوا بعبادتها [٩] ، وكان لحتحور الكثير من الألقاب التي تدل على مكانتها منها : **(سيدة السماء ، أم المعبودات ملكة الأرباب ، وغيرها ....)** [١٠] ، لكنها إشتركت مع أفروديت في لقبين هما : **(السماوية ، والذهبية)** حيث كان لحتحور جانب كوني من ارتباطها بالمعبودة نوت التي تلد قرص الشمس كل يوم [١١] ، ومن ثم أعتبرت حتحور كأم لكل الأرباب والبشر ، ويوضح أحد الأناشيد أو النصوص التي كانت تنشد لها في إدفو هذا الدور ، حيث كانت تسمى **" حتحور التي تلد الأرباب بعد ولادة رع نفسه "**

من هنا شبهها اليونانيين بأفروديت التي كان من ضمن ألقابها لقب **(يورانيا)** أي السماوية ، وهو إشارة إلى إنها ليست فقط ربة الجمال والحب ولكن أحياناً اتخذت بعداً دينياً لتمنح الأحياء السعادة في الدنيا وتصحب الأموات في العالم الآخر[١٢] ، وأدى هذا الجانب إلى إرتباطها بحتحور التي كانت تقوم بحماية ومساعدة الموتى في العالم الآخر .

كما لقبت حتحور منذ أقدم العصور بـ **(الذهب)** ، أو **(الذهبية)** ، ولقبت أفروديت أيضاً بـ **" الذهبية"** في الأساطير اليونانية والرومانية [١٣] وأكد ديودور الصقلي ذلك عندما ذكر أن أهالي مدينة ديوسبوليس كانوا ينعتون أفروديت **" بالذهبية "** ، بالإضافة إلى وجود سهل حول مدينة موممفيس يسمى **" سهل أفروديت الذهبية "** [١٤] ، ويبدو هنا أن ديودور كان يتحدث عن حتحور على إنها أفروديت ، لأن هذا الإقليم كان مركز لعبادة حتحور وأصبح مركز لعبادة أفروديت في العصر الروماني ، وحيث أن ديودور الصقلي قد جاء إلى مصر في القرن الأول قبل الميلاد ، فكان من الطبيعي أن ينظر لحتحور على إنها أفروديت ، حيث كانت المعتقدات والمعبودات المصرية قد دخل بها الكثير من الخلط والتعقيد منذ وقت طويل قبل العصر البطلمي ، وحيث عرفت حتحور بأنها ربة للحب والموسيقى ، فهذا ما جعل الإغريق يشهونها بأفروديت التي كانت تحمل نفس الصفات ، وكانوا يحيون حفلاتها بالرقص والموسيقى ، حيث ظهر في طقوس العبادة في الماميزي أنها كانت تشمل الأغاني والموسيقى والرقص وشرب النبيذ ، وكان أحد ألقابها **" سيدة أباريق النبيذ "** ، ويذهب François Daumas إلى القول بأنه كانت شرب النبيذ وممارسة البغاء ضمن طقوس العبادة في أعيادها [١٥] .

بينما ارتبطت أفروديت بالزواج والولادة والحياة العائلية وكل ما يتعلق بها من علاقات إجتماعية فقد لقبت بـ **" أفروديت باندیموس "** ، أي أفروديت الشعبية ، أي لكل البشر ، إلا أن أفلاطون يميز بين اللقبين " أفروديت يورانيا " ، و " أفروديت باندیموس " ويذكر أن هناك فرق في شخصية أفروديت بين كلا اللقبين نتج عنه تغيير في طقوس العبادة ، حيث أن أفروديت يورانيا تعبر عن الحب السماوي النقي وقد عبدت بتلك الصفة في أثينا ، بينما أفروديت باندیموس تعبر عن الحب المادي والرغبة الجنسية بين البشر[١٦] ، وقد عبدت أفروديت كربة معنية بالنشاط الجنسي والإخصاب خلال العصور الكلاسيكية في بعض مراكز عبادتها مثل كورنثة ، وكانت تتم ممارسة البغاء كطقوس للعبادة في معبدها هناك [١٧] وفي معبدها في بافوس فيما يسمى بالبغاء الديني[١٨] .

وقد عرفت حتحور أيضاً بأنها ربة الحب والجاذبية الجنسية والخصوبة [١٩] ، وتنفرد بين جميع الأرباب بأنها هي التي تشعل الرغبة في ممارسة الحب وتمنح من خلالها طاقة الحياة والنشوة الروحية وكان المصريون يحتفلون في اليوم العشرين من الشهر الأول من السنة، وهو شهر(توت) بعيد النشوة والثمالة ، وكانت تقدم فيه أواني الجعة والنبيذ قرباناً لحتحور وكان ذلك احتفالاً بالسنة الجديدة [٢٠] ويرى **" أليسون روبرتس "** أن هناك تغييرات هامة قد طرأت على الديانة المصرية القديمة خلال الدولة الحديثة ، حيث ظهرت أشكال جديدة في الطقوس الدينية وفي الفن تختلف عن الأشكال التي كانت موجودة من قبل [٢١] ، وتوجد العديد من الروايات في الأساطير المصرية واليونانية تشير إلى

مدى تأثير كل من حتحور وأفروديت على كل الأرباب ، فتصور الأساطير اليونانية أفروديت تمتلك حزام سحري كان هو سر جاذبيتها ، حيث تتجمع فيه كل قوى السحر والإغراء[٢٢] ، وفي هذا الجانب صورت الأساطير المصرية حتحور أيضاً كربة لا يمكن أن يقاوم تأثيرها أحد من الأرباب ، حتى رع نفسه[٢٣] .

بالرغم من أن كلتا الربتين حتحور وأفروديت كانتا ربات للحب والجمال والمرح ، إلا أن كان بهما جانب من الشراسة يظهر في حالة الغضب أو الإنتقام ، ويتضح هذا الجانب في العديد من الأساطير المصرية التي تصور حتحور شرسة في بعض الأحيان [٢٤] ، وعبر المصريون القدماء عن هذه الإزدواجية بثنائية (سخمت – حتحور) ، فسخمت هي الجانب الشرس والمدمر من حتحور، وهي تتجلى في طاقة الشمس الحارقة ، هذا التناقض بين سخمت الغاضبة ، وطبيعة حتحور المبهجة والمشرقة [٢٥] ، فلم تحمل حتحور فقط صفات الحنان والأمومة ، وإنما أيضاً كانت توجد بها وحشية اللبؤة التي تظهر في إسطورة إحضار البعيدة التي تصور حتحور كلبؤة شرسة تسكن الصحاري الشرقية للنوبة أو صفة التأهب والإنقضاض التي لدى الحية ، وهو ما يبرر تصويرها في بعض الأحيان كلبؤة أو كحية فهي صور تعبر عن الطبيعة المركبة للمعبودة فبالرغم من إنها ربة الحب إلا انها كانت دائماً تحتفظ بذلك الجانب العنيف من شخصيتها [٢٦] .

بالتالي تشابهت مع أفروديت التي حملت أيضاً صفات الشراسة ، والتي ربما اكتسبتها من خلال تشابهها مع ربات الحرب الشرقية إنانا وعشتار[٢٧] ، أو من خلال إرتباطها برب الحرب أريس ، وقد عُبدت أفروديت بتلك الصفة في عدد من المدن اليونانية مثل كورنثة ، وإسبرطة ، وكيثيرا ، وكانت توجد لها تماثيل مسلحة هناك [٢٨] ، وجدير بالذكر إنه كان لها معبد في كورنثة على مايسمى بـ **الأكروكورنث** للدفاع عن المدينة، وكان لها هناك تمثال مسلح ضخم يطل على المدينة [٢٩]، وتوجد الكثير من الأساطير التي تصور عنف وشراسة أفروديت ، فقد كانت تنتقم من كل من يسيء إليها[٣٠]

ثانياً : إيزيس :-

هي المعبودة السماوية ، ابنة جب ونوت ، وزوجة أوزوريس ، وأم حورس ، وتعتبر من أهم الربات المصرية القديمة منذ أقدم العصور ، وأصبحت شخصية بارزة في مجموعة الأرباب المصرية بسبب إسطورة أوزيرعندما استطاعت إعادة زوجها إلى الحياة بعد أن قتله أخيه ست[٣١] لذلك إرتبطت إيزيس دائماً بالفرعون في الحياة وبعد الممات ، وكانت الأم الرمزية للملك نظراً لأن الملك يمثل إبنها حورس على الأرض [٣٢] ، يعني إسمها (العرش) ، وفي رأي آخر يعني (تلك التي تهيمن على السلطة) [٣٣] .

ظهرت منذ أقدم العصور كأحد أعضاء تاسوع هليوبوليس ، ثم ازدهرت عبادتها في العصور التالية فعرفت إيزيس كربة للسماء ، والأمومة ، والسحر ، والحماية في مصر القديمة من خلال دورها في حماية زوجها أوزوريس وإبنها حورس ، ثم امتد هذا الدور ليصل لعامة الشعب وأصبحت إيزيس معبودة تمثل الحماية للأحياء والأموات [٣٤] ، وكانت تلقب بـ (سيدة السماء) ، و(الساحرة) ، و(عظيمة السحر) .

اندمجت ايزيس بالعديد من الربات مثل عشترت ، وباستت ، ونوت ، لكن كان أشد اندماج لها مع حتحور[٣٥] ، كان السبب في ذلك هو إشتراك إيزيس وحتحور في العديد من الصفات منذ أقدم العصور فكلتاهما كانت تقوم بإرضاع الفرعون ، وتغذي الكائنات الحية بلبنها ، كما كانت كلتاهما تساعد الموتى الذين يدخلون للعالم الآخر ، وكانت حتحور مثل إيزيس حامية وحارسة لجنس النساء بصفة عامة ، وقد أدت كل تلك الأمور إلى تطابق إيزيس بحتحور والذي ظل قائماً خلال العصرين اليوناني والروماني وحتى قبيل دخول المسيحية ، حيث كانت قد احتوت إيزيس حتحور بداخلها تماماً نتيجة لتزايد الخلط والتداخل بينهما [٣٦] .

وقد احتلت إيزيس خلال العصرين اليوناني والروماني مكانة عالية ، فقد اثارت عقيدتها اهتماماً واسعاً داخل وخارج حدود مصر وصل لكافة أرجاء حوض البحر المتوسط [٣٧] ، ويرى"fraser" أن

إيزيس كانت معروفة بالفعل في العالم اليوناني قبل ظهور سيرابيس، وأن إرتباطها بسيرابيس قد بدأ منذ القرن الثالث قبل الميلاد ، ويؤكد ذلك أنه عندما قام الإسكندر الأكبر بتأسيس معبد لإيزيس المصرية في الأسكندرية، كانت لها كمعبودة مصرية عبادة في مدينة بيرايوس اليونانية تؤرخ بعام ٣٣٣/ ٣٣٢ ق. م ليس أكثر ، أي قبل أكثر من قرن من ظهور عبادة سيرابيس في أثينا [٣٨] ، وهو مما يشير إلى أهمية هذه المعبودة بالنسبة للإغريق الذين شبهوها عند قدومهم إلى مصر بالعديد من معبوداتهم اليونانية مثل ديميتير، هيرا ، أثينا ، وأفروديت ، بل وبكل سيدة رفعت إلى مصاف الأرباب [٣٩] .

صورت إيزيس عادة كإمرأة على رأسها علامة كرسي العرش ، أو قرص الشمس بين قرني البقرة [٤٠] كما صورت في أحيان أخرى كحدأة ، أو في شكل حية ، أو بقرة وكان هذا في العصور المتأخرة [٤١] أو إمرأة برأس بقرة ، وأحياناً أخرى صورت كإمرأة على رأسها هلال القمر، أو امرأة لها قرنان من زهرة اللوتس وأذني بقرة ، وكانت تصور في العصرين اليوناني والروماني وهي ترتدي الباروكة المصرية التقليدية وعلى رأسها التاج التقليدي قرص الشمس وريشتان طويلتان يتوسطان قرني البقرة ، وكانت ترتدي رداء طويل وفوقه شال ذو أهداب وشراشيب ومربوط فوق الصدر بما يسمى بعقدة إيزيس ، وتمسك في يدها السيستروم ، وكثيراً ما تصور إيزيس وهي وهي ترضع إبنها حربوقراط [٤٢] .

توجد العديد من العوامل التي أدت إلى إرتباط إيزيس بأفروديت ، أهمها هو إرتباط إيزيس منذ العصور الفرعونية بالمعبودة حتحور، والتي إرتبطت بأفروديت في فترة مبكرة من تواجد اليونانيين في مصر، وظهر ذلك بوضوح من خلال الأدلة الأثرية والسمات الفنية لتلك القطع ، فنجد مثلاً أن أقدم التماثيل التي تصور المعبودة (إيزيس- أفروديت) تعود تقريباً إلى القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد بينما التماثيل التي تصور (حتحور- أفروديت) أقدم من ذلك التاريخ قليلاً، حيث تعود في أقل تقدير مع بداية العصر البطلمي، وقد بلغ إرتباط أفروديت في العبادة بإيزيس إلى الدرجة التي إرتبطت فيها أفروديت بالمعبودة حتحور .

وارتبطت كلاً من أفروديت وإيزيس بالخصوبة ، فقد عرفت إيزيس كربة للخصوبة للمرأة والأرض – ولذلك شبهت أيضاً بديميتر ربة الزراعة عند الإغريق - وبأفروديت التي كانت أيضاً ربة للخصوبة [٤٣] حيث توجد العديد من الأساطير اليونانية التي تصف أفروديت بأنها ربة لخصوبة الأرض، منها على سبيل المثال إنها عندما خطت خطواتها الأولى على ساحل جزيرة قبرص كانت تنمو النباتات والحشائش حول أقدامها الرشيقة وبينها [٤٤] ، بالإضافة إلى أن جميع معابدها كانت مزروعة بالنباتات والشجيرات الوافرة الخضرة والمليئة بالأزهار ، وبصفة خاصة نبات الآس الذي كان مكرساً لأفروديت بصفتها سيدة العطور، وبالتالي ارتبطت بإيزيس التي كانت أيضاً ربة للخصب والنماء تُخرج النبات وتُزهر الأزهار وتَنضج الثمار ، فلقد كانت ربة سماوية مسيطرة على الأرض مثلها مثل أفروديت [٤٥] .

كما ارتبطت أفروديت بإيزيس كربة للبحر ، ويرى تشرني أن هناك تطور قد حدث في عبادة إيزيس منذ القرن الأول الميلادي ، وإنها عُبدت في روما كربة حامية للبحارة والمسافرين ، وكان يقام أحد أعيادها في الخامس من شهر مارس وكان يسمى عيد **" ملاحة أو إبحار إيزيس "** ، وخلال هذا العيد كان يوضع تمثال لإيزيس على قارب تحمله عربة في طرق وشوارع روما [٤٦] .

لكن عبادة إيزيس كربة للبحارة كانت قد بدأت قبل هذل التاريخ بقرون ، حيث وجد نقش يؤكد وجود تماثل بين أفروديت وإيزيس في هذا الجانب ، وهو عبارة عن طلب تقدم به كلٌ من التجار القبارصة والتجار المصريين إلى الجمعية العامة الأثينية للحصول على قطعة أرض لبناء مزارات لكل من أفروديت وإيزيس وقد وافقت الجمعية على هذا الطلب عام ٣٣٣ / ٣٣٢ ق . م ، مما يشير بوضوح إلى أن هذا التماثل كان منذ فترة مبكرة بوصفهما ربتان للملاحة [٤٧] ، فقد إرتبطت أفروديت بالبحر

من خلال إسطورة مولدها من زبد البحر ، وكانت تعبد في المدن والموانئ البحرية في اليونان خاصة قبرص [٤٨] .

بالتالي ارتبطت بإيزيس التي عبدت في الأسكندرية كربة للبحر وأصبحت منذ العصر الهللينستي سيدة البحار ، وكان يطلق إسمها على السفن الضخمة سواء التجارية أو الحربية كما كان يثبت تمثالها على مقدمة المركب ، وقد وجدت العديد من الأدعية والإبتهالات باللغة اليونانية والاتينية التي كتبت تمجيداً لها ، وحملت العديد من الألقاب التي عرفت بها أفروديت في اليونان كربة للبحر، ويشير هذا إلى مدى التطابق بين المعبودتين [٤٩] .

كما تشابهت كلتا الربتان بصورة غير مباشرة من خلال قصة إيزيس مع أوزوريس ، وأفروديت مع أدونيس ، والألم الذي عانت منه كلتا الربتان ، فمثلما ورد في رواية أوزوريس الذي قتله أخيه ست وقطع جسده إلى أشلاء وبعثرها في أماكن متفرقة من الأرض ، ونحيب إيزيس وحزنها على زوجها والبحث عنه إلى أن عثرت عليه وجمعت أشلاءه [٥٠] ، نجد أيضاً في قصة أفروديت مع أدونيس بعض التشابهات التي تتمثل في موت أدونيس وهو مازال شاباً على يد خنزير ، وبحثت أفروديت عن جثته إلى أن وجدته في مزار أبوللو في قبرص ومدى حزن وبكاء أفروديت على وفاته ، وكان النحيب من ضمن طقوس عبادة أدونيس ، وكما عاد أوزوريس من العالم الآخر ، أقنعت أفروديت زيوس بأن يعيد أدونيس للحياة مرة أخرى[٥١] ، وقد نالت عبادة أدونيس أهمية خاصة في الأسكندرية كما وصفه ثيوكريتوس في الإحتفالات التي كانت تتم في الأسكندرية على شرفه بصفته ابناً لأفروديت [٥٢] .

تجدر الإشارة في النهاية إلى أنه مع مرور الزمن أخذت المعبودات القديمة التي كان الشعب لا يزال يقدسها تفقد خصائصها شيئاً فشيئاً ، وحدث ذلك منذ العصر المتأخر حيث اختلطت الكثير من المعبودات مع بعضها البعض ، وقد زاد ذلك في الأوقات البطلمية والرومانية فإمتزجت المعبودات المختلفة فيما بينها ، كما امتزجت مع المعبودات اليونانية ، فعلى سبيل المثال كانت إيزيس في إخلاصها لزوجها وحبها لإبنها قد ظلت شخصية واضحة المعالم ، وجرت العادة إلى الخلط بينها وبين حتحور وغيرها من المعبودات ، وبذلك أصبحت شخصية مبهمة غير واضحة ، بحيث يمكن أن يقال انها أصبحت تمثل كل الربات بصفة عامة ، وقد سميت فعلاً في إحدى المرات (الجوهر الجميل للآلهة جميعاً) ، وقد ذُكر في نص من العصر الروماني إنها تعتبر ربة كل مدينة [٥٣] .

بالتالي مع مرور الوقت فقدت أفروديت صفاتها اليونانية في العبادة في مصر، وأصبحت معبودة جديدة بسمات جديدة حيث قرنها البطالمة ومن بعدهم الرومان بربات الأمومة والحماية المصرية بشكل عام ، فيذهب Wolfgang Helk إلى الإعتقاد بأنها كانت ترتبط أيضاً بنفتيس إلى جانب حتحور وإيزيس[٥٤] ، كما إنها في أحيان أخرى يمكن أن تقترن بالربة نخبت كربة حامية [٥٥] ، ولكن هذا على أية حال يعبر على مدى أهمية عبادة أفروديت في تلك الفترة وإقترانها بالربتين إيزيس وحتحور ، وبالتالي كان من الطبيعي أن تقترن بنظائرهما مثل نفتيس ونخبت في الجانب الخاص بالحماية .

حواشي البحث

(*) باحثة ماجستير بقسم الآثار اليونانية والرومانية – كلية الآثار – جامعة القاهرة، والبحث يمثل جزء مشتق من رسالتها لنيل درجة الماجستير بعنوان : المعبودة أفروديت خلال العصرين البطلمي والروماني دراسة أثرية فنية تحت إشراف كلا من : أ.د/ خالد غريب شاهين أستاذ ورئيس قسم الآثار اليونانية الرومانية - كلية الآثار - جامعة القاهرة + د/ نيفين يحيى مدرس الآثار اليونانية الرومانية - كلية الآثار - جامعة القاهرة

1. Bell (H. I.), Cults and Creeds in Graeco – Roman Egypt, Liverpool, 1954, p. 14
2. Bowman (A. K.), Egypt After the Pharaohs : 332BC – AD 642 from Alexander to the Arab Conquest, London, 1986, p. 176
٣. بهية شاهين، عبادة أفروديت في مصر في العصرين اليوناني والروماني ، مجلة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ٢٠٠١ ، ص ٢٣
4. Petrie (W. M. F.), Naukratis, I, The Egypt Exploration fund, London, 1884-5, p. 5
5. Bell (H. I.), Op. Cit., pp. 15,16
٦. بهية شاهين ، عبادة أفروديت ، ص ٢٦
٧. بهية شاهين ، عبادة أفروديت ، ص ٢٩
٨. أليسون روبرتس ، إشراقة حتحور " الأم الكونية في مصر القديمة " ، ترجمة : صفاء محمد ، ١٩٩٧ ، ص ٥٠ ، ٥١
Klotz (D.), Kneph: The Religion of Roman Thebes, Ph.D., Yale University, 2008, p. 158
9. Hart (G.), The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddess, New York, 2nd ed., 2005, pp. 64,65
10. Bleeker (G. J.), Hathor and Thoth " Two key figures of the Ancient Egyptian religion ", Leiden, 1973,p. 27
11. Daumas (F.), Hathor, in : LÄ, Brand II,Weisbaden , 1977, col. 1025
١٢. بهية شاهين ، المرجع السابق ، ص ٢١
13. Ovid, The Metamorphoses, Book X: 243-297, translated by: Kline (A. S.), www.poetryintranslation , 2000, p. 270
١٤. ديودور الصقلي في مصر ، ترجمة وهيب كامل ، ٢٠١٣ ، ص ١٦١
15. Daumas (F.), Op. Cit., p. 1027
16. Faulkner (A.), Aphrodite, In : OEAGR, Oxford, 2010, p. 130
17. Morford (M. P. O.) & Lenardon (R. J.), Classical Mythology, New York, 2003, p. 172
18. Burmester (O. H. E.), The temple and cult of Aphrodite at Paphos, Alexandria, 1948, p. 3
19. Hart (G.) , Op. Cit., p. 61
٢٠. أليسون روبرتس ، إشراقة حتحور " الأم الكونية في مصر القديمة " ، ترجمة صفاء محمد ، ١٩٩٧ ص ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٩
٢١. أليسون روبرتس ، إشراقة حتحور ، ص ١٣ ، ١٤
22. Morford (M. P.) & Lenardon (R. J.), Op. Cit., pp. 172,180 - 181
23. Hart (G.), Op. Cit., p. 65
٢٤. أليسون روبرتس ، إشراقة حتحور، ص ٢٩
٢٥. أليسون روبرتس ، إشراقة حتحور ، ص ٣٢
26. Hornung (E.), Conceptions of God in Ancient Egypt " The One and the Many ", translated by : John Bains, London, 1982, p. 113
27. Carruesco (J.), La colère d' Aphrodite et d' Hélène dans la poésie Grecque Archaïque, In: Actes du colloque organize par les cahiers Kubaba et l' Institut catholique de Paris, 2009, p. 169

وللمزيد عن الأصل الشرقي لأفروديت أنظر : مجدي صبحي عبد الحميد الهواري ، العناصر الشرقية في عبادة أفروديت – دراسة من خلال المصادر اليونانية واللاتينية ، رسالة دكتوراة كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، ٢٠٠٥ ، ص ١ -١٤ ؛

- Fox (R. L.), Travelling Heroes " Greeks and their myths in the Epic Age of Homer ", London, 2009, pp. 240 – 254.

- Pironti (G.), Aphrodite dans le domaine d' Ares, Éléments pour un dialogue entre mythe et cult, In : Kernos, vol. 18, liege, 2005, p. 167

28. Faulkner (A.), Op. Cit., p. 130

29. Pironti (G.), Op. Cit., pp. 171-172

٣٠. محسن حلمي يوسف بدوي ، المرجع السابق ، ص ١٤٠

31. Griffiths (J. G.), Isis, OEAE, vol. II, Oxford, 2001, pp. 188-189

٣٢. نقلاً عن : عبد الحليم نور الدين ، الديانة المصرية القديمة ، الجزء الأول ، ص ١٢٦

33. Hart (G.), Op. Cit., p. 80

٣٤. عبد الحليم نور الدين ، المرجع السابق ، ص ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩

٣٥. وفاء أحمد محمد الغنام ، وسائل التعبير الفني عن الآلهة المصرية في مصر البطلمية والرومانية ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الأسكندرية ، ١٩٨٥ ، ص ١٥٤

36. Bowman (A. K.), Op. Cit., p. 170

37. Fraser (P. M.), Ptolemaic Alexandria, I, Oxford, 1972, p. 260

٣٨. محمد بيومي مهران ، الحضارة المصرية القديمة ، الجزء الثاني ، الأسكندرية ، ١٩٨٩ ، ص ٤١٢

39. Hart (G.), Op. Cit., pp. 80-81

٤٠. عبد الحليم نور الدين ، الديانة المصرية القديمة ، الجزء الأول ، ص ١٢٧

٤١. محسن حلمي يوسف بدوي ، دراسة لتماثيل تل أتريب (بنها) من الدولة الحديثة وحتى العصر الروماني ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٧ ، ١٤١

٤٢. محسن حلمي يوسف بدوي ، المرجع السابق ، ص ١٤١

٤٣. مجدي صبحي عبد الحميد الهواري، العناصر الشرقية في عبادة أفروديت – دراسة من خلال المصادر اليونانية واللاتينية، رسالة دكتوراة كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠٠٥، ص ١، ٧

٤٤. نفسه ، ص ١٥١ ، ١٥٢

٤٥. ياروسلاف تشرني ، الديانة المصرية القديمة ، ١٩٩٦ ، ص ١٩٥

٤٦. نقلاً عن : مجدي صبحي عبد الحميد الهواري ، المرجع السابق ، ص ١٥٤ ، ١٥٥

47. Faulkner (A.), Op. Cit., p. 128

٤٨. وفاء أحمد محمد الغنام ، المرجع السابق ، ص ١٦٣ – ١٦٥

49. Griffiths (J. G.), Op. Cit., pp. 188- 89

50. Young (P. H.), The Cyprioy Aphrodite Cult : Paphhos, Rantidi, and Saint Barnabas, In : JNES, vol. 64, Chicago, 2005, p.28,28

٥١. للمزيد عن اسطورة أدونيس وطقوس عبادته ، أنظر :

- Fox (R. L.), Travelling Heroes " Greeks and their myths in the Epic Age of Homer ", London, 2009, pp. 242-250

٥٢. أدولف إرمان، المرجع السابق، ص ٤٣٢ ، ٤٣٣؛ محمد بيومي مهران، الحضارة المصرية القديمة الجزء الثاني، ١٩٨٩ ، ص ٤١١،٤١٢

53. Kelck (W.), Aphrodite, LÄ, I, Wiesbanden, 1975, col. 337

54. Wendy (A.), Aphrodite Cleopatra, ARCE, vol. 43, 2007, pp. 151-191

تصوير معبودات أقاليم المنيا في العصرين البطلمي والروماني علي العملات الرومانية

د. محمد فخري عبد الجليل
مفتش بوزارة الآثار

ملخص البحث

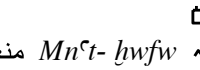
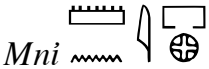
يتناول البحث دراسة لبعض العملات النقدية البرونزية الرومانية التي تعود إلي نهاية القرن الأول وحتي النصف الثاني القرن الثاني الميلادي والتي تُصور معبودات أقاليم المنيا خلال العصرين البطلمي والروماني والتي سكتها دار سك الإسكندرية في الفترة من ٨١ وحتي ١٦١ م ، ونظراً لما تشكله دراسة العملات النقدية المعدنية من أهمية خاصة في مجال الدراسات التاريخية والأثرية ، فقد تم عمل دراسة لهذه العملات لتوضيح نقوشها وكتاباتها اللاتينية ، والمعبودات المصورة عليها ، ومخصصاتها ، وهذه العملات تلقي الضوء علي بعض طرز العملات البرونزية الخاصة بالأقاليم وعلاقتها بدار سك الإسكندرية وتوضح بعض الجوانب الاقتصادية بأقاليم المنيا .

الكلمات الدالة

- العملات البرونزية الرومانية .
- أقاليم المنيا في العصرين البطلمي والروماني
- دار سك الإسكندرية .
- هرميس (إقليم هيرموبوليس ماجنا)
- هرمانوبيس (إقليم كينوبوليس)
- تاورت – أثينا (إقليم أوكسيرنخوس)

تمهيد :-

تُعتبر مدينة المنيا من أهم مدن الصعيد ويرجع ذلك إلي موقعها المتوسط وامتدادها بطول نهر النيل بمسافة ١٣٥ كم تقريباً ، وبمتوسط اتساع للوادي حوالي ١٨ كم ، كذلك بما تضمه من مواقع أثرية[١] مميزة (شكل -١).

اختلفت الآراء حول أصل كلمة المنيا وذلك بسبب التغيرات التي مرت عليها خلال العصور المختلفة . ففي العصر الفرعوني كان يطلق علي الإقليم الاسم المصري منعت ويعني مرضعة " اختصاراً للاسم المصري الكامل  منعت خوفو[٢] " أي مدينة مرضعة الملك خوفو ومنها اشتق اسم المنيا ، أو أنها أُشتقت من كلمة "  " مني " القديمة بمعني " الميناء " إشارة إلي موقعها علي نهر النيل [٣]، أما خلال العصر اليوناني والروماني فقد عُرِفت باسم " tmoone " " تيموني" تعني (الدير) وعُرِفت في اللغة القبطية باسم " Moni موني " التي أُشتقت من الاسم اليوناني " Μόνη " وتعني المنزل ، بينما عُرِفت في العصر الإسلامي باسم منية بن خصيب أو خصيم[٤] .

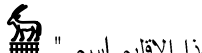
وقد ضمت المنيا في إطار حدودها الإدارية في العصر الفرعوني خمسة أقاليم مصرية قديمة[٥]

١- الإقليم الخامس عشر :-

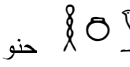
عُرِف هذه الإقليم باسم *Wnt* أو *wn* ويعني " إقليم الأرنب " حيث قُدس الأرنب فيه ويمتد هذا الإقليم من الشمال إلي الجنوب ويغطي مساحة حوالي ٤١٢ كم.

وتُعد منطقتي الأشمونين وتونا الجبل من أهم المناطق الأثرية بالإقليم[٦] ، تقع الأشمونين علي الضفة الغربية للنيل شمال غرب مدينة ملوي بحوالي ٨ كم ، وهي عاصمة الإقليم ، وعُرِفت في اللغة المصرية القديمة باسم " *ḫmnw* خمنو" وتعني "الثمانية" نسبه إلي الثامون المقدس[٧] التي نشأ في هذا الإقليم ، وجاء اسمها في العصر اليوناني، " Ἑρμουπολίς Μεγανη " هرموبوليس ماجنا أو هرموبوليس الكبري[٨] وذلك نسبة إلي المعبود هرميس[٩] الذي شبهه الإغريق بالمعبود " *ḏḥwty* چحوتي[١٠] الذي يُعد المعبود الرسمي للإقليم[١١].

٢- الإقليم السادس عشر :-

أطلق المصري القديم علي هذا الإقليم اسم "  *M3 - ḥḏ* وتعني الوعل الأبيض " [١٢] الذي جعلوه رمزاً للإقليم ، ويمتد حالياً هذا الإقليم من قرية اتليدم في الجنوب حتي طهنا الجبل في شمال المنيا ، وبذلك يبلغ طوله حوالي ٣٠ كم ، أما عرضة فبلغ في بعض الأماكن ٢٠ كم تقريباً [١٣] ، وتقع عاصمته حبنو *Ḥbnw*[١٤] (المقصورة البيضاء) علي الضفة الشرقية لنهر النيل عند قرية الكوم الأحمر قرب زاوية الميتين (زاوية سلطان) ويعتبر حور/ حورس *ḥrw* المعبود الرسمي للإقليم .

٣- الإقليم السابع عشر :-

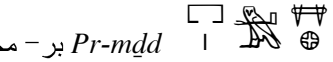
عُرف هذا الإقليم باسم " *Ỉnpw* أو *Ỉnpwt* بمعني مدينة ابن آوي[١٥] " وأُخذ هذا الاسم عن المعبود " إنبو / أنوبيس[١٦] *Ỉnpw* " المعبود الرسمي للإقليم ، وتقع عاصمة هذا الإقليم علي الشاطئ الغربي للنيل وعرفت باسم "  حنو "[١٧]

جدير بالذكر انه قد أعيد الربط بين الإقليم السابع عشر والإقليم الثامن عشر خلال العصر البطلمي وذلك طبقاً لبردية جوميلاك[١٨] وأطلق الإغريق علي هذا الإقليم اسم " Κυνοπολις كينوبوليس بمعني إقليم الكلب " .

٤- الإقليم الثامن عشر :-

وَرَدَ هذا الإقليم في العديد من القوائم الجغرافية بشكل صقر في قارب إما ضاماً جناحيه أو ناشرها فضلاً عن ظهوره علي بعض الآثار بهذا الشكل " "[١٩] واختلف العلماء حول الدلالة الصوتية لرمز الإقليم فمنهم من يقرأه *sp3* سبا[٢٠] أو *nty* ʿعنتي[٢١] (ذو المخالب أو الأظافر) ولكن طبقاً للقراءات الحديثة فإن القراءة الأرجح لهذا الاسم هي " *Nmty* نمتي " وتعني (الهائم أو المتجول)[٢٢] ويمتد الإقليم حالياً من مركز سمالوط جنوباً حتى قرب مركز الفشن بمحافظة بني سويف شمالاً وبذلك يمتد لمسافة ٦٣ كم وتبلغ مساحته ٥٦٠٠ متر مربع [٢٣] .

٥- الإقليم التاسع عشر :-

ذُكر هذا الإقليم في القوائم الجغرافية باسم " *w3bw* وابو ويعني إقليم الصولجان" ويقع علي الضفة الغربية للنيل [٢٤] ، ويمتد هذا الإقليم حالياُ في الجنوب من قرية أبو جرج شمال مركز بني مزار وحتى جنوب مدينة ببا بمحافظة بني سويف[٢٥] ، وتعد مدينة " *Wnsy* ونسي " أحد المدن الهامة بالإقليم حيث عُرِفت علي إنها عاصمة الإقليم في عصر الدولة الوسطي ومركزاً لعبادة المعبود ست *stḫ*[٢٦] وموقع المدينة حاليا غير معلوم[٢٧] ، كذلك من المدن ألتي ارتبطت بهذه الإقليم مدينة "  *Pr-mḏd* بر – مجد أي مكان اللقاء " وفي ذلك إشارة إلي مكان التقاء حورس مع ست [٢٨] ، وعرفت في اليونانية باسم " Οξύρρυγχος أوكسيرنخوس وهو اسم سمك القنومة الذي كان يُقدسُه أهل المدينة[٢٩] ، بينما عرفت في العصر الإسلامي باسم مدينة البهنسا وأصبحت مركزاً تجارياً هاماً يقع علي الطريق المؤدي إلي الواحات البحرية[٣٠] .

وجدير بالذكر أن التقسيم الإداري لمصر خلال العصرين اليوناني والروماني اختلف عن التقسيم خلال العصر الفرعوني ، فقد أطلق الإغريق علي الأقاليم الفرعونية اسم Νομούς / Nομί نوموس[٣١] وأصبحت منطقة المنيا تتبع إقليم Επτανομαί هبتانوماي (مصر الوسطي) الذي يمتد من المنطقة الممتدة عبر محافظة المنيا حتى محافظة الجيزة[٣٢] ، وتغير التقسيم الإداري مرة أخري خلال العصر البيزنطي ففي القرن السادس الميلادي قسمت مصر الوسطي والعليا إلي دوقيتين هما " دوقية اركاديا Αρκαδία وتشمل المنطقة الممتدة من الدلتا حتى بلدة القيس (كينوبوليس) جنوباً ، ودوقية طيبة Θηβαίδος وتضم المنطقة الممتدة من جنوب بلدة القيس حتى جزيرة فيلة[٣٣] وقد اختلفت المصادر القديمة في ذكر أسماء النومات البطلمية والرومانية بمنطقة المنيا [٣٤] ولكن ربما أن منطقة المنيا خلال العصرين اليوناني والروماني كانت تضم خمسة مدن يونانية هي:-

Κυνοπολις كينوبوليس (القيس)، **Οξύρρυγχος** أوكسيرنخوس (البهنسا) **Μεγανη Ἑρμουπολίς**(هيرموبوليس ماجنا(الأشمونين) **Ταοδουςοπολις** تيودوسوبوليس (المنيا) ، **πόλις Αντινόου**انتينوبوليس[٣٥](الشيخ عبادة) وظلت هذه الوحدات الإدارية محتفظة بطابعها اليوناني والروماني حتى الفتح العربي [٣٦] .

معبودات اقاليم المنيا في العصرين البطلمي والروماني .

قدس أهالي وسكان أقاليم المنيا خلال العصرين البطلمي والروماني العديد من المعبودات ويتضح ذلك من خلال المظاهر الحضارية والأثرية التي عُثر عليها في المواقع والمزارات الأثرية بمدن وقري هذه الأقاليم ، فعلي سبيل المثال نري المعبود تحوت / هرميس والذي قُدس في منطقة الأشمونين وأصبحت مركزاً رئيساً لعبادته وعرفت باسم هرموبوليس ماجنا ، وكذلك المعبود زيوس[٣٧] **Διός** وسوبك (سوخوس)[٣٨] وسيرابيس[٣٩] والأخوين ديسكوري[٤٠] والمعبودة حتحور والمعبودة إيزيس موخيس[٤١]المعبودة رننوت[٤٢] *Rnnt* حيث تم تقديسهم جميعاً في منطقة أكوريس[٤٣] (طهنا الجبل حالياً) ، كذلك نري المعبود أنوبيس الذي قُدس في مدن الإقليم الثامن عشر من أقاليم مصر العليا والذي شبهه الإغريق بالمعبود هرميس وتم الدمج بينهما تحت أسم هرمانوبيس Ερμανούβίς [٤٤] ، ايضا المعبودة باخت[٤٥] (القطة البرية) والتي شبهها الإغريق بالمعبودة أرتميس [٤٦] ، وأقاموا لها جبانة كبيرة في منطقة أسطبل عنتر[٤٧] من عهد الإسكندر الرابع[٤٨] ، فضلا عن عبادة أوزير أنتينووس[٤٩] الذي ظهرت في مدينة انتينوبوليس ، وعبادة المعبودة تاورت *T3 wrt* [٥٠] في الإقليم التاسع عشر والتي عرفت باسم ثيووريس (**Θουέρις**) بمعني (العظيمة) [٥١] ، وقد ذكر بلوتارخ Plutarch [٥٢]إنها محظية المعبود ست المعبود الرئيسي للإقليم[٥٣] ويعتبر إقليم أوكسيرنخوس المركز الرئيسي لعبادة تاورت في مصر وقد شبهها الإغريق بالمعبودة أثينا **Αθηνά** [٥٤]وعرفت باسم أثينا ثيووريس(**Αθηνά- Θουρις**) [٥٥] .

تصوير معبودات أقاليم المنيا

رغم تعدد المعبودات التي قدسها أهالي وسكان اقاليم ومدن المنيا خلال العصرين البطلمي والروماني إلا ان دار سك العملة في الإسكندرية عندما شرعت في إصدار أول الفئات النقدية الخاصة بالأقاليم وذلك في العام الحادي عشر من عهد الإمبراطور دوميتيانوس[٥٦] وحتي أخر اصدارات هذه الفئات النقدية في عهد الإمبراطور أنطونيوس بيوس[٥٧] اي من عام ٨١ م وحتي عام ١٦٠ م [٥٨]، لم تقم بتصوير كافة المعبودات داخل أقاليم ومدن المنيا وإنما تم تصوير وتجسيد المعبود الرئيسي دون غيره من المعبودات ويتضح ذلك من خلال بعض النماذج من الفئات النقدية البرونزية ومنها :-

العملة الأولي (شكل -٢)

يرجع تاريخ هذه العملة إلي العام الثالث عشر من حكم الإمبراطور تراجان (١٠٩-١١٠ م) وهي من فئة الدراخمة ، صُور علي الوجه الأول صورة نصفية للإمبراطور متجهاً برأسه ناحية اليمين ، وقد كلل رأسه بإكليل الغار ويُحيط به من اليسار إلي اليمين النقش التالي :-

(AVT KAI TPAIAN CEB ΓEPM ΔAKIK)ويقرأ (الإمبراطور تراجان أغسطس المنتصر علي الجرمان والداكيين) أما علي الوجه الآخر صُور المعبود تحوت / هرميس واقفاً يتجه برأسه ناحية اليسار ، له شعر كثيف ولحية ، يعلو رأسه تاج الأتف وقرني الكبش ، يرتدي الخيتون يعلوه الهيماتون حيث تغطي نصفه السفلي وتتسدل علي ذراعه الأيسر الذي يمسك به عصي الـ **kerykeion** بينما يحمل علي يده اليمني قرداً صغيراً جالساً يعلوه رأسه قرص القمر ويحيط بالمنظر النقش التالي :- (EPMOΠOΛITHC) ويقرأ (إقليم هيرموبوليس ماجنا) ويظهر علي الجانبين الأيمن والأيسر الأحرف (L- IΓ) والتي تشير إلي العام الثالث عشر من حكم الإمبراطور تراجان[٥٩] .

العملة الثانية (شكل -٣)

يرجع تاريخ هذه العملة إلي العام الحادي عشر من حكم الإمبراطور هادريان (١٢٦- ١٢٧ م) وهي من فئة الابول obol ، صُور علي الوجه الأول صورة نصفية للإمبراطور بملامح الشباب متجهاً برأسه ناحية اليمين ، يعلو رأسه إكليل الغار ، ويُحيط بالمنظر من اليسار إلي اليمين النقش التالي :-

(AVT KAI TPAI AΔPIA CEB)

ويقرأ (الإمبراطور قيصر تراجان هادريان أغسطس) ، بينما يظهر علي الوجه الآخر صورة نصفية للمعبود هرميس في هيئة رجل مسن له شعر كثيف ولحية متوسطة ، يعلو رأسه تاج الأتف ، يرتدي الهيماتون حيث تغطي كتفه الأيمن والمنطقة أسفل الرقبة ، ويظهر من أمامه طائر الأيبس ، ويظهر علي الجانب الأيسر نقش مختصر يوضح اسم الإقليم (EPMO) (هيرموبوليس) بينما نقس علي الجانب الأيمن الحرف (L IA) والتي تشير إلي العام الحادي عشر من حكم الإمبراطور هادريان[٦٠].

العملة الثالثة (شكل -٤)

يرجع تاريخ هذه العملة إلي العام الثاني عشر من حكم الإمبراطور تراجان (١٠٨-١٠٩ م) وهي من فئة الدراخمة صُور علي الوجه الأول صورة نصفية للإمبراطور بوجه ممتلئ متجهاً برأسه إلي اليمين ويتوج رأسه بإكليل الغار ، ويحيط بالمنظر من اليسار إلي اليمين النقش التالي :-

(AVT KAI TPAIAN CEB ΓEPM ΔAKIK)

ويقرأ (الإمبراطور تراجان أغسطس المنتصر علي الجرمان والداكيين) أما علي الوجه الآخر صُور المعبود هرمانوبيس واقفاً متجهاً برأسه ناحية اليسار ، يعلو رأسه تاج الأتف ، يرتدي الهيماتون حيث كشفت عن كتفه الأيمن ، يقبض بيده اليسري علي غصن النخيل ، بينما يحمل بيده اليمني شيئاً غير واضح ، وعند قدميه يقف ابن أوي (الكلب) ويحيط بالمنظر النقش (

(KYNOΠOΛEITHC NMOC) إقليم كينوبوليس ،بينما نقس علي الجانب الأيسر الحرف (L IB) والتي تشير إلي العام الثاني عشر من حكم الإمبراطور تراجان[٦١].

العملة الرابعة (شكل –٥)

يرجع تاريخ هذه العملة إلي العام الحادي عشر من حكم الإمبراطور هادريان (١٢٦– ١٢٧ م) وهي من فئة الابول Obol ، صُور علي الوجه الأول صورة نصفية للإمبراطور متجهاً ناحية اليمين ، له لحية منسقة ، تُوجت رأسه بإكليل الغار ، ويحيط به من اليسار إلي اليمين النقش التالي :–

(AVT KAI TPAI AΔPIA CEB)

ويقرأ (الإمبراطور قيصر تراجان هادريان أغسطس) ، أما علي الوجه الآخر صوّر المعبود أنوبيس / هرمانوبيس واقفاً يتجه برأسه ناحية اليمين يرتدي الخيتون يعلوه الهيماتون ، يمسك بيده اليسري كلب ، ويظهر في الجانب الأيسر النقش (KYNOΠ) وهي اختصار لكلمة كينوبوليس ، ويظهر تاريخ الإصدار علي الجانب الأيمن بالأحرف (L IA) والتي تشير إلي العام الحادي عشر من حكم الإمبراطور[٦٢]

العملة الخامسة (شكل –٦)

يرجع تاريخ هذه العملة إلي العام الحادي عشر من حكم الإمبراطور هادريان (١٢٦– ١٢٧ م) وهي من فئة نصف الابول صُور علي الوجه الأول صورة نصفية للإمبراطور متجهاً ناحية اليمين ، له لحية منسقة ، تُوجت رأسه بإكليل الغار ، ويحيط به من اليسار إلي اليمين النقش التالي :–

(AVT KAI TPAI AΔPIA CEB)

ويقرأ (الإمبراطور قيصر تراجان هادريان أغسطس) ، أما علي الوجه الآخر صوّر المعبود أنوبيس في هيئة الحيوانية بصورة الكلب متجهاً ناحية اليمين ، ويظهر من خلفه في الجانب الأيسر النقش (KYNOΠ) وهي اختصار لكلمة كينوبوليس ، ومن أمامه يظهر تاريخ الإصدار بالأحرف (L IA) والتي تشير إلي العام الحادي عشر من حكم الإمبراطور[٦٣] .

العملة السادسة (شكل -٧)

يرجع تاريخ هذه العملة إلي العام الحادي عشر من حكم الإمبراطور دوميتيان (٨١– ٩٢ م) وهي فئة الدراخمة صُور علي الوجه الأول صورة نصفية للإمبراطور بوجه ممتلئ متجهاً ناحية اليمين ويتوج رأسه بإكليل الغار ، ويحيط بالرأس من اليسار إلي اليمين النقش التالي :–

(AVT KAIC ΘEO VIOC ΔOMIT CEB ΓEP)

ويقرأ (الإمبراطور قيصر الحاكم المطلق المؤله دوميتيان أغسطس قاهر الجرمان) ، أما علي الوجه الآخر صُورت المعبودة تاورت – أثينا (**Αθηνά- Θουρις**) واقفة تنظر ناحية اليمين ، تضع علي رأسها الخوذة الحربية ، وترتدي الخيتون يعلوه البيبلوس Πέπλος[٦٤] تقبض بيدها اليسري علي الرمح أو الفأس المزدوج ، بينما تحمل علي يديها اليمني المعبود نيكي المجنحة (معبودة النصر) ويحيط بالمنظر النقش التالي :–(NOMOC OΞYPYNXEITHC) ويقرأ(إقليم أوكسيرنخوس) ومن أمامها نقشت الحروف (L IA) والتي تشير إلي العام الحادي عشر من حكم الإمبراطور[٦٥].

العملة السابعة (شكل – ٨)

يرجع تاريخ هذه العملة إلي العام الثامن من حكم الإمبراطور انطونيوس بيوس (١٤٤– ١٤٥ م) صُور علي الوجه الأول صورة نصفية متجهاً ناحية اليمين ، له لحية متوسطة الطول وشارب ، وتوج رأسه بإكليل الغار ويحيط بالرأس من اليسار إلي اليمين النقش التالي : –

(AVT K T AIΛ AΔP ANTWNEINOC CEB EVC)

ويقرأ (الإمبراطور قيصر تيتوس ايليوس هادريانوس أنطونينوس اغسطس التقي) ، أما علي الوجه الآخر صُورت المعبودة تاورت – أثينا (**Αθηνά- Θουρις**) واقفة تنظر ناحية اليسار ، تضع علي رأسها الخوذة الحربيـــة ، ترتدي الخيتون ويعلوه البيبلوس ، تمسك بيدها اليمني الفأس المزدوج ، بينما تحمل علي يدها اليسري المعبودة نيكي المجنحة ، ويحيط بالمنظر النقش التالي :-

(OΞYPYNX IT) ويشير إلي إقليم أوكسيرنخوس ، ويظهر تاريخ الإصدار موزع علي الجـــانبين الأيمـــن والإيسر بالأحرف (L H) والذي يشير إلي العام الثامن من حكم الإمبراطور[٦٦]

الدراسة التحليلية

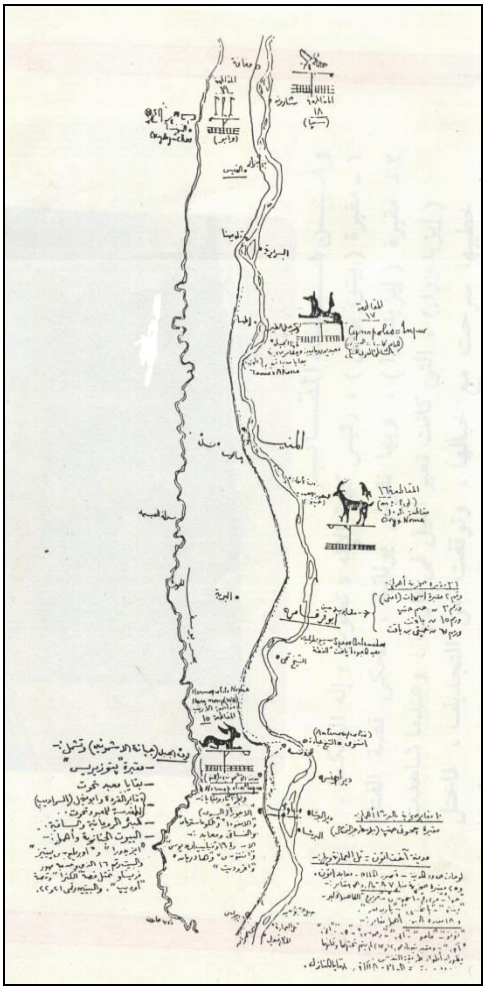
يتضح من خلال دراسة بعض نماذج العملات النقدية التي صورت معبودات أقاليم المنيا خلال العصرين البطلمي والروماني ما يلي :-

- أن منطقة المنيا خلال العصرين البطلمي والروماني ضمت في حدودها الإدارية ثلاثة أقاليم رئيسية فقط هي ، الإقليم الخامس عشر (إقليم هرموبوليس ماجنا) ، الإقليم الثامن عشر (إقليم كينوبوليس) ، الإقليم التاسع عشـــر (إقلـــيم أوكسيرنخوس) ، رغم أن المنطقة (المنيا) كانت تضم خمسة أقاليم مصرية قديمة ، وخـــلال العصـــر البطلمـــي والروماني حدث ربط واندماج بين بعض الأقاليم .[٦٧]
- يتضح من خلال دراسة هذه النماذج انه بالرغم من وجود مدن ذات شأن تجاري واقتصادي بمنطقة أقاليم المنيا خلال العصرين البطلمي والروماني مثل مدينة (أكوريس / طهنا الجبل) والتي تمتعت بموقع استراتيجي هام بين النيل والصحراء ، امتلكت نوعين من الطرق التجارية ، الأولي نهرية عن طريق نهر النيل ، والثاني عبر الصحراء الشرقية إلي البحر الأحمر[٦٨] ، وكذلك مدينة (انتينوبوليس / الشيخ عبادة) والتي انشأها الإمبراطور هادريان في الفترة من ١١٧ –١٣٨ م وتعتبر المدينة الرومانية الوحيدة التي تم إنشاءها خلال العصر الروماني بالكامل وتم تخطيطها علي الطراز المدن الهللينستي الكبري ، وتم تزويدها بسوق كبير وحمامات ومسرحاً [٦٩] وبالرغم من مكانه هذه المدن ووضعها التجاري والاقتصادي لم يتم اتخاذها كأقاليم مستقلة ، وأبقت الإدارة البطلمية والرومانية علي مراكز الأقاليم كما كانت سابقاً وسعت فقط في دمج وربط بعض الأقاليم والتوسع في البعض الأخر دون نقل المراكز الرئيسية للأقاليم بمنطقة المنيا .
- رغم تعدد المعبودات داخل أقاليم المنيا الثلاثة إلا أن دار السك بالإسكندرية صورت المعبود الرئيســـي فقـــط علـــي الفئات النقدية الخاصة بكل إقليم .
- حافظت أقاليم المنيا الثلاثة علي مورثها الثقافي والديني من خلال احتفاظها بالمعبود الرئيسي في كل إقليم منذ أقـــدم العصور وحتي العصرين البطلمي والروماني .
- يتضح من خلال دراسة هذه النماذج من العملات أن الأقاليم الثلاثة بمنطقة المنيا كانت بمثابة مراكز عبادة رئيســـية للمعبودات التي تم تصويرها علي عملات الأقاليم فكانت هرموبوليس بالإقليم الخامس عشر مركزا رئيســـياً لعبـــادة المعبود (تحوت / هرميس) ، وكانت مدينة " *s3-k3* سا–كا " والتي ربما أشتق منها اســـم بلدة القيس[٧٠] (تقع جنوب غرب بني مزار) و مدينة " *ḥr-dy* حر– داي [٧١] (ربما قرية الشيخ فضل الحالية) بالإقليم الثامن عشر مركزاً رئيسيا لعبادة المعبود (أنـــوبيس / هـــرميس) ، بينمـــا كانـــت مدينـــة أوكسيرنخوس بالإقليم التاسع عشر مركزا رئيسياً لعبادة المعبودة (تاورت – أثينا) [٧٢]
- حدث ارتباط وتطابق بين المعبودات المصرية والمعبودات اليونانية [٧٣] وجاءت القطع النقدية لتؤكد ذلـــك فظهـــر تطابق بين عبادة تحوت وهرميس في الإقليم الخامس عشر (هرموبوليس) وتطابقت عبادة أنوبيس وهرميس فـــي

الإقليم الثامن عشر (كينوبوليس) وتطابقت عبادة تاورت وأثينا في الإقليم التاسع عشر (أوكسيرنخوس) ، وعلي الرغم من أن تصوير هذه المعبودات جاء في شكل يوناني يتمثل في هيئة أدمية لرجل او سيدة ، إلا ان دار السك بالإسكندرية لم تغفل رموز وشعارات الأقاليم ، فصُور القرد البابوني علي عملات الإقليم الخامس عشر ، وصُور الكلب علي عملات إقليم كينوبوليس وفي ذلك محاولة لإظهار التسامح الديني وكسب حب الشعب المصري ، ولإظهار الطابع المحلي في التصوير[٧٤] .

- يرجح من خلال دراسة هذه النماذج لعملات أقاليم المنيا خلال العصرين البطلمي والروماني أن دار السك بالإسكندرية كانت علي دراية بشئون الديانة المصرية ومعرفة بالمعبودات المصرية القديمة ومخصصاتها المقدسة في كل إقليم ، وربما استعانت بمجموعة من الكهنة كي يساعدوا فناني دار السك في توصيف ورسم المخصصات والرموز المقدسة لتلك المعبودات .

- يتضح من خلال الدراسة أن الفئات النقدية لعملات اقاليم المنيا تعود إلي عهد كلا من الإمبراطور دوميتيان (٨١-٩٦ م) ،الإمبراطور تراجان (٩٨- ١١٧ م) ، الإمبراطور هادريان (١١٧- ١٣٨ م) ، الإمبراطور أنطونينوس بيوس (١٣٨- ١٦١ م) وقد اختلف العلماء في الدافع الحقيقي وراء إصدار تلك الفئات النقدية في عهد هؤلاء الأباطرة ، فمنهم من يري أن الدافع وراء إصدار تلك الفئات هو تنشيط حركة التجارة الداخلية في عملية البيع والشراء بين الأقاليم [٧٥] ، ومنهم من يري أن الهدف هو إظهار حسن النوايا تجاه الشعب المصري وكسب وده من خلال إظهار جانب من التسامح الديني في تصوير معبودات الحياة الدينية في مصر القديمة وتجنبا لقيام الثورات[٧٦]



(شكل –١) خريطة توضح الأقاليم المصرية القديمة بمنطقة المنيا والمدن التابعة لها .

نقلا عن

محمد حسن الشريف ، المنيا " عروس الصعيد " القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ٣٩ .

(شكل –٢) عملة من عهد الإمبراطور تراجان تصور المعبود هرميس

Poole(S.), Catalogue of the Coins of Alexandria and the Nomes, London, 1892,P.358,no.82

(شكل –٣) عملة من عهد الإمبراطور هادريان تصور المعبود هرميس
Poole(S.), Op.Cit,P.360,no.84.

(شكل –٤) عملة من عهد الإمبراطور تراجان تصور المعبود هرمانوبيس
Geissen, A., Weber, M., Untersuchungen zu den Ägyptischen Nomenprägungen VI,Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik (ZPE), 2006 ,P.282,TAFEL .1 , no.5

(شكل –٥) عملة من عهد الإمبراطور هادريان تصور المعبود هرمانوبيس
Geissen, A., Weber, M,P.282,TAFEL .1, no.6.

(شكل –٦) عملة من عهد الإمبراطور هادريان تصور المعبود أنوبيس في الهيئة الحيوانية
Geissen, A., Weber, M,P. 282,TAFEL .1, no.7.

(شكل –٧) عملة من عهد الإمبراطور دوميتيان تصور المعبودة تاورت – أثينا (Αθηνά- Θουρις)
Geissen, A., Weber, M,P. 288,TAFEL .1, no.8.

(شكل –٨) عملة من عهد الإمبراطور أنطونينوس بيوس تصور المعبودة تاورت – أثينا (Αθηνά- Θουρις)
Geissen, A., Weber, M,P. 289,TAFEL .II, no.14.

حواشي البحث

(١) ناريمان درويش ، الجغرافية التاريخية لمنطقة محافظة المنيا " من العصر الفرعوني وحتى نهاية العصر الروماني ، الهيئة العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ص ١٧ .

(٢) اختلفت الآراء حول موقع منعت خوفو ، حيث ذُكر أنها تقع علي مسافة قصيرة إلي الجنوب من مدينة أبوقرقاص وعرفت باسم " العنـــبجا " وهـــي المدينة التي شكلت مقابر بني حسن جبانتها ، وربما أنها تقع بين قرية طحا جنوباً وبين مدينة البهنسا شمالاً ولكنَّ الرأي الراجح أنها تقع بالضفة الشـــرقية للنيل بجوار الصحراء الشرقية ، وتعد (منعت خوفو) أحد أهم مدن الإقليم السادس عشر من أقاليم مصر العليا ، وهي عاصمة للجزء الشرقي من الإقليم الذي عرف باسم (*ḏwt –ḥr*) جبل حورس وجاء ذكرها في العديد من المصادر منها نقش بوادي الحمامات للمدعو" سعنخ " من الأسرة الحادية عشـــرة وفي مقبرة خنوم حتب الأول (رقم ١٤) ومقبرة خنوم حتب الثاني (رقم ٣) من الأسرة الثانية عشر في بني حسن . للمزيد يراجع :-

صدقه موسي علي ، الإقليم السادس عشر منذ أقدم العصور حتي نهاية الدولة الوسطي ، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الآداب ، جامعة المنيا ، ١٩٨٩ ، ص ص ٩٩٧ – ١٠٠٥ .

(٣) عبد الحليم نور الدين ، مواقع الآثار المصرية القديمة ، الجزء الثاني " مواقع مصر العليا " الطبعة الثامنة ، القاهرة ، ٢٠٠٩ ، ص ٥٦ .

(٤) Youssri (E.H.), EL-Minia Region in The Graece-Roman Period ,(Historical and Archaeological Study) Tourist Guidance Department , Faculty of Tourism ,Minia University,2005,PP.1-5

(٥) باسم سمير الشرقاوي ، محافظة المنيا "المواقع الأثرية والمزارات الدينية " ، المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠٥ ،ص ٥ .

(٦) Gardiner(A.H) Ancient Egyptian Onomastica, Vol.II ,Oxford University Press, 1947,PP.81-87

(٧) الثامون المقدس أو ثامون الأشمونين هو أحد نظريات الخلق التي ظهرت في مصر الفرعونية وهذا المذهب يري أن الكون خُلق من خـــلال تـــزاوج مجموعة من المعبودات عددها ثمانية ظهروا علي تل أزلي انحسرت عنه المياه ، ويتمثل هذا الثامون في أربعة ذكور من الضفادع وأربع إنـــاث مـــن الحيات وهم (نون ونونت ويمثلان المحيط الأزلي ، أمون وأمونت ويمثلان العدم أو الخواء حح وحوحيت ويشملان اللانهائية ، كوك وكوكيـــت ويمـــثلان الظلام) ومن هذا التزاوج خرج (رع) رب الشمس ليخلق الكون للمزيد يراجع :-

أدولف أرمان ، ديانة مصر القديمة ، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ، محمد أنور شكري ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ص ص٧٢-٧٥

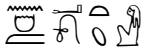
(٨) جاء ذلك تميزاً لها عن مدينة هرموبوليس پارڤا (هرموبوليس الصغرى بمصر السفلي) والتي تقع شمال غرب الدلتا بمحافظة البحيرة عند دمنهور ، للمزيد عن هرموبوليس ماجنا . باسم سمير الشرقاوي ، المرجع السابق ، ص ١٩١ .

(٩) المعبود هرميس Ἑρμης : هو ابن زيوس Διός والحورية (مايا) بنت أطلس، عرف على أنه رسول الآلهة وحامى التجار والمسافرين ومن أهـــم رموزه القبعة المجنحة والحذاء المجنح و عصا الرسول kerykeion . للمزيد يراجع :-

Larson(J.),Ancient Greek Cults , London& New York ,2007.P.146 .

(١٠) المعبود چحوتي :عُرف أنه معبود الحكمة والمعرفة لكنه حمل العديد من الألقاب منها انه سيد الثقافة ، رسول الآلهة ، واضع القوانين ورب العدالة ، وهو الساحر الأعظم وسيد السحرة إله القمر ، وقد صور چحوتي في شكليين أساسيين هما طائر الأيبس (أبو منجل) وشكل القرد فكان أحيانـــاً يأخـــذ شكل طائر الأيبس بالكامل وأحياناً يظهر برأس الطائر فقط وجسد إنسان ، وكذلك مع القرد . للمزيد يراجع :-

والاس بدج ، آلهة المصريين ، ترجمة محمد حسين يونس ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ص ٤٥٩– ٤٧٩

(١١) عُبد بجانب چحوتي عدد من المعبودات الأخرى منها المعبودة " *Wnt* ونت " وهي تمثل شعار الإقليم واُعتبرت المدافعـــة عـــن الآلهة وقاتله أعدائهم ، هناك أيضا المعبودة " *ḥt-ḥr* حتحور" ظهرت هذه المعبودة بصور وخصائص مختلفة وعبدت في أماكن عديـــدة فـــي مصر وهي ربة الموسيقي والحب والعطاء والأمومة ، صورت علي شكل بـــقرة كاملة أو أنثي يعلو رأسها قرص الشمس والقرنيين أو أنثي برأس بقـــرة وبين قرنيها قرص الشمس ، قورنت عند اليونانيين بالمعبودة أفروديت ومن بين المعبودات التي ظهرت في الأشمونين نجد المعبـــودة " نحمـــت عـــاوي  " بمعني التي تحمي الغنائم كان أول ظهور لها في الإقليم الخامس عشر في عصر الدولة الحديثة ثم انتقلت إلي الدلتا في عهد الأسرة الثانية والعشرين وعرفت علي أنها سيدة الأشمونين أو سيدة الجنوب . للمزيد عن هذه المعبودات يراجع :-

أحمد محمد سيد حميدة ، الإقليم الخامس عشر من أقاليم الجنوب في عصر الدولتين القديمة الوسطي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة حلوان ، ٢٠٠٧ ، ص ١٨– ٢٧ .

(١٢) Gardiner (A.H.), Op.Cit,P.91.

(١٣) Montet (P.) Geographie de L'Egypte Ancienne II, Paris ,1963, P.163.

(١٤) يذكر أن كلمة " حبنو" اشتقت من الفعل المصري " حبن *ḥbn* بمعني يطعن " إشارة إلي المعبود حورس وصراعه مع الإله ست والذي قام بطعنه في هذه المنطقة . للمزيد يراجع : -

Gomaa (F.), Hebenu , in ***:LÄ II***,1977,P.1075.

(١٥) Helck (W.) ,Die Altägypten Gaue ,Ludwig Reichert, Wiesbaden ,1974 , PP. 112-113.

(١٦) إنبو / أنوبيس Ανουβίς : معبود جنائزي في شكل حيوان ابن آوي أحد الفصائل الكلبية ، وعرف لدي المصريين القدماء بإلـــه المـــوتى وحـــارس الجبانات والمتجول بين القبور في الصحراء لينبشها ، وكان يمثل علي هيئة إنسان برأس كلب وأحياناً يمثل علي شكل حيوان قابع علـــي بطنـــه ، مثلـــه المصريون على هيئة كلب يربض على قاعدة تمثل واجهة المقبرة وذلك للحماية وأتخذ كذلك صفة "المحنط" لأنه قام بتحنيط الإله "أوزيريس" . للمزيد :- عبد الحليم نور الدين ، الديانة المصرية القديمة (الجزء الأول) المعبودات ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ص ص ١٠٣-١١٠

(١٧) Montet (P.) , OP.Cit, P.166.

(١٨) مصطفي عزمي محمد ، الإقليم الثامن عشر من أقاليم مصر العليا " عنتي " رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص ١٥ .

(١٩) Montet (P.) ,Op.Cit ,P.172

(٢٠) حسن محي الدين السعدي ، حكام الأقاليم في مصر الفرعونية ، القاهرة ٢٠٠٣، ص ٥٦ .

(٢١) Gardiner (A.H.), Egyptian Grammar, Oxford ,1957 ,P.468.

(٢٢) Berlev (O.D.)," Falcon in Boat" a Hieroglyph and a God , ***JAH.1*** , 1969 ,PP.3-30.

(٢٣) Helck (W.), Op.Cit , PP.75-76.

(٢٤) حسن محي الدين السعدي ، المرجع السابق ، ص ٥٧ .

(٢٥) مصطفي عزمي محمد ، البهنسا في العصرين الفرعوني واليوناني الروماني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ١٨ .

(٢٦) المعبود ست : معبود قديم جدا ، عرف علي أنه إله الشر في مصر القديمة ، حيث قتل أخاه أوزيريس ودارت بينهما عدة معارك انتهـــت بانتصـــار الخير المتمثل في حورس ، يمثل في شكل كائن خرافي يصعب تحديد هويته ، ويظهر أحيانا في شكل إنسان برأس هذا الكائن والذي تميز بفم طويل وأذنيه المستويتين من أعلي . للمزيد

Te Velde (H.) , Seth ,god of Confusion ,Leiden ,1967, PP.1-15.

(٢٧) Montet (P.), Op.Cit , P.181

(٢٨) Gomaa (F.),Op.Cit, P.350

(٢٩) مصطفي عزمي محمد ، المرجع السابق ، ص ٢٦ .

(٣٠) عزت زكي قادوس ، آثار مصر في العصرين اليوناني والروماني ، الإسكندرية ، ٢٠٠١ ، ص ص ٢٣٩- ٢٤٠ .

(٣١) إبراهيم نصحي ، مصر في عصر البطالمة ، الجزء الثاني ، ١٩٧٦ ، ص ص ٣٧٨-٣٨٠ .

(٣٢) ناريمان درويش ، المرجع السابق ، ص ٢٤ .

(٣٣) زبيدة محمد عطا ، الحياة الاقتصادية في مصر البيزنطية ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ص ٦٠- ٦٤ .
أمال محمد الروبي ، الرومان تاريخهم وحضارتهم ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ص ١٨٠- ١٨٥ .

(٣٤) ناريمان درويش ، المرجع السابق ، ص ٢٤ .

(٣٥) تكتب أحياناً (انطيونوبولس) وهي تقع علي الضفة الشرقية للنيل في مواجهة مدينة هيرموبوليس تقريبا وتسمي الآن قرية الشيخ عبادة تعود تسمية هذه المدينة (انتينوبوليس) إلي الصبي انتينووس Αντινόου غلام الإمبراطور هادريان (١١٧- ١٣٨ م)حيث غرق هذا الغلام قبالة موقع المدينة مما حدا بالإمبراطور هادريان أن يُوله هذا الصبي ويبني له مدينة في هذا الموقع تحمل اسمه وتُخلَد ذكراه علي مر الزمان . للمزيد يراجع :-
سيد الناصري ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية السياسي والحضاري ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٢٥٥

(٣٦) زبيدة محمد عطا ، إقليم المنيا في العصر البيزنطي في ضوء أوراق البردي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ،١٩٨٢ ، ص ص ٣٨ -٤٤.

(٣٧) زيـــوس **Διός** :هـــو كبيـــر الآلهـــة اليونانيـــة ، المـــتحكم فـــي أمـــور الســـماء ،فـــي الأســـاطير هـــو ابـــن كرونـــوس، أشهر زوجاته أخته الربة هيرا ، كانت له العديد من الزوجات .يراجع:-
Larson(J.),Ancient Greek Cults ,Routledge, London& New York ,2007,PP.15-28

(٣٨) سوبك : أحد اهم المعبودات المصرية القديمة التي عبدت في هيئة التمساح ، ترجع عبادته إلي عصور ما قبل التاريخ ، صور في الهيئة الكاملة للتمساح أو الهيئة الأدمية برأس تمساح تعتبر الفيوم المركز الرئيسي لعبادته . يراجع :-
عبد الحليم نور الدين ، المرجع السابق ، ص ص ، ٢٧٠- ٢٧٦ .

(٣٩) سيرابيس:- المعبود الرسمي لمدينة الإسكندرية القديمة ، عُرفت عبادته في مصر علي يد الملك بطلميوس الأول والذي سَـعَيَ لتوحيـد المصـريين واليونانيين فحاول اختيار معبود رسمي للدولة يَحظي بقبول الطرفين فوجد" أوزير – أبيس " وهو العِجْل المُقدس أبيس الذي يتحد بعد موته مع إله العـالم الآخر أوزيريس، فقام بطليموس بتغيير هيئته للصورة الآدمية بدلاً من الحيوانية التي لم يكن يألفها الإغريق وقام بتسهيل النطق على اللســان الاغريقــي ليسمى بـــ «سيرابيس».عُبد سيرابيس كمعبود للشفاء والعالم الأخر ، وكان يُصوِّر دائمًا كرجل له لحية وشعر مجعد ويعلو رأسه الكلاثوس. وكان معبده " السرابيوم "، في مدينة الإسكندرية من أهم معابده بالإضافة إلى مركز آخر لعبادته في كانوب . للمزيد :-
Stambaugh(J.E.),Sarapis under The Early Ptolemies, Leiden,E.J.Brill ,1972,PP.1-13

(٤٠) الأخوين ديسكوري هما كاستور Κάστωρ وبوللوكس Πολυδεύκης أبناء توءم للملكة ليدا Λήδα من اسبرطة وهي زوجة الملك تينداروس Τυνδάρεως ، وقد اختلفت الروايات حول والد هذا التوءم فمنها ما يذكر أنهم أبناء للمعبود زيوس والذي هام حباً وعشقاً للملكة ليدا وزارها في هيئة

طائر البجع وعلي أثر ذلك أنجبت الملكة التوأمين كاستور وبوللوكس ، والتوأمين كليتمنيسترا Κλυταιμνήστρα و هيليني Ελένη ، ومنها ما يذكر أن كاستور هو أبن للملك تينداروس ، بينما بوللوكس أبن المعبود زيوس ، وتم رفع كاستور وبوللوكس إلي مصاف الآلهة اليونانية.

عبد المعطي شعراوي ، أساطير إغريقية (الآلهة الكبرى) الجزء الثالث ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ٢٠٠٥ ، ٦٢-٦٣

(٤١) التسمية المحلية للمعبودة إيزيس حيث أن أكوريس تقع ضمن مقاطعة موخيس بالإقليم الهرموبوليتي . للمزيد

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

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

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

kawanishi (H.), Akoris, Report of The Excavation at Akoris in Middle Egypt ,1981-1992, Tsukuba ,Kyoto,1993,PP.11,34

(٤٤) Bonnet,(H.)., Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte, Walter De Gruyter& Co., Berlin, 1952,P.289-290.

(٤٥) باخت *P3ḫt* : تعددت ألقاب وصفات هذه المعبودة فأسمها يعني ذات المخالب الحادة أو التي تخربش الأعداء أو الحامية ، وصورت في هيئة أنثي الأسد (اللبؤة) أو شكل سيدة برأس اللبؤة أو برأس قطة . للمزيد يراجع :-

Wilkinson (R.H.),The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt, London , 2003 , P.180.

(٤٦) أرتميس : في الأساطير اليونانية هي ابنه زيوس ولاتو (ليتو) وأخت الإله أبوللو تمتعت بمكانة فريدة بين المعبودات اليونانية عرفت بأنها إلهة للصيد، حامية للحيوانات والبرية أخذت القوس والسهم والأيائل رموزا لها. للمزيد يراجع:

Larson,J.,(2007),Ancient Greek Cults ,Rout ledge, London& New York ,101-103. ،

(٤٧) تقع منطقة أثار إسطبل عنتر إلي الجنوب من دائرة عرض ٥٥ ٢٧ في صحراء الضفة الشرقية للنيل بمحافظة المنيا علي مسافة ٣ كمجنوب شرق مقابر بني حسن .صدقه موسي علي ، المرجع السابق ،ص ١٥٠

(٤٨) الأسكندر الرابع Αλέξανδρος Αίγός : هو أبن الإسكندر الأكبر من الأميرة الفارسية روكسانا ولد في بابل بعد وفاة والده بثلاثة أشهر في نهاية عام ٣٢٣ ق.م ، وضع منذ ولادته تحت الوصايا لم يذهب الإسكندر الرابع إلي مصر ومع ذلك اعتبره المصريون فرعونا عليهم إلي أن توفي مسموماً وعمره لم يتجاوز ال١٣ عشرة عاماً . للمزيد يراجع :-

Badian,E.,(1981), Alexander In Iran, Cambridge History of Iran II,420-430

(٤٩) أوزير أنتينووس معبود محلي أرتبط بالطب والشفاء في مدينة انتينوبوليس وأقيم له معبدا هناك وكان يتم تقدم القرابين علي مذابح مخصصة لذلك . عزت زكي قادوس ، أثار مصر في العصرين اليوناني والروماني ، الإسكندرية ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٢٢ .

(٥٠) المعبودة تاورت : الربة العظيمة ، ربة الحمل عند المصرين القدماء ، وحامية النساء والنائمين ، وسيدة الولادة وسيدة المياه النقية ، واشتهرت بقدرتها الفائقة علي صد جميع أنواع الشرور التي تصيب البشر . للمزيد :- عبد الحليم نور الدين ، المرجع السابق ، ١٦٥- ١٧١.

(٥١) Geraldine(P.), Magic in Ancient Egypt ,London: British Museum Press, 1994,P. 39

(٥٢) بلوتارخ : مؤرخ يوناني وكاتب سير ، ينحدر من أسرة عريقة في بلدة " خارونيا Chaeronea " تبعد حوالي ٨٠ كم إلي الشرق من مدينة دلفي ، عاش معظم حياته في خارونيا ، وخدم في معبد أبوللو بدلفي ، تناول سير عظماء اليونان والرومان ونجح في تحليل شخصياتهم وكتابه ترجمه لحياتهم حتى اعتبر من أهم كتاب السير والتراجم في العالم القديم . للمزيد :-

Lamberton (R.),Plutarch ,New Haven :Yale University Press ,2001.

(٥٣) Hart, G., The Routledge Dictionary of Egyptian God and Goddesses, Second Edition London,2003,P.154.

(٥٤) أثينا **Αθηνά**: ربة الحكمة ، النزال ، الحرب ، حامية الضياع والمدن ، والإلهة الأم والمربية وحملت العديد من الألقاب منها ذات الوجه الحسن والعذراء Pantheons ، كان يرمز لها بطائر البوم رمز الحكمة والمعرفة في بلاد اليونان.يراجع:-

Hammond (N.) & Scullard (H.),Oxford Classical Dictionary ,2ed Edition, Oxford ,1977,P.138.

(٥٥) Milne(G.), A History of Egypt under Roman Ruler, (London, 1924), p. 187

(٥٦) الإمبراطور دوميتيانDomitian (٨١- ٩٦ م) الإمبراطور الحادي عشر في تاريخ الإمبراطورية الرومانية ، وهو ابن الإمبراطور فسباسيان وشقيق الإمبراطور تيتوس ، شارك في الحملات العسكرية في جيرمانيا .

Garzetti,(A .), From Tiberius to the Antonines: A History of the Roman Empire AD 14–192. Routledge Revivals. Routledge, 2014,PP. 266, 833.

(٥٧) أنطونينوس بيوس Antoninus Pius (١٣٨ –١٦١ م) ولد في مدينة لانوفيومLanuvium وهي أحد المدن اللاتينية القديمة حكم الإمبراطورية الرومانية بعد موت الإمبراطور هادريان ومنذ اللحظة الأولي اظهر وفاءه واحترامه الشديد له لذلك عرف بين المؤرخين باسم " أنطونينوس التقي " تعبيراً عن تقواه تجاه هادريان ، عمل علي تامين حدود الإمبراطورية ،وقام بتنظيم الجهاز المالي مما زاد من دخل الخزانة ، عمل علي تقديم المساعدات للفقراء والمساكين وقام بإنشاء دار لرعاية الفتيات اليتيمات وعرفت هذه الدار باسم (فتيات فاوستينا) تكريماً لزوجة فاوستينا ، حكم حوالي ثلاث وعشرين عاماً وتوفي عام ١٦١ م .

للمزيد:– عاصم أحمد حسين ، دراسات في تاريخ الإمبراطورية الرومانية وحضارتها ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٣٢–٢٤٠ .

(٥٨) Poole(S.), Catalogue of the Coins of Alexandria and the Nomes, London, 1892,XCVII .

(٥٩) Poole(S.),Ibid,P.358,no.82.

(٦٠) Poole(S.), Ibid,P.360,no.84.

(٦١) Geissen, A., Weber, M., Untersuchungen zu den Ägyptischen Nomenprägungen VI,Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik (ZPE), 2006 ,P.282,no.5

(٦٢) Geissen, A., Weber, M,P. 282,no.6

(٦٣) Geissen, A., Weber, M,P. 282,no.7

(٦٤) البيبلـــوسΠέπλος : نـــوع مـــن الخيتـــون كانـــت عـــذارى أثينـــا يصـــنعن هـــذا الـــزى للإلهـــة أثينـــا ويتفـــانين فـــي تطريـــزه ويحظـــى بشـــرف عظـــيم حتـــى جـــرى المثـــل "جـــديراً بـــالبيبلوس Worthy of The Peplos .

يراجع: سوزان أحمد الكلزة، دراسات في فن النحت اليوناني، الإسكندرية غير موضح سنه الطبع،ص٤٧–٥١

(٦٥) Geissen, A., Weber, M,P. 288,no.8.

(٦٦) Geissen, A., Weber, M,P.289,no.14.

(٦٧) Geissen, A., Weber, M,P.279- 280.

(٦٨) Suzuki.(M.),Akoris through out the Predynastic to the Graeco Roman Periods a brief outline. (ARCM 18),Tokyo,1995, P.118-119.

(٦٩) عزت زكي قادوس ، المرجع السابق ، ص ٢١٧– ٢٢٤ .

(٧٠) Gardiner (A.H.), Op.Cit,P.98

(٧١) Gardiner (A.H.) , The Wilbour Papyrus II, Oxford , 1948 , PP.50-53 .

(٧٢) Frankfurter(D.), Religion in Roman Egypt, Princetion University Press Newjersey,1998,P.116

(٧٣) Bevan (E.), A History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty, Methuen & Co . LTD .London, , 1914, P.87- 88.

(٧٤) Head(B.), Historia Numorum, A Manual of Greek Numismatics, The Clerendon Press Oxford,1889,P.772.

(٧٥) Milne(G.), Catalogue of Alexandrian Coins in The Ashmolean Museum, P.15 .

(٧٦) Sheridan(J.), The Nome Coins of Alexandria. Another Look , The American Numismatic .Society, Vol.133, 1988, P.107-110

أثر الخط العربى فى فنون أوروبا فى ضوء الأدلة الأثرية[١]

أ.د/ محمد حمزة إسماعيل الحداد
كلية الاثار – جامعة القاهرة

مقدمة:

يعد موضوع أثر الخط العربى فى فنون أوروبا على جانب كبير من الأهمية ، فهو من الموضوعات الجديرة بالبحث والدراسة والتحليل ولا سيما اذا طبقنا ما اصطلحنا على تسميته بالتكامل فى المنهج العلمى بين علمى الآثار / والتاريخ، فأوروبا لم تتأثر فنونها بالخط العربى فحسب وإنما كان تأثرها كبيراً بالعديد من المجالات والجوانب فى الحضارة الإسلامية عامة والفن الإسلامى خاصة، ويأتي فن الخط العربى على راس افرع الفن الإسلامى التى أثرت تأثيراً كبيراً فى فنون أوروبا بل انتقل هذا التأثير إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وتعكس الأدلةالأثرية الباقية ما يؤكد ذلك وهى أدلة يصعب الطعن فى قيمتها أو التشكك فى أصالتها لأنها شاهدة على العصر ومرآة صادقة لا تكذب ولا تتجمل.

ولذلك ينبغى قبل أن نتحدث عن مظاهر أثر الخط العربى فى فنون أوروبا أن نتناول بإيجاز الاتصال الحضارى بين الشرق والغرب ونظرة الغرب إلى الشرق والمعابر التى عبرت من خلالها التأثيرات الحضارية الإسلامية إلى الغرب الأوروبي، ثم الإسهامات الغربية الرائدة فى دراسة اثر الفن الإسلامى فى أوروبا عامة واثر فن الخط العربى على تلك الفنون خاصة.

وعلى ضوء ما تقدم فإن دراستنا لهذا الموضوع سوف تكون من خلال ثلاثة محاور رئيسة وهى:

المحور الأول: الاتصال الحضاري بين الغرب والشرق ونظرة الغرب إلى الشرق والمعابر التى عبرت من خلالها التأثيرات الإسلامية إلى الغرب الأوروبي.

المحور الثانى: الإسهامات الغربية الرائدة فى دراسة أثر الفن الإسلامى عامة وأثر الخط العربى خاصة فى فنون أوروبا.

المحور الثالث: مظاهر أثر الخط العربى فى فنون أوروبا.

وفيما يلى نتناول كل محور منها على حده.

المحور الأول: الاتصال الحضاري بين الغرب والشرق ونظرة الغرب إلى الشرق والمعابر التى عبرت من خلالها التأثيرات الإسلامية إلى الغرب الأوروبي.

يمكن القول ، بادئ ذي بدء ، أن الحضارة الإسلامية قد قامت بدورها في خدمة الحضارة الإنسانية خير قيام ؛ ورغم ذلك فإن هناك كثيرين ممن يجهلون هذا الدور البارز للحضارة الإسلامية ولولاه لتأخرت النهضة الحديثة عدة قرون .

حقا قد يكون هناك أسباب لهذا الجهل ... وقد يكون تحامل بعض المستشرقين والعلماء الغربيين على التراث الإسلامي، بل وإهمال المسلمين أنفسهم لتراثهم وتاريخه فترة طويلة من عوامل وجود ذلك الإعتقاد.

وعن جذور هذا التحامل يمكن القول أنه كاد ينعقد الرأي عند جمهرة المستشرقين في القرن التاسع عشر الميلادي على الاستخفاف بدور العرب في بناء الحضارة الإنسانية ، والإصرار على أن الحضارة الأوروبية لا تدين بالفضل لغير أجدادهم من اليونان والرومان، والادعاء بأن العرب بطبيعتهم لم يخلقوا للتفكير الأصيل المبتكر ، وجاء هذا في وقت اشتد فيه التعصب الديني وقوى فيه الشعور بالتحزب الجنسي الذي يؤكد تفوق الجنس الآري الأبيض على غيره من الأجناس ، وسبق أوروبا في الخلق الحضاري على غيرها من القارات ، والارتفاع بالمسيحية فوق غيرها من الديانات ! وهكذا تمزقت العلاقات بين الحضارات الإنسانية بعضها والبعض الآخر، واستقلت كل ثقافة عالمية عن غيرها من الثقافات . وفي هذا الجو نمت الأحقاد بين الشعوب بعضها والبعض وتهيأت الظروف لاستعمار الأقوياء للضعفاء .

ومنذ أواخر القرن ١٩م وأوائل القرن العشرين المنصرم قدر للتعصب الديني والتحزب الجنسي أن تخف حدته وأن يعالج موضوع الحضارات الكبرى والثقافات العالمية – في كثير من الحالات بموضوعية وأمانة علمية . وعندئذ كشف العلماء والباحثون في مؤتمراتهم العالمية وندواتهم الدولية وبحوثهم ودراساتهم الموضوعية عن نصوص ووثائق رفعت الحواجز التي كانت تقوم بين الحضارات بعضها

البعض ؛ وأثبتت هذه وتلك أن الحضارة الإنسانية متنوعة الينابيع متعددة المصبات وأن الحضارات الكبرى تتفاعل بعضها مع بعض وخلال عمليتي الأخذ والعطاء يزداد مضمونها خصوبة وثراء ، وبالتالي فإن حضارة اليوم في أعلى مستوياتها ليست إلا حصيلة جهود سبقت إليها حضارات عالمية تركت بصماتها في تاريخ البشرية وتقدمها وهذا خير تمهيد للوحدة الإنسانية التي تنتفي معها الأحقاد وتتلاشى الأطماع وتتحقق الدعوة إلى السلام .

غير أن ما يعنينا في هذا المقام هو أنه كان من دلالات هذا التحول من التعصب الديني والتحزب الجنسي في القرن التاسع عشر إلى السماحة والإنصاف عند الكثيرين في القرن العشرين المنصرم ما نراه من أحكام موضوعية صدرت في تقييم الدور البارز للحضارة الإسلامية التي حملت مشعل النور والحضارة في العالم كله خلال العصور الوسطى .

وليس أدل على اتصال حلقات الفكر الإنساني عبر تاريخه الطويل من الإشارة إلى أن عميد مؤرخي العلم جورج سارتون (+ ١٩٥٦م) كان يسفه الرأي الذي يجعل العلم – أي علم – من خلق مفكر واحد لم يسهم في إنشائه أحد قبله ؛ أو يجعل الحضارة – أية حضارة – من صنع شعب واحد لم يسبقه إليها شعب آخر، ومن أقواله «إن من الضلال أن يقال أن إقليدس هو أبو علم الهندسة أو أن أبقراط هو أبو علم الطب أو ... فإن تاريخ العلم لا يعرف من الآباء الذين لم يولدوا إلا أبانا الذي في السموات ! ... » .

وبالنسبة للحضارة الإسلامية فإن سارتون يؤكد أن ما حققته المعجزة العربية ويقصد الحضارة الإسلامية في عصرها الذهبي – في المجال العلمي يكاد يتجاوز حد التصديق[٢].

ويؤكد ذلك أيضاً العالم كويلر يونج في بحثه الذي ألقاه في مؤتمر الثقافة الإسلامية الذي عقد برعاية جامعة برنستون ومكتبة الكونجرس في واشنطن عام ١٩٥٣م حيث يذكر في ختام بحثه الموسوم بـ « أثر الثقافة الإسلامية في الغرب المسيحي » ما نصه « وبعد ، فهذا عرض تاريخي قصد به التذكير بالدين الثقافي الذي ندين به للإسلام ، منذ أن كنا نحن المسيحيين – داخل هذه الألف سنة نسافر إلى العواصم الإسلامية وإلى المعلمين المسلمين ندرس عليهم العلوم والفنون وفلسفة الحياة الإنسانية ، وفي جملة ذلك تراثنا الكلاسيكي الذي قام الإسلام على رعايته خير قيام حتى استطاعت أوروبا مرة أخرى أن تتفهمه وترعاه ، كل هذا يجب أن يماذج الروح التي نتجه بها – نحن المسيحيين – نحو الإسلام نحمل إليه هدايانا الثقافية والروحية فلنذهب إليه – إذن – في شعور بالمساواة نؤدي الدين القديم ، ولن نتجاوز حدود العدالة إذ نحن أدينا ما علينا بربحه ولكننا سنكون مسيحيين حقا إذا نحن تناسينا شروط التبادل وأعطينا في حب واعتراف بالجميل[٣]، أما توماس جولدشتاين فقد أطلق على الفصل الذي عقده لدراسة إسهامات العصر الإسلامي للعلم الحديث أسم «هبة الإسلام» فهل هناك عنوان أجمل من هذا يعبر عن الدور البارز للحضارة الإسلامية في نشأة وتقدم العلم الحديث ؟[٤].

ويذكر جيوم « وقد قضى جهل أسلافنا – من أهل الغرب – بلغة العرب ألا يتذوقوا إلا القليل من هذه الحياة الخصبة المنوعة ، ولهذا فإن الإمبراطورية الإسلامية في أوروبا حين غابت شمسها واندحر البربر ضاعت بإندحارهم كل ألوان العلم الذي لم يكن الغربيون قد تمثلوه من قبل، ورغم هذا فقد بقيت الحالة العقلية في الشرق والغرب إلى القرن الثالث عشر على اتصال لم يكن له نظير منذ ذلك العهد ... وسوف نرى عندما تخرج إلى النور الكنوز المودعة في دور الكتب الأوروبية أن تأثير العرب الخالد في حضارة العصور الوسطى كان أجل شأنا وأكبر خطراً مما عرفناه حتى الآن »[٥].

ومهما يكن من أمر فقد إتضحت الرؤية الصائبة لأسبقية الحضارة الإسلامية في العديد من المجالات في العصور الوسطى مما مهد لقيام الحضارة الأوروبية الحديثة.

ويمكن القول أن المسلمين قد تسلموا القبس من بناة الحضارات السابقة بفضل حركة الترجمة، وأنه قد ظل في أيديهم بضعة قرون من الزمان يضيئون بنوره حياتهم وحياة من إتصل بهم أو عاش في ظلهم ، وفي الوقت الذي أوقد فيه العرب شعلة الحضارة الوضاءة كانت أوروبا – منذ سقوط الدولة الرومانية الغربية في أيدي القبائل الجرمانية المتوحشة ٤٧٦م – في حالة مزرية من البداوة والجهالة والتخلف ، وحين أخذت تستيقظ بعد سبات عميق دام بضعة قرون من الزمان[٦]، ارتدت إلى تراث الحضارة الإسلامية التي كانت تحمل وحدها مشعل النور وراحت تنهل من معينه وتسقى ظمآها من ينابيعه[٧].

وإذا كان الأمر كذلك فما هي إذن المعابر التى انتقلت من خلالها الحضارة الإسلامية إلى الغرب الأوروبي ؟ .

والواقع أن الاتصال الحضاري بين العالم الإسلامي وبين الغرب الأوروبي قد تم من خلال عدة معابر وهي :

١- أسبانيا وصقلية وجنوب إيطاليا .
٢- التجارة .
٣- الحروب الصليبية .
٤- حركة الترجمة من العربية إلى اللاتينية .
٥- الدولة العثمانية .

ولما كان المقام لا يتسع لإبراز أثر كل معبر من هذه المعابر على حده ، ولذلك حسبنا أن نؤكد على عدة حقائق تتعلق بذلك الموضوع :

١- أن أسبانيا أصبحت منذ الفتح العربي للأندلس عام ٩٢هـ/٧١١م نقطة إلتقاء حضارتين متضادتين قام بينهما صراع مرير طال أمده وإنتهى بتفوق إحداهما على الأخرى في نهاية القرن ٩هـ/١٥م وبالتحديد عام ٨٩٧هـ/١٤٩٢م عندما تغلب الملكان الكاثوليكيان على غرناطة وأطفئت بذلك آخر جذوة لحضارة الإسلام في الأندلس . وعلى هذا الأساس كانت أسبانيا تنقسم خلال ثمانية قرون إلى شطرين متعاديين منفصلين جغرافيا وعنصريا ، على أن ذلك لا يعني أنه لم تكن هناك إتصالات أخرى وتقاليد مشتركة بطبيعة الحال .. إذ كانت التأثيرات الحضارية تتسرب من أكثر هذين الشطرين تقدماً وحضارة إلى أشدهما تأخراً – كالماء يندفع من أعلى المناطق إلى أشدها انخفاضاً – وذلك عن طريق المستعربين والمسالمة في أسبانيا الإسلامية والمدجنين ومتنصرة العرب أو الموريسكيين في أسبانيا المسيحية ، ومن هنا أضحت أسبانيا معبراً رئيسيا لانتقال التأثيرات الحضارية الإسلامية إلى أوروبا[٨].

أما صقلية فقد إنضوت تحت لواء الحضارة الإسلامية فيما بين ٢١٢-٤٨٤هـ/٨٢٧-١٠٩١م، وظل المسلمون بها من ٤٨٤هـ/١٠٩١م ، حتى تم نفيهم إلى جنوب إيطاليا ثم القضاء عليهم نهائياً عام ٧٠٠هـ/١٣٠٠م ، ورغم ذلك فقد ازدهرت الحضارة الإسلامية في ظل رعاية وتشجيع ملوك النورمان بها ، وهو الأمر الذي جعل من صقلية معبراً أساسيا من معابر الحضارة الإسلامية إلى إيطاليا ومنها إلى بقية الغرب الأوروبي[٩].

٢- كان للتجارة أثر بارز في الاتصال الحضاري بين العالم الإسلامي والغرب الأوروبي المسيحي في العصور الوسطى وكان للمدن التجارية الإيطالية ومن أهمها البندقية وجنوه وبيزا دور كبير في شتى المجالات[١٠]، ومنها الفن الإسلامى بصفة عامة وفن الخط العربى بصفة خاصة.

٣- الحروب الصليبية : مهما كانت الدوافع التي كانت وراء تلك الحملات التي خرجت من أوروبا إلى الشرق والمعروفة باسم الحروب الصليبية فيما بين ٤٩٠-٦٩٠هـ/١٠٩٦-١٢٩١م ثم ما إصطلح على تسميته بذيول الحروب الصليبية بعد ذلك ؛ إلا أن ما يعنينا منها في هذا المقام هو ما تمخض عنها من توسيع دائرة الاتصالات والعلاقات بين الشرق والغرب ، وبالتالي حدوث التأثيرات الحضارية في شتى المجالات[١١]، ومنها الفن الإسلامى بصفة عامة وفن الخط العربى بصفة خاصة.

٤- حركة الترجمة من العربية إلى اللاتينية :

قامت حركة الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة اللاتينية بدور بارز جليل الشأن في النهضة الأوروبية ، وكانت أسبانيا وصقلية من أهم مراكز حركة الترجمة ؛ ومن بين هؤلاء المترجمين روبرت الشستري ، وأديلارد الإنجليزي وهوغو الشنتالي وقسطنطين الإفريقي وجيرارد الكريموني (إيطاليا) وهرمان الألماني من كارنشيا (شرقي التيرول وشمال البندقية) وبطرس ألفونس وحنا الأشبيلي وإبراهيم بن عزرا والفرد الإنجليزي وفرج بن سالم اليهودي وايوجنيوس البالرمي (من بالرمو بصقلية) وغيرهم[١٢].

وليس أدل على أهمية حركة الترجمة من الإشارة إلى ما ذكره جرونيباوم بقوله « كان العلماء العرب ... مصدر الهام قوي للغرب إبان العصر الوسيط ، ولم يكن الغرب بعض الأحيان يكتفي بالتلهف على قبول المادة التي يقدمها المسلمون والتي أصبح في المستطاع الوصول إليها بما تم من تراجم واسعة النطاق نظمت في أول الأمر في طليطلة على معيار ضخم وبمساعدة علماء من اليهود في أوليات القرن

الثاني عشر ؛ بل كان الغرب يتبنى كذلك الشروح التي وضعها مفكرو العرب لهذه المادة ففي القرن الرابع عشر لم تقبل جامعة باريس إدخال دراسة أرسطو إلا مفسرة في شروح ابن رشد وكان كبار علماء المسلمين ينظر إليهم بعين الرهبة وربما أوتو ثقة وسلطاناً لا سبيل إلى تحديدها»[١٣]، وكان لحركة التلاجمة هذه أثرها الكبير فى تأثر فنون أوروبا بفن الخط العربى.

٥- الدولة العثمانية :

كانت علاقة الدولة العثمانية بأوروبا ولا سيما خلال القرنين ٩-١٠هـ/١٥-١٦م تقوم على أساس أنها الدولة العظمى التي تستجلب ما تحتاج إليه من خارج نطاق عالمها ودائرة نفوذها ؛ ولذلك كان يشعر العثمانيون بأنهم أقوى من خصومهم الأوروبيين في كافة المجالات العسكرية والاقتصادية؛ إذ كانوا يسيطرون على المناجم الغنية ويتحكمون في طرق التجارة ، ويخرجون من كافة المعارك التي يخوضونها بالنصر مما جعلهم يشعرون بالتفوق المادي ، أضف إلى ذلك إيمانهم العميق بأن الدين الذي يعتنقونه هو خاتم الأديان وأصدقها وبأنهم ورثة الحضارة الإسلامية الزاهرة في القرون السابقة ، وقد كان هذا الإحساس المادي والمعنوي هو الذي يوجه نظرتهم إلى أوروبا ثم لم يلبثوا أن أدركوا مدى تفوق أوروبا في مجال التقنية العسكرية أو القوة الاقتصادية وحاولوا اللحاق بها[١٤].

وعلى ذلك يمكن القول بأن التأثير الإسلامي على أوروبا خلال تلك الفترة لا يمكن مقارنته بتأثير المرحلة السابقة ؛ ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى إختلاف الأوضاع الحضارية في أوروبا عن ذي قبل ؛ ففي المرحلة الأولى كانت أوروبا لا تزال تستيقظ من سباتها العميق ومن ثم إرتمت في أحضان الحضارة الإسلامية لتنهل من معينها وترتوي من ينابيعها ، أما الآن – أي خلال المرحلة الثانية المعاصرة للدولة العثمانية في القرنين ٩-١٠هـ/١٥-١٦م وما بعد ذلك – فقد أصبحت الحال غير ذات الحال ؛ إذ صارت أوروبا تعيش عصر نهضتها وعصر الإصلاح ، وقد اكتسبت وعيا بذاتها وتملكها حب إستطلاع عقلي لم يكن له أي نظير في العالم الإسلامي المعاصر آنذاك، والذي كان هو نفسه مهدداً بالنزعة التوسعية السياسية والاقتصادية للأوروبيين[١٥].

ولذلك فقد شهدت هذه المرحلة نوعا من التأثيرات المتبادلة في بادئ الأمر، ثم لم تلبث أن غلبت التأثيرات الأوروبية وأصابت الناس حمى التفرنج ولا سيما خلال القرن ١٩م وما تلاه .

وفي ضوء ذلك فإن معالجة التأثيرات الحضارية في تلك المرحلة الثانية تحتاج إلى نظرة تحليلية أكثر شمولاً وهو ما سوف نعود إليه في دراسة لاحقة (بمشيئة الله تعالى).

المحور الثانى: الإسهامات الغربية الرائدة فى دراسة اثر الفن الإسلامى عامة وفن الخط العربى خاصة فى فنون أوروبا.

كان للرواد من المستشرقين والعلماء والباحثين الغربيين فضل السبق فى إبراز الجوانب المختلفة لأثر الفن الإسلامى عامة وفن الخط العربى خاصة فى فنون أوروبا[١٦][١٧]، ثم لم يلبث أن سار على نهجهم وأقتفى أثرهم الرواد الأوائل من العلماء العرب منذ بداية الثلاثينات من القرن العشرين المنصرم[١٨].

وقد إستطاع هؤلاء العلماء أن يثبتوا كيف أن الفن الإسلامي قد ترك بصماته الواضحة في فنون أوروبا ، وكان وراء ذلك عدة عوامل منها ما يتعلق بالقيمة الجمالية الواضحة للمنتوجات الفنية الإسلامية التي تتمثل في تناسقها وفخامتها وما تحفل به في كثير من الأحيان من غنى في الألوان، فضلاً عن الدرجة العالية من الإتقان الفني الواضح في صناعتها وهي درجة تفوق بمراحل أي شئ كان من الممكن أن ينتجه الغرب في تلك العصور ، ناهيك عن طرافتها الغريبة، ويضاف إلى ذلك شئ هام زاد من قدر تلك المنتوجات الفنية وهو ارتباطها الصحيح أو المفترض بالأرض المقدسة (بيت المقدس) وبشخصيات دينية معينة[١٩].

لوحة رقم (١) زمزمية للحجاج الأوروبيين ذات زخارف إسلامية ونقوش كتابية عربية.

وهنا لا تفوتنا الإشارة إلى آثر الحج إلى الأراضي المقدسة (لوحة ١) وما كان يحمله هؤلاء الحجاج عند عودتهم إلى أوطانهم من المنتوجات الفنية في تأكيد نظرة التقدير والإعجاب الممزوج بالتقديس لهذه التحف الفنية وليس أدل على ذلك من أن بعض هذه التحف كانت تحفظ فيها أعز المخلفات الدينية في الكنائس ، كما كانت تستخدم في المراسم الدينية مثل التعميد بل أن بعضها كانوا يتبركون بها وكانت النساء منهن يعتقدون أنها تساعد العواقر منهن على أن يحملن[٢٠].

ويضيف اتنجهاوزن عاملاً آخر وهو أنه لم يوجد فن تصوير إسلامي خاص أو فن تشيع فيه رموز دينية خاصة يمكن أن تجرح إحساس العقلية المسيحية فالأشكال الرقيقة البريئة التي اتخذها التصوير الإسلامي في هيئة حيوانات وطيور وتوريقات مع بعض تصاوير آدمية بين الحين والحين جعلت الأشياء التي تحمل هذه التصاوير مقبولة تماماً حتى عند استخدامها في تدثير بقايا قديس أو فرشها على درج مذبح الكنيسة ، ولم يستثن من ذلك شئ حتى الكتابات العربية التي كانت تستعمل على نطاق واسع والتي نجدها في الهالة التي تحيط برأس المادونا (أي صورة السيدة العذراء)، كما نجدها على أطراف الأثواب التي يلبسها القديسون في التصاوير وعلى أبواب الكاتدرائيات وعلى كل سطح آخر يمكن الرسم عليه ؛ ومع أن الكتابة العربية كان لها معنى رمزي في عالم الإسلام ، وأن بعض النصوص عبارة عن أدعية دينية يتكرر فيها اسم الله فإن أهل الغرب لم يفهموها على هذا النحو ، ولما كانت هذه الكتابات قد وجدت منقوشة على شخصيات من الكتاب المقدس بما في ذلك الكاهن اليهودي الأكبر ، فربما كانت الحروف العربية قد فسرت على أنها كتابات عبرية قديمة أو على الأقل على أنها هي الحروف التي كانت تستخدمها شخصيات العهد الجديد والقديسون المسيحيون وعلى هذا النحو نظروا إليها على أنها تختلف عن الحروف العبرية التي كان يستخدمها اليهود المعاصرون لهم والذين كان تقدير المسيحيين لهم ضئيلا ومن هنا بدت تلك الكتابات العربية جليلة لدرجة جعلتها جديرة بأن تضمن في إطار مسيحي»[٢١].

وهكذا نجد أن إعجاب الغرب بالفنون الإسلامية لم يقتصر على مجرد قبول تلك الفنون بطريقة سلبية بل تجلي في إدخال ما تيسر له من هذه الفنون في أكثر منشأته احتراماً وجلالاً سواء أكانت تلك المنشآت دينية أو دنيوية ، كما يظهر ذلك الإعجاب أيضاً في اقتباس الغرب فنون الشرق بصورة أو بأخرى .

هذا ولم يكن ذلك التأثير مقصوراً على الأقاليم التي ينتظر أن يكون فيها مجال للالتقاء الروحي العميق بين الجانبين ، والتي حدث فيها بالفعل إلتقاء كهذا ، ففي أقاليم الحدود نجد ذلك الأثر متمثلاً في التصاوير المستعربة وأعمال الحفر الإيطالية على العاج[٢٢].

وهنا لا تفوتنا الإشارة إلى بولندة التي يمكن أن نعتبرها حلقة من حلقات الاتصال بين الغرب والشرق ولا سيما في القرنين ٨-٩هـ/١٤-١٥م حين امتدت أملاكها إلى حدود البلقان الشمالية ومن ثم تأثرت بالفنون الإسلامية في تركيا وإيران .

على أن اتصال بولندة بالشرق لم يكن في البداية اتصالاً شخصياً ومباشراً ، وإنما كانت المدن الواقعة جنوب شرق بولندة ولا سيما كامينيس بودولسكي Camieniec Podolski ولوفوف (أولمبرج) Lwow تحصل على تحف شرقية كثيرة من مستعمرات جمهورية جنوه الإيطالية على البحر الأسود، وأعظم هذه المستعمرات شأنا ثغر كافا Kaffa في شبه جزيرة القرم (ويعرف باسم ثيودوسيا) ؛ وفضلاً عن ذلك فقد كان في مدن بولندة ، وعلى الأخص لوفوف – مهاجرون من الأرمن واليونان نزحوا إلى تلك البلاد منذ القرن ٧هـ/١٣م ولكنهم لم يقطعوا أسباب الاتصال بأوطانهم الأولى فكانوا يستوردون منها البضائع والتحف الشرقية ، كما كانوا يشيدون الكنائس والعمائر في مهجرهم على الأساليب الفنية التي ألفوها في بلادهم ، والمعروف أن هذه الأساليب الفنية كانت قد أصبحت ذات صلة وثيقة بالفنون الإسلامية منذ أن استولى المسلمون على أرمينيا وامتد نفوذهم الفني إلى البلقان.

وخير دليل على ذلك الزخارف المحفورة في الحجر بالكنيسة الأرمنية في مدينة لوفوف وترجع إلى النصف الثاني من القرن ٨هـ/١٤م والتي تمت بصلة وثيقة إلى الطراز السلجوقي .

وزاد اتصال بولندة بالشرق في القرنين ١٠-١١هـ/١٦-١٧م بعد أن امتد نفوذ الأتراك العثمانيين في البلقان إلى حدود بولندة ، وبعد أن صار ثغر كافا Kaffa في قبضة يدهم منذ عام ١٤٧٥م فعظم نشاط التجار من الأرمن والترك واليونان وأصبحت بولندة من أهم الأسواق لتصريف البضائع والتحف التركية والإيرانية التي كان التجار يجلبونها من الشرق ، وقد كان الأرمن يقومون بالرحلات إلى وطنهم الأول لا نشاء العلاقات التجارية واختيار التحف بل أن بعض ملوك بولندة كانوا يوفدون عملاءهم من أولئك التجار إلى قاشان أو أصفهان لشراء السجاجيد الثمينة والمنسوجات النفيسة والأسلحة الغالية ، وقد ورد ذكر التحف الشرقية في كثير من الوثائق البولندية في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين .

هذا ولم يقف دور بولندة عند حد المتاجرة في التحف الشرقية فحسب وإنما قامت في بعض مدنها حركة صناعية كبيرة استطاعت تقليد التحف الشرقية من المنسوجات والسجاجيد والجلود والمعادن ولقد أصابوا توفيقا عظيما في هذا التقليد حتى القرن ١٣هـ/١٩م حين حلت الزخارف الأوروبية محل الزخارف الإسلامية[٢٣].

المحور الثالث: مظاهر أثر الخط العربى فى فنون أوروبا:

عندما شاهد الفنانون الأوربيون هذا الخط في أوروبا وفي الشرق إسترعى أنظارهم وأثار إعجابهم وجذب إهتمامهم وذلك لطابعه الأصيل وميزاته الجمالية والزخرفية التي تشع من ثنايا حروفه ، ولما يكتنفه من غموض وإبهام بالنسبة لغالبية الأوروبيين الذين يجهلون قراءته ، وربما ضاعف من إعجاب الأوروبيين بهذا الخط صلته الوثيقة بالأماكن المقدسة في بيت المقدس ، ولقد تيسر انتقال أثر الخط العربي إلى أوروبا بوسائل عدة منها حركة ترجمة العديد من الكتب العلمية والأدبية من اللغة العربية إلى اللغة اللاتينية وغيرها من اللغات الأوروبية الأخرى ، ومنها العملات الإسلامية الرائجة والمتداولة والنقود المقلدة لها في أوروبا بفضل العلاقات الاقتصادية من جهة والوجود الصليبي في بلاد الشام من جهة ثانية ، ولقد عثر على الآلاف من قطع العملة في أجزاء مختلفة من أوروبا. ومنها العملة ذات اللغتين التي نجدها في أسبانيا وامالفي وسالرنو. وقد اكتشفت عملات إسلامية كثيرة في شمال أوروبا تقدر بـ٥٢ ألف أو ٦٢ ألف قطعة ما بين كاملة وناقصة وبعضها صنعت منه حُلي وترجع هذه العملات إلى الفترة الواقعة بين أواخر القرن الثاني الهجري /الثامن الميلادي وأوائل القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي وهي تظهر أنه كانت لهذه الأقاليم علاقات تجارية طويلة المدى مع العالم الإسلامي .

كذلك إكتشف في جزيرة جوتلاند (Gotland) السويدية وحدها أكثر من ٣٠ ألف قطعة من العملات الإسلامية التي ترجع إلى عصر الدولة السامانية ٢٦١-٣٩٥هـ/٨٧٤-١٠٠٥م (في شرق إيران (خراسان) وبلاد ما وراء النهر) ، كما وجدت قطع أخرى كثيرة من العملات الإسلامية في جزر أخرى وعلى طول شواطئ بحر البلطيق؛ فضلا عن نهر الفولجا وروسيا واليونان وغير ذلك[٢٤]. وقد عرفت العملات الإسلامية في أوروبا بعدة مسميات منها المنقوش والمرابطي والرباعي الذي يعرف باسم الطري (Tari أي حديث السك) والدينار الموحدي المضاعف الذي عرف باسم Dobla[٢٥].

وربما لعبت تحف الفنون التطبيقية والآلات العلمية والفلكية دوراً أهم في نقل الخط العربي إلى أوروبا وذلك لما يتميز به الخط على هذه التحف في جميع الأحيان تقريباً من طابع زخرفي يلفت الأنظار ويشد الإنتباه . ولقد إستخدم الأوروبيون مختلف التحف الإسلامية من نسيج وسجاد وعاج وزجاج ومعادن وبللور صخري وأخشاب وغير ذلك، وإزدهرت التجارة في هذه المنتوجات الفنية الإسلامية التي أقبل على شرائها وإستعمالها أثرياء الأوروبيين لجودتها وإتخذوها مظهراً لغناهم وثرائهم، ودليلاً على تمتعهم بالذوق الحسن. ومن الطريف أن بعض هذه التحف إرتبط في أذهان الأوروبيين بشئ من القداسة ونسجت حوله الأساطير ومن ثم أعتبر تراثاً دينياً مقدساً.

ومن أمثلة ذلك معمودية القديس لويس (Le Baptistére de st. Louis) (لوحة ٢) ونقاب (Veil) القديسة آن (ANNE) (لوحة ٣) وكؤوس القديسة هدويج (المعروف منها حتى الآن ١٣ كأسا) (لوحة ٤) وبعض أباريق البللور الصخري وأواني الأكوامانيل (لوحات ٥- ٧) والتحفة المعـــروفة بعقـــاب بيزا (لوحة ٨) والكأس المعروفة بحظ إدينهول (Luck of Edenhell) (لوحة ٩) وكأس القربان (Chalice) ولا تزال بعض الكنائس والأديرة تحتفظ ببعض التحف الإسلامية كتراث مقدس[٢٦]، ودخل الخط العربي أوروبا أيضاً عن طريق الصناعات التي تفوق فيها العرب وأخذها عنهم الأوروبيون إذ استتبع في كثير من الأحيان انتقال أساليب الصناعة نفسها والزخارف المستخدمة فيها بما في ذلك الزخرفة بالخط العربي[٢٧].

لوحة رقم (٢) الطشت المعروف بمعمدانية القديس لويس بمتحف اللوفر بباريس

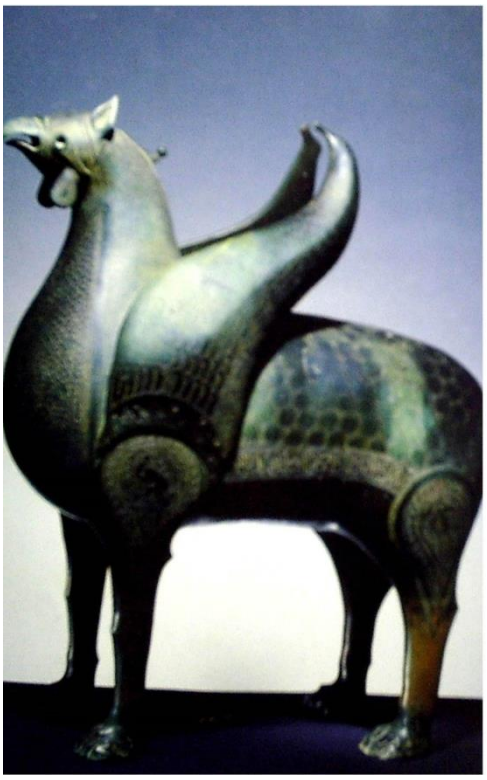
لوحة رقم (٣) نقاب القديسة آن فى كنيسة أبت فى بلدة فوكلوز بفرنسا وهو فى الأصل نسيج فاطمى طراز دمياط ٤٨٩هـ ١٠٩٦م أو ٤٩٠هـ/١٠٩٧م.

لوحة رقم (٤) كأس من الكؤوس الزجاجية الإسلامية المعروفة بكؤوس القديسة هودبج

لوحة رقم (٥) إبريق من البللور الصخرى (الطراز الفاطمى)

لوحة رقم (٦) قدر من الخزف الأوربي المتأثر بالخزف الإسلامى (البارللو)

لوحة رقم (٧) قدر من الخزف الأوربي المتأثر بالخزف الإسلامى (البارللو)



لوحة رقم (٨) التحفة البرونزية المعروفة بعقاب بيزا (العصر الفاطمى)

لوحة رقم (٩) الكأس الزجاجية المعروفة بحظ إيدنهول (الشام) ق ٧هـ/١٣م.

هذا ويرجع تأثير الخط العربي في أوروبا إلى عصر مبكر إذ حرص بعض الملوك الأوروبيين في القرن ٨م على تقليد العملات الإسلامية الرائجة والمتداولة آنذاك ، كما يتضح من الدينار الذهبي الذي أمر بسكه الملك أوفا عام ١٥٧هـ / ٧٧٣م (Offa Rex) ملك مرسيه (٧٥٧-٧٩٦م).

لوحة رقم (١٠) دينار الملك أوفا عام ١٥٧ هـ/٧٧٣م محفوظ بالمتحف البريطانى

ويلاحظ أن هذا الدينار (لوحة ١٠) يشتمل على كتابة غير جيدة النقش نصها « لا إله إلا / الله وحده / لا شريك له » (بالمركز) و « محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله (بالهامش) » على الوجه ، ومحمد رسول الله (كتبت بطريقة معكوسة) وOFFA Rex (كتبت بالحروف اللاتينية بطريقة معدولة) (بالمركز) وبسم الله ضرب هذا الدينر سنة سبع وخمسين ومیه (بالهامش) على الوجه الآخر (لوحة ١٠) ، والحق أن هذا الدينار يعد تقليدا غير متقن لدينار الخليفة العباسي الثاني أبي جعفر المنصور الذي تم سكه في نفس العام – أي عام ١٥٧هـ / ٧٧٣م – مع إضافة اسم الملك (OFFA

Rex) بالحروف اللاتينية[٢٨]، وهو الأمر الذي دفع بعض العلماء والباحثين إلى القول بأن كتابات هذا الدينار تدل صيغتها الإسلامية الصرفة أنها منقولة دون وعي من دينار إسلامي كان هو نفسه النموذج الذي سكت منه العملة المسيحية[٢٩].

ويعلق مرزوق على كتابات هذا الدينار بقوله «وأغلب الظن أن الصانع الأوروبي الذي ضرب هذا الدينار والملك الذي أمر بضربه يجهلان مدلول هذه الكتابة الكوفيه ولو عرفا ذلك ما نقشا على الدينار هذا النص الذي يتنافر مع عقيدتهما الدينية»[٣٠].

غير أن الخط العربي وجد عن وعي على عملات مسيحية أخرى ترجع إلى عصر النورمان بصقلية ومن أمثلة ذلك العملة التي أمر بسكها الملك روجر الثاني (٥٢٥-٥٤٨هـ / ١١٣٠-١١٥٤م) فقد لقب على بعضها بـ «المعتز بالله الملك روجر المعظم» وعلى بعضها الأخر «الملك روجر ناصر النصرانية» ومن الأمثلة الأخرى ربع دينار باسم الملك غليالم الأول ملك صقلية (٥٤٨-٥٦١هـ/١١٥٤-١١٦٦م) جاء على وجهة كتابه بالخط الكوفي نصها «الملك غليالم المستعين بالله»، ومنها دينار ضرب المهدية ٥٤٩هـ/ ١١٥٤م باسم "الهادي بأمر الله الملك غليالم"[٣١].

ومما له دلالته في هذا الصدد أن نشير إلى ما ذكره الرحالة ابن جبير أثناء زيارته لصقلية عام ٥٨١هـ / ١١٨٥م عن الملك غليالم الثاني (٥٦١-٥٨٥هـ/١١٦٦-١١٨٩م) (غليام في نص ابن جبير) من أنه كان يتشبه بملوك المسلمين «ومن عجيب شأنه المحدَّث به أنه يقرأ ويكتب بالعربية وعلامته الحمد لله حق حمده وكانت علامة أبيه الحمد لله شكراً لأنعمه»[٣٢].

وهناك نماذج كثيرة من عملات نورمان صقلية صنعت تقليداً للعملات الإسلامية، والحق أن العملة الإسلامية وبخاصة الدينار كان يجد قبولا ورواجاً في أوروبا كعملة لها قيمتها واحترامها[٣٣].

وقام الصليبيون بتقليد السكة الفاطمية ثم الأيوبية في مصر والشام[٣٤]، بل إن البنادقة قاموا بسك نقوداً ذهبية نقشت عليها كتابات وآيات قرآنية بالخط العربي؛ فضلاً عن التاريخ الهجري وقد أطلقوا عليها اسم النقود البيزنطية العربية Byzantini Saracenati ، وظلت متداولة حتى منتصف ق ٧هـ / ١٣م[٣٥].

ولقد إمتد تأثير الخط العربي إلى توقيعات بعض ملوك أوروبا وعلاماتهم واشتملت بعض المخطوطات الأوروبية على وحدات زخرفية مستوحاة من حروف عربية ؛ فضلاً عن بعض الصلبان ومنها صليب من ايرلنده محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن يزخرف وسطه كتابة بالخط الكوفي نصها « باسم الله »[٣٦].

والحق أن القيمة الزخرفية والجمالية للخط العربي كانت من أهم العوامل التي دفعت الفنانين الأوروبيين إلى إدخال هذا الخط في عمائرهم وفي منتوجاتهم التطبيقية وفنونهم التشكيلية؛ وحسبنا أن نشير في هذا المقام إلى ما ذكره لوبون بقوله «وللخط العربي شأن كبير في الزخرفة ولا غرو فهو ذو إنسجام عجيب مع النقوش العربية .. وقد بلغ الخط العربي من الصلاح للزينة ما كان رجال الفن من النصارى في القرون الوسطى وفي عصر النهضة يكثرون معه من إستنساخ ما كان يقع تحت أيديهم إتفاقا من قطع الكتابات العربية على المباني المسيحية تزيينا لها سائرين في ذلك مع الهوى ، وقد شاهد مسيولنغيريه ومسيولافوا وغيرهما الشئ الكثير منها في إيطاليا ، ومما شاهده مسيولافوا في مكان الأمتعة من كاتدرائية ميلانو باب مبنى على طراز رسم البيكارين يحيط به أفريز حجري مؤلف من كلمة عربية مكررة عدة مرات وكتابة عربية حول رأس المسيح المصور فوق أبواب القديس بطرس التي أمر بإنشائها البابا أوجين الرابع وخطوط كوفية طويلة على قميص القديس بطرس والقديس بولس ومن دواعي أسفي عدم ترجمة هذا الكاتب لهذه الكتابات فلعل الكتابة التي حول رأس المسيح هي كلمة لا إله إلا الله محمد رسول الله»[٣٧].

ومن أشهر المنسوجات المزخرفة بالخط العربي عباءة تتويج روجر الثاني ملك صقلية ١١٣٠-١١٥٤م المؤرخة بعام ٥٢٨هـ/١١٣٣م إذ يزين حافة هذه العباءة نص عربي منسوج بالخط الكوفي بخيوط من ذهب بصيغة " مما عمل بالخزانة الملكية المعمورة بالسعد والإجلال والكمال والطول والإفضال والقبول والإقبال والسماحة والجلال والفخر والجمال وبلوغ الأماني والأمال وطيب الأيام والليالي بلا زوال ولا انتقال بالعز والدعاية والحفظ والحماية ، والسعد والسلامة والنصر والكفاية بمدينة صقلية سنة ثمان وعشرين وخمسماية"[٣٨] (لوحة ١١).

لوحة رقم (١١) عباءة التتويج لروجر الثانى المنسوجة فى صقلية عام ٥٢٨هـ/١١٣٣م

كذلك ظهرت السجاجيد الإسلامية من طراز معين (سجاجيد مسجد علاء الدين بقونية ٦١٦ هـ / ١٢١٩م وعدد المعروف منها ثمان سجاجيد) في لوحات بعض المصورين كما هو الحال في لوحات المصور المشهور هانس هولباين الأصغر (١٤٧٩-١٥٤٣م) وقد أطلق على هذا الطراز من السجاجيد إسم سجاجيد هولباين[٣٩]. (لوحات ١٢-١٤).

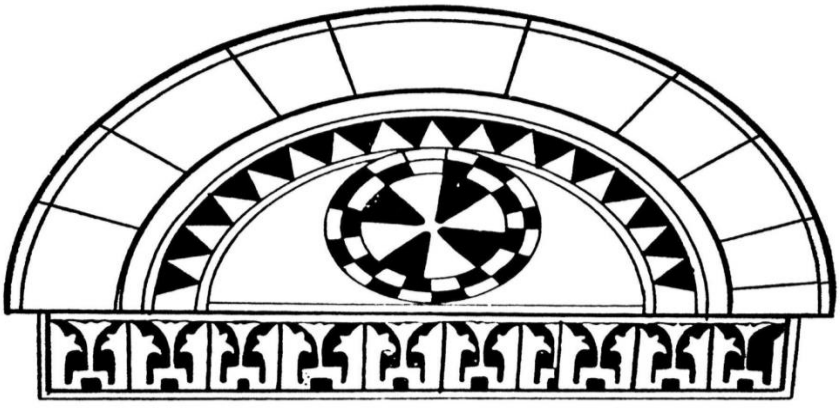
لوحة رقم (١٢) سجادة من السجاجيد المعروفة بسجاجيد هولباين

لوحة رقم (١٣) سجادة من سجاجيد مسجد علاء الدين فى قونية بتركيا

لوحة رقم (١٤) لوجة فى برلين للتاجر جورج جيز من عمل هولباين القرن ١٦م

ولعل أغرب ما حدث من تأثيرات الخط الكوفي أنه كان حافزا لتطور الحروف اللاتينية فاتخذت حلية زخرفية وصورت على غرار الحروف الكوفية ورسمت بأسلوب التكرار والإمتداد والتشبيك والتعقيد ثم إختلطت بعد ذلك الكتابة اللاتينية في العصر القوطي بالكتابة الكوفية وأصبح الناس يظنون أنها كتابة واحدة وظل التمييز بينهما في أوروبا سراً دفيناً طوال خمسة قرون[٤٠].

ولقد كان هذا الخط في معظم الحالات مجرد حروف عربية كوفية أو نسخية لا مغزى لها وهو ما جعل مايلز يطلق عليها مصطلح كوفيسك Kufesque OR Pseudo - Kufic (ونسخيسك Naskhesque) ويقصد بذلك تلك المضاهاة الخالية من المعنى لأشكال وحروف الخط الكوفي (أو النسخي) المتراصة والمتكررة والتي تبدو وكأنها كتابة |أو حروف زخرفية[٤١] (شكل١، لوحتا ١٥، ١٦).

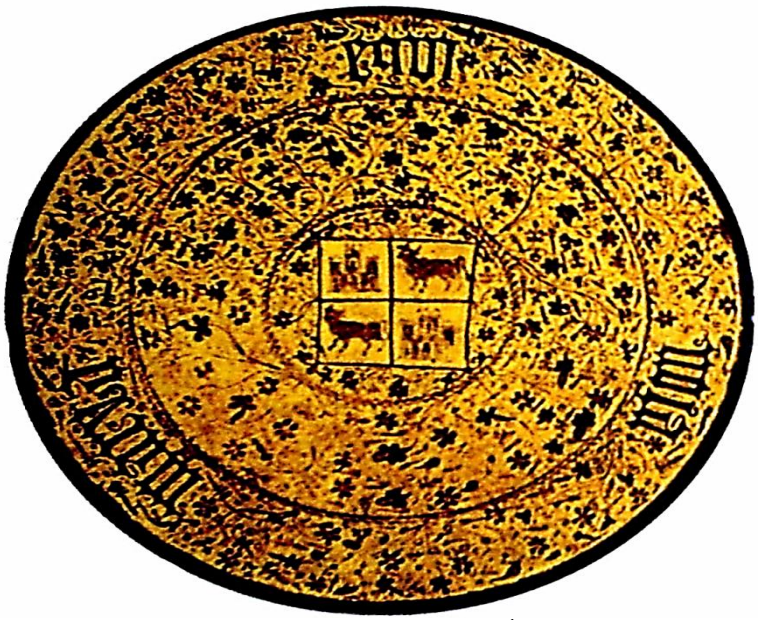


شكل رقم (١) كنيسة القديس بطرس فى مدينة لوبوجول بمقاطعة هيرو.
زخارف مشتقة من الكتابة الكوفية أو تقليد للخط الكوفى.

بل وحاول بعض الفنانين الأوروبيين أن يكتب الحروف اللاتينية بصورة تقرب في شكلها العام من صورة الخط الكوفي ونجحت هذه المحاولة وتجلت أروع ما تجلت في الكتابة القوطية على العديد من الآثار الأوروبية ومنها ما نشاهده في قبر ريتشارد الثاني بوستمنستر ١٣٩٩م وقبر Fishlake بيوركشير ١٥٠٥م وكنيسة South Acre بنورفولك حوالي ١٥٥٠م(٤٢).

هذا وقد إنتشرت الزخارف المستوحاة من الخط الكوفي في منتوجات الفنون التطبيقية من مختلف المواد من أخشاب ومعادن وزجاج ورخام ونسيج وسجاد فضلاً عن اللوحات الزيتية والجدارية والمخطوطات المصورة والكسوات الجصية والمخطوطات المصورة وجلود الكتب(٤٣).

لوحة رقم (١٥) صحن يوضح تأثر الخزف الأوربي بالخزف الإسلامى



لوحة رقم (١٦) صحن يوضح تأثر الخزف الإسبانى بالخزف الإسلامى (تقليد الخط الكوفى)

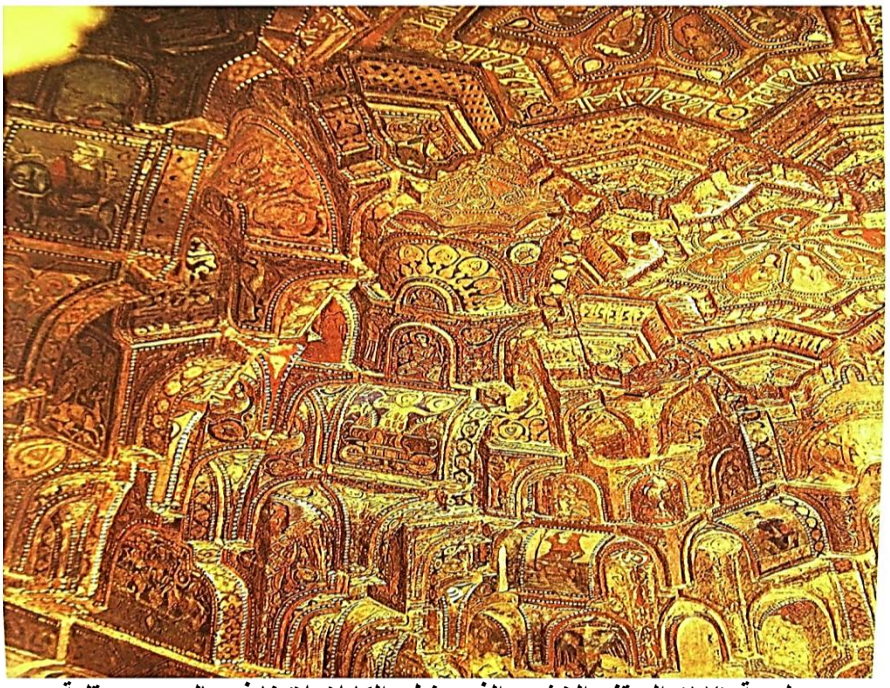
ويتجلى هذا التأثير في العديد من التحف الخزفية الأوروبية (أسبانيا وإيطاليا) من الصحون والأواني أو القدور المعروفة بالبارلو (لوحتا ٦ ،٧) وإن كان هذا لا يمنع من وجود تحف خزفية تزينها كتابات عربية صريحة ، ومنها على سبيل المثال «الناصر لأهله – العامل ..»(٤٤).

ومن الآثار والتحف التي تزدان بالخط العربي نقش اللغات الثلاث المؤرخ بسنة ٥٣٦هـ/١١٤١م أي من عهد ملك صقلية روجر الثاني والنص العربي بصيغة «خرج أمر الحضرة الملكية المعظمية الرجارية العلية أبّد الله أيامها وأيّد أعلامها بعمل هذه الآلة لرصد الساعات بمدينة صقلية المحمية سنة ست وثلاثين

وخمسماية» وبصقلية أيضا نقوش كتابية بالخطين الكوفي والنسخي بكل من قصر روجر الثاني بمدينة مسينا وهي محفوظة حاليا بمتحف Pallazzo Abatall بمدينة بالرمو ، ومدخل قصر العزيزة (Castalla della Zisa) ببالرمو وقصر القبة (Castalla della Cuba)[٤٥].

ويضيف اتنجهاوزن قائلا «.. وثمة برهان أكثر وضوحا لهذا التأثير الحضاري العربي الإسلامي والذي يمكن رؤيته في وجود كلمة الله والسنة الهجرية في مكان كان المرء يتوقع أن يجد فيه نزوعا مسيحيا بارزاً أنه شاهد قبر مكتوب باللغة العربية أقامة الملك غريزانتى سنة ١١٤٩م لأمه المتوفاه في كنيسة شيدت خصيصا لها»[٤٦]، ومن بين التحف التطبيقية حسبنا أن نشير إلى طست (Basin) صنع برسم ملك قبرص Hugh iv of Lusignan (١٣٢٤-١٣٥٩م) وهو يزدان بنقوش كتابية عربية صريحة[٤٧].

ومن العمائر الدينية المسيحية التي تزدان بزخارف من الخط العربي سقف كنيسة الكابلا بلاتينا في بالرمو بصقلية[٤٨] (لوحة ١٧).



لوحة (١٧) السقف الخشبى الذى يغطى الكابلا بلاتينا فى باليرمو بصقلية

ومنها إحدى بوابات كاتدرائية البوي بوسط فرنسا وتتكرر فيها عبارة « الملك لله » ويعلق فكري على هذه العبارة بقوله «ونجد فوق هذا كله – أي بالإضافة إلى التأثيرات الإسلامية العديدة والمتنوعة في البوي والسابق الإشارة إليها إجمالاً – خاتم العروبة والإسلام مطبوعا على إحدى بوابات كاتدرائية البوي ، نحتت على مصراعي هذا الباب الخشبي صور من تاريخ العذراء وسجلت على كل لوحة منها كتابة لاتينية تفسر الصور المنحوتة ، وأعد لكل مصراع إطار يدور حوله تنحصر بداخله هذه اللوحات المصورة وزين هذان الإطاران بحلية زخرفية مقتبسة من الخط الكوفي ولكن هذه الحلية لا تقتصر على العنصر الزخرفي مثلما إقتبس في الفن المسيحي عامة ، والذي كانت الحلية فيه تتكون من رسوم مقتبسة من حرفي الألف واللام خلقها إرتقاء الخيال ولم تنتظم في ألفاظ أما في البوي فإن إطار باب العذراء يسجل جملة عربية مقروءة واضحة المعنى وهي الملك لله تجري هذه الجملة حول الإطار وتتكرر بانتظام حول كل مصراع من مصراعي الباب.....»[٤٩] ورغم وضوح قراءة عبارة الملك لله إلا أن كولفان يفاجئنا في أواخر القرن العشرين المنصرم بأن تلك الكتابة غير مقروءة لأن المزخرف كان قليل المعرفة بالكتابة العربية الزخرفية ؛ ومع ذلك فهو يؤكد أن كاتدرائية البوي المشهورة توضح أكثر التأثيرات الإسلامية ويضيف قائلاً «.. ثم نكتشف مشدوهين على مصراعي أحد الأبواب القديمة شريطاً مؤطراً مزخرفاً بأحرف عربية (كوفية مزهرة تعود إما إلى عصر الخلافة الأموية بالأندلس أو إلى العصر الفاطمي ..»[٥٠]؛ ومنها الباب الشهير بكنيسة القديس بطرس بالفاتيكان والذي يحتشد بالكتابات العربية على مصراعيه[٥١].

ومنها كنيسة القديس خرالمبوس في كالماتا باليونان وبها زخارف مستوحاه من الخط الكوفي تنم عن صورة من أبدع الإبتكارات المسيحية لهذه الزخارف إذ نسقت أطراف الألف واللام من اسم الله بحيث يتكون منها شكل الصليب الإغريقي المتساوي الأضلاع .

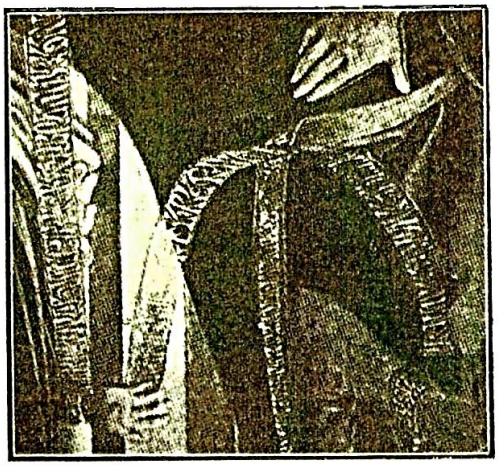
ومن أمثلة الإقتباس البديعة في إيطاليا باب مقبرة مدينة كانوسا Canossa تزينه دائرة زخرفية من الخط الكوفي المورق، ومنها إفريز في مذبح من كنيسة أفييدو Oviedo بأسبانيا وفي دير مواساك وكاتدرائية بوردوا وكنيسة القديس بطرس في رد Saints – Pierre de Reddes.[٥٢] (شكل ١).

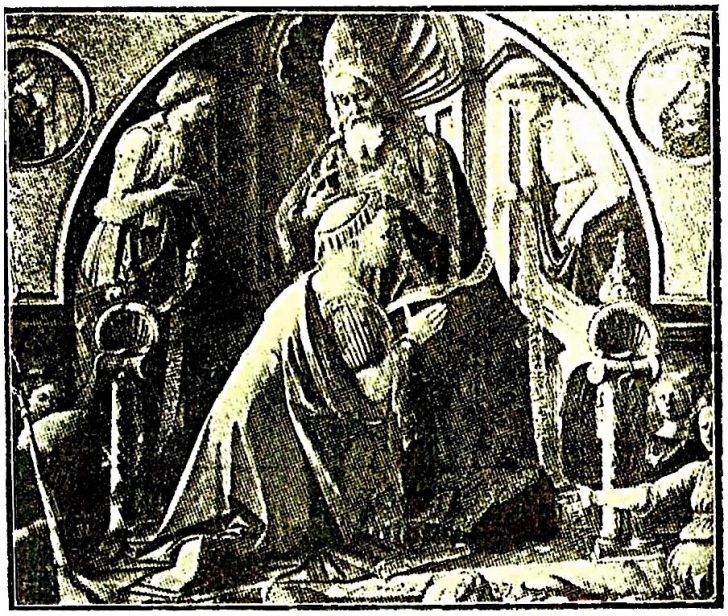
هذا ولم يقف أثر الفن الإسلامى عامة وفن الخط العربى خاصة عند حد العمارة والفنون الأوروبية فحسب، وإنما انتقل هذا الأثر كذلك الى الولايات المتحدة الأمريكية التى تعد امتدادا طبيعيا للغرب الأوروبى، حيث لا تزال توجد تأثيرات الفن الإسلامى فى العديد من العمائر المسيحية واليهودية فى أمريكا وهو ما تناولته بالبحث والدراسة والتحليل رسالة دكتوراه حديثة تحت إشرافنا للباحث/ وائل احمد خطاب وموضوعها "التأثيرات الإسلامية على بعض العمائر فى الولايات المتحدة الأمريكية تطبيقا على نماذج فى نيويورك – شيكاغو – سان فرانسيسكو"[٥٣]، غير أن ما يعنينا من تلك التأثيرات فى دراستنا هذه هو ما يتعلق باثر الخط العربى وهو ما تعكسه الأدلة الأثرية الباقية فى أمريكا ومن أمثلتها : محفل المدينة بشيكاغو ١٩١٢-١٩١٣م، ومحفل الإسلام بسان فرانسيسكو ١٩١٧م، المعروف حالياً باسم مسرح الكازار Alcazar Theatre حيث نشاهد بعض الآيات القرآنية ومنها جزء من الآية ١٨ من سورة التوبة، فى محفل المدينة، وآية ٤٦ سورة الحجر بمحفل الإسلام، وشعار (لا غالب إلا الله) مكتوبة بخط الثلث (لوحتا ١٨-١٩)؛ فضلاً عن كتابة اسم المهندس (توماس باترسون روس)، بشكل مكرر على واجهة المحفل بحروف عربية بصيغة (روس مهندس)، ولا شك أن هذه النقوش الكتابية ومعها النقوش الزخرفية فى هذين المحفلين إنما تعكس بقوة اثر قصر الحمراء فى غرناطة بنقوشه وزخارفه على العمارة الأمريكية فى أواخر القرن ال١٩ م وأوائل القرن الـ ٢٠م المنصرم[٥٤].

(لوحة رقم ١٨) "ولا غالب إلا الله" مدخل محفل الإسلام – سان فرانسيسكو

(لوحة رقم ١٩) محفل المدينة- تفاصيل الزخرفة الكتابية سورة التوبة ١٨/ "ولا غالب إلا الله"

كذلك ظهر أثر الخط العربي في الفنون التشكيلية الأوروبية خلال عصر النهضة فقد حرص العديد من الفنانين والمصورين على استخدام الخط العربي (الكوفي أو النسخي) في أعمالهم ومن بينهم بيزانلو وجنتيلي دافبريانو ، وجيوتو وفيليبوليبي[٥٥] (لوحة ٢٠) ، أما فيروكيو فقد استخدم الخط العربي في تمثاله البرونزي داود المحفوظ في البارجيلو في فلورنسا وذلك على هيئة أشرطة من الخط النسخ المملوكي تزخرف حواف الثوب الذي يرتديه داود[٥٦] (لوحة ٢١) .





لوحة (٢٠) استخدام الحروف العربية فى الزخرفة الأوروبية .
(١) صورة مكبرة لجزء منه يرى فيه حروف عربية بالوشاح الذى تحمله الملائكة.
(٢) المنظر الرئيسى من لوحة تتويج العذراء للمصور فراليبوليبى ١٤٤١-١٤٤٧م بفلورنسا.

لوحة رقم (٢١) تمثال داود من البرونز فى البارجيلو فى فلورنسة
من عمل أندريا فيرو كيو وعلى حافة ردائه زخارف مستمدة من الكتابة العربية

كذلك كان للخط العربي دوره الزخرفي في المخطوطات الأوروبية ومنها مخطوطات Ciyteaux التي يزخرفها وحدات زخرفية مستوحاة من حروف عربية، ومنها كتاب قداس في مكتبة مانتوا بإيطاليا زينت هوامشه بزخارف كوفية.

وتقابلنا الزخارف المشتقة من الكتابة الكوفية في إنجيل ونشستر وهو المخطوط الذي كان هنري الثاني يخصه بإعجابه(٥٧).

ولا تفوتنا الإشارة إلى تلك الكراسات التي تشتمل على رسوم ودراسات الفنانين الأوروبيين وحسبنا أن نشير في هذا المقام إلى كراسة فيلاردي المحفوظة في متحف اللوفر والتي تنسب إلى الفنان الإيطالي بيزانلو (ق١٥م) ومن أوراق هذه الكراسة ورقة تشتمل على كتابة بالخط الثلث المملوكي نصها «عز لمولانا السلطان الملك المؤيد أبو النصر شيخ عـ [ز] نصره» ومن الواضح أن هذا النقش الكتابي منقول بشئ من الدقة من مشكاة زجاجية مملوكية باسم السلطان الملك المؤيد شيخ (٨١٥-٨٢٤هـ/١٤١٢-١٤٢١م) ، وينسب بعض العلماء هذه الورقة إلى بيزانلو نفسه في حين يرجح آخرون أنها من عمل أحد فناني البندقية في القرن ١٥م(٥٨)، ومن المعروف أن البندقية إشتهرت بتقليد التحف الزجاجية المموهة بالمينا ومن أمثلتها مشكاة باسم السلطان المملوكي الجركسي الأشرف قايتباي ٨٧٢-٩٠١هـ/١٤٦٧-١٤٩٥م وهي محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، ولعلها من صناعة مصانع الزجاجي البندقي في مورانو(٥٩).(لوحة ٢٢) .

لوحة (٢٢) مشكاة من صناعة البندقية باسم السلطان قايتباى

وبعد هذا غيض من فيض وقليل من كثير مما يمكن أن يكتب حول أثر القيمة الجمالية والزخرفية للخط العربي في الفنون الأوروبية فى ضوء الأدلة الأثرية الباقية والمعروفة حتى الآن، وهو ما يجب أن تفرد له المزيد من البحوث والدراسات التحليلية المتعمقة ولكن حسبنا أن نشير في نهاية هذا البحث إلى أنه كان من تقدير الغربيين للخطوط الشرقية بعامه والقيمة الجمالية والزخرفية للخط العربي بخاصة أن صارت صنعة الخط في الغرب قسما من أقسام التصوير وصار الخط صورة تتذوق لجمالها بصرف النظر عن مضمونها[٦٠].

كذلك كان للخط العربي تأثيره الهام في الفنانين الأوروبيين في العصر الحديث ومنهم بأول كلي وكارل جورج هوفر وغيرهم[٦١]، وهو ما سوف نعود إليه في دراسة لاحقة بمشيئة الله تعالى.

حواشي البحث

[١] - نشر هذا البحث في ذكري تأبين المغفور له بإذن الله دكتور ممدوح درويش مصطفي الاستاذ بكلية الاداب جامعة المنيا

[٢] الطويل ، توفيق ، العرب والعلم في عصر الإسلام الذهبي ، القاهرة (١٩٦٨م) ، ص٨٦-٩٠ ؛ في تراثنا العربي الإسلامي ، الكويت (١٩٨٥م) ، ص٥٨-٦١ .

[٣] أحمد ، محمد خلف الله ، الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة ، بحوث ودراسات إسلامية ، القاهرة (١٩٥٥م)، ص٢٥٧ .

[٤] جولد شتاين ، توماس ، المقدمات التاريخية للعلم الحديث ، من الإغريق القدماء إلى عصر النهضة ، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، الكويت (٢٠٠٣م) ، ص١٠٩-١٤٤ ؛ ط٢ ، القاهرة (٢٠٠٤م) ، ص١٠٩-١٤٤ .

[٥] جيوم ، الفرد ، الفلسفة والإلهيات ، ترجمة وتعليق توفيق الطويل ، ضمن كتاب تراث الإسلام ، جـ١ ، القاهرة (١٩٣٦م) ، ط٢ ، (١٩٨٣م) ، ص٣٢٣ .

[٦] كانت الفترة الواقعة بين عامي ٤٧٦-١٠٠٠م ، هي فترة العصور المظلمة في أوروبا عامة وبالنسبة للمدن الأوروبية ومكانتها وما صاحبها من تدهور في التجارة والصناعة وغير ذلك ؛ نسيم ، جوزيف ، تاريخ العصور الوسطى الأوروبية وحضارتها ، بيروت ، ط٢ (١٩٨٧م) ، ص٢٢١ .

[٧] الطويل، في تراثنا ، ص٦٢ .

[٨] سالم ، في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس ، الإسكندرية (١٩٨٥م) ، ص٣٠٥ ؛ وعن أهمية هذا المعبر انظر ، عاشور ، المدنية الإسلامية ، ص٤٩-٥٣ ؛ الملا ، أحمد على ، أثر العلماء المسلمين في الحضارة الأوروبية ، بيروت (١٩٩٦م) ، ص١٢٦-١٣٠ ؛ وات ، مونتجومري ، فضل الإسلام على الحضارة الغربية، ترجمة حسين أحمد أمين ، القاهرة (١٩٨٣م) ، ص٨-١١ ، ٢٣-٢٥ ، ٤٣-٤٥ ؛ القاضي ، مختار ، أثر المدنية الإسلامية في الحضارة الغربية ، القاهرة (١٩٧٢م) ، ص٦٧-٨٠ ؛ أبو خليل ، شوقي ، علماء الأندلس إبداعاتهم المتميزة وأثرها في النهضة الأوروبية ، دمشق (٢٠٠٤م) ، (٩٦صفحة) ؛ مظهر ، جلال، مآثر العرب على الحضارة الأوروبية ، القاهرة (١٩٦٠م) ، ص٤٧-٥١ ؛ غوميز ، مارغريتا لوبيز ، إسهامات حضارية للعالم الإسلامي في أوروبا عبر الأندلس ، ضمن كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ، جـ٢ ، بيروت، ط٢ (١٩٩٩م) ، ص١٤٧٧-١٤٨١ ؛ مكي ، محمود ، تاريخ الأندلس السياسي ٩٢-٨٩٧هـ/٧١١-١٤٩٢م ، دراسة شاملة ، ضمن الموسوعة المشار إليها سابقاً ، جـ١ ، ص٥٥-١٥٠ ؛ تتنج، أنتوني ، العرب انتصاراتهم وأمجاد الإسلام ، ترجمة راشد البراوي ، القاهرة (١٩٧٤م) ، ص٢٠٧-٢١٢ .

[٩] عن تاريخ صقلية الإسلامية وأهميتها أنظر ، عاشور ، المدنية الإسلامية ، ص٥٣-٥٦ ؛ رسلان ، عبد المنعم، الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ، جده (١٩٨٠م) ، ص١٧-٢٥ ؛ غانم ، حامد زيان، تاريخ الحضارة الإسلامية في صقلية وأثرها على أوروبا ، القاهرة (١٩٧٧م) ، (وهو من الكتب المهمة في هذا الشأن)؛ الجندي ، جمعة محمد مصطفى ، علاقة تورمان صقلية بالقرى الإسلامية في شمال إفريقية خلال القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الرسالة ١٩٤ ، الحولية ٢٣ ، الكويت (٢٠٠٢-٢٠٠٣م) ، (١١٢صفحة) ؛ المدني ، أحمد توفيق ، المسلمون في جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا، الجزائر (١٩٦٩م) ؛ مورينو ، ماتينو ماريو ، المسلمون في صقلية ، بيروت (١٩٦٨م) ؛ الطيبي ، أمين توفيق ، دراسات في تاريخ صقلية الإسلامية ، ليبيا (١٩٩٠م) ، أحمد ، عزيز ، تاريخ صقلية الإسلامية ، ترجمة أمين توفيق الطيبي، طرابلس الغرب ، تونس (١٩٨٠م) أماري ، ميخائيل ، المكتبة العربية الصقلية ، نصوص في التاريخ والبلدان والتراجم والمراجع ، ليبسك (١٨٥٧م) ، بيروت ، دار صادر ، ط٢ ، د ت (٧٤٠ صفحة) ؛ تتنج، العرب ، ص٢١٢-٢١٤ ؛ عباس ، إحسان ، العرب في صقلية ، القاهرة (١٩٥٩م) ؛ الدوري، تقي الدين ، صقلية وعلاقتها بدول البحر المتوسط ، بغداد (١٩٨٠م)؛ محمد ، عمر يحيى ، السياسة الفاطمية في صقلية وجنوب إيطاليا ، وقائع تاريخية ، مركز البحوث والدراسات التاريخية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة (يناير ٢٠٠٥م) ص٥-٣٥ .

[١٠] وات ، فضل الإسلام ، ص٢٩-٣٢ ؛ لويس ، القوى البحرية والتجارية في حوض البحر الأحمر المتوسط ، ص١، ١٨٩ ، ١٩١ ، ٢٦٦-٢٧١ ؛ القاضي ، أثر المدنية الإسلامية ، ص١٧٥-١٧٧ ؛ عطية ، عزيز سوريال، الحروب الصليبية وتأثيرها على العلاقات بين الشرق والغرب ، القاهرة (١٩٩٠م) ص١٥٠-١٩٤ ؛ اليوسف ، عبد القادر أحمد ، العلاقات بين الشرق والغرب بين القرنين الحادي عشر والخامس عشر ، صيدا، بيروت (١٩٦٩م) ، ص٢٥٩-٢٦٤ ؛ ديل ، شارل ، البندقية جمهورية ارستقراطية ، ترجمة أحمد عزت عبد الكريم وتوفيق إسكندر ، القاهرة (١٩٤٧م) ، (٢٥٢ صفحة) ؛ عاشور ، فايد حماد ، العلاقة بين البندقية والشرق الأدنى الإسلامي في العصر الأيوبي ، القاهرة (١٩٨٠م) ، (٣٣٦ صفحة) ؛ نسيم ، جوزيف ، علاقات مصر بالممالك التجارية الإيطالية في ضوء وثائق صبح الأعشى ، الإسكندرية (١٩٧١م) ؛ عبد النبي ، ناجلا محمد، مصر والبندقية ، العلاقات السياسية والاقتصادية في عصر المماليك ، القاهرة (٢٠٠١م)، (٢٥٧صفحة) ؛ غابربيلي ، فرانشيسكو، الإسلام في عالم البحر المتوسط ، تراث الإسلام ، جـ١، الكويت ، ط٢ (١٩٨٨م) ،= =ص١٠١-١٥٩ ؛ أبو العافية، داود ، دور التجارة في الاتصال الإسلامي/ المسيحي خلال العصور الوسطى، ضمن كتاب التأثير العربي في أوروبا العصور الوسطى ، ترجمة قاسم عبده قاسم ، القاهرة (١٩٩٩م)، ص١٥-٤٢ ؛ كونستيل ، أوليفيا ريمي، التجار المسلمون في تجارة الأندلس الدولية ، ضمن كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، جـ٢، ص١٠٦٣-١٠٨٦ .

[١١] عاشور ، الحركة الصليبية ، جزءان ، القاهرة (١٩٧١م) ؛ المدنية الإسلامية ، ص٥٦-٦٠ ؛ القاضي ، أثر المدنية الإسلامية ، ص١٧١-١٧٤ ؛ عطية ، الحروب الصليبية ، (٢٧٢ صفحة) ؛ الحويري ، محمود محمد ، الأوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنين الثاني عشر والثالث من الميلاد ، القاهرة (١٩٧٩م) ، (٢٩٢ صفحة) ؛ العريني ، السيد الباز ، الشرق الأوسط والحروب الصليبية ، القاهرة (١٩٦٣م) ؛ رنسيمان ، ستفن ، تاريخ الحروب الصليبية ، ٣ أجزاء ، ترجمة السيد الباز العريني ، بيروت (١٩٦٧-١٩٦٩م) ؛ باركر ، أرنست، الحروب الصليبية ، ترجمة العريني ، بيروت ، ط٤ ، (١٩٦٧م) ؛ حلاق ،

حسان ، العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب في العصور الوسطى ، بيروت (١٩٨٦م) ؛ لويس ، برنارد ، السياسة والحرب ، ضمن تراث الإسلام ، جـ١ ، ط٢ ، (١٩٨٨م) ، ص٢٧٠-٢٧٧ ؛ اليوسف ، العلاقات بين الشرق والغرب ، ص١٥٥-١٨٨، ٢١٣-٢٣٠ ، ٢٦٢-٢٦٤ ؛

- Holt, P.M., The Age of the Crusades, Longnan, London and New York, thirel Published, 1989 .

(١٢) عاشور ، المدنية الإسلامية ، ص٦٠-٦٧ ؛ القاضي ، أثر المدنية ، ص١٧٨ ؛ فضل الإسلام ، ص٨٣-٨٧؛ بيرنيت ، تشارلز ، حركة الترجمة من العربية في القرون الوسطى في أسبانيا ، ضمن كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ، جـ٢ ، ص١٤٣٩-١٤٧٥ ؛ السامراني ، كمال ، الطب العربي في أوروبا = =اللاتينية ، ضمن كتاب فضل العرب في الطب على الغرب ، بغداد (١٩٨٩م) ، ص٨٣-٩٥ ؛ على ، سيد رضوان ، العلوم والفنون عند العرب ودورهم في الحضارة العالمية ، الرياض، (١٩٨٧م) ، ص١٠٧-١٢٠ ؛ الطويل ، في تراثنا العربي الإسلامي ، ص٢٠٩-٢١٨ ؛ النجار ، زغلول ، الدفاع ، على ، إسهام علماء المسلمين الأوائل في تطور علوم الأرض ، الرياض ، مكتب التربية العربي لدول الخليج (١٩٨٨م) ، ص٢٠-٢٢ .

(١٣) جرونيباوم ، حضارة الإسلام ، ص٤٣٢ .

(١٤) أوغلي ، الدولة العثمانية ، جـ٢ ، ص٤٩٥-٤٩٦ .

(١٥) غابريبلي ، الإسلام في عالم البحر المتوسط ، ص١٥٨-١٥٩ .

(١٦) حسبنا أن نشير هنا إلى تلك القائمة التي أوردها البروفسور كريزول عن أثر العمارة والفنون الإسلامية في الغرب، ص١٢٩٧-١٣٢٦ ؛

- Creswell, K. A. C., Abibliography of the Architecture, Arts and Crafts of islam to I st jan, 1960, A. U. C. (1961) , PP. 1297-1326 .

(١٧) ومن هذه الدراسات الرائدة التي تناولت أثر الخط العربي في فنون أوروبا، على سبيل المثال؛

- Langperier, A., Lemploi des Caractères arabes dans L,ornamentation chez les Peuples chretiens d'accident, Revue Archeologique,IIe anné, 1846, No. 2, PP. 696-706., No. 3, PP. 406-411.,

(إستخدام الحروف العربية في الزخرفة لدى الشعوب المسيحية في الغرب) ؛

- Soulier, G, Les Caractéres Coufique La Peinture Toscane, Gazette des Beaux-Arts, 66e ANNée, 1er Semestre, Paris, 1924, PP. 347-358.,

(الحروف الكوفية في التصوير التوسكاني) ؛

- Christie, A.H., The development of Ornament From Arabic Script, Burlington Magazine vol, XL, 1922, PP. 287-292., Erdmann, K., Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendlandischen Kunst des Mittelalters, Akademie der wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1953, PP. 467-513, with 150 Figs.,

(الحروف العربية واستخدامها الزخرفي في الفن الغربي خلال العصور الوسطى) ؛

- Jairazbhoy, R.A., the decoratine use of Arabic Lettering in the west, the Islamic Review, November, 1956, PP. 23-29.,

(وقد أعاد المؤلف نشر هذا البحث ضمن كتابه الموسوم بـ «التأثيرات الشرقية في الفن الغربي» ، نيويورك ١٩٦٥م وذلك في الفصل الثالث من الكتاب ص ص ٦٨-٧٩ ، وقد تمت ترجمة هذا البحث من قبل كاظم سعد الدين ونشر في المجلد ١٥ ، العدد ٤ ، من مجلة المورد ، بغداد شتاء ١٩٨٦م ، ص١٢٣-١٣٠)؛ جون بكويث، أثر الفن الإسلامى فى الفن الغربى الوسيط، مجلة الأبحاث ، السنة ١٣، ج ١، الجامعة الأمريكية فى بيروت، آذار (١٩٦٠م)، ص ص ٥٥ -٦٨.

(١٨) الهواري ، حسن محمد ، أثر الفن الإسلامي في الحضارة العالمية ، الهلال ، السنة ٤٢ ، جـ٦ ، ١٧ ذي الحجة ١٣٥٢هـ/ أول أبريل ١٩٣٤م ، ص٦٧٣-٦٨٠ ؛ حسن ، زكي محمد ، أثر الفن الإسلامي في فنون الغرب ، مجلة الرسالة ، العدد ٩٣ ، القاهرة ١٩٣٥م ، ص٦١٥-٦١٨ ؛ أثر الفنون الإسلامية في بولندة ، الثقافة ، السنة الأولى ، العدد ٤١ ، ٢٦ شعبان ١٣٥٨هـ/ ١٠ أكتوبر ١٩٣٩م ، ص٢٠٠٩-٢٠١٣ ؛ تراث الفنون الإسلامية في البلقان وأوروبا الوسطى ، الكتاب ، أغسطس ١٩٤٦م ، ص٥٤٥-٥٥٣ ، فنون الإسلام، ط١ ، القاهرة، ١٩٤٨م ، بيروت ، ط٢ (١٩٨١م) ، ص٦٥٥-٦٧٨ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بغداد (١٩٥٦م) ، ط٢ ، بيروت (١٩٨١م) ، أشكال ٩٦٦-٩٧٧ ؛ فنون ؛ فكري ، أحمد ، ما شاء الله ، الكاتب المصري ، مجلد ١ ، العدد ٤ ، يناير (١٩٤٦م) ، ص٥٦٩-٥٧٦ ؛ التأثيرات الفنية الإسلامية العربية على الفنون الأوروبية ، مجلة سومر ، مج٢٣ ، جـ١-٢ ، بغداد ١٩٦٧م ، ص٦٧-٩٤ ؛ (هذا وقد أعيد نشر هذا البحث ضمن كتاب أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية ، يونسكو – القاهرة ١٩٨٧م ، وذلك في الفصل الثالث من الكتاب تحت عنوان : في العمارة والتحف الفنية ، ص ص٣٧١-٤١٤) ؛

- Fikry, A., L' Art Roman du puy et les Influences Islamiques, Paris (1934), PP. 341, With 61 plates and 118 figs .

(١٩) اتنجهاوزن، ريتشارد ، أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوربية ، ضمن تراث الإسلام، جـ٢، ط٢ ، الكويت (١٩٨٨م)،ص٤٤٣

(٢٠) مرزوق ، قصة الفن الإسلامي ، القاهرة ١٩٨٠م ، ص ١٧٩-١٨٠ ؛ الفن الإسلامي ، تاريخه وخصائصه، ص١٩٩-٢٠٠

(٢١) اتنجهاوزن ، أثر فنون ، ص٤٤١ – ٤٤٢ .

(٢٢) اتنجهاوزن ، أثر فنون ، ص٤٣٨ .

(٢٣) حسن ، أثر الفنون الإسلامية ، ص٢٠٠٩-٢٠١٣ ، تراث الفنون الإسلامية ، ص٥٤٦-٥٤٨ ، فنون الإسلام، ص٦٥٥- ٦٥٧ ،

- Mankowski, T., Influence of Islamic Art in Poland, Ars Islamica ,vol II , (1935) PP.93-117 ., with illus and 17 plates.

(٢٤) النقشبندى، السيد ناصر ، نقود إسلامية كوفية قديمة تكتشف فى السويد وفيما وراء المنطقة القطبية من اسكندناوية، مجلة سومر، العدد ١١، بغداد ١٩٥٥، ص ص ٢٢١-٢٢٢؛ الباشا ، حسن ، أثر الخط العربي في الفنون الأوروبية ، ضمن كتاب حلقة بحث الخط العربي ، القاهرة (١٩٦٨م) ص١٠٩-١١١ ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، مج٣ ، بيروت ١٩٩٩م ، ص٢٢٢-٢٢٣ ؛ السامرائي ، عبد الجبار محمود، أثر الخط العربي في الفن الأوروبي ، المورد ، المجلد ١٥ ، العدد ٤ ، بغداد (شتاء ١٩٨٦م) ، ص١٠٤ ؛ اتنجهاوزن ، ريتشارد ، أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية ، ضمن كتاب تراث الإسلام ، جـ٢ ، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد ، مراجعة فؤاد زكريا ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط٢ (١٩٨٨م) ، ص٤٣٩-٤٤٠ ؛ الطيبي ، أمين توفيق ، النقود العربية انتشارها وأثرها في أوروبا في القرون الوسطى ، ضمن كتاب دراسات بحوث في تاريخ المغرب والأندلس ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس الغرب ١٩٨١م ، ص٣٢٢-٣٢٤ ؛ ولمزيد من التفاصيل عن هذه العملات انظر:

- ALLAN, J., OFFA'S IMITATION OF AN ARAB DINAR, the Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society, Fourth Series, vol XIV, London – Paris, 1914, PP. 77-89, Figs 1-4 ., Stenberger, M., Die schatzfunde Gotlands der wikingerzeit, stockhot;, (1958), Miles, G. C., Bomone de Barceline, vol 2, Paris, (1962), PP. 683-693, the coinage of the Umayyads of Spain, New York, (1950), PP. 539-540 .

(٢٥) الطيبي ، النقود العربية ، ص٣٢١ ، ٣٢٧-٣٢٩ ، ٣٣٢-٣٣٤ ؛ رمضان ، عاطف منصور ، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية ، القاهرة (٢٠٠٨م) ، ص٣٧٣-٣٨٠ .

(٢٦) اتنجهاوزن ، أثر ، ص٤٦٦-٤٦٧ ، ٤٦٩ ، ٤٧١-٤٧٢ ؛ الفن الإسلامي والآثار الإسلامية ، ضمن كتاب الشرق الأدنى مجتمعه وثقافته ، أشرف كويلرينج ، ترجمة عبد الرحمن محمد أيوب ، مراجعة أبو العلا عفيفي ومحمد محمود الصياد ، سلسلة الألف كتاب العدد ١١٦ ، القاهرة (١٩٥٧م) ، ص٢١-٢٤ ، ط٢ مكتبة الأسرة ٢٠٠٢م ، ص٣٠-٣٢ ؛ (ومن الجدير بالذكر أن هذا البحث الأخير لأتنجهاوزن له ترجمة أخرى بعنوان «الفنون والآثار الإسلامية» ترجمة محمد مصطفى زيادة، ونشرت ضمن كتاب الشرق الأوسط في مؤلفات الأمريكيين لعدة مؤلفين وقد أشرف على جمعه وتحريره مجيد خدوري وراجعه محمد مصطفى زيادة ، القاهرة ١٩٥٣م ، ص٦٣-٦٥) ؛ كريستي ، الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها في الفنون الأوروبية ، ضمن كتاب تراث الإسلام ، ترجمة زكي محمد حسن ، سوريا ، ط٢ ، ١٩٨٤م ، ص٢٥-٢٦ ، ٩٢-٩٣ ؛ مرزوق ، محمد عبدالعزيز ، الفن الإسلامي ، تاريخه وخصائصه ، بغداد ١٩٦٥م ، ص١٢٠-١٢١ ، ١٤١ ، ١٩٩-٢٠٠؛ ديماند ، م.س ، الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، مراجعة وتقديم أحمد فكري ، ط٣ ، القاهرة (١٩٨٢م) ، ص٢٣٦؛ الباشا ، حسن ، البللور الصخري ، ضمن كتاب القاهرة ، مؤسسة الأهرام ١٩٧٠م، ص٣٤٣-٣٥٣ ؛ رايس ، دافيد تالبوت ، الفن الإسلامي ، ترجمة منير صلاحي الأصبحي ، دمشق ١٩٧٧م، ص١٠٠-١٠٢ ، ١٠٥-١٠٨ ، ١٥٠-١٥١ ، أشكال ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ١٣٨ ؛ وارد ، راشيل ، الأعمال المعدنية الإسلامية ، ترجمة ليديا البريدي ، دمشق – القاهرة ١٩٩٨م ، ص٨١-٨٢ ، لوحة ٥٠ ؛ صوي ، أولكر أرغين ، تطور فن المعادن الإسلامي ، ترجمة وتقديم الصفصافي أحمد القطوري ، المشروع القومي للترجمة ، العدد ٩٧٣ ، القاهرة ٢٠٠٥م، ص٣٩٤-٣٩٩ ؛ كولفان ، لوسيان ، تأثيرات الفن العربي الإسلامي في الفن الروماني بفرنسا ، ضمن كتاب الفن العربي الإسلامي ، جـ٢ ، الكسو ، تونس ١٩٩٥م ، ص٣٢٤-٣٢٥ ؛

- Volbach, W.F., Reliquie et Reliquiari Orientali in Roma, Bolletino d' Art, vol XXX, 1937, PP. 347-348 .
- Rice, D.T., Le Baptistére de st. Louis, Paris, Les editions du chêne, 1953; Islamic Art, London (1984) , PP. 90-91 , 93-95, 137-138 , Figs 90, 93-94, 137., Grube, E. The World of islam , PP. 61, 68-69., Ward, R, Islamic Metalwork, London, (1999), P. 65-66 Pl 50.,
- Atil, E., Renaissance of islam Art of the Mamluks, Washington, 1981, PP. 76-78 .

(٢٧) الباشا ، أثر الخط ، ص١١١-١١٢ ؛ موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، مج٣ ، ص٢٢٣-٢٢٤.

(28)ALLAN, OFFA'S imitation, PP. 79-89, Fig 2-3.

(٢٩) الباشا ، أثر الخط ، ص١١٤ ، موسوعة مج٣ ، ص٢٢٥ ؛ السامرائي ، أثر الخط ، ص١٠٩ .

(٣٠) مرزوق ، الفن الإسلامي ، ص٢١٠ ، مكانة الفن الإسلامي بين الفنون ، ص١٢٣ .

(٣١) الباشا ، أثر ، ص١١٤ ، موسوعة ، مج٣ ، ص٢٢٥ ، السامرائي ، أثر ، ص١٠٩ ، العبيدي ، الآثار العربية الإسلامية ، ص٤٨٠ ؛ رمضان ، النقود الإسلامية ، ص٣٧٦-٣٧٧ .

(٣٢) ابن جبير ، رحلة ابن جبير ، تحقيق حسين نصار ، القاهرة ، ط٢ (١٩٩٢م) ، ص٤١٤ ؛ آماري ، ميخائيل ، المكتبة الصقلية ، ليبسك (١٨٥٧م) ، بيروت ، ط٢ ، دار صادر ، د.ت ، ص٨٣-٨٤ .

(٣٣) الباشا ، أثر الخط العربي في الفنون الأوروبية ، ص١٠٩-١١٤ ؛ موسوعة ، مج٣ ، ص٢٢٢-٢٢٦ .

(٣٤) النبراوي ، رأفت محمد ، النقود الصليبية في الشام ومصر ، القاهرة (١٩٩٦م) ، (٢٩٤ صفحة فضلاً عن اللوحات)؛ فهمي ، عبد الرحمن ، النقود الصليبية تحت تأثير النقود الإسلامية في الشرق العربي ، مجلة كلية الشريعة والدراسات الإسلامية ، السنة السادسة، العدد السادس (١٤٠٢/١٤٠٣هـ) ، ص٢٧٧-٢٩٨ .

(٣٥) فهمي ، النقود العربية ماضيها وحاضرها ، القاهرة ١٩٦٢م ، ص٧٩ ؛ أثر التراث الإسلامي في الحضارة الأوروبية، مجلة مرآة العلوم الاجتماعية ، السنة ٦ ، العدد ٢ ، القاهرة (١٩٦٦م) ، ص٢٢ ؛ النبراوي ، النقود ، ص٢٢-٣٧ ، ٧٧-٨١ ؛ رمضان ، النقود الإسلامية ، ص٣٧٨ .

(٣٦) الباشا ، أثر الخط العربي ، ص١١٤-١١٥ ، موسوعة ، مج٣ ، ص٢٢٦ ؛ السامرائي ، أثر الخط العربي ، ص١٠٥ ، ١٠٩ ؛ العبيدي ، الآثار ، ص٤٧٦-٤٧٧ ؛ يونس ، عيد سعيد ، تأثير الفن الإسلامي على فنون أوروبا في العصور الوسطى ، مجلة الثقافة العربية ، العدد ٦ ، السنة ٢٥ ، الجماهيرية الليبية ، صيف ١٤٢٦هـ/ يونيو ١٩٩٧م ، ص١٠٣ .

(٣٧) لوبون ، غوستاف ، حضارة العرب ، ترجمة عادل زعيتر ، القاهرة ، ط٢ (٢٠٠٠م) ، ص٥٣١ .

(٣٨) مرزوق ، الفن الإسلامي ، ص٢٠٤ ؛ مكانة الفن الإسلامي ، ص ١٢٨ ؛ فكري ، التأثيرات ، ص٩٢ ، في العمارة ، ص٤٠٨ ؛ رايس ، الفن الإسلامي ، ص١٧٢-١٧٣ ، شكل ١٥٦ ؛ رسلان ، عبد المنعم ، الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ، جدة (١٩٨٠م) ، ص٨٦-٩١ ؛ هونكه ، زيغريد ، شمس العرب تسطع على الغرب ، ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي ، راجعه ووضع حواشيه مارون عيسى الخوري ، بيروت ٢٠٠٠م ، ص٤٠٩-٤١٠ ، ٥٧٥ ؛

- Grube, The World, P. 26., Rice, Islamic Art, PP. 172-173, Fig, 156.,

(٣٩) الباشا ، الفن الإسلامي في صور هولباين ، ضمن موسوعة العمارة ، مج٣ ، ص١١٦ ؛ أثر الخط ، ص١١٩؛ السامرائي ، أثر الخط العربي ، ص١٠٧ ؛ العبيدي ، الآثار العربية ، ص٥٠٥ ؛ ديماند ، الفنون الإسلامية ، ص٣٠٠؛ ولمزيد من التفاصيل عن قطع النسيج والسجاد الأوروبية المتأثرة بالإسلامية انظر، صلاح العبيدى، المنسوجات والسجاجيد العربية الإسلامية وأثرها فى الفنون الأوروبية، مجلة المورد، مج ١٩، العدد الأول ، بغداد (ربيع ١٩٩٠م)، ص ص ٧٧ -٨٤؛ أحمد دقماق، الكتابات العربية المقلدة فى الأندلس، ضمن أبحاث المنتدى الدولى الأول للنقوش والخطوط والكتابات فى العالم عبر العصور، مكتبة الأسكندرية (٢٠٠٧م)، ص ص ١٢٧-١٣١، ١٦٠.

- Grube, The world of islam, P.50,120 .

(٤٠) فكري ، التأثيرات ، ص٩٠ ، في العمارة والتحف الفنية ، ص٤٠٥ .

(41)Miles, G.C., BYZANTIUM and the Arabs Relations in Crete and the Aegean Area, at Dumbarton Oaks Papers, vol XVIII, 1964, PP. 20-32;

(ومما له دلالته أن هذا البحث يعد من الدراسات التحليلية المتعمقة ، وقد زوده مايلز بـ ٩٤ شكلاً ولوحة ؛ فضلاً عن بعض الأشكال التي تتخلل المتن نفسه ؛ ومن ثم فهو يفتح أفاقا واسعة ومجالاً جديداً للدراسة للباحثين بلغة الضاد حول أثر الفن الإسلامي في هذه المنطقة قبل القرن ٨هـ / ١٤م) ؛اتنجهاوزن ، أثر ، ص٤٤٢ حاشية ١.

(٤٢) كريستي ، تراث الإسلام ، ص١٥٦ ، ١٥٨ ، شكل ٧٢ ؛ مرزوق ، الفن الإسلامي ، ص٢٠٩ ؛ جيزار بهوي ، الإستعمال الزخرفي ، ص١٢٨ .

(٤٣) الباشا ، موسوعة ، مج٣ ، ص٢٢٦-٢٢٧ ؛ أحمد دقماق ، الكتابات العربية المقلدة، ص ص ١٢٦-١٧٠.

(٤٤) إبراهيم ، جمال عبد الرحيم ، بعض التأثيرات الفنية المملوكية على الخزف الإيطالي خلال القرنين ٨-٩هـ /١٤-١٥م ، ضمن كتاب المجتمع المصري في العصرين المملوكي والعثماني ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (٢٠٠٧م) ، ص٤٩٠ لوحة ٨ .

(٤٥) رسلان ، الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ، ص٧٢-٨٢ ، لوحات ٢٧-٣١ .

(٤٦) اتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد ١٩٧٤م ، ص٤٤.

(٤٧) وارد ، الأعمال المعدنية الإسلامية ، ص١٣٩ ؛

- Rice, D.T, Arabic Inscriptions on a Brass Basin Made for Hugh iv of Lusignan, in studi orientalistici in onore di giorgio Levi della vida, vol, 2 , Rome, Istituto Per I, Oriente, 1956, PP. 390-402., Ward, Islamic Art, P116.,

(٤٨) الباشا ، أثر ، ص١١٦ ؛ موسوعة ، مج٣ ، ص٢٢٧-٢٢٨ ؛ السامرائي ، أثر ، ص١٠٥-١٠٦ ؛ العبيدي ، الآثار العربية ، ص٤٧٧ ؛ يونس ، تأثير ، ص١٠٤ ؛ رسلان ، الحضارة الإسلامية في صقلية ، ص٧٢ ؛ رايس، الفن الإسلامي ، ص١٧٧ ؛ اتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص٤٤ ؛

- Grube, the world of islam, P.25., Rice, islamic Art, P. 162.

(٤٩) فكري ، التأثيرات الفنية ، ص٨٧-٨٨ ؛ في العمارة والتحف الفنية ، ص٤٠٠-٤٠١ ، ما شاء الله ، ص٥٧٤-٥٧٥ ؛ ومما له دلالته في هذا الصدد أن فكري كان قد قرأ هذه الجملة قبل ذلك بصيغة «ما شاء الله» انظر : فكري ، ما شاء الله ، ص٥٧٤-٥٧٥ ؛

- Fikry, L' Art roman du Puy, P. 263.,

ويضيف فكري فيقول أن هذه الكتابة منقولة نقلا عن إحدى الآثار الإسلامية التي كانت زاهرة في بلاد الأندلس كما هو الحال في نقوش مدينة الزهراء من جهة وأنها مطابقة من وجوه عدة لأصول النحت والكتابة الكوفية بالرغم مما نلحظه فيها من إختلاف يسير في النقل وتردد في الإخراج من جهة أخرى ؛ فكري ، ما شاء الله ، ص٥٧٥-٥٧٦ .

(٥٠) كولفان ، تأثيرات الفن العربي الإسلامي ، ص٣١٦ .

(٥١) السامرائي ، أثر ، ص١٠٤-١٥ ؛ يونس ، تأثير ، ص١٠٥ .

(٥٢) فكري ، التأثيرات ، ص٨٥ ؛ في العمارة والتحف الفنية ، ص٣٩٧-٣٩٨ ؛ السامرائي ، أثر ، ص١٠٧ ؛ يونس، تأثير ، ص١٠٥ .

(٥٣) نوقشت هذه الرسالة الرائدة بكلية الأثار – جامعة القاهرة عام ١٤٣٩هـ/ ٢٠١٧م.

(٥٤) وائل أحمد خطاب، التأثيرات الإسلامية ، ص ص ٣١٠-٣٣٤،٣١١-٣٣٦، ٣٩٩-٤٠٠، لوحات ٢٩٦-٣٠٠، ٣٠٥-٣٠٦).

(٥٥) أرنولد ، الفن الإسلامي وتأثيره في التصوير في أوروبا ، ص١٠٧-١٠٨ (لوحة ٢١) ؛ الباشا ، دراسات في فن النهضة وتأثره بالفنون الإسلامية ، القاهرة (١٩٩٠م) ، ص٣٨-٣٩ ؛ جودي ، محمد حسين ، إبتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوروبي في القرون الوسطى ، عمان (١٩٩٦م) ص٥٥-٥٦ ؛ العبيدي ، الآثار ، ص٤٨٢-٤٨٣ ؛

- EL- Basha, H., the Legacy of Islamic Art in the international Style I, in Encyclopedia of Islamic Architecture, Arts and Archeology, vol. 3, Beirut (1999), PP. 66-67.

(٥٦) الباشا ، دراسات ، ص٣٩ ؛ جودي ، إبتكارات ، ص٥٧ ؛ العبيدي ، الآثار ، ص٤٨٤.

(٥٧) الباشا ، أثر ، ص١١٥ ، السامرائي ، أثر ، ص١٠٥ ، جيراز بهوي ، الاستعمال الزخرفي ، ص١٢٥-١٢٦ ؛ العبيدي ، الآثار ، ص٤٨٠.

(٥٨) الباشا ، أثر ، ص١١٧ ، السامرائي ، أثر ، ص١٠٨ ؛ اتنجهاوزن ، الفن الإسلامي والآثار الإسلامية ، ص٢٣ حاشية ٢ ؛ الفنون والآثار الإسلامية ، ص٦٦ ، حاشية ٥؛

- Reich, S, Une inscription Mamlouke Sur un dessin italien du quinzieme siecle, Bulletin de L' institute d' Egypt, vol XXII, 1940, pp. 123-131, with 4 plates and I Fig.

(٥٩) حسن ، فنون الإسلام ، ص٦٠٩ ؛ عبد الرازق ، أحمد ، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، آداب عين شمس ، ٢٠٠٣م ، ص٢٧٠-٢٧١ ؛

- Exhbition of Islamic Art in Egypt 969-1517 A.D, Ministry of Culture U.A.R. (1969), P.163.,

(٦٠) الباشا ، موسوعة ، مج٣ ، ص٢٣٠ .

(٦١) بهنسي ، عفيف ، أثر الفن العربي الإسلامي على الفن الغربي ، مجلة فكر وفن ، العدد٣٥ ، العام ١٨ (١٩٨١م)، ص٤٠-٥١ ؛ تأثير الفنون الإسلامية في الفن الحديث ، ضمن كتاب الفن العربي الإسلامي ، جـ١ (المداخل)، الكسو ، تونس (١٩٩٤م) ، ص٢٢٢-٢٢٨ ؛ الباشا ، أثر الخط العربي ، ص١١٩-١٢٠.

سلاطين سلاجقة الروم الاعاظم ابناء السلطان كيخسرو الثاني واساليب حكمهم في ضوء عملاتهم

ا.د/ محمد محمود علي الجهيني

استاذ الاثار الاسلامية وعميد كلية الاثار الاسبق جامعة جنوب الوادي

الملخص

حكم عز الدين كيكاوس بلاد الروم منفردا ما بين عام ٦٤٤-٦٤٦هـ/ ١٢٤٦-١٢٤٨م ، اعتمادا علي النقود التي وجدت له وتحمل القابه، كما حكم الاخوة الثلاثة البلاد في الفترة من ٦٤٧-٦٥٥هـ/ ١٢٤٩-١٢٥٧م ، ثم حكم ركن الدين قلج ارسلان البلاد منفردا منذ عام ٦٥٧هـ/ ١٢٥٩م ،وقد انتجت تلك الفترات مجموعة من الدنانير والدراهم حملت اسم السلطان منفردا مدعوما بالقابه بالاضافة الي اسم الخليفة العباسي والقابه وامر الضرب ومكانه وتاريخه كما حملت مجموعة اخري اسماؤهم جميعا مع اعطائهم لقب السلاطين الاعاظم ، مع ذكر نوع العملة وتاريخ سكها ومكان السك والذي كان يتم في العديد من دور السك ولكن كانتا دار السك سيواس ودار السك قونية الدنيا الاشهر .

Abstract

Izz al-Din Kikaws ruled the country of Rum alone between the year 644-646AH / 1246-1248AD, depending on the coins that were found for him and bearing the title, as the three brothers ruled the country from 647-655 AH / 1249-1257 CE, then Rukn al-Din Qalaj Arslan ruled the country Solo since the year 657 AH / 1259 CE, and those periods produced a group of dinars and dirhams bearing the name of the Sultan alone supported by the Titles in addition to the name of the Abbasid caliph, the Titles, the order of striking, its place and date. Minting, which used to take place in many mint but the two were Sivas mint and Konya mint was the most famous.

الكلمات الدالة : سلاجقة الروم – المغول – ابناء كيخسرو –عز الدين كيكاووس –ركن الدين قلج ارسلان –علاء الدين كيقباد- سيواس -قونية

تعد السكة الإسلامية عبر عصورها المختلفة مصدرا صادقا وحجة دامغة ووثيقة لا تقبل الطعن او التشكيك فيما تضمنته من نصوص كتابية وما حوته من عناصر زخرفية مختلفة ،ولعل تلك الاهمية ترجع الي بقاء محموعات عديدة منها بحالة جيدة من الحفظ تضمها المتاحف المختلفة فضلا عن كثير من المجموعات الخاصة ، وهي في مجموعها تمتاز بصعوبة تزيفها ، ، كما أنها أقل الفنون الاسلامية الأثرية ً إندثارا .لهذا فإن التصدي لدراسة العملة الاسلامية في عصر بعينه تمدنا بمعلومات هامة

ودقيقة بفترات الحكم واسماء الحكام بالاضافة الي رسم صورة صادقة عن الحياة الاقتصادية والسياسية والقاء الضوء علي الحياة الاجتماعية في ادق تفاصيلها ،كما تكمن أهميتها أيضا فى قيمتها الفنية والعلمية من خلال ما يظهر عليها من كتابات تبرز نوعيات الخطوط التي تم استخدامها في تنفيذها والرموز التي حوتها بعض تلك الكتابات والتي استخدمت للاشارة الي كتابة تواريخ سكها بالحرف العربي كما تشير الي دور السك والصفات التي لازمت بعضها ، وبذلك فهي شاهد عيان حي معاصر للحقائق والأحداث التى شهدتها فتسد الفراغ فى النقص في المصادر التاريخية، كما انها من جهة أخر فإنها تمتاز بأن تواريخها صحيحة.بما يمكننا من رسم صورة صادقة عن الموضوع الذي تتعرض له الدراسة من خلال مجموعات تلك العملات، ومن بين تلك العملات ديناران ودرهمان من عهد سلاجقة الروم سجل عليهم كتابات تشير الي انهم ثلاثة اخوة هم ابناء السلطان السلجوقي كيخسرو الثاني الذي كان قد تولي خكم بلاد الاناضول في الفترة من ٦٣٥-٦٤٤هـ/١٢٣٧-١٢٤٦م١، والذي تعرضت البلاد في عهده لنكبة كبرى عندما خضع لنفوذ المغول، وصار يحكم البلاد تحت حمايتهم منذ عام ٦٤١هـ/١٢٤٣م ، بما جعل حكام السلاجقة كما كان عهده ألعوبة في أيدي خاقانات المغول،الامر الذي سهل سقوط دولتهم في أوائل القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي،هؤلاء الاخوة الثلاثة كان لهم مشتركين حكم بلاد الاناضول من بعد والدهم السلطان كيخسرو وهم عز الدين كيكاوس الثاني ،وكان عمره احدي عشر عاما ،وهو من ام يونانية والابن الثاني هو ركن الدين قلج ارسلان الرابع ،وكان عمره غشر سنوات ومن ام تركية ،والثالث هوعلاء الدين كيقباذ الثاني وكان عمره سبع سنوات وامه جورجية٢ حيث سجلت اسماؤهم الثلاثة علي ظهر الدنانير والدراهم لتملا ساحتها بصيغة " السلاطين الاعاظم / عز الدنيا والدين كيكاوس/وركن الدنيا والدين قلج ارسلان/وعلا الدنيا والدين كيقباذ/ بنو كيخسروبراهين امير المؤمنين" .اما وجه العملة في كلا منهما فقد تضمنت شهادة التوحيد والرسالة المحمدية ثم اسم الخليفة العباسي ومكان الضرب وسنته وذلك في كامل ساحة الوجه وداخل دائرة من حبيبات متماسة بصيغة " لا اله الا الله /محمد رسول الله الامام/ المستعصم بالله امير المو/ منين ضرب ..... سنة ...../..... وستماية بالخط الثلث تلك هي الصيغ التي حملتها تلك العملات ولكن كيف اشارت المصادر التاريخية الي ملابسات الوصول الي تلك الصيغة التي تبدو للقاريء انها جاءت مشيرة الي التراضي والتوافق بحيث كان ثلاثتهم علي قلب رجل واحد في ادارة دفة الحكم في تلك البلاد ، ولكن كان الامر غير ذلك فا الي كتب التاريخ ومع احداثها لنقف علي دلائل هذه الفترة وما واكبها من احداث ومدي انعكاسها علي السكة التي تم اصدارها من عدمه واسباب ذلك .

توفي السلطان كيخسرو الثاني عام ٦٤٤هـ / ١٢٤٦م بعد حياةٍ حافلةٍ بِالمآسي سببها انغماسه في اللهو وجهله وظُلمه وكانت البلاد في الوقت ترزح تحت وطأة الفوضى. فالأُمراء في تنافُسٍ وتناحر من أجل السلطة، بل راحوا يتسابقون لِكسب ود زُعماء المغول والتزلُّف لهم لِلحصول على مكاسب سياسيَة. وكثُرت تعدِيات القبائل البدويَّة على المدن والقرى الآمنة، وشكَلوا خطرا على أمن الدولة، في هذه الفوضي العارمة تبين ان السلطان المتوفي كان عهد لاصغر ابنائه علاء الدين كيقباذ الثاني وريثا للعرش وهو ابن السابعة واخويه ليس بينهم وبينه كبير فرق الامر الذي ادي الي اجتماع الامراء ممن بيدهم الحل والعقد حيث تشاوروا فيما بينهم وكان من نتيجة ذلك استقرارهم علي ان يكون الابن الاكبر وهو ابن الحادية عشر من عمره عز الدين كيكاوس خلفا لسلطانهم الراحل فنصبوه علي العرش واجلسوا اخويه ركن الدين قلج ارسلان علي يمينه وعلاء الدين كيقباد علي يساره ونظرا لحداثة سنهم فقد صار وزير الدولة شمس الدين الاصفهاني مدبرا لشئون الدولة وبذلك اصبح الحكم مشتركا بينهم يؤكده تنفيذ اسمائهم علي العملة التي هي شارة من شارات الحكم٣ والسبب في ذلك هو المحافظة علي السيطرة السلجوقية علي الاناضول امام الغزو المغولي الذي بات وشيك الوقوع٤.

علي الجانب الاخر كانت تلك السنة ٦٤٤هـ /١٢٤٦م التي تولي فيها كيكاوس واخويه الحكم ، تولي العرش المغولي حفيد جنكيز خان المسمي كيوك خلفًا لابيه اوقطاي خان حيث تواترت الوفود من الشرق والغرب إلى العاصمة المغوليَة قراقورم٥ لِحضور حفل تتويج الخاقان الأعظم الجديد. ولم يشارك السلطان السلجوقي كيكاوس في هذه المناسبة، بل أرسل أخيه قلج أرسلان بدلًا عنه٦

استغلَّ قليج أرسلان اجتماعه بِالخاقان الجديد وأقنعه بِتنصيبه سلطانا على بلاد الروم مقابل إبرام معاهدةٍ جديدة تقضي بِأن يدفع السلاجقة للمغول جزية سنوية٧ من الاموال والاقمشة الموشاة بالذهب والخيول وغيرها، فوافق الخاقان علي ذلك وأعاد قليج أرسلان إلى الأناضول حاملًا أمرا خاقانيا بِإنزال كيكاوس وتنصيبه مكانه، وأرسل معه ألفي فارس مغولي لِمساعدته على إخضاع المعارضين. وما إن وصل قليج أرسلان إلى بلاده حتَّى كتب إلى أخيه يخبره بِأمر الخاقان، ويطلب منه الاعتراف بِسلطنته٨،وعلي ما يبدو ان كيكاوس لم يعر الامر اهتماما فقد كان هو الاكبر سنا من بينهم والذي ظل متفردا في ادارة دفة الحكم بمساندة مدبر المملكة علي الرغم من اقرار اخويه بجانبه ونقش اسميهما معه ووذلك علي حد ما اثبته زامباور في معجمه بأن كيكاوس الثاني قد حكم بلاد الروم منفردا ما بين عام ٦٤٤-٦٤٦هـ/ ١٢٤٦-١٢٤٨م ، اعتمادا علي النقود التي وجدت له وتحمل القابه ٩ والتي لم يصلنا منها شيء يحمل تلك السنوات التي تؤكد مقولته ،ومع التسليم جدلا بوجودها فانها تكون قد تضمنت في نقوشها اسماء الاخوة الثلاثة معا دون تمييز ،وفقا لما ارتأه الامراء حينئذا عقب رحيل كيخسرو الثاني حيث استقر الرأي بأن يكون الحكم لهم جميعا حفاظا علي وحدة البلاد ،مع تقديم

الاخ الاكبر ليتولي المسئولية بمعاونة مدبر المملكة ومما يؤكد ذلك الاحتمال هو استغلال قليج ارسلان للتكليف الذي اولاه له كيكاوس للذهاب لحضور حفل تنصيب الخاقان المغولي وعرض امر سلطنته عليه بديلا عن اخيه رغم ان الامر ليس بيديه وانما بيد الخليفة العباسي الذي تم نقش اسمه علي عملاتهم ، ولكن ومع الضعف الذي انتاب الخلافة كان لقليج ارسلان المرسوم الخاقاني بتوليته ، ومع رفض بعض الامراء تفرد كيكاوس بالحكم ،كان الصدام العسكري بين الاخوين ١٠.

استطاع القاضي جمال الدين الختني وقف تفاقم الوضع، فقرَب بين الأخوين، علي ان يتم نسيان ما سبق وفتح صفحة جديدة فيما بينهما،وبِفضل مقدرة الوزير شمس الدين الجويني الأصفهاني١١ استمرَالحكم المشترك بين ثلاثتهم منذ عام ٦٤٧هـ/١٢٤٩م وحتي عام ٦٥٥هـ/ ١٢٥٧م اي طيلة ثماني سنوات لم تخلو من الدسائس والمُؤامرات، وتقلب ميول الأُمراء وفق مصالحهم الخاصة١٢.

وفي سنة ٦٥٥هـ / ١٢٥٧م ذهب السلطان الاصغر علاء الدين كيقباد إلى قراقوم لِتقديم فُروض الولاء والطاعة مصحوبة بالكثير من الهدايا للخاقان المغولي منكو١٣ لكنه توفي في الطريق وقيل انه قتل فحكم بلاد الروم أخواه كيكاوس وقليج أرسلان بصورة منفردة حينا ومشتركة أحيانا وفقا لتقلب الأوضاع السياسية في داخل البلاد وخارجها.

عاد الخلاف من جديد بين الأخوين، وتطور إلى نزاعٍ مسلَّح، انتهي بهزيمة قليج أرسلان وانفرد بعده كيكاوس بِالسلطنة حتَّى هاجم المغول الأناضول مجددا وتصدي لهم سلطانها كيكاوس لكنه هزم هزيمةً شنعاء فر بعدها هاربا الي نيقية١٤ فآل امر السلطنة مرة اخري الي قليج أرسلان الذي هادن المغول، وسعى لدى هولاكو خان كي يعيِنه سلطانًا على كافَّة بلاد الروم. لكنَ هولاكو الذي كان يعد نفسه السيِد الأعلى والحاكم العام لِلأناضول، استدعى إليه السلطانين الأخوين بعد اسقا\ط بغداد عاصمة الخلافة الاسلامية،وأخبرهما بِقراره تقسيم الأناضول بينهما بحيث يتولي كيكاوس جميع البلاد الممتدة من حدود قيصريَة١٥ إلى ساحل أنطالية١٦ حتَى الحدود البيزنطية، وتكون عاصمته قونية١٧ بينما يكون لقليج أرسلان الموالي لهم القسم الشرقي الذي يجاور حدود بلادهم ويشمل البلاد الُممتدة من سيواس١٨ إلى ساحل سينوب ١٩وصامصون٢٠، وتكون توقاد مقرا له٢١.

لم ينتهِ الصراع بين قليج أرسلان واخيه كيكاوس نتيجة اقتسام السلطة، فظلت مضايقات الاول واتباعه للثاني لِإزاحته عن العرش مما اضطر كيكاوس إلى البحث عن حليف يسانده في صراعه مع أخيه وحلفائه المغول، فلجأ الي السلطان بيبرس البندقداري الذي كان نجمه قد بدأ يسطع في سماء المشرق الإسلامي، لا سيما بعد أن شارك في هزيمة المغول فيي معركة عين جالوت وعمل علي احياء الخلافة العباسية في القاهرة مرة اخري، ووحد الديار المصرية والشامية والحجازية في دولة واحدة٢٢،حيث

دارت بينهما مراسلات عرف من خلالها بيبرس مدي ضغط المغول علي الحاكم السلجوقي كيكاوس الامر الذي استغله خصومه ،وتمكنوا من الوشاية به الي هولاكو حاكم المغول فارسل علي الفور جيشا لمهاجمة قونية ،الامر الذي ادي الي فرار كيكاوس وترك الساحة خالية امام اخيه قليج ارسلان ، لينفرد منذا هذا التاريخ بحكم البلاد٢٣.

مما سبق يتبين لنا ان عز الدين كيكاوس قد بدأ الحكم عام ٦٤٤هـ/١٢٤٦م منفردة ولمدة عامين ٦٤٦هـ/١٢٤٨م،ثم مع اخيه قليج ارسلان الرابع منذ ٦٤٦هـ/١٢٤٨م ولمدة عام ٦٤٧هـ/١٢٤٩م ، ثم بدأ ثلاثتهم الحكم (عز الدين كيكاوس ،ركن الدين قليج ارسلان ،علاء الدين كيقباد الثاني) في عام ٦٤٧هـ/١٢٤٩م ولمدة ثمان سنوات ٦٥٥هـ/١٢٥٧م ،وفي هذه السنة وامام جيوش هولاكو التي هاجمت قونية فر عز الدين كيكاوس ليترك العرش لاخيه قليج ارسلان والذي ظل يحكم منفردا منذ هذا التاريخ وحتي عام ٦٦٣هـ/ ١٢٦٥م٢٤ حيث تم اغتياله في تلك السنة لتنتهي فترة حكم ابناء السلطان كيخسرو الثاني بكل ما شهدته من صراعات .

لقد تركت لنا فترة حكم ابناء السلطان كيخسرو الثاني ٦٤٧هـ-٦٥٥هـ/ ١٢٤٩-١٢٥٧م عملات عديدة من الذهب والفضة ماوصلنا منها ديناران نادران ،والعديد من الدراهم التي اكدت الحكم الفردي لعز الدين كيكاوس لمدة عامين ٦٤٤هـ- ٦٤٦هـ/١٢٤٦-١٢٤٨م ، كما اكدت ايضا انفراد ركن الدين قلج ارسلان بالحكم اعتبارا من عام ٦٥٥هـ-٦٦٣هـ/١٢٥٧-١٢٦٥م فضلا عن وجود قطع تشير الي حكمهم الثلاثي اعتبارا من ٦٤٧هـ١٢٤٩م وحتي ٦٥٥هـ ١٢٥٧م وفيما يلي نشير الي اوصاف تلك العملات من حيث الشكل والكتابات الواردة بالوجه والظهر ونوع الخط المنفذة به ،واسلوب تنفيذها .ثم دراسة تحليلية لما تضمنته من معلومات .

اولا العملة الذهبية: ومنها

الدينار الاول :دينار باسم الاخوة الثلاثة كيكاوس الثاني وقلج ارسلان الرابع وكيقباد الثاني ضرب قونية عام ٦٥٣هـ / ١٢٥٥م وزنه 4,32جرام٢٥ نقش علي الوجه كتابات بالخط النسخ موزعة علي خمسة اسطر نصها (لا اله الا الله/ محمد رسول الله الامام/ المستعصم بالله اير المؤ/ منين ضرب الدنيا بقونية/ سنة ثلث خمسن ستماية.اما الظهر فقد نقش عليه ايضا بالخط النسخ في خمسة اسطر متتالية الكتابات التالية (السلاطين الاعاظم / عز الدنيا والدين كيكاوس / وركن الدنيا والدين قلج ارسلان / وعلا الدنيا والدين كيقباد/ بنو كيخسرو براهين امير المؤمنين) (لوحة ١).

اما الدينار الثاني فهو من بين مجموعات البنك الاهلي المسكوكات الاسلامية النادرة يزن ٣جرام وقطره ٢٢مم نقشت في ساحة الوجه كتابات بخط النسخ ايضا :في الوسط منين/الا اله الا الله /محمد رسول الله الامام/ المستعصم بالله امير المو/ضرب بسيواس سنة خمس/وخمسين وستماية داخل دائرة من حبيبات خارجية اما الظهر : فقد نقش في الوسط(السلاطين الاعاظم / عز الدنيا والدين كيكاوس/وركن الدنيا والدين قلج ارسلان/وعلا الدنيا والدين كيقباذ/ بنو كيخسروبراهين امير المؤمنين٢٦ (لوحة ٢)

ومن الفترة الاولي التي بدأت منذ عام ٦٤٤هـ/ ١٢٤٦م ولمدة عامين وصلنا عدة دراهم محفوظة بالمتحف البريطاني بانجلترا نشرها Lane Poole في كتالوجه٢٧بدءا من القطعة ٢٣٣ الي القطعة ٢٦٤ حيث يتضمن بعضها فترة انفراد كيكاوس بالحكم ، والبعض الاخر انفراد قلج ارسلان به والمجموعة الثالثة الي حكمهم معا ، ومن المجموعة الخاصة بانفراد كيكاوس بالحكم درهم عبارة عن قطعة مستديرة داخلها مربع نفذ بوسط المربع كتابات الوجه في ثلاثة اسطر نصها (الامام المستعصم /بالله / امير المؤمنين)والمساحات الاربعة الواقعة بين الدائرة والمربع فقد نفذ بداخلها تاريخ السك بصيغة سنة /اربعة / واربعين / وستماية)، اما الظهر فيأخذ هيئة الوجه حيث نفذ في داخل المربع وفي اربعة اسطر متوالية الكتابات التالية (السلطان الاعظم /عز الدنيا والدين /ابو الفتح كيكاوس /بن كيخسرو، اما مكان السك فقد تم اثباته في المواضع الاربعة الناتجة عن التقاء المربع داخل الدائرة بصيغة (ضرب /هذا /الدرهم / بسيواس)٢٨،وذلك بالخط النسخ مع وجود نقاط متماسة حول المربع وزخرفة نباتية ونجمية بين الكتابات،ومن نفس دار الضرب وفي ذات التاريخ كان الدرهم الثاني الذي جاء ايضاء بنفس هيئة الدرهم السابق لكن جاء الاختلاف في تنفيذ كتابات الوجه حيث جاءت مختلفة تماما عن الدرهم السابق حيث تضمنت كتابات الوجه (لا اله الا الله/ محمد رسول الله /الامام المستعصم /بالله امير المؤمنين)،وفي المواضع الاربعة بين المربع والدائرة كتب تاريخ السك في المواضع الاربعة (سنة / اربعة /واربعين /وستماية)، اما الظهر فقد تضمنت كتابت الوجه داخل المربع (السلطان الاعظم /ظل الله في العالم /عز الدنيا والدين / كيكاوس بن كيخسرو، وفي ثلاثة مواضع من التقاء المربع بالدائرة كتب مكان سك الدرهم بصيغة (ضرب هذا / الدرهم / بسيواس).٢٩

كما سك هذا السلطان دراهم اخري بمدينة قونية سنة ٦٤٥هـ/١٢٤٧م ومنها الدرهم الذي تضمنت كتابات مربع الوجه شهادة التوحيدوالاقرار برسالة النبي محمد بصيغة (لا اله الا الله /وحده لا شريك له / محمد رسول الله /الامام المستعصم / بالله امير المؤمنين)،اما الظهر فقد تضمنت كتابات المربع اسم السلطان والقابه بذات الصيغة في الدرهم ٢٣٣ ضرب سيواس مع اختلافات طفيفة في توزيع الكتابات ونصها (السلطان الاعظم /عز الدنيا والدين / ابو الفيح كيكاوس بن/ كيخسرو) وفي

المناطق الاربعة الناتجة من التقاء المربع بالدائرة نقش امر السك ونوع العملة ومكان سكها وتاريخ سكها بصيغة (ضرب هذا الد/رهم بقونية سنة/ خمس واربعين / وستماية)٣٠(لوحة ٣)وعل درهم اخريفت البسملة الي كتابات الوجه بصيغة (بسم الله الرحمن الرحيم /لا اله الا الله /محمد رسول الله /الامام المستعصم/ بالله امير المؤمنين|) وفي المناطق التي نتجت عن التقاء المربع بالدائرة نفذ تاريخ السك بصيغة (في سنة /خمس / ابو / ستماية)،وفي الظهر اضاف الي اسمه والقابه لقب اخر بالصيغة التالية (السلطان الاعظم /ظل الله في العالم /عز الدنيا والدين /كيكاوس بن كيخسرو/ قسيم امير المؤمنين...) وفي مناطق التقاء المربع بالدائرة سجل مكان امر الضرب ونوع العملة ومكان سكها بصيغة (ضرب هذا/ الدرهم / بمدينة/ قونية).٣١،والتي استمرت في انتاج ذات الطراز في العام التالي اي في سنة ٦٤٦هـ/١٢٤٨م .

وفي تلك السنة ايضا سك ركن الدنيا والدين قلج ارسلان بمدينة سيواس دراهمه مع تنفيذ منظر تصويري بالوجه يمثل فارس يمتطي صهوة جواده اسفله زهرة من ست وريقات وفي الهامش المحيط بالمنظر كتابات بالخط النسخ نصها(السلطان الاعظم ركن الدنيا والدين قلج ارسلان بن كيخسرو قسيم امير المؤمنين)، وعلي الظهر نفذت كتابات تتضمن اسم الخليفة العباسي ولقبه بصيغة (الامام/ المستعصم بالله /امير المؤمنين)داخل دائرة مفصصة وحولها من الخارج نفذت الكتابات التي تشيرالي امر السك ونوع العملة ومكان سكه وسنة السك بصيغة (ضرب هذا الدرهم بسيواس في سنة ست واربعين وستماية)٣٢(لوحة ٤).

ومن الدراهم التي تم اصدارها باسمه منفردا تلك التي سكت في عام ٦٥٥هـم١٢٥٧م حيث ظل كما اسلفنا يحكم حتي تم اغتياله عام ٦٦٣هـ/١٢٦٥م ، ومن تلك الدراهم درهما تم سكه بمدينة معدن يحمل في وجهه وظهره كتابات تشير الي اسم الخليفة العباسي واسم السلطان والقابه مع اضافة مكان السك وتاريخه في ظهر الدرهم المتضمن اسم الخليفة،وذلك بالصيغة التالية الوجه:(السلطان الاعظم / ركن الدنيا والدين / قلج ارسلان بن كيخسرو/ برهان امير المؤمنين).

الظهر :(ضرب بمعدن / الامام المستعصم / بالله امير المؤمنين /سنة خمس وخمسين وستماية)٣٣،وهذا الطراز قد جمع في الوجه والظهر في كتابات مركزية ما كان مدونا في المركز وفي المساحات الناتجة عن وضع المربع داخل دائرة في الطراز السابق كما استخدمت زخارف الارابيسك بين اسطر الكتابة بالاضافة الي الازهار النجمية ،حيث تم تنفيذ ذلك بين كتابات الظهر بدرهم مماثل ولكن مع توزيع الكتابات بشكل مغاير للسابق خاصة في تاريخ السك ٣٤لوحة (٥).كما سك عدد آخر من الدراهم في سنوات ٦٥٨هـ/١٢٦٠م بنصوص تكاد تتشابه مع السابقة ولكن تختلف

في مكان السك وتاريخه حيث تم سكها بمدينة ساردیس سنة ٦٥٨هـ وسنة ٦٥٩هـ/١٢٦٠،١٢٦١م٣٥كما سك بسيواس في عام ٦٦٠هـ/١٢٦٢م درهما اضاف الي كتابات الوجه المعروفة التي تحمل اسمه والقابه عبارة لله المنة وحولها حرف u يمينا ويسارا وفي الظهر حذف اسم الخليفة العباسي وسجل شهادة التوحيد والاقرار بالرسالة المحمدية بصيغة (لا اله الا الله محمد رسول الله)وحولها امر الضرب ومكانه وسنته (ضرب بسيوس سنة ستين وستماية٣٦وفي مدينة لولوة صدر درهما مماثلا ولكن مع حذف عبارة لله المنة وتكرار سنة الضرب في الوجه والظهر٣٧كمااعاد عبارة لله المنة في درهم من دار سك قونية عام ٦٦٣هـ/١٢٦٥م يحمل ذات العبارات السابقة٣٨ .

اما الدراهم التي تحمل اسمائهم جميعا فقد وصلنا منها عدد منها تحمل في الوجه والظهر العبارات التالية: الوجه (لا اله الا الله/ محمد رسول الله الامام/ المستعصم بالله امير المؤمنين/ضرب بسيواس سنة ثلثة و/ خمسين وستماية ،اما الظهر فقد نقش عليه (السلاطين الاعاظم / عز الدنيا والدين كيكاوس/ وركن الدنيا والدين قلج ارسلان / وعلا الدنيا والدين كيقباد)مع وجود عناصر نباتية ونقاط متعددة٣٩مع كتابة تاريخ السك في بعضها خاصة في ارقام الاحاد والعشرات والتي كانت معروفة في خط السياقت وهو خط قريب من الخط الديواني ممزوجا بالرقعي والكوفي ، وهومن اصعب الخطوط قراءة حيث انه يخلو من النقط وكان الحرف الواحد مكونا من خليط من عدة حروف ولم يكن يلم بقراءته الا المختصون وقد ظهر علي كثير من هذه العملات الفضية منذ عهد السلطان كيخسرو الثاني استعمال الحرف العربي في كتابة التاريخ خاصة في ارقام الاحاد والعشرات والتي انتقلت بعد ذلك الي العثمانيين حيث تم استخدامها في كتابة التاريخ ٤٠.حيث سكت كثير من العملات وقد نفذ عليها تاريخ سكها بشكل صريح لا لبث فيه مثل ضرب بقونية سنة اربع واربعين وستماية ، وهي ذات السنة التي نفذت بهذه الطريقة (ابو ابو ستماية)، والتي كتب فيها حرف الالف والراء والعين بشكل تجريدي يتشابه مع الالف والباء والواو مع قصدية احداث الخطا في قراءة الحروف ما بين الباء والراء والواو والعين ولكن ولان الكاتب قد اراد الخلط بين عدة حروف فقد امكن الوصول لهذا التفسير ,وهو اربع اربع وستماية (اي اربع واربعين وستماية)٤١ وحينما اراد ان يسجل تاريخ سك احد الدراهم وهو احد واربعين وستماية سجلها هكذا (اه ابو) فحرف الالف الاول هو رمز لسنة احدي والنقطة المستديرة المجاورة هي الصفر ثم اربع التي اشرنا اليها سابقا فيكو التاريخ احدي واربعين وستماية وهو ما لم يستطيع لين بول الوصول اليه واعتبر الحرف الاول عنصر زخرفي وقرأ التاريخ ٦٤٠ وقبل الصفروضع علامة ؟٤٢ مما يشير الي انه اعتبر الالف الاولي عنصرا زخرفيا ،وبالتالي فقد امكن الوقوف علي الكثير من المعلومات التي سجلتها تلك العملات والتي بمكن دراستها وتحليل

ما تضمنته بعد تقسيمها وتصنيفها الي ما يلي : النصوص الكتابية وما تضمنته من القاب ، ثم نوع الخط الذي تم به تنفيذ تلك الكتابات ، ودور السك وتواريخ السك ، ثم العناصر الزخرفية التي وجدت عليها وهي الارابيسك والاشكال النجمية .

اولا دراسة تحليلية للالقاب التي وردت على العملات :

وردت علي تلك العملات الالقاب التالية : الامام - المستعصم – امير المؤمنين - السلطان الاعظم ،السلاطين الاعاظم عز الدنيا والدين ، ركن الدنيا والدين ، علاء الدنيا والدين ، برهان امير المؤمنين ، براهين امير المؤمنين ، قسيم امير المؤمنين ، ابو الفتح ، ظل الله في العالم.

الامام

معناه القدوة ،وهو لقب وظيفي لمن يلي امور المسلمين ،وهو معروف منذ عهد الرسول صل الله عليه وسلم ،وقد تلقب به الخليفة المهدي ،وتبعه في ذلك الخلفاء العباسيون من بعده ،واصبح اللقب يطلق علي كل من يتلقب بالخلافة وبالتالي فهو اسما للحاكم الذي يرعي شئون المسلمين ،ويرمز الي سلطة الاشراف علي مرافق الدولة الاسلامية سواء اكانت دينية او مدنية ٤٣وبهذه الدلالة استعمله الخلفاء العباسيون وبالتالي سجله كل من يكتسب شرعية حكمه منهم فتم تسجيله علي نقود كيخسرو الوالد واستمر تسجيله مثلما تم تسجيله علي عملات ابنائه وايضا علي غيرها من النقود عند كثير من الحكام والامراء .

المستعصم

هو الخليفة العباسي ابن الخليفة المستنصر ولد سنة ٦٠٩هـ/١٢١١م وامه ام ولد تسمي هاجر بويع بالخلافة عند موت ابيه عام ٦٤٠هـ/١٢٤٢م كان ورعا متدينا وايضا لين الجانب سهل العريكة مستضعف الرأي ضعيف البطش قليل الخبرة بامور الخلافة مطموعا فيه غير مهيبا في النفوس ونتيجة لهذا الضعف في شخصيته فقد كثر الطامعون في الدولة وسهل سقوط الخلافة ٤٤،وقد تم تسجيل اسمه والقابه علي ظهر العملات المذكورة ،حيث جاء الاسم مقترنا باللقب امير المؤمنين ، يتقدمه لقب الامام علي كثير من العملات .

امير المؤمنين

من الالقاب المركبة علي لقب امير وبقصد بالمؤمنين المصديقين تصديقا قلبيا بعقيدة الاسلام، وهو ثاني القاب الخلفاء ظهورا ،حيث جاء بعد لقب خليفة ،واول من تلقب به الخليفة عمر بن الخطاب فلقب امير يدل علي الولاية واضافة المؤمنين اليه يعطي اللقب الصفة الدينية الي جانب صفته السياسية ،وهوو بذلك يصور مهمة الخلافة الاسلامية ومعناها تصويرا صادقا ، ومنذ عهد عمر فقد صار اللقب من القاب الخلفاء العامة وصار يطلق علي الخلفاء في كافة انحاء العالم الاسلامي ٤٥وبالتالي فان اقرار ابناء كيخسرو ومن قبلهم ابيهم بأمارة الخليفة العباسي لهو اكتساب لذات القيمة التي يضيفها

اللقب علي الخليفة من هيبة وسلطة ادارية وحربية وسياسية ،وبالتالي فهو يكتسب ذات القدر من المهابة في حكمه نتيجة هذا الولاء الذي يتم تسجيله علي وجه العملة او علي ظهرها .

السلطان

السلطان في اللغة من السلاطة بمعني القهر ،ومن هنا اطلق علي الوالي ،وهذا اللقب لم يصبح لقبا عاما الا بعد ان تغلب الملوك بالشرق مثل بني بويه علي الخلفاء واستأثروا بالسلطة دونهم ،وبذلك اتخذوا لقب السلطان سمة عامة لهم فضلا عما كان يضيفه عليهم الخليفة من القاب ،ثم صار اللقب لقبا عاما يطلق علي المستقلين من الولاة يضرب علي نقودهم تمييزا لهم عن الولاة غير المستقليين، وقد كان اول من تلقب بالسلطان الاعظم هو السلطان محمود الغزنوي ،وعرف عند كثير من الاسر ومنهم سلاجقة الروم حيث اتخذه السلطان كيخسرو الثاني علي عملاته ،مثلما اتخذه والده كيقباد واستخدمه ابنناء كيخسرو بصيغة الجمع "السلاطين الاعاظم" حيث وجد علي سكتهم التي اصدرتها دار الضرب سيواس ودار الضرب قونية الدنيا عام ٦٤٧-٦٥٥ه/ ١٢٤٩-١٢٥٧م ٤٦.

برهان وبراهين امير المؤمنين

البرهان بمعني الحجة ،وكان اللقب يطلق علي السلاجقة وقد شاع استخدامه في عهد سلاجقة الروم، حيث وجدناه علي عملات السلطان ابي الفتح كيكاوس بن كيخسرو، مثلما كان علي عملات جدهم علاء الدين كيقباذ ،كما اطلق لقب براهين امير المؤمنين علي السلاطين كيكاوس ، وقليج ارسلان ، و كيقباذ ابناء السلطان كيخسرو الثاني٤٧، وهي محاولة منهم لاثبات انهم الاداة التي يبرهن بها الخليفة العباسي علي استقرار الحكم وحمايته من قبلهم مثلما كان جدهم حاميا للخلافة ومدافعا عنها ٤٨.

عز وركن وعلاء الدنيا والدين .

كان لفظ عز يضاف اليه بعض كلمات لتكوين القاب مركبة مثل عز الدين وعز الاسلام وعز الدولة ٤٩وكان اول من اطلق عليه اللقب عز الدنيا والدين السلطان ابو الفتح مسعود بن قلج ارسلان في نص ملكي يعود لحوالي عام ٥٥٠هـ/١١٤٨م في مسجد علاء الدين بقونية وبالتالي فسلاجقة الروم هم اول من اضاف الدنيا الي الدين تالية للفظ عز ،ثم وجدناه علي نقود ابناء كيخسرو الثاني مع تمييز كل سلطان منهم بلقب يميزه حيث عرف كيكاوس بعز الدنيا والدين ،بينما انفرد قلج ارسلان بركن الدنيا والدين ، واختص كيقباذ بعلاء الدنيا والدين وهي جميعها تبرز مكانة كل منهم وهزتهم ومنعتهم٥٠.

ابو الفتح:

كنية عرق بها السلطان الاعظم عز الدين كيكاوس بن كيخسرو بن كيقباذ وكان اول من اتخذها الاشرف موسي بن يوسف ابن الملك الكامل ،بن الملك العادل٥١ .

قسيم امير المؤمنين

من الالقاب الرفيعة المضافة الي امير المؤمنين ومعناه مقاسم امير المؤمنين في سلطاته ،ولم يتخذ سلاطين السلاجقة في اول امرهم هذا اللقب،فقد كانوا يعتبرون انفسهم جنودا للخلافة العباسية، فقد

قدموا ليردوا الي الخلافة هيبتها،ولذا اتخذوا القابا اخري مثل ناصر امين المؤمنين ،ويمين امير المؤمنين ، لكن ما لبث ان ظهر هذا اللقب في اوائل القرن السادس الهجري واتخذه كثير من الحكام وفي القرن السابع الهجري عم اطلاقه علي كبار سلاطين العالم الاسلامي٥٢ ،ومنهم السلطان كيخسرو علي العملة التي سكها عام ٦٤٤هـ/١٢٤٦م ،وعلي عملات ابنائه وهو يشير الي ما مرت به الخلافة العباسية من ضعف ،خاصة في عهد اخر خلفائها ببغداد وهو الخليفة المستعصم بالله .

ظل الله في العالم

من الالقاب المركبة التي اضيفت الي الظل ،والتي تشير الي ان صاحب اللقب يلجأ اليه من الجور مثلما يلجأ الي الظل من حر الشمس ،وربما كان القصد من اطلاقها التفويض ،وقد اطلق علي علاء الدين كيقباد اخو السلطان كيخسرو ،وعلي السلطان كيخسرو وعلي ابنه السلطان كيكاوس الثاني حيث سجله علي العملة مثلما فعل والده كيخسرو ٥٣،وهو علي ما يبدو قد تم اتخاذه في ظل خلافة المستنصر والمستعصم الذين تساهلا في منح تلك الالقاب ربما ليكون هؤلاء دعما لهم في مواجهة الخطر المغولي القادم.

دور سك العملة

وصلنا من دور سك العملة في عهد السلاطين الاعاظم كيكاوس وقلج ارسلان وكيقباد دار السك سيواس ، ودار السك قونية الدنيا ، ودار السك معدن

دار السك سيواس

انشئت داخل المدينة ونسبت اليها وهي تقع بين انقرة وكارس ،ونظرا لان المدينة مركزا تجاريا يربط بين الجهة الشمالية والجنوبية والغربية وتصل منها الي بغداد عاصمة الخلافة الاسلامية ، والي ايران معقل الامبراطورية الفارسية ،وبالتالي فان انشاء دار لسك العملة كان من الامور الاقتصادية الهامة التي تطلبتها حركة التجارة بين المدينة وغيرها من المدن التركية والفارسية والعربية خاصة بعد ان خضعت لسلطة السلاجقة عام ٥٧٠هـ/ ١١٧٢م ، حيث صدر عنها الكثير من العملات منذ عهد كيقباد بن كيخسرو الاول ٥٤الذي جعلها اهم مركز تجاري في الشرق الادني٥٥، فكانت عملاته تحمل في وجهها اسمه ولقبه وامر الضرب ونوع العملة ومكان سكها بصيغة (بسيواس / السلطان المعظم /كيقباد٥٦ بن كيخسرو /هذا وعلي جانبي الكتابات المركزية جهة اليمين كلمة الدرهم وجهة اليسار ضرب ، اما الظهر فقد تضمن اسم الخليفة العباسي ولقبه وسنة السك باللغة العربية بصيغة (المؤمنين / الامام الناصر٥٧ / لدين الله امير وعلي الجانب الايمن كلمة وستماية والايسر كلمة سنة واسفل الكتابات المركزية ست عشرة ٥٨مع تنفيذ عناصر زخرفية نباتية بين سطور الكتابة ،واستمرت تنتج هذا الطراز حتي تم تغييره باضافة لقب السلطان علاء الدنيا والدين ابو الفتح ليسبق اسمه مع كتابة امر الضرب ونوع العملة ومكان سكها حول تلك الكتابات المركزية وخروج نماذج من هذا الطراز تنقسم فيه كلمة الدرهم الي موضعين مع تغيير سنوات السك٥٩،وهو ما استمرت عليه في اصدار عملات السلاطين السلاجقة التاليين مثل السلطان كيخسرو الثاني التالي للسلطان كيقباذ وابنائه عز الدين كيكاوس وركن الدين قلج ارسلان وعلاء الدين كيقباد والذي تمثل طرز عملاتهم استمرارية لطرز عملات والدهم وبالتالي استمرار اساليب ذار السك ذاتها التي ظهرت علي عملات جدهم كيقباذ،بالضافة الي انفرادها في عهد قلج ارسلان بانتاج دراهم تحمل رسما لفارس يمتطي صهوة

جواده داخل شكل مفصص متقن التنفيذ حوله كتابات نصها السلطان الاعظم ركن الدنيا والدين قلج ارسلان بن كيخسرو قسيم امير المؤمنين وعلي الظهر في المركزاسم الخليفة العباسي الامام المستعصم بالله امير المؤمنين والهامش امر الضرب ونوع العملة ومكان السك سيواس وسنة السك ست واربعين وستماية لوحة (٦) .

دار السك قونية :

مدينة تركية تقع في وسط جنوب الاناضول بلغت اوج مجدها وازدهارها وقت ان كانت عاصمة للدولة السلجوقية قبل الغزو المغولي ،وهي من اعظم مدن الاسلام بارض الروم كانت مقر سكني ملوكها ،وهي مدينة عظيمةحسنة البناء كثيرة المياه والانهار والبساتين والفواكه ٦٠،وقد كان لسكني السلاطين ورجالات الدولة بها اثره المباشر في ان تشيد بها دار لسك العملة ، هذه الدار انتجت مسكوكات سلاطين السلاجقة بمساعدة دار السك سيواس التي اشرنا اليها سابقا ، وقد تميزت مسكوكات تلك الدار بسمات مشتركة مع مسكوكات دار السك سيوس مع تميز دار السك قونية بجانب ما انتجته من عملات لسلاطين السلاجقة فان انتاجها للسلاطين الثلاثة ابناء كيخسرو الثاني قد تميز ببعض السمات التي جاءت مختلفة في طراز الكتابات وفي ما تضمنته من اسماء والقاب ، فضلا عن تسجيل دار السك قونية مضافا اليها الدنيا "قونية الدنيا" وهي هنا اضافة لم تكن معلومة لكونها قد صارت مركزا تدار منه دفة الحكم ،بالاضافة الي استخدام الزخارف النباتية المعروفة بالارابيسك٦١علي وجه وظهر كثير من تلك العملات، حيث نفذ اعلي وجه الدنانير زخرفة نصفي مروحة نخيلية يتلاعب ذيل كل منها ليكون شكل القلب اعلي شهادة التوحيد وكذا نقشها بنفس الهيئة اعلي كتابات الظهر التي نقش داخلها اسماء السلاطين الاعاظم عز الدين كيكاوس وركن الدين قلج ارسلان وعلاء الدين كيقباد،وهي زخرفة علي هيئة نصف مروحة نخيلية تعمل كوحدة زخرفية متكررة لشغل مساحة محددة بها بهيئة منسجمة مع النصوص الكتابية اسفلها ٦٢(لوحة ١ ،٢ ، شكل ١) كما نفذ هذا العنصر علي الدراهم التي سكتها سيواس دون ان يتكون بالتقاء ذيليهما هذا الشكل الذي يشبه القلب وانما شكل الحرف ع المطموسة لوحة(٣ ،٤).كما تميزت دار السك قونة الدنيا باثبات كثير من تواريخ السك بالحرف العربي الذي يكون فيه الحرف الواحد خليطا من عدة حروف بحيث يصعب علي المتخصص وغير المتخصص قراءته او تفسير الي ماذا يشير ولكن بجهد كبير امكن تفسيره والتوصل الي سنوات السك التي تم فيها انتاج هذه العملات لوحة (٢).

الخط المنفذة به الكتابات

استخدم الخط الثلث في تنفيذ كتابات الدنانير لوحة (١ ،٢) في الوجه والظهر لوحة (٣ ،٤ ، ٥، ٦)، والخط الثلث الذي تم نقش الكتابات به علي تلك العملات يمتاز بالوضوح واعتدال الحروف ومرونتها في المد مع كثرة الاستدارات والامتدات كما يمتاز بالغني وتناسب الاجزاء٦٣ وهذا النوع هو الذي تفرع عنه الخط النسخ ٦٤ ،وقد اصاب خط الثلث قدرا من التطور في عهد السلاجقة بما يمكن ان نسميه بالثلث السلجوقي ، والذي تاثرت به الكتابة في عصر الايوبيين في مصر وصار مماثلا له في كيفية تنفيذه حيث نجد نص واجهة المدارس الصالحية بشارع المعز بالقاهرة المنفذ بالخط بالثلث مماثلا له الي حد كبير٦٥،والذي من الراجح انتقاله الي مصر عن طريق السلاجقة ،والخط المنفذ علي تلك العملات نجد حروفه المنفذة علي الدنانير قد تميزت باللين حيث نفذت في شهادة التوحيد بدءا بكلمة"لا" علي هيئة العدد"٧" مع امتداد خطي العدد بشكل لين منعقدا في شكل

دائري يماثل العدد "٥" وكلمة |اله| قد جاء حرف الهاء الاخيرة بشكل لين يماثل حرف الراء ،اما لفظة الجلالة فقد انتهت بالهاء التي لها قمة مستديرة وليست لينة كالتي نفذت في كلمة اله ،اما اسم محمد فقد نفذ بشكل يميل للتزوية الهندسية مع تنفيذ الميم بشكل دائري غير مطموس ،اما اسم الخليفة المستعصم لوحة(١) فقد نفذ الخطاط الاسم بالفات مروسة وميم جانبية وسين يليها تاء خالية من النقط ولكن نفذ فوقها مايشبه العدد ٧ الذي تنتهي قوائمه بورقة نباتية اما الميم الاخيرة فقد جاءت علي هيئة نصف مروحة نخيلية متطورة ، كما جاء حرف القاف في كلمة قونية علي هيئة العدد ٧ مع اهمال الهاء الاخيرة فيها كما نفذت الهاء الاخيرة في كلمة سنة بهيئة لينة كالتي كتبت بها في كلمة اله ، وكذا في كتابات الظهر وفي بعض الدراهم نجد بعض الحروف قد جاءت بشكل متميز مثلما كانت عليه "العين" في كلمة المستعصم خيث ارتفعت بهامتها وجاءت بشكل الرأس المثلثة المطموسة مع تغيير اتجاه كتابة حرف الصاد والميم بحيث تتعامد علي اتجاه السطر التالي لوحة (٣) وكذا بقية الدراهم بما اضفي تنوع كتابي وزخرفي يشير الي مدي التطور الذي اصابه الثلث في عهد السلاجقة خاصة المنفذ علي عملاتهم ورسوخ مدرسةالخط العربي بدولتهم ٦٦مما كان دافعا الي استخدامه في الزخرفة الكتابية في تلك الفترة ٦٧، وقد خلط الكثير من الباحثين بين هذا الخط والخط النسخ الذي له استقلاليته ،والذي هو من فروع الخط الثلث وليس العكس٦٨ فالنسخ مصطلح معروف يزيد عمره على ألف عام ولا يمكن اغفاله والاتجاه الي اطلاق مسميات عديدة عليه يستشعر مستخدموها عدم دقتها، فيلحقون بها كلمات توضيحية تثقل المصطلح وتزيد الأمور غموضاً مثل النسخ الأتابكي ، والنسخ الأيوبي ، والنسخ المملوكي ، والنسخ العثماني ، وغيرها كثير٦٩ بينماهو الخط النسخ الذي تفرع عن الخط المنسوب الذي يأتي علي قمته خط الثلث٧٠ الذي يتفرع عنه العديد من الخطوط ، فقليل من الطول فيه ومزيد من الاستقامة يعطينا خط المحقق وشكله المصغر يسمى خط الريحان، أمّا تصغير خط الثلث مع الليونة فهو خط التواقيع، وشكله المصغر خط الرقاع، ويبقي خط الثلث هو اصل تلك الخطوط بسماته الفريدة التي حظي سلاجقة الروم بصبغه ببعضها والتي شاعت علي نصوص الكتابات التي وردت علي عملاتهم المشار اليها اعلاه .

الزخارف الهندسية والنباتية

ا- الزخارف النجمية

اولا الزخارف النجمية

نقشت النجوم السداسية علي الدراهم الخاصة بالسلطان عز الدنيا والدين كيكاوس بن كيخسرو حيث نفذت اعلي لفظة الجلالة المكونة لاسم الخليفة المستعصم حيث حاءت علي هيئة نجمة سداسية كبيرة واخري مماثلة ولكنها اقل حجما فهل كانت هاتان النجمتان رمزا لدار السك ؟ ام انها شارة للصناع الذين تخصصوا في صناعة السكة ؟ ام انها رمزا تنجيميا يتعلق بالابراج الفلكية؟ خاصة وانها من الرموز الفلكية المهمة في علم الفلك والتنجيم عند الزرادشين ٧١ ام انها محض زخرفة لا اكثر .؟

نعلم ان الفنان المسلم قد اكثر من تنفيذ الاشكال النجمية علي التحف الفنية والعمائر الاسلامية المختلفة معتبرا ذلك شكلا زخرفيا بحتا لا وصاية لاحد عليه،ولا يؤدي اي معني عقائدي او ايديلوجي ،ولا يرمز الي اي فئة او جماعة كانت فالفنان المسلم كان ينفذ الزخرفة الهندسية باشكالها المتنوعة من مربعات ومستطيلات ومعينات ونجوم من خمسة رؤوس او ستة او سبعة او ثمانية رؤوس دون ان

يكون لذلك الا معني واحد هو الزخرفة التي تملا الفراغ علي الطريقة الاسلامية ٧٢،حيث كانت تقسم المساحة المراد زخرفتها الي وحدات هندسية متساوية في المساحة ،ومختلفة في زخرفتها الداخلية ، بما يحقق المبدأ الفني الاسلامي المعروف في الزخرفة وهو مبدأ الوحدة والتنوع٧٣، وبالفعل فقد نفذت النجمتان في مساحة فارغة نتجت بين السطر الاول في الظهر والسطر الثاني والذي نقش فيه اسم الخليفة المستعصم بالله امير المؤمنين ،وبالتالي فقد جاءت تلك النجوم لسد هذا الفراغ دون ان يكون لها اية دلالات اخري.

زخارف المراوح النخيلية : تعد المراوح النخيلية وانصافها من العناصر الزخرفية النباتية ذات الاصول الاغريقية والتي شاعت في الفن البيزنطي والساساني ٧٤ التي ازدانت بها المنتجات الفنية الاسلامية ،حيث جاءت هيئتها علي هيئة ورقة النخيل المروحية ، والتي تعددت اشكالها ، حسب عدد الفصوص المكونة لها ،فهناك مراوح نخيلية ثلاثية الفصوص واخري خماسية وبعضها ذات حواف متعددة الفصوص ،واخري تأخذ اشكال القلوب ، ومنها مايرسم علي شكل نصفين مجتمعين او متباعدين ٧٥ كالتي نفذت علي دنانير السلاطين الاعاظم التي عرضنا لها ، حيث تناولتها يد الفنان السلجوقي بالتطوير ودمجها بالفروع النباتية ،والعناصر الزخرفية حولها حتي اصبحت عنصرا مميزا صار يعرف بفن الارابيسك،وهذه الزخرفة التي شاع استخدامها علي الاخشاب بشكل خاص في العصر الاسلامي في كثير من البلاد الاسلامية ، نجد ان استخدامها علي العملات قد جاء من قبيل الاضافة الجديدة والتي تشير الي مهارة الفنان في تنفيذها من خلال قوالب السك بهيئة تماثل مثيلاتها علي التحف الخشبية والتي نفذت حفرا بمستويات متعددة ، بما يشهد للفنان السلجوقي بالتفرد والتمييز.

الخاتمة

من خلال ما سجل من نقوش كتابية علي عملات الاخوة الثلاثة ابناء السلطان كيخسرو الثاني انفرادا بالحكم اواشتراك ثلاثتهم في ادارته من خلال ثلاثة فترات فقد امكن التوصل الي الكثير من النتائج التي منها: الكشف عن طرز العملات التي سادت في كل فترة من فترات الحكم وما اتسمت به من سمات سواء في نصوص الكتابات او في نوع الخط وعناصر الزخرفة بالاضافة الي سنوات الحكم وما صاحبه من احداث سياسة .

اشارت الدراسة الي استخدام الخط الثلث في تنفيذ النقوش الكتابية.

اظهر البحث ولاول مرة استخدام الالقاب في وصف دور السك حيث تم اضافة لقب الدنيا لدار السك قونية والتي تم نقشها علي احد طرز دنانيرها .

تمكن البحث من حصر الالقاب التي تلقب بها الاخوة الثلاثة منفردين ومجتمعين.

توصل البحث الي استخدام المراوح النخيلية في زخرفة المساحات الخالية في وجه وظهر الدنانير الذهبية ،كما استخدمت في زخرفة الحرف الاخير من اسم الخليفة العباسي المستعصم ،بما يشير الي مدي ما تمتع به الخط الثلث من تطور في هذه الفترة التي شهدت اضطرابات سياسية وحربية كثيرة .

امكن من خلال هذه الدراسة التوصل الي كيفية قراءة التأريخ بالحرف العربي بعد تتبع الكثير من اشكاله وفك بداياته.

لوحة (١) دينار باسم الاخوة الثلاثة كيكاوس الثاني وقلج ارسلان الرابع وكيقباد الثاني سلاجقة الروم ضرب قونية٦٥٣هـ /١٢٥٥م

لوحة (٢) دينار باسم الاخوة الثلاثة كيكاوس الثاني وقلج ارسلان الرابع وكيقباد الثاني سلاجقة الروم ضرب قونية الدنيا سنة ٦٤٨هـ/ ١٢٥٠م

لوحة (٣) درهم باسم السلطان الاعظم عز الدنيا والدين ابو الفتح كيكاوس بن كيخسرو

لوحة (٤) درهم باسم السلطان الاعظم ظل الله في العالم عز الدنيا والدين كيكاوس بن كيخسرو

لوحة (٥) درهم باسم السلطان الاعظم ركن الدنيا والدين قلج ارسلان بن كيخسرو برهان امير المؤمنين

لوحة (٦) درهم باسم السلطان الاعظم ركن الدنيا والدين قلج ارسلان بن كيخسرو قسيم امير المؤمنين

شكل (١)

شكل (٢)

حواشي البحث

[١] خلَف غيَاث الدين كيخسرو أباه كيقاد بعد وفاته حيث كانت وفاته بداية انحدار دولة سلاجقة الروم لضعف خلفائه وسيطرة بعض الوزراء والساسة عليهم ومن هؤلاء ابنه كيخسرو الثاني حيث كان -إلى جانب ضعفه ولينه- سلطانا غاشما جبارا عسوقا لعوبا، انظر،احمد يوسف القرماني ،اخبار الدول واثار الاول في التاريخ ،بغداد ١٢٨٢هـ،ص، ٢٩٤،ابن الجوزي (شمس الدين ابو المظفر يوسف بن قراوغلي بن عبد الله التركي البغدادي)مرآة الزمان في تواريخ الاعيان ، ج، ٢٢،ص، ٢٠٨،ابن تغري بردي (ابو المحاسن جمال الدين يوسف)،النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ،وزارة الثقافة المصرية ،١٩٦٣م ص، ٢٤٧

[٢] ابن الاميرة تمارا التي فتن بها السلطان كيخسرو الثاني ، بعد ان تم الاتفاق علي زواجهما بعد طلب حاكمة جورجيا الصلح مع علاء الدين كيقباد الذي هاجم دولتهم حيث امر بسك دراهمه منفذ عليها صورة وجهها داخل قرص الشمس اعلي رسم اسد اعلي ذيله نجمة واسفل بطنه اخري،وهي رمزية لزوجته وبرج مولدها واشارة الي السلطان الذي يدور في فلكها انظر ، محمد سهيل طقوش ، تاريخ سلاجقة الروم في اسيا الصغري (٤٧٠-٧٠٧هـ/١٠٧٧-١٣٠٤م)،دار النفائس ،الطبعة الاولي ، ٢٠٠٢، ص، ٢٦٨

[٣] ابو الفرج العش ، النقود العربية الاسلامية ، الدوحة ٢٠٠٣،عاطف منصور محمد رمضان ، النقود الاسلامية واهميتها في دراسة التاريخ والاثار والحضارة الاسلامية ،زهراء الشرق ، القاهرة ٢٠٠٨، ص، ١٩

[٤] ابن بيبي (ناصر الدين حسين بن محمد بن علي الجفري)،اخبار سلاجقة الروم ، تعريب ، محمد سعيد جمال الدين ،المركز القومي للترجمة ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ٢٠٠٧م ، ص ، ٣٠٣

[٥] مدينة تقع في اقصي بلاد الترك الشرقية كانت قاعدة المغول ومنها خاناتهم وفيها غالب عساكر الخان الكبير وكان يصنع بها الاقمشة الفاخرة والصنائع الفائقة ومعني قراقوم باللغة التركية هو الرمل الاسود انظر القلقشندي (ابو العباس احمد بن علي بن احمدبن عبد الله ت ٨٢١هـ/١٤١٨م) صبح الاعشي في صناعة الانشا ١٤مجلد تحقيق د يوسف علي طويل ط ١، دار الفكر دمشق ١٩٨٧م ، المجلد الرابع ،ص ، ٤٧٨

[٦] الجويني(علاء الدين ابو المنظر عطاء الله بن بهاء الدين محمد)،تاريخ فاتح العالم ،الجزء الاول ، الطبعة الاولي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ٢٠٠٧م ، ص ، ٢٥٥

[٧] محمد سهيل طقوش ، تاريخ سلاجقة الروم في اسيا ،الصغري (٤٧٠-٧٠٤هـ/١٠٧٧-١٣٠٤م)،دار النفائس ، بيروت ، الطبعة الاولي ٢٠٠٢م ص، ٢٩٤

[٨] ابن بيبي ، المصدر السابق ، ص ، ٣٢٣

[٩] زامباور ، معجم الانساب والاسرات الحاكمة في التاريخ الاسلامي ، ترجمة زكي محمد حسن ، حسن احمد محمود،مكتبة جامعة فؤاد الاول ، دار الرائد العربي ، لبنان ، ١٩٨٠م ، ص، ٢١٨

[١٠] ابن بيبي ، المصدر نفسه ، ص ، ٣٢٤

[١١] هو شمس الدين الجويني محمد بن محمد وزير ممالك التتار ،ويعرف بالصاحب شمس الدين الجويني قتله ظلما ارغون بن ابغا عام ٦٨١هـ/ ١٢٨٢م انظر الذهبي (شمس الدين محمد بن احمد بن عثمان ت ٧٤٨هـ/١٣٤٧م) تاريخ الاسلام ووفيات المشاهير والاعلام تحقيق د عمر عبد السلام تدمري،ط ١، بيروت ، ١٩٨٧م ، ج٥، ص،٨٨

[١٢] زامباور ، المرجع السابق ، ص، ٢١٨

[١٣] هو منكاكا قاآن تولي الحكم عام ٦٤٩هـ/ ١٢٥٢م انظر زامباور ، المرجع نفسه ، ص ، ٣٦٠

[١٤] هي مدينة اغريقية قديمة تقع على ساحل الاناضول الغربي عند بحر مرمرة تعرف الان بمدينة ازنيق والتي لها شهرتها الواسعة في انتاج الخزف العثماني بانواعه المختلفة انظر ، محمد سهيل طقوش ، المرجع السابق ، ص، ٣٠٠

[١٥] قيصرية مدينة عظيمة في بلاد الروم شيدها ملك الروم من الحجارة وتعرف باسم قيسارية ، وكانت كثيرة السكان عظيمة العمارة مقر ادارة شئون الحكم لبني سلجوق ،انظر القزويني (ابو عبد الله زكريا محمد بن محمود ت ٦٢٨هـ/١٢٨٣م) اثار البلاد واخبار العباد ، دار صادر بيروت بلا تاريخ ص، ٥٥٣

[١٦] انطاليا:هي مدينة تقع على ساحل البحر الأبيض المتوسط في جنوب غرب تركيا،

[١٧] قونية من اعظم مدن الروم بهية العمارة كثيرة المياه والانهار والبساتين اتخذها السلاطين مقرا لسكناهم انظر ياقوت الحموي (ابو عبد الله ياقوت بن عبد الله ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م) ، معجم البلدان دار الفكر بيروت بلا تاريخ ، الجزء الرابع ، ص، ٤١٥، ابن بطوطة (ابو عبد الله محمد بن عبد الله محمد اللواتي ت٧٧٩هـ/١٣٧٧م) تحفة النظارفي غرائب الامصار وعجائب الاسفار تحقيق دكتور علي المنتصر الكتاني الطبعة الرابعة ،مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨٥م ،ج ١، ص، ٣٢٢

[١٨] سيواس مدينة بارض الروم مشهورة حصينة كثيرة السكان مليئة بالخيرات يقطنها المسلمون والنصاري،وهي من اقدم مدن البلاد المشهورة بين التجار ، انظر القزويني ، المصدر السابق ، ص ،٥٣٧

[١٩] هي مدينة تقع في أقصى شمال تركيا من جهة البحر الاسود

[٢٠] تكتب سامسون وهي مدينة تقع علي الساحل الشمالي لتركيا، وهي الميناء الرئيس علي البحر الاسود

[٢١] دوقاد توقات هي مدينة حصينة تبعد مسافة كبيرة عن مدينة قيصرية انظر الذهبي ، المرجع السابق ، ج١٢،ص ، ١٨٠

[٢٢] ابن عبد الظاهر(محي الدين ابو الفضل عبد الله السعدي المصري)، الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر ،تحقيق عبد العزيز الخويطر، الرياض ، ١٩٧٦م ، ص، ١٢٨،١٢٥

[٢٣] ابن بيبي ، المصدر السابق ، ص، ٣٦٠

[٢٤] زامباور ، المرجع السابق ، ص ، ٢١٨

[٢٥] بلدوين رقم ٤٧٠(A1227)

[٢٦] كتالوج البنك الاهلي المسكوكات الاسلامية النادرة رقم ٩ ص ٢٢٣

[27] Lane Poole(S),Catalogue of oriental Coins in the British Museum,Vol,III,the Coins of the Turcoman houses,of Seljook,Urtuk,Zengee,ETC,in the Britisih Museum ,Classes,X-XIV,London,1877,PP,88 - 98,N,233-264
[28] Lane Poole , op.cit,p,88,n,233
[29] Lane Poole , Ibid ,p,89,n,234

[30] Lane Poole , op.cit,p,89,n,235
[31] Lane Poole ,Ibid.,p,89,n,237
[32] Lane Poole ,Ibid.,p,89,n,245
[33] Lane Poole ,Ibid.,p,89,n,248
[3434] ص ٩٤ lane pool القطعة ٢٤٩،٢٥٠ بكتالوج
[35] Lane pool, op.cit, n. 257.258 p 84
[36] Lane pool, Ibid, n.255,p,95
[37] Lane pool.Ibid.N,256
[38] Lane pool,Ibid,N,257,p 95
[39] Lane pool Ibid,N,261,262,263,264

[٤٠] سهيل صابان ،المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، الرياض ، ٢٠٠٠م،ص ، ٢٨

[41] Lane pool, Ibid, p,87, N,231

[42] Lane pool, Ibid, p,85. N,225

[٤٣] حسن الباشا ، الالقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والاثار ، دار النهضة العربية ١٩٥٧م ،ص، ١٦١-١٧٦
[٤٤] علي عبد الكريم الكساب ، الالقاب ودلالاتها علي نقودالخليفة المستعصم بالله (٦٤٠-٦٥٦هـ/١٢٤٢-١٢٥٨م)،عمان ٢٠١٠م ،ص،١٦٦
[٤٥] حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ص، ١٩٤-١٩٧
[٤٦] حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ص، ٣٢٣،٣٣١
[٤٧] حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ص، ١٩٨
[٤٨] في الوقت الذي منيت فيه اسيا باضطراب عظيم بفتح المغول شرع هذا السلطان القوي بعيد النظر بتحصين المدن مثل قونية وقيصرية وسيواس بالاسوار والحصون وبني اسطولا كبيرا لمواجهة خطرهم فكان حقيقة داعما للخلافة العباسية امام هذا المد المغولي حينا من الزمن انظر ،عثمان توران ،الاناضول في عهد السلاجقة والامارات التركمانية ،ترجمة علي بن محمد عودة الغامدي،ط١، ١٩٩٧م ،ص، ٢٤
[٤٩] حسن الباشا ، المرجع السابق ،ص، ٤٠٠
[٥٠] حسن الباشا ، المرجع نفسه ،ص، ٣٠٤،٣٠٧، ٤٠٥
[٥١] علي عبد الكريم الكساب ، الالقاب ودلالاتها علي نقودالخليفة المستعصم بالله (٦٤٠-٦٥٦هـ/١٢٤٢-١٢٥٨م)،عمان ٢٠١٠م ،ص،١٦٦
[٥٢٥٢] حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ص، ٢٠٤-٢٠٥
[٥٣] حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص ، ٣٨٤-٣٨٥
[٥٤] حكم كيقباد في الفترة من ٦١٦-٦٣٤هـ/١٢١٩-١٢٣٧مكان قائدا عسكريا فذا علي مستوي عال من الكفاءة القتالية استطاع خلال اثني عشر عاما ان يتوسع ويضم اراضي جديدة ،وحقق الجيش السلجوقي في عهده انتصارات مذهلة ،وبلغت السلطنة السلجوقية معه اقصي قوتها انظر القرماني ((احمد بن يوسف ١٢٨٢هـ)اخبار الدول واثار الاول في التاريخ ،بغداد،٢٠٢٠م،ص،٢٩٤
[٥٥] سهيل طقوش ، المرجع السابق ، ص، ٢٤٢
[٥٦] ملك علاء الدين كيقباذ ثماني عشرة سنة ،وكان عاقلا عفيفا عادلا مهيبا،ذا بأس شديد علي حاشيته ،وامرائه كانت الدولة السلجوقية في عهده قد بلغت اوج اتسلعها ،ودان له العالم بما ساعد علي ان ي\لق عليه سلطان العالم انظر ابن العبري ، المصدر السابق،د١ ، /ص،٢٥٠
[٥٧] الناصر لدين الله هو الخليفة العباسي الذي تولي امر الخلافة في الفترة من ٥٧٥هـ-٦٢٢هـ/١١٧٨-١٢٢٥م،انظر زامباور ، معجم الانساب والاسرات الحاكمة في التاريخ الاسلامي ،،اخرجه زكي محمد حسن وحن احمد محمود ،دار الرائد العربي ،١٩٨٠، ص، ٤

[58] Lane Poole, Op.Cit, N 117
[59] Lane Poole ,Ibid, N, 151,152
[٦٠] الحموي(ابو عبد الله ياقوت بن عبد الله ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م)معجم البلدان ،دار الفكر ،بيروت ،بلا ت، ج٤،ص، ٤١٥
[٦١] زهير محمد عبد الله ملياري ،اسس فن التوريق وعناصره في الزخرفة الاسلامية ،متطلب تكميلي للحصول علي درجة الماجستير ،كلية التربية جامعة ام القري ،السعودية،١٤١٤هـ/١٩٣م،ص،٤٣-٥٥

[٦٢] زهير محمد عبد الله مليباري ، المرجع نفسه ،ص، ٥٢
[٦٣] عادل الالوسي ، تاريخ الخط العربي نشأته وتطوره،مكتبة الدار العربية للكتاب ،٢٠٠٨،ص ،ج٤٨
[٦٤] فاروق سعد ، رسالة في الخط والقلم لابن الصايغ ،بيروت ،لبنان ١٩٩٧م،ص، ٢٠٣
[٦٥]أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها، مصر ١٩٦٩م، الجزء الثاني ،ص ٨٤
[٦٦] عبد الفتاح عبادة ،انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم العربي،القاهرة ، ١٩٥١م ،ص ٣٢
[٦٧]ظهرت بداياته على السكة في سنة ٢٩٢ هـ/ ٩٠٤ م وسنة ٣٠٥ هـ/ ٩١٧ م وما أن حل القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، حتى سيطر على الآثار الإسلامية، واحتل مكان الصدارة في الزخرفة الكتابية، واستمر حتى الوقت الحاضر.انظر :Pope

,(A. V)., Survey of Persian Art, Tokyo 1967, IV: 1717

[٦٨] عبد الفتاح مصطفي غنيمة ،دراسات حول نشأة الكتابة العربية ،دار المعرفة ، الاسكندرية ،١٩٩٠م،ص، ١١٨
[٦٩] احمد شوحان، تاريخ الخط العربي ،الطبعة الاولي ، دار الترقي ،دمشق ، ٢٠٠٠م ، ص ٢٧-٢٩
[٧٠] مؤنس (محمد بن إبراهيم) الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف، مصر ١٢٨٥ هـ.
[٧١] عدنان احمد ابو ديه ، القيم الرمزية للنجمة السداسية ،مجلة جامعة القدس المفتوحة للابحاث والدراسات ،العدد الحادي والثلاثون(١)،اكتوبر ٢٠١٣م ، ص، ٣٤٩
[٧٢] عدنان احمد ابو ديه ، المرجع نفسه ، ص، ٣٥٠
[٧٣] ايفا ويلسون ، الزخارف والرسوم الاسلامية ،ترجمة امال مريود ،دار قابس للطباعة والنشر والتوزيع ،بلا ت،،الاشكال الهندسية
[٧٤] العربي صبري عبد الغني عمارة ، التأثيرات الساسانية علي الفنون الاسلامية من الفتح الاسلامي حتي نهاية القرن الخامس الهجري ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الاثار –جامعة القاهرة ،٢٠٠٠م ، ص ١٢٥
[٧٥] ديماند (م. س) الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، ط٢، مصر ١٩٥٨،ص ، ٣١

المحاريب الأثرية الباقية بعمائر الأناضول إبان عصر الإمارات التركمانية (دراسة في ضوء نماذج مختارة)

أ.د/ جمال صفوت سيد
أستاذ الآثار الإسلامية– جامعة المنيا
gamal2013@minia.edu.eg

تمهيد

يعد عصر الإمارات التركمانية من العصور التاريخية المهمة في سلسلة التاريخ الإسلامي عامة وبمنطقة الأناضول علي وجه الخصوص ، وعلي الرغم من الأهمية التاريخية والحضارية لهذه الإمارات نجد أن هناك قلة اهتمام من قبل الباحثين عامة والأوروبيين والعرب منهم علي وجه الخصوص عن هذه الفترة ، ذلك أن الباحثين وجهوا عنايتهم نحو الاهتمام بتاريخ وحضارة سلطنة سلاجقة الروم وبتاريخ وحضارة الدولة العثمانية ، وأهملوا تاريخ وحضارة الإمارات التركمانية المبعثرة هنا وهناك إبان فترة الانتقال بين ذبول سلطنة السلاجقة وظهور العثمانيين كما لو كانت مجرد تمهيد للتاريخ العثماني لا أكثر ، وهكذا يعبر المؤرخون من السلاجقة إلى العثمانيين كما لو لم يكن بين الدولتين وجود يستحق وقفة من الباحثين ، وربما كان ذلك لاعتقادهم أن الدولة العثمانية قد نشأت بالضرورة في محيط هذه الإمارات[١].

وقد سارعت معظم الإمارات التركمانية التي ظهرت بالأناضول في فترة اضمحلال دولة سلاجقة الروم ، منذ البداية في سبيل أن تكون إمارات مستقلة كان هدفها الرئيسي هو إتباع سياسة الفتح والغزو التي ترتكز علي مفهوم الجهاد ضد دار الكفر (أراضي غير المسلمين)[٢] ، كما قامت كل إمارة من هذه الإمارات بمحاولات كثيرة لتأكيد أحقيتها في ميراث السلاجقة ومن ثم شهد عصر الإمارات التركمانية نهضة فنية وإرهاصات معمارية سوف يستمر بعضها ويصل إلي القمة خلال العصر العثماني.

هذا وقد وصلنا من عصر الإمارات التركمانية بالأناضول عشرات العمائر المتنوعة ، ما بين الدينية والمدنية والتجارية والحربية والجنائزية ، والتي تشتمل بدورها علي العديد من العناصر المعمارية الخارجية (واجهات – مداخل – مآذن – قباب- نوافذ ...الخ) والعديد من العناصر المعمارية الداخلية (أعمدة – عقود – أسقف- منابر - محاريب -محافل -كراسي وعظ - ألواح وصناديق المصاحف ... الخ).

هذا وقد وقع اختيار الباحث في هذه الورقة علي عنصر من العناصر المعمارية الداخلية بعمائر تلك الفترة إلا وهو " المحاريب"[٣].

هذا وتعد المحاريب من أهم العناصر المعمارية التي اهتم بها المعمار التركي اهتماماً كبيراً منذ القرن ٥هـ/ ١١م ، فعمل علي تنوع أشكالها[٤] ومواد بناءها[٥] ، وأساليب زخرفتها[٦].

وخلال عصر الإمارات التركمانية وصلنا من عمائر تلك الفترة عشرات المحاريب تنوعت المادة الخام المستخدمة في صناعتها ما بين الحجر والرخام والجص والخشب ، كما وصلتنا بعض المحاريب التي تكسوها الفسيفساء الخزفية وأخري تجمع بين الرخام والبلاطات الخزفية ، وثالثة تجمع بين الجص والفسيفساء الخزفية.

هذا وتنقسم الدراسة إلي قسمين ، القسم الأول ويتضمن دراسة وصفية لبعض نماذج من هذه المحاريب بمدن الأناضول المختلفة ، أما القسم الثاني فيتضمن دراسة تحليلية لهذه النماذج من حيث مادتها الخام وعناصرها المعمارية والزخرفية.

الدراسة الوصفية

أولاً : المحاريب الحجرية

محراب مسجد سنقر بك[٧] (لوحتا ١-٢)

المكان : مدينة نيدا[٨]

العصر : إمارة بني أرتنا[٩]

المنشئ : الأمير الإيلخاني سنقر بك[١٠]

التاريخ : (٧٣٦هـ/ ١٣٣٥م)

الوصف :

يتوسط هذا المحراب جدار القبلة تقريباً، وهو عبارة عن كتلة مستطيلة المسقط في مستوي الجدار الجنوبي الشرقي ، بصدر هذه الكتلة حنية المحراب وهي حنية مضلعة ، يتوجها طاقية علي شكل مثلث قاعدته لأسفل وقمته لأعلي ترتكز علي عمودين اسطوانين المسقط ، يبدأ كل منهما من الأرض بقاعدة مضلعة ويتوجه تاج مقرنص، ويزخرفهما أشكال خطوط متداخلة نتج عنها أشكال هندسية من مثلثات ومعينات بداخلها أشكال كندات سداسية.

يزخرف توشيحتي طاقية المحراب زخارف نباتية مورقة يتخللها زخرفة ورقة نباتية ثلاثية وأشكال من الرومي ، ويتدلي من قمة طاقية المحراب كتلة مستطيلة بارزة مثلثة يزخرف وجها زخرفة أفرع نباتية متداخلة.

ويحيط بحنية المحراب خمسة إطارات (أشرطة في اللفظ التركي) مستطيلة من كل جانب تشتمل علي زخارف فنية متنوعة ، فبينما يشتمل الإطار الأول من الخارج بكلا الجانبين علي زخارف هندسية قوامها أشكال أطباق نجمية من عشر كندات وسروات، أما الإطار الثاني الذي يليه بكلا الجانبين فيشتمل علي زخرفة هندسية متداخلة تشكل في النهاية شكل يشبه زخرفة الدقماق ، أما الإطار الثالث بكلا الجانبين فيشتمل علي زخرفة نباتية متداخلة تحصر فيما بينها أشكال ورود ، أما الإطار الرابع بكلا الجانبين فيبدأ من منتصف حنية المحراب تقريباً ويشتمل علي نقش قرآني بخط الثلث بأسلوب الحفر البارز ويقرأ كالتالي (اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ۚ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ ۚ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ ۗ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِندَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ ۚ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ ۖ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ ۚ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ ۖ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا ۚ وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ)[١١].

أما الإطار الخامس بكلا الجانبين فيزخرفه أفرع نباتية متماوجة نتج عنها في الوسط شكل ورقة نباتية ثلاثية.

أما تجويف حنية المحراب فقسمت إلي ثماني مستطيلات تشتمل علي زخارف فنية من الأطباق النجمية والأوراق والأفرع النباتية في تكرار فني بديع يشبه تلك الموجودة بالإطارات التي تحيط بالمحراب.

ثانياً : المحاريب الرخامية

محراب جامع إلياس بك[١٢] (لوحتا ٣-٤)

المكان : مدينة مليتوس (بالاط)[١٣]

العصر : بني منتشه[١٤]

المنشئ : شجاع الدين إلياس بك[١٥]

التاريخ : (٨٠٦هـ/ ١٤٠٤م)

الوصف :

يقع بالضلع الجنوبي الشرقي لجدار القبلة وذلك في كتلة مستطيلة بارزة ، والمحراب عبارة عن حنية نصف دائرية المسقط يتوجها طاقية علي هيئة مثلث قاعدته لأسفل وقمته لأعلي يزخرف توشيحتي هذه الطاقية زخارف نباتية مورقة يتخللها أشكال ورقة نباتية ثلاثية وأشكال من الرومي، أما باطن هذه الطاقية فيشتمل علي سبعة صفوف من المقرنصات من النوع المحرابي ويتدلي منها ذيول هابطة ، هذا وتشتمل أوجه بعض هذه المقرنصات علي أشكال هندسية غير منتظمة وأشكال كتل بارزة مثلثة الشكل وأشكال إشعاعية.

ويحيط بحنية المحراب أربعة إطارات مستطيلة تشتمل علي زخارف فنية متنوعة ، فبينما يشتمل الإطار الأول من الخارج علي زخارف هندسية قوامها أشكال من المقرنصات في ثلاثة صفوف أفقية ، أما الإطار الثاني الذي يليه فقد قسم في ارتفاعه إلى قسمين، فمن منتصف حنية المحراب واتجاها إلى أعلي يشتمل هذا الإطار علي زخارف نباتية متداخلة تحصر فيما بينها أنصاف مراوح نخيلية ، ومن منتصف حنية المحراب واتجاها إلى أسفل فيشتمل هذا الإطار علي زخارف هندسية قوامها أشكال أطباق نجميه من ثماني وحدات ، أما الإطار الثالث فمساحته أكبر من الإطارين السابقين من حيث العرض وقد قسم في ارتفاعه إلى قسمين أيضا- القسم الأول من أسفل وهو عبارة عن مساحة مستطيلة شكلت علي هيئة حنية محرابية طاقيتها علي هيئة مثلث قاعدته لأسفل وقمته لأعلي وقد ملئ باطن هذا المثلث بأربعة صفوف من المقرنصات يتدلي منها ذيول هابطة ، أما القسم الثاني من أعلي فهو عبارة مساحة مستطيلة زخرفت بثلاثة أشكال أطباق نجميه من عشر وحدات موضوعة بشكل رأسي فضلاً عن أنصاف وأرباع هذه الأطباق في الأركان ويتخلل عناصر هذه الأطباق أشكال من رجل غراب وأشكال ضفادع وأزقة.

أما الإطار الرابع والأخير من الداخل فهو إطار ضيق ويبدأ من منتصف كتلة المحراب تقريباً ويشتمل هذه الإطار علي بحور (خراطيش) سداسية يفصل بين الواحد والأخر شكل مستدير وتشتمل الخراطيش السداسية بالتبادل علي زخارف نباتية متدخلة تحصر فيما بينها أشكال أنصاف مراوح نخيلية وأشكال من الرومي وزخرفة زهرة اللاله في حين يزخرف البعض الأخر منها كتابات باللغة العربية بخط الثلث بالحفر البارز وتقرأ هذه الكتابات كالتالي (قال النبي عليه السلام القرآن هو الدواء[١٦])، في حين يزخرف الأشكال المستديرة أشكال وريدات ثمانية.

أما تجويف حنية المحراب فيشتمل علي مجموعة متنوعة من الزخارف تبدأ من أسفل بأشكال مقرنصات في صفين يعلوها زخرفة أطباق نجمية ثمانية ، يعلو هذه الزخرفة إطار مستطيل أكبر قسم إلى خمسة تجاويف راسية يتوج كل منها عقد قريب الشبه من العقود الثلاثية ، يعلو هذه التجاويف منطقة مستطيلة تشتمل علي نقش قرآني بخط الثلث علي أرضية من الزخارف النباتية ويقرأ كالتالي (قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاء فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّواْ وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ)[١٧].

يعلو حنية المحراب مساحة مستطيلة تشتمل في الوسط علي منطقة مربعة المسقط تشتمل علي نقش كتابي عبارة عن حديث شريف بخط الثلث بالحفر البارز بصيغة(قال النبي عليه السلام إنما الأعمال بالنيات)[١٨] ويدور حول هذه الكتابة إطار زخرفي قوامه صف من المقرنصات المحرابية يتدلي منها ذيول هابطة، وعلي جانبي المنطقة الوسطي منطقتان مستطيلتا الشكل بواقع مستطيل بكل جانب - زخرف المستطيل الذي عن يمين المنطقة الوسطي بشكل عقد من النوع المعروف باسم طراز بورصة ويشتمل صدر هذا العقد علي أداة إضاءة قوامها شكل مصباح أو مشكاة[١٩] ذو بدن كروي ورقبة مسلوبة، أما المستطيل عن يسار المنطقة الوسطي فيزخرفه شكل عقد مفصوص ويشتمل صدر هذا العقد علي أداة إضاءة أيضاً قوامها شكل قنديل ذو بدن ورقبة مضلعة (لوحة ٣).

هذا ويتوج كتلة المحراب من أعلي صف من الشرافات بشكل ورقة ثلاثية متجاورة زخرفت أوجهها بزخارف نباتية مورقة يتخللها أشكال ورقة نباتية ثلاثية وأشكال من الرومي.

محراب جامع الصفا أو بارلي جامع[٢٠] (لوحات ٥ :٧)

المكان : مدينة ديار بكر[٢١]

العصر : الأق قيونللي[٢٢]

المنشئ : الأمير أزون حسن(٨٣٩-٨٨٣/١٤٣٥-١٤٧٨م)[٢٣].

التاريخ : (٨٩٣هـ/ ١٤٨٧م)

الوصف :

يتوسط هذا المحراب جدار القبلة تقريباً ، وهو في كتلة مستطيلة مساوية لجدار القبلة بصدر هذه المساحة حنية المحراب وهي عبارة عن حنية مضلعة يتوجها طاقية بشكل عقد ثلاثي الفصوص ترتكز علي عمودان مستديرين المسقط ، يبدأ كل منهما من الأرض بقاعدة مربعة ويتوجه تاج يشبه السلة ، وزخرف كامل العمود (القاعدة والبدن والتاج) بزخرفة نباتية متداخلة تشكل في النهاية شكل ورقة ثلاثية وزخرفة الرومي ، كما يعلو تيجان تلك الأعمدة كتل مستطيلة يشتمل وجهها علي نقش قرآني بخط الثلث وهي آية قرآنية تقرأ كتالي : الكتلة التي تعلو العمود الأيمن (وَتَمَّتْ كَلِمَة رَبّك صِدْقًا وَعَدْلًا لَا مُبَدِّل لِكَلِمَاتِهِ)، أما الكتلة التي تعلو العمود الأيسر فهي تتممه الآية الكريمة (لَا مُبَدِّلَ لِكَلِمَاتِهِ ۚ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ)[٢٤].

يزخرف إطار العقد الثلاثي (الطاقية) شريط زخرفي عبارة عن أشكال ورود باللون الأخضر المائل للصفرة علي أرضية حمراء ، يزخرف توشيحتي طاقية المحراب أشكال أطباق نجمية من عشر وحدات وأجزاءها.

أما باطن طاقية المحراب فيشتمل علي شكل عقد ثلاثي أخر بداخلة ثمانية صفوف من المقرنصات تأخذ الشكل المحرابي يتدلي منها ذيول هابطة شكلت علي هيئة التاج المقرنص ، في حين يشتمل بعض تجاويف المقرنصات الأخري علي أشكال مثلثات بارزة.

أما تجويف المحراب فيشتمل في النصف السفلي منه علي ثلاث دخلات محرابية تضم كل منها علي زخارف هندسية من أطباق نجمية من عشر وحدات بشكل مكرر، ويحف بجانبي هذه الدخلات شريط زخرفي قوامه زخرفة نباتية متداخلة تشكل في النهاية شكل ورقة ثلاثية وزخرفة الرومي.

يعلو هذه الزخرفة علي نقش قرآني بخط الثلث بالحفر البارز (بسم الله الرحمن الرحيم كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ)[٢٥].

ويحيط بحنية المحراب أربع إطارات زخرفية مستطيلة الشكل تشتمل علي زخارف فنية متنوعة فبينما يشتمل الإطار الأول من الخارج علي شكل صف من الشرافات بشكل ورقة ثلاثية تبدو للوهلة الأولي من خلال الألوان المستخدمة بها وهي الأخضر الباهت والباذنجاني والفيروزي والبني المائل للحمرة بأنها حزمة من الورود، أما الإطار الثاني الذي يليه فهو أضيق من الإطار الأول ويضم صف من الشرافات المحرابية المتراصة بشكل أفقي، أما الإطار الثالث الذي يليه فيشتمل علي زخرفة نباتية متداخلة تشكل في الوسط أشكال وريدات ثمانية. أما الإطار الرابع من الداخل فهو ضيق مثل الإطار الثاني ويشتمل علي زخرفة من خطوط هندسية متماوجة تشكل زخرفة تشبه زخرفة الجدائل .

ثالثاً : المحاريب الجصية

محراب جامع محمود بك[٢٦](لوحتا ٨-٩)

المكان : قصبه كوي بمدينة قسطموني[٢٧]

العصر : إمارة بني جاندار [٢٨]

المنشئ : محمود بك بن عادل

التاريخ : (٧٦٨هـ/١٣٦٦م)

الوصف :

يتوسط جدار القبلة تقريباً وهو عبارة عن كتلة مستطيلة المسقط بارزة ، يتوسطها المحراب وهي حنية مضلعة يتوجها طاقية علي هيئة عقد ثلاثي الفصوص ترتكز من أسفل علي عمودين مستديرين المسقط يبدأ كل منهما من الأرض بقاعدة مربعة ويتوجه تاج مقرنص من حطتين .

هذا و يزخرف توشيحتي طاقية المحراب زخارف هندسية من خطوط متماوجة ومتداخلة تحصر بينها أشكال رباعية وخماسية وأشكال سداسية بداخلها أشكال تشبه القصعة وأشكال نجوم خماسية الأطراف أو الشعب.

أما باطن هذه الطاقية فيشتمل علي ستة صفوف من المقرنصات تأخذ الشكل المحرابي المحدب ويتدلي منها ذيول (سراويل) هابطة ، هذا وتشتمل أوجه بعض هذه المقرنصات علي أشكال هندسية غير منتظمة وأشكال كتل بارزة مثلثة الشكل.

ويحيط بحنية المحراب خمسة إطارات مستطيلة تشتمل علي زخارف فنية متنوعة ، فبينما يشتمل الإطار الأول من الخارج علي زخارف هندسية قوامها أشكال من المقرنصات في صفين، نجد أن الإطار الثاني الذي يليه يشتمل علي زخارف من أفرع نباتية متداخلة تحصر فيما بينها شكل ورقة ثلاثية وزخرفة الرومي ، أما الإطار الثالث فيشتمل علي أشكال سداسية باستطالة(بحور أو خراطيش)وبين كل شكلين من هذه الأشكال –شكل سداسي عادي.

أما الإطار الرابع فيشتمل علي زخارف تشبه تماماً زخارف الإطار الثاني ، كما يشتمل الإطار الخامس علي زخارف تشبه زخارف الإطار الأول.

رابعاً : المحاريب التي يكسوها الفيسفساء الخزفية

محراب جامع أشرف أوغلو[٢٩] (لوحات ١٠ : ١٤)

المكان : مدينة بيشهر[٣٠]

العصر : إمارة بني أشرف[٣١]

المنشئ : أشرف أغلو بن سليمان[٣٢]

التاريخ : (٦٩٩هـ/ ١٢٩٨-١٢٩٩م)

الوصف :

يتوسط هذا المحراب جدار القبلة تقريباً ، وهو في كتلة مستطيلة بارزة بصدرها حنية المحراب وهي عبارة عن حنية مضلعة يتوجها طاقية علي شكل هرمي مدرج ترتكز علي عمودين ذو أبدان مضلعة الشكل يزخرف أبدانهما زخرفة نباتية قوامها شكل ورقة نباتية معدولة ومقلوبة.

هذا ويزخرف توشيحتي هذه الطاقية أشكال هندسية مكررة من زخرفة الدقماق يتوسط هذه الزخرفة علي جانبي الطاقية شكل صرة دائرية تضم زخرفة نباتية من الرومي يتوسطها شكل وريدة متعددة

البتلات ، كما يشتمل باطن طاقية المحراب علي ثمانية صفوف من المقرنصات تأخذ الشكل المحرابي ، هذا وتشتمل تجاويف هذه المقرنصات علي زخارف فنية متنوعة ، منها أشكال نجوم سداسية وزخرفة الدقماق والمعينات بداخلها معينات أصغر وزخرفة تشبه التاسومة وزخرفة الرومي ، وجميع الزخارف السابقة نفذها المزخرف باستخدام بلاطات صغيرة من الفسيفساء الملونة بالألوان الأزرق التركوازي والفيروزي والأحمر المنجيزي.

يعلو طاقية المحراب مساحة مستطيلة تشتمل علي نص قرآني بخط الثلث علي أرضية من زخارف الرومي ويقرأ كالتالي(بسم الله الرحمن الرحيم إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا ۖ وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ)[٣٣].

أما تجويف حنية المحراب فيشتمل علي زخارف فنية متنوعة تضم زخرفة طبق نجمي من أربعة وعشرون وحدة في الوسط ، فضلاً عن أنصاف هذا الطبق تحيط بزخرفة الطبق النجمي الأساسي .وأشكال سداسية وثمانية وأشكال نجوم ثمانية وزخرفة تشبه عنصر التاسومة.

ويحيط بحنية المحراب خمسة إطارات مستطيلة تشتمل علي زخارف فنية متنوعة منفذة من خلال استخدام بلاطات صغيرة من الفسيفساء بالألوان الفيروزي والأحمر المنجنيزي، فبينما يشتمل الإطار الأول من الخارج علي زخارف خطوط هندسية متقاطعة ينتج عنها في الوسط أشكال خماسية وسداسية ، نجد أن الإطار الثاني الذي يليه فيدور حول كتلة المحراب بالكامل ويشتمل علي نص قرآني بخط الثلث علي أرضية من زخارف الرومي ويقرأ كالتالي(بسم الله الرحمن الرحيم قَالَ رَبِّ هَبْ لِي مِن لَّدُنكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً ۖ إِنَّكَ سَمِيعُ الدُّعَاءِ فَنَادَتْهُ الْمَلَائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ أَنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَىٰ مُصَدِّقًا بِكَلِمَةٍ مِّنَ اللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِّنَ الصَّالِحِينَ قَالَ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَقَدْ بَلَغَنِيَ الْكِبَرُ وَامْرَأَتِي عَاقِرٌ ۖ قَالَ كَذَٰلِكَ اللَّهُ يَفْعَلُ مَا يَشَاءُ قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً ۚ قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ۗ وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ)[٣٤].

أما الإطار الثالث الذي يليه فيبدأ من منتصف حنية المحراب حيث يتقاطع مع الإطار الخامس في المنتصف تقريباً ويضم زخارف نباتية متداخلة من الرومي ، أما الإطار الرابع فيبدأ من منتصف حنية المحراب أيضاً حيث يتقاطع مع الإطار الخامس ويضم زخرفة نباتية من ورقة ثلاثية مكررة ، أما الإطار الخامس فيشتمل علي خطوط هندسية متقاطعة ينتج عنها أشكال مثلثات ومعينات وأشكال رباعية

خامساً المحاريب الخشبية

محراب جامع طاشقين باشا(لوحات ١٥ : ١٩)

المكان : دماص كوي - أنقرة[٣٥]

العصر : إمارة بني قرامان[٣٦]

المنشئ : طاشقين باشا

التاريخ : منتصف القرن الـ ٨هـ/ ١٤م

الوصف

المحراب مصنوع من خشب الجوز بطريقة الكوندكاري[٣٧]، موجود حالياً ضمن مقتنيات المتحف الإثنجرافي (Ethnography)بمدينة أنقرة تحت رقم (١١٥٤١)[٣٨]، والمحراب عبارة عن كتلة مستطيلة بصدرها حنية المحراب وهي عبارة عن حنية نصف دائرية يتوجها طاقية بشكل هرمي مدرج يزخرف توشيحتي هذا العقد أربعة أطر (أشرطة) زخرفية تتضمن الإطارات الثلاثة الأولي من أسفل زخارف نباتية بالحفر البارز قوامها أشكال أوراق نباتية ثلاثة وأنصاف مراوح نخيلية وزخرفة الرومي ، أما الإطار الرابع فجاء بشكل عقد مدبب مخموس يشتمل إطاره علي نص قرآني بخط الثلث بأسلوب الحفر

الغائر ويقرأ كالتالي (بسم الله الرحمن الرحيم إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلَّا اللَّهَ ﷺ)[٣٩].

وبمنحي توشيحتي العقد توجد صرتان زخرفيتان دائرتي الشكل، الدائرة الأولي عن يمين الواقف تجاه المحراب تشتمل في المركز علي لفظ الجلاله " الله" أما هامش الدائرة فيشتمل علي أية قرأنية بخط الثلث (هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ ﷺ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ ﷺ هُوَ الرَّحْمَٰنُ الرَّحِيمُ) ، أما الدائرة الثانية فتشتمل في المركز علي كلمة " محمد " أما هامش الدائرة فيشتمل علي نقش باللغة العربية بخط الثلث ويقرأ كالتالي (هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ ﷺ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ ﷺ هُوَ الرَّحْمَٰنُ الرَّحِيمُ - اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ ۚ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ)[٤٠].

يعلو أشكال هذه الصرر مساحة مستطيلة تشتمل علي نقش كتابي باللغة العربية بخط الثلث وهي عبارة التوحيد والرسالة المحمدية بصيغة (اشهد أن لا اله إلا الله وحده لا شريك له واشهد أن محمد عبده ورسوله) يعلوها مساحة مستطيلة أكبر

تشتمل علي زخارف هندسية مفرغة عبارة عن أربعة أشكال أطباق نجمية من أثني عشر وحدة في الوسط وأربعة أنصاف هذه الأطباق في الأركان تأخذ كندات هذه الأطباق الشكل السداسي .

يعلو زخرفة الأطباق النجمية المفرغة مساحة مستطيلة أخري تشتمل علي نقش كتابي باللغة العربية بخط الثلث وهو جزء من أية قرآنية(يَا قَوْمَنَا أَجِيبُوا دَاعِيَ اللَّهِ وَآمِنُوا بِهِ يَغْفِرْ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمْ وَيُجِرْكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ)[٤١]، وقد كتبت عبارت (يا الله) أخر النقش

أما تجويف المحراب فيشتمل علي زخرفة أفرع نباتية ملتوية ومتداخلة تشكل في النهاية زخرفة الرومي.

يعلو هذه الزخرفة علي نقش كنابي باللغة العربية بخط الثلث بالحفر البارز تقرأ كالتالي (ولو يعجل الله للناس ... يعمهون)[٤٢].

ويحيط بحنية المحراب ثلاث إطارات زخرفية مستطيلة الشكل تشتمل علي زخارف فنية متنوعة فبينما يشتمل الإطار الأول من الخارج قسم إلي قسمين : القسم الأول يبدأ من الأرض وحتي منتصف حنية المحراب ويضم هذا القسم أشكال مربعات تحصر فيما بينها أشكال خطوط متقاطعة تكون في الوسط شكل نجمة رباعية تأخذ شكل قريب من الصليب ، أما القسم الثاني فيبدأ من منتصف حنية المحراب وحتي نهاية كتلة المحراب ويضم نقش كنابي باللغة العربية بخط الثلث بالحفر البارز ويقرأ كالتالي (اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ۚ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ ۚ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ ۗ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِندَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ ۚ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ ۖ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ ۚ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ ۖ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا ۚ وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ ۖ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ ۚ فَمَن يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىٰ لَا انفِصَامَ لَهَا ۗ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ ۖ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ ۗ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ ۖ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ)[٤٣].

أما الإطار الثاني الذي يليه فقد قسم إلي قسمين : القسم الأول يشبه تماما القسم الأول بالإطار الأول ، أما القسم الثاني فيضم نقش كنابي باللغة العربية بخط الثلث بالحفر البارز ويقرأ كالتالي (لَا يَسْتَوِي أَصْحَابُ النَّارِ وَأَصْحَابُ الْجَنَّةِ ۚ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمُ الْفَائِزُونَ لو أنزلْنَا هَٰذَا الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۚ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ ﷺ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ ﷺ هُوَ الرَّحْمَٰنُ الرَّحِيمُ)[٤٤].

سادساً : محاريب تجمع بين الرخام البلاطات الخزفية

محراب أولو جامع أو الجامع الكبير[٤٥](لوحات ٢٠: ٢٢)

المكان : مدينة أضنه[٤٦]

العصر : إمارة بني رمضان[٤٧]

المنشئ : خليل بك بن رمضان[٤٨].

التاريخ : (٩١٣هـ/ ١٥٠٧م)

الوصف

المحراب عبارة عن كتلة مستطيلة بارزة بصدرها حنية المحراب وهي حنية مضلعة يتوجها طاقية علي هيئة هرمية متدرجة ترتكز علي عمودين مستديرا الشكل من الرخام ، يبدأ كل منهما من الأرض بقاعدة مستديرة مسلوبة إلي أعلي ويتوجهما تاج يأخذ نفس شكل القاعدة (التكوين الكلي للعمود يشبه شكل الساعات الرملية).

هذا ويزخرف توشيحتي طاقية المحراب أشكال خماسية ورباعية بارزة تشبه عناصر الطبق النجمي .

يعلو طاقية المحراب مساحة مستطيلة تشتمل علي زخارف نباتية متداخلة مذهبة تحصر في الوسط أشكال أنصاف مراوح نخيلية ، يعلو هذه الزخرفة مساحة مستطيلة أخري تضم نقش كتابي باللغة العربية بخط الثلث وتقرأ كالتالي (وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلَا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا).

أما باطن طاقية المحراب فيشتمل علي أربعة صفوف من المقرنصات المحرابية يتدلي منها ذيول هابطة وتشتمل تجاويفها هذه المقرنصات علي تذهيب ، أما توشيحتي طاقية المحراب فتشتمل علي زخرفة ورقة نباتية مقلوبة ومعدولة بالتضاد وفق أسلوب الأبلق ، أما تجويف حنية المحراب فيشتمل علي زخارف من بلاطات خزفية وفق أسلوب كوتاهية وإزنيق تضم زخرفة نباتية قوامها أوراق نباتية ومنها ورقة الساز ووريدات ثمانية وأشكال ورود ، في حين تضم البلاطات الخزفية بالجزء العلوي من الحنية نقش كتابي باللغة العربية بخط الثلث وتقرأ كالتالي " بسم الله الرحمن الرحيم وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالإِكْرَامِ "[٤٩].

هذا ويحيط بحنية المحراب إطار زخرفي عبارة عن جفت لاعب يتوسطه ميميات مستديرة قسم هذا الإطار إلي قسمين ، من الميمة الوسطي وإلي أسفل يشتمل علي زخرفة مذهبة قوامها خطوط متقاطعة تحصر في الوسط شكل نجمة سداسية بداخلها نجمة أصغر وذلك بالحفر البارز ، يعلوها زخرفة نباتية متداخلة أيضاً ينتج عنها في الوسط أشكال ورود وذلك بالحفر البارز بالتذهيب أيضاً ، ومن الميمة الوسطي وإلي أعلي فيشتمل علي شكل زخرفي مذهب يشبه إلي حد كبير شكل قنديل (مشكاة) ذوبدن كروي وقاعدة مدببة ورقبة مضلعة ، أما الميمات الوسطي فتشتمل أوجهها علي قطع من الرخام الخردة باللونين البني والأحمر تشكل زخرفة هندسية من عينات متداخلة تشكل نجمة ثمانية يتوسطه شكل وريدة ثمانية ، أما الميمات في المستوي العلوي فتشتمل كل منهما علي زخرفة صرة بارزة مذهبة.

هذا ويعلو كتلة المحراب شكل حنية مدببة تشتمل علي مجموعة من البلاطات الخزفية تضم موضوعات فنية مختلفة ، منها أشكال زهور وورد.

سابعاً : محاريب تجمع بين الجص والفسيفساء الخزفية

محراب جامع ارسلان خانه أو جامع أخي شرف الدين(لوحات ٢٣ : ٢٦)

المكان : مدينة أنقرة

العصر : إمارة آخي[٥٠]

المنشئ : آخي شرف الدين[٥١]

التاريخ : (٦٨٩هـ/ ١٢٩٠م)

الوصف

المحراب من الجص مع تطعيمات من الفسيفساء الخزفية ، يتوسط هذا المحراب جدار القبلة تقريباً ، وهو في كتلة مستطيلة بارزة بصدرها حنية المحراب وهي عبارة عن حنية مستطيلة يتوجها طاقية علي شكل مثلث قاعدته لأسفل وقمته لأعلي ترتكز علي عمودين مستديرين المسقط ، لهما تيجان بشكل قريب من شكل السلة ، يشتمل بدن كل منهما علي زخرفة نباتية مفرغة ،كما يشتمل الثلث العلوي من البدن بكلا العمودين علي نقش كتابي بخط النسخ السلجوقي يقرأ النقش بالعمود عن يمين الواقف أمام المحراب (كما بلغ النبي الكريم) أما كتابة العمود الأخر (عليه السلام) وربما هذه النقوش هي تتمة للآية القرآنية بالإطار الثالث المحيط بحنية المحراب.

يزخرف توشيحتي طاقية المحراب زخرفة نباتية متداخلة تحصر فيما بينها أشكال من زهرة اللاله وأنصاف المراوح النخيلية، وذلك بالتفريغ في الجص والزخارفة باللون الفيروزي.

كما يشتمل باطن طاقية المحراب علي ستة صفوف من المقرنصات تأخذ جميعها الشكل المحرابي ، تشتمل تجاويف هذه المقرنصات علي زخارف فنية متنوعة ، منها أشكال وريدات سداسية وأشكال متوازي مستطيلات وأشكال من الدقماق وأشكال مكعبات مكررة وأشكال معينات بداخلها معينات أصغر وزخرفة الأمواج المتكسرة (الزجزاج أو الزخارف الدالية) وجميع الزخارف السابقة نفذها المزخرف باستخدام قطع صغيرة من الفسيفساء الملونة بالألوان الفيروزي والأحمر المنجنيزي .

يعلو طاقية المحراب مساحة مستطيلة تشتمل علي زخرفة هندسية متداخلة نتج عنها أشكال سداسية وأشكال وريدات سداسية وأشكال نجوم سداسية ، يتوسط هذه الزخرفة صرة مستديرة بارزة يزخرف وجهها أشكال ورود.

أما تجويف حنية المحراب فيشتمل علي خطوط هندسية متقاطعة نتج عنها مجموعة من الأشكال الهندسية منها أشكال رباعية وخماسية وسداسية يزخرف أوجهها الخارجية أوراق نباتية مفرغة والزخرفة في مجملها تشبه إلي حد كبير زخرفة الطبق النجمي ووحداته وذلك بالألوان الفيروزي والبني المحمر والأسود.

يعلو هذه الزخرفة نقش كتابي باللغة العربية بالخط الكوفي البارز يقرأ كالتالي(شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ ۚ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ إِنَّ الدِّينَ عِندَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ)[٥٢].

في حين يتوج المحراب من أعلي حلية بشكل فرع نباتي متماوج علي هيئة ثعبان.

هذا ويحيط بحنية المحراب أربعة إطارات مستطيلة بكل جانب تشتمل علي زخارف فنية متنوعة منفذة من خلال التفريغ في الجص، فبينما يشتمل الإطار الأول من الخارج علي زخرفة أفرع نباتية متماوجة ومتداخلة تنتهي بأشكال من الرومي ، نجد أن الإطار الثاني الذي يليه فيشتمل علي زخارف هندسية متقاطعة ينتج عنها في الوسط أشكال رباعية وخماسية ، أما الإطار الثالث من الداخل فيشتمل علي نقش كتابي بالخط الكوفي بأسلوب التفريغ في الجص يقرأ كالتالي (وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ ۚ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ ۖ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا ۚ وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ بسم الله الرحمن الرحيم اللَّهُ لَا

إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ۚ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ ۚ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ ۗ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِندَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ ۚ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ)٥٣ ، أما الإطار الرابع من الداخل فيشبه تماماً الإطار الثاني.

الدراسة التحليلية

أولاً : مادة البناء والزخرفة

كما سبق الذكر فقد تنوعت مادة بناء والزخرفة المستخدمة بالمحاريب التي ترجع إلي عصر الإمارات التركمانية بالأناضول ما بين الحجر والرخام والجص والخشب ، كما وصلتنا بعض المحاريب التي تكسوها الفسيفساء الخزفية وأخري تجمع بين الرخام والبلاطات الخزفية، وثالثة تجمع بين الجص والفسيفساء الخزفية.

١-الحجر (لوحات ١ ، ٢، ٢٧، ٢٨)

يعتبر الحجر عنصراً متكاملاً كمادة بنائية يسهل عليها تنفيذ الزخارف المختلفة أيضاً سواء أكانت نباتية أو هندسية أو نقوش كتابية كذلك الزخارف الأخرى ذات الصفة البنائية أو المعمارية بأنواعها المختلفة دون الحاجة إلى مادة أخري تضاف إلى الحجر[٥٤].

هذا وقد عرف استخدام الأحجار بعمائر منطقة الأناضول منذ القدم فأستخدم خلال العصرين الروماني والبيزنطي وامتازت هذه المنطقة باحتوائها علي محاجر يستخرج منها أنواع مختلفة من الأحجار[٥٥].

وعلي الرغم من أن بعض الباحثين قد أشار إلي أن استخدام السلاجقة للأحجار في بناء عمائرهم بالأناضول كان بتأثير من المعماريين الإيرانيين - وهذا الأمر الذي رفضته بشده الدكتورة سمر أوجال والتي تذكر أن سلاجقة الروم ربما استخدموا الأشكال الزخرفية المنفذة علي الأحجار التي كانت تسود في الفن الإيراني من قبل[٥٦].

وعلي آية حال فقد كان أسلوب البناء والزخرفة بالأحجار خلال النصف الأول من القرن ٧هـ /١٣م هي المسيطرة بالعمائر الأناضولية آنذاك واشتهرت بعض المدن بكونها مركزا لصناعة الحجارة المنحوته[٥٧]، وظهر ذلك واضحا في بناء وزخرفة الجوامع والبوابات وفي حصون المدن والخانات[٥٨].

هذا وظهر استخدام الحجر في صناعة المحاريب بعمائر الأناضول منذ عصر بني أرتق٥٩ (٤٧٧ - ٨١١هـ/١٠٨٤- ١٤٠٨م) فظهرت المحاريب الحجرية بعمائر مدينة ماردين ومنها علي سبيل المثال محراب جامع دونيصر (قيزل تبة) (٦٠١هـ/ ١٢٠٤م) ومحراب جامع علاء الدين في نيدا (٦٢١هـ/١٢٢٤م)ومحراب الجامع الكبير في ديوريكي (٦٢٥هـ/ ١٢٢٨م) وتشتمل هذا المحاريب علي مجموعة غنية من الزخارف النباتية والهندسية المنفذة بأسلوب الحفر[٦٠].

واستمر استخدام الحجر في بناء المحاريب إبان عصر الإمارات التركمانية ، فبخلاف النموذج السابق موضوع الدراسة وهو (محراب جامع سنقر بك في نيدا) (لوحتا ١-٢) وصلنا بعض النماذج الأخري ، منها علي سبيل المثال: محراب أق مدرسة في نيدا (ق ٨هـ/ ١٤م)[٦١] ومحراب تربة جوندغدو(Gundogdu) في نيدا أيضاً (٧٣٥هـ/ ١٣٣٤م)[٦٢]، ومحراب مدرسة سلطان عيسي أو المدرسة الزنجيرية (٧٨٧هـ/ ١٣٨٥م) [٦٣] بمدينة ماردين والمحراب بسيط جداً من حيث تشكيلاته الزخرفية (لوحة ٢٧)، ومحراب عمارت يعقوب بك في قرامان (٨٣٧هـ/ ١٤٣٣م)[٦٤] وهو محراب غني بتشكيلاته الزخرفية والتي تعكس مدي المهارة الفنية التي وصل إليها المزخرفين في ذلك الوقت[٦٥](لوحة ٢٨).

كما استخدم الحجر في صناعة بعض المحاريب بالعمارة العثمانية خلال القرن ١٠هـ/ ١٦م ومنها علي سبيل المثال محراب جامع الجناب أحمد باشا في أنقرة ، وقد ذكر أحد الباحثين أن هذا المحراب يعد نموذجاً فريداً يظهر لأول مرة في العمارة العثمانية الكلاسيكية ، ويزخرف هذا المحراب أشكال من الرومي وأنصاف مراوح نخيلية وأشكال من الزهور منفذة بالحفر في الحجر[٦٦].

٢- الرخام (لوحات ٣، ٤ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١)

من أكثر المواد الخام المستخدمة في بناء المحاريب بالأناضول إبان عصر الإمارات التركمانية ، حيث وصلنا عشرات النماذج من المحاريب المصنوعة من الرخام بالعمائر المختلفة ، فبخلاف النموذجين موضوع الدراسة (محراب جامع إلياس بك ضمن كليته في مليتوس (٨٠٦هـ/ ١٤٠٤م)(لوحتا ٣-٤) ومحراب جامع الصفا بديار بكر(٨٩٣هـ/ ١٤٨٧م) (لوحات ٥: ٧)، توجد نماذج أخري منها علي سبيل المثال :محراب جامع لاله أغا في موت (٧٥٧-٧٩٣هـ / ١٣٥٦-١٣٩٠م)[٦٧] ومحراب مسجد علوي سلطان في قونية (ق ٨هـ/ ١٤م) والنموذجين السابقين من عصر إمارة بني قرامان[٦٨] ، ومحراب كل من سراي جامع (٧٧٦هـ/ ١٣٧٥م)[٦٩] والجامع الكبير في سينوب (٧٨٧هـ/ ١٣٨٥م)[٧٠] وهو من عصر إمارة بني جاندار ، ومحراب جامع فيروز بك في ميلاس (٧٩٧هـ/ ١٣٩٤م)[٧١](لوحة ٢٩) وهو من عصر إمارة بني منتشه ، ومحراب أولو جامع أو الجامع الكبير في بورصة (٨٠٢هـ/ ١٣٩٩م)[٧٢] وهو من عصر إمارة بني عثمان ، ومحراب تربة ياغلي أوغلو في تيرة (أواخر القرن الـ ٨هـ/ ١٤م)[٧٣] وهي من عصر إمارة بني أيدين ، ومحراب كل من : الجامع الكبير بمدينة طرسوس (لوحة ٣٠) وجامع حسن أغا بمدينة أضنه (أوائل القرن الـ ١٠هـ/ ١٦م)[٧٤] ، وكلا الجامعين من عصر إمارة بني رمضان، ومحراب جامع فاتح باشا في ديار بكر والذي يرجع إلي عصر إمارة دلغادر(ذو القدر) [٧٥]تحت السيادة العثمانية ، وهو بمثابة نسخة مكررة من محراب جامع الصفا بديار بكر (لوحة ٣١)[٧٦].

أما عن أقدم المحاريب الرخامية في العمارة الإسلامية محراب جامع قبة الصخرة وهو محراب مجوف ذكر أحد الباحثين أنه يرجع إلي عصر إنشاء القبة في سنة (٧٢هـ/ ٦٩١م)[٧٧].

٣- الجص (لوحات ٨ ، ٩ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧)

كانت المحاريب المصنوعة من الجص نادرة إلي حد كبير إبان عصر دولة سلاجقة الروم[٧٨] ، ومنها علي سبيل المثال محراب جامع علاء الدين في أنقرة(أواخر القرن ٦هـ/١٢م) محراب الجامع الكبير في خربوط (القرن ٧هـ/١٣م)(لوحة ٣٢) ومحراب مسجد (Sakahane)(في قونية (يؤرخ بالقرن ٧هـ/ ١٣م) ومحراب خانقاة صاحب عطا في قونية (ق ٧هـ/ ١٣م) و يحيط بالمحراب إطارات زخرفية تشتمل علي مجموعة من الزخارف والنقوش الكتابية[٧٩] (لوحة ٣٣)ومحراب الجامع الكبير في سوريحصار(١٢٧٢م) وهو عبارة عن حنية نصف دائرية يتوجها طاقية بشكل هرمي يزخرف توشيحتي الطاقية وتجويف الحنية مجموعة من الزخارف الهندسية والنباتية[٨٠] (لوحة ٣٤).

واستمر استخدام الجص في بناء وزخرفة العديد من المحاريب إبان عصر الإمارات التركمانية ويرجع ذلك لسهولة عملة وقلة تكاليفه[٨١] ، وظهر فيها التأثر بالأسلوب الإيراني ، فبخلاف النموذج السابق موضوع الدراسة وهو (محراب جامع محمود بك بقصبه كوي) ظهرت نماذج عديدة متشابهة إلي حد كبير مع النموذج السابق موزعة علي مناطق الأناضول المختلفة ، وخاصة المدن التي كانت خاضعة لإمارة بني قرامان ، ومنها علي سبيل المثال كل من : محراب الجامع الكبير في ارميناك (٧٠١هـ/ ١٣٠١م) والمحراب غني بالزخارف النباتية والهندسية سواء بتوشيحتي عقد الطاقية أو بتجويف الحنية أو في الإطارات التي تحيط بحنية المحراب(لوحة ٣٥) ومحراب أولو جامع في أقشهر (ق ٨هـ/ ١٤م) ومحراب أولو جامع في (Yollar basi)(ق ٨هـ/ ١٤م) و محراب الحرم والسقيفة بجامع أخي يعقوب في أنقرة (٧٩٥هـ/ ١٣٩٢م) ومحراب مسجد أخي تورا في أنقرة(أواخر القرن ٨هـ/ ١٤م) (لوحة ٢١)ومحراب الجامع الكبير في قرامان (القرن ٨هـ/ ١٤م) [٨٢]. كما ظهر بعمائر إمارة بني جاندار ومنها محراب جامع خليل بك في كماخ كوي في قسطموني(٧٦٥هـ/ ١٣٦٣م) ويحيط بحنية المحراب خمسة إطارات زخرفية تشتمل علي زخارف نباتية من اللوتس وأنصاف مراوح نخيلية[٨٣]

ومن عصر إمارة الأق قيونللي محراب جامع قوجة (Koc)في حصن كيفا والذي يؤرخ (بالقرن ٨هـ/ ١٤م)[٨٤] (لوحة ٣٦)[٨٥] ، وبعمائر إمارة بني منتشه ومنها محراب الجامع الكبير في برجامة (أواخر القرن ٨هـ/ ١٤م).

كما استخدم الجص في بناء زخرفة المحاريب العثمانية خلال القرن (٩هـ/ ١٥م) ومنها علي سبيل المثال : محراب جامع أرخان بك في بورصة(٧٤٠هـ / ١٣٣٩م)[٨٦] ومحراب الحرم ومحراب السقيفة بمسجد الحاج عوض في أنقرة(القرن ٩هـ/ ١٥م) وفي محراب الحرم بمسجد عبد القادر الأصفهاني في أنقرة أيضاً (القرن ٩هـ/١٥م) ومحراب جامع أخي علوان في أنقرة (٨١٦هـ/ ١٤١٣م)(لوحة ٣٧)ومحراب مسجد كجك في أنقرة(٨٤٧هـ/ ١٤٤٣م)[٨٧].

هذا وقد كان استخدم الجص في زخرفة المحاريب معروف بالعمارة الإسلامية منذ القرن ٣هـ/٩م فظهر في بعض المحاريب الإيرانية ومنها محراب مسجد نايين(ق ٤هـ/ ١٠م) واستمر بعد ذلك خلال القرنين ٥-٦هـ/ ١١-١٢م ، ومنها محراب مسجد الجمعة في أردستان وفي محراب مسجد ابرقوة (بير حمزة) ومحراب مسجد الحيدرية في قزوين[٨٨].

كما استخدم الجص في زخرفة الكثير من المحاريب بالعمارة الإسلامية في مصر خلال العصر الفاطمي ومنها محراب مشهد الجيوشي (٤٧٨هـ/ ١٠٨٥م)وفي محراب مشهد إخوة يوسف المعروف بذو البابين (ق ٥هـ/ ١١م)[٨٩].

٤- الفسيفساء الخزفية (لوحات ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ٣٨، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١)

ظهر استخدم الفسيفساء الخزفية في زخرفت المحاريب بعمائر دولة سلاجقة الروم وخاصة خلال القرن ٧هـ/ ١٣م وكان ذلك نتيجة لتأثيرات فنية وافدة من إيران ، حيث استخدمت البلاطات الفسيفسائية في زخرفت واجهات المحاريب ومنها علي سبيل المثال : محراب الجامع الكبير في أق شهير(٦١٠-٦٣٥هـ/ ١٢١٣-١٢٣٧م) (لوحة ٣٨) ومحراب جامع صاحب عطا في قونية (٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م) (لوحة ٣٩) ومحراب كوك مدرسة في سيواس (٦٦٨هـ/ ١٢٧٠م،) ومحراب كلوك جامع في قيصري (أواخر القرن ٧هـ / ١٣م) ومحراب جامع صدر الدين القونوي (ق ٧هـ/ ١٣م)(٢٣) (لوحة ٤٠) ومحراب جامع صرجالي في قونية (النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م)[٩٠] (لوحة ٤١).

واستمر استخدام الفسيفساء الخزفية في واجهات بعض المحاريب إبان عصر الإمارات التركمانية ، فبخلاف النموذج السابق موضوع الدراسة وهو (محراب جامع أشرف أوغلو في بيشهر(٦٩٩هـ/ ١٢٩٨-١٢٩٩م) ، ظهرت نماذج عديدة متشابهة معه إلي حد كبير ، ومنها علي سبيل المثال : محراب جامع كاظم كرابكير (جامع قرية الجعفريات) بمدينة قره مان (أوائل القرن ٨هـ / ١٤م) والمحراب عبارة عن حنية نصف دائرية يتوجها طاقية بشكل هرمي مدرج ملئ باطنها بالمقرنصات ، ويحيط بها أربع إطارات تشتمل علي زخارف هندسية ونباتية متنوعة ، فضلاً عن أشكال من الدقماق ، ومحراب جامع قرا ارسلان في قونية (القرن ٨هـ / ١٤م) ومحراب دار خاصي بك للحفاظ بقونية(٨٢٥هـ/ ١٤٢١م)و المحراب غني بالفسيفساء الخزفية وهو عبارة عن حنية مضلعة يتوجها طاقية بشكل هرمي مدرج ملئ باطنها بأربع صفوف من المقرنصات ، ويحيط بالحنية ثلاث إطارات زخرفية[٩١] ، ومحراب جامع مولانا الكبير في أنقرة (أواخر القرن ٨هـ-أوائل القرن ٩هـ/١٤-١٥م) ومحراب جامع الخازندار في سوري حصار (القرن ٩هـ /١٥م) [٩٢].

٥- الخشب(لوحات ١٥-١٦-١٧-١٨-١٩)

يعتبر محراب جامع طاشقين باشا في دماص كوي بأنقرة (منتصف القرن الـ ٨هـ/ ١٤م) هو الوحيد من بين محاريب الأناضول منذ عصر دولة سلاجقة الروم وحتى نهاية عصر الإمارات التركمانية والذي جاءت مادته الخام من الخشب حيث لم نعثر علي أية نماذج من المحاريب مصنوعة من الخشب بخلاف هذا المحراب ، لذا يعتبر المحراب موضوع الدراسة هو نموذج فريد بين محاريب الأناضول إبان تلك الفترة.

ولكن ظهرت نماذج عديدة من المحاريب الخشبية بالعمائر الإسلامية ، منها علي سبيل المثال : محراب كان بالجامع الأزهر ومؤرخ بسنة (٥١٩هـ/ ١١٢٥-١٢٢٦م) ومحراب بمشهد السيدة نفيسة بالقاهرة (٥٣٢-٥٤١هـ/ ١١٣٨-١١٤٦م) ومحراب بمشهد السيدة رقية بالقاهرة أيضاً (٥٥٠ هـ/ ١١٥٥م) ، والمحاريب الثلاث السابقة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة حالياً[93].

٦- الجمع بين مادتي الرخام والبلاطات الخزفية (لوحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٤٢)

ظهر الجمع بين مادتي الرخام والبلاطات الخزفية بمحراب الجامع الكبير في أضنه ، ونموذج أخر وهو محراب التربة الملحقة بالجامع الكبير وهو من الرخام الأبيض والأسود يزين إطاره من الخارج مجموعة من البلاطات الخزفية (لوحة ٤٢).

هذا وعلي الرغم من شهرة بعض مدن الأناضول إبان عصر الإمارات التركمانية بإنتاج بلاطات خزفية في غاية الروعة والإتقان تختلف عن البلاطات الخزفية السلجوقية ومنها مدينة بالاط " مليتوس"[٩٤]، إلا أن الباحث لم يتوصل حتى الآن إلي أية نماذج من المحاريب تجمع بين الرخام والبلاطات الخزفية بعمائر عصر الإمارات بخلاف النموذجين السابقين ، وما وصلنا من عمائر تلك الفترة نماذج من المحاريب مصنوعة من الحجر تزينها بعض البلاطات الخزفية ، ومنها علي سبيل المثال محراب مسجد مصطفي بك بن حصار بك وهو أحد الأعمال المعمارية التي ترجع لعصر إمارة بني كرميان[٩٥] بمدينة كوتاهية[٩٦] (لوحة ٤٢ مكرر).

كما شاهدنا بعض المحاريب التي تكسوها البلاطات الخزفية بشكل كامل ومنها محراب تربة إبراهيم بك القره ماني في مدينة قره مان (٨٣٦هـ/ ١٤٣٣م) والمحراب موجود حالياً في جينلي كوشك في إستانبول[٩٧].

٧- الجمع بين مادتي الجص والفسيفساء الخزفية (لوحات ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٤٣ ، ٤٤)

ظهر الجمع بين مادتي الجص والفسيفساء الخزفية بمحراب جامع أرسلان خانه في أنقرة (٦٨٩هـ/ ١٢٩٠م)والمحراب من الجص به تطعيمات من الفسيفساء الخزفية بتجاويف المقرنصات أسفل طاقية المحراب.

هذا وقد ظهر بجوامع عصر الإمارات التركمانية نماذج من المحاريب جمع فيها المزخرف بين مادتي الجص والفسيفساء الخزفية معاً ، منها محراب جامع محمد بك بن أيدين ببركي وهو أحد الأعمال المعمارية لإمارة بني أيدين ويرجع تاريخه إلي سنة (٧١٢هـ/ ١٣١٢م) ويزخرف المحراب بلاطات من الفسيفساء الخزفية فيما عدا باطن طاقية المحراب ، حيث تشتمل علي زخارف مفرغة من الجص تشتمل علي أشكال نجوم متدخلة[٩٨](لوحة ٤٣) .

هذا ولم يتوصل الباحث فيما أطلع عليه من نماذج المحاريب التي ترجع إلي عصر دولة سلاجقة الروم سوي إلي محراب واحد جمع فيها المزخرف بين مادتي الجص والفسيفساء الخزفية ، وهو محراب طاش مدرسة في جاي (٦٧٧هـ/١٢٧٨م) وهو عبارة عن حنيه نصف دائرية يتوجها طاقية بشكل قطاع مدبب ، ويحيط بها إطار مستطيل يشتمل علي مجموعة من الزخارف الهندسية قوامها أشكال معينات بداخلها أشكال وريدات رباعية وثمانية ، فضلاً عن أنصاف مراوح نخيلية ، والزخرفة من خلال استخدام قطع صغيرة من الفيسفساء الخزفية باللونين الأسمر والأخضر (لوحة ٤٤) والمحراب في مجمله ليس بجمال وروعة محراب جامع آخي شرف الدين ، والذي يعد بحق تحفة فنية فريدة إبان تلك الفترة.

ثانياً : العناصر التي يشتمل عليها المحراب

١- الطاقية :

جاءت طواقي المحاريب بعمائر الأناضول إبان عصر الإمارات التركمانية في شكلين :

- الشكل الهرمي المدرج والذي يأخذ في أحيان كثيرة شكل قريب من المثلث

- شكل علي هيئة عقد ثلاثي الفصوص.

أ- الشكل الهرمي(لوحات١.٣.١٠.٢٣.٢٨.٢٩.٣٠.٣٤.٣٧،٣٥.٣٨.٣٩.٤٠.٤١.٤٢مكرر، ٤٣)

يعد الشكل الهرمي أو المثلث المدرج لطاقية المحراب من أكثر الأشكال شيوعا لطواقي المحاريب بالأناضول منذ عصر سلاجقة الروم ومن نماذجها علي سبيل المثال : محراب الجامع الكبير بديار بكر

(٤٨٤هـ/ ١٠٩١م) ومحراب الجامع الكبير بأرضروم (ق ٦هـ/ ١٢م)[٩٩]،ومحراب الجامع الكبير في أق شهير(٦١٠-٦٣٥هـ/ ١٢١٣-١٢٣٧م) (لوحة ٣٨)ومحراب جامع صاحب عطا في قونية (٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م) (لوحة ٣٩) ومحراب كوك مدرسة في سيواس (٦٦٨هـ/ ١٢٧٠م،) ومحراب كلوك جامع في قيصري (أواخر القرن ٧هـ / ١٣م) ومحراب جامع صدر الدين القونوي (ق ٧هـ/ ١٣م)(٢٣) (لوحة ٤٠) ومحراب جامع صرجالي في قونية (النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م)[١٠٠] (لوحة ٤١) ، ومحراب الكبير في سوريحصار (أواخر القرن الـ ٧هـ/ ١٣م)(لوحة ٣٤).

وأستمر هذا الشكل من طواقي المحاريب مفضلاً خلال عصر الإمارات التركمانية بالعمائر المختلفة ، ومن نماذج المحاريب التي صممت وفق هذا النمط علي سبيل المثال المحراب بكل من : جامع محمد بك بن أيدين بيركى (لوحة ٤٥)(٧١٢هـ/ ١٣١٢م) وجامع عيسي بك فى سلجوق (٧٧٥هـ/ ١٣٧٦م)وجامع فيروز بك في ميلاس (٧٩٤هـ/ ١٣٩٧م)(لوحة ٢٩) ومحراب جامع كاظم كرابكير (جامع قرية الجعفريات) بمدينة قره مان (أوائل القرن ٨هـ / ١٤م) ومحراب دار خاصي بك للحفاظ بقونية(٨٢٥هـ/ ١٤٢١م) وجامع إلياس بك ضمن كليته في بلاط (٨٠٦هـ/ ١٤٠٤م)(لوحة ٣) وعمارت يعقوب بك في قرامان (٨٣٧هـ/ ١٤٣٣م) (لوحة ٢٨)والجامع الكبير في طرسوس (لوحة ٣٠)

وفد ملئ باطن هذه الطاقية بعدد من صفوف المقرنصات[١٠١] ، اختلف عددها من محراب إلى أخر ، فكانت من ثلاثة صفوف بمحراب جامع عيسي بك في سلجوق وفيروز بك في ميلاس (لوحة ٢٩)وتربة ياغلي أغلو في تيرة ، ومن أربعة صفوف بمحراب كل من : جامع محمد بك بن أيدين بيركى (لوحة ٤٥) ودار خاصي بك للحفاظ بقونية، ومن ستة صفوف بمحراب جامع أرسلان خانه في أنقرة ، (لوحة ٢٣)ومن سبعة صفوف بمحراب جامع إلياس بك ضمن كليته في بالاط (لوحة ٣)، ومن ثمانية صفوف بكل من محراب جامع أشرف أوغلو في بيشهر(لوحة ١٠) ومحراب الجامع الكبير في طرسوس(لوحة ٣٠).

هذا ولم يقتصر هذا الشكل من الطواقي (الهرمي المدرج) علي المحاريب فحسب ، بل كان هذا الشكل هو المفضل لدي المعمار التركي علي مر العصور حيث صمم به كثير من مداخل العمائر وبخاصة الرئيسية منها ، فالناظر إلي مداخل العمائر منذ عصر دولة سلاجقة الروم ومرورا بعصر الإمارات التركمانية والعصر العثماني لا يكاد يجد فارق كبير بينها وبين أشكال المحاريب بتلك العمائر ، ومن أهم نماذج هذه المداخل بالعمائر الدينية كل من : مدخل كل من : كلوك جامع وحاج قليج في قيصري وجامع بطال غازي[١٠٢](لوحة ٤٥) ، وفي العمائر الجنائزية مداخل كل من : تربة خليفة غازي في أماسيا وست ملك في ديوركي وماما خاتون في ترجان وملك غازي في قيرشهر وجفتة منارة في أرضروم[١٠٣]، وفي العمائر المدنية مداخل كل من : خان العلايا وخان افدير وخان السلطان في قيصري وخان السلطان علي طريق قونية – اقسراي[١٠٤].

وخلال عصر الإمارات التركمانية ظهرت الطاقية الهرمية بمداخل كل من : جامع خضر بك (٧٠١هـ/ ١٣٠١م))ومدرسة داندر بك في أنطاليا(٧١٩هـ/ ١٣١٩م)[١٠٥](لوحة٤٦)

وخلال العصر العثماني ظهرت الطاقية الهرمية بمداخل جوامع كل من :جامع أوج شرفه لي في أدرنه(٨٤١-٨٥١هـ/١٤٣٧-١٤٤٧م) والسليمانية بإستانبول(٩٥٧هـ/ ١٥٥٠م).[١٠٦]

كما جاءت بعض الدخلات الحائطية ببعض الجوامع يتوجها شكل هرمي مدرج يشبه طواقي المحاريب ومنها علي سبيل المثال الدخلات بالواجهة الرئيسية بكوك مدرسة في أماسيا (٦٦٥هـ/ ١٢٦٦-١٢٦٧م) وبأحد الدخلات بالجامع الكبير في ديوركي((٦٢٦-٦٢٩هـ/ ١٢٢٨-١٢٢٩م)[١٠٧].

ب- شكل العقد الثلاثي الفصوص

تعد طاقية المحراب التي تأخذ شكل العقد الثلاثي الفصوص نادرة بمحاريب الأناضول إبان عصر الإمارات التركمانية حيث لم نشاهد منها سوي ثلاثة نماذج فقط ، نموذجين موضوع الدراسة وهما محاريب كل من جامع محمود بك بقصبه كوي بقسطموني (٧٦٨هـ/١٣٦٦م) (لوحة ٨) وجامع الصفا

بديار بكر (٨٩٣هـ/ ١٤٨٧م) (لوحة ٥)، أما النموذج الثالث فهو محراب جامع فاتح باشا[١٠٨] في ديار بكر (٩٢٨هـ/ ١٥٢٢م) وهو بمثابة نسخة مكررة من محراب جامع الصفا بديار بكر (لوحة ٣١).
كما لم أتوصل في النماذج التي أطلعت عليها بعمائر سلاجقة الروم علي أية نماذج من المحاريب جاءت طاقيتها بشكل عقد ثلاثي الفصوص ، وما وجدته فقط هي طواقي بشكل عقد متعدد الفصوص ومنها علي سبيل المثال ، محراب المدرسة المسعودية في ماردين (٦٠٨هـ/ ١٢١١م) ومحراب الجامع الكبير في خربوط(القرن ٧هـ/١٣م).[١٠٩]
في حين ظهرت الطاقية التي تأخذ شكل العقد الثلاثي الفصوص تتوج مداخل بعض العمائر خلال عصر سلاجقة الروم ومنها علي سبيل المثال مدخل جامع علاء الدين في نيد(٦٢٠هـ/ ١٢٢٣م)[١١٠] .

٢- الحنية :

تنوعت أشكال حنايا المحاريب بعمائر الأناضول إبان عصر الإمارات التركمانية وجاءت علي ثلاثة أشكال :المضلع والنصف دائري والمستطيل

أ- الشكل المضلع

كان الشكل المضلع هو ثاني أكثر الأشكال الشائعة في تصميم حنايا المحاريب بعمائر تلك الفترة بعد الشكل النصف دائري ، وجاءت بعض هذه المحاريب من ثلاثة أضلاع كما بمحراب جامع كل من : محمود بك بقصبه كوي (٧٦٨هـ/١٣٦٦م)والصفا بديار بكر(٨٩٣هـ/١٤٨٧م)والجامع الكبير بأضنه (٩١٣هـ/ ١٥٠٧م)وبجامع أحمد غازي بك في ميلاس (٧٨٠هـ/ ١٢٧٨م) ، أو يكون من خمسة أضلاع كما بمحراب جامع فيروز بك في ميلاس(٧٩٧هـ/ ١٣٩٤م) أو يكون من ثمانية أضلاع كما بمحراب سنقر بك في نيدا (٧٣٦هـ/ ١٣٣٥م).
هذا وقد قل وجود هذا النمط من المحاريب (الشكل المضلع) بالعمائر الدينية من عصر سلاجقة الروم حيث لم نشاهده سوي في نماذج قليلة ، منها علي سبيل المثال محراب جامع حاج فروخ في قونية (٦١١ هـ/ ١٢١٥-١٢١٦م)[١١١] .

في حين نجد أن هذا النمط من المحاريب كان شائعاً بكثرة بالعمائر العثمانية ومن نماذجها علي سبيل المثال: محراب الجامع الأخضر في إزنيك (٧٨٠هـ/ ١٣٧٨م) ومحراب الجامع الأخضر في بورصة (٨٢٨هـ/ ١٤٢٤م)[١١٢] .

وعند تأصيل المحارب ذات الحنية المضلعة ،فقد عرفت في العمارة الإسلامية خلال العصر العباسي الأول (١٣٢- ٢٣٢هـ/ ٧٥٠-٨٤٧م)،ومن أمثلته الباقية محراب كل مسجد قصر الأخيضر (١٦١هـ/ ٧٧٨م)ومحراب مسجد طارق خانه فى دمغان ومحراب جامع سامراء الكبير و محراب جامع أبى دلف ومحراب المسجد الملحق بقصر الجوسق الخاقانى بسامراء[١١٣] .

ب- الشكل النصف دائري

كان هذا الشكل هو المفضل في تصميم حنايا المحاريب بعمائر عصر الإمارات التركمانية ، حيث جاء علي نمطه عشرات النماذج ، منها علي سبيل المثال محاريب جوامع كل من : طاشقين باشا في دماص كوي وإلياس بك في مليتوس ومحمد بك بن أيدين ببركي وإلياس بك في مانيسا وإسحاق بك ضمن كليته في مانيسا ودوغان بك في تيره ومحمد بك في تيره، كما وجدت نماذج للمحاريب التي تأخذ الحنية فيها شكل نصف دائرية بعمائر عصر دولة سلاجقة الروم ومنها علي سبيل المثال حنايا كل من :محراب الجامع الكبير بسرت[١١٤]، ومحراب أولو جامع في كيزلتاب ، ومحراب المدرسة المسعودية ومحراب جامع خربوط ومحراب أولو جامع في أرضروم[١١٥] .

ج- الشكل المستطيل

ظهرت بعض المحاريب بعمائر عصر الإمارات التركمانية تأخذ الحنية فيها الشكل المستطيل ومنها علي سبيل المثال المحاريب بجوامع كل من : صاحب عطا في قونية وأرسلان خانه أو أخي شرف الدين في

أنقرة وأشرف أوغلو في بيشهر وأورخان بك في بجين وعيسي بك فى سلجوق ويلي (كبز) في بجين أيضاً ، كما ظهرت نماذج هذا الشكل ببعض المحاريب العثمانية ، ومنها كل من محراب جامع بايزيد باشا في أماسيا ومحراب جامع خداوندركار فى بورصة[١١٦] .

هذا وتشتمل حنايا المحاريب السابقة (المضلعة – النصف دائرية- المستطيلة) علي زخارف فنية متنوعة ما بين الهندسية (أطباق نجمية متعددة الأشكال وأشكال خماسية وسداسية ونجوم سداسية وأشكال حنايا محرابية وعنصر التاسومة وزخرفة الجدائل وأشكال الصرر) والنباتية (الأفرع والأوراق النباتية وزخرفة الرومي وأنصاف المراوح النخيلية) والنقوش الكتابية (آيات من القرآن الكريم).

٣- الأعمدة :

ترتكز طواقي المحاريب موضوع الدراسة سواء التي تأخذ الشكل الهرمي المدرج أو تلك التي تأخذ شكل العقد الثلاثي الفصوص أو العقد المدبب من أسفل في أغلب الأحوال علي عمودين ذو أبدان مستديرة يبدأ كل منهما من الأرض بقاعدة تكون في الغالب مربعة الشكل كما بجميع المحاريب السابقة ، فيما عدا الأعمدة التي تتقدم محراب سنقر بك في نيدا فتأخذ الشكل المضلع .

أما تيجان هذه الأعمدة فقد تنوعت ما بين الشكل المربع كما بمحراب جامع أشرف أوغلو ، وشكل التاج المقرنص كما بمحراب جامع محمود بك في قصبه كوي والجامع الكبير في أضنة ، وتاج قريب الشبه من الكورنثي كما بمحراب جامع سنقر بك في نيدا ، وتاج يشبه إلي حد كبير شكل السلة كما بمحراب كل من جامع أرسلان خانه في أنقرة وجامع الصفا بديار بكر ، والتاج الناقوسي كما بالأعمدة الخشبية بمحراب طاشقين باشا في دماص كوي.

هذا وتشتمل أبدان هذه الأعمدة وتيجانها علي زخارف متنوعة ما بين الخطوط الهندسية التي ينتج عنها أشكال خماسية وسداسية وزخارف نباتية من الرومي وأوراق ثلاثية مقلوبة ومعدولة ، كما أن تيجان الأعمدة بجامع أرسلان خانه في أنقرة تشتمل علي نقش كتابي بخط النسخ بصيغة (كما بلغ النبي الكريم عليه السلام).

٤- الإطارات (الإشرطة) الزخرفية :

يعد المحراب من أهم العناصر المعمارية التي أعتمد عليها الفنان التركي كوسيلة لإبهار المشاهد لذلك فقد أعتني بزخرفته بعناية فائقة فأحاط كتلة المحراب من الخارج بعد من الإطارات أو الأشرطة الزخرفية[١١٧] وذلك لإبراز كتلة المحراب إبرازاً جميلاً وقد أختلف عدد هذه الإطارات من محراب إلى أخر فكانت من إطار واحد بمحراب الجامع الكبير في أضنه (لوحة ٢٠) ، ومن ثلاثة إطارات بمحاريب جوامع كل من : طاشقين باشا في دماص كوي (لوحة ١٥)ومحمد بك بن أيدين فى بركى (لوحة ٤٣) وفاتح بابا جامع في سينوب (٧٥٤هـ/ ١٣٥٣م)، ومن أربعة إطارات بمحاريب جوامع كل من : أرسلان خانه في أنقرة (لوحة ٢٣) وإلياس بك ضمن كليته في بالاط (لوحة ٣) والصفا بديار بكر (لوحة ٧)، ومن خمسة إطارات بمحاريب جوامع كل من : أشرف أوغلو في بيشهر (لوحة ١٠)وسنقر بك في نيدا(لوحة ١) ومحمود بك بقصبه كوي(لوحة ٨) .

وقد اشتملت هذه الإطارات على زخارف متنوعة ما بين الزخارف الهندسية (الأطباق النجمية والأشكال الهندسية المتدخلة وأشكال من المقرنصات والمعينات)وزخارف نباتية (الأوراق النباتية والأفرع النباتية المتماوجة وزخرفة الرومي وأنصاف المراوح النخيلية) ونقوش كتابية (آيات من القرآن الكريم وبعض الأحاديث النبوية والأقوال المأثورة).

٥- أشكال الشرافات :

علي الرغم من ندرة وجود أشكال الشرفات بالعمائر الدينية بمنطقة الأناضول إبان عصر الإمارات التركمانية عامة وفى المحاريب خاصة ، وجدنا بعض المحاريب يتوجها أشكال من الشرافات منها ، محراب جامع أرسلان خانه في أنقرة حيث يتوج أعلي المحراب فرع نباتي متماوج يخرج منه أشكال

نهود بارزة والزخرفة في مجملها تشبه إلي حد كبير الزخرفة الثعبانية (لوحة ٢٣)،في حين يتوج محراب جامع إلياس بك في مليتوس صف من الشرافات علي هيئة ورقة ثلاثية مدببة[١١٨](لوحة ٣).

هذا وقد وجدت الشرافات الثلاثية بأعلى المحاريب ببعض عمائر الأناضول خلال القرن ٩هـ/ ١٥م، ومنها علي سبيل المثال محراب جامع أخي علوان بأنقرة ٨١٦هـ/ ١٤١٣م[١١٩].

٦ – النقوش الكتابية :

تشتمل المحاريب موضوع الدراسة علي عدد كبير من آيات القرآن الكريم وخاصة من سورة البقرة وآل عمران وسورة الأنعام والحشر ، وبعض الأحاديث النبوية الشريفة ، وفي بعض الأحيان بعض الحكم والمأثورات النبوية مستخدمين في ذلك عدة خطوط أكثرها شيوعاً خط الثلث ، كما رأينا بمحراب جامع أرسلان خانه في أنقرة ظهور لخط النسخ بتيجان الأعمدة التي تتقدم المحراب ، كما ظهر الخط الكوفي بنقوش حنية المحراب وبالإطارات التي تحيط بحنية المحراب نفسه.

هذا وقد تنوعت المادة الخام التي سجلت عليها أو بها هذه النقوش ما بين الحجر والرخام والجص والخشب والفسيفساء الخزفية والبلاطات الخزفية ، كما تنوعت الطرق الفنية المستخدمة في تنفيذها ما بين الحفر بنوعيه (البارز والغائر) والتفريغ والحشوات المجمعة(الكوندكاري).

نتائج الدراسة:

بعد دراسة المحاريب الأثرية الباقية بعمائر الأناضول إبان عصر الإمارات التركمانية (في ضوء نماذج مختارة)، يخلص الباحث ببعض النتائج منها :

- أوضحت الدراسة شيوع استخدام الحجر في بناء المحاريب بمدن شرق الأناضول ومنها مدن نيدا وماردين ، حيث اشتهرت هذه المدن بكونها أغني مراكز صناعة الحجارة المنحوتة بالأناضول ، في حين شاع استخدام الرخام بمدن غرب الأناضول ومنها مدن مليتوس وميلاس وتيرة وبورصة ، حيث اشتهرت منطقة غرب الأناضول منذ القدم باحتوائها علي محاجر يستخرج منها الرخام.
- بينت الدراسة شيوع البناء والزخرفة بالجص بالمحاريب إبان عصر إمارة بني قرامان ، حيث وصلنا من عمائر تلك الإمارة سبعة محاريب من الجص ، كما وصلنا محرابان من عصر إمارة بني جاندار ومحراب واحد فقط من عصر كل من إمارة بني منتشه وإمارة الأق قيونللي .
- أوضحت الدراسة ندرة استخدام الخشب بمحاريب عصر الإمارات التركمانية ، حيث لم يصلنا سوي نموذج وحيد وهو محراب جامع طاشقين باشا بدماص كوي ، كما أكدت علي عدم استخدام الخشب في إنشاء المحاريب بالأناضول إبان عصر دولة سلاجقة الروم ،
- بينت الدراسة استمرار استخدام الفسيفساء الخزفية في زخرفة محاريب عصر الإمارات التركمانية وفقاً للأسلوب السلجوقي ، حيث جاءت المحاريب في تلك الفترة متشابها تماماً مع نظيرتها في عصر دولة سلاجقة الروم .
- أوضحت الدراسة أن الجمع بين مادتي الفسيفساء الخزفية والجص كان نادراً إبان عصر الإمارات التركمانية حيث لم يصلنا سوي نموذجين فقط ، أحدهما محراب جامع آخي شرف الدين بمدينة أنقرة والأخر محراب جامع محمد بك بمدينة بركي ، كما لم نشاهد في نماذج المحاريب التي أطلعنا عليها من عصر سلاجقة الروم أي نموذج يجمع بين مادتي الفسيفساء الخزفية والجص .
- أوضحت الدراسة أن الجمع بين البلاطات الخزفية والرخام كان نادراً إبان عصر الإمارات التركمانية حيث لم يصلنا سوي نموذجين فقط ، كلاهما بالجامع الكبير (أولو جامع) بمدينة أضنه من عصر إمارة بني رمضان ، أحدهما بالجامع والثاني بالتربة الملحقة بالجامع ، كما لم نشاهد في نماذج المحاريب التي أطلعنا عليها من عصر سلاجقة الروم أي نموذج يجمع بين البلاطات الخزفية والرخام .
- بينت الدراسة أن طاقية المحراب التي تأخذ الشكل الهرمي المدرج كانت الشكل المفضل في طواقي المحاريب إبان عصر الإمارات التركمانية ، وكان هذا الشكل مفضل أيضاً في مداخل

بالعمائر المختلفة إبان تلك الفترة أيضاً ، في حين ندر استخدام الطاقية التي تأخذ شل عقد ثلاثي الفصوص ، حيث لم يصلنا منها سوي ثلاثة محاريب فقط.

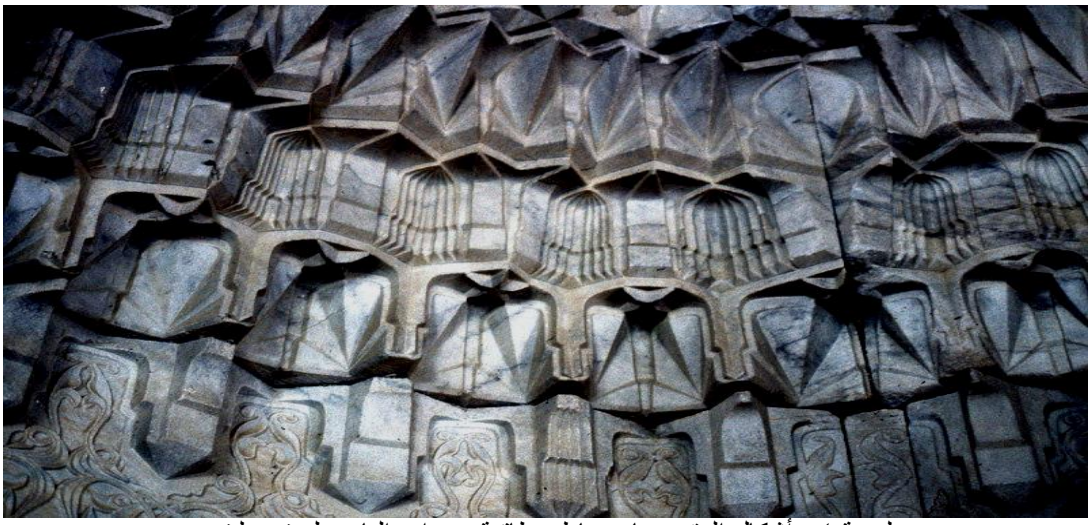
- بينت الدراسة كثرة استخدام الأشرطة أو الإطارات الزخرفية بواجهات المحاريب والتي اختلفت اعدادها من محراب إلي آخر، وكانت تضم هذه الإشرطة ،زخارف مختلفة هندسية ونباتية ، فضلاً عن النقوش الكتابية.
- بينت الدراسة أنه علي الرغم من ندرة وجود أشكال الشرفات بالعمائر إبان عصر الإمارات التركمانية عامة ، وبالمحاريب خاصة ، وجدنا أن محراب جامع إلياس بك ضمن كليته في بالاط يتوجه من أعلى صف من الشرافات علي هيئة ورقة ثلاثية مدببة ، كما أن محراب جامع آخي شرف الدين بأنقرة يتوجه حلية زخرفية تأخذ شكل فرع نباتي متماوج يخرج منه أشكال نهود بارزة .

كتالوج اللوحات

لوحة ١: المحراب الحجري بجامع سنقر بك في نيدا

لوحة ٢: تفصيل من اللوحة السابقة

لوحة ٣: محراب جامع إلياس بك في مليتوس



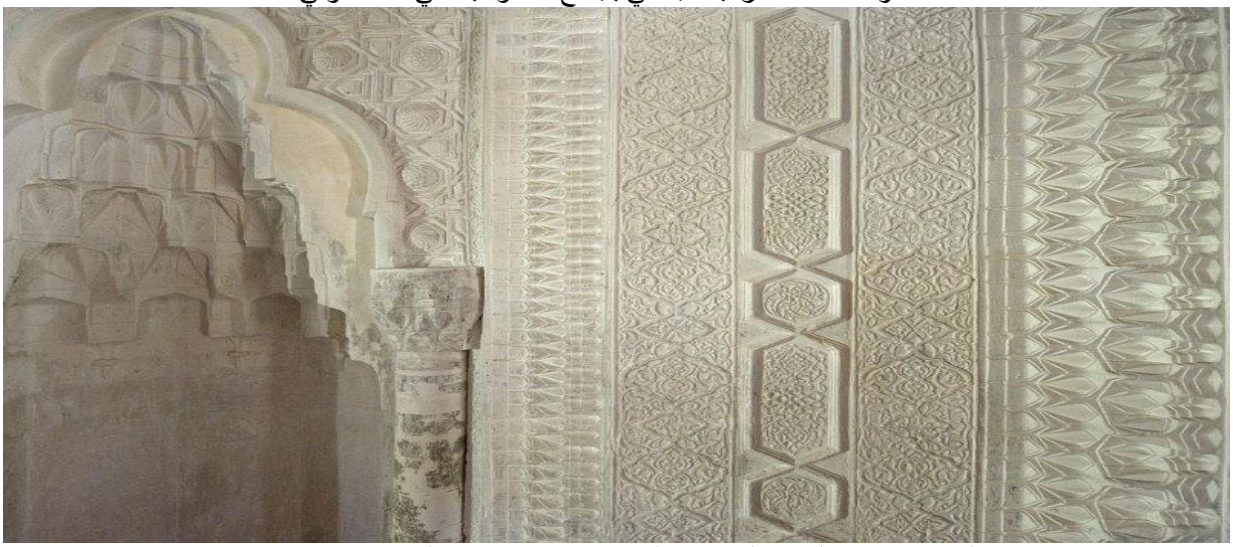
لوحة ٤ : أشكال المقرنصات بباطن طاقية محراب إلياس بك في مليتوس

لوحة ٥: محراب جامع الصفا بديار بكر

لوحة ٦ : زخارف تجويف لمحراب بجامع الصفا

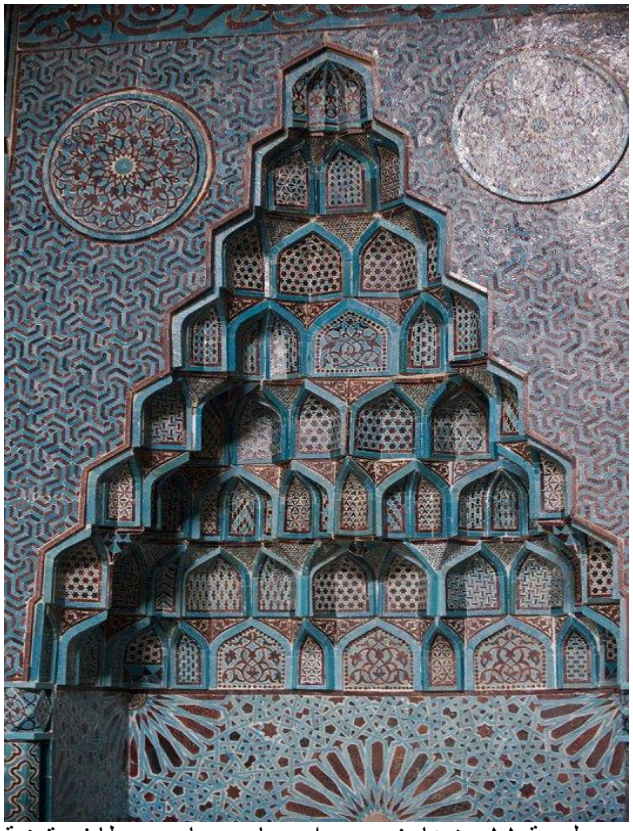
لوحة ٧ : تفصيل من محراب جامع الصفا بديار بكر

لوحة ٨ : المحراب الجصي بجامع محمود بك في قصطموني

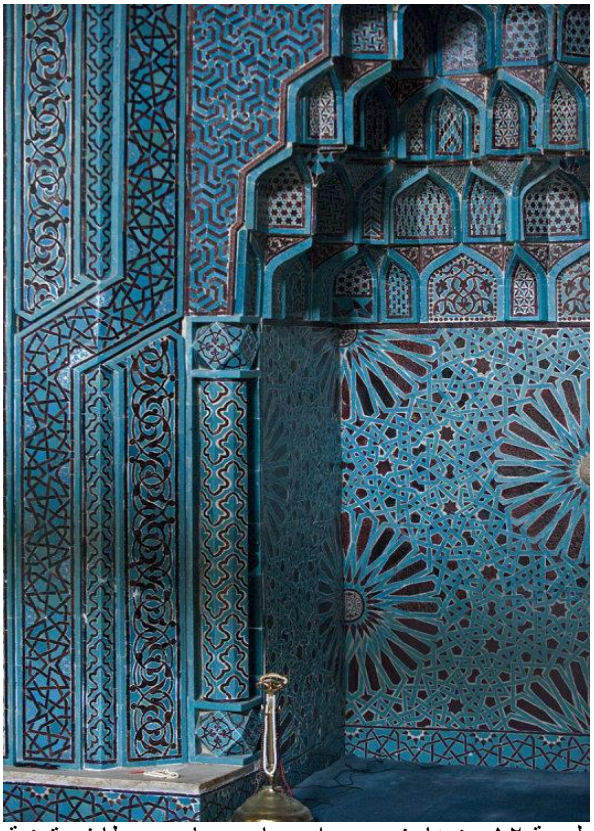


لوحة ٩ : تفصيل من المحراب الجصي بجامع محمود بك في قصطموني

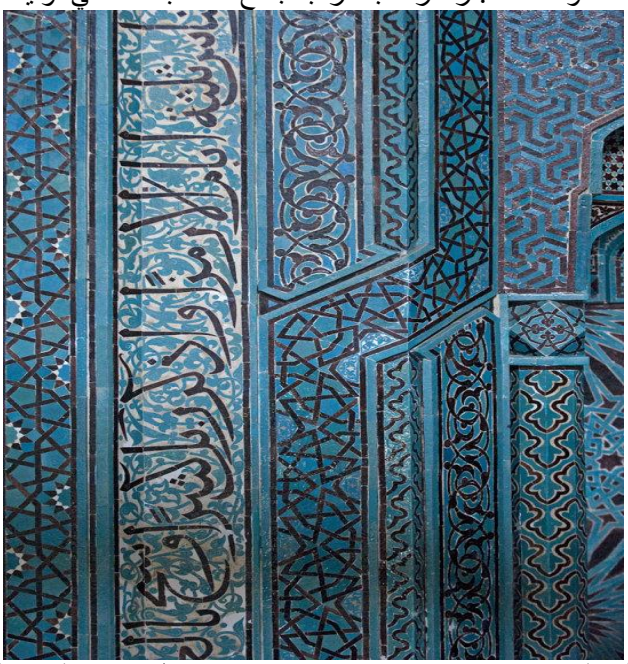
لوحة ١٠ : محراب جامع أشرف أوغلو في بيشهر



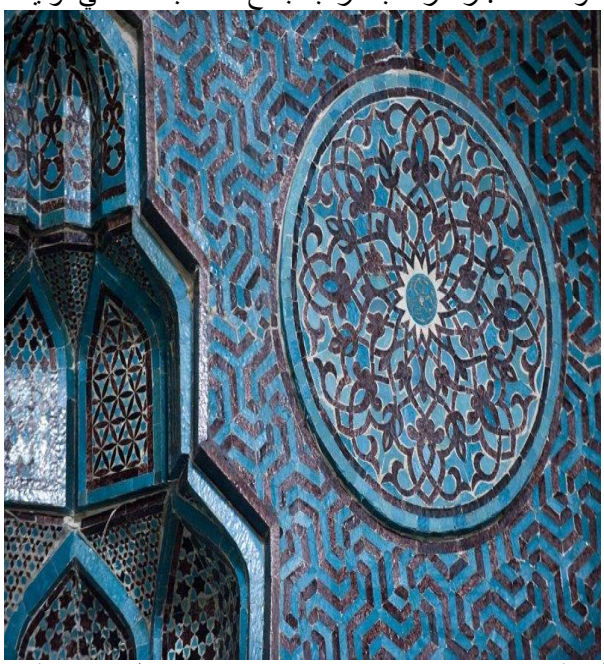
لوحة ١١ : زخارف بمحراب جامع صاحب عطا في قونية



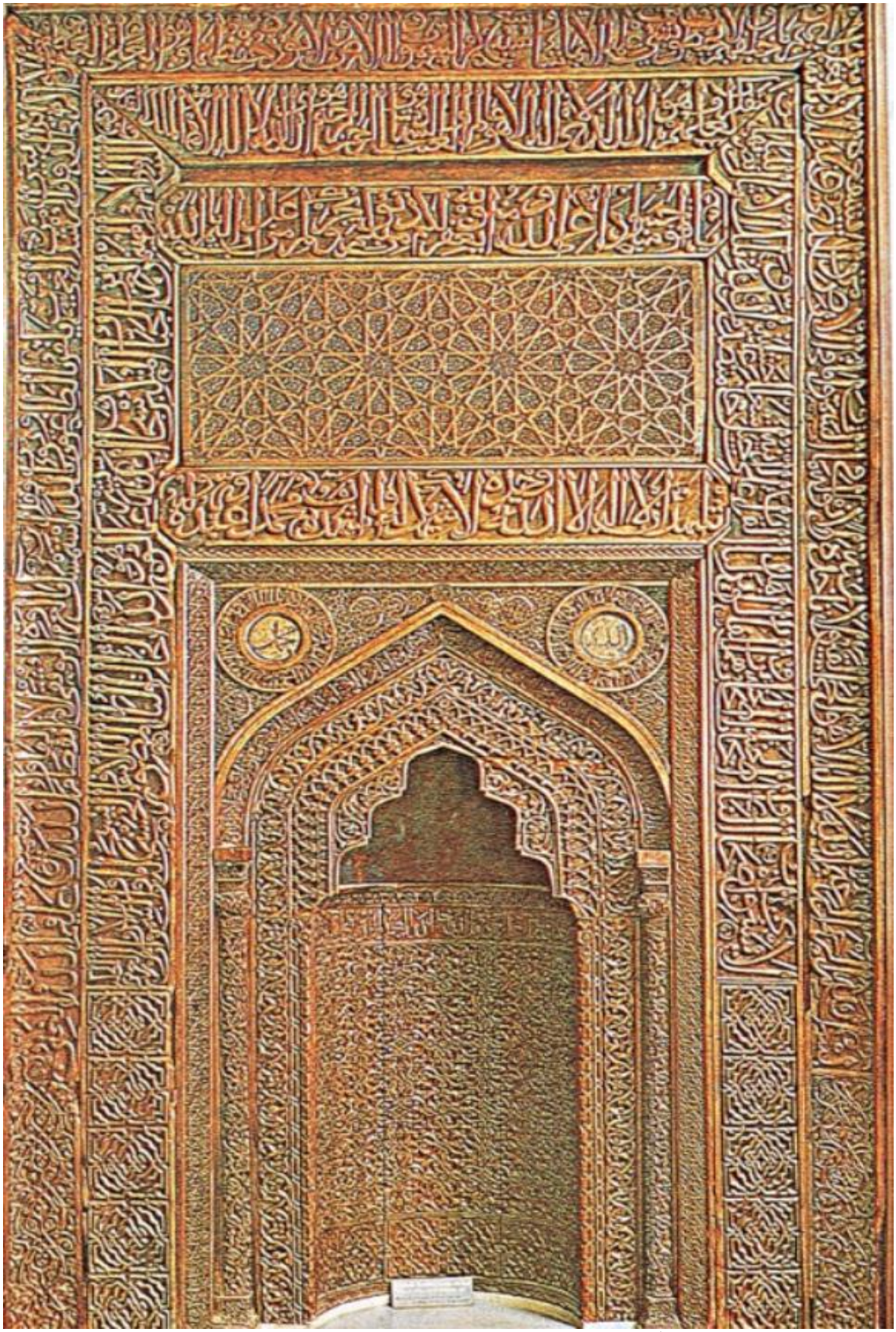
لوحة ١٢ : زخارف بمحراب جامع صاحب عطا في قونية



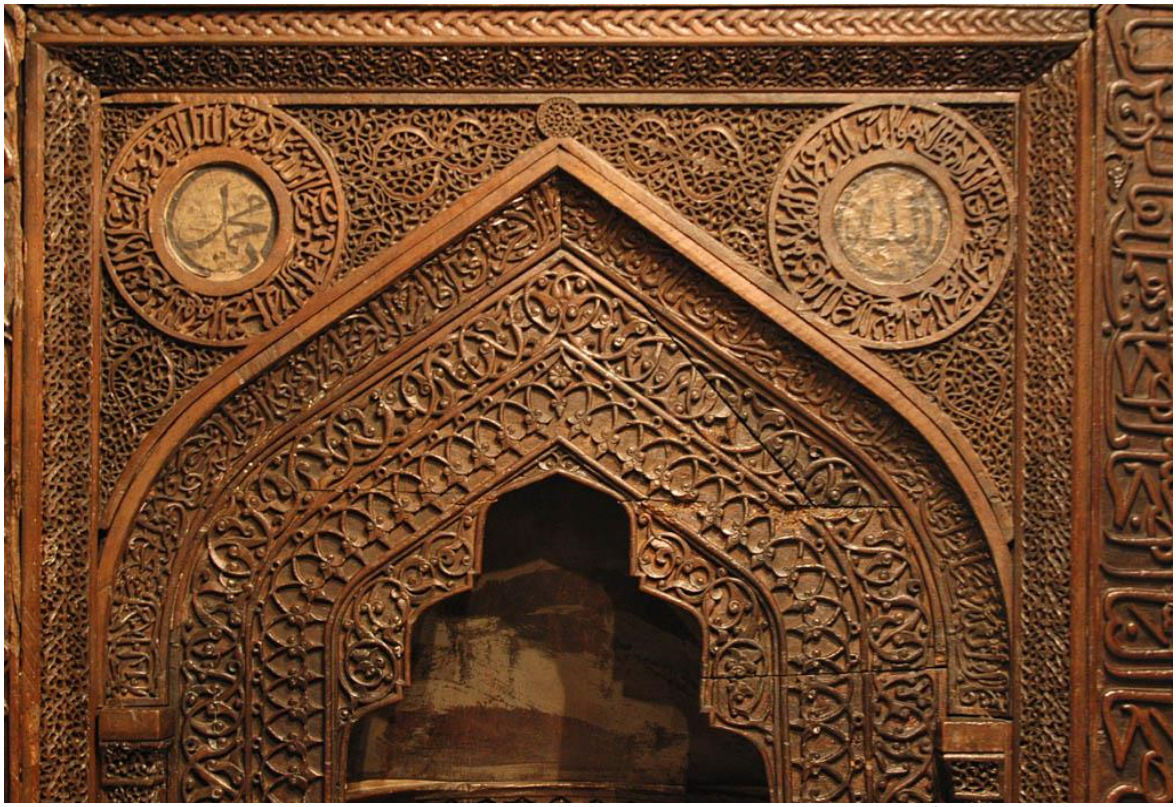
لوحة ١٣ : زخارف بمحراب جامع صاحب عطا في قونية



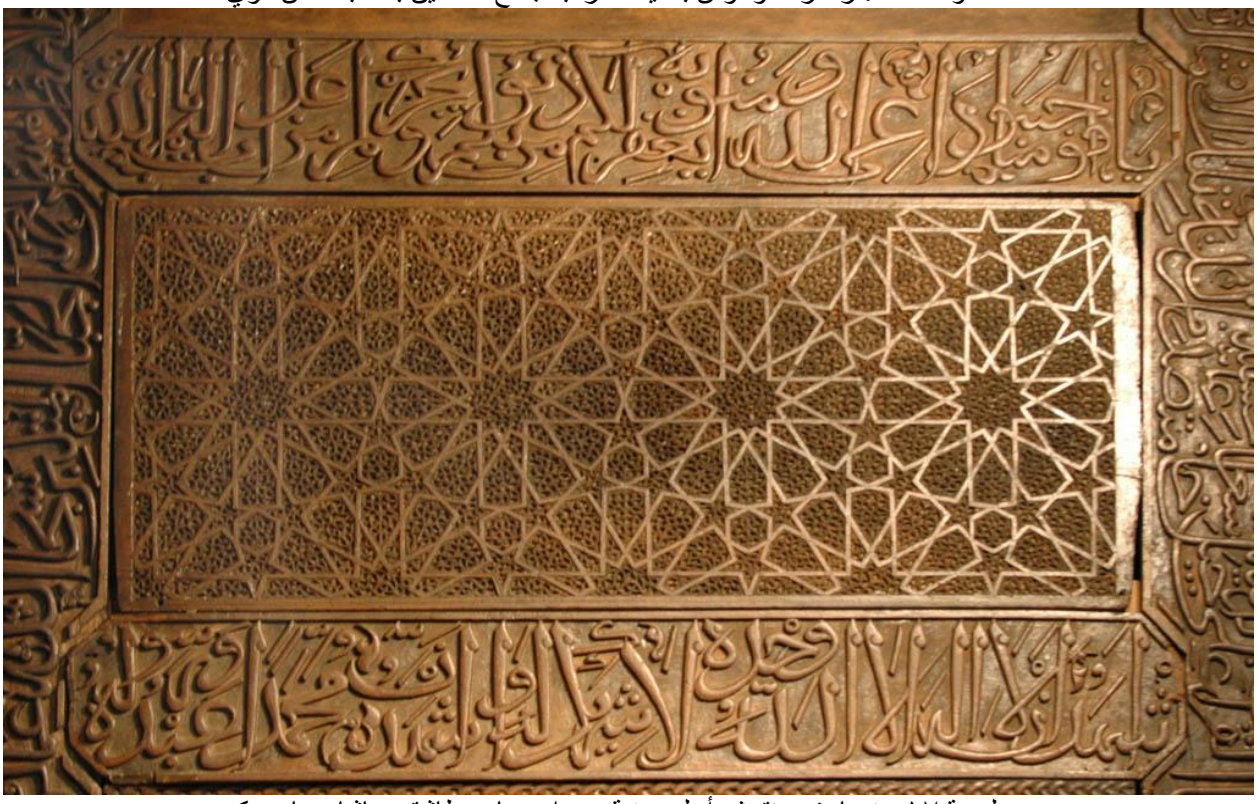
لوحة ١٤ : زخارف بمحراب جامع صاحب عطا في قونية



لوحة ١٥ : محراب جامع طاشقين باشا بدماص كوي

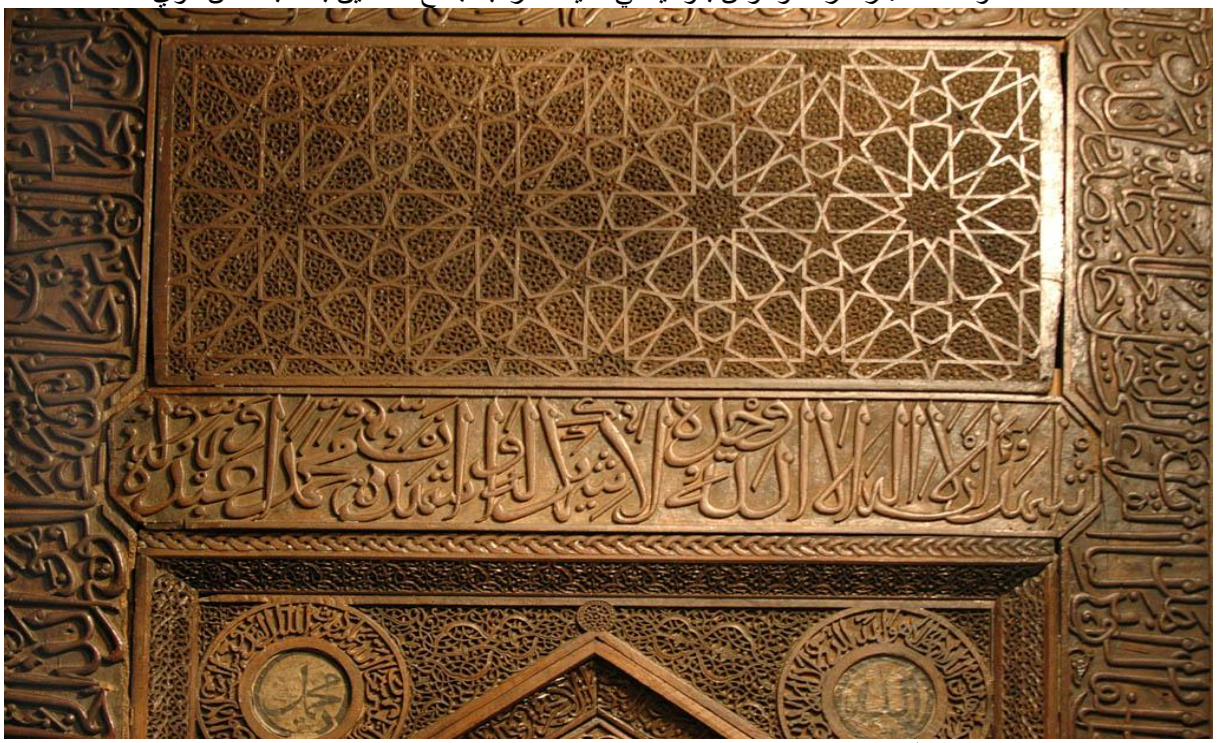


لوحة ١٦ : زخارف ونقوش بحنية محراب جامع طاشقين باشا بدماص كوي

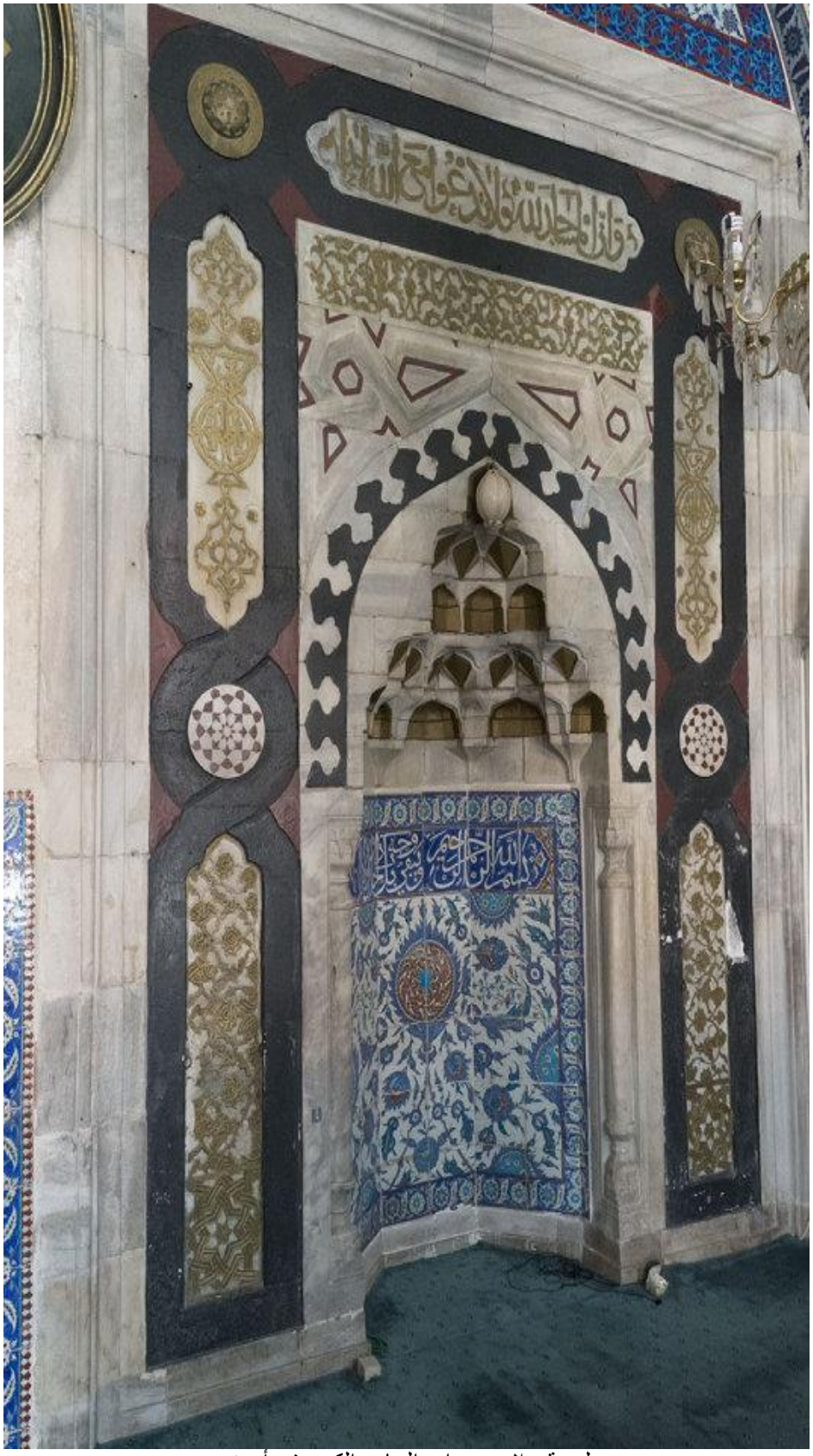


لوحة ١٧ : زخارف ونقوش أعلي حنية محراب جامع طاشقين باشا بدماص كوي

لوحة ١٨ : زخارف ونقوش بتوشيحتي حنية محراب جامع طاشقين باشا بدماص كوي



لوحة ١٩ : زخارف ونقوش بمحراب جامع طاشقين باشا بدماص كوي



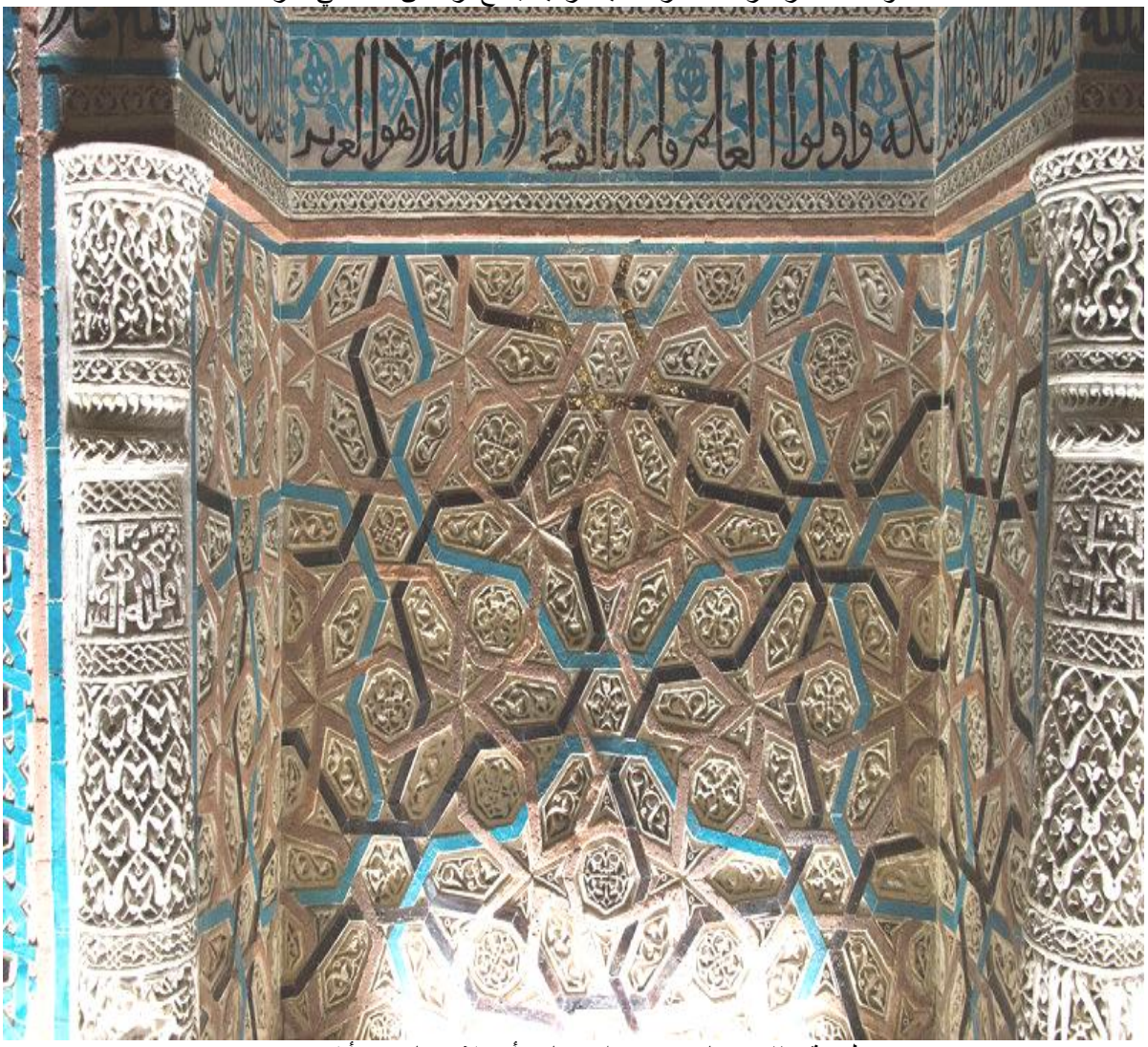
لوحة ٢٠ : محراب الجامع الكبير في أضنه

لوحة ٢١ : زخارف بتجويف محراب الجامع الكبير في أضنه

لوحة ٢٢ : زخارف بتجويف محراب الجامع الكبير في أضنه

لوحة ٢٣ : محراب جامع أرسلان خانه في أنقره

لوحة ٢٤: زخارف الأشرطة بمحراب جامع أرسلان خانه في أنقره



لوحة ٢٥ : زخارف بمحراب جامع أرسلان خانه في أنقره

لوحة ٢٦ : زخارف الأشرطة بمحراب جامع أرسلان خانه في أنقره

لوحة ٢٧ : المحراب الحجري بمدرسة سلطان عيسي في ماردين

لوحة ٢٨: زخارف المحراب الحجري بعمارة يعقوب بك في قرامان

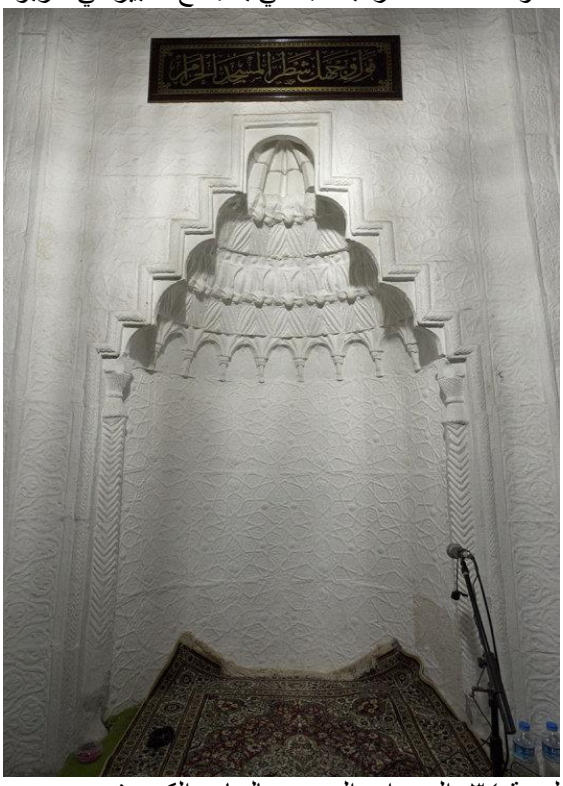
لوحة ٢٩: المحراب الرخامي بجامع فيروز بك في ميلاس

لوحة ٣٠: المحراب الرخامي بالجامع الكبير في طرسوس

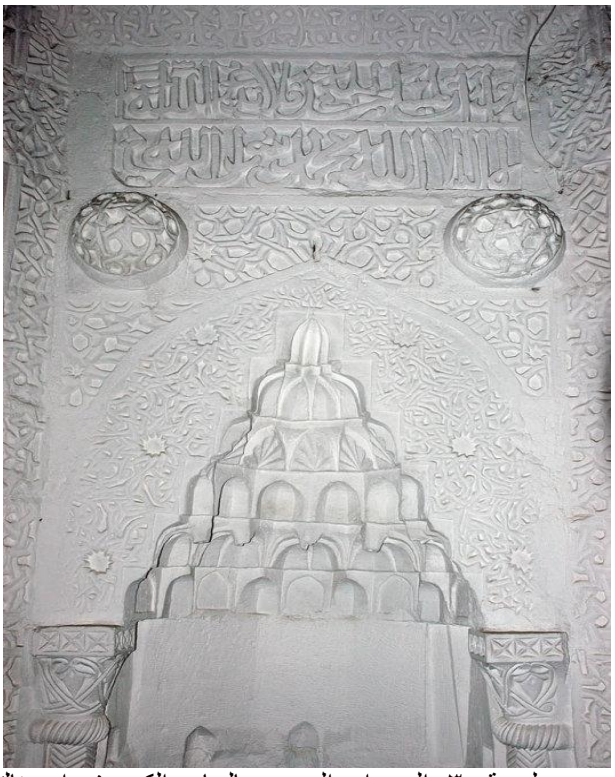
لوحة ٣١: محراب جامع فاتح باشا بديار بكر

لوحة ٣٢: المحراب الجصي بالجامع الكبير في خربوط

لوحة ٣٣: المحراب الجصي بخانقاة صاحب عطا في قونية



لوحة ٣٤: المحراب الجصي بالجامع الكبير في سوريحصار



لوحة ٣٥: المحراب الجصي بالجامع الكبير في ارميناك

لوحة ٣٦: المحراب الجصي بإيوان قوجه بحصن كيفا

لوحة ٣٧: المحراب الجصي بجامع آخي علوان بأنقرة

لوحة ٣٨ : المحراب الخزفي بالجامع الكبير في أقشهر

لوحة ٣٩ : المحراب الخزفي بجامع صاحب عطا في قونية

لوحة ٤٠: : المحراب الخزفي بجامع صدر الدين القونوي

لوحة ٤١ : المحراب الخزفي بجامع صرجالي في قونية

لوحة ٤٢ : محراب التربة الملحقة بالجامع الكبير في أضنه يجمع بين البلاطات الخزفية والرخام

لوحة ٤٢ مكرر : محراب جامع مصطفي بك(حصار) بكوتاهية يجمع بين البلاطات الخزفية والحجر

لوحة ٤٣ : محراب جامع محمد بك بن أيدين في بركي

لوحة ٤٤ : محراب جاي مدرسة

لوحة ٤٥ : مدخل جامع بطال غازي

لوحة ٤٦ : مدخل جاع آخي شرف الدين بأنقرة

حواشي البحث

١ - هناك اختلاف كبير بين العلماء والباحثين حول تحديد عدد الإمارات التركمانية التي نشأت بالأناضول بعد انهيار دولة سلاجقة الروم , فبينما يذكر البعض أنها ما بين عشرة إلى أربعة عشر إمارة ، نجد أن البعض الآخر يذكر عدد هذه الإمارات بأنها ستة عشر إمارة ، إلا أن المؤرخ غيبون يجعل عدد هذه الإمارات مع الإمارات المسيحية ثلاث وخمسين إمارة .
سيد ، جمال صفوت ، العمائر الدينية بغرب الأناضول إبان عصر الإمارات (البكوات) مخطوط رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ٢٠٠٩م ، ص .ص ٦-٨
ولمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع أنظر :
- Uzuncarsili .,I.H, Anadolu Beylikleri ve Ak-Koyunlu Karakoyunlu Devletleri, Ankara, 1986, Pp.5- 45
- Sevim ,A& Yucel,Y. , Turkiye Tarihi, cilt,I,II(Fetihten Osmanlilara Kadar) (1018 1300)- (Osmanli Donemi 1300- 1566) Turk tarihi kurumu basimevi ,Ankara 1990,Pp. 201- 229

٢- أوغلي ، أكمل الدين إحسان ، الدولة العثمانية تاريخ وحضارة ، مجلد ١، ترجمة صالح سعداوي ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول (ارسيكا) ، إستانبول، ١٩٩٩م . ص.ص ٦-٧

٣- يعتبر عنصر المحراب من أهم العناصر الأساسية بالجوامع فهو يشير إلى مكان القبلة في الجدار المتجه إلى بيت الله الحرام في مكة " فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ " صدق الله العظيم ، ومن هنا كانت تبنى المحاريب في ضلع من تخطيط الجامع بحيث يكون متجهاً إلى مكة ، وكانت المحاريب بالمساجد الإسلامية الأولي بسيطة، ثم حدث تطور علي شكل المحراب فأصبح يتصدره عقد مدبب يرتكز على عمودين وتكسوها زخارف جصية ويحيط بعقدها إطار من الكتابة الكوفية ، ثم تطور شكل المحراب مرة أخرى إذ انكمش الإطار المستطيل ولكن أنصاف القباب تحولت إلي محارات شمسية تنبثق ضلوعها من دائرة وسطى ، كما تحولت عقود طاقة المحراب المتتابعة إلى مجموعة من العقود المقرنصة أو الطاقات المسطحة .
وعلي أية حال فقد تنوعت أشكال المحاريب بالبلدان الإسلامية تنوعاً فريداً سواء من حيث أشكالها أو زخارفها واتخذت عنصراً من عناصر الإبهار والتزيين ، ولمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع انظر:
- Aslanapa ,O ., Mihrab , Islam Insiklopedisi, Cilt , 8 ,1971, Pp, 294-304
- Bakirer ,O., Onuc ve ondorduncu Yuzyillarda Anadolu Mihrablari,Ankara,1976,Pp,1-2
شافعي ، فريد محمود ، العمارة العربية في مصر الإسلامية (عصر الولاة) , الهيئة المصرية العامة للكتاب , مج ١ , ١٩٩٤م ، ص.ص٥٨٢ ـ ٦٣٣
- زبيس ، سليمان مصطفى ، المحاريب في العمارة الدينية بالمغرب الإسلامي . مستخرج من مقالة بالمؤتمر العربي للآثار بالبلاد العربية ، تونس ١٩٦٣م .ص.ص٥٥٤- ٥٦٣
- التوتونجي ، نجاة يونس ، المحاريب العراقية منذ العصر الإسلامي إلي نهاية العصر العباسي ، وزارة الأعلام العراقية ،بغداد ١٩٧٦،ص.ص ١-٣
- حسين ، مصطفى حسين ، المحاريب الرخامية في قاهرة المماليك البحرية ، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة –كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨٢م ، ص.ص ٥- ٧

٤- أتخذ المحراب في العمارة السلجوقية أشكالاً مختلفة على أن أكثر أنواع المحاريب تفضيلاً في العمارة الأناضولية منذ القرن ٦هـ/١٢م هي محاريب نقش حولها إطار مستطيل ولها عقود تستند على أعمدة أو بدونها ، ومحاريب عليها نصف قبة متدلية ، ومحاريب مجوفة ذات تخطيط مضلع أو مستطيل
Bakirer, O., Mihrabs in Anatolia Lat 12TH to lat 14TH centuries, Fifth International congress of turkish art , Ankara, 1978, P,128

٥- تنوعت مادة البناء المستخدمة في بناء المحاريب الأناضولية إبان عهد سلاجقة الروم بين الأجر والرخام والحجر وخاصة بمنطقة شرق الأناضول ، ولمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع أنظر:
Bakirer ,O., Onuc ve ondorduncu Yuzyillarda Anadolu Mihrablari,Tablo ,I,II

٦- تنوعت المواد المستخدمة في زخرفة المحاريب بالعمائر الأناضولية إبان عصر سلاجقة الروم بين الجص والفسيفساء والبلاطات الخزفية ، كما تنوعت أيضاً الموضوعات الزخرفية والتي كانت بين الأشكال الهندسية (الأطباق النجمية والأشكال الهندسية المختلفة) ، والزخارف النباتية (الرومي وأنصاف المراوح النخيلية وأشكال الزهور) ، واستخدم في تنفيذ هذه الزخارف وخاصة بالمحاريب الجصية طريقتان هما :طريقة النحت (Oyma) وطريقة القالب (Kaliplama) ، ولمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع أنظر :
- Bakirer ,O., Onuc ve ondorduncu Yuzyillarda Anadolu Mihrablari, P. 34
- Yetkin ,S., Konya da yeni Bulunmus Figurlu Stuko Suslmeler Ve Anadolu Turk Mimarisindeki Devam , Sanat TarihiYilligi ,IX-X , 1979-1980, Istanbul 1981,Pp ,353-357

[٧] - يعد جامع الأمير سنقر بك بمدينة نيدا من أهم الجوامع الباقية من عصر إمارة بني أرتنا ، شيد هذا الجامع في سنة (٧٣٦هـ/ ١٣٣٥م)من قبل الأمير الإيلخاني سنقر بك ، وذلك في عهد السلطان أبو سعيد بهادر خان وذلك كما ورد بالنقش الكتابي للمنبر، يتبع تخطيط هذا الجامع التخطيط العربي الغير تقليدي أو تخطيط المسجد ذو الأروقة دون الصحن وهو عبارة عن مساحة مستطيلة قسمت من خلال بائكتين من الأعمدة إلي ثلاثة بلاطات عمودية أوسعها أوسطها يقطعها أربعة بلاطات موازية.

Gabriel, A., Monuments Turcs d Anatolie ,2 Vols , Paris 1931-1934,Pp,123-135

- Akmaydali , Hüdavendigar , Niğde Sungurbey Camii Pp. 147-178

[٨] - نيدا ، يقال لها نيكده وهي من مناطق أسيا الصغرى ويرجع تأسيسها إلي السلطان علاء الدين السلجوقي ويشقها نهر يعرف بالنهر الأسود وعليه النواعير وهي كثيرة الفواكه والبساتين كثيرة العمارة .

ابن بطوطة ، (محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم الطنجي ت ٧٧٩هـ / ١٣٧٧م)، رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، الشركة العالمية للكتاب ، دار الكتاب العالمي بيروت ، ط١ ، ١٩٩١م ص ١٩٧ ، ولمزيد من التفاصيل عن هذه المدينة أنظر:

Gabriel, A., Monuments Turcs, Pp, 105-110

[٩] - بني أرتنا أو أردنا أو أرطنه كما وردت في المصادر التركية ، هي أحد الإمارات التركمانية التي قامت بالأناضول خلال القرن الـ ٨هـ/١٤م وتحديدا خلال الفترة من (٧٢٧-٧٧٩هـ/ ١٣٢٧-١٣٨١م) ، ويرجع الفضل في تأسيس هذه الإمارة إلي الأمير علاء الدين أرتنا بن جعفر ، ومن أشهر أمراء هذه الإمارة كل من غياث الدين محمد بن أرتنا (٧٥٣هـ/ ١٣٥٢م) وعلاء الدين علي بن محمد (٧٦٧هـ/ ١٣٦٥م) ومحمد جلبي بن علي (٧٨٢هـ/ ١٣٨٠م) ،وضمت أملاك هذه الإمارة مدن عديدة منها سيواس وقيصرية ونيدا وأقسراي وأماسية وتوقات وأرزنجان وأرزرزم وقره حيصار ونيكسار وكمش.

Gode,Kemal., Eratnali devleti tarihine genel bir bakis , Turkler ,VI,Ankara 2002, Pp, 797-798

ولمزيد من التفاصيل عن هذه الإمارة أنظر :

Gode,Kemal., Eratnali devleti, Pp 797-808

ابن خلدون ، الخبر عن دولة التتر ، تاريخ المغول من كتاب العبر، دراسة وتحقيق أحمد عمراني، بيروت ط ١ ، ٢٠١٣ ، ص.ص ٣٤٦-٣٦٥

[١٠] - من المحتمل أن سنقر أغا هو أحد الولاة الذين خدموا في فترة حكم الدولة الإيلخانية وتحديداً فترة السلطان أبو سعيد ، وقد أورد أصلان أبا في كتابة فنون الترك في معرض حديثة عن الإيلخانيين فقرة عن هذا الأمير كالتالي (... وفي عام ٧١٢هـ/ ١٣١٢م وفي عهد الحاكم الإيلخاني سنقر أغا شيدت الأميرة السلجوقية خداوند خاتون ابنة قليج أرسلان الرابع في نيدا ضريح يغطيه سقف هرمي) .

أصلان أبا ,أوقطاي ، فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة احمد محمد عيسي ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول (ارسيكا) ، إستانبول، ١٩٨٧م ، ص ١٥٢

ويفهم من هذه العبارة أن سنقر أغا هذا أستمر في خدمة الإيلخانين فترة كبيرة وشيدت في عهده الكثير من الأعمال المعمارية.

[١١] - قرأن كريم , سورة البقرة ، أية ٢٥٥

[١٢] - هو جزء من مجمع معماري كبير يعرف بكليت إلياس بك ، والجامع من طراز القبة ، ولمزيد من التفاصيل عن هذا الجامع ، أنظر

سيد ، العمائر الدينية بغرب الأناضول إبان عصر الإمارات ، ص .ص ٦-٨

[١٣] - (بالاط) من أقدم مدن جنوب غرب الأناضول حيث يعود تاريخها إلى آلاف السنين قبل الميلاد ، وتتبع بالاط حالياً محافظة موغلة وتقع المدينة بين كل من خليج أزمير في الشمال وخليج (akuk) في الجنوب بالإضافة إلى جزر (chois) و ساقز و سامسون وذلك بين خطي عرض ٣٠،٣٧ شمالاً وخطي طول ١٨،٢٧ شرقا ، وتبعد المدينة عن محطة كوسة داغ الحالية بمقدار ٦٠ كم .

Tuglaci ,P., Osmanli Sehirleri ,P,78

[١٤] - أسس المنتشاويون التركمان إمارتهم في أقصي الركن الجنوبي الغربي من الأناضول وذلك إثناء انهيار دولة سلاجقة الروم ، وفي وقت ما كانت منتشه أهم الإمارات التركمانية ، كما يبدوا أنها ذات أصول بحرية وان من سيطروا عليها جاءوا من البحر وساندوا عمليات القرصنة البحرية ، ولما كانت هذه الإمارة احدي إمارات الحدود والتي كان هدفها الرئيسي غزو وضم أراضي غير المسلمين وضمها إلي الحوزة الإسلامية لذا فقد اهتم أمراء هذه الإمارة الواحد تلو الأخر علي تكوين أسطول بحري قوي يمكنهم من تحقيق هذا الغرض فكان أسطولهم البحري في ذلك الوقت يضم مائتي سفينة استخدموها في الإغارة علي ممالك وجزر الفرنجة ، كما عملوا علي تكوين جيش من الفرسان والخيالة والمشاة الماهرين في رمي السهام.

سيد ، العمائر الدينية بغرب الأناضول إبان عصر الإمارات ، ص.ص ٣٣-٣٤

[١٥] - شجاع الدين إلياس بك (٨٠٦-٨٢٣هـ/ ١٤٠٣-١٤٢١م) من أهم أمراء بني منتشه وكان يحكم إقليما شاسعا واتخذا من بالاط مقراً لحكمه ، واستطاع أن يجهز جيشا قوامه ستة آلاف رجل مسلح ، وقد ذكر في معاهدته مع البندقية بأنه سيد منتشه وسيد بالاط وإقليم منتشه كله ، واستطاع هذا الأمير أن يحتفظ بالإمارة التي كان قد تلقها عن أبيه إلي أن توفي عام ٨٢٣هـ/ ١٤٢١م ، وخضعت الإمارة في فترات من حكمة لتبعية اسمية للعثمانيين.
Sevim ,A& Yucel,Y. , Turkiye Tarihi,P, 221

[١٦] - الألباني ، السلسلة الضعيفة ، أول الكتاب ، ج ٤ ، ص ٦٣

[١٧] - قرآن كريم ، سورة البقرة ، آية ١٤٤

[١٨] - الزبيدي (الأمام أبي العباس أحمد الزبيدي ٨١٢-٨٩٣هـ/ ١٤٠٩-١٤٨٧م) التجريد الصريح لأحاديث الجامع الصحيح (مختصر صحيح البخاري) ، تحقيق عماد عامر ، دار الحديث القاهرة ،٢٠٠٥ ، باب كتاب بدء الوحي ، ص ١١

[١٩] - المشكاة بلغة الحبشة الكوة التي لها منفذ ، و المصباح من العناصر المرتبطة بمفهوم النور في المذهب الشيعي ، وفي التأويل الشيعي أيضاً أصبح المصباح من الرموز الدالة علي الإمام .
عثمان ، محمد عبد الستار ، الإمامة ورمزيتها في المحاريب الفاطمية : رؤية جديدة في إطار الثقافة الشيعية، مجلة شدت – جامعة الفيوم ، العدد الأول يناير ٢٠١٤م ، ص.ص ٩٠-٩١

[٢٠] - من أهم الأعمال المعمارية التي ترجع إلي عصر إمارة الأق قيونللي بمدينة ديار بكر ، ويضم الجامع عدد من العناصر المعمارية التي استخدم في بناءها الرخام ، ومنها المنبر والذي يعد من أجمل المنابر الرخامية بالأناضول عامة ومن عصر إمارة الأق قيونللي علي وجه الخصوص .
ولمزيد من التفاصيل عن هذا الجامع ، أنظر :
BAŞ .,Gülsen, DİYARBAKIR'DAKİ İSLAM DÖNEMİ MİMARİSİNDE , DOKTORA TEZİ SÜSLEME, YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ, VAN-2006, Pp.74-85
- TOP, Mehmet, "Diyarbakır'daki Akkoyunlu Dönemi Mihrapları", I.Uluslararası Oğuzlardan .Osmanlı'ya Diyarbakır Sempozyumu, Diyarbakır Valiliği Yayınları, Diyarbakır, 2004, P.325

[٢١] - مدينة ديار بكر : إحدى المدن التركية المهمّة الموجودة في القسم الجنوبي الشرقي، تقع هذه المدينة من الناحية الإداريّة ضمن إقليم الأناضول وتحديداً الجنوبي الشرقي، أمّا من الناحية الجغرافيّة فإنّها تعتبر جزءاً ممّا يُعرف بمنطقة الجزيرة الفراتيّة ، وتُعتبر مدينة ديار بكر هي الحدّ الشمالي الشرقي لكلّ الأقاليم الشماليّة السّوريّة والتي كانت تضمّ كلّاً من مدينة مرسين، ومدينة أضنة، ومدينة ماردين، ومدينة أورفة، ومدينة مرعش، ومدينة عنتاب، وجزيرة ابن عمر، والتي تمّ إخضاعها للدولة التركيّة وفق معاهدة لوزان والتي تمّ التوقيع عليها بين كلٍّ من تركيا وحلفائها فرنسا وبريطانيا عقب انتهاء الحرب العالميّة الأولى ، وتضم المدينة مجموعة من العمائر الإسلامية التي ترجع إلي عصور مختلفة سواء فترة سلاجقة الروم أو عصر الإمارات التركمانية أو العصر العثماني ، منها علي سبيل المثال أولو جامع (الجامع الكبير) وجامع القلعة وجامع النبي وجامع لاله وجامع اسكندر باشا ونصوح باشا.
- ÖZDOĞAN., Senem ,ORTA ASYA'DAN DİYARBAKIR VE ÇEVRESİNE GÖÇLER, KAHRAMANMARAŞ 2007 , Pp. 4-65
- YILDIZ ., İrfan, MEDENİYETLER MİRASI, DİYARBAKIR , MİMARİSİ, Diyarbakır-2011,Pp. 257
- BAŞ. , DİYARBAKIR'DAKİ İSLAM DÖNEMİ, Pp.1-7

[٢٢] - الأق قيونللي (الشاه البيضاء)(٧٨٠-٩١٤هـ /١٣٧٨-١٥٠٨م)، أحد الإمارات التركمانية التي ظهرت في شرق الأناضول و إتخذت من ديار بكر وأذربيجان مقرا لها ، وتنسب هذه الإمارة إلى قرا يولك بك بن عثمان المؤسس الفعلي لهذه الإمارة ، وكانت هذه الإمارة مثلها مثل أغلب الإمارات التركمانية بالأناضول لها باع طويل في عمليات الجهاد وخاصة ضد إمارة طربزون المسيحية وعلي الرغم من الفاصلة التي مرت بها أغلب الإمارات التركمانية وخضوعها لإمرة العثمانيين والتي إستمرت ما يقرب من اثنتي عشرة سنة ، نجد أن هذه الإمارة لم تخضع للنفوذ العثماني ، بل نجد أن قرا يولك بك بن عثمان قد تحالف مع تيمور لنك في حروبه بالأناضول ولذا فقد منحه تيمور ديار بكر مكافأة له ، وكانت بين هذه الإمارة وإمارة بني قرامان تحالفات.
بوزورث ، كليفورد ،الأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي (دراسة في التاريخ والأنساب. ترجمة حسين علي اللبودي , مراجعة سليمان إبراهيم العسكري, ط ٢ , مؤسسة الشراع العربي ١٩٩٥م.، ص.ص ٢٣٤-٢٣٥ - دائرة المعارف الإسلامية ، مجلد ٢٥، ص ص ١٢٨-١٣٢
ولمزيد من التفاصيل عن هذه الإمارة أنظر :
- Uzuncarsili ., Anadolu Beylikleri , Pp.5- 45
- BAĞIRLI .,Rasim ,AKKOYUNLU KARAKOYUNULU HANEDANLIKLAR DÖNEMĠ AT VE KOÇ (KOYUN) FĠGÜRLÜ MEZAR TAğLARININ ÇAĞDAğ SERAMĠK SANATI

AÇISINDAN ĠNCELEMESĠ, KONYA 2008 , Pp.37-39

[٢٣] - أشهر أمراء إمارة الأق قيونللي حيث بلغت الإمارة في عهده درجة كبيرة من القوة حتى أصبح يشار إليها بالبنان ، وينسب إلي هذا الأمير الكثير من الأعمال المعمارية منها الجامع موضوع الدراسة.
بوزورث ، الأسرات الحاكمة ، ص.ص ٢٣٤-٢٣٥
وقد اتسعت الإمارة في عهد هذه الأمير وشملت مدن عده منها ، ديار بكر وتبريز وأرزروم وبغداد وأصفهان.
BAĞIRLI . ,AKKOYUNLU KARAKOYUNULU HANEDANLIKLAR DÖNEMĠ, P. 38

[٢٤] - قرآن كريم ، سورة الأنعام ، آية ١١٥

[٢٥] - قرآن كريم سورة آل عمران ، آية ٣٧

[٢٦] - يقع هذا الجامع في الناحية الشمالية الشرقية من قصبه كوي علي بعد نحو ٢٠ كم شمال مدينة قسطموني والجامع داخل حديقة كبيرة وملحق به دار للضيافة ، والجامع يعد من أجمل الجوامع الخشبية المشيدة بالأناضول خلال القرن ٨هـ/ ١٤م شيد من قبل الأمير محمود بك بن الأمير عادل بك بن سليمان بن جاندار في شهر رمضان سنة ٧٦٨هـ / ١٣٦٦م.
سيد ، جوامع بني جاندار بمدينة قصطموني، عدد خاص ضمن مجلة كلية الآداب جامعة المنيا ، أكتوبر ٢٠١٢م ،ص.ص ٦٧-٧٦

[٢٧] - قصطموني ، (منطقة بافلاغونيا القديمة) بفتح أوله وسكون ثانيه ، مدينة بشمال الأناضول يحدها من الغرب مدينتي سينوب وتشورم ومن الشرق مدينتي بارتين وكرابوك ومن الشمال البحر الأسود ومن الجنوب مدينة تشنكري ، وقد مرت بالمدينة سلسلة من الحضارات القديمة منذ آلاف السنين واستطاع سلاطين سلاجقة الروم من السيطرة عليها عام (٤٧٦هـ \ ١١٨٤م) وعندما دب الصراع بين أمراء البيت السلجوقي استطاع أمراء بني جوبان من السيطرة عليها بقيادة حسام الدين جوبان بك ، ومن بعدهم خضعت المدينة لحكم أمراء بني جاندار حتي عام (٨٦٦هـ \ ١٤٦١م).
وقد زارها ابن بطوطة في أثناء رحلته للأناضول وذكر أنها من أعظم المدن وأحسنها ، كثيرة الخيرات رخيصة الأسعار.
سيد ، جوامع بني جاندار ، ص ٦١
ولمزيد من التفاصيل عن هذه المدينة أنظر :
Yaman .T.M., Kastamonu tarihi “ XV Asrn sonlarina kadar” Ahmet Ihsan matbaasi ldt, Kastaminu , 1935 . Pp. 2-44

[٢٨] - بني جاندار (Gendar Ogullari)(٦٩١-٨٦٦هـ / ١٢٩٢-١٤٦١م) أحد أهم الإمارات التركمانية التي قامت في الشمال الغربي لآسيا الصغرى في نهاية القرن الـ٧ هـ / ١٣م ، وشملت أملاك هذه الإمارة العديد من المدن منها (قسطموني ، سينوب ، بغلو ، افلاني...الخ)، وقد بذل أمراء هذه الإمارة جهوداً عظيمة وذلك لجعل اللغة التركية لغة رسمية في بلاد الأناضول، وتميزت عواصم هذه الإمارة باحتوائها علي العديد من الآثار والأبنية العظيمة ، ولمزيد من التفاصيل عن هذه الإمارة أنظر:
سيد ، جوامع بني جاندار ، ص ٦٠

-T.D.V,Islam Ansiklopedisi , Cilt 22 ,Pp, 511-514
-Yilmaz ,O., Devletler ve hanedanlar , turkiye (1074-1990) , CILT:2,Pp, 80-85

[٢٩] -يتبع تخطيط هذا الجامع تخطيط الجامع ذو الأروقة دون الصحن ، ويضم الجامع بالجهة الشرقية منه تربة خاصة بمؤسس الجامع ، كما يضم مئذنة سلجوقية الطراز، كما يشتمل الجامع علي عدد من العناصر المعمارية الداخلية منها محراب خزفي ومنبر خشبي غاية في الروعة والإتقان بالإضافة إلي محفل المؤذن ومحفل الأمير " البيه" ، ولمزيد من التفاصيل عن هذا الجامع أنظر :
عبد الحافظ ، عبد الله عطية ، جامع أشرف أوغلو في بيشهر ، مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة ، عدد ٤١ ، أغسطس ٢٠٠٧، ص.ص ٢٧٥-٣٢٤
Goodwin, G. F., A history of ottoman architecture , New York, London , 1987 ,Pp, 24-25
Yavaş, Doğan., EŞREFOĞLU CAMİİ, İslâm Ansiklopedisine, cilt: 11; P, 480
KIRCAALİ , EŞREFOĞLU (SÜLEYMAN) CAMİİ ,Pp, 8-40

[٣٠] - تعد بيشهر أحد المدن التركية الموجودة بوسط الأناضول تتبع إدارياً محافظة قونية ، وهناك روايات تاريخية تذكر أن السلطان السلجوقي علاء الدين كيقباد هو من أنشأ هذه المدينة ، وفي أثناء فترة الضعف التي انتابت دولة سلاجقة الروم خضعت المدينة لسيطرة أولاد أشرف وصارت العاصمة الإدارية لهم ، كما خضعت المدينة في أوقات عديدة لسيطرة أمراء بني حميد.
عبد الحافظ ، جامع أشرف أوغلو في بيشهر ، ، حاشية ٢ ص ٢٧٦

[٣١] - أحد أهم الإمارات التركمانية التي نشأت بالأناضول في أواخر عصر دولة سلاجقة الروم وكان مقر حكمهم بيشهر (بكشهري) ، وكان لهذه الإمارة جيشاً مكون من سبعون ألفاً من الفرسان وبها وخمسة وستون قصبة مائة وخمسة وخمسون قرية ، ومن أهم أمراء هذه الإمارة سيف الدين سليمان بن أشرف ومبارز الدين محمد بك وأشرف بك .
- سليمان ، احمد السعيد ، تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسرات الحاكمة (نقله عن التركية بزيادات وتعليقات ، جزءان، ج ٢ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢م ص.ص ٤٠٥-٤٠٦
- عبد الحافظ ، جامع أشرف أوغلو ، ص.ص ٢٧٨-٢٨١
KIRCAALİ , Ali Can, EŞREFOĞLU (SÜLEYMAN) CAMİİ , MİMARİ VE TEZYİNAT ÖZELLİKLERİ, SAMSUN, 2017,Pp, 1-7

[٣٢] - هو أحد أهم وأشهر أمراء بني أشرف بل والمؤسس الحقيقي لهذه الإمارة ، كان والده أحد أمراء الحدود في عصر دولة سلاجقة الروم ، وقد استفاد الأمير أشرف بن سليمان من الفوضى التي انتابت دولة السلاجقة وبخاصة خلال الربع الأخير من القرن الـ ٧هـ/ ١٣م وأعلن الانفراد بالحكم في مدينة بيشهر.
عبد الحافظ ، جامع أشرف أغلو ، ص.ص ٢٧٨-٢٧٩

[٣٣] - قرآن كريم ، سورة الأنعام ، أية ٧٩

[٣٤] - قرآن كريم ، سورة أل عمران ، آيات ٣٨-٤١

[٣٥] - من أشهر المدن التركية بالأناضول وهي عاصمة جمهورية تركيا حالياً ، عرفت المدينة عبر تاريخها الطويل بأسماء عديدة ، فعرفت في اللغة اليونانية القديمة باسم" أنقورا" وتعنى "مرساة السفينة" وعندما جاء الأتراك إلي الأناضول أطلقوا عليها اسم أنجوريا وأنجورو ، كما وردت في كتب العرب باسم أنكورية (Ancrye) ، أما أسمها الحالي أنقرة فجاء في الأوراق الرسمية المختلفة الخاصة بالدولة العثمانية التي تعود إلى القرن الـ ١٠هـ/ ١٦م .
Acun ,Hakkı & Umut İnci ., Ankara Ahi Şerafettin Zaviyesi, Vakıflar Dergisi 45 - Haziran 2016 , P. 30

[٣٦] - تعد إمارة بني قرا مان من أقدم وأكثر الإمارات التركمانية أهمية , وقد استطاعوا بفضل مركزهم الجغرافي علي الطريق الرئيسي المؤدي إلى الشام أن يكون ملكهم أكثر ثباتا وأقوي سلطانا من سائر الإمارات الأخرى وهي تدين ببعض عوامل قيامها إلي حركة بابا اسحق الدينية ,وقد حاربوا ضد تسيد المغول لبلاد الأناضول رافعي شعار أنهم الورثة الشرعيين لسلاجقة الأناضول المنهارة وكان لأمراء هذه الإمارة علاقات قوية مع سلاطين المماليك في مصر ، ولمزيد من التفاصيل عن هذه الإمارة أنظر:-
الوسيمي ، ، العلاقات السياسية بين إمارة بنو قرامان ودولة المماليك الجراكسة ، ص.ص١٢-٣٢ - سليمان , تاريخ الدول, ص.ص ٤١٥-٤١٧

[٣٧]- تعرف هذه الطريقة عن الأتراك باسم (كوندكاري) وفي البلدان العربية باسم(التجميع والتعشيق) وعند أهل الصنعة المحدثون باسم(جمعية) ، وهي عبارة عن حشوات هندسية بسمك معين تجمع مع بعضها علي السطح الخشبي المراد زخرفته وتعشق داخل الإطارات التي تحددها وتكون بذلك أشكالاً هندسية متنوعة متعددة الأضلاع وأخري نجمية ، وتنفذ هذه الطريقة عن طريق تجهيز الرسم المطلوب للحشوات وبعد ذلك تشكل الإطارات "السدايب" طبقا لرسم الحشوات وتعشق السدايب مع بعضها البعض بطريقة النقر واللسان ثم تركب الحشوات في الأجزاء المخصصة لها بطريقة مماثلة لفكرة النقر واللسان يطلق عليها أهل الصنعة المدثون المفحار والعرموس، هذا وقد شاع استخدام هذه الطريقة في آشغال الخشب بعمائر الأناضول منذ القرن الـ ٦هـ/ ١٢م ولعل السبب الرئيس مرجعه في رأي الباحث إلي طبيعة بلاد الأناضول والتي تتسم بالمناخ البارد حيث تسمح هذه الطريقة بوجود مساحات تسمح بتمدد الخشب لوجود فراغات ما بين الحشوات المجمعة .
ومنذ عصر دولة سلاجقة الروم نجد استخداما واسعاً لهذه الطريقة في عمل ريش وأبواب المنابر ويلاحظ أن أغلب حشوات هذه الأجزاء كانت تتخذ أشكال هندسية مثل الأشكال النجمية أو السداسية وغيرها والتي حفر عليها زخارف عربية مورقة من طراز الرومي غاية في الدقة والإبداع وهي تدل علي التطور الزخرفي الكبير الذي حدث لهذا النوع من الزخرفة في عصر دولة سلاجقة الروم. ولمزيد من التفاصيل عن هذه الطريقة أنظر : سيد ، المنابر الأثرية الباقية بعمائر الأناضول، ص.ص ٥٧٠-٥٧١

[٣٨] - حيث تم نقل هذا المحراب إضافة إلي المنبر من الجامع إلي المتحف الأثنجرافي بأنقرة في ٢٣ أكتوبر ١٩٤٠م
Bakırer, ö. “ürgüp'ün Damsa Köyü'ndeki Taşkın Paşa Camii'nin Ahşap Mihrabı”, Türk Tarih Kurumu Belleteni, Say.139 (1971), Pp.367-382

[٣٩] - قرآن كريم ، سورة التوبة ، جزء من أية ١٨

[٤٠] - قرآن كريم ، سورة الحشر ، آيات ٢٢-٢٣

[٤١] - قرآن كريم ، سورة الأحقاف ، أية ٣١

[٤٢] - قرأن كريم ، سورة يونس ، أية ١٠

[٤٣] - قرآن كريم ، سورة البقرة ، آيات ٢٥٥ إلي ٢٥٧

[٤٤] - قرآن كريم ، سورة الحشر آيات ٢٠ إلي ٢٢

[٤٥]- يقع هذا الجامع بوسط مدينة أضنه وذلك بميدان الشاعر التركي الشهير ضياء باشا ، ويعد هذا الجامع واحداً من أهم وأجمل الأعمال المعمارية لإمارة بني رمضان في شرق الأناضول ، شيد الجامع خلال الفترة من(٩١٣-٩٤٨هـ/ ١٥٠٧-١٥٤١م) ، ويتبع تخطيط هذا الجامع الطراز التقليدي " الكلاسيكي " التركي أو إن صح التعبير فهو يمثل أحد أنماط الطراز الكلاسيكي.

سيد ، جوامع أسرة بني رمضان ، ص ٣

[٤٦]- أضنه "أذنه" وصفها الأصطخري بقوله " أنها مدينة حصينة عامرة في غربي نهر سيحان ولآذنة ثمانية أبواب وسور يليه خندق ، وقال عنها الباحث كي لسترنج مدينة أذنه وهي قرب المصيصة علي نهر سيحان وهناك قنطرة تربط بين اذنه والمصيصه يرجع بناؤها الي أيام يسطنياس ، رممت هذه القنطرة عام ١٢٥هـ/ ٧٤٣م وسميت بجسر الوليد نسبة إلي الوليد بن عبد الملك ، في حين قال عنها الباحث " غزي" أثناء زيارته للمدينة عام ١٥٢٩م " بأنها مدينة تشبه الجنة " ، وتضم المدينة عدة جوامع أخري تنسب إلي عصر إمارة بني رمضان بمدينة أضنه ، منها جامع أكجا" أغجه "(٨١٢ه / ١٤٠٩م) والمسجد الصغير (٨٩٨ه / ١٤٩٢م) ومسجد جمعه فقيه (٩٤٨ه / ١٥٤١م) وجامع الكرامتلي (٩٤٨ه / ١٥٤١م)وجامع تاهتلي (العرش)(١٠٠٠-١٠١٠ه / ١٥٩١- ١٦٠١م) .

ولمزيد من التفاصيل عن مدينة أضنه ، أنظر :

- Turk De vakif Abideler ve eski eserler , IlAVEL Ikinci Baski,Ankara, 1983 , p 16

- رمضان ، صبحي عبد المجيد ، تاريخ الدولة / المملكة الرمضانية وأبناء رمضان(٧٠٠- ٢٠٠٨م) ترجمة ومختصر عن كتاب للكاتب بروفسور أ.د أنور كارتكين ، الطبعة الثانية ٢٠٠٨، ص.ص ١٠٠-١٠٢ ، ١٠٨، ١١١-١١٢

[٤٧] - تعد إمارة بني رمضان إحدى القبائل التركمانية التي نشأت بالأناضول خلال الربع الأخير من القرن ٨هـ/١٤م ، ويذكر البعض أن أولاد رمضان قسمان ، قسم يطلق عليه الأوجقية أو الأوجاقية ، وقسم يطلق عليه الأوزريه، وقد وفد أفراد هذه الأسرة من آسيا مع الأتراك في العهد السلجوقي وسكنت منطقة أضنه(أذنه)، أما نسب الإمارة إلى رمضان فقد ذكر أحد الباحثين أنه يأتي من التركماني رمضان أوغلو أحمد بك أحد أحفاد الأمير يوراغيز بك.

سيد ، جوامع أسرة بني رمضان ، ص .ص ١-٢

[٤٨] - "خليل غيث الدين بك " هو ابن الأمير أصلان داود ، حكم إمارة بني رمضان لمدة ثلاثين عاما وذلك في الفترة من (١٤٨٠-١٥١٠) ، تنامت في عهد هذا الأمير علاقة إمارة أبناء رمضان مع الدولة العثمانية وضعفت مع الدولة المملوكية وتذكر بعض المصادر بأن الأمير غيث الدين خليل قد قام مع أخيه محمود بك بإسداء النصائح المهمة للسلطان العثماني ياوز سلطان سليم في الحرب التي دارت ما بين الدولة العثمانية والدولة المملوكية، وقد كانت هذه النصائح في مكانها مما جعل السلطان العثماني يقوم بمكافأة هذين الشقيقين ، هذا وقد عرف عن الأمير غيث الدين خليل بك بأنه قد كان مطاعا من طرف جميع أمراء التركمان في منطقته، وفي أثناء فترة حكمة الطويلة أستطاع إدارة هذه المنطقة بشكل فعال ومنظم واستطاع ربط وصال التركمان في منطقته وتوحيدهم تحت حكمه، وقد تم إنشاء معظم الآثار الباقية من زمن أبناء رمضان في خلال فترة حكمه.

رمضان ، تاريخ المملكة الرمضانية ، ص ٣٣-٦٦

[٤٩] - قرأن كريم ، سورة الرحمن ، أية ٢٧

[٥٠] - أحدي الإمارات التركمانية التي قامت بوسط الأناضول أثناء فترة الضعف التي انتابت دولة سلاجقة الروم عقب هزيمتهم في معركة كوسه داغ ، وتنسب هذه الإمارة إلي شرف الدين آخي يوسف في أواخر القرن الـ ٧هـ/ ١٣م وتحديداً خلال الفترة من (٦٨٩-٧٥٥هـ/١٢٩٠-١٣٥٤م) ،ومن أهم أمراء هذه الإمارة آخي حسام الدين وآخي شرف الدين .

زمباور ، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي، ترجمة زكي محمد حسن وآخرون، مطبعة جامعة فؤاد الأول ،١٩٥١م ص.ص ٢٣١-٢٣٢

[٥١] - هو آخي شرف الدين محمد أفندي بن آخي حسام الدين(٦٩٥-٧٥١هـ/ ١٢٩٦-١٣٥٠م).

ذكر Paul Wittek أنه تم العثور علي شاهد قبر خاص بهذا الأمير بمدينة أنقرة مؤرخ بعام ٧٥٠ه/ ١٣٥١م جاء فيه آخي (شرف الدين سلطان آهل الفتوة والمروة آخي المعظم).

Wittek ., paul, “ orta Zamanlarda Ankara” , cigar mecmuasi, c 4/49, 1946, P, 134

[٥٢] - قرأن كريم ، سورة آل عمران ، أية ١٨وجزء من أية ١٩

[٥٣] - قرأن كريم ، سورة البقرة ، أية ٢٥٥

[٥٤] - عبد الحليم ، سامي أحمد، الحجر المشهر حلية معمارية بمنشآت المماليك بمدينة القاهرة ، الوفاء للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٤م ، ص ١٢

٥٥- Aktug ,K.I.,Bati Anadolu14.Yuzyil beylikler Mimarsinde, yapim teknikleri,Ankara 1999,Pp,22-23

[٥٦]- Ogel , S.,Anadolu selcuklari nin tas tezyinti, turk tarih kurumu ,baimevi,ankara, 1966 ,P,159

[٥٧] - ومن هذه المدن علي سبيل المثال (مدينة أخلاط) حيث يتضح من بقايا بعض أحجار الترب المقامة بالمدينة بأنها كانت واحدة من أقدم وأغني مراكز صناعة الحجارة المنحوتة بالأناضول. أصلان أبا ، فنون الترك ،ص، ٧٨

[٥٨]- Ogel ., Anadolu selcuklari nin tas tezyinti ,P,157

ومن النماذج المعمارية المشيدة من الحجر في ذلك العصر تربة خليفة غازي في أماسيا ٤٣٨هـ/ ١١٤٦م وهي من أقدم الترب الأناضولية وتربة ترمطاي ٦٧٧هـ/ ١٢٧٨م وتربة الملك غازي في قيرشهر ٦٤٨هـ/ ١٢٥٠م

- Unsal .B., Turkish Islamic architecture in Seljuk and Ottoman times(1071-1923), Acadmy edition , London , 1973, P. 43

[٥٩] -بني ارتق : تأسست هذه الإمارة في عام ٤٧٧هـ/ ودامت حتى سنة ٨١١هـ/ ١٤٠٨م وضمت أملاكهم كل من ماردين وحلب وديار بكر ، أما عن مؤسس هذه الأسرة فهو ارتق بن اكسب كان أحد قواد الدولة السلجوقية ، ولمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع انظر :عبد الطيف ، الحياة السياسية، ص. ص ١٤٥-١٤٩.

أما عن الأعمال المعمارية لهذه الأسرة ، فيذكر بعض الباحثين أنها كانت همزات وصل بين العمارة في عهد السلاجقة العظام والزنكيين والعمارة في الأناضول إبان عهد سلاجقة الروم .

- أصلان آبا ، فنون الترك ، ص.ص ٦٨-٦٩

[٦٠]- Top., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab , Pp.136-138

[٦١]- DOĞAN ., Nermin ŞAMAN., Niğde'deki Türk Dönemi (13-15. Yüzyıl) Yapılarında Taç Kapı-Mihrap Tasarımı ve Bezeme İlişkisi, Edebiyat Fakültesi Dergisi , Cilt / Volume 30 Sayı .1 (Haziran , 2013,Pp.134-135

[٦٢]- Top, Mehmet ., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab, TÜRKLER, CiLT 6 , YENĠ TÜRKĠYE YAYINLARI, ANKARA, 2002, P.140

[٦٣] - ذكر أصلان أبا أن هذه المدرسة التي بناها السلطان عيسي الارتقي لم يكن بني غير نصفها وأن من قام بإكمال مبانيها أمراء الأق قيونللي عندما أستولوا علي ماردين ودلل علي ذلك بعدم وجود لوحة تأسيسية تعلو المبني .

أصلان أبا ، فنون الترك ، ص ١٤٩

[٦٤] - تعد عمارت إبراهيم بك من أهم المنشآت التي ترجع إلي عصر إمارة بني قرامان ، تقع هذه العمارت في مدينة قره مان بالقرب من زاوية ومدرسة إبراهيم بك ، هذا وبينما يشير النقش الكتابي الموجود بالعمارت إلي تشييدها في عصر الأمير إبراهيم بك بن قرامان وتحديداً في شهر المحرم من سنة ٨٣٦هـ/ سبتمبر١٤٣٢م ، نجد أن حجة الوقف الخاصة بالعمارت والمحفوظة بمكتبة متحف طوبقابوسراي بأستانبول تشير إلي تاريخ إنشاءها في شهر شوال من سنة ٨٣٥هـ/ يونية ١٤٣٢م، ولمزيد من التفاصيل عن هذه العمارت أنظر:

- Gülcan ., Ali, Karamanoğlu II. İbrahim Bey ve İmareti Tarihçesi, Karaman 1983Pp. 2-32

[٦٥]- Yılmaz. Önge, "Türk Çinicilik Sanatının Enteresan Örneklerinden İbrahim Bey İmareti (Zaviyesi)nin Mihrabı", Arkitekt, sy. 322, İstanbul 1966, Pp. 71-73

[٦٦]- Eskici, B., Ankara mihrablari, P, 223

[٦٧] - ورد بنقش تعمير الجامع ان منشئه هو جليك محمد باشا خلال الفترة ما بين(٧٥٧-٧٩٣هـ / ١٣٥٦-١٣٩٠م).

Kiziltan ,A., Anadolu beyliklerinde cami ve mescitler,(XIV yuzyil sonunaKadar), Istanbul , 1958.Pp, 20-22

[٦٨]- Top., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab , P. 140

[٦٩]- Top., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab , P. 142

[٧٠] - يرجع تأسيس هذا الجامع إلي عصر دولة سلاجقة الروم وتحديداً عصر السلطان علاء الدين كيقباد بن كيخسرو وذلك كما ورد بنقش تجديد الجامع ، وفي أثناء خضوع مدينة سينوب لحكم إمارة بني جاندار جري علي الجامع عدة إصلاحات ، ويعد المحراب الحالي بالجامع من عمل الأمير الجانداري جلال الدين بايزيد (٧٦٣-٧٨٧هـ/ ١٣٦١-١٣٨٥م).

سيد ، المسجد الجامع بمدينة سينوب في ضوء مشاهدات الرحالة بن بطوطة والواقع ، ضمن أبحاث المؤتمر الدولي للآثار الإسلامية في المشرق الإسلامي ، كلية الآثار- جامعة القاهرة ، ديسمبر ٢٠١٣م ، ص.ص ١-٥٠

[٧١] - أمر بإنشاء هذا الجامع الأمير أحمد غازي بك بن إبراهيم ابن اورخان ابن منتشا في أواخر شهر جمادى الثاني سنة ٧٨٠ هـ/ ١٣٧٨م كما يستدل من نقش الإنشاء بأعلى المدخل الشمالي للجامع.

سيد ، العمائر الدينية بغرض الأناضول ، ص ١٠١

[٧٢] - ينسب هذا الجامع للسلطان العثماني بايزيد الأول ويؤرخ بسنة ٨٠٢هـ/ ١٣٩٩م ، ويعد هذا الجامع من أكبر الجوامع العثمانية في ذلك الوقت ويمتز بقبابه المتعددة والتي بلغ عددها عشرين قبة مرتكزة علي اثنتي عشرة دعامة حجرية مربعة الشكل ، كما يضم الجامع مئذنتين في واجهته الشمالية ، ويختلف هذا الجامع عن الجوامع العثمانية المبكرة في عدم اشتماله علي رواق خارجي (سقيفة).

أصلان آبا ، فنون الترك ، ص ١٧٤

[٧٣] -تقع هذه التربة في مواجهة مدخل مقابر مدينة تيره ، وعلي الرغم من عدم اشتمال التربة علي نقش كتابي يشير إلي منشئها أو تاريخ إنشائها إلا أن أحد الباحثين الأتراك أرجعها لعصر الإمارات التركمانية وذلك لعدم شيوع هذا النمط من التخطيط إبان عصر دولة سلاجقة الروم.
سيد ، نماذج من العمائر الجنائزية الباقية بالأناضول إبان عصر الإمارات التركمانية - دراسة أثرية معمارية تحليلية ، مجلة التاريخ والمستقبل –جامعة المنيا ، عدد ٦٣ يوليو ٢٠١٨م ص ٢٥٦

[٧٤] - تاريخ إنشاء الجامع فغير معروف فلا يضم الجامع نقش كتابي يشير إلي إنشاءه ولكن بعض الباحثين أرجعه إلي فترة حكم إمارة بني رمضان ، وتحديداً عصر الأمير بيري محمد باشا (٩١٨-٩٢٦هـ/ ١٥١٢-١٥٢٠م).
سيد ، جوامع أسرة بني رمضان ، ص ١١

[٧٥] - دلغادر (دلغدر أو ذو الغدر أو ذو القدر) (٧٤٠-٩٢٨هـ / ١٣٣٩-١٥٢٢م)إمارة تركمانية استقرت في نواحي ألبستان ومرعش ، ويري القرماني أنهم كانوا يزعمون أن أصولهم ترجع بهم إلي كسري أنوشروان ملك فارس ، إلا أن المؤرخ التركي ينكر ذكر أنه لا صحة لهذا الأدعاء علي الرغم من انهم كانوا يذكرون النسب في نقودهم بأسم " دلغادر الساساني" ويؤكدون علي ذلك علي منابرهم ، ومن أشهر أمراء هذه الإمارة خليل بن دلغادر والأمير قراجا بن دلغادر وعلاء الدولة .
ولمزيد من التفاصيل عن هذه الإمارة وأهم أحداث عصرها أنظر :أحمد ، غزوة شهاب ، إمارة بني دلغادر وعلاقتها الخارجية في القرنين الثامن والتاسع الهجري ، مجلة التراث العلمي العربي ، عدد ٣٨ ، ٢٠١٨م ، ص.ص ٣٥١-٣٧١
محمود ، إبراهيم محمد ، إمارة بني دلغادر التركمانية وعلاقاتها بالقوي المجاورة لها (٧٤٠-٩٢٢هـ/ ١٣٣٩-١٥١٦م) ، ص.ص ٢٦٣٧- ٢٦٧٥

[٧٦]- YILDIZ ., İrfan, MEDENİYETLER MİRASI, DİYARBAKIR , MİMARİSİ,Pp. 260-261

[٧٧] - شافعي ، العمارة العربية في مصر ، ص٦٦٢

[٧٨]- Top., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab , P. 135
[٧٩]- Bakirer ,O., Anadolu Mihrablari , P. 33
[٨٠]- Eskici., ANADOLU SELÇUKLU VE BEYLİKLER DÖNEMLERİNDE, P.58
[٨١]- Eskici ., Bekir, ANADOLU SELÇUKLU VE BEYLİKLER DÖNEMLERİNDE ALÇI MİHRABLAR, Sanat Tarihi Dergisi Sayı/Number XV/1 Nisan/April 2006, P. 57
[٨٢]- Top., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab , P. 140
[٨٣]- Top., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab , P. 141
[٨٤]- Yuksel , L., Osmanli oncesi Anadolu Turk sanatinda Alci 12-14.Yuzyillar Ankara , 1986, P, 99
[٨٥]- Yuksel , L., Osmanli oncesi Anadolu Turk sanatinda Alci 12-14.Yuzyillar Ankara , 1986, P, 99
[٨٦]- Eskici., ANADOLU SELÇUKLU VE BEYLİKLER DÖNEMLERİNDE, P.63
[٨٧]- Eskici, B., Ankara mihrablari, Pp,225-226- Tablo ,323-324
[٨٨]- Bakirer ,O., Anadolu Mihrablari,P. 33
[٨٩]- Bakirer ,O., Anadolu Mihrablari,P. 4
[٩٠]- Top., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab , P. 138
[٩١]- Oney,G.,Anadolu selcuklu Mimarsinde Antik Devir Malzmesi Anadolu ,sayi12, 1968 ,P. 195
- Beylikler devri sanati XIV-XV yuzyil(1300-1453),Ankara,1987, Pp. 38-39
- Top., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab , Pp. 140-141
[٩٢]- Oney , G., Beylikler devri sanati, P, 38

[٩٣] - حسن ،أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية،مطبعة جامعة القاهرة ،١٩٩٥م ،ص.ص ١١٧-١١٩،أشكال ٣٥٨- ٣٦٠-٣٦٢

٩٤-Unal ,R.H., Erken Osmanli Sanati (Beyliklerin Mirasi) ,T.C.Kultur Bakanligi , Ege Universitesi, Izmir , 2000,P, 31

[٩٥] - تعد إمارة بني جرميان ثاني اكبر الإمارات التركمانية في الأناضول ، وقد اتخذوا من كوتاهية عاصمة لهم، و كان أمراء هذه الإمارة أمراء حدود كبار للقطاع الجنوبي من الأناضول الغربية المتاخم للبيزنطيين ، وكانوا من مؤيدي سلاطين السلاجقة ومن ثم فقد ورثوا العديد من تقاليد السلاجقة ، وقد نجح أمراء بني جرميان في توسيع نفوذهم حتى غرب الأناضول ، إلا أن تقسيم أراضيهم بين أفراد العائلة، الأمر الذي اضعف من قوتهم وكان لأمراء هذه الأسرة خلال القرن الثامن الهجري / الـ ١٤م جيشا مكون من أعداد عظيمة من الفرسان والخيالة، وتلقب بعض أمراء هذه الأسرة بألقاب عديدة مثل الأمير الأجل الكبير جلبي أعظم ،الأمير العظيم الشأن ، سلطان بن السلطان ، سلطان أعظم مالك رقاب الأمم.

- Uzuncarsili , I., Osmanli Devleti Teskilatin Medhal(Buyuk Selckiler, Anadolu Selcukileri, Anadolu Beylikleri, Ilhaniler , Karakoyunlu ve Akkoyunlularla Memluklerdeki Devlet Teskilatina Bir Bakis) 2.Baski , Turk Tarhi, kurumu Basimevi- Ankara197, Pp, 134-138-143-224

ولمزيد من التفاصيل عن هذه الإمارة أنظر:

- Sevim ,A& Yucel,Y. , Turkiye Tarihi ,Pp,223--226
- Oztuna ,Y., Devletler ve hanedanlar , turkiye (1074-1990) , CILT:2,Pp , 67-69
- سليمان , تاريخ الدول, ص٤١٠-٤١١

[٩٦] - أصلان أبا ، فنون الترك ، ص ١٥٦

[٩٧] - أصلان أبا ، فنون الترك ، ص ١٥٤

[٩٨]- Unal , R.H.,BIRGI (Tarihi ,Tarihi Cografyasi Ve turk Donemi Anitlari,Izmir, Haziran 2000,Pp64-65

[٩٩]- aslanapa . O, Turk sanati (cilt I-II) Istanbul , 1972-1973, resim 213

[١٠٠]- Top., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab , P. 138

[١٠١] - وجدت أشكال المقرنصات أسفل طواقي المحاريب بالعمائر الأناضولية منذ عصر سلاجقة الروم ومنها علي سبيل المثال محراب جامع علاء الدين في أنقرة(أواخر القرن ٦هـ/١٢م) وبمحراب تربة (Bogazkesek)(القرن ٧هـ/١٣م) .

Eskici, B., Ankara mihrablari, Tablo P, 323,Sekil 7-10-11,

كما ظهرت نماذج المقرنصات أسفل طواقي المحاريب بالعمائر الدينية إبان عهد الإمارات التركمانية في أماكن مختلفة ، منها محراب جامع خليل بك في كماخ في قسطموني أيضاً (٧٦٥هـ/ ١٣٦٣م).

Bakirer ,O., Anadolu Mihrablari, P, 87, Resim 169-171

وفي محراب مسجد الخازندار في سيوري حصار(يؤرخ بالقرن ٩هـ/١٥م).

Yuksel , L., Osmanli oncesi Anadolu , P,134,Resim82

- كما وجدت نماذج هذه المقرنصات ببعض المحاريب العثمانية خلال القرن ٩هـ/ ١٥م ومنها محراب جامع غازي ميخال في أدرنة

Eskici, B., Ankara mihrablari, P, 274

[١٠٢] - بدر ، مني محمد ، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي علي الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر ثلاث أجزاء ، ج ٢ ، مكتبة زهراء الشرق ط١ ٢٠٠٣م ، (لوحة ٦)

[١٠٣]- aslanapa , turk sanati , resim 252, 254,259a,263,266

[١٠٤]- aslanapa , turk sanati , resim 271, 271a,271c

[١٠٥] - سيد ، جمال صفوت العمائر الباقية بجنوب الأناضول من عصر إمارة بني حميد ، مجلة البحوث والدراسات الثرية ، العدد الأول ، سبتمبر ٢٠١٧م ، لوحات ٣ -١٥ ، ص.ص ٣٥-٣٨

[١٠٦] - فتحي ، أميره عماد ، الجامع المدرسة في استانبول خلال النصف الثاني من القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي ، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ٢٠١١م ، ص.ص ٢٦١-٢٦٢

[١٠٧]- aslanapa , turk sanati , resim 217

[١٠٨] - يقع هذا الجامع في محلة فاتح باشا بشارع قورشنلو بمدينة ديار بكر ، ويتبع تخطيط الجامع أحد أنماط الطراز الكلاسيكي التركي أو العثماني ، وهو عبارة عن مساحة مستطيلة يتوجها قبة مركزية وأربع أنصاف قبابالأضافة إلي أربع قباب صغيرة الحجم بالأركان ، ويضم الجامع منبر رخامي ، يعد من أجمل المنابر الرخامية إبان تلك الفترة .

ولمزيد من التفاصيل عن هذا الجامع ، أنظر

YILDIZ ., İrfan, MEDENİYETLER MİRASI, DİYARBAKIR , MİMARİSİ,Pp. 260-265

[١٠٩]- aslanapa , turk sanati , resim 192c- resim 195- resim 237b

[١١٠]- aslanapa , turk sanati , resim 208a

[١١١]- Sonmez , Z., Anadolu turk Islam Mimarsind Sanatcilar,Istanbul, 1989 ,Plan,37

[١١٢]- Sonmez , Z., Anadolu turk ,Plan,80-81

[١١٣] - شافعي ، العمارة الإسلامية في مصر ، ص.ص ٦١٤-٦١٦

[١١٤]- aslanapa , turk sanati , resim 189a

[١١٥]- Top., Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab , P. 136

[١١٦]- Sonmez , Z., Anadolu turk ,Plan,88-104

[١١٧] - استخدمت الإطارات (الأشرطة في اللفظ التركي) في زخرفة المحاريب الأناضولية خلال القرن ٦هـ/ ١٢م ، وكانت بسيطة في ذلك الوقت ، وخلال القرن ٧هـ/١٣م ومع زيادة عمل المحاريب الجصية بدأ الاهتمام بزخرفة المحاريب بهذه الإطارات ، ومنها محراب خانقاة صاحب عطا في قونية (القرن ٧هـ/ ١٣م) وفي الجامع الكبير في

خربوط ومحراب مسجد حاج فروخ في قونية وفي محراب جامع القلعة في أرضروم ومحراب جامع علاء الدين في نيدا

Eskici, B., Ankara mihrablari, Pp, 275-276-277

كما عرفت هذه الإطارات في زخرفة المحاريب الأناضولية خلال عصر الإمارات وخاصة فترة القرن ٨هـ/ ١٤م وظهرت بمحراب الجامع الكبير في أرميناك والجامع الكبير في أق شهير ، ومحراب جامع محمد بك في قصبة كوي في قسطموني ومحراب الجامع الكبر في برجامة .

Eskici, B., Ankara mihrablari, Pp, 276-277

[١١٨] - الشرافات مفردها شرفة أو شرافة وهي تعني ذلك العنصر المعماري الذي يتوج أعلي المباني ليكسبها مظهراً جمالياً

خليفة ، العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ، مستخرج من مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة ، العدد ٦ ، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي ١٩٩٥، حاشية رقم ٨٧،ص ٨٤

ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من الشرافات (الذي يأخذ شكل ورقة ثلاثية مقلوبة ومعدولة)بجانب استعماله في تتويج أعلي المباني مصنوع من الحجر ، فقد حليت به كثير من التحف المنقولة أو التطبيقية سواء كانت من المعادن أو من الجص أو من الرخام أو الخشب .

إبراهيم ، رحاب أحمد ، الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية علي العمائر الدينية بمدينة أصفهان في عهد الشاه عباس الأول (٩٩٦-١٠٣٨هـ/ ١٥٨٨- ١٦٢٩م) مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ٢٠٠٤م، ص ٨٠

وظهرت لأول مرة في مصر علي التحف التطبيقية ، وذلك علي المنبر الخشبي بالجامع الطولوني والذي ينسب للسلطان لاجين ٦٩٦هـ/ ١٢٩٦م ، ثم في الأطراف الخارجية الجصية بمحراب جامع الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز (٧٠٣هـ/ ١٣٠٤م).

إبراهيم ، الحليات المعمارية ، ص ٨٠

كما ظهرت أشكال هذه الشرافات علي بعض التحف التطبيقية العثمانية ومن أقدم أمثلة ظهورها تابوت محمد جلبي الأول بالتربة الخضراء (٨٢٨هـ/١٤٢٤م)حيث تزدان الكسوة الخزفية في المنطقة السفلية للمستوي الأول للتابوت بصف من الشرافات المقلوبة علي هيئة الورقة الثلاثية المدببة القمة وهي لا ترتكز علي قاعدة، وفي مسجد مراد الثاني بمدينة أدرنة (٨٢٧هـ/١٤٣٣م) اتخذت بعض البلاطات الخزفية شكل الشرافات علي هيئة الورقة الثلاثية المدببة والتي ترتكز علي قاعدة .

خليفة ، العناصر المعمارية ، ص ٨٥

[١١٩]- Eskici, B., Ankara mihrablari, Sekil ,7

كراسي الوعظ في الجوامع السلطانية
التي أنشأها السلطان سليمان القانوني بمدينة استانبول[١]

أ.د. محمد حمزة الحداد & أ.د. شادية الدسوقي عبدالعزيز & أ.محمد أبوسيف عبدالعظيم خضر

ملخص البحث

تحتوي الجوامع السلطانية التي أمر بإنشائها السلطان سليمان القانوني في مدينة استانبول على مجموعة من كراسي الوعظ الخشبية التي تحمل صفات مشتركة من حيث الشكل العام والمواد الخام والأساليب الصناعية والزخرفية والعناصر الزخرفية المختلفة. فقد صُنعت جميع هذه الكراسي بأسلوب التجميع والتعشيق "الكنده كارى"، وزُخرف بعضها بأسلوب الحفر البارز والتفريغ والقفص والتطعيم بالعاج والصدف والأبنوس. وتزدان بالأشكال الهندسية والزخارف النباتية والكتابات.

وتهدف هذه الورقة البحثية إلى إلقاء الضوء على سبعة كراسي وعظ ودراستها دراسة أثرية فنية وتحليلها ومقارنتها بنظائرها في العمارة العثمانية.

الكلمات الدالة: كرسي الوعظ – الجوامع السلطانية – سليمان القانوني – التطعيم – التجميع والتعشيق.

المقدمة:

أنشأ السلطان سليمان القانوني[٢] عدداً من المجمعات السلطانية في مدينة استانبول بإسم أبيه أو بإسمه أو بأسماء أبنائه، وهي كلية السلطان سليم الأول، وكلية شهزاده محمد، وكلية السليمانية، وكلية مهرماه سلطان باسكدار، وكلية مهرماه سلطان بأدرنه قابي، وجامع شهزاده جهانكير الذي طالته يد التجديد في القرن التاسع عشر. وتحتوي الجوامع المذكورة (باستثناء جامع شهزاده جهانكير) على كراسي وعظ صُنعت من الخشب تحمل جميعها مميزات الفن العثماني في القرن السادس عشر من حيث الشكل والزخرفة. وهذه الكراسي يجلس عليها الواعظ ليعظ الناس في يوم الجمعة قبل صعود الإمام للمنبر، وفي المناسبات الدينية الأخرى، وهو هنا يختلف في وظيفته عن دكك المقرئين في مصر التي يجلس عليها القارئ لقراءة القرآن الكريم.

وتمثل الفنون في فترة السلطان سليمان ومهندسه الشهير سنان فصلاً في العصر الذهبي للفنون العثمانية، حيث وصلت الفنون في عهدهما إلى أوج أزدهارها، ونرى ذلك جلياً في ثراء المواد الخام والزخم الزخرفي، ودقة الصناعة وروعة التصميم.

بُنيت العمائر المذكورة في الفترة ما بين929هـ/ ١٥٢٢م و ٩٧٣هـ/ ١٥٦٦م، لذلك نجد أن التحف الخشبية موضوع البحث تتشابه إلى حد كبير من حيث الشكل العام والزخارف.

يعد أقدم هذه المنشآت هو مجمع السلطان سليم الأول المؤرخ بعام ٩٢٩هـ/ ١٥٢٢م وقد أمر بإنشائه السلطان سليمان القانوني وأهداه لروح أبيه السلطان سليم الأول[٣]، ومجمع مهرماه سلطان باسكدار الذي اكتمل بناؤه سنة ٩٥٤هـ/ ١٥٤٧م وقد أنشأه السلطان سليمان القانوني وأهداه لابنته الوحيدة مهرماه[٤]. وأنشئ مجمع شهزاده محمد فيما بين عامي ٩٥٠هـ/ ١٥٤٣م- ٩٥٥هـ/ ١٥٤٨م، وأنشأه

السلطان سليمان القانوني باسم ابنه شهزاده محمد الذي توفي سنة ٩٥٠هـ/ ١٥٤٣م عندما كان والياً على سنجق مغنيسا[٥]. ويعد من أكبر مجمعات استانبول وأضخمها مجمع السليمانية الذي ألقيت أساساته سنة ٩٥٧هـ/ ١٥٥٠م وانتهى العمل به سنة ٩٦٤هـ/ ١٥٥٧م[٦]. ومجمع مهرماه سلطان بأدرنه قابى وقد انتهى بناءه سنة ٩٧٣هـ/ ١٥٦٦م[٧]. ويُعد القاسم المشترك بين هذه المنشآت أنها من أعمال المعمار سنان في مراحل حياته المختلفة باستثناء مجمع السلطان سليم الأول.

الدراسة الوصفية

جامع السلطان سليم الأول (٩٢٩هـ/ ١٥٢٢م)

أرقام اللوحات: ١، ١أ، ١ب.

استخدم في صناعة الكرسي خشب الجوز والبقس، وأسلوب التجميع والتعشيق (الكنده كارى).

الوصف: يأخذ الكرسي هيئة مربعة يرتكز على أربعة قوائم، يتميز القائمان الخلفيان أنهما أكثر ارتفاعاً من القائمين الأمامين، من المرجح أن القوائم الأربعة كان يعلوها بابات لكنها سقطت. وللكرسي ثلاثة أوجه زخرفية تتشابه زخارفها إلى حد كبير مع وجود بعض الاختلافات، في حين يخلو الضلع الخلفي من الزخارف. ويتكون الكرسي من ثلاثة أقسام، القسم العلوي ويحتوي على جلسة الوتعظ ويحيط بها درابزين زُين بزخرفة أبي جنزير[٨] المنفذة بطريقة القفص، ويعلو الضلع الخلفي تاج يأخذ شكل مثلث متساوي الساقين ينتهي من أعلى بورقة رومي كبيرة ثلاثية الفصوص، بينما يزدان ضلعي المثلث بأوراق رومي ثلاثية نُفذت بالقطع. ويأخذ القسم الأوسط شكلاً مستطيلاً أفقياً يزدان بطبق نجمي من عشر كندات في الوسط وأرباعه في الأركان، ويتوسط الطبق النجمي بروز نصف كروي يتوسطه نجمة خماسية يحيط بها خمس حشوات سداسية أضلاعها مقعرة قليلاً، يليها عشرة أشكال لوزية أضلاعها محدبة[٩] ويخلو الضلعان الجانبيان من هذا البروز. ويوجد بين الطبق النجمي وأجزائه حشوات خماسية وسداسية وأنصافها وسقط وغطاء سقط وأربع تواسيم ونرجسات. ويزدان القسم السفلي بزخرفة أبي جنزير نُفذت بطريقة القفص. ويتم الصعود للكرسي بواسطة سلم خشبي مستقل.

جامع مهرماه سلطان في اسكدار:

اللوحات: ٢، ٢أ، ٢ب.

الأبعاد: ٩٠×٩٠ سم، الارتفاع ١٥٥ سم[١٠].

استخدم فيه خشب الجوز والبقس، والعاج والأبنوس. وأسلوب التجميع والتعشيق "الكنده كارى"، الحفر البارز، التطعيم.

الوصف: يأخذ الكرسي هيئة مربعة الشكل، يرتكز على أربع قوائم متساوية، من المرجح أنها كان يعلوها بابات لكنها غير موجودة الآن. وللكرسي ثلاثة أوجه زخرفية هو الوجه الأمامي والجانبيين، أما الضلع الخلفي فيخلو من الزخرفة. ويتكون الكرسي من ثلاثة أقسام، القسم العلوي يحتوي على جلسة الواعظ ويحيط بها درابزين من قطعة واحدة تزدان بزخرفة أبي جنزير نُفذت بالتفريغ. والقسم الأوسط يتكون من جزئين، الجزء العلوي في الضلع الأمامي يتوسطه شكلان خماسيان صُنعت حشواتهما من العاج زينت بوحدات رومي نُفذت بالحفر البارز، وفي الضلعين الجانبيين يزدان هذا الجزء بطبقين نجميين من عشر كندات وأرباعهما في الأركان نفذت بالتجميع والتعشيق. ويتكون الجزء السفلي بالقسم الأوسط من ثلاث حشوات مستطيلة أفقية زُينت بأشكال اثنى عشرية متقاطعة

نُفذت بالحفر البارز. ويحتوي القسم السفلي على ثلاثة خورنقات ذات عقود مفصصة. ويتم الصعود للكرسي بواسطة سلم متحرك.

جامع شهزاده محمد

كرسي رقم ١

اللوحات: ٣

الأبعاد: ٩٢ × ٩٢ سم، الارتفاع ١٨٤.

استخدم في صناعته خشب الجوز والبقس، وأسلوب التجميع والتعشيق "الكنده كاري"، التفريغ، الحفر البارز، التلوين.

الوصف: يأخذ الكرسي هيئة مربعة، يرتكز على أربع قوائم متساوية في الارتفاع، وللكرسي وجهان زخرفيان متشابهان في عدد الأقسام والزخارف[١١] وهما الوجهان الأمامي والأيسر، أما الوجهان الآخران فيخلوان من الزخرفة. القسم العلوي مخصص لجلوس الواعظ ويحيط به درابزين من قطعة واحدة زُينت بزخرفة أبي جنزير منفذة بالتفريغويحتوي الضلع الأمامي من الدرابزين على رحل لوضع الكتاب أو المصحف مفتوحاً. يتكون القسم الأوسط من جزئين، العلوي منهما يزدان بأشكال من زخرفة مسدس خاتم[١٢] أما الجزء السفلي فيتكون من ثلاثة حشوات مستطيلة تزدان بزخرفة أبي جنزير نُفذت بالحفر البارز ولونت أرضيتها باللون الأحمر القاني لإظهار الزخارف. ويتكون القسم السفلي من ثلاثة خورنقات ذات عقود مفصصة حُددت هيئتها بأنصاف مراوح نخيلية.

كرسي رقم ٢

اللوحات: ٤

الأبعاد: ٩٢ × ٩٢ سم، الارتفاع ١٨٤.

صُنع من خشب الجوز والبقس، واستخدم فيه أسلوب التجميع والتعشيق "الكنده كارى" والحفر البارز، والتلوين.

الوصف: يأخذ الكرسي هيئة مربعة، يرتكز على أربع قوائم، يتميز القائمان الخلفيان بأنهما أكثر ارتفاعاً من القائمين الأماميين، ومن المرجح أن كل قائم كان يعلوه بابا غير موجود الآن. ويتشابه هذا الكرسي شكله العام مع الكرسي رقم ١ بنفس الجامع، إلا أن الأضلاع التي تحتوي على زخارف هي الضلع الأمامي والضلع الأيمن على عكس الكرسي السابق[١٣].

يحيط بالقسم العلوي درابزين مكون من قوائم قطاعها سداسي، خالية من الزخرفة. ويتكون القسم الأوسط من جزئين، الجزء العلوي منهما يأخذ شكلاً مستطيلاً أفقياً يزدان بمسدس خاتم مكرر بشكل أفقي ورأسي، نُفذ بطريقة التجميع والتعشيق. والجزء السفلي يتكون من ثلاث حشوات مستطيلة أفقية بجانب بعضها البعض، زينت كل منها بأشكال اثنى عشرية متقاطعة نفذت بالحفر البارز ولونت الأرضية باللون الأحمر القاني[١٤]. ويحتوي القسم السفلي على ثلاث خورنقات ذات عقود مفصصة، حُددت هيئتها بأنصاف مراوح نخيلية نفذت بالحفر البارز، في حين يعلو صنجته المفتاحية ورقة ثلاثية الفصوص. ويخلو الضلعان الأيسر والخلفي من الزخرفة.

كرسي رقم ٣

اللوحات: ٥

الأبعاد: ١١٢×١١٢ سم، ويبلغ أرتفاعه ٢٢٨ سم[١٥].
صُنع من خشب الجوز والبقس.واستخدم فيه أسلوب التجميع والتعشيق "الكنده كارى"، والتفريغ.
الوصف: يأخذ الكرسي هيئة مربعة، يرتكز على أربع قوائم تتميز الخلفية منها بأنها أكثر ارتفاعاً من الأمامية، ومن المرجح أن كل قائم كانت تعلوه بابات سقطت الآن. وتتركز الزخارف في الضلع الأمامي فقط، أما الأضلاع الثلاثة الأخرى فتخلو من الزخرفة.
يحيط بالقسم العلوي درابزين مكون من قطعة خشبية واحدة زُينت بمسدسات خاتم مكررة بشكل رأسي وأفقي، نفذت بالتفريغ، ويتوسط الضلع الأمامي رُحل لوضع المصحف أو الكتاب مفتوحاً. يتكون القسم الأوسط من جزئين، الجزء العلوي منهما عبارة عن مستطيل أفقي مزخرف بمسدس خاتم في الوسط وأنصافه، ويحيط بهذا الجزء إطار عريض خال من الزخرفة[١٦]. ويحتوي الجزء السفلي على أربع حشوات مستطيلة أفقية تركت فارغة. ويشغل القسم السفلي ثلاث خورنقات ذات عقود مفصصة. باقي أوجه الكرسي مكونة من حشوات كبيرة تُركت بدون زخرفة.

جامع السليمانية

إسم الصانع: لم يرد على الكرسي توقيع للصانع كذلك صمتت الوثائق عن ذكر صانع كرسي الوعظ بالجامع وتكلفته، إلا أن دفتر الإنشاءات يحتوي على معلومات عن الفنان الذي استكمل الناقص بالكرسي وهو الاوسته خير الدين النجار وتقاضى مبلغ ٦٠٠ اقجه مقابل استكمال الناقص بالكرسي[١٧].
الأبعاد: ١١٧× ١١٣سم، ويبلغ ارتفاعه ٣٤٠ سم[١٨].
المواد الخام المستخدمة: خشب الجوز والبقس، والعاج والصدف والأبنوس. وأسلوب التجميع والتعشيق "الكنده كاري"، والحفر البارز، والتطعيم، والزرنشان.
الوصف: يأخذ الكرسي هيئة مربعة، ويرتكز على أربعة قوائم تتميز الخلفية منها بأنها أكثر ارتفاعاً من الأمامية. ويعلو كل قائم بابات كمثرية الشكل، وأسفل البابات بالوجهين الخارجيين للقائم يوجد مربع يحتوي على كتابات بالخط الكوفي المربع نصها "محمد رسول الله" منفذة بالتطعيم بالعاج على أرضية من الأبنوس.
القسم العلوي مخصص لجلوس الواعظ ويحيط به من جميع الجهات درابزين تشغله زخرفة أبي جنزير منفذة بطريقة القفص، ويستثنى منها الضلع الأمامي حيث يحتوي على مكان دخول الواعظ، وعند زاويتي الضلع السفلي يوجد مثلثين قائمي الزاوية، يحتوي كل مثلث منهما على زخارف هندسية قوامها نصف طبق نجمي من طراز بواكير من عشر كندات منفذة بالعاج والأبنوس. ويحيط بها إطار من الزخرفة المجدولة المنفذة بالتطعيم[١٩]. ويعلو المسند تاج يأخذ شكل مثلث متساوي الساقين ينتهي من أعلى بورقة رومي ثلاثية. ويزدان ضلعي المثلث بصف من الشرافات عبارة عن أوراق رومي كبيرة ثلاثية الفصوص نفذت بالقطع والحفر البارز على أرضية حمراء. ويخلو سطح التاج من الزخرفة[٢٠].
ويأخذ القسم الأوسط شكلاً مستطيلاً أفقياً يتوسطه طبق نجمي من عشر كندات وأرباعه في الأركان الأربعة. يتوسط الطبق النجمي بالضلع الأمامي بروز نصف كروي يزدان بنجمة خماسية يحيط به خمسة أشكال سداسية وسقط وغطاء سقط، وطعمت أسطح هذه الحشوات بالصدف والأبنوس[٢١]. ويحيط بالطبق النجمي حشوات مختلفة، ومعينات مطعمة بالصدف والأبنوس، ومثلثات وغطاء سقط مزخرفة **بالزرنشان**[٢٢]، وسقط طُعم سطحه بالصدف والأبنوس. تزدان أسطح الحشوات الخماسية

والسداسية بوحدات رومي وأوراق ثلاثية وزهرة كف السبع "خماسية البتلات" وأنصاف مراوح نخيلية نفذت بالحفر البارز على أرضية بها تهشيرات. اتسمت الزخارف بالتماثل والتناسق. تخلو أسطح حشوات هذا القسم بالضلعين الجانبيين من أية زخارف. ويحيط بهذا القسم إطار من الزخرفة المجدولة منفذة بالتطعيم بالعاج والأبنوس والفضة والماهوجني.

القسم السفلي مستطيل الشكل يزدان بزخرفة أبوجنزير منفذة بطريقة القفص.

يربط بين قوائم الكرسي من أسفل كوابيل كل منها عبارة عن مثلث يلتصق ضلعيه بالقوائم، أما الضلع الثالث فتزينه أربع ورقات رومي كبيرة منفذة بالقطع، ويزين سطح هذا الكابولي فرع نباتي متماوج تخرج منه أوراق نباتية نفذت بالحفر الغائر ولونت بالأحمر القاني. ويتم الصعود للكرسي بواسطة سلم خشبي مستقل.

جامع مهرماه سلطان في أدرنه قابو[٢٣]

أرقام اللوحات: ٦.

الأبعاد: ٩٤ × ١٧٨ سم.

صُنع الكرسي من خشب الجوز والبقس، واستخدم في تنفيذه أسلوب التجميع والتعشيق "الكنده كارى".

الوصف: يأخذ الكرسي شكلاً مربعاً، يرتكز على أربعة قوائم تتميز الخلفية منها بأنها أكثر ارتفاعاً من الأمامية، يعلوها بابات دائرية الشكل. خُصص الجزء العلوي لجلسة الخطيب ويحيط بها درابزين مكون من قوائم ذات قطاع مربع بدون زخرفة. ويتكون القسم الأوسط من مستويين، المستوى العلوي منهما يأخذ شكلاً مستطيلاً أفقياً يزدان بالمعقلي القائم منفذ بالتجميع، أما المستوى السفلي فيتكون من ثلاث حشوات مستطيلة أفقية بجانب بعضها البعض خالية تماماً من الزخرفة. ويحتوي القسم السفلي على ثلاثة خورنقات ذات عقود مفصصة. ويعلو الضلع الخلفي تاج مجدد في الترميم الأخير.

الدراسة التحليلية

المواد الخام المستخدمة:

استخدم في صناعة الكراسي موضوع البحث خشب الجوز والبقس لصناعة القوائم والحشوات، وهو ما ظل شائعاً في المشغولات الخشبية العثمانية منذ الفترة المبكرة حتى أوائل القرن العشرين.

وقد استخدم الأبنوس والصدف وعظم درع السلحفاة كمادة لتطعيم بعض الحشوات مثل كرسي جامع السليمانية، أما العاج فقد استخدم للتطعيم وفي صناعة بعض الحشوات بشكل كامل كما هو الحال في كرسي وعظ جامع مهرماه سلطان باسكدار.

وتعتبر المواد الخام المذكورة هي الأساس في التحف الخشبية العثمانية المختلفة سواء الثابتة منها أو المنقولة في القرنين ١٠-١١هـ/ ١٦- ١٧م.

الشكل العام

تعتبر كراسي الوعظ من العناصر المهمة التي ظهرت بالجوامع العثمانية منذ منتصف القرن ال٩هـ/ ١٥م، وكان الهدف منها هو مخاطبة الناس وإسداء النصح لهم وجهاً لوجه[٢٤].

يحتوي كل من جامع السلطان سليم الأول، وجامع مهرماه سلطان باسكدار وجامع السليمانية وجامع مهرماه سلطان بادرنه قابى على كرسي وعظ واحد، بينما يحتوي جامع شهزاده محمد على ثلاثة

كراسي للوعظ وقد تكرر هذا الأمر في جامع السلطان بايزيد الثاني باستانبول (٩١١هـ/١٥٠٥م) الذي يحتوي على ثلاثة كراسي وعظ تعد هي الأقدم بين كراسي الوعظ الموجودة في جوامع استانبول.

أحد الكراسي موضوع البحث لها وجه زخرفي واحد كما هو الحال في الكرسي رقم ٣ بجامع شهزاده محمد، وبعضها يحتوي على وجهين زخرفيين مثل كرسي الوعظ رقم ١ و٢ بجامع شهزاده محمد، والبعض الآخر يحتوي على ثلاثة أوجه زخرفية متشابهة، وعادة ما تختلف زخارف الضلع الخلفي عن زخرفة باقي الأضلاع مثل كرسي الوعظ في جامع السلطان سليم الأول وجامع مهرماه سلطان باسكدار وكرسي جامع السليمانية.

أخذت كراسي الوعظ في الجوامع موضوع البحث شكلاً نمطياً ربما لأنها تعود لفترات تاريخية متقاربة، فجميعها يأخذ هيئة مربعة لا تحتوي على صناديق للمصاحف، ويحتوي بعضها على رحل لابقاء المصحف أو الكتاب مفتوحاً أمام الواعظ. الكراسي ذات شكل مربع ترتكز على أربع قوائم متساوية في الارتفاع كما هو الحال في كرسي الوعظ بجامع مهرماه سلطان في اسكدار، والكرسي رقم ٢ بجامع شهزاده محمد. وكراسي الوعظ التي ترتفع قوائمها الخلفية عن القوائم الأمامية توجد في جامع السلطان سليم الأول وجامع شهزاده محمد بالكرسي رقم ٢،٣، وجامع السليمانية. ويعلو قوائم كرسي السليمانية بابات كمثرية الشكل، وتخلو بقية الكراسي موضوع البحث من وجود بابات.

خُصص الجزء العلوي من الكرسي لجلوس الواعظ، ويحيط به درابزين من ثلاث أو أربع جهات، ومسند الواعظ في جامع السلطان سليم الأول وجامع السليمانية يعلوه تاج يشبه التيجان التي تعلو محاريب ومداخل الجوامع العثمانية.

يحتوي كرسي الوعظ بجامع السلطان سليم الأول والسليمانية على تاج مثلث الشكل يعلو مسند الواعظ يشبه التيجان التي تعلو المحاريب وأبواب الجوامع العثمانية المعاصرة، وفيما عدا هذه كرسي جامع السلطان سليم الأول والسليمانية لا توجد تيجان في كراسي الوعظ الأخرى موضوع الدراسة. وزخرف التاج بأوراق رومي ثلاثية وخماسية الفصوص ونُفذت زخارفهما بالقطع والحفر البارز، وتتشابه هذه الزخارف مع ما ورد على تاج كرسي الوعظ بجامع السلطان سليم الأول ومحراب السليمانية.

القسم الأوسط: ويعتبر الجزء من بداية هذا القسم إلى الأرض بمثابة قاعدة. ويتميز هذا القسم بأنه أوسع الأقسام وأكبرها مساحة ويحتوي على الموضوع الزخرفي الرئيسي للكرسي، ويتكون إما من مستطيل واحد كما هو الحال في كرسي الوعظ بجامع السلطان سليم الأول وجامع السليمانية، أو مستطيل مقسم إلى مستويين أفقيين علوي وسفلي مثل كرسي الوعظ بجامع مهرماه سلطان في اسكدار، وكراسي الوعظ بجامع شهزاده محمد.

عادة ما يتكون المستوى السفلي من **حشوات مستطيلة أفقية** متراصة بجانب بعضها البعض، تُرك بعضها **فارغاً** كما هو الحال في كرسي الوعظ رقم ٣ بجامع شهزاده محمد. وزينت الحشوات المذكورة بزخارف هندسية منفذة بالحفر البارز في كرسي جامع مهرماه سلطان في اسكدار، وجامع شهزاده محمد في الكرسيين رقم ١ و ٢.

ويتوسط القسم المذكور بالوجه الأمامي بروز نصف كروي في كرسي جامع السلطان سليم الأول وجامع السليمانية ويتشابه هذا البروز مع ما ورد بالباب الرئيسي بجامع السلطان سليم الأول وجامع السليمانية وجامع شهزاده محمد وجامع رستم باشا تحقيقاً لمبدأ **وحدة الفن والزخرفة**.

استخدم التجميع والتعشيق **"الكنده كاري"** في صناعة وزخرفة هذا القسم بكل الكراسي موضوع البحث. **الأشكال الهندسية** المنفذة بالكنده كاري تركت أسطح حشواتها فارغة بدون زخرفة باستثناء كرسي الوعظ بجامع السليمانية فقد زُينت معظم حشواته بالحفر البارز بعناصر الرومي المكونة من فروع نباتية والمراوح النخيلية والوريدات في شكل سيمتري وطُعمت بعض حشواتها بالصدف. وصنعت بعض الحشوات من العاج في القسم الأوسط بجامع مهرماه سلطان في اسكدار، وتزدان بعض أسطح هذه الحشوات بزخارف نباتية من الرومي والمراوح النخيلية المنفذة بالحفر البارز.

القسم السفلي بالكراسي يتكون من بائكة من العقود المفصصة التي حددت هيئتها بأوراق نباتية تتكون من ثلاثة عقود في كرسي وعظ جامع مهرماه سلطان باسكدار، وجميع الكراسي بجامع شهزاده محمد. وصنع هذا القسم بطريقة القفص وزُين بزخرفة أبوجنزير في كرسي الوعظ بجامع سليم الأول والسليمانية.

يربط بين أرجل الكراسي من أسفل كوابيل (كرادي) "süpürgelik"، تعتبر أقرب جزء للأرض، وقد صُنعت من قطعة واحدة نفذت بالقطع ويأخذ ضلعها شكل متماوج.

ويؤطر الأقسام المكونة لأوجه الكرسي أطر مصنوعة من العاج والأبنوس والماهوجني والفضة منفذ **بالتطعيم**، في كرسي الوعظ بجامع السليمانية فقط.

السلم: كل الكراسي موضوع الدراسة يتم الصعود إليها بواسطة سلالم خشبية مستقلة، تثبت على الكرسي بواسطة أجزاء معدنية وقت صعود الإمام "الواعظ"، وبعد الانتهاء من الدرس، تُوضع بجانب الكرسي.

يمكن القول بأن معظم كراسي الوعظ في الجوامع موضوع الدراسة تتفق معاً في الشكل العام وهو المربع

الأساليب الصناعية والزخرفية

ظهر العديد من الطرق الصناعية والزخرفية في الكراسي موضوع البحث يأتي في مقدمتها الكنده كاري **"التجميع والتعشيق"**، وطريقة التفريغ، والقفص، والحفر البارز، والتلوين، والتطعيم الحقيقي، وهي الأساليب التي سادت في العصر العثماني وخصوصاً في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

التجميع والتعشيق (Kündekari)[٢٥]: يُعرف في اللغة التركية باسم **"كُنده كارى"**، وهي عبارة عن حشوات هندسية بسمك مُعين تجمع مع بعضها على السطح الخشبي المراد زخرفته وتُعشق داخل الإطارات **"القنان"**، ولا يستخدم في هذه الطريقة أية مواد لاصقة أو مسامير[٢٦]. استخدم التجميع والتعشيق في تنفيذ زخارف القسم الأوسط في كل الكراسي موضوع الدراسة.

وقد ظهر هذا الأسلوب في الأناضول منذ عصر السلاجقة مثل منبر جامع علاء الدين في قونية، ومن الفترة العثمانية المبكرة باب التربة الخضراء في بورصة وأبواب وشبابيك جامع أوج شرفه لي في أدرنه.

التفريغ: ويتم تنفيذ الزخارف بهذا الأسلوب عن طريق تحديد المناطق المراد زخرفتها ثم تُفرغ الأرضيات عن طريق حفرها باستخدام نوع معين من الضفر أو بواسطة منشار الأركت اليدوي بحيث تكشف ما خلفها وذلك بزيادة عمق الأرضية إلى أن تتلاشى في التصميم، ويراعى في هذا الأسلوب أن تكون العناصر المكونة للوحدة الزخرفية متماسكة أو مترابطة أو متشابكة مع بعضها البعض[٢٧].

ظهر في قطعة خشبية واحدة في كرسي جامع مهرماه سلطان في اسكدار، وجامع شهزاده محمد في الكرسيين رقم ١، ٣.

أسلوب القفص: المقصود بها تشكيل زخارف هندسية من مثلثات ونجوم بواسطة سدايب خشبية تُثبت مع بعضها لإحداث هذه الأشكال وهي تشبه القفص ولا يتم هذا الأسلوب بالحفر والتخريم ولكن تُجمع وتُثبت المراين الخشبية[٢٨].

استخدمت في تنفيذ الدرابزين والقسم السفلي بكرسي جامع السلطان سليم الأول والسليمانية.

ظهر هذا الأسلوب في العصر السلجوقي في درابزين المنبر في جامع قزل بك في أنقره (١٢٦٤-١٢٨٣م)، ومنبر جامع أرسلان خانه في أنقره، ومنبر جامع أشرف اوغلو سليمان في بكشهر[٢٩].

أسلوب الحفر البارز: يتم في هذا الأسلوب الزخرفي تحديد العناصر الزخرفية ثم تُحفر الأرضية لتصبح الزخارف بارزة، وفيه تتساوى فيه أسطح العناصر الزخرفية مع أسطح إطاراتها بينما تنخفض الأرضية بضعة ملليمترات. وتم شطف زوايا العناصر الزخرفية لتكون مقوسة وأشبه بنصف الدائرة مما يضفي عليها الحركة وثلاثية الأبعاد.

وظهر هذ الأسلوب في زخرفة بعض حشوات كرسي الوعظ بجامع مهرماه سلطان باسكدار، وجامع السليمانية.

أسلوب التطعيم: يتم في التطعيم الحقيقي تحديد الأماكن المراد تطعيمها على سطح الخشب ثم تُحفر ويجهز المكان لمادة التطعيم، ثم تُملأ هذه التجاويف بمادة التطعيم الأغنى والأكثر قيمة، وفيه يستخدم العاج أو الأبنوس والصدف ودرع السلحفاة وبعض المعادن.

استخدم في زخرفة بعض حشوات الوجه الأمامي لكرسي جامع السليمانية واستخدم فيها العاج والأبنوس وعظم درع السلحفاة.

العناصر الزخرفية

تعتبر زخارف كراسي الوعظ موضوع البحث هي انعكاساً للفترة الكلاسيكية في الفنون العثمانية وجزء أصيل منها لا يتجزأ عنها، وقد راعى الفنان عند انتقائه للعناصر الزخرفية تحقيق مبدأ وحدة الفن العثماني إذ نجد أن زخارف كراسي الوعظ جزء من البرنامج الزخرفي للمنشأة ككل ولا تنفصل عنها.

الأشكال الهندسية: تعد الأشكال الهندسية هي العنصر الرئيسي في زخرفة الكراسي موضوع البحث فقد استخدم فيها الأطباق النجمية العشرية، ومسدسات خاتم وزخرفة أبي جنزير، والمعقلي القائم

الأطباق النجمية: تعتبر الأطباق النجمية العشرية وأجزائها ومكوناتها أكثر الأكشال الهندسية شيوعاً على الأخشاب العثمانية في الفترة الكلاسيكية وقد ظهرت في كرسي الوعظ بجامع السلطان سليم الأول وجامع مهرماه سلطان باسكدار وجامع السليمانية.

وقد نُفذت الأطباق النجمية العشرية على مواد خام مختلفة في الأناضول ولم تقتصر على الأخشاب فقط فقد نُفذ بالحفر البارز على الحجر في واجهة الباب التذكاري بشفاخانه عزالدين كيكاوس الأول في سيواس[٣٠]. ونُفذت **بالرسم** على الخشب في سقف جامع أشرف أوغلو في بكشهر[٣١]. ونُفذت بالتجميع والتعشيق ثلاثة في القسم الأوسط بالباب الرئيسي بالجامع الأخضر ببورصة، وفي القسم الأوسط بباب التربة الخضراء في بورصة[٣٢].

مسدس خاتم: استخدمت مسدسات خاتم وأجزائها في جميع كراسي الوعظ بجامع شهزاده محمد.
وقد ظهر مسدس الخاتم في عمائر الأناضول منذ العصر السلجوقي حتى العصر العثماني على مختلف المواد الخام وشتى أنواع العمائر. نُفذ بالفسيفساء الخزفية في حنية المحراب بمدرسة صاحب عطا في قونية[٣٣]، ونُفذ بالتفريغ على ظرف معدني لقنديل مؤرخ بالنصف الثاني من القرن الـ١٣ ومحفوظ في متحف مولانا بقونية[٣٤]. ونُفذت بالتجميع والتعشيق في القسم الأوسط بالباب الخشبي الشرقي بالجامع الكبير في بورصة[٣٥] (Ulu Cami).
المعقلي القائم: شاعت زخرفة المعقلي على الأبواب والشبابيك لتناسب هذه الزخرفة مع المساحة الطولية لكل من الباب والشباك[٣٦].
وقد ظهرت على كرسي الوعظ بجامع مهرماه سلطان بأدرنه قابى.
واستخدمت زخرفة المعقلي في الجزء السفلي بكرسي المقرئ بجامع سارية الجبل بالقاهرة (٩٣٥هـ/ ١٥٣٥م)، وفي دكة المقرئ بجامع التى برمق (١١٢٣هـ)[٣٧].
زخرفة أبو جنزير: استخدمت في القسمين العلوي والسفلي بكرسي جامع السلطان سليم الأول وجامع مهرماه سلطان باسكدار وجامع السليمانية.
وقد استخدمت زخرفة أبي جنزير في الاناضول قبل العصر العثماني كما هو الحال في درابزين المنبر الخشبي الجامع الكبير في مغنيسا (١٣٦٧م) ، وفي درابزين منبر جامع الخاتونية في مغنيسا[٣٨] (١٤٩١م)، وفي درابزين المنبر الخشبي بجامع أخي علوان في أنقرة[٣٩].
الزخارف النباتية (الرومي): تقوم زخرفة الرومي في الأساس على التفريعات النباتية الحلزونية الطويلة والقصيرة المتشابكة التي يخرج منها أوراق نباتية وأزهار محورة عن الطبيعة[٤٠].
تعتبر الزخارف النباتية من العناصر الزخرفية الثانوية على كراسي الوعظ موضوع الدراسة فقد استخدمت في زخرفة بعض الحشوات ونُفذت جميعها بالحفر البارز. وتتكون الزخارف النباتية **"الرومي"** من فروع ومراوح نخيلية وأنصافها وأوراق ثلاثية الفصوص.
وقد شاعت زخرفة الرومي في الأناضول قبل العصر العثماني فقد استخدمت بكثر في عمائر وفنون سلاجقة الأناضول.
المراوح النخيلية: من العناصر الزخرفية التي ارتبطت رمزيتها في الفن العثماني بمعنى الجنة، وهي ثلاثية الفصوص ويظهر الفص الأوسط أكثر قصراً ومدبباً، والفصوص الجانبية ملتوية التواءً خفيفاً إلى أسفل[٤١]. واستخدمت في زخرفة بعض حشوات كرسي الوعظ بجامع مهرماه سلطان باسكدار وكرسي جامع السليمانية.
وقد ظهرت في الفترة العثمانية المبكرة على الخزف في الجامع الأخضر ببورصة (٨٢٤:٨٢٢هـ/ ١٤١٩: ١٤٢١م)، وفي جامع المرادية بأدرنه[٤٢].
الأوراق الثلاثية: استخدمت كصف من الشرافات يعلو تاج كرسي الوعظ بجامع السلطان سليم الأول وجامع السليمانية. وظهرت الأوراق الثلاثية كصف من الشرافات أعلى تيجان مداخل الجوامع والمحاريب الرخامية بالجوامع العثمانية الكلاسيكية مثل جامع السليمانية.

الكتابات: ظهرت **الكتابات** في نموذج واحد فقط وهو كرسي جامع السليمانية في الجزء العلوي من القوائم الأربعة وكُتبت بالخط الكوفي المربع ونُفذت بالتطعيم بالعاج على أرضية من الأبنوس، نصها **"محمد رسول الله"**.

وقد ظهرت نفس العبارة على الإنف بباب جامع رستم باشا باستانبول وكُتبت بالخط الكوفي المربع ونُفذت بالتطعيم أيضاً.

النتائج

من خلال دراسة هذا البحث توصلت إلى بعض النتائج ومن أهمها:

١ - وجود نسبة وتناسب بين حجم كرسي الوعظ ومساحة وارتفاع الجامع، فنجد أن كرسي الوعظ بجامع السليمانية هو أكبرهم حجماً ليتناسب مع ضخامة الجامع.

٢ – احتواء جامع شهزاده محمد على ثلاثة كراسي للوعظ يشير إلى وجود أكثر من واعظ بالجامع في نفس الوقت.

٣ – ظهور التأثيرات المملوكية بشكل واضح متمثلة في التطعيم بالزرنشان والخط الكوفي المربع في كرسي الوعظ بجامع السليمانية على الرغم من مرور ما يقرب من أربعين عاماً على نقل الصناع المصريين إلى استانبول في عهد السلطان سليم الأول، مما يدل على أن التأثيرات المملوكية ظلت موجودة بالفنون العثمانية لفترة طويلة.

٤ – تحقيق مبدأ وحدة الفن العثماني من خلال تشابه العناصر الزخرفية على أكثر من نوع للتحف وأكثر من مادة خام، مثل البروز النصف كروي الذي يتوسط كرسي الوعظ بالسليمانية نجد شبيهاً له في الباب الرئيسي بنفس الجامع، وكذلك التاج بنفس الكرسي يتشابه مع التاج الذي يعلو المحراب. وقد راعى الفنان عند انتقائه للعناصر الزخرفية تحقيق مبدأ وحدة الفن العثماني إذ نجد أن زخارف كراسي الوعظ جزء من البرنامج الزخرفي للمنشأة ككل ولا تنفصل عنها.

٥ – تنوعت الطرق الصناعية والزخرفية المستخدمة في صناعة وزخرفة الكراسي موضوع البحث والتي سارت جنباً إلى جنب مع التحف الخشبية الأخرى التي تعود لنفس الفترة.

٦ – بداية استخدام الصدف كمادة للتطعيم في كرسي الوعظ بجامع السليمانية وهو ما مهد لحدوث طفرة في أساليب الزخرفة الأخشاب العثمانية بالصدف فيما يُعرف بالصدفكارى "أشغال الصدف".

٧ – نظراً لبناء الجوامع المذكورة من الخزانة السلطانية فقد انعكس ذلك على المواد الخام فقد صُنعت بعض حشوات كرسي الوعظ بجامع مهرماه سلطان من العاج وهو مادة نادرة وغالية.

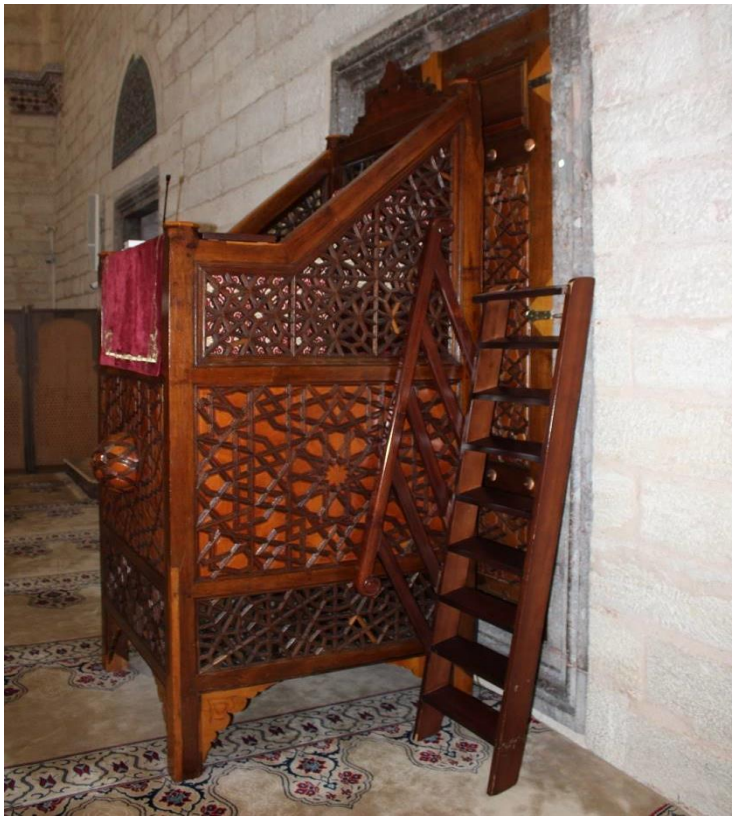
٨ – عمد الفنان إلى زخرفة أوجه الكراسي التي تظهر للعيان، أما الأوجه التي تقع في مواجهة الجدران فلم يزينها.

١٠ – تتفق جميع الكراسي في شكلها العام وأجزائها إلا أنها تختلف في الزخارف والتفاصيل، وتتفق جميعها في عدم وجود صندوق للمصحف بها.

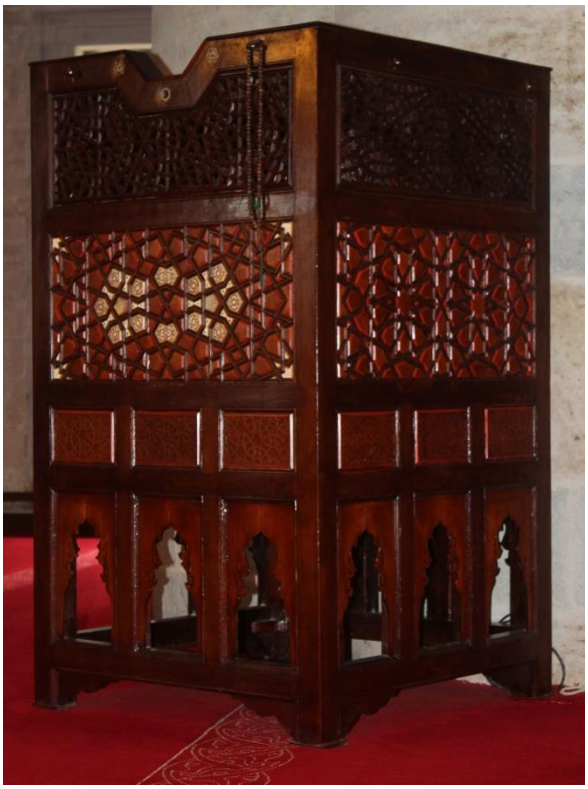
١١ – العثور على اسم صانع كرسي الوعظ بجامع السليمانية في دفتر الإنشاءات الخاص بمجمع السليمانية، واسمه الاوسته خير الدين وقد استكمل الناقص في كرسي الوعظ الشريف مقابل ٦٠٠ أقجه.

اللوحات

لوحة (١، ١أ) جامع سليم الأول،
كرسي الوعظ، الضلع الأمامي والجانبي.



لوحة (١ب) جامع السلطان سليم الأول،
كرسي الوعظ، الضلع الجانبي والسلم.



لوحة (٢) جامع مهرماه باسكدار، كرسي الوعظ.

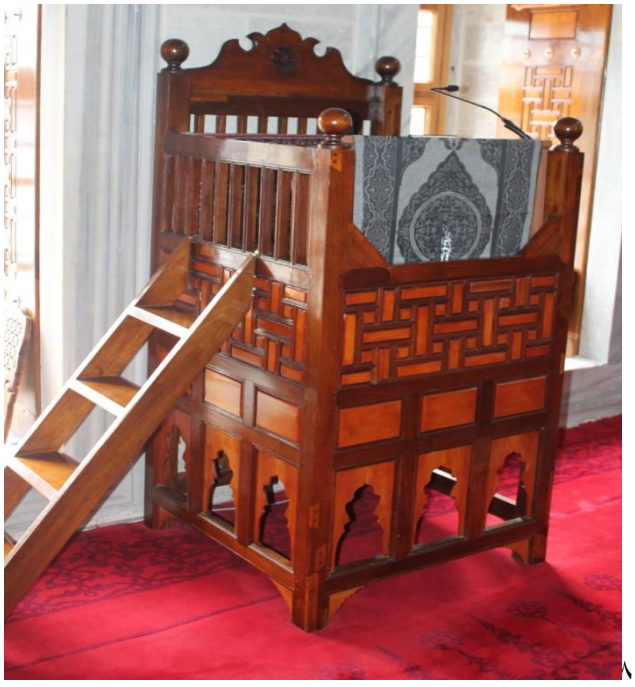
لوحة (٢أ) جامع مهرماه باسكدار، كرسي الوعظ

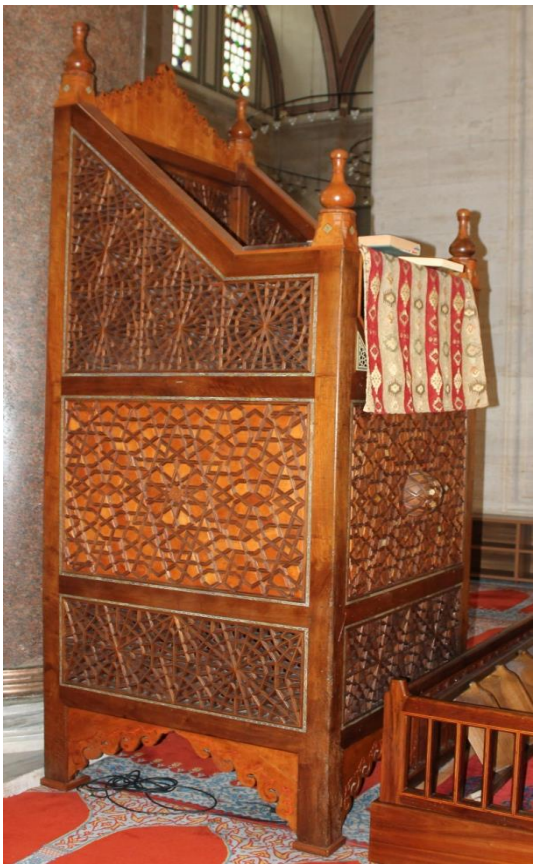
لوحة (٢ب) جامع مهرماه باسكدار، كرسي الوعظ، تفاصيل من الضلع الأمامي. (تصوير الباحث)

لوحة (٣) جامع شهزاده محمد، كرسي الوعظ رقم١، لوحة (٤) جامع شهزاده محمد، كرسي الوعظ رقم ٢، الضلع الأمامي. (عن Abdullah SAAT) الضلع الأمامي

لوحة (٥) جامع شهزاده محمد، كرسي الوعظ رقم ٣. (عن Abdullah SAAT)

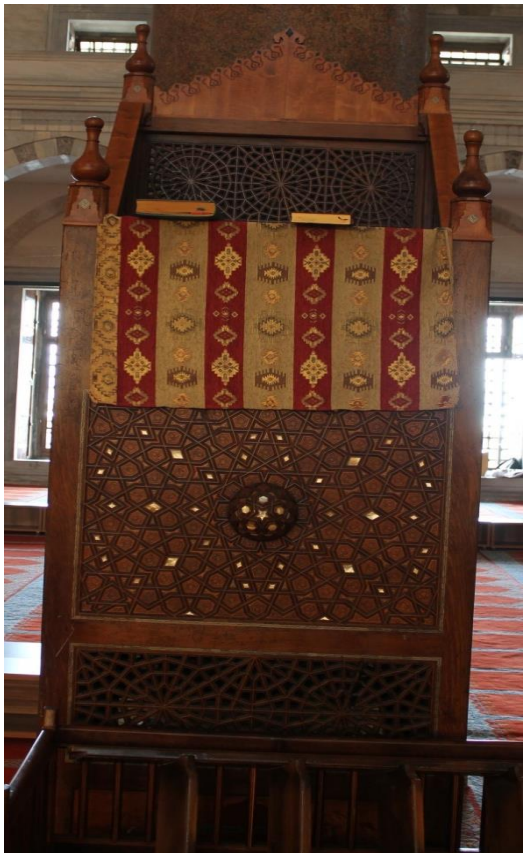
لوحة (٦) جامع مهرماه سلطان بأدرنه قابي، كرسي الوعظ. (تصوير الباحث)



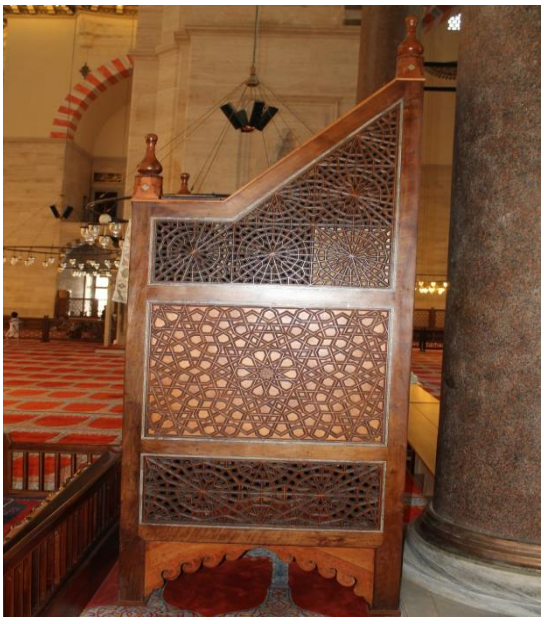


.

لوحة (٧) جامع السليمانية، كرسي الوعظ.



لوحة (٧أ) جامع السليمانية، كرسي الوعظ



لوحة (٧ب ، ٧ج) جامع السليمانية، الضلع والبابات بكرسي الوعظ (تصوير الباحث)

حواشي البحث

[١] بحث مستخرج من رسالة الدكتوراة الخاصة بالباحث محمد أبوسيف عبدالعظيم خضر.
[٢] السلطان العاشر من سلاطين آل عثمان، وقد حكم الدولة العثمانية من سنة ١٥٢٠م إلى سنة ١٥٦٦م.
[3] Tahsin Öz, **İstanbul Camileri**, C.1, Ankara, 1987, s.130. Halil Edhem, **Camilerimiz**, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1932, s. 49 .. Aydın Yüksel, **Osmanlı Mimarisinde Sultan Süleyman Devri (926- 974/ 1520-1566)**, C.6, İstanbul, 2004, s. 520-521.
[4] Kuban, Doğan, "Mihrimah Sultan Külliyesi", **DBİA**, C.5, İstanbul, 1994, s. 456. İsmail ORMAN, "'Mihrimah Sultan Külliyesi", **TDVİA**, C.30, İstanbul, 2005, s.40-42. Aptullah Kuran, **Mimar Sinan**, İstanbul, 1986,s. 48- 52,
[5] İsmail Orman, Şehzade Külliyesi, **TDVİA**, C.38, İstanbul, 2010, S. 483- 485.Godfrey Goodwin, **A History Of Ottoman Architecture**, London, 1971, s. 207,
[6] Selçuk Mülayim, Süleymaniye Camii Ve Külliyesi, **TDVİA**, C. 38, İstanbul, 2010, s. 114- 119. Ömer Lutfi Barkan, **Süleymaniye Camii Ve İmareti İnşaatı (1550-1557),** Ankara, 1972,s. 79. Rüstem Bozer, "Süleymaniye'nin Ahşapları", **Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi**, Ankara, 2007, s. 229- 330.
[7] Semavi Eyice, Edirnekapı Camii ve Külliyesi, **TDVİA**, C.10, İstanbul, 1994, s. 446- 448. Halil Eldem, **Camilerimiz**, s. 60- 61. Ayvansarâyî, **Hadîkatü'l-cevâmi'**, C. I, 24, İstanbul 1987, I, 56-57.
[٨] زخرفة أبي جنزير عبارة عن وحدة هندسية متعددة الأضلاع مكونة أحياناً من أربعة وعشرين ضلعاً أو ستة عشر ضلعاً وهذه الوحدة يطلق عليها أهل المهنة هذا المصطلح لتقاربها مع ترس جنزير الدراجة. شادية الدسوقي: الاخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٣، ص. ٢٩٥.
[٩] يتشابه هذا البروز مع ما ورد على الباب الرئيسي بنفس الجامع وباب جامع السليمانية وكرسي مقرئ السليمانية والباب الرئيسي بجامع شهزاده محمد وجامع رستم باشا.
[10] Abdullah SAAT, **İstanbul Selatin Camilerindeki Vaaz Kürsüleri**, İÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2008, s.18.
[١١] كما تتشابه الهيئة العامة لهذا الكرسي مع كرسي الوعظ بجامع مهرماه سلطان في أدرنه قابو.
[١٢] مسدس خاتم عبارة عن نجمة سداسية الرؤوس يحيط بها في هيئة دائرية ست حشوات، كل حشوة تأخذ شكلاً سداسياً منتظم الأضلاع والزوايا. شادية الدسوقي: المرجع السابق، ص. ٣٠٤. نجاح مهدي: الأشغال الخشبية الإسلامية المحفوظة في متحف بيت الكريتلية "دراسة أثرية فنية"، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠١٤، ص. ٦٠٨.
[١٣] يتشابه هذا الكرسي مع كرسي الوعظ في جامع مهرماه سلطان في اسكدار، وكرسي المقرئ في جامع سليمان باشا الخادم في الشكل العام.
[١٤] تتشابه هذه الحشوات مع نظيراتها في كرسي الوعظ بجامع مهرماه سلطان باسكدار.
[15] Abdullah Avunduk, **Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Camilerinde Ağaç Sanatı**, İÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1995, s.300.
[١٦] زوايا الإطار يشبه المعقلي المعقوف.
[17]١٢١ Ömer Lütfi Barkan, **Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı (1550- 1557)**, C.2, Ankara, 1979, s.121.
[18] Mehmet Avunduk**, a.g.e**, s. 305. Abdullah SAAT, **a.g.e**, s. 22.
[١٩] تتشابه زخارف هذا الجزء مع ريشة منبر جامع آق سنقر في الدرب الأحمر بالقاهرة، وهو ما يعتبر من التأثيرات المملوكية، كما تكرر هذا التصميم في كرسي الوعظ بجامع قليج علي باشا.
[٢٠] يتشابه التاج مع تيجان المحاريب في جوامع المعمار سنان مثل جامع صوقللو محمد باشا وجامع نشانجي محمد باشا، وجامع جراح محمد باشا، ومحراب جامع السليمانية.
[٢١] يشبه البروز النصف كروي مع البروز الموجود في الباب الرئيسي لجامع السليمانية تماشياً مع الوحدة الزخرفية للمنشأة.
[٢٢] يعتبر التطعيم بالزرنشان من التأثيرات المملوكية.
[٢٣] يشبه هذا الكرسي كرسي الوعظ في جامع قره أحمد باشا من حيث الشكل العام.
[٢٤] ابراهيم وجدي: دراسة أثرية فنية لثلاثة كراسي وعظ خشبية محفوظة بمتحف مدرسة صاحب عطا بمدينة قونية، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، العدد السادس، مارس ٢٠٢٠، ص ٨٤.
[25] Abdullah Mehmet Avunduk, **a.g.e**, s. 26.
[٢٦] شادية الدسوقي: المرجع السابق، ص ١٠٤.
[٢٧] نجاح مهدي: المرجع السابق. ٤٦٦. شادية الدسوقي: المرجع السابق، ص. ١٢٦. عبدالله عطية: دراسات في الفن التركي، القاهرة، ٢٠٠٧، ص. ١١٤.

[٢٨] عبدالله عطية: المرجع السابق، ص ١١٤.
[٢٩] عبدالله عطية: المرجع السابق، ص ١١٤.
[30] Şerare Yetkin, **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İstanbul, 1972, Levha.77.
[31] Şerare Yetkin, **a.g.e,** Levha.80.
[32] Yıldız Demiriz, **Osmanlı Mimarisi Süsleme, Erken Dönem (1300-1453)**, İstanbul, 1979, s. 379, 408, Levha. 321, 368, 369. Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarisi**, İstanbul, inkilap Yayınevi, 2004, s. 570, 571.
[33] Şerare Yetkin, **a.g.e**, s.30.
[34] Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Ankara, 1992, s.202, Levha. 134
[35] Yıldız Demiriz, **Osmanlı Mimarisi Süsleme, Erken Dönem (1300-1453)**, İstanbul, 1979, s. 323,327 levha. 277, 236.
[٣٦] شادية الدسوقي: المرجع السابق، ص ١٥٥.
[٣٧] شادية الدسوقي: المرجع السابق، ص ١٥٥.
[38] Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarisi**, İstanbul, inkilap Yayınevi, 2004, s.170.
[39] Gönül Öney, Rahmi Ünal, **Akdeniz'de İslam Sanatı, Erken Osmanlı Sanatı, Beyliklerin mirası**, İstanbul, 1999, s.28, 84,176.
[٤٠] ابراهيم وجدي: المرجع السابق، ص ٩٣
[٤١] إبراهيم وجدي: المرجع السابق، ص . ٩١.
[٤٢] ابراهيم وجدي: المرجع السابق، ص ٩١.

تمثال الحديقة ما بين الابداع والتكامل الفني في الحدائق ذات القيمة التاريخية

أ.م.د خالد فؤاد بسيوني

ملخص البحث

الفن والبيئة عنصران لا يفترقان ،كل منهما يؤثر فى الاخر ويتأثر به. فالعلاقة التكاملية التى يمكن ان تنشأ عن صياغة وتنظيم الرؤية بين الفن و الفراغ المحيط الذى يحتويه يمكن ان تحمل صفات عديدة ، فمن غير الممكن دراسة جماليات الأعمال النحتية في الحدائق ، و لا سيما الحدائق ذات القيمة التاريخية، الا من خلال فهم عميق لطبيعة المكان وخصائصه. لذلك من الضروري دراسة المدارس المختلفة لتصميم الحدائق و تصنيفها ،وتحديد نوعية الفراغات المتاحة للأعمال الفنية المناسبة لها. و اذا وضعنا في الاعتبار القيم التعبيرية و الجمالية التي تكمن في تمثال الحديقة و أثره الفني و الجمالي علي البيئة و كيف يتحقق ذلك من خلال التكامل الجمالي في الشكل و المضمون مع البيئات المحيطة فيظهر جليا دور تمثال الحديقة في التناغم مع النظام المحيط بما يتناسب شكلا و موضوعا مع الحديقة و قيمتها التاريخية و التراثية مع ضرورة المام النحات بدراسة القيم الجمالية لنحت الحدائق و تطورها عبر العصور و العوامل التي تحكم القيم التشكيلية في تمثال الحديقة و كيفية المحافظة عليها من خلال الاسس و المعايير الواردة في المواثيق و الاتفاقات الدولية التي تحكم أعمال الصيانة و الترميم و تطوير الموقع مع أهمية دراسة ملائمة الخامات لطبيعة الموقع و ادراكه لكامل الدراسات و العلوم ذات الصلة بالعمل النحتي في الهواء الطلق.

Garden Statue in Historic Gardens: Creativity and Artistic Integration

Art and environment cannot be separate as the influence each other in a mutual way. The relation evolving from the integration of art vision and its surrounding space can embrace multiple features. It is crucial to fully understand the nature of space and its characteristics before studying the visual art of sculptures in historic gardens. Thus, the current study meant to discuss different approaches gardens' designs. Furthermore, the study emphasized the visual values of garden statues and their integration, as well as, harmony with surrounding landscape; in an implicit and explicit context. The current study also shed some light on the evolution of garden sculptures throughout different eras. Conservation codes and regulations were also discussed in regards to open-air sculptures.

الكلمات الدالة

القيم الجمالية – الحدائق التاريخية - منحوتات الحدائق

Aesthetic values– historic gardens – garden sculptures

المقدمة

اهتم الانسان عبر العصور المختلفة بتنسيق الحدائق بالتزامن مع محاولاته الاولي نحو الاستقرار ، حتي أصبحت الحدائق ضرورة من ضروريات الحياة و أصبحت جزءا مكملا لحياة الانسان بعد أن كانت مظهرا من مظاهر الثراء و انتشرت الآن حتى غطت الحدائق العامة في المدن أجزاء كبيرة. و كان إرتباطها بالمجتمع عبر العصور يرجع لأسباب دينية و اجتماعية و فلسفية . و الحدائق ذات القيمة التاريخية تمثل رصيدا من التراث الفني و التراث العمراني و ما تحويه من نافورات و تماثيل نحتية , كما تحظي باهتمام شديد في مختلف المجالات لقيمتها التاريخية و الثقافية و الجمالية , حيث تعبر عن موروث الشعوب و حضارتها ، ويعتبر فن النحت هو اقرب الفنون إرتباطا بالأماكن المفتوحة و الحدائق العامة فهو يعبر عن الرؤية التى يمكن ان تنشأ عن صياغة وتنظيم العلاقة بين الفن و الفراغ الذى يحتويه. وتماثيل الحدائق على الرغم من اشتراكها مع تماثيل الميادين فى الفراغ الخارجى ،إلا انها قد تتغاير فى المعايير الجمالية والتشكيلية ،على اعتبار اختلاف الطبيعة البيئية حولهما بما في ذلك من عناصر ومفردات مكونة للحدائق وزوايا الرؤية والطرق والممرات والمبانى الملحقة وحركة الرواد.

و من هنا اتت الدراسة لالقاء الضوء علي العلاقة بين التمثال و الحديقة والسمات التشكيلية المميزة للتمثال مع طبيعة الحديقة عن طريق التباين أو التوافق بينهما لتحقيق قيم التوافق و قيم الجمال و الفكر و الهدف مع بقية العناصر المحيطة في علاقة تكاملية.

وقد اعتمدت الدراسة علي المنهج الاستقرائي النظري بهدف التتبع والتقصي من اجل الوصول الى النتائج من خلال تحديد إحدى الإشكاليات البحثية، مع جمع البيانات والمعلومات اللازمة عنها، وذلك من أجل الوصول لعلاقات متكاملة في موضوع البحث ، و تم ذلك عبر دراسة العناصر و الموضوعات المتعلقة بهدف التعميم في المراحل التالية. كما اعتمدت الدراسة علي بعض المناهج العلمية الاخرى كالمنهج المقارن والمنهج الوصفي الذي تناول التعريفات و المفاهيم الخاصة بعلم تنسيق الحدائق , خاصة الحدائق ذات القيمة التاريخية و الحدائق العامة و ما يحكمها من قواعد جمالية و تشكيلية تحكم العلاقة بين التمثال و المحيط البيئي له في الهواء الطلق, بالاضافة الي المواثيق الدولية المنظمة للحفاظ علي تلك الحدائق وما تحويها من منحوتات و ما يميزها من صفات جمالية و تشكيلية

كما ألقت الدراسة الضوء علي نماذج من الحدائق ذات القيمة التاريخية و الحدائق العامة و الحدائق المتحفية و حدائق القصور حيث تمتلك مصر العديد و العديد خاصة الموروثة ابان حكم الاسرة العلوية و ما تتطلبه هذه الحدائق من رعاية دائمة و رفع كفاءتها و إعادة إحيائها لتظل تحظى بقيمها الفنية الجمالية و التراثية حتى تظل شاهدا علي إبداعات حضارة الانسان .

اشكالية الدراسة

اظهار اهمية مفهوم الحدائق ذات القيمة التاريخية و ما يتبعها من ضرورة المام النحات و المرمم الفني بدراسة شاملة عن طرز تلك الحدائق و ما تضمها من تماثيل تحتاج الي رعاية دائمة و اعمال ترميم و صيانة دورية من خلال الاسس العلمية و المواثيق الدولية المنظمة.

اهمية الدراسة

تهدف الدراسة الحالية إلي

- القاء الضوء على علم تنسيق الموقع و المفاهيم المختلفة التي ارتبطت به
- التعرف علي المدارس المختلفة في تصميم الحدائق.
- توضيح مفهوم الحدائق ذات القيمة التاريخية وأنواعها و ارتباط الأعمال النحتية بها جماليا و تشكيليا و وظيفيا.
- التعرف على المعايير الجمالية والتشكيلية لتمثال الحديقة والأثر الجمالى لتمثال الحديقة على البيئة المحيطة من أجل الارتقاء بالذوق العام و المجتمعي.
- التعريف بدور الحفاظ و الصيانة و المتابعة الدورية لأعمال نحت الحدائق
- كيفية تلافي المشكلات و تخطي العقبات المسببة لتلف الاعمال النحتية التي تواجه النحات اثناء و بعد انتهاء العمل خاصة عند اعادة رفع كفاءة أوترميم أو تطوير بالحدائق.

١ – علم تنسيق الموقع The Science of Landscaping

١-١ مفهوم تنسيق الموقع
The Concept of Landscaping

علي عكس الاعتقاد السائد بأن المباني هي التي تعطي المدينة الانفراد و التميز ، في شكل و طبيعة المساحات المفتوحة . فالأماكن المفتوحة جزء مهم من بنية المجتمع تستمد خصائصها من طبيعة الأسطح التي تحيطها , فتساهم في تشكيلها و تكوينها ، و الجدير بالذكر أن خصائص الفراغ تتمثل في شخصية المكان و حجمه و شكله و وظيفته. و من هنا جاءت اهمية دراسة علم تنسيق الموقع "و هو علم و فن تنظيم عناصر البيئة الخارجية الطبيعية و الناتجة من خلال جهد واعي و منظم يهدف خلق بيئات نافعة و صالحة للنسق بداخلها" . و لعلم تنسيق الموقع اهمية بيئية عن طريق تنسيق الموقع بتغير البيئة المحيطة ومحاولة التحكم ما أمكن في الحرارة و الرطوبة و حركة الرياح و غيرها. كما ان له أهمية جمالية بخلق احاسيس و ادراكات مختلفة و أهمية اقتصادية من خلال التسويق والسياحة و أخرى اجتماعية تكمن في تنمية الاحساس بالمشاركة و المسئولية عن البيئة و لاسيما المسئولية المجتمعية عن الموروث الحضاري. [١]

و لذلك يمكن القول ان اساس التعامل مع التراث في عمليات التنمية العمرانية يعتمد علي الوعي بأن المخزون و الرصيد التراثي (المباني و النطاقات و المحيط و الأعمال الفنية) يتعدي الوجود المادي و التاريخ المجمد الي التسجيل و التوثيق لرؤي المجتمع و فكره خلال تعامله المستمر مع البيئة لتحقيق غاياته.[٢]

١-٢ نظم تصاميم الحدائق
Types of Garden Designs

شاعت علي مر العصور طرزا معينة للحدائق التراثية كالطراز الفرعوني و هو هندسي متناظر كالفارسي ثم الاغريقي و الروماني و الطراز العربي الاندلسي و هناك المغولي في وسط و شرق آسيا بالاضافة الي الاسلوب الياباني المتميز في تنسيق الحدائق ذات البعد التراثي. ثم يأتي طراز عصر النهضة الايطالية و طراز لويس الرابع عشر و هو مايجمع بين الطراز الهندسي المتناظر و الطراز الطبيعي.[٣]

حيث تعددت وجهات النظر التي تصنف عن طريقها المناطق الخضراء و المتنزهات بحيث أمكن تصنيف الاماكن المفتوحة وفقا للطراز المستخدم في التصميم . و من اشهر الطرز التصميم الهندسي أو المنتظم الذي يتميز بالخطوط الهندسية المستقيمة التي تتصل ببعضها بزوايا أغلبها قائمة وقد تكون أحيانا خطوط دائرية أو بيضاوية أو أي شكل هندسي متناسب مع معالم الأرض كالحدائق المصرية القديمة مثل حدائق الإله أمون و التي تعود للدولة الحديثة .(شكل رقم ١)

كذلك الحديقة الصينية و اليابانية القديمة حيث تعد الحدائق اليابانية إمتدادا للحديقة الصينية فقد إعتمدت علي التأثر بالطبيعة بشكل كلي و مباشر مع الميل لعدم التصنع كما كانت أقل مساحة من الحدائق الصينية .

و هناك التصميم الطبيعي الذي يراعى محاكاة الطبيعة بقدر الإمكان وعدم استخدام الأشكال الهندسية ويناسب المساحات الكبيرة . بالاضافة الي التصميم الحديث أو الحروهو نظام بسيط لا يتقيد بقواعد التنسيق المعروفة مثل المحاور والتماثل وغيرها وتوزع فيه النباتات بأعداد قليلة فردية لها صفات مميزة , ويجمع هذا النظام بين جمال الطبيعة و الأشكال الهندسية بصورة غير متماثلة. (شكل رقم ٢)

و اخيرا التصميم المزدوج وهو خليط بين النظامين الهندسي و الطبيعي في مساحة واحدة مع العناية بالأشكال الهندسية والمحافظة على المناظر الطبيعية (شكل رقم ٣) , وقد صممت حدائق عصر النهضة علي هذا الطراز. ففي بداية عصر النهضة في أوروبا ظهرت العديد من الأفكار و الاتجاهات والأبعاد الجديدة التي انعكست علي الآراء و الأسس التصميمية لكل من المباني و الفراغات الخارجية , حيث كان الإيمان بقوة الإنسان و قدرته الإبداعية والتشكيلية و الجسدية يشكل عنصراً هاماً. وكان عصرا يعبر عن العودة إلى مبادئ الرومانسية و الكلاسيكية و رغبة في الوصول لأهداف محددة من التجانس و النظام الهندسي المنتظم. وفي هذا الطراز ميل واضح إلى إقامة المنشآت المائية الهندسية الجميلة تتوسطها النافورات و التماثيل والمنحوتات والمقاعد والكباري . و غالبا من كان الطراز خليطا من الطراز الإغريقي و الروماني و كانت التصميمات مقسمة إلي قسمين تصميم لحدائق الملوك و الامراء و تصميم حدائق عامة الشعب و كان أغلب التصميمات يغلب عليها التماثيل. [٤](راغب, ١٩٨٥ : ص- ٥٥)

و حدائق النهضة الفرنسية تعد مستوحاة من حديقة النهضة الإيطالية حيث اهتم الايطاليون بالنحت و العمارة مما جعلهم يستخدمون المنشآت و التماثيل كعناصر اساسية ، التي تطورت فيما بعد إلى حديقة أكبر في فرنسا وأكبر رسمية في عهد لويس الرابع عشر. و تميزت تلك الحدائق بوجود باحات الزهور و المنحوتات الرخامية و نافورات المياه المزخرفة. ، كما تميزت حدائق النهضة الفرنسية بأساسات زخرفية متناظرة هندسية و نباتات , و مسارات للرمل و الحصي , و تراسات , و سلالم و منحدرات , و مياه جارية علي شكل قنوات و شلالات و نوافير ضخمة مع الاستخدام المكثف للكهوف الاصطناعية و التماثيل للشخصيات الأسطورية.[٥]

ويلاحظ ان المتبع في تصميم الحديقة الفرنسية انها كانت مصممة لاستخدام جميع افراد الشعب مع إتباع وسائل الخداع البصرى في التصميم للإيحاء بالبعد و القرب . [٦]

كما يوجد بعض النماذج الاخري للحدائق و مثال علي ذلك

الحدائق الإنجليزية التي إزدهر فيها فن تنسيق الحدائق بإنجلترا في عهد الملكة فيكتوريا و كان التخطيط هندسيا متناظرا (شكل رقم ٤) [٧] (راغب, ١٩٨٥: ص - ٥١) و الحديقة الاسلامية حيث إستمدت الحديقة النسق أو الطراز الهندسي في تنسيقها من الحديقة المصرية القديمة و الفارسية .

والحديقة الأمريكية و الاوروبية في القرن ١٩ , حيث تميزت تلك الحدائق بالجمع بين الحديقتين في عصر النهضة الكلاسيكية و الرومانسية الانجليزية فأصبحت خليطا بين النسق الهندسي و الطبيعي . أما الحدائق ذات النسق الحديث التي ظهرت في القرن العشرين فقد إعتمدت علي الاخذ بالأشكال الحرة حيث أصبح المصمم أكثر تحررا من ذى قبل و يميل إلي إستخدام إمكانيات الموقع المتاحة و كيفية التلائم معها بغض النظر عن الشكل النهائى ، كما مال تصميم تلك الحدائق بشكل أكبر لتلبية متطلبات المستفيدين ، مع الاهتمام بالبيئة إهتماما كاملا . [٨]
كما أصبح الفكر الفلسفى الحاكم لتلك التصميمات الحديثة هو الفكر أو التوجه الشخصى و الذى يهدف في غالبية الاحيان إلي الرغبة في التميز. [٩] (شورة, ٢٠٠٢ : ص - ٣٧)

١-٣ العوامل المؤثرة على تصميم الحدائق
Factors Affecting Gardens' Design

لكل موقع دراسات تحليلية مختلفة يجب الالمام بها لمعرفة طبيعة أرض الموقع، و هذه الدراسات تتضمن دراسة طوبوغرافية "ميول الارض و طبيعة التربة و جيولوجيتها و إعتبارات تخضيرها و أسلوب حياه الكائنات فيها" و إعتبارات وجود المياه السطحية و الجوفية و أسلوب الصرف الطبيعي فيها كما يدخل في هذه الدراسة أيضا الإعتبارات المناخية للموقع علي مدار السنة من خلال عدة عوامل مؤثرة علي تصميم الحدائق حيث أنها معرضة بشكل مباشر لتأثيرات تلك العوامل المناخية المختلفة ، والتي تتمثل في درجات الحرارة و الإشعاع الشمسي مما يؤثر علي إختيار المواقع المناسبة للأشجارو كثافتها وارتفاعاتها ونوعية النباتات الملائمة لكل مناخ كما تؤثر درجات الحرارة علي عناصر الحديقة من نافورات و منحوتات من حيث علاقتها بدرجة امتصاص الحرارة وانعكاس الإشعاع الشمسي الساقط عليها نظرا لمسار الشمس من الشرق الي الغرب و اختلاف زوايا ميولها في الفصول الأربعة و سقوطها علي العمل النحتي من خلال ثلاثة جهات فقط و جهة رابعة لا تصل اليها اشعة الشمس [١٠] (حيدر، ١٩٩٤ : ص- ٢٠٥) . كما يؤثر عامل الرياح على تصميم الحديقة من حيث اختيار مواقع الأشجار والشجيرات للإستفادة منها في صد أو توجيه الرياح وكذلك مواقع المسطحات المائية و النافورات . اما الرطوبة النسبية ومعدل سقوط الأمطار فتلعب دورا هاما في اختيار نظام تصريف مياه الأمطارو اختيار مواقع الانشاءات و المنحوتات داخل الحدائق.

و تأتي العوامل الطبوغرافية بما فيها من شكل و طبيعة الارض في المرتبة الثانية مباشرة بعد العوامل المناخية في الاهمية وذلك لارتباطها الوثيق بالعديد من العناصروالإعتبارات البيئية الخارجية ، وهذا التأثير يكون من عدة جوانب أهمها أسلوب تصميم الحديقة ، و الإحساس بالفراغ داخل الحديقة ، و الارتفاع عن سطح البحر.

٢- مفهوم الحدائق ذات القيمة التاريخية
The Concept of Historic Gardens

هى الحدائق التاريخية التى أنشئت قبل منتصف القرن العشرين .وتمثل هذه الحدائق رصيداً مهماً من التراث العمرانى، وبالتالى تكون لها الأهمية نفسها للمبنى أو للمنطقة التراثية. و للحديقة و ما تحويه من نباتات و منحوتات قيمة تولد مع ميلاد ذلك العمل و ترتبط ارتباطا وثيقا بالطابع العام و السمات التشكيلية للمكان .

و يعرف الطابع بمجموعة من الصفات المركبة التي تميز مكانا بذاته و يضم من خلاله طابع الأبنية و العناصر المعمارية و ملامح الموقع و االمناخ و الأنشطة الثقافية و الاعمال الفنية. و يستمد الطابع اهميته من كونه احد عناصر النتاج الحضاري للأمة و الذي يسهم في تأكيد خصوصية تاريخها و ثقافتها . (١١)

٢-١ أنواع الحدائق ذات القيمة التاريخية

Types of Historic Gardens

حدائق القصور

إنتشرت تلك الحدائق في مصر بالعديد من القصور الملكية أبان حكم الاسرة العلوية و التي بقت خالدة حتي الان تحوى لنا أثار و تاريخ تلك الحقبة الزمنية حيث سجلت وزارة الاثار قصور تضم حدائقها العديد من الاعمال النحتية النادرة كحدائق قصر عابدين و قصر الاتحادية - العروبة و قصر القبة و قصر الطاهرة (شكل رقم ٥) و قصر المنتزه و قصر رأس التين وما يحويه من مجموعة نحتية نادرة اعلي البوابة الشرقية و ثلاث نافورات بالحدائق (شكل رقم ٦) إلي جانب حدائق قصر أنطونيادس و قصر البارون و ما يحويه من مجموعة فريدة من التماثيل النادرة (شكل رقم ٧).

الحدائق المتحفية

تعد الحدائق المتحفية من أهم المعالم الثقافية و الجمالية التي تمثل قيمة فنية و تاريخية وتراثية للأجيال و هي نوع من الحدائق التي إنتشرت لأداء رسالة نشر الجمال و تسجيل التاريخ فهي تحوى بداخلها معرضا لمجموعة من التماثيل إرتبطت بشكل وثيق مع حدائقها في منظر خلاب يشكل قالب لحفظ تاريخ الأمة و حضارتها و الحفاظ علي سمات الفن في تلك الحقب و من هنا أصبحت هذه الحدائق من الاهمية كمحطة بصرية تعبر الحواجز إلي داخل نفوس و عقول الاجيال و قد إنتشرت في مصر العديد من تلك الحدائق و أهمها:

- حديقة المتحف المصرى بالتحرير و التي تحوي العديد و العديد من التماثيل الأثرية المنسقة بتسلسل تاريخي يصور عدة عصور (شكل رقم ٨).
- حديقة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية التي تعرض العديد من التماثيل الرخامية تمثل العصر البطلمى و الروماني و مدرسة النحت السكندرى(شكل رقم ٩) .
- حديقة متحف المجوهرات الملكية بالإسكندرية و فيها العديد من التماثيل المعدنية ، إلي جانب العديد من الحدائق المتحفية كحديقة متحف ميت رهينة الغني بأثاره الحجرية النادرة و متحف المسلة في المطرية و أخرى بالعديد من المحافظات.
- حدائق بعض المتاحف الحربية بالعديد من المحافظات كالمتحف الحربي القومي الذي يسجل تاريخ نضال و حريات الأمة و يعج بنماذج و مجسمات حربية و أعمال فنية مجسمة و تماثيل لأبطال. (شكل رقم ١٠)

أراء حول الخطورة التي تشكلها المتاحف المفتوحة علي المنحوتات

علي الرغم من الاراء العديدة التي تساند و تدعو إلي الاهتمام بمتاحف الحدائق المفتوحة في الهواء الطلق ومدى أهميتها في نشر الوعي و التذوق الفني و الثقافى و تخليد التراث الانساني إلا ان بعض الاراء المعارضة ترى خطورة في عرض بعض القطع الاثرية في الحدائق المتحفية المفتوحة حيث تكون عرضة لعوامل التعرية في الهواء الطلق كمياه الامطار و التلوث الناتج عن العوادم و الغازات الجوية و فضلات الطيور و أشعة الشمس و الرياح الرملية و التفاوت في درجات الحرارة و الرطوبة علي مدار اليوم و فصول السنة إلي جانب بعضها الموجود بجوار أجهزة التكييفات الموجودة بالقاعات و الاماكن الملاصقة لتلك التماثيل .

إلا أن الجانب المؤيد لدور و أهمية تلك المتاحف المفتوحة إستند علي أن هذه الاثار المعروضة منفذة من خامات مقاومة لعوامل التعرية كالجرانيت إلي جانب أنه يتم الاخذ في الاعتبار بعض الاحتياطات لضمان سلامة تلك الأثار و مثال علي ذلك ما يتبع في المتحف المصرى بالتحرير حيث يتم تغطيتها بأغطية البولى إيثيلين في العواصف الممطرة مع توفير قواعد خاصة انشئت بعناية لإرتكاز الاعمال عليها حتي لا تتصل مباشرة بأرضية الحديقة إلي جانب أعمال المتابعة و الصيانة الدورية لمجموع المعروضات .

الحدائق العامة ذات البعد الثقافي

و هي الحدائق ذات التأثير المباشر المرتبط بفن النحت المعروض في الهواء الطلق و هي مرتبطة بالمراكز الفنية و الثقافية معبرة عن الفن و الثقافة أو الزعامة لشخصيات تركت بصماتها في المجتمع و مثال علي تلك الحدائق:

- حديقة متحف المثال محمود مختار و التي تضم عدد من أعمال الفنان المصنوعة من الرخام الابيض والحجر و البرونز مثل تمثال رياح الخماسين و الفلاحة المصرية و غيرها و الحديقة صممت لتكون متحفا مكشوفا لخلق بانوراما يتناسق فيها إبداع النحات مع المساحات الخلوية في تكامل فني يوضح العلاقة بين الأعمال النحتية و الحدائق (شكل رقم ١١) [١٢] .
- حديقة الحرية و الصداقة و التي أنشئت في عهد الخديوى إسماعيل بأرض الجزيرة و التى تضم تماثيل العديد من رموز التحرر الوطني و الزعماء و الفنانين و الشعراء و تحوى مجموعة تماثيل للشاعر حافظ إبراهيم و الاقتصادى طلعت حرب و البطل الفريق عبد المنعم رياض أحد أبطال حرب التحرير إلي جانب مجموعة من زعماء بعض الدول و قادة التحرر الوطني بها (شكل رقم ١٢) .
- حديقة دار الاوبرا في الجهة المقابلة لحديقة الحرية و الصداقة و التي تضم تمثالي أم كلثوم و الموسيقار محمد عبد الوهاب و أعمال نحتية لعازفين من العصر الفرعوني و البطلمي و الإسلامى تجسد تطور الموسيقي عبر العصور المختلفة (شكل رقم ١٣) وصولا إلي مجموعة أخري حديثة من أعمال نحتية ضمت من سمبوزيوم النحت الدولي بأسوان للعديد من النحاتين الدوليين .
- الحديقة اليابانية تقع في مدينة حلوان أنشأت عام ١٩٢٢ و صممت علي الطراز الأسيوى و حوت مجموعة كبيرة من تماثيل الفيلة و بوذا بعدة احجام و تمثال لسلحفاة علي ظهرها تنين و تتوسطها مجموعة من البحيرات الصناعية (شكل رقم ١٤) ، و علي الرغم من أن هذه

الأعمال حظيت بالإهتمام و الترميم إلا أنها عادت إلي ما كانت عليه في السابق من تلف و ضرر خاصة في مجموعة التماثيل و ما أصابها من كسر و فقد أجزائها و مشاكل في حركة تدوير المياه و أعطال بالنوافير نتيجة الإهمال و عدم إجراء أعمال المتابعة و الصيانة الدورية [١٣].

- حديقة الخالدين بالاسكندرية (شكل رقم ١٥) و تضم عدة تماثيل نصفية مصنوعة من البرونز علي قواعد رخامية لزعماء و شخصيات وطنية.

٢ ـ٢ التمثال و علاقته التكاملية بالحدائق

The Statue's Integrative Relationship with Gardens

تعد التماثيل النحتية من أقرب الفنون إتصالا بالجمهور في الأماكن العامة حيث يضع فيها الفنان عمله النحتي وفق معطيات الكتلة و الفراغ و الخامة و الفكرة و الوظيفة وفقا لخصائص كل مكان مرتبط بعمله ، و اعتبرت التماثيل احدي ركائز فن تنسيق الحدائق لتمثل فكرة أو لتحيي ذكري حيث تعد احدي أهم أساسيات تقوية و اظهار جماليات الحديقة و كانت انسب الأماكن لها التي تقع عليها الاختيار هي البوابات العالية أو في وسط النافورات أو وسط الحدائق المتناظرة أو عند نهايات الطرق مع تنفيذ منظر خلفي لها من الاشجار الطبيعية و ظهر ذلك جليا في العديد من الحدائق و كان أبرز نماذجها في مصر حديقة انطونيادس بالاسكندرية الغنية بالتماثيل النحتية (شكل رقم ١٦ و 17) [١٤] (القيعي، ١٩٨١ ـ ص ٢٠٧) .

و اذا كانت الحديقة ترتبط بالعديد من العوامل المتغيرة فان تمثال الحديقة يتغير شكله و وضعه بتغير طرز الحدائق. حيث تتواجد الفروق بين تماثيل الحدائق وذلك تبعا لتغيير طبوغرافية المكان. فالحديقة الطبيعية التي لا يعتريها تغير جوهري في طبيعة تكوينها من حيث الارتفاع و الانخفاض في بعض اجزائها او اشتمالها علي بحيرات او برك طبيعية او صناعية قد تكون منبسطة في بعض اجزائها او صخرية في بعضها الاخر بحيث تكون المنحوتات موزعة داخلها في توافق و تناغم مع الطبيعة نفسها . اما الحديقة الهندسية الطراز غالبا ما تكون مسطحة و يكون توزيع القطع النحتية معتمدا علي التكرار خاصة اذا كانت المنحوتات فازات او ما يشابهها او الاعتماد علي تشكيل النافورات تشكيلا هندسيا و قد نري احيانا مجموعات من التماثيل النصفية ذات القواعد العالية نسبيا و كأنها تكمل تلك الخطوط الهندسية من الحديقة. و علي كل الأحوال فان القيمة الكلية للتكوين بين التمثال و بين طراز الحديقة لابد ان تتكامل في وحدة اساسها اعطاء اكبر قيمة و تأثيرا في الشكل و التعبير.

و بشكل عام يمكن القول بأنه لا يوجد اختلاف بين تمثال الحديقة و تمثال الميدان المعروضين في الاماكن المفتوحة من حيث معالجة الشكل حيث ان كلاهما من منحوتات الهواء الطلق. غير ان تمثال الميدان لا يتطلب تلك النظرة الطويلة المتفحصة لمن يعبر الميدان راكبا او راجلاً. لذلك فان انسب اعمال النحت للميدان تلك التي لها القدرة علي توصيل المضمون بسرعة علي عكس تمثال الحديقة الذي يدفع الي التأمل الطويل و يدعو للراحة النفسية او استجلاء المعاني بالتفكير العميق و التمهل و علي الرغم من التداخل الواضح بين تماثيل الحدائق و الميادين في القواعد التشكيلية و القيم و عناصر التصميم إلا أنها تتميز في الحدائق وسط وجود المساحات الخضراء و الأشجار من حيث ألوانهاو أنواعها و أحجامها. [١٥]

كما نجد نوع أخر من الأعمال النحتية ذات الصلة الوثيقة بالحدائق المفتوحة في الهواء الطلق و هو النحت الصرحى حيث يتميز بالضخامة ،و الصرحية و هي إحدى سماته من خلال تعبير الفنان عن

أهداف و أفكار المجتمع و هو نحت مرتبط بالمحيط به من حيث الفراغات و الارتفاعات و منفذ فيه خامات مقاومة للعوامل الجوية مع الابتعاد عن الخامات الضعيفة و الالوان الناصعة البياض كالرخام المصقول أو الالوان شديدة القتامة كالبازلت و تتميز السمات التشكيلية و المفردات في النحت الصرحى بالفخامة و المبالغة في الحجم لإمكان رؤيتها من مسافات بعيدة بكامل هيئتها إلي جانب إضفاء صفة الجلال و الوقار بإستخدام النحات للخطوط الرأسية المتجهة للأعلي التي توحي بالقوة و السمو مع التنوع البسيط لإستخدام الخطوط الافقية و المرنة التي تعني الاستقرار . كل هذة التفصيليات التشكيلية تأتي في إطار بساطة التصميم ليظهر وضوح العمل النحتي بقوة للمشاهد ككتلة بنائية واحدة و مثال علي ذلك تمثالي سعد زغلول بالإسكندرية و الجيزة (شكل رقم 18). [١٦]

٢-٣ تطور نحت الحدائق

The Evolution of Garden Sculptures

الجدير بالذكر أن نحت الحدائق قد أخذ في التطور في مراحل عدة عبر العصور اهمها مرحلة النحت المقدس (المسيطر) وهى المرحلة التي بدأت منذ الحضارة المصرية القديمة و حضارة ما بين النهرين و الإغريقية و الرومانية و حتي بداية عصر النهضة التي تناولت عناصرها أعمال توحى جميعها بالسيطرة و الظهور في أشكال النحت.

و نجد ان تمثال الحديقة قد اختلف من زمن لآخر ذلك ان الحديقة و ان بقي طرازها كما هو هندسيا او طبيعيا لا تغير فيه فانما التمثال كان هدفا متغيرا باستمرار ، فالنحت المصري القديم هدفه العبادة و من اجل الخلود و لأجل اظهار مكانة الملك الاجتماعية و الدينية. فغلب علي التمثال الصرحية و العظمة و الرسوخ . و غلبت علي حضارة ما بين النهرين قوة الخطوط و إختيار الموضوع و في الحضارة الإغريقية ظهر التأثر الواضح بالأساطير في الموضوعات و دور الانسان و بطولاته مما أضفي علي العمل القدسية و الاحترام مع بداية إستخدام الالوان علي التمثال و في الفن الروماني تأثر بالنزعة الطبيعية و الاهتمام بالنافورات و التماثيل الرخامية مع إظهار التأثيرات النفسية و التعبيرية للأشخاص . اما عند اليونان و الرومان فكان فن النحت تمجيدا للقيم الانسانية و تجسيدا للطبيعة و للانسان بوجه خاص باعتباره ذروة مسار الطبيعة و بما يناسب الافلاطونية. اما تماثيل عصر النهضة كان بعضها لاظهار شخصية الملك و البعض الاخر لاظهار الرفاهية و الترف. و التمثال في عصر النهضة او ما بعده في الباروك انما هو محاولات لخدمة الكنيسة و لخدمة الملوك و الأمراء . كل ذلك أثر علي الفكرة كما أثر علي الشكل و المضمون في تمثال الحديقة فيما يعرف بمرحلة النحت المتجانس. [١٧]

و قد تطورت فكرة الأعمال النحتية في الحدائق علي مر العصور و كان أهمها اسهامات فناني الباروك و الروكوكو. حيث اتضح من خلال اعمالهم ارتباط تمثال الحديقة بالسيطرة علي النظام المحيط و ليست هذه السيطرة فنية و تعبيرية فقط انما تم التنسيق تبعا لظروف الحديقة و طريقة تكوينها ، حيث تناسب الشكل مع الحديقة من ناحية و كذلك المضمون من ناحية اخري في بعض التماثيل بالحديقة. مرحلة النحت الحديث الذى يتميز بالجمع و التأثر بالحضارات السابقة و تطور إلي مدخل المدارس الحديثة في الفن و تأثرها بالموضوعات و الخطوط و الألوان. وبشكل عام فأن مفهوم تمثال الحديقة لم يتطور ويتخذ اهميته الحالية إلا فى العصور الحديثة خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر فى اوروبا ،وذلک بعد ظهور اتجاه الكلاسيكيين الجدد نحو احياء تقاليد الفنون الكلاسيكية ، وبروز العنصر البشرى فى النحت باعتباره محورا اساسيا وهاما بالنسبة للحضارة الحديثة [١٨] . حيث خرج

التمثال من عباءة الدين والمعابد التى توارى بين اروقتها طوال العصور القديمة والوسطى وعاد مرة اخرى الى الحياة منطلقا في الحدائق و الميادين يسجل تاريخ ابطال المدن الحديثة ويزين حدائقها ،ويزهو فى استعراضية وأناقة ليكون من اهم سمات المدينة العصرية.

٢-٤ العوامل التي تحكم القيم التشكيلية في تمثال الحديقة

Factors Affecting the Visual Arts of Garden Statues

الأعمال النحتية بالحدائق تجسد من خلال الشكل البنائى أو الهندسي أو عن طريق النحت المجرد أو المطلق بإدراك النحات لكافة عناصر القيم التشكيلية كالفراغ المحيط بالعمل و مدى إرتباطه بطول و حجم التمثال حيث العلاقة الطردية بين حجم الفراغ الكبير و ما يتطلبه من زيادة حجم و إرتفاع بشكل أكبر من الحجم الطبيعي تساعد المشاهد علي رؤية العمل ككتلة واحدة ، كذلك مجموع خطوط العمل الرأسية و الأفقية و المائلة و المنحنية و تتأثر كل تلك الخطوط بأنواعها مع الأحجام بعنصر هام و هو عنصر الضوء فتتأثر رؤية العمل النحتي بكمية الضوء الواقع علي كامل أجزاءه و زواياه حيث تتلاشى رؤية الخطوط الضعيفة أثناء التباينات الضوئية الشديدة فالضوء القوى المباشر يوحى بصغر حجم التمثال أو تلاشي بعضاً من تفاصيل عناصره أو إظهاره مائلا و يتم تجنب كل ذلك بإدراك و سيطرة النحات علي الخطوط الخارجية والكتلة مع توظيف عنصرى الملمس و اللون لخدمة العمل [١٩].

بالاضافة لتسبب حركة الشمس الطبيعية خلال اليوم و علي مدار فصول السنة بترك ظلالا متغيرة حيث تزداد الظلال أسفل أجزاء التمثال خاصة الخطوط الأفقية عند الظهيرة في حين نجد الأسطح المائلة شديدة الإضاءة مما يعكس التباين الواضح بين أجزاء العمل ، و تختلف رؤية العمل وقت العصر حيث تكون الإضاءة متدرجة ووصولا لوقت الغروب فنرى تداخل بين مناطق الظل و الضوء علي سطح العمل . و مع الوضع في الإعتبار المدة الزمنية لإدراك المشاهد للتمثال و زاوية الرؤية حيث يستطيع الإنسان رؤية الاعمال بوضوح في الوضع الافقى بزاوية ٣٠ درجة و من الجانبين بزاوية ٤٥ درجة و بالطبيعة يستطيع الانسان الرؤية بوضوح للعمل أسفل مستوى النظر عنه من أعلي مستوى النظر.

فإذا كان بعد المشاهد عن التمثال يساوى إرتفاعه عن سطح الارض أى نسبة ١:١ فزاوية الرؤية المناسبة تكون ٤٥ درجة أما إذا كانت النسبة مضاعفة أى ٢:١ فستكون زاوية الرؤية المناسبة ٢٧ درجة أما إذا كانت النسبة ٣:١ فزاوية الرؤية ١٨ درجة.[٢٠]

يضاف إلي ماسبق عنصرى الملمس و اللون لخامة العمل فسطح التمثال المصقول يعكس أشعة الشمس بصورة أكثر من السطح الخشن و مع وجود عنصر اللون يدخل حساب قدرة اللون علي إمتصاص الضوء في المعادلة و يراعي ذلك بإعطاء الملمس المناسب مع المساحة و الحجم مع الوضع في الإعتبار الخامات المستخدمة و دراسة طبيعتها و مدى تكيفها مع العوامل الجوية المختلفة و دراسة ما قد يطرأ عليها من تغيرات في خواصها و تركيبها البنائى .[٢١]

٢-٥ معايير الحفاظ علي الحدائق ذات القيمة التاريخية و التماثيل

Conservation Standards for Historic Gardens and its Statues

ينطبق علي كل تلك الحدائق كباقي المناطق و الأعمال الفنية الأثرية أسس ومعايير الحفاظ الواردة في المواثيق و الاتفاقات الدولية بغرض ضرورة الحفاظ عليها و علي ما تحويها من أعمال فنية نادرة من خلال ميثاق فلورنسا-١٩٨٢ و قوانين بورا/استراليا – ١٩٨٧ و توصيات مؤتمر اثينا – اكتوبر ١٩٩٣ قد اجمعوا علي عدد من المبادئ المنظمة للتعامل مع الحدائق التاريخية و التراثية و ما تضمه من أعمال نحتية و انشائية ، لتشمل تلك المبادئ أهم ما يلي: (٢٢)

- اهمية التوثيق التاريخى للنطاقات التراثية بحيث لا يشرع في أي أعمال للترميم و بصفة خاصة أعمال التجديد و التطويردون دراسات و ابحاث سابقة للتأكد من أن اعمال الترميم ستتم طبقا للأصول الفنية و القواعد العلمية و المواثيق المحددة لها
- العناصر المعمارية والاعمال الفنية واهمية تحديد سياسة احياء لها وعدم تغيير ملامحها بحيث يتم التأكد من الابقاء علي شخصية الأثر المرمم و مظهره الخارجي كما هو.
- مواد الترميم المستخدمة تكون من نفس الخامات و المواد الاصلية او ما يصلح و يصرح باستخدامه من خامات حديثة اخري مع حتمية عمل تحليل شامل و دقيق لأسباب و طبيعة تلف و تدهور حالة هذه الآثار.
- اهمية وجود خبراء متخصصين قبل البدء فى عملية الاحياء و التطوير للحدائق مع وضع خطة متكاملة مسبقة و ضرورة ضمان الصيانة المستدامة لهذه الحدائق وتدرجها لأسبوعية وشهرية و سنوية. (٢٣)

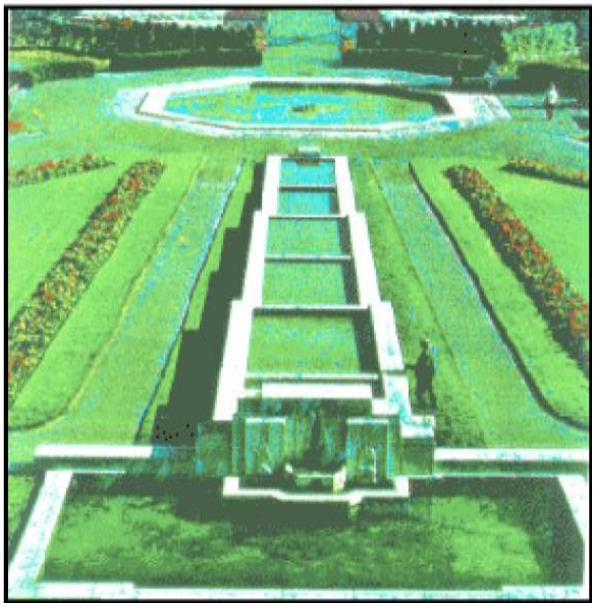
الخلاصة

الفن والبيئة عنصران لا يفترقان ،كل منهما يؤثر فى الاخر ويتأثر به. فالعلاقة التكاملية التى يمكن ان تنشأ عن صياغة وتنظيم الرؤية بين الفن و الفراغ المحيط الذى يحتويه يمكن ان تحمل صفات عديدة ، فليس من الممكن دراسة جماليات الأعمال النحتية في الحدائق ، و لا سيما الحدائق ذات القيمة التاريخية، الا من خلال فهم عميق لطبيعة المكان وخصائصه. لذلك من الضروري دراسة المدارس المختلفة لتصميم الحدائق و تصنيفها ،وتحديد نوعية الفراغات المتاحة للأعمال الفنية المناسبة لها. و اذا وضعنا في الاعتبار القيم التعبيرية و الجمالية التي تكمن في تمثال الحديقة و أثره الفني و الجمالي علي البيئة و كيف يتتحقق ذلك من خلال التكامل الجمالي في الشكل و المضمون مع البيئات المحيطة بحيث يظهر جليا دور تمثال الحديقة في التناغم مع النظام المحيط بما يتناسب شكلا و موضوعا مع الحديقة و قيمتها التاريخية و التراثية مع ضرورة المام النحات بدراسة القيم الجمالية لنحت الحدائق و تطورها عبر العصور و العوامل التي تحكم القيم التشكيلية في تمثال الحديقة و كيفية المحافظة عليها من خلال الاسس و المعايير الواردة في المواثيق و الاتفاقات الدولية التي تحكم أعمال الصيانة و الترميم و تطوير الموقع مع أهمية دراسة ملائمة الخامات لطبيعة الموقع و ادراكه لكامل الدراسات و العلوم ذات الصلة بالعمل النحتي في الهواء الطلق.

التوصيات

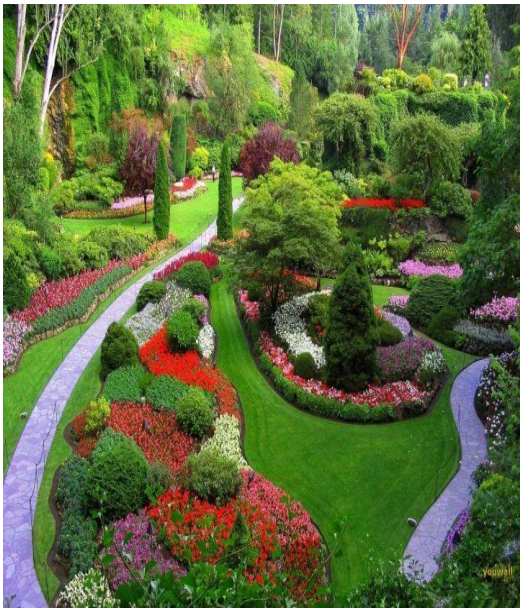
- ضرورة إهتمام الدولة متمثلة في وزارتي الأثار و السياحة بأعمال التطوير و الصيانة الدورية و رفع الكفاءة للحدائق ذات القيمة التاريخية و ما تضمها من أعمال نحتية كوجهة سياحية و ثقافية. و إعادة النظر لتلك الحدائق ، حيث يكمن دورها الأساسي في الجانب التثقيفي والمعرفي الذي يمكن أن تقدمه لروادها، بما يقوم سلوكياتهم السلبية في التعامل مع تلك الحدائق وتوجيههم نحو احترام المكان وتقدير قيمته التاريخية والتراثية. و ترسيخ فكرة الشعور بالانتماء لدى المجتمع.
- تطوير و رفع كفاءة تلك الحدائق باعتبارها جزء من التراث و الهوية القومية و ذلك من خلال تطبيق عدد من الاجراءات التنظيمية و الارشادية و مثال علي ذلك تصميم لافتات إيضاح بصورة ملائمة وفي أماكن واضحة لتعريف الرواد بالحديقة وتاريخها و مزودة بمعلومات إثرائية عن تاريخ الاعمال النحتية ، ولا سيما تلك التي تجسد الشخصيات البارزة و الزعماء الذين تركوا بصمات في المجتمع.
- الاهتمام بشكل خاص بإعداد خطة متكاملة لإعادة ترميم كامل تماثيل الحدائق ذات القيمة الفنية و التاريخية في ظل وجود جيل من المتخصصين في ترميم الأعمال النحتية يجمع في دراسته العلوم ذات الصلة الوثيقة بالفن و الترميم و علوم المواد.
- إعتبار تلك الحدائق إحدى مصادر الدخل القومي الواجب إستثماره و تنميته و المحافظة عليه.
- توفير نظم متكاملة للحراسة مع وجود كاميرات مراقبة للرصد الفورى لمخالفات الزائرين .

قائمة الأشكال



شكل رقم ١- التصميم الهندسي/المنتظم

المصدر : https://ar.insterne.com



شكل رقم ٢ – التصميم الطبيعي

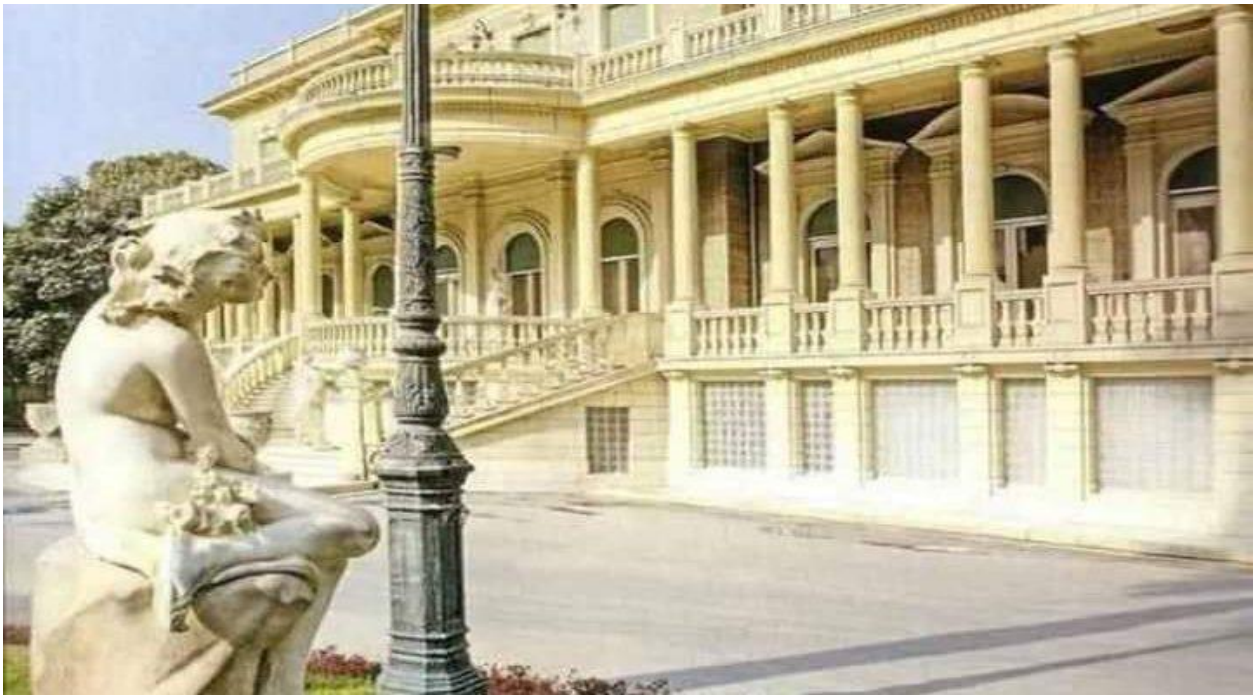
المصدر : https://ar.insterne.com

شكل رقم ٣ – التصميم المزدوج

المصدر: https://www.france24.com

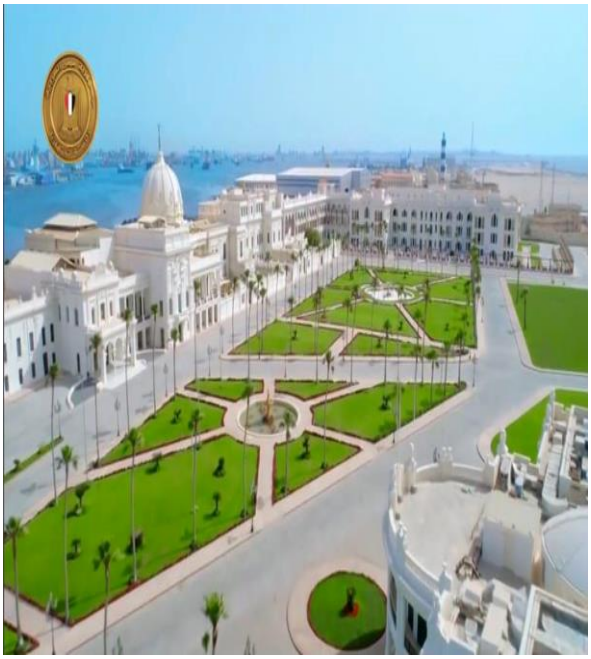
شكل رقم ٤ – نموذج الحديقة الانجليزية (قصر هامبتون)

المصدر: https://www.urtrips.com/hampton-court-palace-london



شكل رقم ٥ – قصر الطاهرة

المصدر: https://www.presidency.eg/ar



شكل رقم ٦ – قصر رأس التين

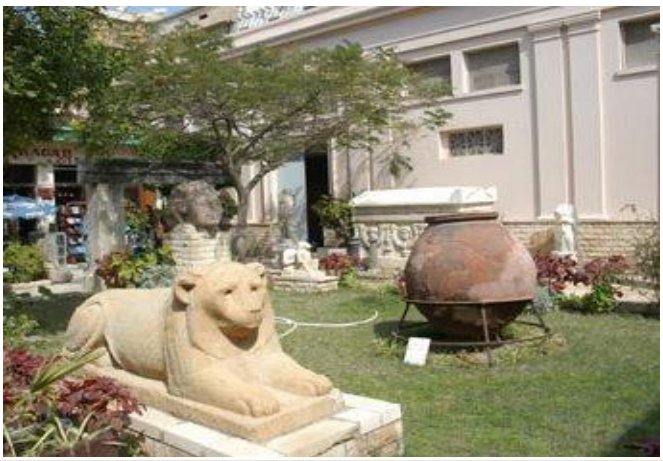
المصدر: https://www.presidency.eg/ar

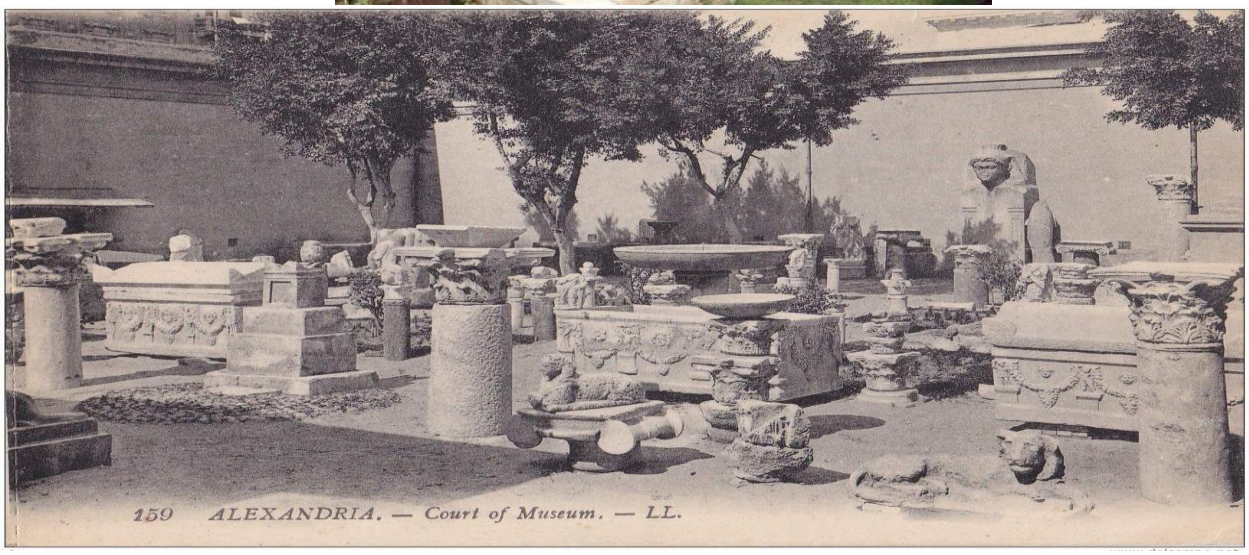
شكل رقم ٧ – قصر البارون

المصدر: https://www.akhbarelyoum.com

شكل رقم 8 – المتحف المصري بالتحرير

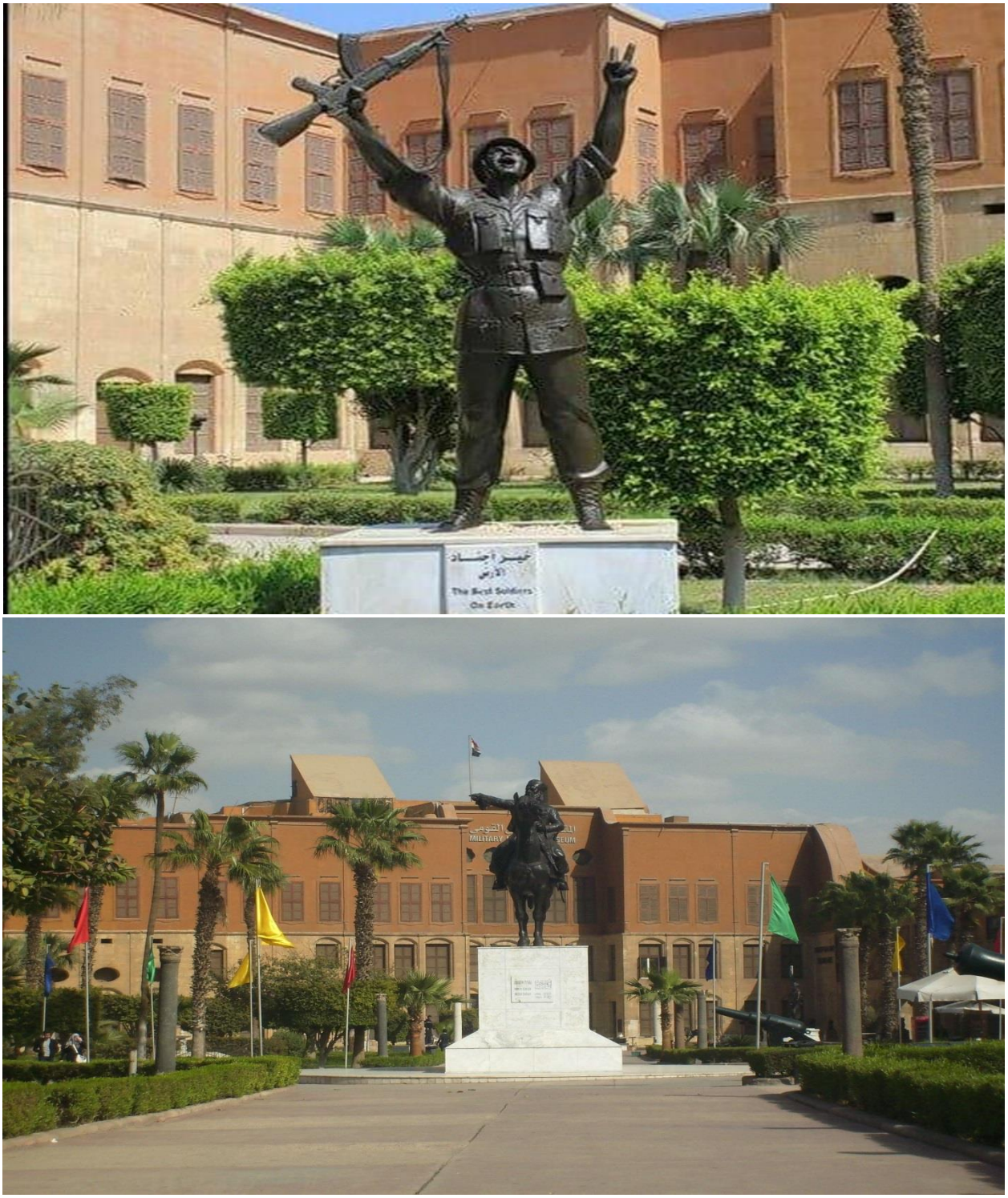
المصدر: https://www.akhbarelyoum.com





شكل رقم ٩ – المتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية

المصدر: https://www.antiquities.gov.eg



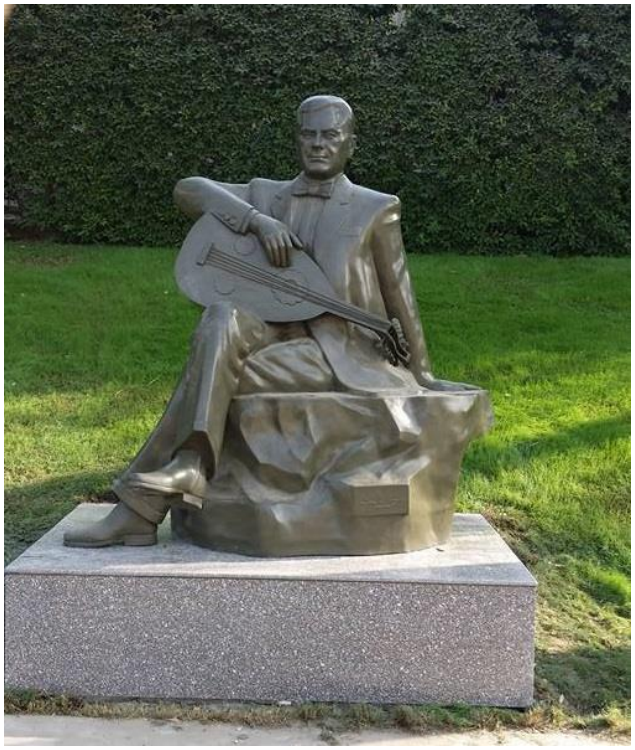
شكل رقم 10 – المتحف الحربي القومي
المصدر: https://www.sis.gov.eg

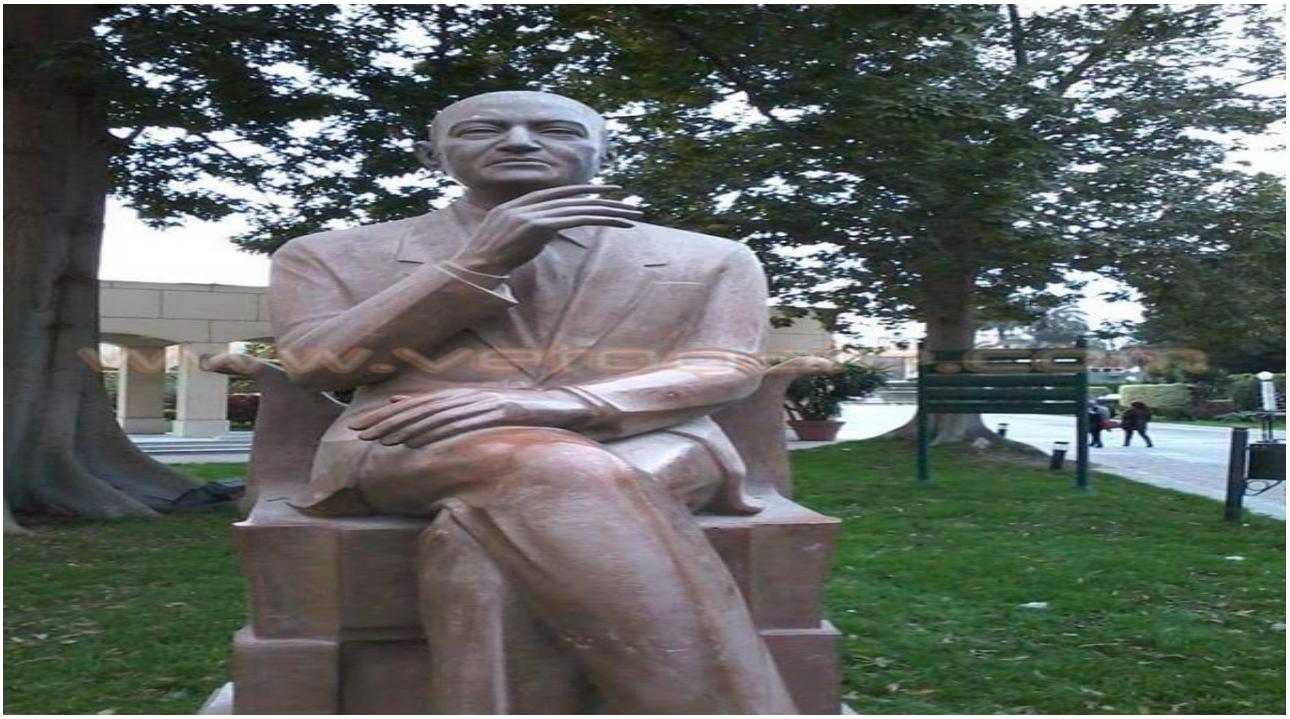
شكل رقم ١١ - متحف المثال محمود مختار

المصدر: https://www.sis.gov.eg

شكل رقم ١٢ – حديقة الحرية و الصداقة

المصدر: https://www.sis.gov.eg





شكل رقم 13 – حديقة دار الأوبرا

المصدر: https://www.sis.gov.eg

شكل رقم ١٤ – الحديقة اليابانية بحلوان

المصدر: https://www.sis.gov.eg

شكل رقم ١٥ – حديقة الخالدين بالاسكندرية

المصدر: https://www.sis.gov.eg

شكل رقم ١٦ – حديقة انطونيادس بالاسكندرية

المصدر: https://www.antiquities.gov.eg

شكل رقم ١٧ – حديقة انطونيادس الغنية بالتماثيل النحتية

المصدر: https://www.antiquities.gov.eg

شكل رقم ١٨ – تمثالي سعد زغلول بالجيزة و الاسكندرية

المصدر: https://www.gate.ahram.eg

حواشي البحث

[١] - الغول علي احمد, فن النحت في الحدائق , رسالة ماجيستير, كلية الفنون الجميلة , جامعة اللاسكندرية, ١٩٦٣.
[٢]- أمينة رشاد سعد الدين الضبع , النحت في حدائق الأطفال بين الجمال والتوظيف, , مجلة كلية التربية – جامعة بورسعيد, العدد الثالث عشر – يناير2013
[٣] - مصطفى, يوسف: إحياء طابع الحدائق ذات القيمة التراثية : رسالة ماجستير كلية الهندسة ، جامعة القاهرة, مصر , ٢٠١٢.
[٤] - راغب , محمد , عنصري الطبيعة الخضرة و الماء و دورهما في العمل المعماري وظيفيا و تشكيليا , رسالة ماجستير, جامعة حلوان , ١٩٨٥
[٥]- المحاري, سلمان , حفظ المباني التاريخية , المركز الدولي لدراسة صون وترميم الممتلكات الثقافية , الامارات العربية المتحدة, ٢٠١٧
[٦] - الغول, ١٩٦٣.
[٧] - راغب , ١٩٨٥
[٨] - المحاري ,٢٠١٧
[٩]- شورة, وليد, دراسة تحليلية للحدائق العامة الحالية و التي انشئت في عهد الخديوي اسماعيل بمدينة القاهرة , جامعة المنيا, ٢٠٠٢
[١٠] - حيدر, فاروق, تحطيط المدن و القري – جامعة الأسكندرية, طبعة اولي , ١٩٩٤.
١١ - مصطفى, يوسف: إحياء طابع الحدائق ذات القيمة التراثية : رسالة ماجستير كلية الهندسة ، جامعة القاهرة, مصر , ٢٠١٢.
[12] -https://jur.journals.ekb.eg/article_88562_911090da250f4329e1aa409252a48ba8
[١٣] - محمود, ياسمين, المصرى, ليلى & حسام فتحي , إدارة تأثيرات الزوار في الحدائق التاريخية مدخل للحفاظ المستدام واالرتقاء بالمجتمع المحلي , Journal of Urban Research, Vol. 31, Jan2019
[١٤] - القيعي, طارق , تصميم و تنسيق الحدائق , كلية الزراعة – جامعة الاسكندرية , طبعة اولي , ١٩٨١
[١٥] - عبدالرحمن عبد النعيم , إستلهام التراث العمرانى من الإستنساخ إلى تأصيل و إستدامة العمارة والعمران المحلى , innovation, Creativity and Impact Assessment. Cairo, Egypt, December Hosting Major International Events 22-25, 2012.
[١٦]- رسمي , حامد , محمد ا, براهيم الشوربجي, حنان السيد عبدالجواد , أثر القيم الجمالية للنحت الصرحى بالحدائق العامة فى تنمية الذوق العام , مجلة بحوث التربية النوعية , جامعة المنصورة – عدد (٤٦) ابريل ٢٠١٧ .
[17] Firnigl, A., Sculptures in the Gardens – From the Historical Ages to the Neo-embarrassing" Trends: First International Conference "Horticulture and Landscape Architecture in Transylvania" Agriculture and Environment Supplement (2011).
[١٨]- رسمي, ٢٠١٧: ص - ٧٣٩
[١٩] - الغول , ١٩٦٣ : ص- ٦٧
[٢٠] - رسمي , ٢٠١٧ : ص – ٣٥
[٢١] - الغول , ١٩٦٣ : ص - ٦٨
[٢٢] - مصطفى , ٢٠١٢
[23] Candrea A. N., & Ispas, A. "Visitor Management, a tool for sustainable tourism development in protected areas", Bulletin of the Transilvania University of Brasov Economic sciences Series V2, (2009) p:131-136.

تاريــخ الــصمـغ العربي في جنوب الجزيرة العربية
"دراسة تاريخية حديثة"

د. محمد جابر يحيى الخالدي المالكي

ملخص البحث

هذا البحث دراسة من وجهة حضارية في التاريخ العربي وفي موضوع مجال اقتصادي معين ومورد اقتصادي هام عرف بالمنطقة منذ فترة قديمة هو الصمغ العربي .

وقد قسمت هذا البحث إلى فصلين :

الفصل الأول : عبارة عن تمهيد بإعطاء فكرة موجزة عن الأهمية الاقتصادية لبلاد العرب منذ القدم ، ثم تعريف بالصمغ العربي عند علماء العربية .

أما **الفصل الثاني** وهو الفصل الرئيسي فقد أوردت فيه عدة مباحث هي :

١- طرق استخدام الصمغ العربي .

٢- الأنواع المشهورة من الصمغ العربي .

٣- بعض النباتات والأشجار التي عرفت بالمواد العطرية.

٤- استخدامات الصمغ ومكانته عند الشعوب.

٥- أهم المناطق المنتجة للمواد العطرية وطرق نقلها براً وبحراً.

summary

This research is a study from a cultural point of view in Arab history and on the subject of a specific economic field and an important economic resource that has been known to the .region since ancient times, which is gum Arabic

:This research has been divided into two chapters

The first chapter is a preface by giving a brief idea of the economic importance of the Arab .countries since ancient times, then a definition of gum Arabic for Arab scholars

:As for the second chapter, which is the main chapter, several topics were mentioned

1.Methods of using gum Arabic

2.The famous types of gum Arabic

٣.Some plants and trees known as aromatic substances

٤.Uses of gum and its place among peoples

5.The most important areas producing aromatic materials and the ways of transporting .them by land and sea

المقدمـــة

الحمد لله رب العالمية والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وبعد ...

فبين يديك أخي القارئ بحث ونبذة مختصرة عن الصمغ العربي في بلاد شبه الجزيرة العربية عامة وفي بلاد اليمن خاصة.

هذا البحث دراسة من وجهة حضارية في التاريخ العربي وفي موضوع مجال اقتصادي معين ومورد اقتصادي هام عرف بالمنطقة منذ فترة قديمة هو الصمغ العربي .

وقد قسمت هذا البحث إلى تمهيد وخمسة مباحث:

التمهيد : عبارة عن تمهيد بإعطاء فكرة موجزة عن الأهمية الاقتصادية لبلاد العرب منذ القدم ، ثم تعريف بالصمغ العربي عند علماء العربية .

أما المباحث الخمسة فكانت على النحو الآتي:

١- طرق استخدام الصمغ العربي .

٢- الأنواع المشهورة من الصمغ العربي .

٣- بعض النباتات والأشجار التي عرفت بالمواد العطرية.

٤- استخدامات الصمغ ومكانته عند الشعوب.

٥- أهم المناطق المنتجة للمواد العطرية وطرق نقلها براً وبحراً.

وأسأل الله العلي القدير أن تعم الفائدة ، وبالله التوفيق .،،

١- موضوع الدراسة وأهميته.

تبرز أهمية الموضوع الصمغ العربي كان ولازال أحد ركائز الاقتصاد في جنوب الجزيرة العربية, وتاريخه جدير بإجراء دراسات وبحوث علمية حديثة للوقوف أكثر على أهمية هذا المورد الاقتصادي الطبيعي الثمين, والذي كان له دور كبير في إنعاش الحركة الاقتصادية في جنوب الجزيرة العربية, وقامت على إثره علاقات سياسية هامة.

٢- أسباب اختيار الموضوع.

أ – الأهمية التاريخية للصمغ العربي.

ب_ الأهمية الاقتصادية.

ج_ ضرورة الوقوف على دور الصمغ العربي في العلاقات الاقتصادية والسياسية جنوب الجزيرة العربية.

د_ أهمية القيام بدراسات تاريخية حديثة للمقومات الاقتصادية لجنوب الجزيرة العربية.

٣- أهداف الدراسة.

أ- إخراج دراسة علمية حديثة عن الصمغ العربي.

ب_ الربط بين النواحي الاقتصادية والسياسية التي أثرت في تاريخ جنوب الجزيرة العربية.

د_ الدراسة البينية وربط الموضوعات العلمية ببعضها في كافة العلوم.

٤- منهج الدراسة.

منهج السرد والتحليل والربط بين المعلومات القديمة والحديثة إبداء الرأي العلمي حيالها بفكر تاريخي حديث.

٦- الدراسات السابقة.

على حد علم الباحث وبالوقوف على مراكز البحوث المختلفة لا توجد دراسة علمية متخصصة عن تاريخ الصمغ العربي لا قديمًا ولاحديثًا.

التمهيد :

(١)الأهمية الاقتصادية لبلاد اليمن.

(٢) تعريف بالصمغ العربي.

١- الأهمية الاقتصادية لبلاد العرب :

سعت الكثير من الشعوب والدول عبر التاريخ إلى الوصول إلى بلاد شبه الجزيرة العربية ، وكان الاجتهاد في ذلك السعي لأهداف استراتيجية وسياسية واقتصادية.

وما حملنا هنا هو تلك الأهداف الاقتصادية ، وهي كما ذكر المؤرخون محاولة السيطرة على تلك البلاد التي يطلق عليها بلاد البخور نظراً لما اشتهرت به من العديد من أنواع المواد العطرية التي ذاع صيتها بين كافة شعوب العالم ، لذلك كانت السيطرة على تجارة هذه المواد أحد أبرز الأهداف الرئيسية لتلك الشعوب والدول.

وهذا الفصل إشارة إلى تلك الأهمية الاقتصادية ، وتعريف موجز بطبيعة إحدى تلك المواد وهي " الصمغ" أو اعرف " بالصمغ العربي".

٢- الصمغ في تعريف علماء العربية :

ذكر علماء العربية في تعريفهم للصمغ : أنه غراء القرظ ، وذكروا أنه يطلق عليه الصمغ العربي ، وأن لكل شجرة صمغ، وأنه " نفحه فسيل منه"([١]).

والقرظ : هو ورق شجر السلع ، وأحد النباتات المنتشرة في بلاد اليمن وخاصة منطقة صعدة وصنعاء وكذلك في جرش ونهبان والسراة([٢]).

ويتضح لنا من مضمون هذا التعريف أن علماء العربية حصروا الصمغ في شجرة أو نبتة واحدة وهي " القرظ " بينما أشاروا إلى وجوده في جميع الأشجار ، وربما كان حصره في تلك النبتة أو التركيز على تلك النبتة بذكر اسمها إما لجودة صمغها أو كثرة تواجدها في مناطق عديدة من أنحاء الجزيرة العربية.

المبـــــــــاحث

المبحث الأول : طرق استخراج الصمغ العربي .

المبحث الثاني : الأنواع المشهورة للصمغ العربي .

المبحث الثالث : بعض النباتات والأشجار التي عرفت بإنتاج المواد العطرية.

المبحث الرابع : استخدامات الصمغ ومكانته عند الشعوب القديمة.

المبحث الخامس : أهم المناطق المنتجة للمواد العطرية والطرق البرية والبحرية لتصدير تلك المواد.

المبحث الأول : طريقة استخراج الصمغ من الأشجار :

ورد ذكر عدة طرق لاستخراج الصمغ من الأشجار ، ولكن الطريقة الشائعة عند العرب كانت عبارة عن قيامهم بعمل شقوق بشكل طولي في سيقان الأشجار وفي اتجاهات متعددة من جذوعها وأغصانها ، يترتب على هذه العملية إفراز هذه الأشجار لسائل عبر هذه الشقوق ، هذا السائل يتحجر بمجرد ملامسة الهواء له ، ويتجزأ هذا السائل إلى عدة قطع غير متساوية في الحجم ، من هذه القطع من يبقى بساق الشجرة ومنها من يسقط على الأرض ، لذلك حرص مستخرجوه على فرش ما حول هذه الأشجار بحصر من سعف النخيل ، ويتم جمع ما علق بالشجرة عن طريق قشطه بآلة حادة([٣]).

هذا وتختلف الشقوق من حيث الكبر والطول من شجرة لأخرى ، وتترك الأشجار بعد تشقيها مدة لا تتجاوز عشرة أيام يعود بعدها العاملون على استخراج الصمغ لجمعه([٤])، وبعد ذلك يقومون بزيادة عدد الشقوق في تلك الأشجار وتترك مدة أخرى لعدة أيام وهكذا حتى ينتهي موسم جمع الصمغ والذي غالباً ما يكون جمعه في فصل الصيف، ثم يشحن ما تم جمعه من الصمغ إلى الأسواق([٥]) .

المبحث الثاني : أنواع الصمغ :

هناك أنواع متعددة للصمغ ، وكل هذه الأنواع تستخرج من أنواع متعددة من الأشجار .

وفيما يلي أشير إلى أشهر أنواع الصمغ :

أولاً : (أقاقيا) :وهو أحد أنواع الصمغ المشهورة ، يستخرج هذا النوع من شجرة تسمى (القرظ) حيث كان يستخرج من عصارة هذا الشجر، وقد استخدمته العرب في الطب([٦]).

ثانياً : (الصرب) ([٧]) : وهو صمغ ذو لون أحمر يستخرج من شجرة تسمى "الطح". ويطلق عليه أيضاً صمغ " الطلح" و "الطلح" واحدته طلحة. وبه سمى الرجل وله شوك ضخم طوال حاد. طيب الرائحة، قصير خبلة. قيل أنه الموز([٨]).

ثالثاً: (المَرّ) : وهو من أجود أنواع الصمغ ومنه يستخرج ، وهو نوع عربي عُرفَ منذ القدم ، استخدم في البخور والعطور ، وكذلك التحنيط، وقيل أنه كان ينافس الذهب في قيمته ([٩])، وكذلك استخدم في المراسيم الدينية ، ودخل المر في تركيب ما يسمى " بالدهن المقدس" الذي يستعمل لعلاج الجروح وبعض الأمراض ، وقد اشتهر لدى الرومان واليونان وما يسمى " بالمر المعيني([١٠])".

وشجرة المر غالباً لا يتجاوز ارتفاعها ستة أقدام، ذات فروع شوكية وأوراق صغيرة بيضاوية الشكل غالباً ما تتساقط في فصل الخريف([١١]).

المبحث الثالث: أنواع الصمغ العربي:

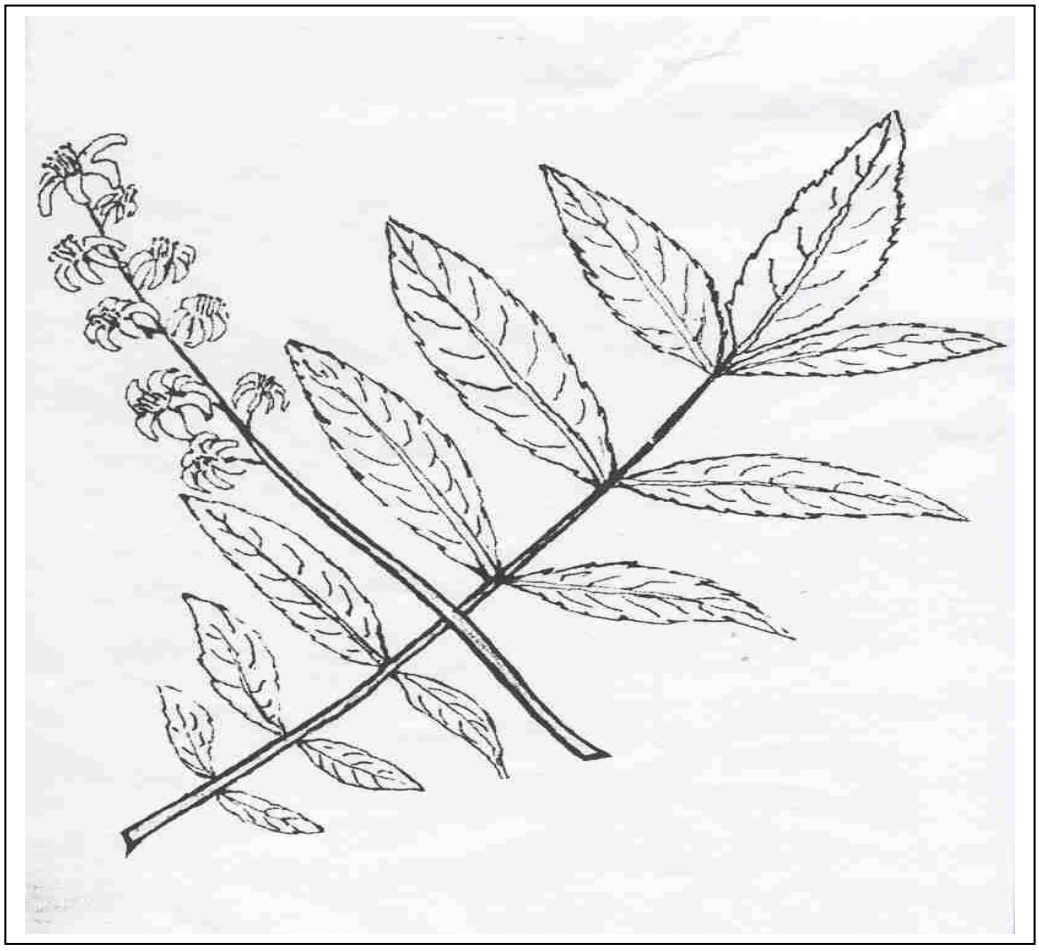
ويستخرج من أوراقه سائل صمغي ذو طعم مر كان يستعمل في الطب لعلاج الإسهال ([١٢])، وأجود أنواعه صبر جزيرة سقطرى حيث يطلق عليه " الصبر القطري " وهو أحمد اللون ، وكان للصبر مكانته الدينية المقدسة لدى أهل اليمن ، حيث كان يغرس على قبور الموتى([١٣]).

أما عن طريقة استخراج هذا النوع من الصمغ ، فكانت تقطع أوراق شجرة الصبر إلى قطع صغيرة يسيل منها سائل صمغي يوضع داخل إناء ، بعدها يوضع هذا الإناء على النار مع تحريك السائل لفترة زمنية قصيرة ، يترك بعدها هذا السائل في الشمس حتى يتجمد([١٤]).

خامساً : (اللبان) : ويطلق عليه أيضاً (البخور) : وهو عبارة عن صمغ أشجار السبانخ ، وهي أشجار شوكية قصيرة القامة ، وللبان أنواع متعددة تبلغ حوالي خمسة وعشرون نوعاً([١٥]).

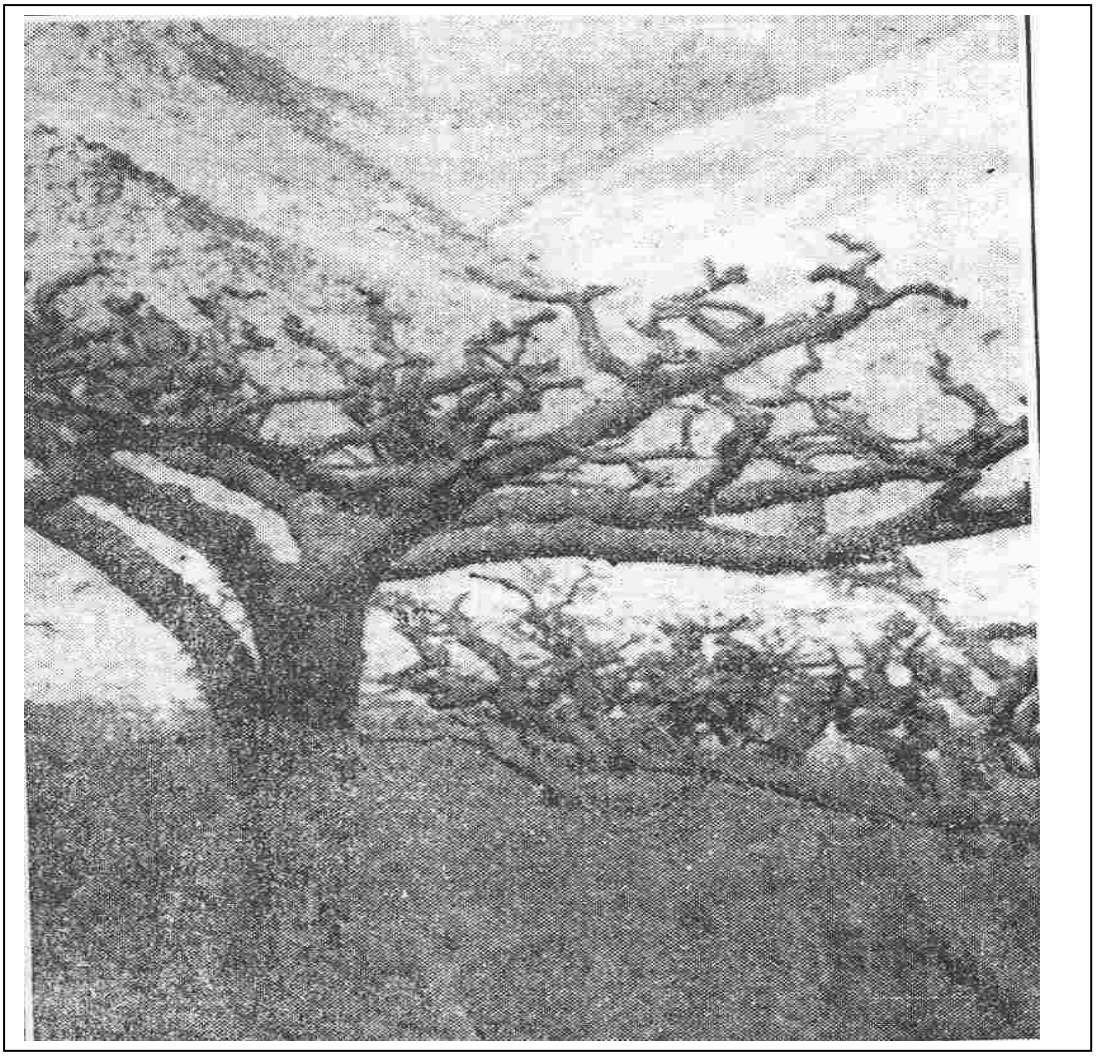
وأكثر ما توجد أشجار اللبان في جبال سنحان شرق ظفار باليمن، ومن أهم المدن التي اشتهرت باللبان " الشمر" وكانت الشعوب الوثنية تنظر للبان نظرة تقديس ، حتى أن قدماء المصريين كانوا يسمون الأرض التي تنتج البخور (الأرض المقدسة)([١٦])، وكان البخور يحرق قرباناً للآلهة ، شارك في الاتجار به جميع طبقات المجتمع ومنها الملوك والكهنة، وهناك نوع من البخور عرف باسم " الصندلية" يضاف إلى طيب المسك، وكان من أجود أنواع اللبان والبخور([١٧]).

وهناك أنواع اخرى للصمغ لكنها قليلة الأهمية من القيمة الاقتصادية ،ومن تلك الأنواع: الايدع: وهو صمغ أحمر يؤتى به من سقطرى, و صمغ الصنوبر, والعلك : المضغ ([١٨]).



ورق وزهر اللبان

المصدر : حسن صالح شهاب ، أضواء على تاريخ اليمن البحري، ص ١٣٣



أشجار البخور في سقطرى

المصدر : حسن صالح شهاب، أضواء على تاريخ اليمن البحري، ص ١٣٤

المبحث الثالث : النباتات التي يستخرج منها الصمغ وأيضاً " المواد العطرية":

هناك العديد من النباتات والأشجار التي عرفت واشتهرت بإنتاج الصمغ الغربي وفيما يلي فكرة موجزة عن بعض تلك الأشجار.

الكافـور :

مما يجري مجرى الصموغ ، الكافور . و"الكافور من الأرضين ما بعد واستع" . وقال الدينوري : " الكافور مقشر الطلعة "([١٩]).

البلسم :

هو نوع يعرف بالبشام ، وهو صمغ شبيه بالمر ، يطلق عليه المر الحضرمي ، وهو ذو نسبة عالية من الزيت ، ذو طعم حامض يستخدمه الناس مضغاً كاللبان ([٢٠]). وقد يستخدم لتسويد الحناء بعد طحن ورقه وخلطه بالحناء ، وكان يخرج من غصنه بعد قطفه سائل أبيض وذلك صمغه([٢١]).

الضجاح :

الضجاج صمغ تسغل به النساء رؤوسهن ، وهو صمغ أبيض تغسل به الثياب وكذلك يغسل به الناس رؤوسهم ، والضجاج كل شجرة تستم بها السباع([٢٢]).

الضرو :

إحدى المواد الصمغية ذات الرائحة الزكية . تنتج هذه المواد شجيرة تنمو بشكل واسع في جزيرة العرب ، ويسمى صمغها " الكم"([٢٣]).

اللك :

هو أحد أنواع الصموغ ، به تصبغ الجلود ، وهو صمغ يعم العود كله حتى يغطيه ، فيكون كالقرف ، وهو يطبخ ويستخرج صبغه ويسمى بعرندلك([٢٤]).

المقل : المقل الصمغ الذي يسمى الكود وهو ذو لون أحمر طيب الرائحة([٢٥]).

المبحث الرابع : استخدامات الصمغ ومكانته عند الشعوب القديمة:

كان لمنتجات الصمغ العربي والمستخرج من أشجار عديدة ، أهمية دينية واقتصادية لدى الحضارات في الشرق الأدنى ، وأيضاً في عالم البحر المتوسط ([٢٦]).

وفي هذا المبحث نشير إلى تلك الشعوب والحضارات بشيء من الاختصار وعن أهمية منتجات وأنواع الصمغ العربي لديها.

في الحضارة المصرية :

كان للبان والمر في الحضارة المصرية أهمية بالغة ، خاصة من الناحية الدينية ، حيث كان يقدم للآلهة بكميات كبيرة تقرباً لها ([٢٧])، وكانت مصر تقوم باستيراد هذه المواد من الجزيرة العربية ، حتى أن الاسكندرية أصبحت في يوم من الأيام أحد مراكز تصنيع هذه المواد العطرية ، واستمر هذا الاهتمام حتى عصر البطالمة([٢٨]).

في وادي الرافدين :

في هذه المنطقة كان للمواد العطرية المستخرجة من الصمغ أهمية بالغة، حيث كان يستخدم في الطقوس الدينية لديهم، كما كانت تقدم كهدايا للملوك ، وكان سكان جرها هم من يصدرون هذه المواد لبلاد الرافدين ([٢٩]).

عند اليهود :

اثبتت الكتابات الكلاسيكية استخدام منتجات الصمغ من المواد العطرية لدى اليهود حيث كان يحرق في أورشليم وفي معبد يهوذا ، حيث كان هذا المعبد مخصص لحرق البخور، وذكر أن استيراد اليهود للبان كان عن طريق بلاد سبأ([٣٠]).

في بلاد فارس :

احتل البخور العزلي عند الفرس مكانة عالية ، حيث كان على قائمة الهدايا التي قدمها العرب لبعض أكاسرة الفرس ، وذُكر أن المواد العطرية العربية كانت تصل فارس قبل وصولها إلى مصر وسوريا([٣١]).

في بلاد الإغريق :

استخدم الإغريق اللبان والمر في طقوسهم الدينية ، واستخدم في فترة من الفترات كقرباناً للآلهة واستخدم في المناسبات ، ويقال أن الاسكندر الأكبر أو من أُحرق له البخور([٣٢]).

في روما :

بدأ استخدام البخور في روما منذ القرن الثاني قبل الميلاد ، واستخدم في الطقوس الدينية وفيه مراسيم الجنائز([٣٣]).

في الجزيرة العربية:

استخدمت المواد العطرية في الجزيرة العربية منذ القدم ، باعتبار هذه المنطقة المصدر الأول لإنتاج هذه المواد ، وقد استخدمه العرب في الطقوس الدينية وخصصت بعض المعابد لحرق البخور عرفت بالسود([٣٤]).

المبحث الخامس : أبرز المناطق المنتجة للبان والمر والمواد العطرية:

هناك أنواع عديدة من المواد العضوية التي غالباً ما تستخرج من منتجات الصمغ العربي ، ومن أشجار متعددة متوفرة بشكل كبير في أنحاء متعددة من بلاد اليمن([٣٥]).

وكان من أشهر المناطق التي عرفت بتلك المواد العطرية بأنواعها المختلفة "المر – اللبان – البخور .." ظفار وتعتبر منطقة انتاج اللبان الرئيسية .

كذلك تلال حضرموت عرفت بإنتاجه ، بينما وجد المر بكميات كبيرة في منطقة شبوة وكذلك الشحر بالإضافة إلى جزيرة سقطرى([٣٦]).

طرق نقل المواد العطرية :

كانت المواد العطرية من أهم الموارد الاقتصادية لبلاد اليمن ، لذلك شكلت العديد من الطرق التجارية البرية والبحرية لنقل وتصدير هذا المورد الاقتصادي الهام ([٣٧])، وكان من أهم تلك الطرق الطريق البري من ظفار إلى حضرموت التي تمر بأطراف الربع الخالي . وورد أن اللبان كان ينقل عن طريق البحر من ظفـار إلى قنا ثم ينقل براً بالجمال إلى شبوة([٣٨]).

وهناك طريق آخر من مأرب إلى شبوة ومن شبوة إلى منطقة الجوف، ولا زال هذا الطريق يستخدم إلى وقتنا الحاضر .

كما عرف طريق آخر يبدأ من بير علي ، مروراً بوادي مفيعة ، ووادي جردان ، ومنه إلى أطراف بيحان ، ومنها إلى تمنع القديمة.

وطريق آخر من عدن إلى البيضاء فإلى وادي لجيان([٣٩]).

وكان من أهم الموانئ البحرية التي أسهمت في نقل المواد العطرية اليمنية وتصديرها مدن (المخا)([٤٠]) و (قنا) و (سقطرى) ([٤١]).

الخاتمـــــــة

يتبين لنا من خلال هذا البحث المختصر قلة المصادر والمراجع التي عدنا إليها لإيراد المادة العلمية ، وذلك يرجع إلى قلة ما كتب عن تاريخ العرب القديم من جميع النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

وقد حاولت في هذا البحث جمع أكبر قدر ممكن من المادة العلمية كي أستكمل جوانب الموضوع باعتباره موضوع حضاري هام ، وبحاجة إلى دراسة مستقبلية واسعة وجادة ليس في هذا الموضوع فقط وإنما في جميع الجوانب الحضارية للعرب قديماً.

وختاماً أسأل الله الفائدة للجميع .،،

وبالله التوفيق .،،،

الباحث ،،،

حواشي البحث

(١) جواد علي : المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، جـ٧ ، ص ٥٣٤.
(٢) حسين : د. جميل حرب محمود حسين ، الحجاز واليمن في العصر الأيوبي، ط١، ص ١٤٤.
(٣) النعيم : نورة عبدالله العلي ، الوضع الاقتصادي في الجزيرة العربية في الفترة من ق ٣ ق.م – ق ٣ م، ص ٢٣٦.
(٤) جواد العلي ، مرجع سابق ، ص ٥٣٤.
(٥) نوره النعيم ، الوضع الاقتصادي في الجزيرة العربية في الفترة من ٥ ق.م – ق٣م ص ٢٣٦.
(٦) جواد العلي ، مرجع سابق ، ص ٥٣٤.
(٧) جواد العلي ، مرجع سابق ، ص ٥٣٤.
(٨) الدينوري : أبي حنيفة أحمد بن داود ، كتاب النبات ، القسم الثاني من القاموس النباتي.
(٩) حسن صالح شهاب ، مرجع سابق ، ص ١٤٢.
(١٠) شهاب : حسن صالح ، أضواء على تاريخ اليمن البحري ، ط٢ ،ص ١٣٨.
(١١) الإرياني, مطهر بن علي. الموسوعة اليمنية (صنعاء : مكتبة خالد بن الوليد , د.ت).، ص ١٤٠.
(١٢) أبي حنيفة الدينوري ، مرجع سابق ، ص ٣٠.
(١٣) حسن صالح شهاب ، مرجع سابق ، ص ١٤٢.
(١٤) الحداد , محمد بن يحيى . التاريخ العام لليمن (بيروت : دار التنوير, ط ١ , ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م).، ص ١٤٢.
(١٥) الجوهر, حسن بن محمد وآخرون. اليمن (القاهرة :المؤسسة المصرية للتأليف والنشر , د.ت).، ص ٢٣٤.
(١٦) نوره النعيم ، مرجع سابق ، ص ٢٣٧.
(١٧) حسن صالح شهاب ، مرجع سابق ، ص ١٣١، ١٣٥، ١٣٧.
(١٨) الدبعي , عبد الرحمن وآخرون. النباتات الطبية والعطرية في اليمن , انتشارها – مكوناتها – استخداماتها (صنعاء : مركز عبادي للدراسات والنشر ,ط٢ , ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥م).، ص ٥٣٥.
(١٩) أبي حنيفة الدينوري ، مرجع سابق ، ص ٣٠.
(٢٠) المرجع نفسه, ص٣١.
(٢١) الدمياطي , محمود مصطفى. معجم أسماء النباتات الواردة في تاج العروس للزبيدي (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة , ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م).، ص ٢٣٨.
(٢٢) الموسوعة اليمنية الموسوعة اليمنية (صنعاء : مؤسسة العفيف الثقافية , ط٢ , ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م).، ص ١٢.
(٢٣) نوره النعيم ، مرجع سابق ، ص ٢٣٧.
(٢٤) أبو حنيفة الدينوري ، مرجع سابق ، ص ٣٣.
(٢٥) نورة النعيم ، مرجع سابق ، ص ٢٣٩.
(٢٦) المهنا, عبد العزيز. اليمن من النافذة (د.م.ن, ط١ ١٤١٢هـ/١٩٩١م), ص٧٥.
(٢٧) هارون, علي بن أحمد. أسس الجغرافية الاقتصادية (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية, ١٤١٦هـ/١٩٩٥م), ص٢٥٦.
(٢٨) يعقوب, مجد الدين محمد . القاموس المحيط (بيروت : مؤسسة الرسالة , ط٢ , ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م).، ص ٢٣١ ، ٢٣٢.
(٢٩) نورة النعيم ، مرجع سابق ، ص ٢٣٢.
(٣٠) المرجع نفسه ، ص ٢٣٢.
(٣١) ابن منظور, محمد بن كرم. لسان العرب (بيروت: دار صادر, ط٣, ١٤٢٤هـ/١٩٩٣م).، ص ٢٣٢.
(٣٢) نوره النعيم ، مرجع سابق ، ص ٢٣٢.
(٣٣) المرجع نفسه ، ص ٢٣٢.
(٣٤) الهمداني, الحسن بن أحمد . صفة جزيرة العرب (صنعاء : مكتبة الإرشاد , ط١ ,١٤١٠هـ/١٩٩٠م).، ص ٢٣٣.
(٣٥) الهلالي, هادي عطية مطر. دلالة الألفاظ اليمانية في بعض المُعْجَمَات العربية (صنعاء : مركز الدراسات والبحوث , ط١ , ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م), ص١٢٢.
(٣٦) بافقيه : محمد عبدالقادر ، تاريخ اليمن القديم ، ص ١٧٦.
(٣٧) الهمداني, الحسن بن أحمد . كتاب الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حِمير, تحقيق : محمد الأكوع الحوالي (صنعاء : وزارة الثقافة والسياحة , ط ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م), ص٢٣.
(٣٨) السلمي, , عرام بن الأصيبع. كتاب جبال تهامة وسكانها وما فيها من القرى وما ينبت عليها من الأشجار وما فيها من المياه , تحقيق : عبد السلام محمد هارون (القاهرة : مطبعة أمين عبد الرحمن ,١٣٧٣هـ/١٩٥٣م).، ص ١٧٦-١٧٧.

(٣٩) المرجع نفسه ، ص ١٧٧.
(٤٠) الونسي, حسين بن علي. اليمن الكبرى (صنعاء : مكتبة الإرشاد ، ط٢, د.ت), ص٣٥٤.
(٤١) شرف الدين, أحمد بن حسين. اليمن عبر التاريخ , دراسة جغرافية تاريخية سياسية شاملة (القاهرة : مطبعة السنة المحمدية , ط٢ ,١٣٨٤هـ/١٩٦٤م).، ص ١٨١ ، ١٨٢ .

سيرة ومسيرة المغفورله بإذن الله
الأستاذ الدكتور/ ممدوح درويش مصطفى يونس
استاذ الآثار اليونانية والرومانية بقسم الآثار بكلية الآداب جامعة المنيا

محل الميلاد :الآسكندرية .
تاريخ الميلاد :١٩٥٢/٦/٣.
المؤهلات العلمية :- ليسانس اداب قسم الحضارة اليونانية والرومانية –جامعة الآسكندرية ، عام ١٩٧٤بتقدير جيد جدا.

- ماجستير فى الآداب قسم الحضارة اليونانية والرومانية – جامعة الآسكندرية ، عام ١٩٨٣م بتقدير ممتاز فى موضوع " الموانىء المصرية والنشاط التجارى فى عصر البطالمة "
- دكتوراة فى الآداب –قسم الحضارة اليونانية والرومانية – جامعة الآسكندرية ، عام ١٩٨٦م مرتبة الشرف الأولى فى موضوع "الألعاب الرياضية عند اليونان ،دراسة اجتماعية فنية ".

المؤهلات العملية :- آثرى مساعد بكلية الآداب جامعة الآسكندرية فى الفترة من يناير ١٩٧٧م حتى اغسطس ١٩٨٤.

- مدرس مساعد بكلية الاداب جامعة المنيا فى قسم التاريخ تخصص تاريخ قديم (يونانى ورومانى)فى الفترة من ١٩٨٤ الى اغسطس ١٩٨٦م.
- مدرس تاريخ يونانى ورومانى بذات الكلية والقسم حتى عام ١٩٩٣م
- مدرس بقسم الآثار بكلية الآداب – جامعة المنيا من ١٩٩٣م حتى ٢٠٠٨ م .
- استاذ مساعد الاثار اليونانية والرومانية بذات القسم والكلية والجامعة من ٢٠٠٨م .
- استاذ الآثار اليونانية والرومانية المتفرغ بذات القسم والكلية والجامعة من ٢٠١٢م وحتى الآن

- **الخبرات العملية :**الاشتراك فى حفائر كلية الآداب – جامعة الآسكندرية – فى الفترة من ١٩٧٧حتى عام ١٩٨٤م
- تدريس معظم مقررات التاريخ والآثار اليونانية والرومانية فى جامعة المنيا ومنتدبا فى معظم الجامعات المصرية .(الاسكندرية – دمنهور – طنطا – المنوفية – حلوان – بنى سويف وغيرها)
- الآعارة فى الفترة من ١٩٩٢م حتى ١٩٩٤م الى ليبيا للعمل فى جامعة ناصر بزليتن وساهمت فى انشاء قسما للآثار بالجامعة .
- الآعارة فى الفترة من ١٩٩٧**م** وحتى عام ٢٠٠٥م الى المملكة العربية السعودية ، للعمل فى كلية الآداب بالرياض بالرئاسة العامة لتعليم البنات كاستاذ مساعد تاريخ قديم .
- **المقررات الدراسية التى قمت بتدريسها :**
- تاريخ وحضارة اليونان – تاريخ وحضارة الرومان – الشرق الادنى فى العصر الهللينيستى – تاريخ العرب القديم –تاريخ مصر اليونانية والرومانية –مدخل للاثار والمتاحف – اثار العالم العربى فى العصرين اليونانى الرومانى – عمارة يونانية ورومانية – نصوص يونانية ولاتينية .
- **المشاركة فى الجمعيات العلمية :**
- عضو فى اتحاد المؤرخين العرب .
- عضو فى الجمعية التاريخية المصرية .
- عضو فى اتحاد الآثريين العرب .
- عضو فى الجمعية الآثرية بالاسكندرية .
- **المؤلفات العلمية :**
- التاريخ الرومانى " من اقدم العصورحتى بداية العصر الامبراطورى " مكتبة الرشد – الرياض ٢٠٠٤م .
- معالم تاريخ وحضارة اليونان . مكتبة الرشد – الرياض ٢٠٠٤م .
- ملامح علم الآثار وفن المتاحف ، مكتبة الرشد – الرياض -٢٠٠٨م .
- تاريخ اليونان والرومان – مكتبة الرشد – الرياض – ٢٠٠٩م .
- حضارة اليونان القديمة – الاسكندرية – ٢٠٠٧م
- مدخل للتاريخ اليونانى والرومانى –كتاب جامعى – ٢٠٠٧م
- تاريخ مصر فى العصرين اليونانى والرومانى – كتاب جامعى – ٢٠٠٩م .
- فن التنقيب عن الاثار –كتاب جامعى – ٢٠٠٨م .
- فن المتاحف – كتاب جامعى – الاسكندرية – ٢٠٠٩م .
- فنون هلينيستية – كتاب جامعى – الاسكندرية – ٢٠١٠م .
- اساطير اليونان – كتاب جامعى – الاسكندرية ٢٠١١م .
- **الانتاج العلمى :**
- الحرف والصناعات فى اقليم المنيا فى العصر البطلمى من خلال مناظر مقبرة بيتوزيريس .
- تتويج الملوك البطالمة من خلال مناظر معبد كوم امبو .
- التاثيرات الفنيقية على الحضارة اليونانية .
- دراسة تحليلية لمقبرة مكتشفة بمنطقة كينجى مريوط .

- طرز السفن الرومانية .
- طرق الدفن فى العصر البطلمى .
- ايزيس وسيرابيس فى اسبانيا .
- الهوية السياسية لمصر خلال العصر البطلمى .
- التاثيرات الهللينيستية على فنون الجزيرة العربية .

المشاركة فى المؤتمرات :

- مؤتمر اتحاد المؤرخين العرب عام ٢٠٠٧م بالقاهرة .
- مؤتمر العلوم الانسانية وقصايا البيئة ابريل ٢٠٠٨م كلية الاداب جامعة الاسكندرية .
- مؤتمر الاتحاد العام للاثريين العرب الدورة الثانية عشر (دراسات فى اثار الوطن العربى نوفمبر ٢٠٠٩م .
- المؤتمر الثالث عشر لاتحاد الاثريين العرب بالجماهيرية العربية الليبية اكتوبر ٢٠١٠م .
- المؤتمر الرابع عشر لاتحاد الاثريين العرب بجامعة الدول العربية بالقاهرة اكتوبر ٢٠١١م .
- المؤتمر الخامس عشر لاتحاد الآثريين العرب باللملكة المغربية ٢٠١٢م .
- مؤتمر جامعة المنيا السنوى مارس ٢٠١٣م .
- مؤتمر الثقافات العالمية ببرشلونة باسبانيا اكتوبر ٢٠١٢م .
- المؤتمر السادس عشر لاتحاد الاثريين العرب بشرم الشيخ نوفمبر ٢٠١٣م .
- المؤتمر السابع عشر لاتحاد الاثريين العرب بالشيخ زويد نوفمبر ٢٠١٤م .
- مؤتمر جامعة المنيا – الهوية السياسية – ابريل ٢٠١٥م .
- المؤتمر التاسع عشر لاتحاد الاثريين العرب بالمنصورة نوفمبر ٢٠١٦م .
- **النشاط الاكاديمى :**
- المشاركة فى حفائر جامعة الاسكندرية فى منطقة ماريا .
- تنظيم الرحلات العلمية لزيارة اثار مصر لطلاب اثار جامعة الاسكندرية .
- الاعداد لاجراء حفائر بمنطقة تونة الجبل بالمنيا .
- تاسيس قسما للاثار بكلية الاداب جامعة ناصر بزليتن بليبيا ووضع اللائحة الدراسية .
- الاشتراك فى تاسيس قسم الاثار بكلية الاداب جامعة المنيا ووضع اللئحة الدراسية .
- الاشتراك فى ندوات قسم الاثار بجامعة الملك سعود اثناء اعارتى للملكة العربية السعودية .
- الاشتراك فى السيمنار الاسبوعى لقسم التاريخ بكلية الاداب للبنات بالرياض .
- رئاسة كنترولات امتحانات كلية الاداب جامعة المنيا .
- عضو فى لجان مختلفة بكلية الاداب جامعة المنيا – لجنة شئون الطلاب – لجنة المعامل لجنة البيئة .
- المشاركة فى مشروع الجودة بكلية الاداب جامعة المنيا .
- **الدراسات العليا :**
- الاشراف على طلاب على طلاب الدراسات العليا فى مرحلتى الماجستير والدكتوراة والاشتراك فى لجان المناقشات كالاتى :

اولا : فى المملكة العربية السعودية :

طالبات التاريخ القديم فى كلية الاداب للبنات بالرياض كالاتى :

- " علاقات سوريا السياسية والتجارية بشبه الجزيرة العربية فى العصر الهللينيستى " – لطيفة المزيغل .
- تدخل روما السياسى والعسكرى فى شبه الجزيرة العربية . حصة الهذال .
- مكة ويثرب فى العصور القديمة – فريدة .
- تاريخ وحضارة اليونان والرومان عند بعض المؤرخين العرب " هند العبيد .
- مجتمع قبائل الصفا كما تعكسه النصوص (مناقشا)
- الملكات العربيات قبل الاسلام (مناقشا).

ثانيا : فى مصر :

- الفسيفساء البيزنطية فى اقليم قورينى ٢٠١٢ اداب الاسكندرية مناقشا .
- النقل وشبكة الطرق فى مصر فى العصر البطلمى دراسة اثرية –حضارية طنطا مناقشا .
- الفرقة الرومانية منذ بداية الحروب البونيقية حتى نهاية الحرب المقدونية الرابعة ٢٠١١ اداب قنا مناقشا .
- معابد المنيا فى عهد نيرون (دكتوراة مشرفا)
- المنشات المعمارية باسيا الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى (دكتوراة مشرفا) .
- صورة مصر والمصريين عند هيرودوت واسترابون (دكتوراة اداب جلوان مناقشا)**٢٠١٥**
- دراسة اثرية لمنطقة ابامیا بسوريا خلال العصرين اليونانى والرومانى (دكتوراة اداب عين شمس مناقشا)**.**
- المنحوتات الجنائزية فى العصر الرومانى فى تدمر (دكتوراة اداب الاسكندرية مناقشا)**٢٠١٢**
- دراسة فنون مدينة الحضر فى العراق القديم (دكتوراة فنون جميلة حلوان مناقشا).
- الشواهد الاثرية لثالوث طيبة فى الصحراء الغربية خلال العصرين اليونانى والرومانى (دكتوراة اداب الاسكندرية مناقشا).
- التصاوير الرجالية على اللوحات الجدارية فى الفن القبطى (ماجستير سياحة المنيا مناقشا)
- التصاوير النسائية على اللوحات الجدارية فى الفن القبطى (ماجستير سياحة المنيا مناقشا).
- مجتمع المغرب تحت الاحتلال الرومانى ٢٧-٢٢٥م (ماجستير دراسات افريقية جامعة القاهرة مناقشا)
- تصوير المشاهد التمثيلية فى الفن الأرخى والكلاسيكى ماجسنير اداب طنطا .
- مناظر تتويج البطالمة على جدران المعابد البطلمية سياحة المنيا .
- تصوير الاشخاص فى الرسوم الجدارية فى العصر البيزنطى دراسة مقارنة (دكتوراة اداب الاسكندرية مناقشا).**٢٠١٤**
- شرعية الاباطرؤة الرومان فى حكم روما (٢٧ق.م – ٢٨٤م)(ماجستير اداب المنيا مناقشا).**٢٠١٣**
- الفنون فى مصر فى العصر البيزنطى المبكر (ماجستير سياحة الاسماعيلية مناقشا).**٢٠١٣**
- روما ونوميديا من الحرب البونية الثانية وحتى بداية عهد كاليجولا (ماجستير دراسات افريقية القاهرة).مناقشا ٢٠١٤
- المملكة المقدونية من التأسيس حتى عام ٣٣٦ق.م (ماجستير اداب حلوان مناقشا).**٢٠١٤**
- سيطرة روما على شرق البحر المتوسط (ماجستير اداب حلوان مناقشا).**٢٠١٤**

- تصوير الهة الضوء على الفن اليونانى (ماجستير اداب طنطا مناقشا).
- المعبود خنوم فى مصر فى العصرين اليونانى والرومانى (ماجستير اداب الاسكندرية مناقشا). ٢٠١٤
- التصوير الجدارى الجنازى فى مصر البطلمية الرومانية (ماجستير اداب طنطا مناقشا).٢٠١٥
- تصوير القصص الدينى على مقابر البجوات (ماجستير سياحة المنيا مشرفا).٢٠١٥
- الصليب فى الفنون القبطية (ماجستير اداب الاسكندرية مناقشا).
- تصوير نيلوس اله النيل (ماجستير اداب الاسكندرية مناقشا)
- الحياة الدينية والاقتصادية فى واحتى الداخلة والخارجة فى العصرين اليونانى والرومانى (ماجستير سياحة المنيا مشرفا)
- المشغولات المعدنية فى مقدونيا (ماجستير اداب الاسكندرية مناقشا).
- الحمامات اليونانية والرومانية فى اقليم قورينای بليبيا (ماجستير اداب الاسكندرية مناقشا).٢٠١٦
- تصوير القوارب والسفن فى الفن الرومانى (ماجستير اداب كفر الشيخ مناقشا
- العمارة الجنائزية بواحتى الخارجة والداخلة خلال العصر الرومانى (ماجستير اداب المنيا مشرفا).
- الشواهد الأثرية لثالوث طيبة فى الصحراء الغربية خلال العصرين اليونانى والرومانى دكتوراة اداب الاسكندرية
- الاوضاع المعيشية للمصريين فى اقليم ارسينوى خلال العصرين البطلمى والرومانى (دكتوراة اداب المنيا مناقشا).٢٠١٦
- تصوير كرسى العرش فى الفن اليونانى خلال العصرين الارخى والكلاسيكى (ماجستير اداب الاسكندرية مناقشا).٢٠١٦
- رمزية اللون فى الفن القبطى (ماجستير سياحة المنيا).٢٠١٦مشرفا
- وظائف المرآة فى العصرين البطلمى والرومانى (ماجستير سياحة المنيا مشرفا).٢٠١٦
- العمارة فى مستوطنتى نفيرتس وليمنياس باقليم قورينة (ماجستير اداب الاسكندرية مناقش).٢٠١٧
- المخلوقات ذات الرؤوس المتعددة فى الفن اليونانى (ماجستير اداب كفر الشيخ مناقشا).٢٠١٧
- تصوير المناظر الاسطورية على لوحات الفسيفساء الرومانية فى زوجما باسيا الصغرى (ماجستير اداب الاسكندرية مناقشا).٢٠١٧
- العناصر الكلاسيكية فى العمارة بالاردن فى العصرين اليونانى والرومانى "دراسة اثرية وتاريخية لمدن عمان –جرش –البتراء " (ماجستير اداب دمنهور) .٢٠١٧
- الصراعات الداخلية فى روما فى عهد الأسرة اليوليو كلاودية ماجستير دمياط ٢٠١٧ مناقشا
- دراسة لبعض قطع العملة اليونانية والرومانية المكتشفة فى واحتى الخارجة والداخلة اداب المنيا مشرفا ٢٠١٧.
- الأعمال المعمارية لأباطرة الأسرة الجوليو كلاودية فى مصر ٢٧-٦٨م ماجستير اداب المنيا ٢٠١٧.مشرفا
- قنوات المياه الرومانية (الاكواداكتا) فى شمال افريقيا خلال العصر الرومانى ماجستير اداب المنيا ٢٠١٧م مشرفا

- تماثيل التراكوتا فى الفن الأتروسكى من العصر الأرخى وحتى الهللينيستى اداب الاسكندرية ماجستير ٢٠١٧.مناقشا .
- اكوريس ماجستير سياحة وفنادق المنيا مشرفا ٢٠١٧ .
-التماثيل المعدنية فى اقليم تراقيا ماجستير اداب الاسكندرية مناقشا ٢٠١٨م
- تصوير الأباطرة الرومان على معبدى إبزيس بدندرة ودير شلويط ماجستير المنيا ٢٠١٨.مشرفا
-عبادة الثعبان فى الفن اليونانى ماجستير المنيا ٢٠١٨ مشرفا
-العلاقات الرومانية القرطاجية النوميدية ٢٦٤-١٠٥ق.م ماجستير دمياط ٢٠١٨ مناقشا .
-أثر الثالوث السكندرى فى الحياة البحرية فى العصرين اليونانى والرومانى ماجستير اثار القاهرة مناقشا ٢٠١٨.
-المكتبات الهللينيستية فى مصر دكتوراة سياحة المنصورة ٢٠١٨ مناقشا .
- السمات الفنية للتوابيت الخشبية ذات الهيئة الأدمية فى العصر الرومانى اداب المنيا دكتوراة مشرفا ٢٠١٨
- الحاشية الملكية فى مصر فى عصر البطالمة اداب بنها دكتوراة مناقشا -٢٠١٨
- النظام المالى فى المغرب دكتوراة الدراسات الافريقية ٢٠١٨ مناقشا .
- المؤثرات الأجنبية فى منحوتات مدينة الحضر اداب الاسكندرية دكتوراة ٢٠١٨م مناقشا.
- السيد المسيح فى الفن البيزنطى سياحة الاسماعلية دكتوراة مناقشا ٢٠١٨م.
- الموضوعات المصورة على المرايا الاتروسكية اداب عين شمس مناقشا ٢٠١٨م.
- اقواس النصر الرومانية فى ولايات شمال افريقيا دكتوراة اداب المنيا مشرفا ٢٠١٨م .
- اوانى اعداد الطعام والمائدة من خلال الاكتشافات الحديثة فى هيراكليون والاسكندرية دكتوراة ٢٠١٨م اداب الاسكندرية .
- تصوير المعبود حورس على جدران المعابد المصرية خلال العصرين اليونانى والرومانى اداب المنيا مناقشا .
- الأبواب والنوافذ الوهمية بمقابر العصرين اليونانى والرومانى بمصر اثار الفيوم ماجستير مناقشا .
- قرية نيلوبوليس بالفيوم خلال العصر الرومانى اداب الاسماعلية دكتوراة مناقشا ٢٠١٩م.
- تحويل المبانى المصرية القديمة الى مبان مسيحية فى العصر الرومانى سياحة المنيا ماجستير مناقشا ٢٠١٩م .
- اسوان وحدود مصر الجنوبية فى العصرين البطلمى والرومانى اداب اسوان مناقشا ٢٠١٩م .
- زخرفة أطر لوحات الفسيفساء الرومانية فى شمال افريقيا ماجستير اداب الاسكندرية مناقشا ٢٠١٩م .
- تصوير نيكى فى الفن اليونانى خلال العصرين الارخى والكلاسيكى اداب الاسكندرية مناقشا ٢٠١٩م .
- التأثيرات الفنية الهلينيستية والرومانية على فن الجزيرة العربية اداب المنيا ماجستير مشرفا ٢٠١٩م .
- تصوير الألهة فى مقابر الواحات الغربية فى العصرين اليونانى والرومانى (الفرافرة –البحرية –سيوة) سياحة المنصورة مناقشا ٢٠١٩م .
- مشاهد الزراعة فى مصر فى العصرين اليونانى والرومانى ماجستير اداب عين شمس ٢٠١٩م مناقشا .

- الكهنة والكاهنات فى الفن الرومانى دراسة اثرية اداب دمنهور ماجستير مشرفا ٢٠١٩م .
- الاحوال الحضارية للقبائل الليبية فى المدن الثلاث خلال العصر الرومانى دكتوراة اداب الاسماعلية مناقشا .
- الاسلحة المقدونية البرية فى مطلع العصر الهللينيستى ماجستير اداب الاسكندرية مناقشا ٢٠١٩م .
- النقوش والكتابات على الرخام والخشب والفخار والمخطوطات بمدينة ابو مينا ودير باويط ماجستير اداب كفر الشيخ ٢٠١٩م
- التأثيرات الخارجية على عمارة مدينة دوجا بتونس خلال العصر الرومانى دكتوراة اداب الاسكندرية مناقشا ٢٠٢٠م .
- تصوير الحياة العسكرية فى غرب البحر المتوسط فى الفن الرومانى منذ عام ٢٧ ق.م حتى نهاية عصر تراجان معهد بحر متوسط اداب الاسكندرية مناقشا ٢٠٢٠م .
- المسارح فى شمال افريقيا خلال العصرين اليونانى والرومانى دكتوراة اداب المنيا ٢٠٢٠م مشرفا .
- اسكليبيوس فى الاسكندرية البطلمية ماجستير مناقشا اداب دمياظ ٢٠٢٠م
- مقابر الورديان بين الدراسة الاثرية وضرورة الصيانة دكتوراة مناقشا اداب دمنهور ٢٠٢٠م .
- المبانى الترفيهية فى المدن السليوقية خلال العصرين اليونانى والرومانى ماجستير اداب المنيا مشرفا ٢٠٢٠/٧/١٨م
- مناظر الصيد فى مصر خلال العصرين اليونانى والرومانى اداب المنيا مناقشا ٢٠٢٠/٨م .
- النخيل فى مصر الرومانية دراسة تاريخية فى ضوء الوثائق البردية دكتوراة اداب دمياط ٨/ ٢٠٢٠م مناقشا .
- الاوانى الفخارية اليونانية على شكل حيوانات ماجستير كفر الشيخ ٩/ ٢٠٢٠م مناقشا .
- تصوير الصناعات والحرف فى مصر خلال العصر البطلمى دكتوراة كفر الشيخ مناقشا ٢٠٢٠/٩م .
- واردات مصر التجارية فى العصر البطلمى دكتوراة دمياط ١٠/ ٢٠٢٠م مناقشا .
- غطاء الوجه والرأس للمرأة فى الفنين اليونانى والرومانى ماجستير اداب عين شمس مناقشا ٢٨/ ٢٠٢٠/١٠م .
- -الملابس النسائية الرومانية فى مصر وليبيا فى العصر الامبراطورى ماجستير دراسات افريقية مناقشا ٢٠٢٠/٩/٢٢م .
- رهبنة النساء فى مصر حتى القرن السابع الميلادى معهد الدراسات القبطية اداب الاسكندرية ماجستير مناقشا ٣١/ ١٠/ ٢٠٢٠م.
- طرز المقابر فى الواحات الثلاث سيوة والعرج والبحرين دكتوراة اداب الاسكندرية مناقشا ١٠/١٥/ ٢٠٢٠م .
- السلالم فى معابد مصر العليا خلال العصرين اليونانى والرومانى سياحةالمنيا مناقشا ماجستير ١٧/ ١١/ ٢٠٢٠م .
- مدينة الأمهدة فى العصر الرومانى "دراسة اثرية" اداب عين شمس ٢٠٢٠/١١/١١ مناقشا دكتوراة
- تصوير الراقصات فى الفن اليونانى والهلينيستى من القرن الخامس حتى الاول قبل الميلاد ماجستير اداب دمنهور مناقشا ٢٢/ ٢٠٢٠/١١م .

أضواء على أهمية الأشغال الفنية في قصر شارل بايرلي "Charles Beyerle" وملحقاته بجاردن سيتي بالقاهرة – دراسة اثرية فنية

د/ محمد حموده عبد العطيم
كلية الآداب –جامعة المنيا

ملخص البحث:

يعد قصر شارل بايرلي بك تحفة معمارية وفنية نادرة وواحد من أهم القصور التي شيدت في أوائل القرن العشرين على طراز عصر النهضة الإيطالية وقد شيده المعماري الإيطالي الشهير كارلو برامبوليني بحي جاردن سيتي بالقاهرة لصالح المصرفي الشهير شارل بايرلي بك وانتهي من بنائه عام ١٩٠٨م ويتكون القصر من بدروم ودورين وله أربع واجهات ويشغل القصر مع ملحقاته من الجراج ومبني الخدم ومحطة توليد كهرباء والحديقة مساحة تبلغ ٣٧٠٠ متر مربع.

استوردت معظم مواد البناء التي استخدمت في بناء القصر من الخارج حيث جلبت أشغال الرخام والمعادن من الحديد والبرونز والبلاطات الخزفية والخ من مدن إيطاليا وخاصة سينا وفلورنسا.

وشارك في بناء القصر وزخرفته أشهر الفنانين والنحاتين الايطاليين بدءا من المعماري الايطالي كارلو برامبوليني الذي صمم القصر والفنان والنحات الإيطالي ليوبولدو ماكاري الذي قام بعمل الدرج الرئيسي للقصر المؤدي للطوابق العليا وبعض من أعضاء أكاديمية الفنون الجميلة في سيينا الإيطالية الذين قاموا بعمل الجريفونات المنحوتة كما يحيط بالقصر وملحقاته وحديقته أسوار وبوابات من الحديد والبرونز مع أشغال أخري من المعادن تم عملها في ورشة الإيطالي الشهير باسكوال فرانسي من سيينا عام ١٩٠٨م، كما تم تكسية الجراج ببلاطات خزفية من عمل الإيطالي أوليس كانتاجالي من فلورنسا. كما استخدم خشب الجوز في صناعة الأبواب الخشبية الداخلية للقصر، بالإضافة الي أشغال الزجاج الملون والمزخرف برسوم أدمية متنوعة الذي يغطي سقف القاعة الرئيسية للمدخل وأيضا بعض النوافذ الرئيسية.

الكلمات الدالة:

رخام "Marble"، الحديد المطروق "Ferro Battuto a Martello"، البرونز "Bronzo"، خشب الجوز "Walnut"، الزجاج الملون "Vitraux d'Art"، شمعدان "Candelabra"، طراز النهضة الإيطالية "Italian Renaissance"، أوراق وأكاليل الغار "Laurel"، المونوجرام "Monogram"، زخرفة الخرطوش "Cartouche".

إشكالية الدراسة:

تتمثل إشكالية الدراسة في التعرف على ماهية وأنواع الأشغال الفنية التي نفذت في قصر شارل بايرلي ومصدرها الأصلي وأهم الصناع الذين قاموا بهذه الأعمال الفنية النادرة وتوثيقها توثيق دقيقا باتباع منهج علمي صحيح.

أسباب اختيار هذه الدراسة:

لقد أذهلني كثيرا وجود كل هذه الأشغال الفنية في مبني معماري واحد ومشاركة كل هذه الورش والصناع والفنانين في اخراج هذه الأعمال والأشغال الفنية الي حيز الوجود، بالإضافة الي العثور على الوثائق الأصلية التي تزخر بالتفاصيل النادرة التي تنشر لأول مرة عن هذه الأشغال الفنية النادرة.

أهمية الدراسة:

تسلط الدراسة الضوء علي موضوع مهم يدرس لأول مرة تفصيليا من خلال المصادر الوثائقية عن الأشغال الفنية التي نفذت في قصر شارل بايرلي واستطاعت الدراسة ان تقوم بتوثيق الأعمال الفنية توثيقا علميا صحيحا مع نشر تفصيلي لهذه الأشغال الفنية طبقا للمصادر الوثائقية المعاصرة لها، بالإضافة الي التعرف علي الفنانين والورش الفنية التي انتجت هذه الأعمال المستوردة من إيطاليا الي مصر في مطلع القرن العشرين بالإضافة الي الحصول علي بعض توقيعات الفنانين التي سجلت علي بعض الأشغال الفنية وما زالت باقية حتي الوقت الراهن وتمثل وثيقة وسجل تاريخي وحضاري هام عن العلاقات الفنية والتجارية والاقتصادية لمصر وإيطاليا وتؤكد علي مدي التطور الفني الذي وصلت اليه الأعمال الفنية في مصر آنذاك من خلال مشاركة ومساهمة الايطاليين كمعماريين وفنانين وصناع وورش فنية والخ.

الدراسات السابقة:

لا توجد أي دراسات سابقة تناولت هذا الموضوع سوي إشارة لا تذكر في إحدي الرسائل العلمية (١).

المصادر التي اعتمدت عليها الدراسة:

تعتمد الدراسة على المصادر الوثائقية المعاصرة التي تنشر لأول مرة فيما يتعلق بالأشغال الفنية بالقصر وخاصة أشغال الرخام والمعادن من الحديد والبرونز على النحو التالي:

1 - Prampolino, signor carlo (architect); A Palace at Cairo, Egypt, the american architect, wednesday. february 9, 1910, vol. xcvii, no. 1781, new york, 1910.

وهو مقال ووثيقة مهمة ونادرة نشرها المعماري كارلو برامبوليني عام ١٩١٠م عن القصر والتي وصف فيها بشكل خاص أشغال الرخام التي نفذها في القصر وجلبها من إيطاليا عن:

2 - Petrucci, f. bargagli; l'officina franci e l'arte del ferro battuto, vita d'arte: rivista mensile illustrata d'arte antica e moderna, v.2 (1908), publisher siena, 1908.

ويعد هذا المقال أهم المصادر الوثائقية التي نشرت عن أعمال المعادن في ورشة باسكوال فرانسي الإيطالية في عام ١٩٠٨م والتي نفذت أشغال المعادن في قصر شارل بايرلي ونشره بيتروشي بارجالي في مجلة الحياة الفنية: مجلة شهرية مصورة عن الفن القديم والحديث في عام ١٩٠٨م.

كما عثر الباحث لأول مرة على توقيع نادر للخزاف الإيطالي الشهير كانتاجالي من فلورنسا الذي وجد علي البلاطات الخزفية التي تغطي مدخل الجراج الملحق بحديقة القصر.

الصعوبات التي واجهت الباحث:

تمثلت الصعوبات التي واجهت الباحث في تصوير الأشغال الفنية للقصر بالكامل حيث استحال علي الباحث تصوير الأشغال الفنية للقصر من الداخل لأن القصر ضمن ملكية أمير عربي قطري، ولكن تم التعرف عليها من خلال صور المصادر الوثائقية التي نشرها برامبوليني بالإضافة الي بعض الصور الحديثة المنشورة على الشبكة العنكبوتية.

منهج الدراسة:

سيتناول الباحث الأشغال الفنية معتمدا على المنهج الوصفي والدراسة التحليلية.

المنهج الوصفي:

قام الباحث بوصف كل الأشغال الفنية بالقصر موضوع الدراسة وصفا شاملا ودقيقا طبقا للمصادر الوثائقية المعاصرة.

الدراسة التحليلية:

قام الباحث بتحليل المواد الخام المستخدمة في الأشغال الفنية بالقصر من الرخام والحديد والبرونز والخشب والبلاطات الخزفية والخ وأهم أنواعها ومسمياتها المختلفة وتعريفاتها ومصطلحاتها الفنية ومصادرها بالإضافة الي تحليل العناصر الزخرفية والفنية وأيضا دراسة تحليلية للصناع الايطاليين وتوقيعاتهم في القصر موضوع الدراسة.

خطة البحث:

تشتمل الدراسة على مقدمة وأربع مباحث تتناول كل الأشغال الفنية بالقصر ثم الخاتمة وأهم النتائج ثم ثبت المصادر والمراجع على النحو التالي:

المقدمة.

المبحث الأول: أشغال الرخام بقصر شارل بايرلي وملحقاته.

المبحث الثاني: أشغال المعادن المنقولة والثابتة بقصر شارل بايرلي وملحقاته.

المبحث الثالث: أشغال البلاطات الخزفية بقصر شارل بايرلي وملحقاته.

المبحث الرابع: أشغال الخشب والجص والزجاج الملون بقصر شارل بايرلي وملحقاته.

المبحث الخامس: الدراسة التحليلية للعناصر الزخرفية للأشغال الفنية بالقصر.

الخاتمة والنتائج.

الحواشي والمصادر.

مقدمة ونبذة تاريخية عن القصر ([٢]):

موقع القصر:

يقع القصر في حي جاردن سيتي بالقاهرة في ١٠ شارع أحمد باشا قرشي.

المنشئ وتاريخ الإنشاء:

أشار بيتروشي بارجالي أن الرجل الثري جدا الألماني سنيور بايرلي "sig. Beyerlé" بنى في القاهرة فيلا "villino" ([٣]) في حي جاردن سيتي، بالقاهرة بناءً على تصميمات المهندس المعماري كارلو برامبوليني "architetto Carlo Prampolini" من فلورنسا ([٤]). وقد هاجر بايرلي، المولود في فرانكفورت "Frankfurt" بألمانيا، إلى مصر حيث جمع ثروته من المشاريع الزراعية ورأس المال الاستثماري في النهاية أصبح رئيسًا لأكبر بنك في البلاد، بنك الرهونات العقارية "Credit Foncier Egyptien"، الذي شارك في تأسيسه في عام ١٨٨٠م. وكان أيضًا نائب رئيس مجلس الإدارة وعضو مجلس إدارة في شركات صناعية متعددة وتوفي في ديسمبر عام ١٩٠٨م بعد ان تسلم القصر عقب الانتهاء منه واقام فيه ثلاثة أيام فقط ثم وافته المنية ([٥]). وشيد القصر في الفترة من ١٩٠٧ – ١٩٠٨م.

الطراز المعماري للقصر:

بني القصر كما أشار المعماري برامبوليني في تصميمه الخارجي والداخلي على طراز عصر النهضة الإيطالية "Italian Renaissance" ([٦]). وكان يضم القصر ملحقات في الحديقة المحيطة به منها المرائب أو "الجراج" ومبني الخدم على مساحة تبلغ ٣٧٠٠ متر مربع ([٧]).

المبحث الأول: أشغال الرخام بقصر شارل بايرلي وملحقاته:

أولا: أشغال الرخام في ضوء وثيقة المعماري كارلو برامبوليني:

تحظى السمات الزخرفية الداخلية للقصر بأهمية خاصة، ويقدم نظام الألوان "color scheme" الناتج عن إدخال الرخام المستخدم تصميمًا داخليًا أكثر إرضاءً. من خلال المدخل الرئيسي، عن طريق درج من ست درجات من الرخام الأصفر من "Colle di Elsa" يتم الوصول إلى قاعة المدخل الرئيسي. الأعمدة في "قاعة المدخل الرئيسي" من رخام زهرة الخوخ "Fleur de pêche". الأعمدة المعروضة في شرفة أو تراس "terrace" الطابق الأول من رخام البروكاتيل "brocatelle marble". الدرج الكبير هو السمة الغالبة في الطابق الرئيسي. وهو سلم مزدوج يتكون من مسارين من ٧٤ درجة سلم، كل منها مقطوع من كتلة واحدة من رخام بافوناتسو الأمبراطوري "Pavonazzo Imperiale" ومزينة برخام البروكاتيل "Brocatello"، وباتشينو "Pagaccino"، ورخام سكيروس "Skyros O" الرخام الذي يشكل، جنبًا إلى جنب مع الرخام الأبيض "bianco" من سيينا "Siena" المعالجة الزخرفية للأعمدة والركائز والأفاريز والقوالب التي تحيط بالنقش الزخرفي البارز الأساسي. وتم بناء هذا الدرج من قبل سنيور ليوبولدو ماكاري "Signor Leopoldo Maccari" من سيينا "Siena". الغريفونات "griffons" الكبيرة الجاثمة في قاعة المدخل الرئيسي وأسفل الحشوات من عمل أعضاء أكاديمية الفنون الجميلة في سيينا ([٨]).

ثانيا: دراسة تحليلية لأنواع الرخام المستخدمة في قصر شارل بايرلي:

استخدامات الرخام بالقصر (لوحات ١-٢، ٧، ٢٨، ٣٣ - ٣٧):

جلب الرخام من مدن إيطاليا خصيصا لاستخدامه في زخرفة وتزيين قصر شارل بايرلي، وقد استخدم الرخام الأصفر في الدرج الذي يتقدم المدخل الرئيسي الشمالي من الخارج وكذلك الدرج الذي يتقدم المدخل الجنوبي من الخارج، واستخدم رخام زهرة الخوخ "Fleur de pêche" في الأعمدة الموجودة داخل القصر في قاعة المدخل الرئيسي، والأعمدة المعروضة في شرفة أو تراس "terrace" الطابق الأول من رخام البروكاتيل "brocatelle marble" وفي الدرج الرئيسي للقصر من عمل ليوبولدو ماكاري والمكون من ٧٤ درجة سلم، كل منها مقطوع من كتلة واحدة من رخام بافوناتسو الأمبراطوري " Pavonazzo Imperiale" ومزينة برخام البروكاتيل "Brocatello"، وباتشينو "Pagaccino" ورخام سكيروس "Skyros O" الرخام الذي يشكل جنبًا إلى جنب مع الرخام الأبيض "bianco" من سيينا المعالجة الزخرفية للأعمدة والركائز والأفاريز والقوالب. كما استخدم الرخام في قاعة المدخل الرئيسي في الطابق الثاني بنفس تفاصيله السابقة في الدور الأول. وفي العناصر الزخرفية تم استخدام الجريفونات من الرخام بالإضافة الي زخرفة الخراطيش واوراق واكاليل الغار، كما استخدم الرخام في أرضية قاعة المدخل الرئيسي في الدورين الأول والثاني. وأشغال الرخام التي تمت في قصر شارل بايرلي تدل على مدي العظمة والثراء الفاحش الذي كان يتمتع به شارل بايرلي من خلال جلب أنواع نادرة ومختلفة ومتنوعة من الرخام لاستخدامها في بناء القصر وذلك على النحو التالي:

[١] الرخام الأصفر رخام كولي دي إلسا "casole d'elsa":

رخام كولي دي إلسا "casole d'elsa": أو مدينة كولي دي فال دي إلسا "colle di val d'elsa" بلدة تقع في سيينا الإيطالية (٩) تنتج الرخام الأصفر "marmo giallo" وهي أيضا بلدة النحات ليوبولدو ماكاري "maccari leopoldo" (١٠) وتتميز سيينا بإنتاج الرخام الإيطالي المتنوع ذو أرضية صفراء مع عروق أرجوانية عميقة يستخرج من محاجر سيينا ومونتارتي "Montarenti" التابعة لها. (١١)

[٢] رخام زهرة الخوخ "Fleur de pêche" أو "Fleur de Pecher":

هو رخام إيطالي مبطن ذو أرضية بيضاء ويشبه الرخام البنفسجي، ولكن يسوده علامات بلون الخوخ (١٢) يعتبر رخام زهرة الخوخ من أجمل أنواع الرخام وتم العثور علي الرخامي الأصلي لزهرة الخوخ في آسيا الصغري والرخام الذي تم اكتشافه في سيرافزا "Seravezza" الإيطالية في الثمانينات من القرن التاسع عشر استعار الاسم علي الرغم من عدم وجود تشابه كبير بين الاثنين (١٣)

[٣] رخام البروكاتيل "brocatelle marble":

هو رخام جميل للغاية ويستخدم بكثرة في الديكورات الداخلية، جسم الحجر رقيق للغاية ومضغوط، ولونه أصفر فاتح، تجتازه عروق غير منتظمة وبقع حمراء باهتة. علاوة على ذلك فهو ملون ومنقوش بواسطة بقع من الكالسيت الأبيض البلوري "white crystalline calcite"، يذكر أن مصدره هو جورا "jura " في جنوب فرنسا (١٤).

[٤] رخام بافوناتسو الأمبراطوري "Pavonazzo Imperiale":
رخام إيطالي متنوع ذو أرضية صفراء قشدية "كريمي" وعروق أرجوانية عميقة، يستخرج من محاجر كارارا "Carrara"، يوجد رخام بافوناتسو في تجاويف المحاجر لذا فهو متغير من حيث الجودة، يعود سبب التجزيعات الموجودة به الي انكماش كتل رخام كرارا الباردة، والشقوق التي تحدث على حواف الرخام مملوءة بأكاسيد معدنية، لذلك فهي عرضة للكسر على طول خطوط التجزيعات، وتتطلب أن تكون ضيقة عند الضرورة. ومن أهم أمثلة هذا النوع من الرخام ما وجد في مدخل منزل " Indemnity House, Old Broad Street, E.G" بانجلترا (١٥)

[٥] رخام بروكاتيلو "Brocatello":
كلمة "Brocatello": كلمة إيطالية تعبر عن الرخام المكسور والمتنوع. (١٦).

[٦] رخام باتشينو "pagaccino":

رخام باتشينو "pagaccino": هو اسم مأخوذ من محجر للحجر الجيري والرخام في مدينة سيينا الإيطالية ويقع بالقرب من نهر باتشينو وينتج أيضا الرخام الأصفر (١٧).

[٧] رخام سكيروس "skyros":

رخام "skyros" اسم وصفي للرخام المحفور في جزيرة سكيروس "island of skyros" في بحر ايجا "aegean sea" في حين أن أرضية رخام skyros عادة ما تكون ذات لو أو صبغة كريمية " creamy tint"، فإن العلامات تختلف بشكل كبير، غالبًا ما تكون كتل رخام سكيروس سليمة، وهي مقسمة الي أربعة أنواع وتقدم الأنواع تناقضات متناغمة عند استخدامها معًا. ويعطي هذا الرخام كتلة رائعة من التلوين من اللون القرمزي إلى البني، مع مظهر من الشفافية لم يقترب من أي وسط زخرفي آخر، غالبا ما يستخدم رخام اسكروس في تبطين الجدران الداخلية (١٨).

[٨] الرخام الأبيض بيانكو "bianco":
هو نوع من أنواع الرخام الكارارا الإيطالي ويعرف باسم "bianco" أو الأبيض النقي "White Pure"، وهو ذو نسيج ناعم للغاية ولونه ابيض رصاصي، ويستخدم في الغالب لأعمال التماثيل والمذابح (١٩).

المبحث الثاني: أشغال المعادن المنقولة والثابتة بقصر شارل بايرلي وملحقاته:

أولا: دراسة أشغال المعادن المنقولة والثابتة بقصر شارل بايرلي في ضوء وثيقة ورشة باسكوالي فرانسي "Pasquale Franci di Siena" عام ١٩٠٨م:

نشر بيتروشي بارجالي في مقاله الوثائقي عن ورشة عمل فرانسي وفن الحديد المطاوع أعمال فرانسي في قصر شارل بايرلي ووصفها على النحو التالي: يواصل أحفاد باسكوال فرانسي "Pasquale Franci" الشباب الثلاثة، من ذلك الرجل الذي تذكره بلدة ليسونا "Lessona" الإيطالية وتمجده في الإرادة والقوة، والسيطرة على الحديد وثنيه في نفس الورشة التي أنشأتها إرادة وعزيمة وعمل جدهم الذي توفي قبل بضعة أشهر. منذ عام ١٨٤٨م وحتى عام ١٩٠٨م هناك ستون عامًا من العمل المكثف تصعد نحو حلم الجمال. بعد السيوف والأسرة، ومصابيح الشوارع "أعمدة الإنارة" القوطية"، وبوابة بنك إيطاليا في روما "Banca d' Italia"، والثريات الشرقية "lampadari orientali" للكنيسة الروسية في فلورنسا؛ ثم الكهربائية، البوابة اليونانية للسيد زونكاس "sig. Zoncas" وأخر عمل هذا العام عام ١٩٠٨م هو للسيد الألماني سنيور بايرلي "sig. Beyerlé" في القاهرة. الذي أراد عملًا أكثر فخامة من عمل ورشة فرانسي "Franci" في سيينا (٢٠).

وقد بنى هذا الرجل الثري جدا فيلا "villino" في القاهرة في جاردن سيتي، بناءً على تصميمات المهندس المعماري كارلو برامبوليني "Carlo Prampolini " من فلورنسا، الذي صمم أيضًا الأعمال التي نسختها ورشة فرانسي وقامت بهذه الأعمال وأرسلتها بالفعل إلى القاهرة هذه الأعمال هي من بين أكثر الأعمال إثارة للإعجاب وأجمل ما أخرجته ورش الحديد المطاوع المطروق "ferro battuto a martello" الإيطالية وتتكون من: بوابتين للدخول تتصل بسور من مائة وثلاثين مترا من الدرابزين يعلو حائط "أسمنتي"، وبابين حديديين "porte in ferro" بنوافذ زجاجية ملونة "vetrate a colori". وشرفة أو درابزين بلكونة للصالة "balconata per halle" وقطع ثانوية "pezzi minori" أخرى (٢١).

ثانيا: وصف أشغال المعادن في قصر شارل بايرلي (لوحات ١ – ٣٢):

[ا] أبواب مداخل القصر الحديدية (لوحات ١، ٢، ٦ – ٨):

تصميم الأبواب:

وضع تصميم هذه المداخل المعماري كارلو برامبوليني على طراز النهضة الإيطالية من الوردة الإيطالية رباعية البتلات مع إكليل "الزهور" الفرنسي من القرن الثامن عشر " la ghirlandella settecentesca francese" وقد صمم الباب علي مستويين السفلي جزء من مصراعين يفتح للداخل والعلوي نافذة دائرية ثابتة مغشية بالزجاج الملون وقد نشر برامبوليني تصميمه لهذا الباب في وثيقته عن المبني التي نشرها في مجلة المعماري الأمريكي (لوحة ٦).

ونفذ تصميم هذه المداخل في ورشة باسكوال فرانسي عام ١٩٠٨م وقد نشر فرانسي صورة كاملة لها مطابقة لتصميم برامبوليني في هذا التاريخ (لوحة ٦) وأكد أنها من تصميم المعماري كارلو برامبوليني.

وصف المداخل:

للقصر مدخلين من الحديد المطاوع المطروق "ferro battuto a martello" أحدهما في الواجهة الجنوبية والآخر في الواجهة الشمالية الرئيسية ولهما تصميم واحد متماثل وكل مدخل يغلق عليه مصراعين من الحديد. ويتكون كل باب من مصراعين يتوجهما نافذة دائرية مغشية بالزجاج الملون وزخرف الباب بالكامل بالوردة الإيطالية رباعية البتلات في القرن الخامس عشر علي غرار طراز عصر النهضة الإيطالية تحيط كإطار كامل حول الباب مع أكليل الزهور الفرنسي يزخرف مصراعي الباب في الوسط، ويعلو فتحة المدخل أسفل النافذة الدائرية خرطوش محاط بأوراق الغار ويتوسطه مونوجرام من حرفين "CS" وهي تعني الحرفين الأولين من اسم المالك الثاني للقصر سراج الدين شاهين باشا، وقد تم تعديل هذا المونوجرام حيث أن المونوجرام الأصلي كان عبارة عن "CB" وهي تعني الحرفين الأولين من اسم المالك الأصلي المالك الأول للقصر السيد شارل بايرلي "Charles Beyerle".

[٢] الشمعدانات البرونزية التي تتقدم الواجهة الشمالية الرئيسية (لوحات ١ – ٥):

تصميم الشمعدانات:

أشار المعماري برامبوليني أن الدرج الرئيسي للمدخل الشمالي محاط بإثنين من الشمعدانات "candelabra" المصممان جيدًا من البرونز الصلب، كما أشار أن الزخرفة بالبرونز والشمعدانات "candelabra" الكبيرة في الدرج، تشكل مع معظم القوالب الفنية والتصميم، جزءًا مهمًا من المعالجة الزخرفية لقاعة المدخل الرئيسي الفخمة "stately hall" (٢٢).

وقد عرض برامبوليني تصميم للشمعدانات ضمن تصميمه للواجهة الشمالية الرئيسية (لوحة ٣). وقد صممها برامبوليني علي طراز عصر النهضة الإيطالية لتتواكب مع طراز عمارة القصر حيث تتشابه تصاميم شمعدانات قصر شارل بايرلي التي صممها المعماري الايطالي كارلو برامبوليني مع شمعدانات البندقية في عصر النهضة الإيطالية وخاصة شمعدان عيد الفصح "Osterkerzenleuchter" لبريشيانو "Bresciano" بالبندقية حيث تشابه مع شمعدان بايرلي في أشكال رؤوس الكباش وقناع الجروتسك ومخالب الأسود وأوراق الأكانتس واوراق الغار والخرطوش والخ كما لو كان برامبوليني نسخه بالكامل في شمعدانات القصر الخارجية (٢٣). وما زالت هذه الشمعدانات توجد علي جانبي الدرج الرئيسي للمدخل الرئيسي الشمالي حتي الوقت الراهن تستند علي دعامتين كبيرتين ذات تقاسيم حجرية بارزة تحمل كل دعامة فوقها شمعدان برونزي.

وصف الشمعدانات:

قاعدة الشمعدان ترتكز علي أربعة أرجل علي شكل مخالب أسد يعلوها في كل ركن ورقة الأكانتس تنتهي برأس كبش وبصدر كل واجهة بين الكبشين خرطوش مصمت ويربط بين رأسي الكباش أوراق الغار ثم يتوج الكبشي أفريز من البيضة والسهم.

المستوي الثاني من مزهرية محمولة علي رؤوس الكباش الأربعة مزخرفة بأوراق الأكانتس تخرج متدلية من المزهرية يعلوها أقنعة جروتسك مربوطة مع بعضها البعض بشريط من أوراق الغار. المستوي الثالث من مزهرية أخري مزخرفة بأوراق الأكانتس المنحوتة نحتا بارزا متوجة بشريط من حبات المسبح. مستوي الرابع من بدن أسطواني مصمت متوج بشريط من حبات المسبحة. المستوي الخامس من بدن أقل قطرا من المستوي الرابع وأيضا مزخرف بشريط من حبات المسبحة. ثم المستوي السادس ويتكون من بدن أسطواني مصمت أقل قطرا من المستويات التي أسفله يعلوه اناء يخرج منه أوراق الأكانتس متدلية بارزة كان يحمل فوق أداة الإضاءة عبارة عن مصباح علي هيئة كرة بيضاء. كما وجدت بعض الشمعدانات الصغيرة داخل صالة السلم في الدور الثاني (لوحة ٢٩).

[٣] الأسوار والبوابات (لوحات ١، ٩ – ٢٤):

تصميم الأسوار:

صمم برامبوليني الأسوار والبوابات علي غرار النهضة الإيطالية وتمثل ذلك في قوام الزخرفة من الوردة الإيطالية رباعية البتلات المميزة لعصر النهضة مع أكليل الزهور الفرنسي من القرن الثامن عشر.

هذا بالإضافة الي زخرفة البوابات بخراطيش تحمل مونوجرامات باسم مالك المنزل، بالإضافة الي زخرفة أكاليل الغار وحبات المسبحة وروقة الأكانتس بالإضافة الي زخرفة الجريفونات.

وصف الأسوار الخارجية المحيطة بالقصر وملحقاته:

الأسوار هي من عمل باسكوال فرانسي عام ١٩٠٨م تحيط بالقصر من جميع الجهات عدا أجزاء من الجهة الجنوبية التي يوجد بها سور من الأسمنت في الناحية الجنوبية. وتتكون الأسوار من مائة وثلاثين مترا من الدرابزين، المصنوع من الحديد المطاوع المطروق "ferro battuto a martello" والبرونز مطلي باللون الرمادي ويتكون من قوائم رأسية حلزونية ومصمتة تنتهي بقمم مستدقة ويحيط به من أسفل أفريز مزخرف بوردة إيطالية رباعية البتلات ومن أعلي يحيط به أفريز من أكليل الزهور الفرنسي. وموزع بشكل مقتصد وذوق في الترصيع "borchie" في العقد "nodi" والحلقات "anelli" وبراعم الزهور "boccioli". وفي الأفاريز "fregi"، وفي الأعمدة "pennacchi" وهذا البرونز لا يضيع ولا يقطع الخطوط الرئيسية، بل يجعل الحديد أجمل والذي يهيمن دائمًا باللون الرمادي.

وصف بوابات الأسوار الخارجية:

يتخلل السور بوابتين واحدة في الجهة الغربية والأخرى في الجهة الشرقية، وهما بوابتان متشابهتان تتكون كل بوابة من: مصراعين من الحديد المطاوع المطروق مع البرونز وكل مصراع يتكون من حشوة مستطيلة في الأسفل يعلوها أفريز من الوردة الإيطالية رباعية البتلات ثم قوائم رأسية مصمتة وحلزونية تنتهي في الوسط بأفريز من أكليل الزهور الفرنسي ثم قوائم رأسية مصمتة وحلزونية تنتهي بأفريز من الوردة الإيطالية رباعية البتلات. يتوج مصراعي الباب من أعلي في الوسط زخرفة الدرع يحمل مونوجرام وعلي جانبيه اثنين من الجريفونات المتقابلة ذات رؤوس متدابرة يمسك كل منهما بورقة الأكانتس والجريفون الأيمن في الباب الغربي بعض أجزاء منه مفقودة ويحتاج لترميم والباب الشرقي محتفظ بكل عناصره كاملة. ويحد البوابة عمودين كبيرين زخرف كل منهما بخشخانات رأسية في الأسفل وأوراق الأكانتس والغار وحبات المسبحة وثمار الفاكهة من أعلي. تنتهي الأعمدة التي تدعم البوابات الكبيرة بأعمدة برونزية أو قمم مستدقة برونزية "pennacchi di bronzo" تحتضن المصابيح الكهربائية "lampade elettriche"، ومن السهل تخيل مدى التألق الذي يمكن أن تكون عليه تلك النقاط "المسامير" الملتوية والحادة، تحت أشعة الشمس الإفريقية والومضات العمياء للمصابيح القوسية التي تضيء تلك الليالي بلا غيوم على الدوام.

[٤] قطع ثانوية من الشرفات والمزاريب والخ:

المزاريب " CHÉNEAU":

التي تسمي أيضا " Chenal" او " chenai" هو الاسم الذي يطلق علي قناة من الحجر او الطين او الخشب او المعدن في اعلي المبني التي تقوم بصرف المياه من مرتفع او من اعلي الي اسفل من خلال منحدرات لطيفة الي طرف الطريق "فيما يعرف بالمزراب" وكانت عبارة عن قناة تفتح في الدرابزين الذي يتوج الطوابق او الاسطح العليا، وقد عرفت المزاريب من اثار العصور القديمة، وفي معابد أثينا كانت المزاريب من الحجر او الرخام كما عرفت أيضا في الاثار الرومانية (٢٤).

يوجد في كل ركن من أركان الواجهتين الجانبيتين "مزراب" عبارة عن ماسورة معدنية من الحديد والبرونز تنتهي عند البدروم على شكل فوهة لها قناع لرأس أسد وتبدأ أسفل الكورنيش الرئيسي بتاج معدني ذات خشخانات رأسية. وصممها برامبوليني علي غرار النهضة الإيطالية وخاصة في شكل الفوهة علي هيئة قناع رأس أسد. كما وجد أثنين من المزاريب المعدنية بنفس الشكل السابق توجد في الواجهة الشرقية للجراج الملحق بحديقة القصر لتصريف المياه وما زالت باقية على حالتها الأصلية في الواجهة الشرقية حتي الآن (لوحات ٢٤ – ٢٥).

درابزين شرفة صالة الدور الثاني:

وهو درابزين من الحديد المطروق والبرونز صممه أيضا برامبوليني ونفذته ورشة فرانسي عام ١٩٠٨م وعرضت صورة نادرة لها في هذا التاريخ (لوحات ٢٧ – ٢٨) وما زالت باقية الي الآن علي حالتها الأصلية وهي أيضا مصمة علي غرار النهضة الإيطالية قوم زخرفتها صفوف صغيرة من البواكي النصف دائرية المرتكزة علي دعامات تشكل فيما بينها أشكال بيضاوية.

أشغال معدنية ثانوية:

وجدت عدة أشغال معدنية ثانوية من عمل فرانسي منها ثريا من البرونز في بهو صالة السلم في الدور الثاني (لوحة ٢٩) وكذلك تغشيات نوافذ البدروم المفرغة (لوحة ٤٥) وكذلك درابزين لسلم الخدم (لوحة ٣٠) من الحديد ويتكون من قوائم رأسية وحاجز لليد. بالإضافة الي بوابة صغيرة لم أتمكن من الاستدلال عليها لعدم وضوح معالمها من خلال وثيقة ورشة باسكوال فرنسي عن القصر والتي عرضت مجرد تفاصيل من هذه البوابة (لوحة ٢٦).

المشعات الأمريكية"American radiators":

أشار برامبوليني الي استخدام المشعات الأمريكية في القصر للتدفئة والماء الساخن وأنها مثبتة في الحائط ([٢٥]). والمشعات ليست من عمل فرانسي بل هي من عمل شركة المشعات الأمريكية بأمريكا، والمشعات الامريكية (لوحات ٣١ – ٣٢) تستخدم للحماية من البرد، تنتجها شركة المشعات الامريكية " American radiator company" ومقرها شيكاغو، وتستخدم المشعات الامريكية للتدفئة بشكل متزايد باستمرار في المكاتب الفخمة الحديثة والمباني العامة والفئة الأفضل من المساكن في أمريكا والتي يهتم بها أفضل مهندسي التدفئة وتشهد ببراعة علي النتائج البليغة لهذه التدفئة كما في العديد من مباني شيكاغو مثل بنك إلينوي للائتمان والادخار "Illinois bank"، مباني استوارت "stewart building"، مكتبة شيكاغو العامة "chicago public library"، مكتبية نيوبيري "newberry library"، مبني مارشال فيلد " marshall field building"، مباني جامعة شيكاغو "chicago university buildings"، متحف فيلد كولومبيان "field columbian museum" ومئات المباني الأخرى في شيكاغو ([٢٦]). وقد أخفي برامبوليني هذه المشعات بمعالجات من الزخرفة الخشبية تسمي اكران "écrans".

ثالثا: الدراسة التحليلية لأشغال المعادن المنقولة والثابتة في قصر شارل بايرلي:

[١] ترجمة الحداد باسكوال فرانسي "Pasquale Fbanci":

ولد "Pasquale Franci" في سيينا في ٢١ أبريل ١٨٢١م. كان والده صبيًا فقيرًا. ترك في سن مبكرة دون والديه، ودخل دار الأيتام التي بدأ فيها العمل حدادًا (٢٧). في ورشة ماجري " officina del Magri"، وهي واحدة من الورش الأكثر أهمية وقيمة في مهنته في ذلك الوقت. هناك تعلم الفن، وميز نفسه بين العمال الآخرين ليس فقط لذكائه، ولكن أيضًا من أجل اجتهاده في العمل، مات معلمه، وفي الثامنة عشرة ترك دار الأيتام (٢٨). وذهب في نفس العام بدافع من نفسه، إلى المدرسة لتعلم القراءة والكتابة. ومنذ ذلك الحين، بدأت حياته في عمله الدؤوب الذي، عبر العديد من المصاعب والعقبات التي يتغلب عليها دائمًا بقوة إرادة راسخة ومليئة بالصلاح والخير، قاده إلى الازدهار اللائق والراحة التي يستحقها، في البداية عمل بمفرده ثم اتصل بمتعاونين آخرين (٢٩). وكان عليه أن يعتمد علي نفسه وقوته الخاصة، ويثق بها فقط. لكنه كان يفتقر إلى رأس المال على الإطلاق لتولي وظائف أو عمل مفيد بمفرده. في عامي ١٨٤٧ و١٨٤٨م، عندما تم إنشاء الحرس المدني لأول مرة في توسكانا، مع القليل من المال الذي يمكن أن يجده على سبيل الإعارة، بدأ بمفرده "لحسابه الخاص" في صنع السيوف للجنود المواطنين. التي أحبوها لشكل ودرجة حرارة الفولاذ، وتلقى على الفور العمولات ذات الصلة. (٣٠). هذا يعني أنه بدأ في تحقيق أرباحه الأولى ومدخراته الأولى. أصبحت الأسرة المصنوعة من الحديد على الموضة، ومن أجل الراحة والاناقة، تم استبدالها لاحقا بتلك المبنية من الخشب. كادت جنوة أن تغزو احتكار الصناعة الجديدة، وجعلت تلك الأسرة تجارة كبيرة وواسعة النطاق، وأحب باسكوال فرانسي هذا النوع من العمل، ووجه كل انتباهه إليه. فدرس واشترى سر التلميع أو التأطير وبدأ أيضًا بمبادئ متواضعة لصنع أسرة حديدية مماثلة لتلك الموجودة في جنوة (٣١). في عام ١٩٤٨م وبعدها بدأ ببناء أنواع مختلفة من الاثاث من نفس المعدن. وفي عام ١٨٥١م، نفذ أول هذه الأعمال في الحديد المطاوع (٣٢). وكانت محاولته ناجحة في الأسرة الحديدية (لوحة ٢٦) ناجحة للغاية لدرجة أن الأسرة التي بناها فرانسي سرعان ما حلت محل الأسرة التي تم سحبها من جنوة. الآن يخرج حوالي ٢٠٠٠ من ورشته كل عام، من جميع النوعية والحجم، من تلك المخصصة للعائلات المتواضعة إلى تلك التي يتم استدعاء الرسامين المحليين الموهوبين عليها لرسم الأشكال والزخارف بعمل رائع. لهذا السبب ازدادت أهمية ورش العمل الخاصة به من حيث كمية العمل وعدد الأشخاص الذين يجدون عملًا صادقًا ومريحًا هناك، ويعملون في بناء الأسرة والبوابات والحواجز والأثاث والأدوات من جميع الأنواع. وجميعها من الحديد المطاوع. أجود منتجات هذا المعمل لا يخرج من المحافظة فحسب، بل يباع في مصر أيضًا. لذلك ظلت ورشة العمل البدائية حريصة على زيادة العمل. وتحولت لمصنع واسع النطاق لأعمال الحديد، بأشكال وصفات متنوعة للغاية باسم مصنع باسكوال فرانسي للأثاث الحديدي "Fabbrica di mobili in ferro di Pasquale Franci" (٣٣).

وقد اكسبت ورشته شهرة كبيرة بسبب قيمتها الجوهرية ولأن تلك التقاليد الرائعة للفن السيني تستمر، والتي تظهر منها بشكل جيد للغاية بتوجيهاته وعمله المتزايد، وصل عماله إلى مئة عامل، وتمكنت ورشته من المشاركة بشرف في جميع المعارض الوطنية والأجنبية المهمة، وحصل على شهادات تقدير رائعة. في عام ١٨٩٥م، كان قادرًا على الاحتفال رسميًا، بالذكرى الخمسين لتأسيس ورشة العمل التي أنشأها نشاطه الجريء والمثابر (٣٤).

[٢] استخدام المعادن في القصر:

استخدمت أشغال المعادن من الحديد المطاوع المطروق "ferro battuto a martello" والبرونز في القصر في الأسوار والبوابات الخارجية المحيطة بحديقة القصر وملحقاته من جميع الجهات من الخارج وعددها بوابتين متماثلتين إحداهما في الجهة الغربية والثانية في الجهة الشرقية، كما استخدمت المعادن في أبواب دخول القصر وعددهما بابين متماثلين في المدخل الشمالي والمدخل الجنوبي، كما استخدمت الأشغال المعدنية في الشمعدانات الكبيرة الخارجية التي توجد علي جانبي الدرج الذي يتقدم المدخل الرئيسي الشمالي من الخارج، وكذلك الشمعدانات التي توجد في بهو الدرج الرئيسي في الدور الثاني، كما استخدمت أشغال المعادن في الدرابزينات أو الشرافات التي تحيط ببهو سقف قاعة المدخل الرئيسي في الدور الثاني. كما استخدمت أشغال المعادن في مزاريب تصريف المياه والتي توجد في زوايا وأركان الواجهات الشمالية والجنوبية والغربية، كما توجد المزاريب بالواجهة الشرقية للجراج الملحق بحديقة القصر، بالإضافة الي بعض قطع ثانوية منها بوابة صغيرة أشار اليها بيتروشي بارجالي في وثيقته ونشر تفاصيل لها (لوحة ٢٦) ولم يحدد لنا موقعها او ينشر لها شكلها كاملا ولذا لم استطع أن استدل عليها وذلك لأنها من المحتمل أن تكون اندثرت أو موجودة في أحدي وحدات القصر الداخلية التي لم أتوصل اليها أو ربما كانت تغلق علي الاسطبلات الملحقة بالقصر او غيره. كما استخدمت الدرابزينات المعدنية لتحيط بدرج مبني الخدم من الداخل (لوحة ٣٠). كما وجدت أشغال المعادن في المشعات الأمريكية التي استخدمت في القصر، ولكنها ليست من عمل فرانسي بل من عمل شركة المشعات الامريكية (لوحات ٣١ – ٣٢).

[٣] التصميم العام لأشغال المعادن في قصر شارل بايرلي على غرار النهضة الإيطالية:

المهندس المعماري برامبوليني مهندس القصر هو الذي صمم أيضًا الأعمال التي نسختها ورشة فرانسي. وأرسلتها بالفعل إلى القاهرة بناءا على تصاميمه وقد صممها برامبوليني علي غرار النهضة الإيطالية التي هي الطراز الرئيسي لعمارة القصر وهذا ما أكده بيتروشي بارجالي في وثيقته عن أشغال باسكوال فرانسي المعدنية في القصر حيث ذكر أن التصميم بشكل عام جذاب والوردة الإيطالية في القرن الخامس عشر "rosetta quattrocentesca italiana" تسير بشكل جيد مع إكليل الزهور الفرنسي من القرن الثامن عشر "la ghirlandella settecentesca francese" (لوحات ٦ – ٢٤) ومع الزخارف الحديثة الأخرى؛ لا يتم التغاضي عن أي من التفاصيل، وعلى الرغم من أن لها "نوعها" الخاص، إلا أنها تعطي التوازن للخط العام للعمل (٣٥).

باسكوال فرانسي والدمج بين الحديد والبرونز في أشغال المعادن في قصر بايرلي عام ١٩٠٨م:

أشار بيتروشي بارجالي أن خصوصية وميزة أشغال المعادن بقصر بايرل، بل حداثتها، تكمن في مزيج أجري بشجاعة لمعدنيين كان يُعتقد حتى عام ١٩٠٨م أنهما لهما طابع غير متوافق تقريبًا هما: الحديد والبرونز. لكن ورشة فرانسي كانوا قادرين على إيجاد الانسجام التام من خلال تخصيص البرونز المصهور لإثراء وتزيين الحديد المطاوع المطروق هنا وهناك. ثلاثون ألف كيلوغرام من الحديد تتشبث بألفي كيلوغرام من البرونز اللامع، مصبوبا ومحفورا "ومنحوتا" من قبل شركة تورتوليني وفيسولي " Ditta Tortolini e Fiesoli" في فلورنسا (٣٦) الموزعة بشكل مقتصد وذوق في الترصيع "borchie" في العقد "nodi" والحلقات "anelli" وبراعم الزهور "boccioli". في الأفاريز "fregi"، في الأعمدة "pennacchi" وهذا البرونز لا يضيع ولا يقطع الخطوط الرئيسية، بل يجعل الحديد أجمل والذي يهيمن دائمًا أيضًا باللون الرمادي تنتهي الأعمدة التي تدعم البوابات الكبيرة بأعمدة برونزية أو قمم مستدقة برونزية " pennacchi di bronzo" تحتضن المصابيح الكهربائية "lampade elettriche"، ومن السهل تخيل مدى التألق الذي يمكن أن تكون عليه تلك النقاط "المسامير" الملتوية والحادة، تحت أشعة الشمس الإفريقية والومضات العمياء للمصابيح القوسية التي تضيء تلك الليالي بلا غيوم على الدوام (٣٧).

[٤] اللون المستخدم في أشغال المعادن في القصر:

أشار بيتروشي بارجالي أن اللون الذي يهيمن على أشغال المعادن المستخدمة في القصر هو اللون الرمادي (٣٨). وهو اللون الذي لا زال واضحا الي الآن في كل أشغال المعادن الموجودة باستثناء الشمعدانات البرونزية (لوحة ٤ – ٥) التي تتقدم المدخل الرئيسي حيث تم طلاؤها باللون الأصفر في فترة لاحقة بالإضافة كذلك الي كل المزاريب المعدنية (لوحات ٢٤ – ٢٥) الموجودة في القصر. وما زال هذا اللون باقيا على حالته الأصلية في معظم أشغال المعادن الباقية في القصر.

[٥] كمية الحديد والبرونز المستخدمة في أشغال المعادن بقصر بايرلي:

أشار بيتروشي بارجالي أن ثلاثون ألف كيلوغرام من الحديد تتشبث بألفي كيلوغرام من البرونز اللامع، مصبوبا ومحفورا "ومنحوتا" (٣٩) هذه الكمية الضخمة هي التي استخدمت في أشغال المعادن بقصر شارل بايرلي تم عملها في ورشة باسكوال فرانسي مع صهر البرونز من قبل شركة تورتوليني وفيسولي " Ditta Tortolini e Fiesoli" في فلورنسا.

المبحث الثالث: أشغال البلاطات الخزفية بقصر شارل بايرلي وملحقاته:

أولا: استخدامات البلاطات الخزفية في القصر:

مما لا شك فيه أن البلاطات الخزفية استخدمت في قصر بايرلي ولكن لم أتمكن من الوصول اليها الا من خلال بقاياها الموجودة في واجهة الجراج حيث وجدت علي جانبي مدخل الجراج الرئيسي وهذه البلاطات الخزفية كانت مثبته علي بلاطات أسمنتية سقط بعض منها وظهرت البلاطات الاسمنتية التي كانت مثبتة عليها وعليها توقيع باللغة الإيطالية لورشة صانع البلاطات الخزفية ونصها "Cantagalli Frenze".

مكتوب باتجاه معكوس ومقلوب وهي تدل علي اسم الصانع وهو أوليس كانتاجالي "Ulisse Cantagalli" الذي قام بصناعة هذه البلاطات بفلورنسا (لوحات ٣٨ – ٣٩، ٤١ – ٤٢).

وصف البلاطات:

وجدت البلاطات في جراج القصر الملحق بحديقته في الجهة الجنوبية الشرقية، ويتكون الجراج من دور واحد أرضي وله تخطيط غير منتظم، والواجهة الرئيسية هي الواجهة الشمالية يغلق عليها باب خشبي كبير يكتنف جوانبه بلاطات خزفية ما زالت باقية الي الآن، ولكن سقط بعض منها وظهر من خلالها البلاطات الاسمنتية التي وقع عليها كانتاجالي فلورنسا بالإيطالية. وهي من عمل أوليس كانتاجالي وكانت بلاطات خزفية صغيرة وملونة باللون الأبيض والأسود المموه. (لوحات ٣٨ – ٣٩، ٤١ – ٤٢).

أهم أعمال كانتاجالي في مصر:

من أهم أعمال كانتاجالي في مصر هو منزل الكونت زغيب المندثر في القاهرة حيث تم تصنيع الكسوة الخزفية للمنزل من قبل منزل كانتاجالي "Cantagalli" في فلورنسا تقليدًا للخزف الشرقي القديم (٤٠).

ثانيا: ترجمة أوليس كانتاجالي "Ulisse Cantagalli" مؤسس ورشة البلاطات الخزفية التي قامت بصناعة البلاطات بقصر شارل بايرلي:

صناعة الأواني الفخارية الفنية وصلت إلى تطور غير عادي في جميع مدن إيطاليا تقريبًا وخاصة في فلورنسا ولا شك في أن المركز الأول في هذا الصناعة، من وجهة نظر فنية، والذي تنافس منتجاته منتجات أفضل المصانع الأجنبية هو مصنع مسيو كانتاجالي (٤١). تشتهر ورشة كانتاجالي وأولاده بشكل كبير بفن المايوليكا "الفخار المزجج" خاصة بالنسبة للتحف واللوحات الجدارية المنقوشة والبلاطات الخزفية الملونة والمزخرفة، ويعمل به ٧٠ عاملاً وتسعة أطفال وامرأة (٤٢). وقد تأسست ورشة كانتاجالي عام ١٨٧٨م (٤٣). علي يد السيد أوليس كانتاجالي الذي توفي في القاهرة في ٣٠ مارس عن عمر يناهز ٦٠ عامًا في عام ١٩٠١م، " ولد تقريبا في عام ١٨٤١م" وكان على وشك العودة إلى المنزل من رحلة تم إجراؤها لأسباب صحية عندما أخذه الموت الذي لا يرحم بعيدا عن العائلة والأصدقاء. وإلى العمل الدؤوب والدافع الفني الشخصي لأوليس كانتاجالي الفلورنسي، تدين فلورنسا وإيطاليا بواحدة من أكثر الصناعات ازدهارًا وتميزًا في فن الخزف "ceramica" الذي تم "إحياؤه" على التقاليد المجيدة لعصر النهضة، في سن ١٨، اضطرر إلى الاعتناء بورشة السيراميك التي تركها له والده صاحب الفضل، ولكنها كانت قديمة ومرهونة وتنتج دائما المنتجات الخزفية الشائعة، ففكر على الفور في فكرة رفع تلك الورشة المتواضعة إلى مستوى مصنع فني ونجح في ذلك. بالدراسة النظرية والعملية الطويلة والصبر جعل نفسه عامل في مصنعه وسيد المدرسة الفنية، التي شعر بالحاجة إلى تشكيلها حوله من أجل الوصول إلى ذلك الهدف النبيل. درس بنفسه وجعل فنانيه يدرسون العينات القديمة لكل العصور وكل فن في المتاحف العامة في أوروبا وفي المجموعات الخاصة؛ أصبح على دراية بأكثر الأسرار الخفية لتقنية القوانين الأساسية للزخرفة الفنية؛ ويحاول ويحاول مرة أخرى، مشتاقًا دائمًا للأفضل، وحصل على مثل هذه النتائج (٤٤).

أن مصنع الميوليكا "fabbrica di maiolche" المميز بشعار اسمه معروف اليوم ليس فقط في جميع أنحاء إيطاليا، ولكن في جميع أنحاء أوروبا وأمريكا، وحتى في الشرق، أرض الضوء واللون، والموطن الأول لهذا الفن وهذه الصناعة، المصدر الذي لا ينضب من أرقي الإلهامات والتعبيرات الزخرفية (٤٥). وقد تم إحضار أول خزف مزجج مايوليكا "majolica" من جزيرة مايوركا "Majorca" الأسبانية، ولكن سرعان ما تم الاحتفال به كشكل من أشكال الفخار الخاص بإيطاليا، حيث قام أفضل الفنانين بتزويده بالتصاميم المختلفة (٤٦). هذا بالإضافة الي انتاج نوع من الخزف الاسباني العربي " l'hispano arabe"، وكل منتج من هذه المنتجات مهما كان ضئيل أو صغير له قيمة فنية، وإذا جاز التعبير، له قيمة مستقلة، حيث قد منع كانتاجالي الفنانين من استخدام جميع الوسائل الميكانيكية لكي لا يحرموا انفسهم من الإبداع، وبالإضافة الي الجودة التي تتمتع بها هذه المنتجات فأنها بشكل عام رخيصة بشكل لا يصدق (٤٧). وقد كان أوليس كانتاجالي هو روح مصنع والده: روحه الفنية الفذة، وعبقريته التي تدخلت في أصعب إبداعات الخزف وأكثرها دقة. لم يكن راضيًا عن تقليد النماذج القديمة المبهرة لأوربينو "Urbino" دي فاينزا "Faenza" دي كافاجيولو "Cafaggiolo" وسافونا "Savona" وجوبيو "Gubbio" وأبروتسي "Abruzzi" وصقلية "Sicilia" ورودس "Rodi" وقبرص "Cipro" والروائع الإسبانية العربية "ispano-arabi" والفارسية، والتراكوتا الرائعة التي نقشها روبيا "Robbia" والتماثيل التي رسمها دوناتيلو "Donatello". ولكن من خلال دراسة نسخ الكلاسيكيات الأصلية التي ورثها عبقرية الأتروسكان وعصر النهضة التوسكاني، قام بدمج الأشكال وخلق أنواعًا جديدة من التطبيقات والديكورات الجديدة المستوحاة من الذوق والفن الايطالي (٤٨). وقدم تقليد ممتاز للعديد من الفخار الإيطالي القديم، ولكنه يحمل شعار كانتاجالي، وهو الديك الصياح "cock crowing" (٤٩).

كان أوليس كانتاجالي قادرًا على إعطاء مصنعه بصمة شخصه وأسلوبه: أسلوب أنيق، مصقول في كل التفاصيل وصادق دون تشويه أو تضليل الأشكال الكلاسيكية؛ دون خداع العين بالبهرجة. دون إتلاف اللون واللمعان والدهانات وزخارف الزينة والعناصر غير العضوية؛ دون الجري وراء سمعة الجديد، والغريب، دون تلك المبالغات والتضخيم التي تجعل أجمل أشكال الطبيعة والفن مثيرة للاشمئزاز وتافهة والتي تمثل الانحطاط وخراب الذوق. يجب الإشادة بهذا الرجل على الروح الوطنية الفنية التي شعر بها بدرجة عالية، وللأمانة والرصانة المثالية في شخصيته، ومن أجل التراث الفني الجميل الذي تركه (٥٠).

المبحث الرابع: أشغال الخشب والجص والزجاج الملون بقصر شارل بايرلي وملحقاته:

أولا: أشغال الخشب:

استخدامات الخشب في القصر:

استخدمت أشغال الخشب في أبواب القصر الداخلية وملحقاته حيث وجدت الأبواب الرئيسية مصنوعة من خشب الجوز بقاعة المدخل الرئيسي وتفتح على القاعات المطلة علي قاعة المدخل الرئيسي وتبلغ تقريبا ٤ أبواب بالدور الأول و ٦ أبواب بالدور الثاني، بالإضافة الي أبواب صغيرة فرعية تفتح علي الغرف والمنافع في الدورين الأول والثاني كما يوجد اثنين من الأبواب التي تغلق علي مدخلي مبني الخدم.

مع عدة أبواب أخري تفتح على الحجرات والغرف الداخلية لمبني الخدم في الدور الأول والثاني، وبابين من الخشب للجراج الملحق بحديقة القصر وبابين داخل حجرة الجراج الرئيسية يفتحان علي غرفتين ملحقتين بغرفة الجراج، كما توجد حجرة خشبية كبيرة من مستوي واحد ملحقة بحديقة القصر في الجهة الجنوبية الغربية وتتقدم الجراج.

وصف أشغال الخشب الموجودة في القصر:

[١] باب الجراج:

يغلق علي المدخل الرئيسي للجراج باب خشبي كبير من دلفتين تغلق إحداهما علي الأخري، مصنوع من الخشب ويتوجه عقد موتور وكل دلفة تتكون من قوائم رأسية بارزة وغائرة، يقطعها أربع قوائم أفقية مزخرفة في الوسط بأشكال دائرية غائرة، ويغلق علي كل دلفة من أعلي زاوية من الحديد لكي تحافظ علي تماسك الباب وحشواته، وكل دلفة لها مقبض معدني صغير وتستند كل دلفة علي ٣ مفصلات من الحديد وتنتهي كل دلفة من أعلي بشكل منحني لتتناسب مع القعد الموتور الذي يتوج الباب، والباب كله محاط بإطار خشبي مثبت في جدران الواجهة ويتخذ شكل العقد الموتور المتوج للمدخل، والباب مطلي باللون البني، ومازال الباب علي حالته الأصلية طبقا للصور المنشورة له في وثيقة برامبوليني منذ عصر الإنشاء.

[٢] الباب الغربي للجراج:

يفتح في الواجهة الغربية للجراج ويتكون من دلفتين من الخشب كل دلفة تتكون من أثنين من الحشوات الرأسية ذات إطارات ويفصل بينهم حشوة أفقية صغيرة غائرة مزخرفة بأشكال دائرية صغيرة بارزة، ويحيط بالباب إطار خشبي ويتوجه عقد مستقيم، والباب مطلي باللون البني (لوحة ٤٠).

[٣] الأبواب الداخلية للقصر:

يضم القصر من الداخل عدة أبواب تغلق على الحجرات والقاعات الداخلية وهي مصنوعة من خشب الجوز وكل باب يتكون من دلفتين من الخشب وكل دلفة تتكون من ٣ حشوات خشبية مع زخرفة نباتية بسيطة في الوسط. وقد أشار المعماري كارلو برامبوليني في وثيقته عن القصر الي أهم الأعمال الخشبية في القصر منها الأبواب الداخلية لقاعة المدخل الرئيسي وذكر أنها مصنوعة من خشب الجوز "walnut" ([٥١]) وأنها أمثلة رائعة على فن النحت الخشبي ([٥٢]). ومطلية باللون البني (لوحات ٢٨، ٣٣ –٣٧)

[٤] بابي مبني الخدم (لوحة ٤٠):

يتكون كل باب من دلفتين من الخشب كل دلفة تتكون من أربع حشوات أثنين من الحشوات الرأسية مقسمة رأسيا لحشوتين، وأثنين من الحشوات الأفقية الصغيرة تعلو كل حشوة أفقية حشوة رأسية.

[٥] السواتر او الشبكات "écrans" الخشبية:

أشار المعماري كارلو برامبوليني في وثيقته الي السواتر الخشبية (لوحة ٤٤) التي تعتبر مثال رائع على فن النحت الخشبي حيث تم نحت الزخارف بالحفر بارز، بزخارف من الزهور والأوراق، وتحيط بها لفائف من أوراق الغار "laurel" يتم استخدام هذه المعالجة الزخرفية التي تسمي الشبكات أو السواتر "écrans" الخشبية لتعمل على إخفاء المشعات الأمريكية "American radiators" التي تستخدم للتدفئة والماء الساخن والمثبتة في الحائط ([٥٣]).

[٦] حجرة البواب الخشبية:

توجد بجوار بوابة سور الحديقة الشرقية غرفة من الخشب صغيرة مخصصة لإقامة البواب وهي من عصر الإنشاء حيث نشرها برامبوليني عند نشره للوحات الواجهة الشرقية في عام ١٩١٠م، وهي حجرة من الخشب ترتكز علي قاعدة اسمنتية وتتكون من طابق واحد لها أربع واجهات تستند علي قوائم خشبية مزخرفة بزخارف هندسية وورقة نباتية ثلاثية وكل واجهة مقسمة الي ثلاثة أقسام رأسية وفتح بضلعها الشمالي فتحة مدخل للحجرة وهي فتحة مستطيلة متوجة بعتب خشبي مستقيم وبالضلع الغربي فتحت نافذة كبيرة في الوسط متوجة بعتب خشبي مستقيم يعلوه عقد نصف دائري يتكون من خوصات مشعة من الخشب يعلوه جمالون من الخشب يستند علي كوابيل خشبية صغيرة ويحيط بالحجرة من جميع الجهات رفرف خشبي للوقاية من الشمس، والحجرة مطلية بالكامل باللون البني، وما زالت الغرفة علي حالتها الأصلية بكافة تفاصيلها عد انها تحتاج الي ترميم (لوحات ١٥، ٤٣).

التصميم العام للأبواب الخشبية الموجودة بالقصر:

كل الأبواب الخشبية التي وجدت في القصر وملحقاته مصممة علي طراز الأبواب الفرنسية أي أنها مكونة من دلفتين تغلق إحداهما علي الأخرى، عكس الباب الانجليزي المكون من دلفة واحدة.

ثانيا: التماثيل الجصية المنحوتة "المنقولة":

علي جانبي المدخل الرئيسي يوجد حنية مجوفة في كل جانب وضع بها تمثال من الجص مازال موجود حتي الوقت الراهن، ويستند كل تمثال علي قاعدة صغيرة ويمثلا تمثال لرجل وامرأة يرتدي كل منهم رداء أوروبي حيث يرتدي الرجل معطف وبنطال وحذاء والمعطف طويل ذو أزرار واكمام ضيقة وأسفله قميص ذو أزرار ظاهرة ويضع الرجل يده اليمني في جيبه واليسري يرفع بها المعطف، ويعلو رأسه قبعة أوروبية تغطي شعره الطويل ويتدلي من رقبته ربطة عنق، وقد كسرت رأس تمثال الرجل اثناء محاولة لسرقته من قبل أحد الحراس المكلفين بحراسته وحراسة القصر.

أما المرأة فترتدي فستان طويل ذو طيات في الجانبين ومفتوح من الصدر وذو أكمام قصيرة واسعة تغطي حتى المرفقين، وتمسك المرأة بيدها اليمني وشاح واليسري مكسورة من المرفق وتغطي رأس المرأة قبعة أوروبية الشكل ويظهر منها شعرها الطويل (لوحة ٤٦).

وعلي الأرجح أن هذين التمثالين يمثلا شارل بايرلي وزوجته الثانية، لأن زوجته الأولي كانت قد توفت قبل البدء في بناء القصر عام ١٩٠٧م.

ثالثا: أشغال الزجاج الملون "Vitraux d'Art":

[١] تاريخ النوافذ الزجاجية الملونة "stained glass" في أوروبا:

تم طلاء اول نافذة بالزجاج الملون "stained glass" في إيطاليا بأمر من البابا ليو الثالث "Leo III" في روما عام ٧٩٥م. وأقرب نموذج لنوافذ الزجاج المطلي في كاتدرائية يورك "York Cathedra" عام ١٢٠٠م، استخدام النوافذ الزجاجية في المنازل الخاصة لم يعمم حتي القرن الرابع عشر، كانت النوافذ الزجاجية في العصور الوسطي توضع في إطارات خشبية متحركة كانت تأخذها الأسر معها عند السفر بعيدا (٥٤)

[٢] نوافذ الزجاج الملون "Vitraux d'Art" المستخدمة في القصر:

أشار برامبوليني الي السقوف المستخدمة في القصر انها من الزجاج الملون "Vitraux d'Art" مع الزخارف الجميلة التي جعلت الدرج الكبير في الطرف العلوي من القاعة، بمثابة خلفية فخمة (٥٥). وما زالت السقوف الزجاجية الملونة تغطي سقف القاعة الرئيسية في الدور الثاني (لوحة ٢٨) كما استخدمت النوافذ الزجاجية الملونة "vetrate a colori" في تغطية البابين الحديديين "porte in ferro" للقصر في الواجهتين الشمالية والجنوبية (لوحات ٣٣ – ٣٦) من عام ١٩٠٨م (٥٦). وما زالت هذه النوافذ الزجاجية الملونة موجودة في معظم تفاصيل القصر حتى الآن حيث استخدم الزجاج الملون في تغطية واجهات النوافذ الرئيسية في الواجهتين الشرقية والغربية من الداخل (لوحة ٤٥).

المبحث الخامس: الدراسة التحليلية للعناصر الزخرفية المستخدمة في الأشغال الفنية بقصر بايرلي:

[١] الجريفونات "The Griffin":

الجريفين "Griffin" يتكون من جسد أسد برأس نسر وأجنحة، قد تنتمي الأطراف الأمامية إلى الأسد أو النسر. والجريفين مرتبط في العصور القديمة بالنار، ومن هنا جاء ظهوره المتكرر مع الشمعدانات وعلى الأفاريز والخ، في شعارات النبالة الجريفين هو رمز الحكمة واليقظة (٥٧). وقد وجد الجريفون الكبير الجاثم يتقدم درابزين البرامق الرخامي في صالة الدرج الرئيسي للقصر من الداخل، كما وجد زوج من الجريفونات في وضع متقابل ورؤوس متدابره يتوج مصراعي بوابتي السور الشرقية والغربية من عمل باسكوال فرانسي عام ١٩٠٨م. (لوحات ١١ – ١٨)

[٢] أوراق وأكاليل الغار "The Laurel":

لها أهمية رمزية حيث لعبت دورا هاما في عبادة الشجرة للإغريق القدماء، وكان الغار مقدس لأبولو وكان رمز الكفارة او التكفير، وكان يتوج به الابطال والمغنيين، وبمعني مشابه هو لا يزال يستخدم كرمز للمجد (٥٨) وكلمة "Laurier" تعني فرع الغار منتشر او منحني في الاكليل يستخدم في الفنون الزخرفية وقد كرس القدماء هذه الشجرة – شجرة الغار – الي الاله ابولو "Apollon" هذا السبب الذي أعطي لأوراق الغار مرتبة سامية فسميت "Laurus nobilus" أو "laurier noble" وسميت أيضا ابولو، والغار أيضا من نباتات الزينة، سنذكر فقط مثال لنصب تذكاري في أثينا يري فيها نموذج لإكليل الغار منحوتا (٥٩). وقد وجدت أوراق الغار تزخرف بدن الشمعدانات البرونزية التي تتقدم المدخل الرئيسي الشمالي.

كما وجدت أوراق الغار تزخرف الأبواب الخشبية الداخلية للقاعة الرئيسية للقصر من الداخل وكذلك تزخرف المعالجات الخشبية اكران التي تغطي المشعات الامريكية، كما وجدت تزخرف بوابتي السور المحيط بالحديقة في الجهتين الشرقية والغربية. كما وجدت أوراق الغار تزخرف الدرابزين الرخامي الفاصل بين صالة السلم وقاعة المدخل الرئيسي، كما وجدت أوراق الغار تزخرف الدرع والمونوجرام في أبواب المدخلين الشمالي والجنوبي للقصر من الخارج. (لوحات ٤ – ١٣، ١٩، ٣٤ – ٣٧، ٤٤)

[٣] المونوجرام "Monogram":

كلمة تعني شفرة او رمز يتكون من حرفين أو أكثر متشابكين كاختصار لاسم ([٦٠]) ويستخدم كتوقيع على الأعمال الفنية، وربما يستخدم كعلامة حيث استخدمه الخزافون والرسامين ([٦١]) وكثيرا ما تم العثور علي اسم المسيح والعذراء مكتوبة علي شكل مونوجرامات كزخارف كنسية، وقد كان للملوك والحكام مونوجرمات ([٦٢]). وقد وجد المونوجرام في القصر باسم مالك القصر الأول والثاني حيث يعلو فتحتي بوابة المدخل الشمالي والجنوبي للقصر خرطوش يتوسطه مونوجرام من حرفين "CS" وهي تعني الحرفين الأولين من اسم المالك سراج الدين شاهين باشا وقد تم تعديل هذا المونوجرام حيث أن المونوجرام الأصلي كان عبارة عن "CB" وهي تعني الحرفين الأولين من اسم المالك الأصلي المالك الأول للقصر السيد شارل بايرلي. وكذلك يعلو هذا المونوجرام بوابتي السور الغربي والشرقي المحيط بحديقة القصر وأيضا تم تعديله كما تم في مداخل القصر على النحو السابق ذكره. (لوحات ٦ – ١٨)

[٤] اقنعة الجروتسك "The Grottesque Mask":

يرجع أصل الجروتسك الي الرسوم الزخرفية الرومانية حيث تقدم بومبي "Pompei" مواد غزيرة لهذه الزخارف، وكلمة "Grottesques" أصلها مشتق من كلمة "grotto" بمعني المغارة او الكهف نسبة لاكتشاف هذه الرسومات الغريبة فيما يشابه الاقبية او الكهوف، وكلمة الجروتسك تعني الوحوش القبيحة التي تنتجها مجموعة من الكائنات البشرية والحيوانية والنباتية بطريقة أكثر حرية وتعسفية من اشكال القرفصاء والشخصيات المجنحة من الاناث بدون أذرع والاجسام البشرية مع ذيل السمك مع رقاب طويلة لا نهاية لها مع انهاء أطرافهم بأوراق الشجر والخ ([٦٣]) وجدت زخرفة الجروتسك في الشمعدانات البرونزية الخارجية في المستوي الثاني من مزهرية محمولة علي رؤوس الكباش الأربعة مزخرفة بأوراق الأكانتس تخرج متدلية من المزهرية يعلوها أقنعة جروتسك مربوطة مع بعضها البعض بشريط من الغار (لوحة ٥)

[٥] زخرفة الخرطوش "Cartouche":

زخرفة تمثل شعار النبالة "escutcheon" او الدرع "shield" او شكل بيضاوي او مستطيل يزخرف الجزء المركزي منها برمز او شفرة او نقش او زخرفة، او قطعة مهمة وكبيرة من التصوير او النحت، وهي شائعة في عصر النهضة ([٦٤]) وقد وجدت تزخرف بدن الشمعدانات البرونزية الخارجية، كما وجدت تزخرف أبواب المدخلين الشمالي والجنوبي للقصر وتحمل المونوجرام، ووجدت تحمل المونوجرام وتتوج بوابتي السور الشرقية والغربية، كما وجدت الخراطيش مصنوعة من الرخام تتوج أبواب قاعة المدخل الرئيسي في الدور الأول. (لوحات ٤، ٦ – ١٨، ٣٣ – ٣٧)

[٦] زخرفة الحبة او ما تعرف بالمسبحة "Bead":

كلمة "Bead" تعني الحبة التي تشكل وحدة زخرفية تتكون من حبات كروية تشبه الخرز، ويشير المصطلح أيضا الي حبات كروية صغيرة مصنوعة من الزجاج، او الكهرمان، او الأحجار الكريمة، مثقوبة بحيث يمكن ان يتم تثبيتها معا، لقد تم استخدامها في جميع الأوقات وبين الناس، ولقد كان الاغريق يقدرون حبات الخرز المصرية أكثر من غيرها، وتم العثور على العديد من الخرز في المقابر اليونانية التي يبدو انها من أصل مصري، ومن العصور الوسطي فصاعدا حبات الخرز من البندقية كانت أكثر تقديرا من أي شيء آخر (٦٥).

استخدمت حبات المسبحة في زخرفة بدن الشمعدانات البرونزية التي تتقدم المدخل الرئيسي. كما وجدت حبات المسبحة تزخرف أعمدة بوابتي السور الشرقية والغربية للقصر (لوحات ٥، ١٢ – ١٣، ١٨ – ١٩).

[٧] رؤوس الكباش "Ram heads":

رؤوس الكبش هي الشكل المفضل لتزيين الزوايا للأفاريز والمذابح والحوامل والخ، ويرتبط الاستخدام الزخرفي باستخدام الكبش كذبيحة أو قربان (٦٦). وقد وجدت رؤوس الكباش تزخرف الشمعدانات الكبيرة التي تتقدم درج المدخل الرئيسي الشمالي من الخارج (لوحة ٥).

[٨] زخرفة الأكانثين "Acanthine" أو الأكانتس:

اسم يطلق ويطبق على الزخرفة أو التصاميم الزخرفية المكونة من ورقة الأكانثوث "acanthus" او الاكانتس وهو الاسم الذي تم إعطاؤه الي الورقة النباتية التي تم إدخالها في الزينة والزخارف في الفن اليوناني القديم والتي ظهرت معدلة ومختلفة بشكل او بآخر في العديد من الأنماط والطرز الأكثر أهمية في العمارة في الفترات المتأخرة من العمارة المسيحية اختفت الأكانثوث فعليا كعنصر زخرفي للزينة والزخرفة، لكن مع بداية طراز عصر النهضة ولا سيما خلال أفضل فترة له تمت معالجة الأكانتس مرة أخري كما هو الحال في الفن الكلاسيكي "Classic art" (٦٧)

وعلي هذا تم استخدام ورقة الأكانتس في زخرفة أشغال القصر لأنها من ضمن سمات طراز عصر النهضة وقد وجدت ورقة الأكانتس تزخرف بوابتي السور الشرقي والغربي للقصر من الخارج كما وجدت تزخرف بدن الشمعدانات البرونزية من الخارج (لوحات ٤، ٥، ١٢، ١٣).

[٩] البيضة والسهم:

أيضا زخرفة البيضة والحربة او السهم "egg and anchor" هي أيضا "Echinus" وهي زخرفة في الفن الكلاسيكي "classic art" تميز التاج الأيوني "Ionic capital" (٦٨) وتعتبر زخرفة البيضة والسهم من العناصر المميزة للطرز الكلاسيكية وخاصة طراز عصر النهضة ولذا اتم استخدامها في زخرفة بدن الشمعدانات البرونزية الخارجية للقصر (لوحة ٥).

الخاتمة وأهم النتائج:

١- توصل الباحث الي العديد من المعماريين والفنيين العظام الذي شاركوا في تشييد هذا العمل المعماري الكبير بدءا من المعماري كارلو برامبوليني الذي صمم المبني والنحات الإيطالي ليوبولدو ماكاري من سيينا الذي صمم وشيد الدرج الرخامي الكبير للقصر من الداخل، وكذلك أشغال الحديد المطاوع المطروق "ferro battuto a martello" التي نفذتها شركة باسكوال فرانسي "Pasquale Franci" من سيينا، وورشة تورتوليني وفيسولي " Ditta Tortolini e Fiesoli" لصهر البرونز في فلورنسا، وكذلك البلاطات الخزفية والاسمنتية التي قامت بها ورشة أوليس كانتاجالي في فلورنسا التي عثر الباحث علي توقيعه علي جانبي مدخل الجراج الرئيسي الملحق بحديقة القصر في الجهة الجنوبية والخ. وهذا يدل علي أهمية الدور الذي لعبته مدينتي سيينا وفلورنسا الايطاليتين في التبادل التجاري والعلاقات الاقتصادية مع مصر وخاصة في تصدير أشغال المعادن والرخام والخزف الي مصر في القرنين التاسع عشر والعشرين.

٢- تأثر المعماري برامبوليني بموطنه الفلورنسي وجنسيته الإيطالية في الاعتماد على فنانين ونحاتين وورش فنية إيطالية في تصميم وتشييد القصر بكل تفاصيله المعمارية والفنية والزخرفية.

٣- جلبت معظم الأشغال الفنية للقصر من إيطاليا وخاصة الرخام بمختلف أنواعه المستخدمة في القصر تم جلبه بصفة خاصة من مدينة سيينا الإيطالية. وأشغال المعادن والبرونز نفذت في سيينا وفلورنسا وأشغال الخزف في فلورنسا.

٤- الأشغال الفنية التي تمت في قصر شارل بايرلي والتي نفذت خصيصا له في مدن إيطاليا وتم ارسالها الي مصر، تدل على عظم الثراء الفاحش الذي كان عليه مالك القصر السيد شارل بايرلي مدير البنك العقاري المصري وهذا بدوره يعكس الدوري التاريخي والحضاري والسياسي والاقتصادي الذي لعبه هذا الرجل في تاريخ مصر منذ ظهوره المبكر في مصر عام ١٨٧٨م وحتى وفاته عام ١٩٠٨م. ويدل على مدي استفادة واستغلال الأجانب لثروات مصر التي جمعوها بشتى الطرق والوسائل من بدايتهم المتواضعة للغاية حتي وصولهم الي التأثير في مصير الدولة من الناحية السياسية والاقتصادية آنذاك.

٥- أكد الباحث أن المعماري الإيطالي كارلو برامبوليني هو الذي صمم تخطيط القصر وهو أيضا الذي صمم أشغال المعادن الثابتة والمنقولة في القصر، وهذا يدل علي قدرة وبراعة ودقة المعماري برامبوليني وتفوقه في الاهتمام بكل تفاصيل القصر وملحقاته بالكامل، ويعطي ذلك مثالا هامة لمشاركة المعماريين في تصميم الأعمال الفنية الي جانب الأعمال المعمارية علي غرار معماري عصر النهضة الإيطالية العظام الذين كانوا معماريين وفنانين ونحاتين والخ بمعني أن برامبوليني كان معماري شامل صمم بنفسه كافة تفاصيل المبني وملحقاته وعناصره المعمارية والزخرفية بما يتوافق مع الطراز المعماري للمبني.

٦- صمم المعماري برامبوليني المبني وملحقاته علي طراز عصر النهضة الإيطالية وهو الطراز الذي ساد في عمارة القصر الداخلية والخارجية ونقل تصميم هذا الطراز الي أشغال المعادن، حيث تأثر في تصميمه لأشغال المعادن بطراز البندقية الإيطالية، كذلك شملت العناصر الزخرفية كل سمات عصر النهضة الإيطالية من زخرفة الدروع والخراطيش والبيضة والسهم وأوراق وأكاليل الغار والجريفونات وحبات المسبحة وورقة الأكانتس وزخرفة الجروتسك وقناع الأسد، والوردة الإيطالية رباعية البتلات التي تعود الي القرن الخامس عشر او عصر النهضة.

٧- تعتبر الأشغال الفنية الموجودة بالقصر وخاصة أشغال المعادن هي النموذج المثالي والنادر والكامل والباقي على حالته الأصلية للأشغال الفنية التي صممت على الطراز الأوروبي لأحد القصور المصرية ونفذت وصنعت بكاملها في ورش أوروبا وأمريكا ثم جلبت الي مصر.

٨- ترجع أهمية هذا البحث في التعرف لأول مرة على نماذج كاملة وباقية للأشغال الفنية وخاصة أشغال المعادن مصممة ومنفذة على طراز عصر النهضة الإيطالية. هذا الطراز الذي صمم عليه عمارة القصر الداخلية والخارجية وكذلك أشغال المعادن وهذا يدل على تطبيق مبدأ الوحدة الذي ساد في عمارة عصر النهضة الإيطالية وخاصة في مدينة روما.

٩- تميزت الأشغال الفنية في قصر شارل بايرلي بالقوة والمتانة والعظمة والفخامة والثراء الفني والزخرفي كل ذلك جعلها صامدة حتى الوقت الراهن وشاهدة علي هذا العصر في كل تفاصيلها الفنية والزخرفية، وما زالت حتي الوقت الراهن باقية في كثير من أجزائها وعناصرها الفنية والزخرفية علي حالتها الأصلية دون تغيير أو تعديل وتم الحفاظ عليها جيدا وتعتبر بمثابة تحف فنية نادرة للغاية تحتاج كل تحفة منها لدراسة منفردة نظرا لأهميتها وقيمتها الفنية والتاريخية والحضارية.

١٠- برغم أن معظم الأشغال الفنية في القصر على حالتها الأصلية الا أنها تحتاج الي ترميم لاستعادة رونقها وبريقها الأصلي.

١١- يوصي الباحث بتسجيل الأشغال الفنية لقصر شارل بايرلي في عداد الآثار التي ترجع الي عهد أسرة محمد علي نظرا لكل ما سبق ذكره من قيمة فنية وتاريخية وحضارية وتراثية مهمة وعظيمة لهذه الأشغال الفنية.

والله ولي التوفيق

حواشي البحث

(١) عبد العزيز، رشا محمد، الآثار الباقية بحي الدوبارة وبستان الخشب (حي جاردن سيتي) من بداية القرن التاسع عشر حتى نهاية عصر أسرة محمد علي "دراسة أثرية وفنية"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب – قسم الآثار والحضارة – شعبة الآثار الإسلامية – جامعة حلوان، ٢٠١٩م.
ولم تشر دراسة الباحثة المذكورة على الإطلاق لأي أشغال فنية في القصر سواء كانت من الرخام، او المعادن، او الزجاج، او الخشب ولم تتناولها بالدراسة او الوصف او التحليل سوي إشارة هامشية غير موثقة أن بايرلي استجلب للقصر افخر أنواع الرخام الإيطالي وبه مدفأة من الرخام، وزين نوافذه بالزجاج المعشق، كما أغفلت الباحثة أشغال المعادن وأشغال الخزف تماما.
(٢) يقوم الباحث بدراسة معمارية آثارية وثائقية تفصيلية عن قصر شارل بايرلي وملحقاته في دراسة أخري مستقلة تنشر لأول مرة، وذلك نظرا لأهمية القصر وقيمته المعمارية والفنية في تاريخ العمارة الأوروبية في مصر في مطلع القرن العشرين من حيث الثراء المعماري والفني وأيضا الوثائقي، وستنشر هذه الدراسة في وقت لاحق على هذا البحث بإذن الله.
(٣) مصطلح فيلا "Villa" هو مصطلح يعني إقامة ريفية مصممة خصيصًا بهدف توفير جميع مزايا الحياة المتناغمة، واستيعاب المنزل والمناطق المحيطة، مثل الحدائق، والبساتين، والتراسات وجميع الملحقات التي يمكن ربطها مباشرة بالتصميم. هذا هو معني الكلمة بالإيطالية ودخل الإنجليزية بهذا المعني، عادة ما تكون الفيلا وإن لم يكن بالضرورة مصممة خصيصا للإقامة خلال فصل الصيف، والفيلا، كما نعرفها، في شكلها النموذجي، هي نتاج الأرض الإيطالية والفن الإيطالي. عن:
Sturgis, russell; a dictionary of architecture and building; biographical, historical and descriptive, volume. i, new york, 1905, pp 995 – 999.
وقد أطلقت وثيقة ورشة باسكوال فرنسي على مبني شارل بايرلي مصطلح فيلا، ولكن الباحث سيلتزم بمصطلح قصر نظرا لأنه المصطلح المستخدم من قبل المعماري كارلو برامبوليني الذي وصف المبني بـ "Palace" أي قصر، وأطلق علي عنوان مقاله عن المبني قصر شارل بايرلي، راجع:
Prampolino; a palace at cairo, egypt, op. Cit, p 69.
(4) Petrucci, f. Bargagli; l'officina franci e l'arte del ferro battuto, vita d'arte: rivista mensile illustrata d'arte antica e moderna, v.2 (1908), publisher siena, 1908, pp 26 – 30.
(5) W. Raafat, samir; cairo, the glory years: who built what, when, why and for whom…, harpocrates pub – alexandria, egypt, 2003, pp 106 – 110.
(٦) حمودة، محمد، التأثيرات الأوروبية في عمارة فنادق مدينتي القاهرة والإسكندرية في عهد أسرة محمد علي، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه – غير منشورة، كلية الآداب – قسم الاثار – جامعة المنيا، ٢٠١٩م، ص.ص ١١٥٧ – ١٢٠٥.
(7) Prampolino, signor carlo (architect); a palace at cairo, egypt, the american architect, wednesday. February 9, 1910, vol. Xcvii, no. 1781, new york, 1910, pp 69 - 71.
(8) Prampolino; a palace at cairo, egypt, op. Cit, pp 69 – 71.
(9) Italy. Ministero di agricoltura, industria e commercio; dizionario dei comuni del regno d'italia, quinta edizione, firenze, torino, milano, 1869, pp 28, 40.
(10) Annuario politecnico italiano rassegna tecnica di tutte le industrie nazionali, milano, xviii edizione – anno xiv e. f, 1936, p 427.
(11) Renwick, w. g; marble and marble working; a handbook for architects, sculptors, marble quarry owners and workers, and all engaged in the building and decorative industries, new york, 1909, p 216.
(12) Renwick; marble, op. cit, p 198.
(13) Stone devoted to the quarrying and cutting of stone for architectural uses, volume xxxiii, new york, january – december, 1912, p 195.
(14) Merrill, george p, stones for building and decoration, new york, 1910, pp 333 – 334.
(15) Renwick; marble, op. cit, p 207.
(16) Hill fay, albert; a glossary of the mining and mineral industry, washington, 1920, p 109.
(17) Società toscana di scienze naturali; atti della società toscana di scienze naturali, residente in pisa, vol. xxiv, pisa, 1908, pp 120 – 130.
(18) Renwick; marble, op. cit, pp 216 – 217.
(19) Stone devoted, volume xxxiii, op. cit, p 413.
(20) Petrucci; l'officina franci, op. cit, pp 26 – 30.
(21) Petrucci; l'officina franci, op. cit, pp 26 – 30.
(22) Prampolino; a palace at cairo, egypt, op. cit, pp 69 – 71.
(23) Burckhardt, jacob, & holtzinger, heinrich; geschichte der renaissance in italien, esslingen a. n: paul neff, 1920, p 306.

([24]) Viollet-le-duc, eugene-emmanuel; dictionnaire raisonne de l'architecture française du xie au xvie siecle, tome troisieme, paris, 1875, pp 217 – 219.

([25]) Prampolino; a palace at cairo, egypt, op. cit, pp 69 – 71.

([26]) The inland architect and news record, volumes xxix and xxx february 1897 - january 1898, chicago, 1897, p iii.

([27]) Commissione di storia patria in occasione della mostra di antica arte senese, fatta nel palazzo del comune. arte antica senese - aprile-ottobre 1904, siena, 1904, pp 569 – 570.

([28]) Lessona, michele; volere è potere, volume unico, quinta edizione, firenze, 1872, pp 213 – 215.

([29]) Commissione di storia patria, op. cit, pp 569 – 570.

([30]) Lessona; volere è potere, op. cit, pp 213 – 215.

([31]) Lessona; volere è potere, op. cit, pp 213 – 215.

([32]) Commissione di storia patria, op. cit, pp 569 – 570.

([33]) Lessona; volere è potere, op. cit, pp 213 – 215.

([34]) COMMISSIONE di storia patria, op. cit, pp 569 – 570.

([35]) Petrucci; l'officina franci, op. cit, pp 26 – 30.

([٣٦]) شركة تورتوليني وفيسولي "tortolini e fiesoli di bronzi" متخصصة في صناعة البرونز من فلورنسا عن:
(Pubblicato da l pasqualuccí, annuario d'italia per l'esportazione e l'importazione, roma, 1902, p 399).
وشركة تورتوليني وفيسولي من أهم شركات الصناعات المعدنية في فلورنسا وخاصة صناعة النحاس وتضم مسابك لسبك للنحاس "Fonderie di ottone" عن:
(Albo dei produttori italiani in ogni ramo industrial, firenze, anno ii – 1918 – 19, p 369)

([37]) Petrucci; l'officina franci, op. cit, pp 26 – 30.

([38]) Petrucci; l'officina franci, op. cit, pp 26 – 30.

([٣٩]) شركة تورتوليني وفيسولي "Tortolini e Fiesoli di Bronzi" متخصصة في صناعة البرونز من فلورنسا عن:
(Pubblicato da l pasqualuccí, annuario d'italia per l'esportazione e l'importazione, roma, 1902, p 399).
وشركة تورتوليني وفيسولي من أهم شركات الصناعات المعدنية في فلورنسا وخاصة صناعة النحاس وتضم مسابك لسبك للنحاس "fonderie di ottone" عن:
(Albo dei produttori italiani in ogni ramo industrial, firenze, anno ii – 1918 – 19, p 369)

([40]) Moretti, arch. gaetano; la villa zogheb in cairo due parole sull'architettura moderna in egitto, anno xii. fasc. i, gennaio. 1903, milano, 1903, p 3.

([41]) Bulletin financier international; ii. année – n. 10, samedi, 10 mars 1888, rome, 1888, p 177.

([42]) Great britain. foreign office; diplomatic and consular reports. italy. report on thie industries of the province of florence, no. 570 miscellaneous series. london: 1901, p 14.

([43]) Picard, m. alfred; rapports du jury international; groupe iii, paris, 1890, p 235.

([44]) Nicola, festa; atene e roma, anno. iv, n. 28, aprile 1901, fieenze-roma, 1901, pp 135 – 136.

([45]) Nicola; atene e roma, op. cit, pp 135 – 136.

([46]) Horner, susan & horner, joanna b; walks in florence and its environs, vol. ii, london, 1884, p 393.

([47]) Bulletin financier international; op. cit, p 177.

([48]) Nicola; atene e roma, op. cit, pp 135 – 136.

([49]) Horner, susan & joanna b; walks in florence, op. cit, p 393.

([50]) Nicola; atene e roma, op. cit, pp 135 – 136.

([٥١]) خشب الجوز "Noyer" أو "walnut": شجرة من عائلة "juglandées" توفر خشبًا بنيًا، معروق قليلاً، ومشدودًا، وسهل العمل، وقادرًا على تلقي تلميع ناعم وليس به تكسيرًا. لا يتم استخدام هذا الخشب في الأعمال الإنشائية، لأنه يسمح لنفسه بالتعرض للديدان والتعفن تحت الماء ولديه مقاومة قليلة للانحناء. يستخدمه النجارون بشكل أساسي في صناعة الأثاث وتقطيعه إلى ألواح خشبية عن:

Chabat, pierre; dictionnaire des termes employes dans la construction, vol. ga. – pi, paris, 1881, p 460.

([52]) Prampolino; a palace at cairo, egypt, op. cit, pp 69 – 71.

([53]) Prampolino; a palace at cairo, egypt, op. cit, pp 69 – 71.

([54]) Mollett, john william; an illustrated dictionary of words used in art and archaeology: explaining terms frequently used in works on architecture, arms, bronzes, christian art, colour, costume, decoration, devices, emblems, heraldry, lace, personal ornaments, pottery, painting, sculpture, & c, with their derivations, london, 1883, p 345.

([55]) Prampolino; a palace at cairo, egypt, op. cit, pp 69 – 71.

([56]) Petrucci; l'officina franci, op. cit, pp 26 – 30.

([57]) Meyer; franz sales; handbook of ornament; a grammar of art, industrial and architectural designing in all its branches, for practical as well as theoretical use, eight edition, new york, 1900, p 70.

([58]) Meyer, handbook of ornament, op. cit, p 43.

([59]) Chabat, pierre; dictionnaire des termes employes dans la construction, complément –vol. a. – z, paris, 1878, p 476.

([60]) Weale, john; rudimentary dictionary of terms used in architecture, civil, architecture, naval, building and construction, early and ecclesiastical art, engineering, civil, engineering, mechanical, fine art, mining, surveying, etc, london, 1849 – 1850, p 294.

([61]) Adeline, jules; adeline's art dictionary: containing a complete index of all terms used in art, architecture, heraldry, and archeology, translated from the french and enlarged, london, 1891, p 262.

([62]) Adeline; adeline's art dictionary, op. cit, p 262.

([63]) Meyer; handbook of ornament, op. cit, pp 95, 100 – 101, 103.

([64]) Sturgis, russell; a dictionary of architecture and building; biographical, historical and descriptive, volume. i, new york, 1905, pp 457 – 458.

([65]) Adeline; adeline's art dictionary, op. cit, p 43.

([66]) Meyer; handbook of ornament, op. cit, p 73.

([٦٧]) للاستزادة عن زخارف الأكانثين راجع: حمودة، التأثيرات الأوروبية، المرجع السابق، ص. ص ١٤٠١ – ١٤٠٣، ١٥٨٦.

([٦٨]) للاستزادة عن زخارف البيضة والسهم راجع: حمودة، التأثيرات الأوروبية، المرجع السابق، ص ١٦٠١.

التسامح الديني للمجتمع الروماني مع عبادة إيزيس

د. أحمد علي خليفة عبد اللطيف

مدرس تاريخ قديم وآثار

كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة السويس – مصر

المقدمة

تعد عبادة إيزيس أوسع العبادات المصرية القديمة التي انتشرت وتطورت خارج مصر في العالمين اليوناني والروماني، ولقد شهد القرن العشرون الكثير من الدراسات التي ركزت على عبادة إيزيس بإعتبارها أقوى معبودات الفترة الهلنستية والرومانية، وأكثرها انتشاراً، ذلك الانتشار الذي استمر لعدة قرون. ولقد أحب الناس في المجتمع الروماني المعبودة إيزيس، وتسامحوا معها بغض النظر عن بعض الفترات القصيرة من الإضطهاد التي تعرضت له إيزيس وعبادتها في روما. فلقد كان العالم القديم يتغير حول المعبودة إيزيس وهي تتغير معه ولقد استطاع كهنة إيزيس ومتعبديها أن يطوروا معبودتهم طبقاً لحاجات ومتطلبات متعبديها المتغيرة والمتطورة عبر الزمن، ولقد استطاعت المعبودة إيزيس أن تتكيف مع ذلك التغير بالإندماج والإتحاد مع معبودات أخرى باعتبارهم ممر لها داخل مجتمعاتهم وثقافاتهم اليونانية والرومانية.

أولاً- إيزيس في مصر القديمة

أعتبرت المعبودة إيزيس أهم وأشهر وأطول معبودة مصرية تعبد فى داخل مصر القديمة وفى خارجها.[١] إن اسم المعبودة باللغة المصرية القديمة هوst3= آست أو ايست والذى يعني سيدة العرش واسمها اليوناني Ισις والذي يعني إيزيس.[٢] وهو مستمد من الكلمة المصرية التي تعني العرش. ولـقد صُورت المعبودة إيزيس منذ العصر الفرعوني على هيئة سيدة جـميلة ترتـدي رداء نسائي ضيق، ويعلو رأسها عرش ذو درجتين، وهو الرمز الذى يجسد اسمها(انظر شكل١). كما صُورت على شكل سيدة يعلو رأسها قرص شمس محاط بقرني بقرة، وأحياناً صُورت فى هيئـــة الطائر أو الحية أو العقرب أو البقرة. لـــقد عُبدت إيزيس لأول مرة وبصورة مستقلة فى سمنود في الاقليم الثاني عشر من أقاليم مصر السفلى، وذلك قبل أن تصبح زوجة لاوزيريس وأماً لحورس، ثم نقلت إلى هليوبولبس حيـــث أدخلت فى التاسوع، وابتدع لها كهنة هليوبوليس أسطورة إيزيس واوزيريس.

يعود بداية ظهور المعبودة إيزيس كمعبودة جنائزية إلى الألف الثالثة قبل الميلاد، عندما ظهرت فى نصـــوص الأهرام التي تـعود لأواخر الأســرة الخامسة مـــن عـــصر الدولة القـــديمـــة.[٣] وأصبحت إيزيس رمزاً للأمومة، وظهر دورها فى أسطورة اوزيريس، كزوجة مخلصة، وأم صالحة حامية لزوجها وابنها، وحـــامية للملكية والعرش،[٤] وارتبـــطت إيزيس فى نصوص الأهرام باللبن الذي ترضعه لحورس، وبماء الفيضان. كما ارتبطت منذ ذلك الوقت بالنجمة سوبدت = "الشعرى اليمانية"، والتي ارتبط ظهورها ببداية ظهور الفيضان، وبالسنة المصرية الزراعية الجديدة. ومنذ عصر الإنتقال الأول بدأ الإهتمام بالعالم الأخروي السفلي، وبمعبودات الغرب والذين كان من أهمهم اوزيريس، وبالتالي زادت أهمية المعبودة إيزيس بإعتبارها حامية لزوجها وحاميـــة للملك المتوفي. ومنذ الدولة الوسطى وبالتحديد الأسرة الثانية عشرة، أكتسبت مكانة بارزة فى هليوبوليس، كما أصبح لها عبادة مستقلة فى عدة أماكـــــن من مصر السفلى مثل بوزيرس وبوتو ويرجع سبب ذلك إلى

دور إيزيس فى أسطورة أوزيريس التي حدثت فى أحراش الدلتا. ثم انتشرت عبادة إيزيس في بعض الأماكن فى مصر العليا مثل: الكوم الأحمر وادفو وقفط وأخميم التي فيها أكتسبت إيزيس من المعبود مين ارتباطها بالخصوبة. ومنذ الدولة الحديثة زاد انتشار عبادة إيزيس وشعبيتها، خاصة بعد زيادة دورها كملكـــة، وبعد ارتباطها بالمعبودة حتحور، كما بدأ تطوير شخصية إيزيس بإعتبارها معبودة إنسانية. كما عبدت إيزيس فى مقاصير خارجية فى معابد كبيرة مثل: معبد الدير البحري ومعبد أبيدوس.٥ ومنذ العصر المتأخر (٦٤٤ ق.م-٣٣٢ ق.م) زادت أهمية إيزيس وزاد الإعتراف بعالميتها،٦ كما أقيم أقدم معبد كبير لإيزيس فى بهيبت الحجر أقامه الملك نقطنابو الثاني في أواخر الأسرة ٣٠ خلال القرن الرابع ق.م.

كما دخلت إيزيس مع مرور الوقت فى تجسيدات وعلاقات واندمجت مع معبودات اخريات فى مصر القديمة من أهمهن: حتحور ونفتيس وباستت وسخمت ونوت ورننوت ونيت وموت. ومن أهم هذه الصفات والقوى الخاصة بإيزيس فى مصر القديمة والتي اكتسبتها من خلال الأساطير والتراتيل والنصوص ومن خلال اندماجها مع المعبودات الأخريات: دورها البسيط كأم حنون وزوجة وفية وحامية ومنقذة لزوجها ولابنها ثم دورها وقدرتها علي الخلق، كما أصبحت عظيمة السحر،[٧] والقادرة على البعث والإحياء والشافية الرحيمة، فإيزيس هى حامية الأحياء والأموات، وإيزيس ونفتيس ونيت وسلكت أربع معبودات حاميات يحرسن أركان وجوانب تابوت المتوفي بعد الموت. كما ارتبطت إيزيس بحماية الأوانى الكانوبية التي تحتوى الأعضاء الداخلية للميت خاصة الإناء الذي يحتوي الكبد. كما زاد دور إيزيس فى الحماية خاصة فى الحرب عندما أرتبطت بالمعبودة نيت، معبودة الحرب، وربة القوة، وحاكمة الأقواس، وكذلك بالمعبودة سخمت أنثى الأسد أو اللبـــؤة التي تفترس الأعداء أو تحرقهم بأشعة قرص الشمس الموضوع فوق رأسها.

وإيزيس ونفتيس أرتبطتـــا بالملكية المقدسة، فهما الأختين المرضعتين والنادبتين والمشيعتين[٨] وإيزيس لديها مشاعر مثل مشاعر البشر كالحزن على فقدان الزوج، والحب لزوجها وابنها، ولذلك اعتبرت إيزيس معبودة خيرة قوية وقاهرة. كما ارتبطت إيزيس بالمعبودة حتحور البقرة الشمسية التي ارتبطت بإرضاع الملك وبأنها الهة الحب والجمال والزهور، كما أخذت إيزيس تاج حتحور المكون من قرص شمس وقرني بقرة. (انظر شكل٢) كما زاد اكتساب إيزيس لصفة الأمومة باندماجها مع معبودات الأمومة الأخريات مثل: مـــوت ونوت.

إن قدرة إيزيس علي إمتصاص أهم صفات ووظائف وقوى وأدوار هذه المعبودات المصرية الأخرى، وانعكاس ذلك على صفاتها الشكلية والوظائفية، زاد من شهرتها وشعبيتها، وبقائها في عقول وقلوب المصريين القدماء آلاف السنين؛ بفضل مرونتها وقدرتها على التكيف، وجعلها معبودة كونـــــية وعالمية؛ وساعدها أيضاً فى أن يتم إختيارها وتقبلها من قبل البطالمة لكى يـــــتم زيادة نشرها وإعادة تقديمها فى حوض البحر المتوسط.

ثانياً- إيزيس البطلمية

إن التغير الأهم فى عبادة إيزيس في مصر حدث عندما تأسست مملكة البطالمة[٩] منذ عهد بطليموس الأول سوتير "المنقذ" والذي سعى بمساعدة الكاهن اليوناني تيموثيوس والكاهن المصرى مانيتون الى التوفيق بين المعبودات المصرية والإغريقية؛[١٠] بهدف نشر الحضارة الإغريقية؛ فأنشأ المعبود سرابيس[١١] من المعبود اوزيريس والعجل أبيس،[١٢] وضم إليه المعبودة إيزيس لشهرتها وعالميتها، وأصبحت العبادة تسمى عبادة سرابيس إيزيس،[١٣] وكان الهدف من تأسيس هذه العبادة هو توحيد المصريين والإغريق، وجعلهم يتعبدون لذلك الثالوث السكندري سرابيس وإيزيس وحاربوقراطيس. ربما كانت هذه العبادة مهمة لبطليموس الأول بإعتبارها نوع من أنواع الدعاية السياسية والدينية، التي استخدمت لإضفاء الشرعية على حكم البطالمة الأجانب، خاصة وأن هذه المعبودات ارتبطت

بالملكية المقدسة. كما أن صفات إيزيس الخاصة بالبحر وبالملاحة منحت لإيزيس بواسطة البحـارة السكندريون.

ولم يتم إقامة معابد لإيزيس على نطاق واسع فى مصر قبل العصرين اليوناني والروماني، حيث عثر على معابد لإيزيس فى بهبيت الحجر والفيوم وفيلة ودندرة والإسكندرية. فمنذ عهد بطلميوس الثالث (٢٤٦ ق.م - ٢٢١ ق.م) تم بناء سرابيوم الإسكندرية المخصص لعبادة كل من سرابيس وإيزيس، ولقد أصبح هذا السرابيوم واحداً من أشهر المعابد فى منطقة حوض البحر المتوسط فى العصر الهلنيستي، ولقد ساهم فى نمو وانتشار عبادة إيزيس وسرابيس فى اليونان وحوض بحر ايجة، ولقد تم تأسيس سرابيوم آخر هام فى ديلوس حوالى عام ٢٠٥ ق.م ربما لربط العالم الإغريقي بالعالم الإيجي، ولم تكن الدوافع السياسية وحدها المسئولة عن إنشاء عبادة إيزيس فلقد كان هناك عوامل أخرى تجارية وثقافية ودينية ساهمت فى نشر عبادة إيزيس في العالم الهلنستي.

ثالثاً- إيزيس وصفاتها فى اليونـــان

زادت العلاقات اليونانية المصرية منذ أواخر القــرن السابع وأوائل القرن السادس قبل الميلاد بزيادة العلاقات التجارية والدبلوماسية والثقافية بينهما.[١٤] ومنذ القرن الخامس قبل الميلاد فإن إيزيس واوزيريس وحورس تم مقارنتهم بالآلهة اليونانية ديميتر وديونيسوس وابوللو. وإن روايات هيرودوت الذى زار مصر فى غضون عام ٤٦٠ ق.م تعبر عن تآلف اليونانيين مع هذه المعبودات المصرية التي ظهرت وانتشرت خارج مصر قبل غزو الإسكندر الأكبر لمصر.[١٥]

ظهرت الإلهة المصرية إيزيس لأول مرة فى بيرايوس وهو ميناء مدينة إثينا منذ منتصف القرن الرابع ق.م[١٦] كما بني معبد عظيم للمعبودة إيزيس في نفس هذا القرن على سفح الاكروبوليس في أثينا باليونان وأدى ذلك لانتشار عبادة إيزيس في اليونان.[١٧] وفى عام ٣٣٢ / ٣٣١ ق.م سمح الأثينيون للمصريين بشراء أرض لبناء معبد لإيزيس فى ميناء بيرايوس، يتعبد لها المتعبدون المصريون والإغريق، ومنذ نهاية القرن الرابع وبداية القرن الثالث قبل الميلاد إنتقلت عبادة إيزيس البطلمية من الإسكندرية إلى بلاد اليونان، ولقد ظهرت عبادة إيزيس فى عدة مراكز فى بلاد اليونان مثل ديلوس ودلفى وأثينا. ولقد اتاحت العوامل الثقافية والسياسية الفرصة لانتشار ذلك الثالوث السكندري فى جميع أنحاء اليونان(انظر شكل٢).

لقد تميزت عبادة إيزيس فى بلاد اليونان بزيادة المواكب والإحتفالات الشعبية العظيمة التي عرفت في مصر منذ العصر الفرعوني فالبطلمي فالروماني.[١٨] ولــقد انتقلت عبادة إيزيس من مصر إلى بلاد اليونان، وأضيف لها العديد من القوى والصفات التي كان بعضها موجوداً بالفعل منذ القدم، وبعضها أضيف إليها بسبب مشاركة إيزيس لبعض المعبودات اليونانية، ومن أهم هذه الصفات: صفة الخلق فإيزيس خالقة الكون كلة، وهي التي فصلت السماء عن الأرض، وأنها هي التي تحدد مسارات النجوم والشمس والقمر. وإيزيس أصبحت المخترعة والمكتشفة وواضعة أسس الدين والزواج والتنبؤ أو العرافة، وخالقة القانون والصيدلة والطب.

إن أهم تغير حدث فى عبادة إيزيس فى بلاد اليونان هو تحولها الى عبادة سرية، فعبادة إيزيس فى مصر كانت عبادة غير سرية حيث أنها لم تشمل أى شعائر أو طقوس سرية، ولكنها تحولت فى بلاد اليونان الى عبادة سرية غامضة أو على الأقل عبادة لها أسرارها وغوامضها الخاصة. كما أن عبادة إيزيس بدأت فى بلاد اليونان بإعتبارها عبادة خاصة أو شخصية ثم اصبحت بعد ذلك عبادة عامة.

وفى بلاد اليونان امتصت إيزيس وهضمت بالتدريج وظائف وصفات معظم الآلهة اليونانية الهامة واللاتي من أهمهن: ديميتر، وافروديتي، وهيجيا، وارتيمس، واثينة، وهيرا، وبيلاجيا، وايبوليا، وفاريا. فإيزيس/ديميتر كلتاهما اكتشفت الحبوب، وكلتاهما تظهر برموز القمح. كما تشاركت إيزيس وافروديتي إلهه الحب الجسدي والجمال وأصبحت إيزيس/افروديتي. أما إيزيس وهيرا فإتحدتا فى إيزيس/هيرا بإعتبارهما إلهتان خالقتان تنشأن الأطفال بغير الطريقة الطبيعية المعتادة. أما إيزيس

واثينة فهما معبودتان خاصتان بالقوة والحرب. كما حدثت مشاركات بين إيزيس وارتيمس، فكلتاهما تحميان الأمومة والولادة كما اشتركت إيزيس مع بيلاحيا، ومع ايبوليا، ومع فاريا (انظر شكل٣)، باعتبارهن جميعاً حاميات للبحارة وللملاحة البحرية.[١٩]

من أهم الصفات التي اجتذبت اليونانيين هى قدرة إيزيس على البعث والإحياء بعد الموت. خاصة وأن هذه الصفة من صفات المعبودة اليونانية ديميتر كما وصفت إيزيس بأنها المتحكمة فى الفصول، وفى نمو المحاصيل، مثلها مثل المعبودة اليونانية ديميتر. ومن أهم صفات إيزيس فى الفترة الهلينستية انها اعتبرت راعية للتجارة وللزراعة وللفنون المحلية وهذه الصفات أضافت لإيزيس جاذبية طاغية؛ مما أدى الى مزيد من الأتباع. كما وصفت إيزيس بأنها ربة السماء، والأرض، والبحر، وربة العالم السفلي، وأنها الأقوى من القدر أو المصير، وأن كل الحضارة من خلقها ومن مسؤلياتها، وأنها مؤسسة ومشرعة القوانين، وأنها بطلة العدالة، ومخترعة الملاحة، مانحة الحظ للبشرية، وأنها الحامية والمساعدة ومانحة الأمان للبحارة المكافحين فى أعالي البحار، وحامية المتنقلون فى البلاد الأجنبية بعيداً عن وطنهم، وإيزيس هي التي تفرج عن السجناء، وهى المداوية والشافية وهي التي تقدم العزاء للمنكوبين.

وهكذا انتشرت عبادة إيزيس وسرابيس فى بلاد اليونان خلال الفترة الهلينستية (شكل ٤)، وأصبح لها معابدها ومتعبديها فى جميع المدن اليونانية، ولقد فتحت إيزيس الطريق الى ظهور مفهوم التوحيد الوثني لمتعبديها،[٢٠] حيث أن إيزيس شملت بتنوع صفاتها وخصائصها وأدوارها وقواها جميع المعبودات الوثنية الأخرى.

رابعاً- إيزيس في الإمبراطورية الرومانية

إن إيزيس الرومانية التي عبدها الرومان تشبة كثيراً إيزيس التي عبدت فى بلاد اليونان وفي مصر في العصر البطلمي ويتمثل ذلك قي زيها وهيئتها. كما أن إيزيس الرومانية تحمل شبهاً ضعيفاً بإيزيس المصرية الأصل ويتمثل هذا الشبة فيما حافظ علية الرومان باعتباره من السمات الرئيسية فى تماثيل وصور وأشكال إيزيس المنتمية لهذه الفترة ومن أهم هذه العناصر: تاج البازليون، وعقدة إيزيس، والسيستروم، والسيتولا، وعلامة الحياة، والكوبرا،[٢١] وجميع هذه العناصر مصرية الأصل تم إختيارها لتظهر أصل المعبودة إيزيس وتنوع أدوارها وسلطاتها: فالتاج الذي هو عبارة عن قرص شمس بين قرني بقرة يظهر اقتران وعلاقة إيزيس بحتحور، أما السيستروم أو الصلصلة أو الشخليلة فأداة موسيقية خاصة بحتحور أيضاً، والستيولا عبارة عن إناء على هيئة ثدي يحمل الماء أو اللبن وله علاقة بالأمومة والخلق، وعلامة الحياة مرتبطة بإعطاء نفس الحياة ولها علاقة بالبعث والإحياء، والكوبرا لها علاقة بالحماية وبالسحر فإيزيس الساحرة وعظيمة السحر. (انظر شكل ٥)

وصُفت إيزيس بالكثير من الصفات فى الكتابات اليونانية واللاتينية. وفى مهرجانات ومواكب أعيادها فى روما كانت سيقان وسنابل القمح يتم حملها بإعتبارها النعمة التي منحتها إيزيس للإنسان، كما أن الفنانين الإغريق والرومان غالباً مايمثلون إيزيس بسنابل القمح الممثلة على رأسها أو التي تمسكها فى يدها. كما ارتبطت إيزيس بالحصاد، فهى سيدة الخبز والجعة، وسيدة الوفرة والثراء والخضرة, فى العالم اليوناني والروماني ارتبطت إيزيس بالخلق أكثر من الخصوبة. كما وصفت إيزيس فى الروايات اليونانية والرومانية بأنها تتحكم فى مصائر البشر، وأنها قادرة على تحديد احتياجات البشر وحل مشاكلهم، وأنها تستطيع إنقاذ متعبديها مـــن الموت المحقق. كما وجدت العديد فى الأسماء والصفات المرتبطة بسلسلة من الأماكن المختلفة، لوحظ أن هذه الأسماء والصفات التي منحت لإيزيس ماهي إلا أسماء وصفات معبودات أخرى محلية أو قومية فى هذه الأماكن والجهات، وقد اســتوعبت إيزيس كل هذه الصفات حتى صارت ربة الكون وسيدة العالم، وأصبحت توصف بالوحيدة أو الواحدة، وهذا يعني أن إيزيس أصبحت إلهة عالمية، ضمت فى أسمائها وصفاتها جميع أسماء وصفات المعبودات المصرية واليونانية والرومانية.[٢٢]

لقد اشتركت إيزيس في العالم الروماني مع العديد من المعبودات الرومانيات الأخريات من أمثال: جونو، وفينوس، ومينرفا، وسيريس، وفورتونا، وسوتيس وكالمعتاد في مصر منذ العصر الفرعوني فالبطلمي أو في اليونان ثم في الإمبراطورية الرومانية كانت إيزيس توسع سلطاتها وتزيد قواها بالاقتران بالمعبودات المحلية والإقليمية الشهيرة مراعاة منها للإحتياجات المادية والمعنوية لهؤلاء السكان. فلقد اشتركت إيزيس مع فينوس، ومينرفا، وسيريس، وفورتونا في روما بحكم تقارب معابدهن في ساحة حرم المعبود مارس (انظر شكل ٦). أما اقتران إيزيس بالمعبودة الرومانية جونو فيرجع إلى اقتران كل من سرابيس بجوبيتر وإيزيس بجونو منذ أن انضمت الآلهة المصرية لمجمع الآلهة الرومانية ولقد اشتهرت كل منهما بمساعدة السيدات في ولادة أطفالهن واعتبرت كل منهما حامية للحوامل وللأمهات[٢٣] وقد مُثلت إيزيس كثيراً وهي تحمل رضيعها حاربوقراطيس.

وكذلك ارتبطت إيزيس بمعبودات الشحن والملاحة البحرية، وحماية البحارة والملاحين، وظهرت في تجمعات مع معبودات بحرية لها نفس السمات ومنها المعبودة فاريا معبودة منارة الإسكندرية وظهرت بشكل إيزيس/فاريا ومنها إيزيس/ايبوليا وكذلك إيزيس/بيلاجيا وكذلك إيزيس/نافيجانز وتشير الأدلة الأثرية المكتشفة حديثاً إلى وجود معبداً لإيزيس على جزيرة فاروس بالإسكندرية ولقد سميت إيزيس بملكة الملاحة وملكة فاروس كما ظهرت صور كثيرة لإيزيس/فاريا على التوابيت والعملات المعدنية مثل: الدراخمة البرونزية التي تعود لعهد الإمبراطور هادريان والتي تظهر إيزيس تمسك بالشراع المنتفخ وبالسيستروم متقدمة إلى جزيرة فاروس(انظر شكل٣).[٢٤] كما اشتركت إيزيس مع سوتيس وظهرت تماثيل إيزيس/سوتيس والتي هي عبارة عن المعبودة إيزيس تركب كلب وعلى رأسها نجمة وأصبح هذا الرمز شائعاً في روما. كما استمر أهم دور ديني لإيزيس بين الرومان وهو دورها في الأمومة بإعتبارها الأم مانحة للحياة، والتي استطاعت بسحرها أن تعيد زوجها للحياة، وقدرتها على إعادة الحياة وتجديدها، ومنح أتباعها الأمل في البعث بعد الموت أي في الحياة الاخروية، والتي كانت جذابة للرومان. كما أُعتبرت إيزيس معبودة الحماية وتشاركت في ذلك مع معبودات رومانيات مثل: سيريس وظهرت صور وأشكال تمثل إيزيس/سيريس، والتي ظهرت فيها خصائص إيزيس مثل زهرة اللوتس على قمة الرأس، كما ظهرت خصائص سيريس مثل امساك القمح في إحدى يديها.

ومن أهم الأشياء التي اجتذبت الأتباع والمحبين لإيزيس وسرابيس إعتقادهم أن هذه المعبودات لها القدرة على إرسال الرؤى والأحلام لإرشادهم في حياتهم.[٢٥] ولذلك اعتقدوا أن معابد إيزيس من الأماكن المناسبة لتلقي واستقبال الرؤى والأحلام، ولذلك سعى الرومان للمبيت في هذه المعابد، طلباً لتحسين صحتهم وحياتهم وللحصول على ما يرغبون.

خامساً- مراحل انتشار عبادة إيزيس وارتباطها بالتسامح الديني

يمكن تقسيم مراحل انتشار عبادة إيزيس في المجتمع الروماني إلى ثلاث مراحل هي: أ- المرحلة الأولى وهي مرحلة وصول وتوغل وإنتشار الإيمان بعبادة إيزيس وسرابيس في إيطاليا ثم في روما وأسباب هذا الانتشار.

ب- المرحلة الثانية: مرحلة التذبذب بين التسامح والإضطهاد الذي حدث لعبادة إيزيس في روما خلال أواخر العصر الجمهوري وأوائل العصر الإمبراطوري، والذي استمر متقطعاً من ٦٥ ق.م حتى ٣٧ م، وأسباب ذلك الإضطهاد.

ج- المرحلة الثالثة وهي مرحلة التسامح والإزدهار، والتي بدأت بحكم جايوس كاليجولا منذ عام ٣٧م، واستمرت حتى بداية القرن الرابع الميلادي، وحدث فيها تعديل وتطور في المجتمع الروماني، الذي صار أكثر تسامحاً، وأصبحت المعبودة إيزيس من المعبودات الرومانية الرئيسية، واعتبرت إيزيس موحدة للحياة الدينية في الإمبراطورية الرومانية.

أ- المرحلة الأولي: وصول عبادة إيزيس إلى إيطاليا وانتشار عبادتها في المجتمع الروماني وأسباب ذلك الإنتشار ويمكن تقسيمها الى:

١- وصول عبادة إيزيس إلى إيطاليا

دخلت عبادة إيزيس من عدة طرق منها: صقلية، وكريت، واليونان، وبواسطة اليونانيين الموجودين في جنوب إيطاليا. ولابد أن ندرك أهمية جزيرة صقلية، فالجزيرة لديها الكثير من الأدلة على وصول العبادة إلى إيطاليا، كما لعبت الجزيرة دور الوسيط بين عبادة إيزيس وروما. وظهرت أدلة وجود العبادة على العملات الصقلية منذ ٢١٢ق.م. تعود بداية دخول عبادة إيزيس كديانة في إيطاليا الى أواخر القرن الثالث ق.م، عن طريق جنوب إيطاليا عبر الطريق من ديلوس لايطاليا،[٢٦] وعبر الطريق المباشر من الإسكندرية لإيطاليا، وكذلك وصول العبادة لبومباي ولإقليم كمبانيا منذ القرن الثاني ق.م. وتأسست العبادة في إيطاليا منذ أواخر القرن الثاني ق.م وبداية القرن الأول ق.م، حيث أصبح لعبادة إيزيس قوة يحسب حسابها، والدليل على ذلك حدوث بعض الإضطهادات المتقطعة منذ القرن الأول ق.م، حيث اتخذت عبادة إيزيس طريقها في داخل إيطاليا لاسيما بين الطبقات الدنيا.

كما وصلت عبادة إيزيس إلى روما خلال الفترة من ١٥٠ ق.م الى٨٠ ق.م،[٢٧] ويبدو أن عبادة إيزيس وسرابيس قد تأسست وازدهرت في روما في فترة حكم دكتاتورية سوللا، والذي ربما حاول استعمال المعتقدات الشرقية في الدعاية السياسية،[٢٨] كما قام بإصلاح معبد إيزيس في منطقة الكابيتول منذ العقد الأول للقرن الأول قبل الميلاد، وبدأت العبادة بدون شك كعبادة خاصة وسرية،[٢٩] كما قام سوللا بحملة عام ٨٨ ق.م، حرر فيها جزيرة ديلوس التي كان بها مقصورة لإيزيس، وعندما عاد لروما أحضر معه بعض العبيد والمعتقين واللذين كانوا من أتباع عبادة إيزيس، وبالتالي أحضروا عبادتهم معهم لروما، وتوجد نقوش جنائزية تؤكد تواجد عبادة إيزيس في روما في ذلك الوقت، ورغم أن هذا التواجد كان قليل إلا أنه كان متزايد.[٣٠] وهذه النقوش يؤكدها أيضاً ما ذكره ابوليوس في محاوراته.[٣١]

٢- انتشار عبادة إيزيس في المجتمع الروماني وأسبابه

إن إنتشار العبادات الشرقية خاصة عبادة إيزيس في الإمبراطورية الرومانية، هو ظاهرة فريدة في التاريخ الديني للعالم القديم. فالطريقة التي عُرفت بها هذه العبادة في الإمبراطورية الرومانية وتكيفها مع الاحتياجات الدينية الخاصة بهم، وهذا الانتشار كان مضاداً للمسار العام للتأثيرات السياسية والعسكرية التي تدفقت من الغرب للشرق. لقد تكيفت عبادة إيزيس وتكاملت مع الديانات المحلية، ومع الأنظمة الدينية للإمبراطورية الرومانية، ولعل هذا من أهم أسباب انتشارها.

كما أن أسباب إنتشار عبادة إيزيس منها: عوامل تتعلق باسرة إيزيس؛ اللذين هم: أوزيريس، وحورس، ونفتيس، وست، ومدى ارتباطهم بالملكية المصرية القديمة ثم الثالوث السكندري الذي ارتبط بمنح الشرعية للملوك البطالمة وللأباطرة الرومان. وأخرى تتعلق بإيزيس نفسها ودورها ومكانتها وصفاتها وأساطيرها، وما وعدت به أتباعها، وأخرى تتعلق بعبادتها، وعوامل أخرى تتعلق بما قامت به إيزيس من علاقات وإندماجات مع المعبودات؛ المصرية، واليونانية، والرومانية والذي وسع من صفاتها وقدراتها وسلطاتها، وأخيرا دور أتباعها من جميع الطبقات. إلى جانب فشل الديانات الرومانية التقليدية في توفير الحاجات: العاطفية، والنفسية للمتعبدين في المجتمع الروماني، حيث كان انهيار وتدهور الفكر والديانة الرومانية القديمة بسبب جمودها وعدم قدرتها علي التكيف والتطور، الأمر الذي أدي إلى إنهيار المعبودات الرومانية القديمة.[٣٢] التي ربما أصبحت غير مناسبة للأنشطة العملية وغير قادرة علي التنبؤ بالأحداث المستقبلية.

كما استطاعت عبادة إيزيس أن تجذب العديد من الأباطرة، بما لديها من علاقة بالملكية، وخلافة العرش، وقدرتها على تدعيم مكانته بين رعاياه بسبب شعبيتها الطاغية، فربطها بعضهم بعبادة الإمبراطور, لقد كان تقبل الأباطرة وإنضمامهم لعبادة إيزيس الذي تم قبل بداية النصف الثاني للقرن الأول الميلادي، دوراً كبيراً في انتشار عبادة إيزيس في المجتمع الروماني حيث زاد عدد المتعبدين

للعبادة، بسبب عدم الخوف من الإضطهاد العنيف من مجلس الشيوخ أو من الإمبراطور أو من السلطات الرومانية.

كما أن عبادة إيزيس وفرت للمتعبدين من الطبقات الدنيا والوسطى مواكب واحتفالات مبهرة وطقوس وشعائر جذابة وسرية وغامضة,[٣٣] لقد ناشدت عبادة إيزيس مجموعة واسعة من المواطنين الرومان لعدة أسباب: أهمها أن العديد من المواطنين الرومان كانوا مفتونين جداً بغموض وسحر مصر. التي اعتبرت أرض الأسرار الخارقة للطبيعة، وهذا انعكس على الثقافة المصرية عامة، وعلى الديانات المصرية؛ التي من أهمها عبادة إيزيس، والتي كانت عبادة سرية يكتنفها الغموض والسحر.[٣٤] كما فتحت عبادة إيزيس الطريق للسيدات، للإنضمام إليها بمنحهن الكثير من الحقوق والإمتيازات مثل: إمكانية المشاركة في الطقوس اليومية الخاصة بالعبادة والتي لم تمنح من قبل للنساء في الديانات الرومانية التقليدية. كما سمح لهن بالمشاركة في المواكب والاحتفالات والأعياد الخاصة بإيزيس وسمح لهن بأن يصبحن كاهنات في عبادة إيزيس.[٣٥]

السبب الأكثر أهمية هو أن المواطن الروماني انجذب لعبادة إيزيس؛ بسبب العلاقة الخاصة والشخصية التي اتاحتها عبادة إيزيس بين المعبودة والمتعبدين وبالتالي أزالت عن المتعبدين السلطات: الأبوية، والحزبية، والكهنوتية، للحصول على النقاء الروحي، وهذه العلاقة الخاصة اجتذبت أعضاء كثيرين من المجتمع الروماني من كل الطبقات الإجتماعية والمستويات الإقتصادية وهذا الجانب كان بالفعل غير متاح في الديانات الرومانية التقليدية، التي كانت غير قادرة على تحقيق الخلاص الفردي للشخص. لقد كان الرومان يخافون من آلهتهم التقليدية بينما اتخذت إيزيس شكل الأم الحانية الرحيمة، وبالتالي ناشدت عبادة إيزيس جميع طبقات المجتمع الروماني بغض النظر عن الطبقة أو العرق أو الجنس ولذلك سادت وانتشرت عبادتها في المجتمع الروماني. كما أن عبادة المعبودات الرومانية التقليدية كان واجب مدني، بينما عبادة إيزيس كانت تمثل إعتقاد شخصي، يتمثل في التعبد للمعبودة إيزيس؛ بغرض الحصول على ما وعدت به أتباعها من علاقة خاصة وشخصية، ومن حياة سعيدة قبل وبعد الموت، إلى جانب القدرة على تغيير المصير.

وبدون شك فإن شعبية وإنتشار عبادة إيزيس لا تعود فقط إلى صفاتها، وأساطيرها، ولكن أيضا تعود إلى محبيها وأتباعها، حيث أن عبادة إيزيس ناشدت أقسام عديدة مختلفة من المجتمع الروماني، وليس فقط الاباطرة العديدون وزوجاتهم وعائلاتهم، اللذين انضموا لهذه العبادة، وبعض رجال النخبة من كبار الموظفين، كما أنها حققت نجاح يساوى نجاح المفكرين الإجتماعيين، والمثقفين، والمتصوفين أو الروحانيين، والسيدات، والأطفال، والعبيد، والمحررين، والأحرار من الطبقات الوسطى والدنيا، خاصة من التجار الرومان، والأغريق، والسكندريين، والمصريين ومن قدامى المحاربين، ومن البحارة، وجنود الأساطيل التجارية والبحرية، والفنانين، والتجار البحريين، والمهاجرين. وكان منهم تجار رومان منضمين لعبادة إيزيس، عادوا جميعاً لروما بسبب ما نتج عن الحرب الإجتماعية من منح المواطنة الرومانية لجميع السكان، وهذه الأوضاع السياسية والإجتماعية كانت تصب تدريجياً فى صالح الإستقدام التدريجى لعبادة إيزيس لمدينة روما.

ب- المرحلة الثانية: التذبذب بين التسامح والإضطهاد

لقد كان إضطهاد المعبودة إيزيس مؤقتاً ومتقطعاً، ولقد أظهر إضطهاد السلطات الرومانية لعبادة إيزيس؛ التسامح الشعبى مع عبادة إيزيس، حيث تكرر تذبذب تسامح وإضطهاد الرومان لعبادة إيزيس بواسطة السياسيين فى أواخر العصر الجمهوري وأوائل العصر الامبراطوري، وتمثل ذلك فى تدمير معابد إيزيس بواسطة السلطات الرومانية، وإعادة بناؤها بسرعة بواسطة أتباع العبادة ومحبيها. ولقد نجحت عبادة إيزيس فى صد الهجوم السياسى والديني، حيث وجدت عبادة إيزيس نفسها فى بيئة تعددية، فتلقت الهجوم، ولم ترد عليه، ولم تقابلة بالمثل، وإنما سعت لاكتساب صفات وقدرات بالدخول فى علاقات مع المعبودات الأخرى. وذلك لتوسيع شعبيتها وبالتالي لم يستطع هذا الإضطهاد العنيف، أن يوقف شعبيتها، وإنما ولحسن الحظ قاد إلى تقبل الأباطرة الرومان لعبادة إيزيس،

وإعترافهم الرسمي بها منـــذ عهد الإمبراطور كاليجولا، ومن نماذج التذبذب بين التسامح الإضطهاد الذي حدث لعبادة إيزيس فى أواخر العصر الجمهوري مـــا يلـــــي:
في عام ٦٥ ق.م تم تدمير خمسة معابد لايزيس فى روما بأمر من مجلس السناتو، ولقد قام مجلس السناتو بالتأكيد بسبب الضغط الشعبى بإعادة بناء المعابد الخمسة الخاصة بإيزيس فى روما، واستغرق ذلك ١٧ عاماً.٣٦ إن تدمير معابد إيزيس وسرابيس الخمسة أعتبر نذير شر بواسطة كاسيوس، الذى أضاف أن هذه المعابد تم بناؤها بواسطة المواطنين وعلى حسابهم الشخصي.٣٧ وهذا يؤكد أن إضطهاد إيزيس المؤقت كان يتم لأسباب سياسية وإجتماعية٣٨ وليس لأسباب دينية أو عنصرية أو أخلاقيـة. وفى عام ٥٩ ق.م قام القنصل جابينوس بالدفاع عن تواجد مذابح إيزيس فى الكابيتول،٣٩ وخالف مجلس الشيوخ، وإن غير رأيه فى العام التالـي. وفى عام ٥٨ ق.م حدث إضطـــهاد سياسي وديني لمـــعبد إيزيس فى تل الكابيتول، حيث خضع المعبد لمجموعة من التدابير القمعية: تمثلت فى تدمير مذابح إيزيس من قبل القناصل؛ ربما بسبب طرد السكندريين لبطليموس الثاني عشر الموالي للرومان. ومرة ثانية تم إعادة نصب مذابح إيزيس على الكابيتول؛ بسبب التدخل العنيف من الشعب الروماني، الذي أجبر مجلس السناتو علي إصدار قـــرار بإقامة المذابح، وفي نفس العام تقرب أتباع إيزيس من القنصل جابينوس، من أجل الإعتراف بالعبـــادة، ولكن القنصل جابينوس مع القنصل بيسو إنقلبا على العبادة، ودعما قرار مجلس السناتو، وأبعدا عبادة إيزيس عن مدينة روما، أما القناصل التاليين فأظهروا التسامح مع عبادة إيزيس. واستمر هذا التسامح حـــــتى عام ٥٣ ق.م، الذي حدث فيه تدمير لمعبد إيزيس. كما تم تدمير معابد إيزيس في عام ٥٠ ق.م عندما قرر مجلس السناتو أن يطرح مذابج إيزيس أرضاً، ولكن المسئولين لم يجدوا من العـــمال فى كل مدينة روما من يرغـــــب في أن ينـــفذ هذا الأمر، فاضـــطر القنـــصل أميليوس باوللليوس أن يطرح المذابح الخاصة بالمعبودة إيزيس بنفسه، وأن يحمل البلطة لتدمير المعبد تنفيذاً لقرار مجلس السناتو.
وفي عام ٤٨ ق.م وبسبب إجراء تقدمات في معبد إيزيس حدث تسرب سرب من النحل، واستقر فى معبد هرقل القريب من معبد إيزيس، واعتبر هذا شيئاً سيئاً جداً، وتقرر أن يتم تدمير معبد إيزيس بالكامل.
في عام ٤٣ ق.م استراحت المعبودة إيزيس من الإضطهاد، وتم الإعتراف المؤقت بعبادة ايزيس بواسطة الحكومة الثلاثية الثانية، التي قامت بالتصويت ببناء معبداً لإيزيس في هذا العام وذلك رغبة منهم بالفوز بالشعبية بين سكان روما.٤٠ وهذا الوعد لم يتم تنفيذة في عهد هذه الحكومة ثم قام مارك انطونيوس في نفس العام بتأسيس عبادة إيزيس فى روما.٤١ وعلى الرغم من كـــل محاولات الإضطهاد السابقة لعبادة إيزيس في روما، فإن عبادة إيزيس لم تغـــــب عن المدينة لفتـــرة طويلة؛ لأنه بعد كل محاولة للتدمير كان مؤيدو عبادة إيزيس يقومون بإعادة البناء والتجديد مرة ثانية لما تم هدمة وبالتالي فإن كل المحاولات باءت بالفشل، ولم تستطع أن تـــعيق تواجـــــد وانتشار وزيادة شعبية عبادة إيزيس في روما بل وفي الإمبراطورية الرومانية.
وفيما عدا الفترة من ٦٥ ق.م-٤٨ ق.م بما فيها من إضطهادات، فإن ديانة إيزيس كسبت بالتدريج أتباع ومحبين من كل الطوائف الرومانية، واستمرت شعبية ومشهورة لمدة أربع قرون تاليـة.
ومن مظاهر التذبذب بين التسامح والإضطهاد الذي حدث لعبادة إيزيس فى أوائل العصر الإمبراطوري مـــا حدث في عهد الإمبراطور أغسطس وفي عهد الإمبراطور تيبريوس

١- مظاهر التذبذب بين التسامح والإضطهاد في عهد الإمبراطور أغسطس (٢٧ق.م - ١٤م)

مرت علاقـــة الإمبراطور أغسطس بالمـــــعبودة إيزيس وعبادتها بخـــمس مراحل: المرحلة الأولى: عدم وفاء أغسطس بوعده مع عبادة إيزيس، ففي عام ٤٣ ق.م إتخذت الحكومة الثلاثية الثانية قرار بإنشاء معبد لإيزيس وسرابيس على الرغم من وجود إضطهاد للعبادة من مجلس السناتو الروماني، وهذا الوعد والقرار لم يتم تحقيقه أبداً بواسطة هذه الحكومة. المرحلة الثانية: بعد هزيمة مارك انطونيوس وكليوباترا السابعة ودخول الإسكندرية، قام أوكتافيوس بتوقير سرابيس وهذا مجرد دبلوماسية منه. المرحلة الثالثة: سمح فيها اوكتافيوس بأن يتم التعبد لعبادة إيزيس في حديقة

فيلـــتـــــــة التي زاد فيها إستخدام الزخارف الفنية المصرية والتي منها رموز المعبودة إيزيس. المرحلة الرابعة: وهي المرحلة التي زاد فيها تسامح أغسطس مع عبـادة إيزيس ربـــــــما بسبب الوضع السياسي المستقر، حيث أصبح أوكتافيوس يملك كل القوة والسلطة. المرحلة الخامسة: استقدم أغسطس مسلتين من هليوبوليس عام ١٠ ق.م لإقامتهما أمـــام معبد إله الشمس الروماني وهو المبنى الرمزي للإخضاع الديني للآلهة المصرية للمعبـــودات الرومانية ورمزاً لإخضـــاع المصريين للرومان وهذه المرحلة تبين سياسة أغسطس نحو العبادة المصرية وهي السياسة القائمة على الإضعاف التدريجى للعـــــبادة المصرية بدون أي إضطهاد دموى أو عنيف.

إن تصرفات أغسطس نحو عبادة إيزيس ومصر تبدو متناقضة بشكل كبير[٤٢] ففي عام ٣٠ ق.م بدأ تدمير معابد إيزيس وسرابيس مرة أخرى، ولكن لم يجـــدوا أى عامل يستطيع أن يضرب الضربة الأولى، وبالطبع يعبر هذا عن انتشار عبادة إيزيس وسرابيس ومكانتها العالية في نفوسهم. أما في عام ٢٨ ق.م فقد تم حظر جميع العبادات المصرية داخل حدود المنطقة المقدسة لروما " البوميريوم"[٤٣] كما اقترح علـــى أغسطس أنة سيكون أكثر نجاحاً لو شارك فى تفضيل عبادة إيزيس المـــــشهورة بإعتبارها الأم الحنونة والزوجة الوفية، لكن أغسطس مال لإضطهادها، لإعتقاده أنها تقوض النسيج الأخلاقي الروماني، وأنها تعمل على تفكك المجتمع الروماني وتخلق طقوساً سريةً.[٤٤] ولذلك قام بمنع عبادة إيزيس من التواجد داخل" البوميريوم" ربما بإعتبارها غير رومانية أو منافية للرومان، وعندما كان أغسطس بعيداً عن رومـــــــا فى عام ٢١ ق.م تمكن أجريبيا الرجل الثاني بعد أغســـــطس من دفع عبادة إيزيس خارج البوميريوم، ونهى عن عبادتها داخل حوالي ميل من رومـا.

لقد كان للعوامل السياسية والعوامل الإجتماعية دور في تسامح الإمبراطور أو عدم تسامحه مع المعبودة المصرية إيزيس، وأفضل مثال على ذلك موقف أغسطس من عبادة إيزيس فكلما تقرب عدوه مارك أنطونيوس من الآلهة المصرية وتحالف معها واقترن بها، كلما زاد عدم تسامح أوكتافيوس مع هذه المعبودات المصرية لاسيما أهمهم وأشهرهم إيزيس، وهنا يبرز دور العوامل والصراعات السياسية وإنعكاساتها على عبادة إيزيس، ولقد زاد عداء أوكتافيوس للآلهة المصرية بعد طلاق أختة أوكتافيا من مارك انطونيوس الذي تزوج من كيلوباترا السابعة، وهذا يعد أسباباً إجتماعية وأسريـــة. ويبدو أنه في الفترة من ٢٠-١٠ ق.م فإن معبد إيزيس في ساحة المعبود مارس أعيد بناؤه في عهد الإمبراطور أغسطس الذي لم يستطع أن يدير ظهرة تماماً لإيزيس؛ بسبب شهرة عبادتها رغم المعارضة الرسمية لها.[٤٥]

ولقد زار أغسطس مصر وقام بتبجيل سرابيس ولكنه لم يقم بتبجيل إيزيس علنياً في الإسكندرية بسبب الإرتباط الوثيق بين كليوباترا السابعة وبين إيزيس، إلا أن أغسطس اعترف بأهمية إيزيس في مصر، وخصص لها مـــــعبداً جديداً فى دندرة.[٤٦] بالإضافة لمقصورة الحليب المقدس والتي بنيت بمعبد فيلة، الذى يعتبر أكبر معبد مقدس لإيزيس.[٤٧] والتي افتتحها أغسطس بنفسه وظهر فيها وهو يقدم التقدمات للمعبودة إيزيس، كما ظهر الإمبراطور أغسطس في المعابد المصرية الأخرى مثل: معبد الكرنك، ودير المدينة ومعبد دير شلويط [٤٨]باعتباره فرعوناً يقدم القرابين ويتم تتويجة بواسطة المعبودات المصرية.

٢- مظاهر التذبذب بين التسامح والإضطهاد في عهد الإمبراطور تيبريوس (١٤-٣٧م)

تـــــابع تيبريوس سياسة أغسطس الدينيـــة فسعى لتنقية روما من المعتقدات الأجنبية والغريبة:[٤٩] والتي من أهمها عبادة إيزيس. لذلك اســتغل تيبريوس الفضيحة الجنسية الخاصة بالنبيلة بولينا والفارس دكيوس موندوس في معبد إيزيس، فقام بغلــق المعبد وهدمه، وتعذيب كهنة إيزيس، ورمى تماثيلها فى نهر التيبر، وكان ذلك عام ١٩م, ويعتبر موقف تيبريوس موقفاً متطرفاً وعدائياً ضد عبادة إيزيس، أسبابه: سياسية وإجتماعية وإقتصادية فى الأساس فبسبب زيارة جرمانكوس لمصر وفتحة مخازن غلال الإسكندرية للسكندريين حدث إرتفـــــاع في سعر القمح في رومـــا وحدثت مجاعـــة

تم ربط المشاكل الإقتصادية الرومانية بالسلوك الخلقي والديني لعبادة إيزيس فحدث إضطهادها، كما أن هذا الإضطهاد لم يكن حكراً على العبادة المصرية، وإنما تعرض له اليهود والديانات الفلكية الخاصة بعبادة النجوم والكواكب، وجميعها كانت عبادات جاذبـــــــة للمواطنيين الرومان.[٥٠]

وعلى الرغم من قيام تيبريوس بإضطهاد إيزيس في روما فقد قام تيبريوس في مصر بتقديم التقدمات مثل: اللبن والبخور والتيجان[٥١] (انظر شكل ٧) وغيرهـا للثالوث الالهى: إيزيس وأوزيريس وحاربوقراطيس،[٥٢] وذلك على الجـــدران الخارجية والداخـلية بقـدس أقداس مـعبد إيزيس في جزيـرة فيـلة، كما ظهر بإعتباره فرعوناً يقدم التاجين الأبيض والأحمر للمعبـود حاربوقراطيس وللمعبودة إيزيس في بيت الولادة (الماميزى) الخاص بمعبد إيزيس في فيلة، وهذه التقدمة تعني تقديم التاجين الأبيض والأحمر لكلاً من المعبودين حاربوقراطيس وإيزيس لكن يستردهما الإمبراطور مصحوبين بإعتراف المعبودات بشرعيته، وبالتالي يعترف جميع المصرييـن بشرعية حكمة في مصر.

لـــقد كان شيئاً مدهشاً ملاحظة أن الإمبراطورين الرومانيين أغسطس وتيبريوس اللذين عرف عنهما إضطهـــاد إيزيس في روما هما أكثر الأباطرة الرومان تبجيلاً وتعظيماً لإيزيس في مصر: فيقدمان لهـــا القرابين، ويتم تتويجهما باعتبارهما فراعنة، وربما أن تفسير ذلك التناقض الواضح هـو اختلاف وتناقض حاجاتهما دوافعهما السياسية والإجتـــــماعية في كل من روما ومـصر.

٣- أسباب اضطهاد عبادة إيزيس

ربما اضطهدت السلطات الرومانية عبادة إيزيس لأنها من وجهة نظرهم هددت النظام الإجتماعي الروماني القائم على الأنظمة الأبوية والحزبية التي أدت لإخضاع النساء للرجال والفقراء للأغنياء، حيث أن عبادة إيزيس نادت بالمساواة بين الجميع وبالتالي خشي المسئولون الرومان من انتقال سلطة الأغنياء على الفقراء والرجال على النساء من أيديهم إلى أيدي كهنة إيزيس المصريين، واعتبروا ذلك تهديداً سياسياً وإجتماعياً على النظام الإجتماعي في روما خاصة لو سمحوا لهذه العبادة بالإنتشار دون رادع,[٥٣] ذلك أن عبادة إيزيس اهتمت باحتياجات الفرد الخاصة أكثر من اهتمامها بالمصلحة العامة، وأعلت عبادة إيزيس قيمة الفرد بينما التقاليد الرومانية والعبادات الرومانية القديمة كانت تعلي الواجب المدني للمواطنين والذي يفوق مصالحهم الشخصية، ولقد ركزت عبادة إيزيس على الفرد واحتياجاته الدنيوية والأخروية وهو ما اعتبرته السلطات الرومانية في نهاية العصر الجمهوري وبداية العصر الإمبراطوري ليس غريباً فقط بل وغير أخلاقي.

السبب الثاني لإضطهاد عبادة إيزيس في ذلك الوقت أن حكومة مصر البطلمية اعتبرت حكومة فاسقة ومناوئة ومعادية للرومان، وبالتالي اعتبرت المعبودات المصرية ومن أهمهم المعبودة إيزيس اعتبروا جميعاً معبودات الأعداء في أواخر العصر الجمهوري، كما خشي الرومان من أن تكون عبادة إيزيس وسيلة لطموحات سياسية للحكام البطالمة.[٥٤]

السبب الثالث لتعرض عبادة إيزيس لتهديد الإضطهاد الفعلي هو الشعبية المتزايدة بشكل كبير بين السكان الرومان، والذي تحول إلى دعم سياسي لبعض أعضاء مجلس السناتو اللذين كانوا هم أيضاً داعمين لعبادة إيزيس، لذلك حاول مجلس السناتو أن يقيم توازن سياسي بنقل هذه العبادات من روما، وبإضطهاد كهنتها، وذلك لتعزيز الوضع الحالي المتسلط لصالح بعض الأعضاء ضد أعضاء أخرون، والحجة التي اتخذوها هي حماية الاخلاقيات الرومانية التقليدية من العبادات الأجنبية غير الاخلاقية من وجهة نظرهم، وذلك بغض النظر عن المصلحة العامة للمواطنين أو مصلحة الدولة. بمعنى آخر اعتبر مجلس السناتو عبادة إيزيس وكأنها منافس على ولاء المواطن الروماني خلال النصف الأول من القرن الأول ق.م.

وبعيداً عن الدوافع السياسية والإجتماعية فإن بعض الأفراد الرومان نظروا لعبادة إيزيس التي كانت عبادة سرية غامضة ولها طقوس وشعائر خاصة على أنها عبادة مزعجة من الناحية

الخلقية ومن هؤلاء بعض الكتاب والأدباء اللذين سخروا من أعضاء عبادة إيزيس بسبب عبادتهم للحيوانات كما أشار بعضهم للعبادة بإعتبارها عبادة دعارة، ولقد غذى هذا الإتهام إنضمام بعض المومسات إليها. على الرغم من أن سرية بعض طقوس عبادة إيزيس وشعائرها كان الغرض منه حماية العبادة لنفسها، ومراعاةً لمشاعر الأخرين المختلفين معها دينياً، وخوفاً وتجنباً للإضطهاد. وربما أن هذه الطقوس السرية أوحت لبعض الرومان بشكوكهم في الفجور الجنسي، وبالتالي تشكك المجتمع الروماني في أخلاقيات عبادة إيزيس.[٥٥]

إن جميع أمثلة الإضطهاد الذى حدث ضد عبادة إيزيس تدل على أن المصالح السياسية الخاصة بالسلطات الرومانية كانت متعارضة مع رغبات أعداد كبيرة من سكان روما، اللذين أدركوا أنه لا دخل للمعبودة إيزيس بالمصالح السياسية المتعارضة بين روما ومصر، فلقد كان عداء السكندريين لروما سياسياً وليس عنصرياً، وكذلك كان إضطهاد السلطات الرومانية لإيزيس فى بعض الأوقات إضطهاداً بسبب بعض الأحداث السياسية المؤقتة وليس عداءً دينياً أو عنصريا أو أخلاقياً. وذلك لأنه لم يكن بسبب طقوس وشعائر عبادة إيزيس ولم يكن أيضاً بسبب مخاوف السلطات من ابتعاد السكان عن الديانة الرسمية للدولة وإنما كان نتيجة خلافات سياسية بين روما ومصر وهي تظهر إحباط الرومان من عدم الاستقرار الناجم عن الشرق الغير قابل للترويض. وهكذا يمكن التيقن أن أسباب اضطهاد عبادة إيزيس في أواخر العصر الجمهوري وبدايات العصر الإمبراطوري يعود إلى مخاوف إجتماعية وأسباب سياسية واقتصادية ومزاعم أخلاقية، وليس راجعاً لأسباب دينية فقد كان هدف مجلس السناتو أو القناصل أو الأباطرة هو حماية الدولة الرومانية من عبادة إيزيس كما كانوا يسعون لضمان الاستقرار السياسي والإجتماعي وضمان سيادتهم على الدولة. وهذا الإضطهاد الذى كان بائساً ويائساً ولم يستطع الوقوف أمام انتشار العبادة وتوسعها وزيادة شعبيتها منذ منتصف القرن الأول الميلادي لأنها كانت أقوي وأكبر منه.[٥٦]

ج- المرحلة الثالثة: مرحلة التسامح والإزدهار

لقد كانت الإمبراطورية الرومانية متعددة الثقافات والأعراق والأجناس واللغات والديانات، ونظراً للتسامح الديني الذى أنتهجته السلطات الرومانية فقد تعايشت الديانات الرومانية التقليدية وديانة الإمبراطور الرومانى مع العبادات الأجنبية وخاصة العبادات الشرقية والتي من أهمها وأشهرها العبادات المصرية التي من أهمها عبادة إيزيس.

لقد كان الطابع العام للسياسة الدينية للسلطات الرومانية هو طابع التسامح الديني وقبول التعددية الدينية ونبذ التعصب، طالما أن الصالح العام للدولة الرومانية وولاياتها غير مهدد، فإذا هددت أى ديانة وثنية مثل ديانة إيزيس أو سماوية كالمسيحية الصالح العام من وجهة نظر الإمبراطور والسلطات الرومانية كان يطبق عليها إضطهاد ومحاربـــة وفتنة تزول إذا زال الخطر العام الذى يهدد الإمبراطورية الرومانية. كما كانت أوجة التسامح الروماني متعددة فعلى الرغم من أن الثقافة المصرية شكلت خطراً على طريقة الحياة الرومانية فإن المجتمع الرومانى كان مجتمعاً متسامحاً مع العديد من الجوانب مثل: الفنون والتبادلات التجارية والتحالفات السياسية،[٥٧]وكذلك العبادات المصرية التي من أهمها عبادة إيزيس. وفيما يلي أهم مظاهر تسامح المجتمع الروماني مع عبادة إيزيس سواء تسامح الأباطرة الرومان أو تسامح باقي طبقات المجتمع الروماني.

١- مظاهر تسامح الأباطرة الرومان مع عبادة إيزيس

شمل هذا الجزء سلوك وتصرفات وسياسات الأباطرة نحو عبادة إيزيس وسرابيس فإهتمام وإنضمام بعض الأباطرة الرومان وعامة الرومان لعبادة إيزيس وسرابيس مكن من الإنتشار الرسمى لعبادة إيزيس ومكن من الإندماج والإدخال التدريجى لعبادة إيزيس بين معبودات الدولة الرومانية ولقد تم إستخدام ذلك سياسياً واجتماعياً بطريقة ناجحة. حيث أن الإمبراطور افاد سياسياً واجتماعياً من عبادة إيزيس وسرابيس التي تم توظـــيفها كدعاية دينية وسياسية لصالحه فى الإمبراطورية الرومانية بهدف ربط جميع الأتباع بشخص الإمبراطور.[٥٨] إن الدافع الشخصى قاد بعض الأباطرة

أمثال: كاليجولا ونيرون وكومودوس وكاراكلا لاعتناق عبادة إيزيس والمشاركة في عبادتها. وفيما يلي يتضح أهم مظاهر تسامح الأباطرة الرومان مع عبادة إيزيس:

الإمبراطور كاليجولا (٣٧-٤١م) لقد حدث تحول فى الأعمال العدائية للأباطرة الرومان ضد عبادة إيزيس بعد الإمبراطور تيبريوس حيث بدأ الأباطرة بداية من الإمبراطور كاليجولا يدخلون فى علاقات منفعة متبادلة بينهم وبين المعبودة إيزيس فكلما أحسن الإمبراطور لإيزيس تحسن الرأى العام لصالحه وكلما توسعت عبادة إيزيس واكتسبت المزيد من الهيبة أكتسب الإمبراطور موافقة إيزيس الإلهية على حكمه. قام كاليجولا ببناء أول معبد لإيزيس في حرم المعبود مارس بروما عام ٣٨م.[٥٩] وربما يعود إهتمام كاليجولا بالمعبودات المصرية إلى ثقافته وتعليمه وتربيته وإهتمام عائلته بالشرق ولذلك أصبح كاليجولا نصير متحمس لعبادة إيزيس كما يبدو أنه منذ عام ٤٠م أصبحت عبادة إيزيس معترفاً بها في روما، كما أن هذا الاعتراف أدخل المعبودات المصرية بين مجمع الآلهة الرومانية، وكانت العوامل السياسية والدينية في روما مناسبة لدمج العناصر المصرية في النظام المدني الروماني، وذكر عيد البحث عن أوزيريس وإيجاده والذي يعتبر من أهم أعياد المعبودة إيزيس ذكر لأول مرة في روما في عهد كاليجولا.[٦٠] الذي كان لديه إهتمام شخصي بسرابيس إمتد إلى إيزيس، وبسبب أهمية تلك المعبودات في تحقيق الاستقرار تحول الإهتمام الشخصي إلى إهتمام رسمي باعتبارهم من معبودات الدولة الرومانية.

الإمبراطور كلاوديوس (٤١-٥٤م) كان كلاوديوس مهتماً بالديانات اليونانية والرومانية ولم يستحسن أى من العبادات الأجنبية إلا أنة ظهر بجلاء متسامحاً مع تلك العبادات الأجنبية ولم تحدث فى عهده أية أضطهادات لها. ولقد مارس كلاوديوس التسامح الديني كلما سمح الوضع السياسي بذلك حيث طبق كلاوديوس التسامح الديني الذى وعد به ومن مظاهر ذلك أنه صور تفسه فى هيئة سرابيس مما يعني وجود علاقة خاصة بينهما. كما كانت العبادات المصرية متحدة بالكامل ومندمجة مع الحياة الرومانية في عهده، ومنذ منتصف القرن الأول الميلادي أصبح سرابيس وإيزيس من الملامح المميزة للديانة الرومانية.[٦١]

الإمبراطور نيرون (٥٤- ٦٨م) لقد قام الإمبراطور نيرون بإدخال الأعياد الخاصة بإيزيس فى داخل التقويم الروماني[٦٢] ولم يحدث فى عهده أى إضطهاد للديانة المصرية كما كان لدى نيرون إهتمام شخصي بالمعبود سرابيس إمتد إلى إيزيس. كما كان للزوجة الثانية للإمبراطور نيرون مذبح ممثل عليه إيزيس واوزيريس وحاربوقراطيس وانوبيس. كما كانت عائلة زوجته الهامة سابينا تتعبد للمعبودة إيزيس وعندما ماتت سابينا لم تحرق جثتها طبقاً للعادات والتقاليد الرومانية وإنما حنطت ودفنت مثلما يحدث في الشرق.

الإمبراطور أوتو (٦٩م) يبدو أن الإمبراطور سالفيوس أوتو الذى كان امبراطوراً فقط لمدة ثلاث شهور فى عام ٦٩م يبدو أنه كان معتنقاً لعبادة إيزيس وهذا لم يعيق حياته السياسية أو حياته الشخصية مع زوجته ولقد كان الإمبراطور أوتو أول امبراطور روماني يشارك بوضوح فى شعائر عبادة إيزيس فقد ظهر الإمبراطور أمام العامة مرتدياً الزي الكهنوتي الكتاني الأبيض الخاص بعبادة إيزيس كما شارك فى الإحتفالات الخاصة بعبادة إيزيس.

الإمبراطور فسبسيان (٦٩-٧٩م) تضم العائلة الفلافيه فسبسيان وتيتوس ودومتيان والذين كان لديهم علاقة طيبة وقوية مع عبادة إيزيس باعتبارهم أكثر عائلة اهتماماً ورعاية وحماية وتسامحاً مع عبادة إيزيس وهذا ما تؤكده الأدلة الأدبية والأثرية وكذلك العملات التي صدرت في عهدهم وربما شاركوا في هذه العبادة أثناء تواجدهم فى مصر.[٦٣] لقد كان فسبسيان مؤسس هذه الأسرة متسامحاً مع عبادة إيزيس ولقد تم نقل عبادة إيزيس في عهده من عبادة شخصية الى عبادة رسمية كما استخدم فسبسيان سياسة اغسطس الدينية الدعائية وذلك باستدعاء سرابيس وإيزيس في قصة شفاء الضرير والكسيح[٦٤] واللذين تم شفائهما بالفعل وهذه القصة وردت في سرابيوم الإسكندرية وربما تنبأ سرابيس بأن

فسبسيان سيصبح إمبراطوراً، حيث اعتبر كلاً من إيزيس وسرابيس من آلهة الشفاء والنبوءة. وربما اعتمد فسبسيان على الآلهة السكندرية في دعايته السياسية والدينية كنوع من الوفاء ورد الجميل للمعبودات التي وقفت بجانب عائلته في الحرب الأهلية باعتبارهم مدافعين ومنقذين لعائلته.

الإمبراطور تيتوس (٧٩-٨١م) وإذا كانت الإسكندرية حمت فسبسيان ونادت به إمبراطوراً فإن معبد إيزيس في حرم المعبود مارس في روما قد حمى الإمبراطور فسبسيان وابنه تيتوس في ليلة عودتهم إلى روما خريف عام ٧٠م وظهر هذا المعبد على العملات التي تم صدورها في الأعوام ٧١-٧٣م, ولقد كانت فترة تيتوس قصيرة ومصادرها قليلة جداً وهي تظهر استمرار سياسات أبيه فسبسيان ومنها السياسات الدينية. كما عُرف تيتوس بمشاركته في عبادة إيزيس.[٦٥]

الإمبراطور دومتيان(٨١-٩٦م) لقد كان لدى دومتيان مسئولية أن يظهر اهتمام للمعبد الذي حمى أبيه وأخيه لذلك قام الإمبراطور دومتيان بتجديد بناء معبد إيزيس في حرم المعبود مارس بعد الحريق الذي حدث للمعبد عام ٨٠م.[٦٦] ولقد كان دومتيان إمبراطوراً متسامحاً مع عبادة إيزيس ومع كهنتها وأظهر الإحترام للمعبودات المصرية. كما هرب دومتيان متخفياً بزي إيزيسي أي مرتدي زي كهنة ومتعبدي إيزيس وهو عبارة عن العباءة الكتانية البيضاء أثناء الحرب الأهلية[٦٧], كما تم اصدر عملة في الفترة من ٩٤-٩٦م تمثل على أحد الوجهين رأس الإمبراطور دومتيان وعلى الوجه الأخر سرابيس جالس على عرش بين أربعة أعمدة وممسكاً بصولجان, كما قام دومتيان بترميم معبد إيزيس في مقاطعة بينفينتو في إقليم كمبانيا ووضع مسلة ظهر على أحد جوانبها صورة إيزيس وهي تتوج دومتيان. كما بنى صرح كجزء من ترميمه لمعبد إيزيس في روما وهذا الصرح صور على عملة سكندرية تم اصدارها أثناء فترة حكمه. كما عثر على ١١ تمثال في قدس أقداس إيزيس الموجود في قصر العائلة الفلافيه تبين أهمية مصر ومعبوداتها بالنسبة لهذه العائلة. كما اكتسبت المعبودات المصرية في عهد دومتيان مكانة المعبودات الإمبراطورية، كما بنى دومتيان معبد لإيزيس في الكابيتول.[٦٨]

الإمبراطور نيرفا (٩٦-٩٨م) كان الإمبراطور نيرفا متسامحاً دينياً مع عبادة إيزيس وكان من نتائج هذا التسامح بناء معبد لعبادة إيزيس وسرابيس في ساحة المعبود مارس بروما في آوخر القرن الأول الميلادي.

الإمبراطور تراجان (٩٨-١١٧م) لقد عثر على عملة سكندرية تؤرخ بفترة ١١١-١١٢م تظهر المعبود سرابيس جالساً في حوض ماء يتم ملؤه من ميزاب على هيئة أسد كما عثر على بردية مؤرخة من بداية القرن الثاني الميلادي تذكر تلقي ربان سفينة الماء من المعبود سرابيس وباعه للشعب المصري وهذه تعتبر معجزة من معجزات سرابيس التي استخدمت كدعاية دينية له في الإسكندرية وبلاد اليونان وروما. ويذكر أن قوس النصر في روما عليه منظر يمثل تراجان أمام إيزيس وحورس وهو يقدم لهما تقدمة الخمر النذرية.

الإمبراطور هادريان (١١٧-١٣٨م) حدث في عهد الإمبراطور هادريان تطور للعبادة المصرية التي أصبحت بارزة مثلها مثل العبادات الشرقية الأخرى في النصف الأول من القرن الثاني الميلادي، ولقد أظهر هادريان تسامحاً دينياً مع جميع العبادات الشرقية والتي من أهمها عبادة إيزيس. كما شجع هادريان توسع الديانة المصرية خارج مدينة روما، ومن أهم زيارات هادريان لولايات الإمبراطورية الرومانية زيارته لمصر عام ١٣٠م، كما قام هادريان باعادة بناء سرابيوم الإسكندرية، كما بنى فيلته في تيفولي على صورة السرابيوم الكانوبي في الإسكندرية، ويبدو أن إهتمام هادريان بمصر وانجذابه اليها انتقل إلى عامة الناس حيث أصبح الإهتمام بالأشياء المصرية أو المتمصرة بمثابة الموضة، وكان إهتمام هادريان بمصر إهتمام ثقافي وحضاري وفكري أكثر منه ديني، كما قام هادريان بإصدار عملة ذهبية يظهر على أحد الوجهين إيزيس وسرابيس وهما يواجهان كلاً من هادريان وزوجته سابينا وإيزيس تمسك السيستروم بينما هادريان وسرابيس يتصافحان فوق المذبح ولقد تم إصدار عملة في نهاية فترة حكم هادريان عليها شكل إيزيس وسوتيس وهي تشير للدور الفلكي

لإيزيس أما عملات الإسكندرية فقد ظهر عليها كلاً من هادريان وزوجته سابينا باعتبارهما إيزيس وسرابيس.٦٩ كما عثر على نقش في روما يعود لعهد الإمبراطور هادريان يمثل موكب ديني على شرف المعبودة إيزيس ويحمل المشاركون في الموكب الرموز المقدسة الخاصة بإيزيس وقد وصف ابوليوس في كتابه رقم ١١ من محاوراته هذا الموكب.٧٠

الإمبراطور انطونينوس بيوس(١٣٨-١٦١م) أصدر انطونينوس بيوس عملة احتفالية لزوجته فاوستينا يظهر عليها شكل إيزيس كزخرفة باعتباره شكلاً مقبولاً له معنى ودلالة رمزية على دور إيزيس في البحث عن زوجها أوزيريس. كما قام انطونينوس بيوس بإصدار ميدالية تذكارية مُثل على ظهرها المعبودة إيزيس وعلى الوجه مُثلت فاوستينا الكبيرة.٧١

الإمبراطور ماركورس اوريليوس(١٦١-١٨٠م) الذي تميز بفلسفته وصوفيته الشرقية التي لم تمنعه من أن يكون لديه ساحر مصري يسمى ارنوفيس الذي قام بمعجزة المطر وغير بها معركة في صالح الرومان ضد البرابرة مما جعله ينشئ نقوش مكرسة لسرابيس سائلاً أياه الرفاهية للإمبراطور. كما تم إصدار عملة عليها صورة زوجته فاوستينا الثانية وعليها صورة المعبودة إيزيس. كما أصدر ماركوس اوريليوس ميدالية تذكارية تمثل إيزيس على أحد وجهيها ومُثلت على الوجه الثاني فاوستينا الثانية.٧٢

الإمبراطور كومودوس(١٨٠-١٩٢م) أزال كومودوس الحظر علي ممارسة العبادة المصرية في داخل البوميريوم ولقد كان متعبداً وتابعاً للمعبودة إيزيس وسرابيس. ولذلك ظهر باعتباره إيزيسي أي متعبداً وتابعاً لإيزيس حيث ظهر حليق الرأس ومرتدياً لقناع انوبيس وحاملاً تمثاله.٧٣ ويوجد تمثال ذهبي للإمبراطور كومودوس باعتباره المعبود حورس بين ثور(أوزير/ابيس) وبقرة (إيزيس/حتحور). وأُقيم هذا التمثال في روما على شرف المعبودات المصرية. كما ظهرت عملات تؤرخ بالعامين الأخيرين من عهد كومودوس تمثله على أحد الوجهين وتمثل المعبود سرابيس فقط على الوجه الأخر أو تمثل إيزيس وسرابيس معاً ربما ليس باعتبارهما وحدات زخرفية دينية فحسب وإنما لمعناهما الذي يشير إلى اسطورة سرابيس والتي تشير إلى وظيفة حماية نقل القمح وضمان شرعية الحكم.٧٤

الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس (١٩٣-٢١١م) لقد تبنى سبتيميوس سيفيروس هيئة المعبود سرابيس لكي يعبر بأنه مماثل ومكافئ للمعبود سرابيس, كما أصبح لعبادة إيزيس طقوس يومية منذ بداية القرن الثالث الميلادي حيث اعتبر كلاً من إيزيس وسرابيس بعد انتشارهما الكامل من معبودات الدولة الرومانية٧٥ وتم تقديمهما باعتبارهما النموذج الأصلي للزوج الإمبراطوري. لقد قام الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس برحلة لمدينة الإسكندرية بسبب العبادة المصرية حيث زار سرابيوم الإسكندرية ورغم وجود تماثيل تمثل الإمبراطور باعتباره سرابيس إلا أنه لم توجد أي عملات من عهده تمثله مع سرابيس رغم وجود ثلاث عملات من فئة الدينار الروماني تمثل زوجته جوليا دومنا على أحد الأوجه والمعبودة إيزيس مع إبنها حورس على الوجه الأخر،٧٦ وبعد زيارة سبتيميوس سيفيروس لمصر قام الإمبراطور بعمل نقش غائر ظهر فيه الإمبراطور بتسريحة شعر كثيف مجعد تشبه الخاصة بالمعبود سرابيس.

الإمبراطور كاراكلا (٢١١-٢١٧م) أعاد إدخال عبادة إيزيس في عام ٢١٢م إلى داخل البوميريوم، كما تم تمثيل كاراكلا باعتباره المعبود سرابيس حيث استخدم الإمبراطور صفات يوصف بها سرابيس مثل المنقذ العالمي.[٧٧] كما أقام معبد لسرابيس في مقره الرئيسي وقدم له الأضاحي والقرابين، ولقد بنى الإمبراطور معابد عظيمة للمعبودات المصرية، حيث ينسب له توسيع وتعزيز معبد سرابيس على تلة القورينال في روما، وأهمية هذا المعبد تتمثل في وقوعه داخل المنطقة المقدسة لروما(البوميريوم)، وأيضاً في حجمه الكبير الذي نافس به معبد جوبيتر في الكابيتول أحد أهم المعبودات الرئيسية في الإمبراطورية الرومانية، وهذا المعبد يميز نهاية عملية الدمج بين الإمبراطور والمعبود سرابيس باعتباره النظير المقدس للإمبراطور، وأنه أي سرابيس هو المعبود الحامي للعائلة الإمبراطورية. وبالتالي فقد تم الإعتراف الرسمي بالعبادة المصرية في روما، ولقد أعتبر كاراكلا في

العملات السكندرية خالق الكون، ولقد زار كاراكلا الإسكندرية عام ٢١٥م، كما قام بإصدار عملة لتخليد زيارته لمصر فصور على أحد وجهيها المعبودة إيزيس وهي تمسك بالسيستروم وتقدمها لكاراكلا الواقف أمامها فوق تمساح، ولقد أعتبر كاراكلا تابعاً ومتحمساً للمعبودات المصرية،[٧٨] كما عثر على كتابات سكندرية تؤرخ بالعام ٢١٦م وصفت كاراكلا بأنه فيلوسرابيس أي المحب لسرابيس. ولقد وصلت الآلهة المصرية عام ٢١٧م إلى ذروة شعبيتها في الإمبراطورية الرومانية عندما قام الإمبراطور كاراكلا بالاعتراف الرسمي الموثق بعبادة إيزيس. ولقد اكتسبت طقوس العبادة أهمية هائلة في روما، حيث كان الإمبراطور كاراكلا هو الإمبراطور الروماني الذي احتفل بإعطاء المعبودة إيزيس حقها الشرعي المتساوي مع المعبودات الرومانية التقليدية.

الإمبراطور سيفيروس الكسندر (٢٢٢-٢٣٥م) لقد تم في عهد هذا الإمبراطور تجميل روما ومعابدها، ومن بين المعابد التي تم تجميلها: معبد إيزيس وسرابيس في ساحة المعبود مارس.[٧٩]

الإمبراطور دقليديانوس (٢٨٤-٣٠٥م) اهتم هذا الإمبراطور بإحداث التصالح بين الرومان والمعبودات المصرية فأقام مذابح إيزيس في معبد فيلة المركز الديني الرئيسي لعبادة إيزيس في مصر وخصصها للجمع بين عبادة كلاً من الآلهة الرومانية والآلهة المصرية, كما قام بإصدار عملات أظهرت التعاون المتوازن بين العبادات الرومانية والعبادات المصرية.

٢- مظاهـــــر تسامح باقي طبقات المجتمـــع الرومـــانـــى مـــع عبـــادة ايزيـــس

من أهم مظاهر تسامح المجتمع الرومانى مع عبادة ايزيس تقبل المجتمع الرومانـــي من جميع الفئات والطبقات لعبادة إيزيس وحتى الأباطرة الرومان تم قبـــــولهم السياسـي التدريجي للعبادة بدايةً من الإمبراطور الروماني الثالث كاليجولا فصاعداً وإضافة للأباطـــرة وزوجاتهم تم قبول العبادة بواسطة النبلاء وكبار الموطفيين والأحرار والمعتقين والعـبيد والسيدات والأطفال وكان من أهم أسباب نجاح الرومان وتقدمهم الحضارى قدرتهم على قبـــــول الآلهة الأجنبية بل وقبول تغلب وفوز آلهة أعدائهم ومنافسيهم على آلهتهم التقليدية.[٨٠] لقد تم تقبل إيزيس من ناحية المعيار الخلقى باعتبارها تمثل افروديتي وفينوس وربما مثلت عبادة إيزيس مهرب للطبقات الدنيا والمتوسطة والنساء من حياتهم اليومية البائسة خاصة أنها وعدتهم بالمساواه والبعث بعد الموت.

أما المظهر الثانى المهم من مظاهر التســـامح الديني للرومان مع ديانة إيزيس فهو ادماج المعبودة المصرية الأصل إيزيس داخل مجمع الألهة الرومانية وبالتالى فهى تستـــحق مثلها مثل جميع آلهة المجمع الروماني الحماية والإحسان من الحكومة الرومانية. واعتبر الرومان معبد ايزيس مؤسسة تابعة للدولة يجب ان يكون في خدمتها ويبرر تصرفاتها السياسية ويمنحها الشرعية الدينية[٨١]

اما المظهر الثالث فهو إدراج الأعياد والهرجانات والإحتفالات الخاصة بالمعـــبودة إيزيس فى التقويم الديني الرومانى ولقد كانت احتفالات ومواكب العـــــيدين الخاصين بإيزيس يجوبان شوارع روما مما يعبر بجلاء عن تسامح المجتمع الرومانى جميعه مع عبادة إيزيس هذا التسامح كان يشمل السلطات الرومانية التي سمحت بهذه الإحتفـــالات وجميع طـــــــبقات سكان روما اللذين شاركوا ولم يعترضوا ولم يمانعوا أو يمـــنعوا هذه الاحتفالات الدينية الخاصة بعبادة إيزيس مما يعبر بجلاء عن تسامحهم الديني. أما المظهر الرابع من مظاهر التسامح فيتمثل في إصدار عملات و ميداليات ممثل عليها صورة إيزيس ولعل هذا يرجع لرغبة السلطات الرومانية أن تحظي بدعم الطبقات الدنيا المؤيدة لعبادة إيزيس فى المجتمع الرومانى عن طريق استخدام العملات كوسيلة للدعاية الدينية والسياسية بين تلك الطبقات وهى ايضاً تمثل إعتراف من السلطات الرومانية بأهمية العبادة المصرية.

أما المظهر الخامس فيمثل قمة التسامح الديني للمجتمع الرومانى ويتمثل فى سماح السادة الرومان لعـــبيدهم معتنقي عبادة إيزيس بممارسة شعائر وطقوس عبادتهم فى منازل هؤلاء الرومان بغض النظر عن اتفاقهم أو اختلافهم أو مشاركتهم الدينية في هذه العبادة.[٨٢] أما المظهر السادس فظهر في المناظر الطبيعية المرتبطة بالمعبودة إيزيس ورموزها والموجود بعضها حالياً فوق بعض جدران

المنازل[٨٣] والفلل والقصور الخاصة بالرومان ولقد كان لهذه المناظر أهمية دينية وأجتماعية كبيرة للملاك وللمقيمين وللضيوف ولقد أعتبرت هذه المناظر الطبـــيعية رمزاً لعـــبادة إيزيس وتعبيراً عن شعبيتها.[٨٤] كما اعتبرت ايضاً معبراً عن تسامح الرومان مع عبادة إيزيس ومع رموزها التي سمحوا بتمثيلها علي جدران منازلهم.

اما المظهر السابع من مظاهر تسامح المجتمع الروماني مع عبادة إيزيس فتمثل في أن البحارة والملاحين كانوا يميلون لتسمية أسماء سفنهم الحربية والتجارية على أسماء المعبودات الحامية للملاحة، والتي من أهمهم المعبودة إيزيس، وذلك اعتقاداً منهم بأن هذه المعبودات ســـوف تحمى هذه السفن وحمولتها من المخاطر، ولقد كان اسم إيزيس أسماً شائعاً جداً للسفن الرومانية، وأحدى هذه السفن الكبيرة الخاصة بنقل الحبوب والمستخدمة فى الطريق البحرى بين الاسكندرية وإيطاليا، سميت بسفينة إيزيس وهذه السفينة بنيت فى القرن الثانى الميلادي.[٨٥]

اما المظهر الثامن من مظاهر تسامح الرومان الديني أن أسرة بوبيديوس التي أعادت بناء معبـــد إيزيس الخاص فى مدينة بومباي حاولوا اكتساب مكانة اجتماعية بهذا العمل، الذى أعتبر من وجهة نظر المجتمع الروماني إحساناً مدنياً. أما المظهر التاسع من مظاهر تسامح المجتمع الرومانى فتمثل في تزايد ارتداء الخواتم الممثل عليها صورة إيزيس بين السيدات والرجال وكان من أغراض ذلك الى جانب الزينة استخدامها كتميمة للحماية.

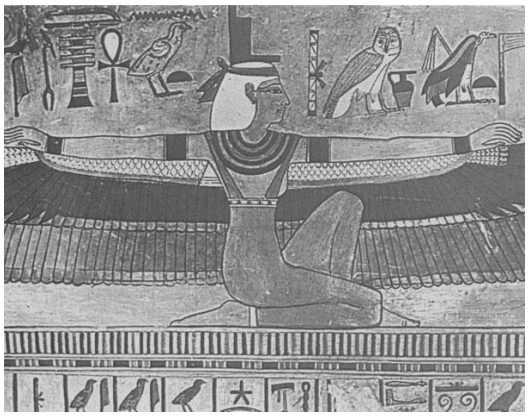
الخاتمة

لقد كان المجتمع الروماني لا سيما الشعب الروماني وشعوب الولايات الرومانية متسامحة مع عبادة إيزيس بل ومقاومة للإضطهاد دائماً ذلك الإضطهاد الذي حدث من السلطات الرومانية المتمثلة في السلطة التشريعية التي يمثلها مجلس السناتو وفي السلطة التنفيذية التي يرأسها القناصل في أواخر العصر الجمهوري والأباطرة مثل أغسطس وتيبريوس في بداية العصر الإمبراطوري ولقد كان الإضطهاد مؤقتاً وغير دائم وله أسباب سياسية واجتماعية واقتصادية ولم يكن أبدا لأسباب دينية أو أخلاقية أو عنصرية.

تمثل ذلك التسامح الشعبي وتسامح السلطات في المظاهر الكثيرة التي تم ذكرها بل لقد تم استخدام عبادة إيزيس في الدعاية السياسية والدينية في جميع الفترات حتي في فترات الإضطهاد في آواخر العصر الجمهوري وبداية العصر الإمبراطوري

كما كانت المعبودة إيزيس وعبادتها أيضاً متسامحة جداً في قبول جميع الناس المتواجدين في المجتمع الروماني بغض النظر عن أجناسهم أو أعراقهم أو أوطانهم أو نوعهم الجنسي أو أعمارهم أو لغاتهم أو طبقاتهم الإجتماعية أو مستوياتهم الإقتصادية والثقافية واللذين كانوا متعطشون عاطفياً ونفسيا وشعوريا لما وعدتهم به من مساواة وعلاقة شخصية خاصة وبعث وخلود في الأخرة. وذلك للإنضمام والمشاركة في عبادة إيزيس بما تضمه من طقوس وشعائر والمشاركة في المواكب العامة وحمل الرموز المقدسة.

الاشكال



الشكل ١ نقش يمثل المعبودة ايزيس الفرعونية التي يعلو رأسها علامة العرش وهي ناشرة جناحيها كناية عن الحماية، النقش من عهد الملك سيتي الاول
من الاسرة التاسعة عشرة – دولة حديثة.

شكل ٢ يمثل تمثال صغير من البرونز للمعبودة ايزيس المتمصرة (ذات التاثير المصري) والتي تمسك بالكوبرا، ،متحف والترز للفن بالتيمور رقم 54.2016 والصورة من:
.)http://art.thewalters.org/detail/15040/isis-holding-a-cobra/10.09.2011

شكل ٣ دراخمة برونزية الوجه ممثل عليه ايزيس/فاريا تتقدم نحو جزيرة فاروس تم صك العملة في عهد الامبراطور هادريان في غضون ١٣٣/١٣٤ م نقلا عن:

Butcher, K. 1998. *Roman Provincial Coins: An Introduction to the Greek Imperials.* London: Seaby. Page 58, fig. 5.74.

شكل ٤ نقش من الطين يمثل المعبودة ايزيس تتوج المعبود سرابيس مستمد من مصباح علي شكل قارب وجد قبالة ساحل بيتولي والنقش يرجع للفترة من ٧٠-١٢٠ ميلادية نقلاً عن

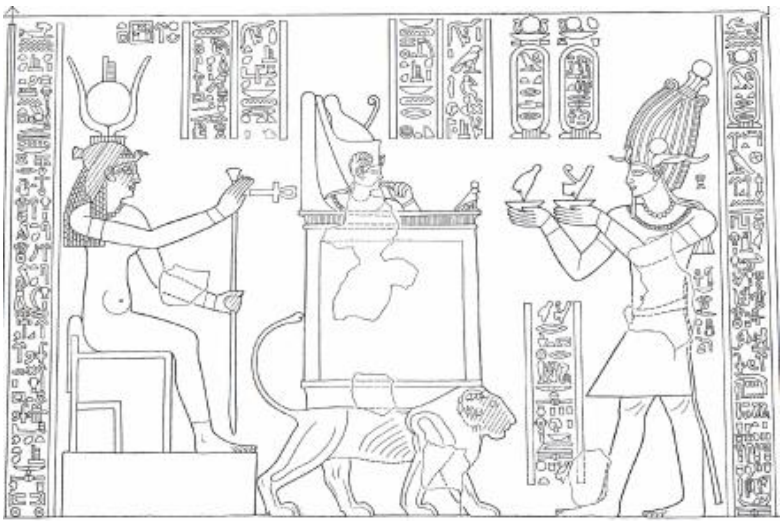
Lamps in the British Museum. Vol. 3, *Roman Provincial Lamps.* Bailey, D. M. 1988. *A Catalogue o f the* Museum Publications Ltd. Inv. Q 2722. Page 22, fig. 28. London: British

الشكل ٥ يمثل ايزيس الرومانية متحف الكابيتولين بروما رقم ٧٤٤

Archivio Fotografico Photo: © Mus. Cap.,

شكل ٦ يمثل رسم لوحة جصية للمعبودة ايزيس/فورتونا من بومبي نقلاًعن:

italiano 1 (1862), plate 4 (*Shop IX.3.7*). From *Bullettino archeologico*
Trust Courtesy of Hathi .
University). (original from Princeton0000000000000000



شكل ٧ الإمبراطور تيبريوس يقدم التاج الأبيض

والتاج الأحمر للمعبود حورس الطفل والمعبودة إيزيس بيت الولادة بمعبد إيزيس بفيلة

حواشي البحث

[1] Lesko, B. S., (1999), The Great Goddesses of Egypt, Norman: University of Oklahoma Press, p. 202
[2] Mercer, S., (1949), The Religion of Ancient Egypt, London, p.198.
[3] Faulkner, R.O., (1969), *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, Oxford: Oxford University Press, p. v.
[4] Witt, R.E., (1971), Isis in the Ancient World, Baltimore: John Hopkins UP, P.15.
[5] David, (1981), A Guide to Religious Ritual at Abydos, England: Aris and Phillips LTD, pp 120-121.
[6] Frankfurter, D., (1998), Religion in Roman Egypt: Assimilation and Resistance. Princeton: Princeton UP, p 234.
[7] Assmann, J., (1997), "Magic and theology in ancient Egypt", in Envisioning Magic:A Princeton seminar and symposium, P. Schafer and H.G. Kippenberg eds., Leiden, p1-18
[8] Leval, J., (2007), Aspects of the Goddess Nephthys, especially during the Graeco-Roman period in Egypt, Ph.D thesis, pp 46-48.
[9] Lloyd, A. B., (2000), The Oxford History of Ancient Egypt. Ed: Ian Shaw, Oxford: Oxford UP, p. 396.
[10] Heyob, Sh. K.(1975), The Cult of Isis Among Women in the Graeco-Roman World, Leiden: E.J. Brill, p 9.
[11] Fraser, P.M., (1960), "Two Studies on the Cult of Sarapis in the Hellenistic World," in Opuscula Atheniensia. 3, pp 1-5.
[12] Stambauge, J., (1972), Sarapis Under the Early Ptolemies, Leiden:E.J. Brill, pp 4-5
[13] Bell, H., (1948), "Popular religion in Graeco-Roman Egypt", in Journal of Egyptian Archaeology 34, pp: 82-97
[14] Tanner, J., (2003), "Finding the Egyptian in Early Greek Art", in Ancient Perspectives on Egypt, Ed. Roger Matthews and Cornelia Roemer, London: UCL Press, p.126
[15] Griffiths, J. Gwyn, (1975), The Isis-Book: Metamorphoses, Book XI. Leiden: E.J. Brill, Pp 32-33.
[16] Mikalson, Jon D., (2005), Ancient Greek Religion. Malden: Blackwell Pub, p 201.
[17] Dow. S., (1937), "The Egyptian Cults in Athens", Harvard Theological Review 30, Pp 184-232.
[18] Seegmiller.B., (2004), Isis Worship in second century Greece and Rome as Portrayed in Apuleius' Metamorphoses, M.A Thesis Utah State University Logan, Utah, pp.11-12.
[19] Kincaid. A.L. B., (2014), Isiac Worship in the Ancient Mediterranean:The Implications of Language and cultural Barriers on Religion Transmission, BA thesis, pp 22-25.
[20] Mikalson, Jon D., (2005), p 201.
[21] Jasmine Mereed-awnbey, (2008), Roman Isis and The pendulum of tolerance in the INQUIRY volume 9, J.Willian folbright college of Arts and Science, The University of Empire, in Arkansas, p.5
[22] Witt, R.E., (1971), pp.13-24, pp. 269-281.
[23] Cleveland, I. T., (1987), The Egyptian cults in ancient Rome: A study of the diffusion and popularity of the cults in Roman society, M.A thesis, Central M issouri State University, p. 43
[٢٤] التي كانت مهمتها عرض عمود الدخان نهاراً أو الضوء الاصطناعي ليلاً لارشاد الملاحين.
[25] Witt, R. E., (1971), p.23, p.59, p.189, p. 196.
[26] Laidlaw, W.A., (1933), A History of Delos, Oxford, p 203.
[27] Lafaye, G., (1885), "L'Introduction du Culte de Serapis a Rome," in Revue de l'Histoire des Religions 11, p 328.
[28] Malaise, M., (1984), "La Diffusion des Cultes Egyptiens dans le Provinces Europeenes de 1'Empire Romain" in Aufsteia und Niederaana der Romischen Welt. II, 17.3, p.365.
[29] Scullard, H.H., (1982), From the Gracchi to Nero. London: Routledge, p.207
[30] TURCAN, R., (1996), The Cults of the Roman Empire, Oxford, Pp. 85-86.
[31] Griffiths, J. Gwyn, (1975), p.14-20.
[32] Cumont, (1929), Les Religions Orientales dans la Paganism Romaine, 4th ed., Paris, P 23.
[33] Frankfurter, D., (1998), p. 217
[34] Walter L. D., (1989), Isis and Sarapis in Rome, 186 B .C.—A .D. 68, M.A thesis .Michigan State University, p34
[35] Jeffers, James S., (1999), The Greco-Roman World of the New Testament Era Exploring the Background of Early Christianity, Intervarsity Press, p.251; Pomeroy, S. B., (1995), p.225
[36] Petersen, L. H., (2006), The Freedman in Roman Art and Art History, Cambridge: Cambridge UP, p.40
[37] Cassius, D., (1914), Roman History, Trans: Earnest Cary, London: William Heinemann, XL. 47.3
[38] Takacs, S. A., (1995), Isis and Sarapis in the Roman World, Leiden: E.J. Brill, p. 296.
[39] Scullard, H.H., (1982), p 207.

[40] Turcan, R., (2000), The Gods of Ancient Rome, NY: Routledge, p121.
[41] Alston, R., (1998), Aspects of Roman History AD 14- 117, London: Routledge, p.313.
[42] Takacs, S. A., (1995), p.296
[43] Turcan, R., (2000), p.121.
[44] Zanker, P., (1990), The Power of Images in the Age of Augustus, p109.
[45] Petersen, L. H., (2006), p.40
[46] Arnold, D., (2003), The Encyclopedia of Ancient Egyptian Architecture, London: I.B. Tauris & Co, p. 69.
[47] Witt, R.E., (1971), P. 63.
[٤٨] محمد عبد ربه محمود ، معبد ايزيس بدير شلويط دراسة لغوية حضارية، رسالة دكتوراة لم تنشر بعد، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٧٢-١٧٤
[49] Pomeroy, S. B., (1995), Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. NY: Pantheon Books, p. 224
[50] Scullard, H.H., (1982), p. 359.
[٥١] أحمد علي خليفه عبد اللطيف، تقدمة التيجان في المعابد المصريه في العصرين اليوناني وا لروماني، رسالة دكتوراه لم تنشر بعد، القاهرة ٢٠١٠، ص ٢٣٦-٢٣٧
[52] Nock, A. D., (1910), "Religious Developments from the Close of the Republic to the Death of Nero," in The Cambridge Ancient History, p.495.
[53] Shelton, Jo-Ann., (1998), As the Romans Did: A sourcebook in Roman Social History. NY: Oxford UP, p.408
[54] Jasmine Mereed-awnbey, (2008), p.9
[55] Witt, R.E., (1971), pp.82-85; Vincent Tran Tam Tinh, (1964) , Essaisurle Cultecrisis a Pomoei, Paris : Edition E. Boccard, p.31; Heyob, Sh. K., (1975), p.130.
[56] Takacs, S. A., (1995), p.10
[57] Jasmine Mereed-awnbey, (2008), p.7
[58] Takacs, S. A., (1995), pp 113-116.
[59] Wissowa, G., (1912), Religion und Kultus der Romer, 2ed. ed., Munich, p 353; Cumont, (1929), p 79; Heyob, Sh. K., (1975), p.24.
[60] Takacs, S. A., (1995), pp.155
[61] Cleveland, Ingrid T., (1987), p17
[62] Alston, Richard., (1998), p313.
[63] Takacs, S. A., (1995),P.53
[64] Takacs, S. A., (1995), P.207-210
[65] Takacs, S. A., (1995), P.211
[66] Alston, Richard., (1998), p313.
[67] Takacs, S. A., (1995), p. 99.
[68] Takacs, S. A., (1995), p. 212-217.
[69] Takacs, S. A., (1995), p. 221-225.
[70] Apuleius, (1954), The Golden Ass, Translated by Robert Graves, New York: The Noonday Press, p.5
[71] Takacs, S. A., (1995), p. 226.
[72] Takacs, S. A., (1995), p. 227.
[73] Heyob, Sh. K., (1975),p.32-36; Takacs, S. A., (1995), pp 29-32, pp. 56-70, pp. 87-91.
[74] Takacs, S. A., (1995), pp.113-116, pp.127-299, pp. 204-206.
[75] Takacs, S. A., (1995), p.149
[76] Takacs, S. A., (1995), pp.234-236
[77] Witt, R.E., (1971), pp. 237-238.; Takacs, S. A., (1995), p. 117.
[٧٨] مثله مثل الأباطرة سيئي السمعة مثل: كاليجولا ونيرون وكومودوس. ومن الأباطرة حسني السمعة الذين كان لهم علاقات مع المعبودات المصرية الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس.
[79] Takacs, Sarolta A., (1995), pp.242
[80] Blond, A. A., (2000), Scandalous History of the Roman Emperors, NY: Carrol & Graff Pub., p. 182.
٨١ سيد أحمد علي الناصري، تاريخ وحضارة الرومان منذ ظهور القرية حتي سقوط الاجمهورية، دار النهضة العربية، بدون تاريخ، ص,١١٢
[82] Jasmine Mereed-awnbey, (2008), p.23.
[83] Clarke, J. R., (1991), The Houses of Roman Italy: 100 B C - AD 250, Berkeley: University of California Press.pp7-9.
٨٤ ويمكن مقارنة هذة المناظر بمناظر الحج والعمرة التى تمثل فوق جدران منازل بسطاء المسلمين فى الريف المصرى الحديث.
[85] Tomorad, M., (2003), Egyptian Cults of Isis and Serapis In Roman Fleets, L'Acqua nell'antico Egitto: Vita, rigenerazione, incantesimo, medicamento. Proceedings for the First International Conference for Young Egyptologists - Italy, Chianciano Terme, October 15-18, pp.241-154.

الحالاتِ المرضيَّةِ الدُنيويَّةِ ونظائِرِها في عالمِ المعبوداتِ فى مصر القديمة
دراسة تحليلية للبرديات الطبية

د. حمادة محمد جلال علي
مدرس الآثار المصرية – كلية الآثار - جامعة سوهاج
hewnfr@yahoo.com

مُلَخَص

تتناول الدراسة بعض الوسائل والأساليب التى استخدمها المصرى القديم للرَّبطِ بين الحالاتِ المرضيَّةِ الدُنيويَّةِ ونظائِرِها في عالمِ المعبوداتِ، حتى يُصبِح المريض من نسلٍ مُقدَّسٍ خالِص وتقعُ مسؤليةَ شِفائِهِ وتحصيّنِهِ فى هذه الحالة على عاتِقِ ذويهِ من المعبوداتِ. وتتعرضُ الدراسة للمعبوداتِ التى شُبِّهَ بهم المريضُ لِما عُرِفَ عنهم من قدرتهم على الشفاءِ من الأمراضِ، كما تتناول حِرص الطبيب على استخدامِ وصفاتٍ طبيةٍ شبيهةٍ بتلك التى أَعَدَّها المعبودُ من قبل، فضلًا عن محاولتِهِ رَبط الحالة المرضية بإحدى المُدُن المُقَدَّسةِ ذات المكانةِ الدينيةِ فى نفوسِ المرضي وذويهِم، إلى جانبِ تنبيه المعبودات للآثارِ الضارةِ المترتبة على استمرار المرض وعدم تماثُلِ المريضِ للشفاءِ.

مقدمة

لم ينظر المصريون القدماء لمعبوداتهم كعناصرٍ ساميةٍ يتعبدون إليها ويُقَدِّمونَ لها الأضاحي فقط، بل أحبوا أربابهم حُبًّا جَمًّا، وأشركوهم في كلِ شئونِ حياتِهِم اليومية، وطَلبوا منهم العونَ قبلَ الأخذِ بالأسبابِ. فهُم عند الإصابةِ بالمرضِ يقوم الأطِبَّاء الحاذِقون بتوقيعِ الكشفِ الطبي على المريضِ[١]، وكتابةِ الوصفاتِ الطبيةِ المُلائمةِ، غير أنهم لا يُغفِلون أبدًا أهمية الاستعانةِ بالتعاويذِ السحريةِ والدعواتِ للأربابِ لإكمال الشفاء[٢]. وكانت مرجعيتهم فى ذلك بعض الأساطير الدينية[٣] التى وُفِّقَت فى وضعِ حدٍ لمأساةِ مريضٍ ومُعاناتِهِ[٤].

تجدُرُ الإشارةُ هُنا إلى أن المعالجين وعلى أختلافِ طوائِفِهِم (الكاهن أو الساحر أو الطبيب)، كانوا جزءٌ من مجتمعٍ آمَنَ إيمانًا راسخًا بأهميةِ الوسائِلِ السحريةِ في العلاجِ والشفاءِ، ومن ثَمَ فإن تَوَجُهِ بعض المعالجين للاهتمام بالناحية العلميةِ والملاحظةِ، لم يكن لهُ صدًى كبيرًا، ولم يُكتبُ له أن يُشَكِّلَ اتجاهًا مستقلًّا قائمًا على العِلم، فى مجتمعٍ آمَنَ فيهِ المرضى أنفسهم وذويهِم بأهميةِ وجدوي الوسائل السحرية، وحَرِصُوا على أن تكونَ جزءًا رئيسًا من العلاجِ[٥]، لتُبطِلَ عَمَل القوى المُعادية وتَحُدُ من تأثيرِها. ومن هنا يظهرُ الفرقُ بين الطبيب الذى يعمل على تثبيت القواعد العلمية للتعاملِ مع الحالات المُتشابهة، وبين المُعالِج من خلال السحر[٦].

وعلى الرُغمِ من عدم وجودِ معبودٍ رئيسٍ للشفاءِ فى مصر القديمة[٧]، إلا أنه بات راسخًا في فكرِ القومِ وأعرافِهِم أن الشخص الأكثر دراية بالمعبوداتِ هو أفضلُ المُعالجين، لذا اعتُبِرَ الكاهن العالم بالكتابات المقدسة هو الأفضل والأعلى تأهيلًا بين الجميع[٨]، نظراً لِتَمتُعِهِ بالرعايةِ المُقَدَّسَة من قِبَلِ المعبوداتِ[٩].

أولاً: نسبة المريض لأحد أبناء المعبودات.

نَسَبَت بعض البرديات الطبية المريض لأحدِ أبناءِ المعبوداتِ والذى تعرض لأمرٍ مُشابهٍ فى حدثٍ أسطوريٍ سابق[١٠]، بُغية تَدَّخُل ذويهِ من المعبوداتِ الأُخرى، وتقديمِ العون للعملِ على شفاءِ المريضِ، بعد أن أصبح ابنًا مُقدَّسًا. هذا إلى جانب ضرورة استخدام المريض لبعضِ الوصفاتِ النباتيةِ، التى تُؤتى ثمارَها بعد قيام المعالج بتلاوةِ الرُقيةِ عليها. ولم تُحَدِد البرديات معبودًا بعينه حيث استَخدمت المُصطلح العام " نثر"، غير أنها أشارت فى بعض المواضعِ إلى "حور" الذى كان من أبرز المعبودات الأبناء، وبعض الآباء والأمهات من أمثال أوزير، إيزيس، حتحور، بالإضافةِ إلى الربةِ واجيت، وكذلك المعبودتانِ سخمت وباستت.

ففى الرُقية السابعة من بردية إدوِن سميث، والموجهةُ للوقايةِ من الطاعونِ، يَذكُر المُعالِجُ فيها أن المريض هو ابن المعبودةِ واجيت، وأنهُ لا يُمكنُ أن يُصابَ بهذا الوباءِ الذى يُفضي إلى الوفاةِ.

jnk wᶜ.t W3ḏjjt n mt.j n.t[١١]

"إننى وحيدك يا واجيت، فلا يُمكن أن أقضى بسببك، لا يُمكن أن أقضى بسببك"[١٢].

وفي الرُقية الثانية من بردية إدون سميث، يوجه الراقي تحذيرًا لمبعوثي سخمت من الخاييتيوا بأن يبتعدوا عن مريضِهِ أبن المعبودةِ باستت التى تتولى حمايته. وتجدرُ الإشارةُ أن هذه الرُقية قد وُجِهَت لصدِ جميعِ القوى التى يُظَنُ أنها كانت ناقِلة لعدوى الطاعون، بما فى ذلك الهواء[١٣]. واعتقدوا أيضًا أن الإصابةَ من الممكنِ أن تنتقلَ إليهم من خلال الطعام أو أن يُصابوا بالمرضِ أثناءَ نومِهِم[١٤]، ومن ثَمَ كانت الرُقى تُتلى كذلك حولَ جدرانِ المنازلِ والأبوابِ، والأَسِرَّة[١٥].

j ḫt ḫ3jjtjjw nn pḥ wj ṯ3w ... jnk wᶜtjj s3 B3stt n mt.j n.t[١٦]

" ابتعدوا أيها الخاييتيو، إن الهواء [الخبيث] لن يبلُغَنِى ... فإننى الفريد، ابن باستت[١٧]، كما أننى لن أموت من جرَّاءِ ذلك"[١٨].

ويَذكُرُ المُعالِجُ فى الرُقية التاسعة عشرة من بردية لندن ١٠٠٥٩ الطبية والخاصة بمواجهةِ الأمراضِ الجلديةِ، أن المريضة ليسَت من البشر، بل هي ابنة معبودةٍ يَتَقَرَبُ الناسُ إليها طمعًا فى إرضائِها.

Kt [šntw] nn ḫrd n z jnk šrjt n spr.tw.n.s [z]... ḏd.tw r3 pn spw 4(١٩)

" [رُقية] أخرى، لستُ طِفلًا [يَخُصُ] فُلان، بل أنا ابنة [معبودة] يُتقرَبُ إليها...تلك الرُقية تُتلى أربع مرات "(٢٠).

وللنجاةِ من رياحِ الطاعون أعتُبِرَ المريض أبنًا للمعبودةِ باستِت، وشُبِهَ بالمعبودِ رع فى شروقِه بعد تمامِ شفائِهِ.

jnk ḥnjj jnk ḥḥjj s3 b3stt m ḥ3w ḥr.j jmjjw spspw m ḥ3 ḥr.j m tkn jm.j jnk Nj-swt m-ḫnw ḥ3jjt.f(٢١)

" إنني السعيدُ المُبتهجُ ابن باستت، فلا تميلوا عليَّ بالسكاكين، لا تقتربوا مني، فإنني الملكُ فى تلألُئِهِ (رب الشمس)"(٢٢).

نُسِبَ كذلك الشخص المُراد تحصينه ضد أوبئةِ العامِ في الرُّقيةِ الأولى من بردية إدون سميث إلى الربةِ حتحور، حيثُ يَذكُرُ النصُّ أنه الغاضِبُ ابن الربة حتحور، سيدةِ الفيضانِ.

ḥr ntt jnk ... m-ḫt nt 3mmd wrt... dnd s3 Ḥwt-ḥr nbt nt ḫfḫft jtrw ḫnj.k m Nw sqdjj.k mᶜnḏt jw nḥm.k wj m-dj dḥrt ... wḏ3 n Sḫmt ḥ3-tp jwf.j tm n ᶜnḫ(٢٣)

" إنني ... فى زُمرة المسيطرينَ العِظام ... وكذلك الغاضِب ابن حتحور، سيدة فيضان النهر، عَلَكِ تُجدفين فى المحيط الأزلى، وتُبحرين في مركب الصباح (معنجت)، ذلك أَنكِ استنقذتِنى من الطاعون(٢٤). كما أن وِقايةَ سخمت تَدعمُنى أبَدَ الدهر"(٢٥).

شُبِهَ المريض بالطفلِ حورس(٢٦) ابن أوزير فى الرُّقية ١٦٠ من بردية هيرست الطبية لمواجهة مرض الطفح الجلدى، إلى جانب استخدام وصفةٍ علاجيةٍ نباتيةٍ.

šntw nt mšpnt ... jnk Ḥr ḫtj jrt jnk s3 Wsjr ḥk3w n mwt.j m-s3 ᶜt.j nn ḫprt ḏwt m ḥᶜw.j nn mšpnt m ᶜt.j(٢٧)

" رُقيةٌ للطفح الجلدي ... إنني حور، ابتعد! فأنا ابن أوزير(٢٨)، وسحر والدتي من خلفي (فى ظهري- يدعمني) ولن ينالَ السوء من جسدي، كما أن جسدي لن يُعاني من الطفح الجلدي"(٢٩).

وُجِهَت الوصفة العلاجية الثانية من بردية إدون سميث الطبية لصدِ جميعِ القُوى التى يُظَنُّ بأنها من مُسَبِبَاتِ وباءِ الطاعون، بما فى ذلك الهواء، الأمرُ الذي يُرَجِحُ أن طالب التحصين كان يتعينُ عليهِ تلاوةِ هذا التحصين وهو يدورُ حول جدرانِ منزله الخارجية(٣٠). وفى هذه الرقية شُبِّهَ طالب التحصين بالمعبودِ حور(٣١).

kjj n ḫsf n ṯ3w n dḥrt ... nn pḥ.j nfjj ṯ3w r sw3 sw3 r nšnjj r ḥr.j jnk Ḥr[٣٢]

" [رُقية] أُخرى لصد رياح الطاعون .. لن تُصيبنى الرياح الخبيثة، وسوف تمُر العاصفة بسلامٍ (لن تصيب وجهي أى تصيبني). فأنا حور"[٣٣].

وتختصُ الحالةُ التاسعةُ من

بردية إدون سميث بمعالجةِ جُرحٌ فى الجبهةِ أحدَثَ نزيف، وفي هذه الحالة استُخدمت وصفةٌ عِلاجيةٌ من بيض الطيور ودهون حيوانية، وشُبِّهَ المريض بالمعبود حورس، ويذكر المعالج صراحةً أن مريضَهُ فى مَعِيَّةِ أُمِهِ إيزيس، وبمثابة أبنها حور

ḏd.tw m ḥk3w ḥr pḫrt tn dr ḫftjj jmjj wbnw snwr jmjjt snfw Ḥr jw.j m mkt 3ḫt jw nḥmt.j s3 Wsjr[٣٤]

"ما يقالُ من عزيمةٍ فوق هذا الدواء لدرءِ العدو (المرض هنا) المتواجد في الجروح، وكي يرتعد من اختلط بدمِ حور [الشخص المريض]، فأنا في كَنَفِ إيزيس[٣٥]، ووقايتي[كا] إبن أوزير"[٣٦].

ثمةَ العديد من الرُّقى الشافية التي تُشَبِّه المريض بالمعبود حورس، وتُتلى عند عمليةِ فكِ الضماضةِ من المريض ، والتى تُشرِفُ عليها الربة إيزيس تأسيًا بدورِها فى الحدثِ الأسطوريِ المعروف أثناء الصِراع مع ست[٣٧].

[k]jj r3 n wḥᶜw wtwt nb wḥᶜw sp 2 jn Jst wḥᶜw Ḥr jn Jst m ḏwt jrjjt r.f jn Stš m sm3.f jt.f Wsjr[٣٨]

" رُقيةٌ أخرى تُتلى عند نزع مختلف الضماضات (الأربطة من على مواطن الألم)، فلتُنزع بأمرِ إيزيس جميع الخطوب التى نالت من حور [المريض هنا][٣٩] وكانت من تدبيرِ ست، والذى اغتال والِدِهِ أوزير" [٤٠].

شُبهَ طالب التحصين كذلك بالمعبود حور، لكنهُ نُسِبَ هُنا كابن للربةِ سخمت وليس للربةِ إيزيس، وذلك بهدفِ الوقايةِ من رياحِ الطاعونِ. وهذه البنوة لسخمت رُبما ترجع إلى أنها ومبعوثيها كانوا من أهم مُسَبباتِ هذا الوباء. وهذه الرُّقية تُتلي على بعضِ النباتاتِ التي تُلَفُّ بشريطٍ من الكتانِ الجيدِ، ثم تُعقد وتُمَرَّرُ على الأركانِ والأشياءِ المُراد تحصينها ضد الطاعون.

r3 n swᶜb ḫt nbt m j3dt nḏsḏs wpwtjw sḫmt ḫt ḫ33jw.t B3stt n sw3 rnpt nšnjj r ḥr.j nn pḥ wj nft.t ... jnk Ḥr [s3.]t Sḫmt[٤١]

"رُقية للتخلصِ من كل ما يتعلق بالطاعون، فلتحترقوا يا رسل سخمت، وليُصرَفَ حملة السكاكين خاصتك. [يا] باستت، لسوف أنجو من موجةِ [الوباءِ] السنوية، ولن تلفَحَني أنفاسِكِ [الضارة]..فأنا [ولدِ]كِ حور يا سخمت"(٤٢).

ثانياً: تشبيه المريض بأحد المعبودات.

عند تحصينِ الشخص أو وقايته من أحدِ الأمراضِ يقوم المعالجُ بتشبيهِهِ بأحدِ المعبوداتِ بُغيةَ تَمَتُّعِهِ بحمايةِ تلك المعبوداتِ. ومن بينِ الأمراضِ التى استُخدِم فيها هذا الأسلوب أمراض النساء، وبخاصةً فى أوقاتِ الحملِ واختباراتِه، بالإضافةِ إلى اللَّبس الذى يُصيبُ الأفراد، فضلًا عن الرُقى التي تُتلى عند فكِ مُختَلفِ الضماضاتِ. ومن بين المعبودات اللذين ورد ذكرُهُم فى هذه الحالات رع وحور، والربة إيزيس. واستُخدِمَت بعض الحالاتِ إلى جانبِ ذلك وصفاتٌ علاجيةٌ ما بين النباتيةِ والحيوانيةِ كما في الدهونِ والزيوت، وكذلك المساحيق فضلًا عن بيوض الطيور، بالإضافةِ إلى مُختَلَف الضمادات الموضعية، فى حين أقتصر البعض الآخر على العِلاجِ بالرُقيةِ وحدَهَا دونَ العقاقير.

وُجِهَتْ الرُقية ١٩٠ من بردية برلين ٣٠٣٨ الطبيةِ لمقاومةِ اللَّبْس الذي يُصيبُ الإنسان(٤٣). وفيها يعملُ المُعالِجُ على طرد القوى المعادية من بدن المريض، ثم يُحيلُهُ إلى الدوائرِ المقدسةِ بتشبيهه بالمعبودِ حورس من خلالِ عَصَاه المُقدَّسَة(٤٤).

r3 n ... jnk Ḥr sḏr ... wrš m 3bdw ḫt.j jr s3 jnḏ-ḥr.k... s3 ḥᶜw.j(٤٥)

" تعويذة (رُقية) ... إنني [المريض] حورس الذي يَقضي الليل ... ويَقضي النهار فى أبيدوس، إنَّ عصاي هي من تفعلُ الحماية، التحيةُ لكَ ... حامي بدني"(٤٦).

وتُتلى الرُقية الثلاثون من بردية كاهون الطبية على السيدةِ التى تخضعُ لإختباراتِ الحمل، فإذا ما تُلِيَت الرُقية على السيدة فنَزَلَ منها شيءٌ من الأنفِ أو الفرجِ فإنها ستَحمَلُ بمولودٍ(٤٧). كما يُلاحظُ توجيه المُعالِج لحورس بأن يَدخُل ليبلغَ مُستَقَرِهِ فى الرَحِم. ويقتِصرُ هذا الاختبارُ على الرُقيةِ وَحدَها دونَ الحاجةِ للعقاقيرِ(٤٨).

kjj sp bḥs pwjj n Ḥr... jw.j Ḥr pḫr ḥ3.k r bw n[t]jj.k jm ḏd.tw r3... jr ḥ3 m šrt.s jw.s r mst jr ḥ33 m kt.s jw.s r mst(٤٩)

" وسيلةٌ [طريقة] أخرى، ذلك العِجل الخاص بحور(٥٠) ... إننى حور، استدِر! علك تبلغُ المكان حيثُ أنت. رُقيةٌ تُتلى ...، فإذا ما خرج منها شيءٌ من أنفِها فإنها ستَلِد، وإذا ما نزلَ شيءٌ من خلالِ فرجِها فسوف تلدُ أيضًا"(٥١).

والرُّقية الثانية من بردية إبيرس الطبية يتلوها المُعالِجُ عند فكِ الضِماضاتِ من الجُزءِ المصابِ. وفيها يُحالُ المريضُ للدوائرِ المُقدَسَةِ من خِلال تشبيهِهِ بالمعبودِ حور، وهو الأمرُ الذي يترتبُ عليهِ بالضرورةِ تَدَخُلِ المعبودِ رع والمعبودِ أوزير لإتمام شِفاءِ المريضِ.

j Rᶜ mdt ḥr ḏt.k Wsjr sbḥ ḥr prr jm.k jsk nḥm.n.k wj m-dj ḫwt nbt bjnt ḏwt dšrt m-dj ... mt mtt(٥٢)

"يا رع عَلَكَ تتحدث إلى جَسدِك(٥٣)، إن أوزير [نفسه] ينتحبُ لما يخرُجُ منكَ[حور المريض]،عَلَك تُنجيني بأن أُشفَى من أيِ شيّءٍ سيءٍ وخبيثٍ ودموٍي، ومن ... الموتي من الذكورِ والإناث "(٥٤).

وفى بُردية برلين ٣٠٣٨ الطبية شُبِهَ المريضُ بالمعبودِ رع، واستُدعيت المعبودة إيزيس للمساعدةِ، وذَكرها النصُّ بأنها الطبيبةُ المُبارَكةُ والمَرْضِيَّةُ من قِبَّل المعبود رع(٥٥).

r wḏ3 ḥᶜw[.j] ... mj wbn Rᶜ n t3 s3 ḥr dt.j Jst wrt ... swnt nṯr ḥtp(٥٦)

" كى يكون (أى بدني) معافًا (سليمًا) ... مثل رع عندما يشرقُ على الأرضِ، الحمايةُ فى يدي، وايزيس العظيمة(٥٧) ... الطبيبة، المَرضِيَّة من قِبَل المعبود"(٥٨).

ثالثاً: نِسبة العضو المصاب إلى أحدِ أعضاءِ المعبوداتِ.

يلجأُ المُعالِجُ فى بعض الحالاتِ المرضيةِ إلى نسبة العضو المُصابِ من جسدِ المريضِ إلى أحد أعضاء المعبودات. ويخلو هذا الأسلوب من استخدام العقاقير العِلاجية، ففى الرُّقية الرابعة من بردية لندن ١٠٠٥٩ والتى تخُص علاج حالةِ تورمٍ في العظامِ، شُبِّهَ العمودُ الفِقَرىُ للمريضِ بالعمودِ الفِقَري للمعبودِ شو.

Kt šntw n...r ṯ3jj sw m qsw...šntw qsw m....f jw...šw pw...m3sw(٥٩)

" رُقيةٌ (أخرى) تَخُصُ...إنهُ مُصابٌ في العظامِ...رُقيةٌ للعظامِ في...الخاص بهِ، إنهُ ظهر(العمود الفِقَري) الخاصِ بشو"(٦٠).

رابعاً: تصوير المرض كعدو للمعبودات.

حَثَّ المُعالِجُ فى بعضِ الحالاتِ المرضيةِ المعبوداتِ على التدخُّلِ لِشفاءِ المريض باعتبارِ المرضِ عدوٌ لها يجب القضاء عليه، وفى هذه الحالة يُصبحُ المرضُ خَصمًا للمعبودِ يتوجبُ هزيمَتِهِ حتى ينجو المُصابُ.

واستُخدِمت فى هذا الأسلوب بعض الوصفات العِلاجيةِ والأربطةِ واللَّبَخَاتِ الموضعيةِ في بعضِ الإصاباتِ، في حين اعتمد بعضها الآخر على مفعولِ الرُقيةِ فقط. كما كان للمعبوداتِ حور وتحوت

وبتاح دورٌ بارزٌ فى هذا المجال، ولا سيما عند عِلاجِ بعض أمراضِ النساءِ، فضلًا عن بعض الأمراض الجلدية.

وورد هذا الأسلوبُ في موضعينِ اثنينِ من نصوصِ البرديات الطبيةِ، منها الرُّقية الثامنة من بردية لندن، والمُوجَهَة للتصدي لمرضٍ يُسمى "تميت"(٦١)، ففيها وُصِفَ المرضُ بأنهُ عدو بتاح وبغيض جحوتى. كما استُخدِمت فى عِلاجِهِ بعض الوصفات العلاجية اشتملت على الطمي والعلكةِ والقرع والبرتقال اليابِس(٦٢).

Kt [šntw] špt ḥftt Ptḥ msddt Ḏhwtjj jnj.n.j r.k (٦٣)

" [رُقية – تعويذة] أخرى، تراجعي يا عدوة بتاح البغيضةُ من قِبَل تحوت، فلقد أحضرتُ ضِدَكِ "(٦٤).

وفى إحدى حالات نزيف جُرح الجبهة، كما ورد فى بردية إدوِن–سميث الطبية، اعتَبَرَ المُعالِجُ النزيف المُتدَفِقُ من الجُرحِ عدوًا لحور(٦٥)، وهو ما نجدُ صداهُ فى أسطورة الصراع بين حور وسِت، وكيف اعتنت إيزيس بوليدِها حتى تعافى من جروحه.

dr ḥftjj jmjj wbnw snwr [ḏw] nb jmjt snf ꜥw3 Ḥr gs nb n r3 n 3ḫt(٦٦)

"لصد العدو المتواجدُ فى الجرحِ، وإبعاد [الأذى] في الدماء، وكذا عدوِ حور من جميعِ جوانبِ فم إيزيس"(٦٧).

خامساً: أستحضار الوصفات العلاجية الخاصة بالمعبودات.

يلجأُ المُعالِجُ فى بعضِ الحالاتِ إلى تشبيهِ وصفتهِ العلاجيةِ بإحدى الوصفاتِ العلاجيةِ الناجِعةِ التى أُعِدَّت لمصلحةِ أحدِ الأرباب في أحداثٍ أسطوريةٍ سابِقةٍ(٦٨)، دونَ أن يَغفَلوا بطبيعةِ الحالِ الدور الطبى المتمثلُ فى الفحصِ والمُلاحظةِ، ومحاولةِ الوقوفِ على أسبابِ الإصابةِ وتأثيرِها على بدنِ المُصابِ(٦٩). ولأن الوصفات العِلاجية التى أعَدها المعالجون هي ذاتِها التي صَنَعَها المعبود، حَرِصَ بعضُهُم على تزييل رُقيته بعبارةٍ تؤكدُ نجاعة الوصفة، ومن ذلك عبارات ***nḏm.f ḥr-ꜥwjj*** بمعنى أن "يَشفى هو (أي المريض) على الفورِ". هذا وقد اشتملت هذه الوصفات على العقاقيرِ الطبيةِ كدُهنِ الأوِز والزيوت النباتية والحبوب وعسل النحل وكذلك الضماداتِ المختلفةِ. واستُخدم فى علاج الآلام الناجِمة عن التأثيراتِ الخارجية على البدنِ، وكذلك أمراضِ الباطِنةِ بالإضافةِ إلى الأمراضِ العقلية مثل المَسّ، وأمراضِ النساء وفى مقدمتها النزيف. أما المعبوداتِ من صُناع هذه الوصفات فمنهم إيزيس، نفتيس، نوت و رننوت، بالإضافةِ إلى المعبودان رع وشو وكذلك المعبود جِب.

وَوَرَدَت نماذِج من هذا الأسلوبِ في عِدَةِ مواضِعٍ من نصوصِ البرديات الطبيةِ، من ذلك الرُّقية ٢٤٧ من بردية إبيرس الطبية، والخاصة بمعالجةِ التأثيرات الخارجية على رأسِ الشخصِ، وفيها شُبِهَت الوصفة

العِلاجية المُقدَمَة للمريضِ بوصفةٍ أسطوريةٍ مُقدسةٍ، كانت قد صَنَعَتها إيزيس لعلاجِ حالةٍ مُماثِلَةٍ حدثَت للمعبودِ رع، واشتملتِ الوصفة على مكوناتٍ من جزورٍ نباتيةٍ وفاكِهَةٍ، مُضافٌ إليها العسل.

kt sjst jrt.n st ḥr Rᶜ ḏs.s r dr smrt jmjjt tp.f ... jr jr.tw.n.f nbt pḫrt tn m smrt nbt m tp ḫt nbt bjn ḏwt jw.f nḏm.f ḥr-ᶜwjj(٧٠)

"وصفةٌ علاجيةٌ سادسةٌ صنعتها إيزيس من أجلِ رع بنفسِها، وهي موجهةٌ لصدِ الألمِ الذي في رأسِ المريضِ ... ومَن تُنَفَذُ من أجلِهِ تلك الوصفة العلاجية بصورةٍ تامة، وكان يعاني من جميع الآلام في الرأسِ، وكذلك من كلِ شيءٍ ضارٍ (خبيث) فإنهُ سيُشفى على الفورِ"[٧١].

أشارت البرديات الطبية إلى الأعراض الخاصة بالمَسّ، وما ينتجُ عنهُ من اضطراباتٍ جثمانيةٍ وعقليةٍ قد تفضى إلى الموتِ [٧٢]. فاستخدام التعاويذ الشافية المُختَلِطةِ بالسحر كانَ أمرًا ثابتًا فى الأمراضِ التي لا تَظهر أعراضها كما هو الحال بالنسبةِ للصُداعِ والصرع[٧٣]. ولتخفيف الآلام في مناطِقٍ مُتفرقةٍ من الجسدِ شُبِهَت وصفة عِلاجية من عجين الشعير لمقاومة الألم بوصفةٍ أُخرى صنعتها الربة تفنوت للمعبود رع فى الرُقية ٢٤٤ من بردية إبيرس الطبية.

pḫrt jrt.n tfnt nt Rᶜ ḥr Rᶜ ḏs.f t n ᶜmᶜᶜ1 šnft1 mrḥt ṯrp1 ḫtm t nbt whḏw mnjt nbt ... nḏm.f ḥr-ᶜwjj(٧٤)

"علاجٌ آخر صنعتهُ تِفنوت لرع بعونِ رع نفسه، [ومنها ذُكِرَ:] مسحوق (مطحون) من عِمِع بمقدار ١، ومثلُهُ من شِنفت، ومقدار ١ من زيت (دُهن) الأوِزْ، لصدِ كل شيء [ضار] وصد الألم وكذلك كافة أشكالِ المعاناةِ ... ليبرأَ في الحالِ"[٧٥].

تتفاوت مُسَبِّبَات الأوبئةِ والأمراضِ في فكر المصريين القدماء بين الأسباب الطبيعية كالإصاباتِ والجروحِ والحروقِ، وأخطاء النظام الغذائي، والأسباب غير المعروفة والتى تتمثلُ فى القوى المُعادية، فضلًا عن الخطايا الناجِمَة عن انتهاك الماعِت، بالإضافة إلى الهجوم من قِبَلِ الموتى بهدفِ الإنتقامِ، والحقد والحسد[٧٦]. واوردت الرُقية ٢٤٢ من بردية إبيرس الطبية وصفة لعلاج تأثير الموتى على الجسدِ لا يُشبِهُها المُعالِج بوصفةٍ أسطورية سابقة، بل ذَكَرَ أن المعبود رع هو من أعَدَها للمريضِ، بهدفِ صدِ الآلام فى مُختَلَفِ أجزاء الجسد[٧٧] قِوامُها العلكة وثمارِ الخروب، مع بذور الكزبرة، بالإضافةِ إلى العرعرِ والتوت.

ḥ3t pḫrt jrt.n Rᶜ ḥr.f ḏs.f ... dr st-ᶜ n ... mt mtt whḏ whḏt m ᶜwt nbt nt z r nḏm.t ḥr-ᶜwjj(٧٨)

"بدايةِ وصفةٍ علاجيةٍ صنعها له رع بنفسه ... لصد التأثير السيئ ... لأحد الموتى رجلًا كان أم امرأة، وكذلك الألم فى جميع أعضاء الرجل (أو المريض)، ليشفى في الحالِ"(٧٩).

اشتملَت الرُّقية ٢٤٦ من بردية إبيرس الطبية على وصفةٍ عِلاجيةٍ عبارة عن لبخة لتخفيف الآلام في أي جزء من أجزاء الجسد، مكونة من مطحون الحجر الجيري والملح والتمر والدُهن والعسل، وشُبِّهَت بوصفةٍ عِلاجيةٍ أُخرى صنعتها الربة نوت لأجلِ المعبودِ رع. وهذه الرُّقية موجهة لصد تأثيرات جميع الأشياء الضارة.

pḫrt djt jr n Nwt ḥr Rᶜ ḏs.f ... b[s]jt nt šns ... jr m ḫt wᶜt g3wt mnt nbt ḥr.s m wḫdw m wḫdwt m st-ᶜ m ḫt nbt(٨٠)

"وصفةٌ علاجيةٌ خامسةٌ صنعتها الربة نوت للمعبود رع نفسه...تُطهى...، ثم توضعُ فى إناءٍ واحدٍ، وتُربَطُ جميعها فوق موضع الألم، [لتخفيف] المعاناة الناجمة عن تأثير أي شيءٍ (مؤذ)"(٨١).

ذُكِرِ كذلك فى الرُّقية ٢٤٣ من بردية إبيرس الطبية أن المعبود شو هو من صنع بنفسِهِ الوصفة العِلاجية المُقدَمةِ للمريض، الذي يعاني الألم فى جسده، قِوامُها الزيت وطحين الكزبرة والعلكة، وفي هذهِ الحالة يقوم الطبيب مقام المعبود شو، صانع هذه الوصفة العِلاجية.

kt pḫrt sntj jrt n Šw ḥr.f ḏs.f ... jr m ḫt wᶜt g3wt mnt ḥr.s(٨٢)

"دواءٌ آخر للمرة الثانية يُعِدُّه لهُ المعبود شو بنفسه ... توضعُ فى إناءٍ واحدٍ، وتُربطُ فوق موضعِ الألم"(٨٣).

أوردت الرُّقية الخامسة والعشرين من بردية لندن ١٠٠٥٩ الطبية، وصفة طبية لعلاج مرض نسيت ومرض تميت، حيثُ شُبِهت الوصفة بتلك التى أعدتها إيزيس لوالِدِها (جِب). ومرض نسيت(٨٤) يُصيب الجسد من جَرَّاء تأثيرٍ خارجيٍّ ضار، وهذا التأثير تمتدُ أضراره إلى الأطفالِ أيضًا، ويُلاحظُ أيضًا أن المُعالِجَ في هذه الرُّقية يتساوى مع الربةِ إيزيس، في حين يُصبحُ المُصابُ في موضعِ المعبود جب.

kt [šntw] nsj tmjjt jr n [st] jt.s ḫft jrjjt n ... jn psḏt ᶜ3t ... ntf nḏ.f ḥr.j ḥr r3 jt.f ... m h3 ḥr N mst N m grḥ m hrw r nnw nb ḏd.tw r3 pn sšw mḏ3t tn(٨٥)

" [رُقيةٌ – تعويذةٌ] أخرى [لصدِ أمراض] نسى و تميت، [وصفة] نفذتها [إيزيس] لوالدها، فُعلت لأجل ... من قِبَلْ أرباب التاسوع العظماء ... إنه هو من يُعينُ (يحمي) من خلالِ رُقيةِ والده ... لا تسقط على فلان مولود فلانة، سواءً ليلًا أو نهارًا أو فى أي وقت، تلك الرُّقية تُقالُ (تُتلى) مكتوبة فى ذلك الكتاب"(٨٦).

أشارت الرُّقية ٢٤٥ من بردية إبيرس الطبية والموجهة لتخفيفِ الآلام الناجمة عن التأثيراتِ السلبيةِ على الجسدِ الإنسانى إلى وصفةٍ علاجيةٍ شبيهةٍ بتلك التى صنعها جِب بنفسهِ لمصلحةِ رع، حيثُ شُبِّهَ المُعالِج بالمعبود جِب، والمريض بالمعبودِ رع.

pḫrt 4 jrt.n Ḏb ḥr Rᶜ ḏs.f ... wḫdw mnt nbt m st-ᶜ ... ḫt nbt ḏwt r nḏm.t ḥr-ᶜwjj (٨٧)

" وصفة علاجية رابعة صنعها جب من أجل رع بنفسه ... [لصد – تخفيف] جميع الآلام والمعاناة الناجمة عن تأثيرِ ... أى شيء ضار (مؤذٍ) وشفائِهِ على الفورِ"(٨٨).

وُجِّهَت الرُّقية ٢١٥ من بردية إبيرس الطبية لإضفاء الفائِدة على العسلِ المُستخدَم في الوصفات العِلاجية كأكثر وسيط لَزِج، وذُكِرَ أنهُ العِلاج الشافي لجميع الأمراض، وفي مقدمتها أمراض القلب، وأنهُ بشهادةِ الأربابِ استُخدِمَ في عِلاجِ جميع المعبوداتِ الذين تعرضوا للآلام من قَبل. ويُشيرُ النصُ إلى أن منشأَ هذا العسل والمكان الذى جُلِبَ منه هو معبر الجراد، في إشارة إلى المكان الذى يعبُرُ منه الموتى إلى العالم الآخر(٨٩) ***r3 n bjt jj bjt jj r ḏ3jjt n snḥmw ḏ3t wj3 jw.s wḏ3.tj bjt ḏdt n nṯrw ntj jsd ḥrt ḥr jbw.sn***(٩٠)

" رُقيةٌ للعسلِ، فلقد جُلِبَ العسل، أُحضِرَ من مَعبر الجراد، معبر القوارب، وهو جيدُ الحِفظِ. ذلك قولُ الأرباب من الذين يُعانون الألم في قلوبِهِم"(٩١).

رُقيةٌ أُخرى من بردية هيرست الطبية يتوجَبُ تلاوتِها على جميعِ الزيوت المُستخدَمة في الوصفاتِ العلاجيةِ المُختلفةِ لإكسابِها الفاعلية، فقد اكتسَبَ رع السطوةُ على التاسوعِ من خلالِ تناولِ تلك الزيوت، كما انتصر بها على جِب، ويذكر أن من يتناولَها لن يتعرض لأذى الموتى.

r3 n mrḥt n pḫrt nbt jnḏ ḥr.t jrt Ḥr Rnnwt tpt ḥḏ-ḥtp rdj.n.s Rᶜ ḫᶜw m psḏt ... rdj.n.s ḥᶜᶜwt m-b3ḥ Gb ᶜḥ3wtj ḥr.s ... nḥm sw m šwt mt mtt(٩٢)

" رُقيةٌ بخصوص الزيوت المستخدمة في جميع العِلاجات. التحيةُ لكِ عين حورس، وكذا رننوت المُتقدمة على قرابين الحِج. لقد أُعطيت [تلك الزيوت] لرع ففاقَ التاسوع ... وبتناوُلِها وُهِبَ الظفرُ للمعبودِ جِب، وقاتَلَ بفضلِها ... يقيهِ [أى الشخص الذى يُستخدم هذا الزيت في دوائِه] من الظِل الخاص بميتٍ أو ميتةٍ"(٩٣).

والرُّقية ١٨٩ من بردية برلين موجهة لعلاجِ أحدِ أمراضِ البطن والمعروف باسمِ عاع *ꜥ3ꜥ*[٩٤]، والرُقيةٌ تُتلى بصفةٍ عامةٍ على جميع الوصفات العِلاجية لإكسابِها الفاعِلية. وأشارت الوصفة إلى أن بتاح المعبود الخالق، رب مدينة منف، هو من وَهَبَ للمريضِ الحياة، والقادرُ على شفائِهِ من مرضِ عاع، وبأن الربةَ نفتيس هي من تتلو هذه الرُّقية.

r3 n swrj pḫrt rs nfr mntj r nḥḥ dr smr nbt ntt m ḥr.k wn r3.k n Ptḥ sšw r3.k jn Skr ... j Pḫrt tn wḥꜥ p3wt nwd bg3j wḥꜥ n ḫt m jr Jst nṯrt dr ꜥ3ꜥ n mt mtt ntj m ḥꜥt n NN. msjt n NN. ḏd mdw jn Nbt-ḥwt 3ḫ.sn n.f mj wnmt bjk mj ḥwjt ꜥḫjj mj sḏm p3jjm ḫrw Stš[٩٥]

"رُقيةٌ لشُرب الدواء، دُمت بعافيةٍ إلى الأبد، وزال ما بِكَ من بأسٍ. فالمعبود بتاح هو من منحك الحياة، وسوكِر هو من فتح لك فمك[٩٦]...إن هذا الدواء يُزيل عبء (المرض) القديم ويُنَحِّيه جانبًا (لا تصاب به مجددًا)، فهو (المرض) سوف يزولُ من بطنك بفضل ما فعلتهُ إيزيس[٩٧] بشأنه[٩٨] فشُفِيَ مرض عاع، والذى يُحدِثُهُ ميتٌ أو ميتةٌ اختلطوا بجسدِ فلان ابن فلان (الحالة أو المريض). كلامٌ تتلوهُ نفتيس، إنه مُجدٍ بالنسبةِ له (المريض)"[٩٩].

سادساً: التبرك بالأماكن المقدسة.

أوردت بعض الرُقى ذكرًا لبعضِ المناطقِ المقدسةِ والمراكزِ الدينيةِ الكُبرى من أمثالِ صا الحجر، مدن بوتو (دب وبه)، نخن، إيون، ليتوبوليس وجزيرة آخبيت، بالقربِ من تل الفراعنة، لما لها من سُمعة دينية كبيرة، وذلك تبرُكاً بها وبمعبوداتها لشفاءِ الحالاتِ المرضيةِ[١٠٠]. وأُشيرَ إلى تلك الأماكن المقدسة فى رُقى تعالج مرض نسيت وأمراض العيون، والآم المختلفة فى الجسد، فضلًا عن مجابهة التأثيرات على الجسد الإنساني، وأمراض الباطنة والقلب، بالإضافةِ إلى الرُقى الخاصة بالتحصينِ والوقايةِ من الأمراضِ، لا سيما وباء الطاعون السنوي.

والرُّقية الخامسة من بردية لندن ١٠٠٥٩ هى إحدى الرُقى التى وُجِهَت لصد مرض ***nsjjt***، وتُتلى على بخورٍ مُشتعل، وفيها يَعتَبِر المُعالِجُ المرض بغيضٌ مُحرَّمٌ عليهِ دخول مدينة إيونو. ويَذكرُ Leitz, Ch. أن الموتى كانوا من القوى المُعادية التي ظن المصريون القدماء أنها من مُسَبِباتِ هذا المرض، وأن من يُحرَم من دخولِ هذه المدينة هو الميت الذي تسبَبَ في الإصابة[١٠١]. وذلك يعنى أن عدم دخولِهِ هليوبوليس هو عقوبة بسبب إصابتهِ لأحد الأحياء.

šntw nt nsjjt nn [n] nnjjw jj n rsjjt nn [n] nnjjw jj n ḫt ... nnḏd.j jwt r Jwnw njwt nt Rᶜ... ḫsf m ḫsf.k ... nsjjt ntj [m] [ᶜt N. s3 N.](١٠٢)

"رقية [لصدِ] مرض نسيت، المُرهَق (المُتعَب) القادم من الجنوب ونظيره القادم من الشمال ... إننى لن أقُل أَقبِل إلى هليوبوليس، مدينة المعبود رع ... صد [إبعاد]، كمن يصد نسيت، والموجود [في] [جسد فلان ابن فلان]"(١٠٣).

أشارت بعض البرديات الطبية مثل بردية لندن الطبية وبردية إبيرس إلى أن العديد من الوصفاتِ العلاجيةِ قد وُجِدَت في أماكنٍ مقدسةٍ، لا سيما المعابد في ليتوبوليس (أَوسيم)، وأخميم فى صعيد مصر، وكذلك مدينة سِخِم (هِو الحالية)(١٠٤). فالرُقية ٥٨٩ من بردية إبيرس الطبية تُقدِمُ عِلاجًا لتَوَرُّمِ الجسم، عبارة عن لبخة من مكوِناتِ الخروب والعلكة والتمر، توضعُ فوق موضِع التورم. ويُشيرُ النصُ إلى أن هذه الوصفة ناجِعَة ومُبارَكَة(١٠٥) نظرًا للمكانِ الذى جُلِبَت منهُ، حيث وُجِدَت أسفل معبد أوزير.

Jr m33.k pḫrt pw nt wn-m3ᶜ gm.n.tw.s jptjj m ḥwt-nṯr nt Wnn-nfr(١٠٦)

"افعل (هذه الرُقية) وسوف ترى، إنها حقًا علاجٌ ناجِعٌ، فقد وُجِدَت في معبدِ أوزير"(١٠٧).

بهدف وقايةِ العينين من المرضِ، يُجلبُ الدواءُ من مدينة هليوبوليس كما أشارت بردية لندن ١٠٠٥٩، والدواء هنا كان عبارة عن عين حورس، ويُشيرُ النصُّ إلى أن أرواح هليوبوليس هي من أوجدتها، وأن المعبود جحوتى هو من أحضرها.

r3 n rdjt pḫrt r jrtwjj j jrtjj Ḥr sntt n b3w ỉwnw jnn ḏḥwtj m ỉwn m Ḥwt-wrt jmjjt ỉwn jmjt P jmjt Dp ḏdt rs ... jnn r dr st-ᶜ ... ḏ3jj ḏ3jjt mt mtt ḫftj ḫftt ntjw ḏ3jj.sn st m jrtwjj tn n z ḫr ḏbᶜw.j(١٠٨)

"رُقيةٌ لعلاجِ العينين، عين حورس التى أوجدتها أرواح إيونو، وأحضرها جحوتى من إيونو، من القصر الكائن في إيونو، من مدينة (ب) وكذلك مدينة (دب) ما الذى يجري ... أُحضِرَت [عين حورس] لصد التأثير السيئ ... للدخيل والدخيلة، والميت أو الميتة، العدو أو العدوة، والذين يُمرِرونها إلى عيني المرء [الإصابة– الأذى] [جميعهم] تحت سيطرتي"(١٠٩).

ولمقاومة آلام الجسد أوردت بردية إبيرس الطبية وصفة وُجِدَت مكتوبة تحت قدمي تمثال للمعبود أنوبيس في مدينة ليتوبوليس. والمعروف أن أنوبيس هو سيدُ التحنيط، وقائد الموتى إلى العالم الآخر. وورد ذِكرُهُ في العديدِ من البردياتِ الطبيةِ، وعُرِف كخبيرٌ بالأسرارِ الطبيةِ، كونِهِ المُخَنِطُ الأول (١١٠).

ḥ3t m mḏ3t šntw hbhb wḫdw m ᶜt nbt nt z m gmjjt m sš ḫr rdwjj Jnpw m ḫm(١١١)

" بداية كتاب وصفة علاجية للتخلُصِ من الألمِ من جميعِ أجزاءِ الجسمِ، وُجِدَت [تلك الوصفة] مكتوبةٌ أسفلَ قدمى [تمثال] للمعبود أنوبيس في ليتوبوليس"(١١٢).

أشير في الرُّقية ٢١٦ من بردية هيرست الطبية إلى الجعة الشافية التى أكتسبت قداستها من المكان الذى صُنعت فيه (١١٣). حيثُ يُشيرُ النصُّ إلى أنها استُخدِمَت للمعبودِ حور عندما كان طِفلًا فى جزيرةِ آخبيت بالقربِ من مدينة بوتو (تل الفراعنة)، وأنها عُصِرت ومُزِجَت في الحَيّيَّنِ الشهيرين لمدينة بوتو وهما "به" الموطنُ الأصلى لحور، و"دب" مركز ومَوطِن الربة واجيت. وبإضافة هذه الجعة إلى بعض الدهون والزيوت ونبات اللوتس (وهي التركيبة التى تُساعِدُ على التقيؤ)، تُصَدُ تأثيراتِ الموتى على الأحياءِ، ويَذكُرُ النصُّ أن من يتناول هذه الجِعَة سوف يتولى كاهِنًا تحصينَهُ وحمايته.

r3 n ḥnqt ḏsrt jptn Ḥr ḫpjjt j ꜥtḥj m P šbbj m Dp swrj.n.k st…ꜥḥꜥ sm m jrjjt.f … swrj jr.k ḥqt jn.n.j sj r dr st-ꜥ … mt mtt jmjj n ḫt.j tn(١١٤)

" رُقيةٌ للجِعَة، تلك المُقَدَّسَة الخاصة بحور آخبيت، والتي عُصِرَت في (به) ثم مُزِجت في (دِب). وإذا ما شَرِبتها … نهضَ اليكَ كاهِنٌ لحراستك … عَلَكَ تشربُ الجَعَة التى أحضرتها بُغيةَ صد التأثير السيئ لميتٍ أو ميتةٍ فى بطني تلك"(١١٥).

تُتلى الرُّقية الثالثة من بردية إبيرس الطبية أثناء تناولِ الدواءِ الذي اقترن بالحدثِ الأسطوري المُتَمَثِلُ في استدعاءِ حور وست(١١٦) إلى مدينةِ إيون. وكانَ الظفرُ لحور الذي عادَ مُعافًا، ويَأملُ المريضُ بأن يُصبِح مثلُهُ مثل معبوداتِ هليوبوليس (١١٧).

r3 n swrj pḫrt jj pḫrt jj drr ḫwt m jb.j pn m ꜥwt.j jptn nḫt ḥk3w ḥr pḫrt ṯs-pḫr … sḫ3.n.k jṯt.tw Ḥr ḥnꜥ Stš r ꜥt pr-ꜥ3 n ỉwnw m nḏ tw ḫrwjj Stš ḥnꜥ Ḥr wn ḫr.f w3ḏ mj wn n tp t3 jw.f jr.f mrr.f nbt mj nw n nṯrw ntjw jm ḏd mdw ḫft swrj pḫrt(١١٨)

" رُقيةٌ لتناولِ الدواءِ، أُحضِرَ الدواء، أُحضر للتصدى لتلكَ الأشياء (الضارة) التي في قلبى هذا وفي أعضائي تلك. يالنَجَاعَةِ الدواءِ مضافٌ إليه السحر، فذلك يَقلِبُ الموازين (يجعله أي الدواء أكثرَ فاعلية) … فلتتدبر كيف أُحضِرَ حور وست إلى قاعةِ العدالةِ بالقصرِ فى إيونو، حيثُ التفاوضُ على الخصيتين فيما بين حور وست، والذى نتج عنهُ أن عادَ الأولُ سِيرَتَهُ الأُولى (سليمًا–معافًا) كالعائشِ فوقَ الأرضِ ويفعلُ ما يحلو لهُ، مِثلُه مثل المعبودات الموجودين هناكَ. كلامٌ يُتلى حالَ تناول الدواء"(١١٩).

للوِقايةِ من وباءِ الطاعونِ السنوي في الرُّقية الثالثة من بردية إدِون سميث الطبية، يتحَصنُ المرءُ بانتمائِهِ إلى مدينتى بوتو وإيون، حيثُ شُبِّهَ خروجِهِ من مدينة دِب بخروجِ الربةِ مسخنت من مدينةِ إيون، وأطلق النصُ على طالِبِ التحصينِ البغيضُ والخصمُ الذى يصعُبُ النيلُ منهُ من خِلال السحرِ العِدائي.

kjj s3 n j3dt rnpt jnk bwt prt m Dp Msḫnt prt m ỉwn rmṯ nṯrw 3ḫw mtw ḥr w3t r.j jnk bwt(١٢٠)

" حمايةٌ أخرى لصدِ الطاعون الخاص بالسنة (السنوي)، إنني البُغضُ(١٢١)الذى خرج من (دِب) كما خرجت مسخنت من إيونو، [أيُها] البشر والمعبوداتِ والآخو، وكذلك الموتى تَنَحَوا جانبًا، فأنا صعبُ المنال"(١٢٢).

سابعاً: استحضارِ بعض أحداث العالم الآخر.

ظَهَرَ هذا الأسلوبُ العلاجيُ فى موضعينِ من نصوص البرديات الطبية، وفيها تُستَحضَرُ بعض أحداثِ العالمِ الآخر، وفي مقدمتها الدورة الكونية لرب الشمس رع في العالم الآخر(١٢٣)، بهدفِ التصدى لأمراضِ المشيمةِ الخاصةِ بالسيداتِ الحوامل، وكذلك التحصينِ والوقاية من الحُمى(١٢٤). ففي الرُّقية الثالثة عشرة من بردية لندن ١٠٠٥٩، أُشيرَ إلى سلامةِ الطاقَم الخاص بقارب الشمس، والعَودُ الحميدُ من الرِحلة إلى العالمِ الآخر (إيمحِت)(١٢٥)، وذلك في إطار التصدى للأمراضِ التي تُصيبُ المشيمة أثناء الحمل. ويقارِب المُعالِجُ هُنا بين سلامةِ الطاقم وسلامةِ الجنين وأعضائِه، حيثُ شُبِّهَ الجنين بالمعبودِ حور، كما شبهت الأعضاء بأعضاءِ أوزير، التي مُزِقَت في الحدثِ الأسطوري ثم عادت سيرَتَهَا الأولى. وتجدرُ الإشارةُ هنا إلى عبارةِ "والدةِ البشرِ" التى وردت بالنصِ، والتى يرى Westendorff, W. أنها تُشيرُ للمعبودةِ إيزيس كوالدةٍ للبشريةِ، أو قد تشير للمريضةِ(١٢٦)، فى حين يرى Leitz. Ch. أنها تشيرُ إلى الرَّحِمِ بصفةٍ عامةٍ (١٢٧). ويبدو أن المقصود بعبارةِ "والدةِ البشرِ" هُنا هو القارب الذى يُقِلُّ الطاقم خلال مراحل العالم الآخر، وسلامة الطاقم مرهونةٌ بسلامةِ القاربِ ونجاتِهِ من مُعَوِقاتِ ومخاطرِ هذه الرِحلة.

[šntw] mwt[-rmṯ].s ... gm.n.j ḥ[ᶜw][Ḥr] mj pr m mw jswtt...ḥr jn... ᶜq.n.j m jmḥt ḥ[nᶜ]... mj ḥᶜw nṯr ... jrjj m ḥr msjj m Stš(١٢٨)

" [رُقيةٌ – تعويذةٌ] والدة البشرِ وإياها... فلقد وَجدتُ جسد [حور] كما الخارج من الماء. الطاقم [طاقم مركب الشمس] ... بخصوص ... فلقد دخلتُ العالم الآخر برفقةِ ... كجسدِ المعبود (أوزير) ... تصرفتُ كحور ووُلِدتُ كسِت"(١٢٩).

والرُّقية ١٩٠ من بردية برلين ٣٠٣٨ الطبية خاصة بمواجهةِ الحُمَى التى تُصيبُ الإنسان بالضعفِ والوّهَن الناجِم عن ارتفاع درجةِ حرارةِ الجسدِ. وتُشِيرُ الرُقية إلى مركب رب الشمس رع في رحلتهِ الليلية في العالم

الآخر، ويبدو أن طالِب التحصين سوف ينجو من الحُمى، كَونهُ أحد أفراد طاقم رع، الذي ينجو في كلِ مرةٍ من مخاطِرِ تلك الرحلة(١٣٠).

gm p3 sfḫ ḥᶜt sᶜḥᶜ.n.f š nṯr wn.n.f ᶜfdt m 3bḏw wn pḫ3w m wsḫt ḥwjj ḥwjjt š jr gm.n.s(١٣١)

"لقد اكتُشِفَت أسباب الوَهَن الذي يُصيبُ الجسم، بعد أن أقام البحيرة المقدسة، [بل] وفتح التابوت في أبيدوس، وكذلك كُسِرَ اللوح الخشبي في مركبِ الشمسِ (مسكتت)، كما ضربت الأمطار البحيرة المقدسة بعد أن اكتُشِفَ ذلك السبب"(١٣٢).

نتائِج الدراسة.

أثبتت الدراسة سبعةَ أساليب أوردتها النصوص الطبية للربطِ بين الحالاتِ المرضيَّةِ الدُنيويَّةِ ونظائِرِها في عالمِ المعبوداتِ بُغيةَ الشِفاءِ من ناحية وكذلك التحصين من ناحيةٍ أُخري. منها ثلاثة أساليب اعتمدت بشكلٍ أساسيٍ علي إحالةِ المرضي أنفسهم إلى الدوائِرِ الكونيةِ المُقَدَّسَةِ الخاصةِ بالمعبوداتِ، كما هو الحال فى نسبةِ المريض لأحدِ المعبوداتِ كإبن لهذا المعبودِ أو ذاك، وذلك وِفقًا لتشابُهِ الحالاتِ الدنيويةِ وتلك الخاصة بأبناءِ المعبودات، الأمر الذي يُعَزِزُ تَدُخُل المعبوداتِ والعمل على شِفاءِ الحالةِ المرضية، والذي يراهُ الباحثُ يَستدعي حتمية تَدَخُّلِ المعبوداتِ بصورةٍ تفوقُ مُجرد الصلواتِ والدَعّواتِ التي توَجَّهُ بُغيةَ استجلابِ دعمهم. تَجدُرُ الإشارة هُنا إلى أن ما يعنيهِ استخدام لفظة المعبود بصفةٍ عامة _ "نتر"_ في أسلوب التبني، دونما تحديدٍ لِنَسَبِ الحالةِ المرضيةِ لذويهِ من المعبوداتِ، إنما يُعَبِرُ عن رغبةِ المُعالِجِ فى تّركِ أمر التَدَّخُل المُقدَّس والدَّعم مُتاحًا لأيٍّ من المعبودات يُقدِّمُ العون لِشفاءِ الحالةِ المرضيةِ التي يتولَّي عِلاجِها أو لأغراضِ التحصين، والتي استُخدِمَ فيها هي الأخري أسلوب النَسَب. وتَمَثَّلَ الأسلوب الثاني في تشبيهِ الحالةِ المرضيةِ بالمعبوداتِ بصورةٍ مُباشِرة، فتتحَوَل الحالة المرضية الدنوية أيضًا إلى عالمِ المعبودات، فيتمكن المريض وِفقًا لذلك من الحصولِ على الدعم الكافي من بقيةِ المعبودات، والتي استُخدِمَت لعلاج الأمراض العُضوية وغيرِها من الأمراضِ مجهولةِ المصدَر، ونفس الأمر بالنسبةِ للتَحصين فيما يَخُصُّ الأَصِحَّاء. أما ثالث الأساليب فبتشبيهِ الجُزء أو العضو المُصاب من جَسَدِ المريضِ بنظيرِهِ لدى معبودٍ مُعينٍ، بهدفِ حَثِّ المعبوداتِ على تقديمِ العونِ فى شِفاءِ الحالةِ المرضيةِ. والتي أثبتت الدراسة استخدامِها فقط فى حالاتِ إصابةِ أحد الأعضاءِ، لا سيما التورمات الناتِجة عن الكدمات، كما أنهُ في هذا الأسلوب لم تُستَخدَّم الوصفات العِلاجية.

كما برز كذلك أسلوبانِ آخران فى الربطِ بينَ الحالاتِ الدنيويةِ للمرضي وعالم المعبوداتِ، يَخُصُ أحدِهِما المرض ذاتِهِ، وهو تصوير المرض على أنهُ عدُوٌ للمعبوداتِ. وذلك من خِلالِ تصويرِ المُعالجين للمرضِ كعَدُوٌ لهذا المعبودِ أو ذاك، الأمرُ الذى يستوجِبُ تَدَخُّلِ المعبود لِدَحْرِهِ فيتحققُ الشفاء المرجو للمريض. كما

يُمكنُ من خلالِ هذا الأسلوب أن يتحول المريض ومرضِهِ كليهما إلى الدوائِرِ المُقدَّسة الخاصةِ بالمعبوداتِ، إذا ما شُبِهَ المريضُ بأحدِهِم. أما الآخر فيَخُصُ الوصفة العِلاجية الدُنيوية المُقدَّمَة للمريضِ، وذلك من خلالِ تشبيهِهَا بأُخري مُقدَّسَة بهَدَفِ إكسابِها النجاعة، ذلك أن هذا الاستحضار للوصفةِ العِلاجيةِ الخاصةِ بالمعبوداتِ يعني أنها استُخدِمَت فى علاجِ أحدِهِم فنتيجتها مُرضيَّة ومضمونة، ومن جهةٍ أُخرى فإن وصفةٌ صنعها المعبود ذاته لا ريب أنها كانت أكثرَ جدوي فى فكر المصريين القدماءِ من تلك التى يُعِدُّها المُعالِجُ، وأكثرُ فاعِليةً فى سُرعة التعافي، حتي أن الرُّقي الخاصة باستحضار الوصفات العلاجية المُقَدَّسَة خُتِمَت بعباراتٍ تُشيرُ إلى التَحَسُن السريع والشفاءِ الفوري للمريض، واستُخدِمَت في مواجهةِ الأمراضِ المُختَلِفة، لا سيما أمراضِ النِساءِ، والآلام الناجِمَة في مُختَلَفِ أجزاء الجسدِ الإنساني، وهذا الأسلوب بالإمكانِ حالَ استخدامِهِ فى العلاجِ تشبيه المريض بأحدِ المعبوداتِ أيضًا.

بجانبِ النَسَّب والتشبيه المُباشِر والجُزئي استعانَ المُعالِجون بالتَبَرُّك بالأماكنِ المقدسة بُغيةَ شِفاءِ الحالات المرضية، والذي لم يَقتَصِروا فيهِ على المريضِ فحسب، بل شَمَلَ كذلك الوصفة العِلاجية وبالمثلِ المرضِ ذاته، من خِلالِ الاستعانة ببعض المناطقِ المُقَدَّسةِ والمراكزِ الدينيةِ الكُبري تَبَرُكًا بمعبوداتِها بُغيةَ شفاء الحالاتِ المرضيةِ للأفرادِ. حيثُ أشارت الرُّقي إلى اعتبارِ المرض والقوي المُعَادِية التى تسبَبَت فى إحداثِ الأذي للأفرادِ إنما هي كياناتٌ خبيثةٌ، مُحَرَّمٌ عليها دُخُول تلكَ المراكِز المُقَدَّسة. كذلك الوصفاتِ العِلاجية المُقَدَّمة للمرضي، والتي صَنَعَها المُعالِجونَ من الأساس نُسِبَ مصدرها إلى أحدِ المراكز الدينية من أمثالِ " إيون " ومُدُن " بِه " و " نِخِن "، وأنها ليست من صُنعِ المُعالِجين، الأمرُ الذى ربما يشتمِلُ على بُعدٍ اقتصاديٍ يتمَثلُ فى رواجِ تلك الوصفاتِ، وِفقًا لمكانةِ تلك المراكِز الدينيةِ فى نفوسِ المرضي وذويهِم. أما فيما يخُصُّ المريض فى هذا الصدد، فيُشارُ إلى انتمائِهِ إلى أحدِ تلك المُدُن المُقَدَّسة، وكذلك تشبيهِهِ بأحدِ معبوداتِها فى بعض الأحيان، بهَدَفِ الحُصُولِ على دَعمِهِم كى يَشفي من مرضِهِ. تجدرُ الإشارة هُنا إلى أن استخدام هذا الأسلوب فى المجال الطبي قد شَمِلَ أغراض العلاج إلي جانب الرُّقي الخاصةِ بالتحصينِ والوقايةِ.

بالإضافةِ إلى الرَّبطِ بينَ شِفاءِ الحالةِ المرضيةِ وانتصارِ رب الشمسِ " رع " على عناصِرِ الهّدمِ وكذلك الظلام الدامِس للعالمِ الآخرِ، وذلك من خلالِ استِحضارِ الحَدَث الرئيس لاستمرارِ الوجودِ، فكما يَتغلَب رب الشمس على فوضي الأعماق ليُعاوِد الشروق كل صُبحٍ جديد، كذلك يشفي المريضُ من سِقَمِه.

وُجِهَت الرُّقى لمواجهةِ العديد من الأمراضِ التي تنوَعَت ما بينَ الأمراض مجهولة السبب، وغيرها من الأمراضِ ذاتِ الأسبابِ والأعراضِ الظاهِرَة. بالإضافةِ إلي أغراضِ الوقايةِ والتحصينِ فيما يَخُصُّ الأَصِحَّاء. من ذلك أمراض القلب و و الإلتهاب والطفح الجلدي. بالإضافةِ إلي تورُمات العِظام فى مُختَلَفِ أعضاءِ الجسد، والعمل على تخفيفِ الآلآم الناجِمَةِ عن تلك التورُماتِ حتى شفاءِ المريض. كذلك مواجهةِ

الآلام الناتِجة عن الحوادثِ أو السقوط والكَدَمات، سواءً فى العظامِ أو العضلاتِ، وما قد يَصحَبها من جروحٍ تَتَطَلبُ التدخُّل لإيقاف نزيف الدم. بالإضافةِ إلى مُقاومة الحُمَّى وما يستتبعها من الضعفِ الناجِم عن ارتفاع درجة حرارة الجسد. بالإضافةِ إلى بعضِ الرُّقي التى تُتلي أثناءَ فك الأربطة والضماضات العِلاجية من مواضع الإصابة.

كما استُخدِمت تلك الأساليب العلاجية كذلك لأغراضِ التحصينِ، وصدِ مُختَلَفِ التأثيراتِ عن الأفراد، الأمر الذى دّفعَ المُعالِجين إلي استجلابِ دَعم المعبوداتِ للتصدي لنزيفِ الحوامل الذي قد يُفضي إلى الإجهاضِ، ويمتد تأثيرُهُ إلى الأطفالِ أيضًا. كذلك الأمراض التي تُصيب المَشيمة وهي الأُخرى قد تُفضي إلى الإجهاض أو فقدان بعض الأعضاء بالنسبةِ للمولودِ، وبالمثلِ الوقايةُ من الإصابةِ بأمراضِ العيونِ. بالإضافةِ إلى عَددٍ من الرُّقَى الخاصةِ بتحصين الأفراد ضِدَ الإصابة بأوبِئةِ العامِ، لا سيما وباء الطاعون السنوي، من خِلالِ صَدِ جميع القوي التى يُظَنُ أنها كانت ناقِلَة لعدوي الطاعون بما فى ذلك الهواء.

أما بالنسبةِ للمعبوداتِ فقد بَرَزَ دورِ المعبودِ حور فى مَوضِعِ الإبن المُقدَّس الذي يُشَبَهُ بهِ المريض، من خِلالِ سَردِ حَدَثٍ أسطوريٍ يُماثِلُ ما ألَمَّ بالأخيرِ من مَرضٍ أو حَرقٍ أو إصابةٍ، وهذا هو مُنتهي الدور الخاص بإبن المعبود، دونما تَدَخُّل مِنهُ فى تقديم الدَّعم، بل كانَ المُستهدَف هو الحصولِ على دعمِ والِدَيهِ وذويهِ من المعبوداتِ لشفاءِ المريض الدنيوي. وَوِفقًا لحور المريض فقد استتبَعَ ذلك بالضرورةِ أن يكون المعبود أوزير هو أبرز الآباءِ. وفي المُقابِل كانت الربَة إيزيس أبرز المعبودات فى دورِ أُمهاتِ المرضي، ومن المعبوداتِ الأمهاتِ أيضًا كانت الربات حتحور وسخمت وباستت بالإضافةِ إلى الربةِ واجيت. كما برزت في أسلوب التشبيه المُباشِر أدوار المعبوداتِ رع وحور وإيزيس، فضلاً عن دورِ المعبود شو فى التشبيهات الجُزئيةِ (العضوية).

أما التشبيه الخاص بالمرضِ كعدُو، فقد كان المعبوداتِ بتاح وتحوت وحور هم أبرز المعبوداتِ التى التَجأَ إليها المُعالِجونَ لِشفاءِ مرضاهُم. كما أن المعبودان رع وجِب وكذلك المعبود شو، بالإضافةِ إلي الربات نيت وإيزيس ورننوت ونفتيس، وكذلك نوت والربة تفنوت، كانوا أبرَزَ من أعدوا الوصفات العلاجيةِ الأسطوريةِ التي قارَبَ المُعالِجون بينها وبين الوصفاتِ البشريةِ، أملًا فى زيادةِ فاعليَتِها، والتأكيد على شِفاءِ الحالات المرضيةَ لِمرضاهُم، تأسِيًّا بِشفاءِ المرضي من المعبوداتِ بعد تناوُلِهِم لتلك العِلاجاتِ.

تبين كذلك أن استخدام تلك الأساليب في العلاج لم يكن يعنى اختفاء الوصفات العلاجية، بل استمر استخدام تلك الوصفات في علاج العديد من الحالاتِ المرضيةِ. وبرزَ في تلك الوصفات العسل والجِعة والزيوت والدهون الحيوانية و فضلات الحيوانات والبيض، بالإضافةِ إلى عدةِ مكوناتٍ نباتيةٍ وكذلك الأعشاب المُختلفة، وبالمثلِ القطن واللَّبخات وطِلاء العين، فضلًا عن استخدام التمائِم. كما تجدُرُ الإشارةُ هُنا إلى أن العلاج بالأعشابِ المعدةِ على هيئةِ حبوب أو سفوف أو أشربة يتم تَناوّلِها، ومن قبلُ تجهيزها،

حال تلاوةِ الرُّقى والطلاسم عليها، لازالت مستخدمة إلى يومِنا هذا في العديدِ من القرى المصرية، سواء في الصعيد بل وحتى في قرى ومدن الشمال، وذلك من خلال أشخاص يَدَّعُون الاتصال بعالم ما وراء الطبيعة. ولعل تزكيةِ الزيوتِ والعسلِ والجعةِ المُستخدَمة في مُختَلَف العِلاجاتِ يُبرِزُ لنا مدى أهميةِ استحضار الوصفاتِ المُقدَّسَة، ودورها في الاستشفاءِ في مصر القديمة، واستخدامِ تلكَ الوَصفاتِ فى عِلاج الأمراض مجهولة المصدر وغيرها من الأمراضِ التي يكونُ فيها سببِ الإصابةِ معلومًا.

مُجمَل القول أن تلك الأساليب العلاجية اعتمدت فى الأساس على مُقاربةِ الحالةِ المرضيةِ الدنويةِ بنظائِرِها من عالم المعبودات وِفقًا لأحداثٍ أسطوريةٍ مماثِلَةٍ، بهدفِ حَثِّ المعبوداتِ على التدُخلِ لمصلحةِ المريضِ وشفائِهِ، كشكلٍ من أشكالِ التطبيق العَمَلّى الحياتى، وتحقيقِ أقصي مدى من الإفادةِ من خلالِ وجودِ هذه الكيانات المُقَدَّسَة، والتي يُعَدُ وجودها ضمانةٌ قويةٌ لشفاءِ الحالاتِ المرضيةِ الدُنيوية. فتلكَ المُقارَبَة هي استدعاء لحدثٍ أسطوريٍ يُماثِلُ الحالة التى يُحاولُ المعالِجُ شفائِها، أملًا بأن تكون نهايتها حميدة كما كانت في الحدثِ الأسطورى، ومن ثَم يُمكنُ القولَ أن تلك الأساليب تُمَثِل " الميثولوجيا التطبيقية "، والتى تُستخدمُ للتصدى لحالةٍ حَرِجَةٍ أو أزمةٍ محددةٍ عادةً ما تكونُ مَرَضً

ملحق (١)

جدول توضيحى للحالات المرضية والفحص والشخصيات المُشارِكة في العلاج وكذا الوصفات العلاجية ومصادر الرُّقى

الحالة المرضية	الإجراءات والفحص	الشخصيات	الوصفة الطبية	المصدر
تحصين للوقايةِ من جميع القوى الناقِلة لعدوى الطاعون.	المُعالِج يصرف مبعوثي سخمت من الخاييتيوا، ويستعين بباستِت كأمٍ لطالب التحصين.	المُعالِج وطالب التحصين والخاييتيوا وباستِت.	الرُّقية فقط.	Pap. E. Smith, No. II.
حالة جُرح مع نزيف.	المُعالِج يفحص الحالة ويُشَبِّه النزيف المُتدَفِقُ بعدوِ حور ويستعين بإيزيس	المُعالِج وحور وإيزيس.	الرُّقية فقط.	Pap.E.Smith, No. IX.
مريضٌ يُعاني من آلامٍ في الجزء العلوى من البطن.	المُعالِج يفحص المريض ويدعو المعبودات بصفةٍ عامة للتدخل.	المُعالِج والمريض ومُختَلَف المعبودات.	نبات شامس مع عسل النحل.	Med. Pap. Eb., No. XLI.
لإضفاء الفائِدة على الجِعة المُستخدمة في	المُعالِج يتلو الرُّقية ويذكر أن المعبود حور استخدم تلك	المُعالِج والمعبود حور.	تناوُل الجعة مع بعض الدهون والزيوت ونبات	Med. Pap. Hearst, No. CCXVI.

العِلاج.	الجِعة من قبل.		اللوتس.	
لمقاومة الألم في جميعِ أجزاء الجِسم.	المُعالِج يتلو الرُّقية ويذكر أن هذا الدواء وُجِدَ تحت قدمي تمثال أنوبيس في ليتوبوليس.	المُعالِج وطالب التحصين وأنوبيس.	الرُّقية فقط.	Med. Pap. Eb., No. DCCCLVIa.
مريضة واقعة تحت تأثير سحر عدائى يهدف إلى الإجهاض.	المعالِج يتلو الرُّقية مع الاستعانة بقوى أنوبيس السحرية.	المُعالِج والمريضة والمعبود أنوبيس.	سِدادة، عبارة عن صوفٍ يُشكَلُ بهيئةِ عُقَّدٍ، بداخِلِ فرجِ السيدةِ التى تعاني النزيف.	Pap.London10059,No. XLII.
التحصين ضد أوبئة العام.	المُعالِج يتلو الرُّقية ويجعل طالب التحصين ابنًا للربةِحتحور لتدعيم الرُّقية.	المُعالِج و طالب التحصين والربة حتحور.	الرُّقية فقط.	Pap. E. Smith, No. I.
سيدة تُعانى النزيف أثناء الحمل.	المُعالِج يتلو الرُّقية ويطلب الدعم من المعبود جحوتى.	المُعالِج والمريضة والمعبود جحوتى.	تلاوة الرُّقية على تميمة بشكل خرزةٍ من العقيقِ الأحمر تُلبس على الخصر.	Pap.London10059, No. XXXVII.
الحماية من الإصابةِ بالحُمى وارتفاع درجة حرارة الجسد.	الربة إيزيس تتولى التحصين.	المُعالِج وطالب التحصين والربة إيزيس.	رُقية التحصين تتلوها إيزيس.	Pap. Berl. 3038., No. CXC.
رُقيةٌ تُتلى أثناءَ تناوُلِ الدواء.	المُعالِج يتلو الرُّقية بعونِ المعبود حور.	المُعالِج والمعبود حور.	الرُّقية فقط.	Med. Pap. Eb., No. III.
حالة تورم في العظام.	المُعالِج يفحص الحالة ويشَبِّه العمود الفِقَرى للمريض بنظيرِهِ الخاص بالمعبود شو.	المُعالِج والمريض والمعبود شو.	الرُّقية فقط.	Pap.London No. 10059 IV.
تخفيف الآلام.	المعالِج يفحص المريض ويوصى بوصفة علاجية صنعها شو.	المعالِج والمريض والمعبود شو.	وصفة قِوامُها الزيت وطحين الكزبرة والعلكة.	Med. Pap. Eb., No. CCXLIII.
الوقاية من أمراض العيون.	المُعالِج يتلو الرُّقية ويشبِّه العين البشرية بعين حورس ويستعين بالمعبودان حورس وجحوتى لتدعيم التحصين.	المُعالِج وطالب التحصين وحورس وجحوتى.	الرُّقية فقط.	Pap.London1 No. 0059, XXII.
فك الضماضات العِلاجية لمريض.	المُعالِج يفك الضماضات مستعينًا بالربة إيزيس كأم للمريض.	المُعالِج والمريض وحور وإيزيس.	الرُّقية فقط.	Med. Pap. Eb., No. II.

لإضفاء الفائِدة على الزيوت المُستخدَمة في الوصفات العلاجية.	المُعالِج يتلو الرُّقية الخاصة بالزيوت العلاجية ويذكرُ أنهُ مُجَرَبٌ من المعبودات.	المُعالِج والمعبودان رع وجب.	الرُّقية الخاصة بالزيوت.	Med. Pap. Hearst, No. CCIV.
التحصين ضد وباء الطاعون.	المعالِج يتلو الرُّقية بدعم من واجِت كأمٍ لطالِب التحصين.	المعالِج وطالب التحصين والربة واجِيت.	الرُّقية فقط.	Pap. E. Smith, No. VII.
تحصين الجسد من أن يُصاب بالمرض.	المُعالِج يرقى المريض ويدعم الرُّقية بتدخل المعبودان رع و جحوتى.	المُعالِج وطالب التحصين و رع و جحوتى.	الرُّقية فقط.	Med. Pap. Eb., No. I.
التحصين من وباء الطاعون السنوي . *J3dt*	المُعالِج يتلو رُقية التحصين ويُشَبِّه خطورة الوباء بشرور ست وطالب التحصين بحور.	المُعالِج وطالب التحصين المعبودات سِخمت و باستت وأوزير وكذلك حور ونحب كاو.	تصويرٍ يُمثلُ المعبودات سِخمت وباستت وأوزير وكذلك نحب كاو، تُتلى عليهِ الرُّقية.	Pap. E. Smith, No. V.
تخفيف الآلام في أى جزء من أجزاء الجسد.	المعالِج يفحص المريض ويوصى بوصفةٍ علاجيةٍ صنعتها نوت.	المعالِج والمريض والربة نوت.	لبخة من مطحون الحجر الجيرى والملح والتمر والدُهن والعسل.	Med. Pap. Eb., No. CCXLVI.
تحصين ضد اللَّبس.	المُعالِج يتلو الرُّقية ويُشَبِّه المريض برع ويستدعي إيزيس لبسط حمايتها.	المُعالِج والمريض وإيزيس ورع.	الرُّقية فقط.	Pap. Berl. 3038., No. CXCI.
التصدى لأمراض نسيت وتميت.	المعالِج يفحص المريض ويُشَبِّهُه بالمعبود جِب ويوصى بدواء صنعته إيزيس.	المعالِج والمريض وإيزيس وجِب.	لبخة قوامُها الملح والدقيق وطحين الفاصوليا والكزبرة والزيت والعلكة.	Pap.London10059,No. XXV.
رُقية لزيادة فاعلية الزيوت المستخدمَة في مُختَلِفِ العِلاجات.	المُعالِجُ يؤدى مهمة المعبود جحوتى.	المُعالِج والمعبود جحوتى.	الرُّقية فقط.	Med.Pap.Hearst, No. CCIV.
تحصين البدن من الإصابةِ بأوبئةِ العالم.	ينوب حورس عن المعالِج في تحصين الجسد.	المُعالِج وطالب التحصين والمعبود حور.	الرُّقية فقط.	Pap. E. Smith, No.V.
حالات التَوَرُمِ في أى جزءٍ من أجزاءِ الجسم.	المُعالِج يتلو الرُّقية ويذكر أن هذا الدواء وُجِدَ أسفل معبد أوزير.	المُعالِج والمريض وأوزير.	لبخة من مكوناتِ الخروب والعلكة والتمر، توضعُ فوق موضِع التورم.	Med. Pap. Eb., No. DLXXXIX.

فك ضماضة عِلاجية.	المُعالِج يتلو الرُّقية ويُشَبِه المريض بحور ويستدعى المعبودان رع وأوزير للتدخل.	المُعالِج وحور و المعبودان رع وأوزير.	الرُّقية فقط.	Med. Pap. Eb., No. II.
للوقايةِ من وباءِ الطاعونِ السنوي.	المُعالِج يتلو الرُّقية ويُشَبِّه طالِب التحصين بالبغيضِ والخصمِ الذى يصعُبُ النيلُ منهُ.	المُعالِج وطالِب التحصين والربة مسخنت.	الرُّقية فقط.	Pap. E. Smith, No. III.
سيدة تُعاني النزيف.	المُعالِج يؤدي دور المعبود أنوبيس لإيقافِ هذا النزيف.	المُعالِج والمريض والمعبود أنوبيس.	سِدادةٌ من النسيجِ توضعُ في مؤخرةِ المريضة.	Pap.London10059, No. XXXIX.
لإضفاء الفائِدة على العسل المُستخدَم في الوصفات العِلاجية.	المُعالِج يتلو الرُّقية الخاصة بالعسل ويذكرُ أنهُ من مُجربات المعبودات.	المُعالِج ومختلف الأرباب.	الرُّقية الخاصة بالعسل.	Med. Pap. Eb., No. CCXV.
للتحصين ضد أوبئة العام وكل الرياح الخبيثة.	المعالِج يتلو الرُّقية ويُحيل التحصين إلى الربةِ سخمت، مع تشبيه طالب التحصين بحور.	المُعالِج وطالب التحصين وسخمت وحورس .	الرُّقية فقط.	Pap. E. Smith, No. I.
صد الآلام الناجمة عن التأثير السيئ للموتي على الأحياء.	المعالِج يفحص المريض ويصف وصفة علاجية يَذكُرُ أن رع هو من صنعها لشفاء الحالة.	المعالِج والمريض والمعبود ورع.	وصفة علاجية قِوامُها العلكة وثمار الخروب، مع بذور الكزبرة، بالإضافةِ إلى العرعر والتوت.	Med. Pap. Eb., No. CCXLII.
مريض يُعاني جُرحٌ في الجبهةِ مع النزيف.	المُعالِج يفحص الجُرح لوقف النزيف ويُناشد إيزيس للتدخل بعد المساواة بين المُصاب وحور	المُعالِج والمُصاب وإيزيس وحور.	الرُّقية فقط.	Pap. E. Smith, No. IX.
اختبار حمل لسيدة.	المُعالِج يتلو الرُّقية على السيدة المُراد فحص إمكانية حملها وتشبيهها بإيزيس وحملها بحور ويُراقِب الحالة.	المُعالِج والمريضة وحور وإيزيس.	الرُّقية فقط.	Med.Pap. Kah. VI., XXX.

التحصين ضد مرضٍ تميت.	المُعالِج يتلو الرُّقية ويصف المرض بعدو بتاح وجحوتى طلبًا لعونهم.	المُعالِج وطالِب التحصين والمعبودان بتاح وجحوتى.	وصفةٌ علاجية اشتملت على الطمي والعلكةِ والقرع والبرتقال اليابِس.	Pap.London1 No. 0059, VIII.
تحصين البدن ضد وباء الطاعون.	المُعالِج يتلو الرُّقية ويُحيل التحصين إلى الربة سخمت.	المُعالِج وطالِب التحصين والربة سخمت.	نبات شامِس.	Pap. E. Smith, No. VIII.
تحصين سيدة ضد الأمراض الجلدية.	المُعالِج يتلو الرُّقية أربع مرات ويجعل من طالبة التحصين ابنة معبودة.	المُعالِج و طالبة التحصين ومعبودة.	الرُّقية فقط.	Pap.London1 No. 0059, XIX.
لمقاومة اللَّبْس	المُعالِجُ يعمل على طرد القوى المعادية من بدن المريض،ثم يُشَبِّه مريض اللَّبْسِ بحور طالِبًا عون إيزيس.	المُعالِجُ والمريض وحور وإيزيس.	الرُّقية فقط.	Pap. Berl. 3038., No. CXC.

قائمة الإختصارات

G.Med	*Grundriss der Medizin der alten Ägypter.*
ICE	*International Congress of Egyptologists.*
J. Theol. Stud.	*The Journal of Theological Studies*
MDAIK	*Mitteliungen des Deutschen Archaeologischen Instituts Abteilung Kairo.*
RC	*Religion Compass.*
SAB	*Sudhoffs Archive Beiheite.*
SAOC	*Studies in Ancient Oriental Civilisation.*
SAW	*Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig.*
ZÄS	*Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde.*

حواشي البحث

(١) لعلنا من خلال ما وَصَلَ إلينا مكتوبًا عن الحالات المرضية وطرق التعامل معها يُمكننا يقول ليك ووفقًا لكل تلك ومن ناحية الطب كعلم كانوا نسبيًا مُراقبين حريصين ودقيقين، وكانت لهم أساليب منهجية الأدلة أن الأطِباء المصريين القدماء فى الفحص، وأنهم قد وضعوا أُسُسًا لمبادئ الفحص الطبي للمريض، ومن ثم التشخيص والتعرف على مسار المرض. فعلى عكس الموقف الخرافى المعتاد لكل الشعوب فى العصور القديمة تجاه المرض، برزت شخصية الطبيب المصري القديم، وحجم المعرفة الطبية التي يمتلكها، فضلًا عن الملاحظة الواسعة لكلٍ من المرض وطُرُق العلاج الناجِعة، والتى أُخضِعَت من قِبَل الأطباء المصريين وبشكلٍ مِهَنى للتحليل والتصنيف والترتيب. انظر:

Leak, C.D., The Old Egyptian Medical Papyri, University of Kansas Press, Kanas1952, P.67.

(٢) Hunn, J.F., Ancient Egyptian Medicine, P.96.

(٣) يكتفى في هذا الصدد فقط بالتلميحِ إلى النماذجِ الأوليَّةِ من التراثِ الديني من قَصَصِ المعبوداتِ، حتى تُصبحُ التعويذةُ مُتَصِلةٌ بحلقةٍ من تاريخهم.أنظر:

Erman, A., Handbook of Egyptian Religion, P.150.

(٤) Erman, A., Handbook of Egyptian Religion, P.153.

(٥) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, P.15.

(٦) كما أن المعالجين باستخدام السحر يُسَمُّونَ القوى المُعادية والمُحتملة أن تكون وراءَ الإصابةَ وإيقافِها للكَفِّ عن إيذاءِ المريضِ من خلال الزجر، وهو ما لا يفعلهُ الطبيب، والذى يستخدم الوسائل العملية التجريبية، بل ويُحاولُ تثبيت القواعد العلمية. كما أن المُعالج من خلال السحر يتواصل مع القوى الخفية المُحتمل إحداثِها للأذى للشخص المريض، أما الطبيب فيتواصل فقط مع الحالة المرضية أو المريض ذاته. أنظر:

Fischer, H.W., Altägyptische Zaubersprüche, PP.13-14.

(٧) Bar, J., Vascular Medicine and Surgery in Ancient Egypt, 260.

(٨) Erman, A., Handbook of Egyptian Religion, P.148.

(٩) فالجوانب السحرية المُصاحِبَة للطب تمنحُ كذلك رعايةً مُقَدَّسَةً من المعبوداتِ لشخصِ المُعالِج، وهو الأمرُ الذى لا يقتصرُ على معبودٍ بعينهِ، بل شَمَلَ ذلك العديد من المعبودات. كما أن إعداد العِلاجاتِ وإدارتِها لا ينحصرُ فقط في الثالوث (الكاهن والساحر والطبيب)، بل يضُمُ أيضًا (التعاويذ والموادِ العِلاجيةِ والطقوس المُصاحبة). أنظَر:

Ritner, R. K., Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice, P.57.

(١٠)تجدرُ الإشارةُ هُنا إلى أن صِحةَ هذه الأساطير المرجعيةِ ذاتِها، والتى يُرتجى منها أن تنتهى مأساةِ المريضِ ومُعاناتهِ وفقًا لنهاياتِها المُوفقةِ، هي ذاتُها أمرٌ مشكوكٌ في حدوثِهِ من الأساس، بمعنى أننا لانعلم ما إن كانت تلكَ الأحداث الأسطورية واقعية وحدثت بالفعل، أم أنها كانت مُجرد خرافاتٍ أسطورية.أنظر:

Erman, A., Handbook of Egyptian Religion, P.153.

(١١) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. II, Pls.XIXa.-XXa., 18-28.

(١٢) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.745.

(١٣)لعل فى ذلك إشارة إلى إلمامِهم طبيًا بحقيقةِ أن التقلبات الجوية خلال فصول السنة، وما ينتج عنها من الرياح والعواصف تكون وسيطًا يحملُ معهُ أوبئةِ العام، وفى مقدمتها مرض الطاعون.

(١٤) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, PP.745- 746.; Breasted, J., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. I, XVIII.13-15, P.477.

(١٥) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.746. (Anm. 110.)

(١٦) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. II, Pls.XIXa.-XXa., 18-28.

(١٧) نسبة المريض إلى المعبودةِ باستت هُنا هي ضمانةٌ على حتميةِ شفائِه بعد أن أصبحَ ابنًا مُقدَسًا، تتولى والدتهُ الربة باستت حمايتَه من هذا الوباء.

(١٨) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.745.

(١٩) Wreszinski, W., British Museum 10059 und der Papyrus Hearst, No.31, P.151.

(٢٠) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.401.

(٢١) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. II, Pls.XIXa.- XXa., 18-28.

(٢٢) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.745.

(٢٣) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. II, Pl.XVIIIa., 1-10.

(٢٤) ويُلاحَظُ هُنا نوعٌ من تبادُل المنفعةِ مع المعبودةِ حتحور، حيثُ يذكُرُ النصُ أن المعبودةَ حتحور سوف تُرافِقُ رب الشمس في مركبه الصباحية، مكافأةً لها لحماية الشخص وحِفظِهِ من وباء الطاعون.

(٢٥) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.742.

(٢٦)لما كان المعبودِ باستطاعتهِ أيضًا أن يقوم هو بدور المعالج، وهو الدور الذي يُحَدِدُهُ المُعالج بالأساس، بُغيةَ أن يُعَزِّزُهُ هذا التدخل المُقدس فى شفاءِ المريض، نجدُ في كثيرٍ من الحالاتِ أن المعبود حورس يؤدي هذا الدور الخاص بالمعالِج، وهو أمرٌ لهُ ما يُعَضِّضُدُهُ، فهو ابنُ إيزيس الساحرة الشافية، الأمرُ الذي يُمَكِّنُهُ حتى من الاستعانةِ بتوجِيهها لهُ، ومن ناحية التحصين يُفتَرَضُ اكتسابَهُ للمناعةِ لِما تحَقَقَ لهُ من شِفاءٍ خلال الأحداث الأسطورية. أنظر:

Fischer, H.W., Altägyptische Zaubersprüche, P.19.

(٢٧) Wreszinski, W., British Museum 10059 und der Papyrus Hearst, No.160, PP.37-38.

ففي هذه الرُّقية شُبِهَ المريض بالطفل حورس ابن أوزير، والذى يؤكدُ فيها شفاءَهُ من الطفح الجلدى بِنِوَتهِ لأوزير وكذلك (٢٨) أمه الساحرة إيزيس، والتي يؤكدُ المريضُ، على لسانِ المُعالِجِ أو من ينوبُ عنهُ، أن سِحرَها يُطَوِقُ جسده لحمايتهِ، ويؤكدُ أنهَ سيُشفى وِفقًا لذلك من الطفح الجلدى.

(٢٩) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.322.

(٣٠) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. I, P.477.
(٣١) Fischer, H.W., Altägyptische Zaubersprüche, P.19.
(٣٢) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. II, Pl. XVIIIa., 11-16.
(٣٣) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.743.
(٣٤) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. II, Pl. IV-Va., 20.
(٣٥)هو من ألقاب الربة إيزيس ويعنى المُبَجَلَة والجليلة*3ḫt*:
(٣٦) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.720.
(٣٧) Fischer, H.W., Altägyptische Zaubersprüche, P.19.
(٣٨) Wreszinski,W., Der Papyrus Ebers Umschrift,Übersezung und Kommentar,Teil:1,PP.2-3.
(٣٩) ثمةَ العديد من الرُّقى الشافية التي تربط المريض بالمعبود حورس، لا سيما خلال مرحلة طفولته التى حُفَّت بالمخاطِر، وكان على والدته إيزيس أن تُخفيه لينجو من تَرَبُّص قاتل أبيه، عمه ست، بهِ بُغية قتلِه، حتى أصبح ست منبعًا رئيسًا لكلِ الشرور، والمسئول عن كل شيءٍ خبيثٍ وقاتل. كما يُلاحظُ كذلك تدعيم هذه المساواة بين المريض وحور من خِلال ذِكر الحدث الأسطوري القديم، وهو الصراع بين حور وعمهِ ست، ومالاقاهُ حور من أخطارٍ خلال هذا الصراع. فنجد الرُّقية تُفسِرُ ما لَحِقَ بالمريض من أذىً، وتأسيًا بالحدث الأسطورى القديم، كان من تدبير المعبود ست، وأنهُ هو بالأساس من تسبب في إيذاءِ المريض. وهذا الأمر ينتُجُ عنهُ بطبيعة الحال أن تُشرِف الربة إيزيس والدة حور على عملية فك الضماضة من المريض، والذى تساوى مع المعبود حور. أنظر:
Fischer, H.W., Altägyptische Zaubersprüche, P.19.
(٤٠) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.548.
(٤١) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. II, Pls.XIXa.-XXa., 18-28.
(٤٢) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.745.
(٤٣) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.393.
(٤٤) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.393.
(٤٥) Grapow, H., Medizinische Texte V, Bln.190,PP. 298-299.
(٤٦) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.393.
(٤٧) Griffith, F.L., Hieratic Papyri from Kahun and Gurob, Voll. I.(Texts), No.XXX., P.10.
(٤٨) Ivanova, M., Milk in Ancient Egyptian Religion, P.27.
(٤٩) Griffith, F.L., Hieratic Papyri from Kahun and Gurob, Voll. II.(Plates), No. XXX., Pl.VI.
(٥٠)وفقًا للنص شُبِهَت السيدة الخاضعة للاختبار بالربة إيزيس، كما شُبِهَ حَملَها المُزمع تحديد إمكانيتهِ بالمعبود حورس. فهو تصويرٌ لحدثٍ أسطوريٍ يتمثلُ فى حملِ إيزيس بولدها حور، وفيهِ شيءٌ من البِشارة حالَ إيجابية الفحص، ذلك أن حمل إيزيس وولادتها قد تمَّ بنجاح. وعلى الجانبِ الآخرِ يُعَدُ العِجل رمز للمعبود حورس، والذي أرضعتهُ أمهُ البقرة حتحور في الحدثِ الأسطوري، وفى ذلك ضمانةٌ للغذاء بعد تمام الحمل والولادة. أنظر:
Ivanova, M., Milk in Ancient Egyptian Religion, P.27.
(٥١) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.434.
(٥٢) Wreszinski, W., Der Papyrus Ebers Umschrift, Übersezung und Kommentar,Teil:1,P.2-3.
(٥٣)" تتحدث إلى جسدك " أي من يُمَثِلُكَ جسديًا، وهو هنا " حورس ".أنظر:
Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.378.
(٥٤) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.548.
(٥٥) Wreszinski, W., Pap. Berl. 3038, No.189, PP.103-104.
(٥٦) Grapow, H., Medizinische Texte V, Bln.190, PP. 298-299.
(٥٧)وفقًا للفكر المصري القديم تُمَثِّل حياةِ المعبوداتِ ذاتِها النموذج الأوَّلى لحياة الإنسان بجميعِ أحداثِها. ففي الأحداثِ الأسطوريةِ شاعَ استدعاء المعبودات من أمثالِ رع وأوزير والربات إيزيس وباستت، لا سيما الربة إيزيس للإستفادة من إمكاناتِها الطبيةِ الأسطورية، كطبيبةٍ للمعبوداتِ، وفي مقدتهم المعبود رع والمعبود حورس. أنظر:
Erman, A., Handbook of Egyptian Religion, P.151.
(٥٨) Deines, H.V.; et al., Übersetzung IV-I, P.171.
(٥٩) Wreszinski, W., British Museum 10059 und der Papyrus Hearst, No.4, P.139.; Leitz, Ch., Magical and Medical Papyri of the New Kingdom, P.53.
(٦٠) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.294.
(٦١) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.385.; Leitz, Ch., Magical and Medical Papyri, PP.55-57.
(٦٢) Leitz, Ch., Magical and Medical Papyri of the New Kingdom, P.57.
(٦٣) Wreszinski, W., British Museum 10059 und der Papyrus Hearst, No.8, P.141.
(٦٤) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.383.
(٦٥) لعلَ في هذا التشبيه الخاص بالمرضِ امتداد لقِصة التنافس بين حور- الابن البار والمُخلِص لإيزيس وأوزير، ويُمَثِّلُهُ هُنا المُصاب أو المريض من جانب- وبين المعبود سِت- العدو الخبيث القاتِل، والذي يُمثِّلُهُ هنا المرض أو الإصابة- من جانبٍ آخر. فكثيرًا ما أشارَ هذا الحدث الأسطورى-والذى استدعاهُ المُعالِجُ بشارةً وطلبًا للعونِ- إلى جروحِ طَرَفي

الأسطورة، وكيف اعتنت إيزيس بوليدها حتى تعافى من جروحه. وهو الحدث الذي باستدعائه تتدخل الربة إيزيس لِشفاءِ جُرحِ المُصاب، والذى شَبَهَهُ المُعالِجُ هنا هو الآخر بالمعبودِ حورس، وجُرحِهِ أو إصابتِهِ بالمعبود ست.

(٦٦) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. I, IV. 20-V 4, P.220.

(٦٧) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.393.

(٦٨) تلكَ الحالات الأسطورية التى كان فيها العِلاجُ ناجعًا وساهَم في شِفاءِ الحالةِ المرضية المُشابِهة والخاصة بعالم المعبودات، دونَ أن يَغفَلوا بطبيعةِ الحالِ الدورَ الطبى فى العونِ على الشفاءِ، وما يستتبعُ ذلكَ من استخدامِ للعلاجاتِ المختلفةِ والأربطةِ والضُماداتِ، تزدادُ نجاعتها من وجهةِ النَظرِ المصريةِ القديمةِ إذا ما أُضيفت إليها الصلواتِ والدعواتِ من خلالِ الرُقى طلبًا للشفاءِ. فالمعبوداتِ في الفكرِ المصري القديم كانت تُشَكِّلُ مُجتمعاتٍ مماثِلةٍ للمجتمعاتِ البشريةِ، بما تشمَلُهُ الأخيرةُ من أزواجٍ وزوجاتٍ وأبناءٍ وإخوةٍ وأخوات، وهم في نفس الوقت يمرضونَ ويحتاجون إلى الوصفاتِ العلاجية. هذهِ الوصفات ذاتها، والتي كانت ناجزةً في عِلاجِ المعبودِ في الحدثِ الأسطوري، استُخدِمَت في هذا الأسلوبِ لعلاجِ الحالاتِ المرضيةِ البشرية. فتشبيهِ الوصفةِ الدوائيةِ يعنى أن الوصفةَ ذاتها استُخدِمت لشفاءِ معبودٍ مُعينٍ، وهو الأمرُ الذي يستتبعهُ أن تكونَ معبوداتٍ أخرى هم من وصفوا هذا الدواء في الحدثِ الأسطوري، لِذا دأبَ المُعالجونَ على الإشارةِ إلى أن الوصفةَ العلاجيةَ التى أعَدُوها هي ذاتها التي صنعها معبود أو معبودةٍ لعلاجِ معبودٍ مُعينٍ. أنظر: Hunn, J.F., Ancient Egyptian Medicine, P.96.

(٦٩) Hunn, J.F., Ancient Egyptian Medicine, P.96.

(٧٠) Grapow, H., Medizinische Texte V, Eb.247, PP.445-446.

(٧١) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.393.

(٧٢) Deines, H.V.; et al., Übersetzung IV-I, P.111.

(٧٣) Lucarelli, R., Illness as Devine Punishment, P.55

(٧٤) Grapow, H., Medizinische Texte V, Eb.244, PP.443-444.

(٧٥) Deines, H.V.; et al., Übersetzung IV-I, P.260.

(٧٦) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, PP.105-106.

(٧٧) Grapow, H., Die Medizinische Texte V, Eb.242, P.442.

(٧٨) Deines, H.V.; et al., Übersetzung IV-I, P.259.

(٧٩) Deines, H.V.; et al., Übersetzung IV-I, P.259.

(٨٠) Wreszinski,W., Der Papyrus Ebers Umschrift, Übersezung und Kommentar, Teil:1, P.73.

(٨١) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.593.

(٨٢) Wreszinski, W., Der Papyrus Ebers Umschrift,Übersezung und Kommentar,Teil:1, P.72.

(٨٣) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.592.

(٨٤) Deines, V.H., und Grapow, H., Drogennamen, I, P.481.; Ebell, B., Die Ägyptische Krankheitsnamen, in: *ZÄS* 62, Leipzig 1926, PP.13-14.

(٨٥) Grapow, H., Die Medizinischen Texte V, L.25, P.274.

(٨٦) Wreszinski, W., British Museum 10059 und der Papyrus Hearst, P.188.

(٨٧) Grapow, H., Die Medizinischen Texte V, Eb.245, P.444.

(٨٨) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.593

(٨٩) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.534, Anm.97.

(٩٠) Wreszinski, W., British Museum 10059 und der Papyrus Hearst, No.215, PP.49-50.

(٩١) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.534.

(٩٢) Wreszinski, W., British Museum 10059 und der Papyrus Hearst, No.214, P.49.

(٩٣) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.533.

(٩٤) Deines, V.H., und Grapow, H., Drogennamen.I, P.132.;Ebell, B., Krankheitsnamen, P.16-18.

(٩٥) Wreszinski, W., Pap. Berl. 3038, No.189, PP.43-44.

(٩٦) استحضار مشهد فتح الفم الذي يلى التحنيط للمقاربةِ بينهُ وبين حالة المريض بعد تناولهِ للدواء، فطقسة فتح الفم تعنى عودة أعضاء الجسد للعمل، فيما يُشبِهُ الإنعاش، ونفس الأمر بالنسبةِ للمريضِ بعد التعافى من المرض. انظر: Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.532, Anm.85.

(٩٧) إشارةٌ إلى الحدثِ الأسطوري الذى تولت المعبودة إيزيس خلالهُ عِلاج المعبود رع من تأثير مادة السُم على جسدِه.انظر: Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I,P.532, Anm.86;Eb.61,P. 557.

(٩٨) أى المرض *ʿ3ʿ* والذي يُصيب البطن بشكلٍ رئيس.

(٩٩) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.532.

(١٠٠) فضلاً عن الأحداث التى دارت على أرضِها فيما يَخُصُّ الجانب العقائدى المصرى القديم. من ذلك أوزير وزوجته وابنهما حور، والأحداث الدامية التى وقعت بينه وبين أخيهِ رمز الشر ست، وكذلك الصراع بين حور المُدافِع عن إرثِ والدهِ، وعمهِ ست قاتِل أبيه. بالإضافةِ إلى رب الشمس رع، ودورهِ الرئيس في الفكر المصري القديم، وهو الأمرُ الذى يُفَسِرُ حرص المُعالج أو الطبيب في النصوص الطبية على الإشارة إلى تلك المدن في عديد من المواطن تبركًا بها، بُغيةَ الاستعانة بقدراتهم في شفاءِ الحالاتِ المرضيةِ للأفرادِ.

(١٠١) Leitz, Ch., Magical and Medical Papyri of the New Kingdom, P.55.
(١٠٢) Wreszinski, W., British Museum 10059 und der Papyrus Hearst, No.5, PP.139.
(١٠٣) Leitz, Ch., Magical and Medical Papyri of the New Kingdom, P.55.
(١٠٤) Breasted, J.H, Edwin Smith Surgical Papyrus, P.5.
(١٠٥) هذا الأسلوب في إرجاع أُصول وثائِقِهِم الطبية إلى عالمِ المعبوداتِ مؤداهُ هو إضفاء لونًا من القداسةِ على تلك الوصفات من ناحيةٍ، وكذلك أنها خارجة عن الطبيعة (خارقة) من جِهَةٍ أُخرى. وهو الأمرُ الذى يُخالِفُهُ Ritner, R.K.، فهو يرى أن تلك الوصفات الدوائية التي تُنَفَذُ بمساعدة السحر، والتي استَخدمت مثلها المعبودات ذاتِها، من الأليَق وصفها فى المجالِ الطبي على أنها جُزءٌ من الطبيعة وليست خارقة للطبيعة. أنظر:
Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol.I., P.5.
Ritner, R. K., The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice, P.8.
(١٠٦)Grapow, H., Die Medizinische Texte V, PP.407-408.

(١٠٧) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.648.
(١٠٨) Wreszinski, W., British Museum Nr.10059 und der Papyrus Hearst, No.22, P.147.
(١٠٩) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, PP.155-156.
(١١٠) Urzi, E., The God Anubis of Letopolis as the Keeper of the Medical Papyri, PP.204-205.
عن الألم وخدو انظر.Weiga, S., Oncology and Infectious Deseases in Ancient Egypt, PP. 27-29
(١١١) Wreszinski, W.,Der Papyrus Ebers Umschrift,Übersezung und Kommentar,Teil:1, P.213.
(١١٢) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.698.
(١١٣) Breasted, J. H., Edwin Smith, Surgical Papyrus, P.5.
(١١٤) Wreszinski, W., British Museum 10059 und der Papyrus Hearst, No.216, P.50.
(١١٥) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.534.
(١١٦) لاشك أن هجمات ست المُتكَرِرَة ومحاولاته للنيلِ من ابنِ أخيهِ الطفل حور كانت مثالية للبادِئة الأسطورية حال موازاتِها بمِحنةِ المريض، وفي نفسِ السياق من الأمثلِ في هذا الصدد مُقارَبَة الإجراءات المُفيدة والفعَّالة التي اتخذتها الأم إيزيس بالتأثير الإيجابي على تدابير العلاج، فهى طريقةٌ مُثلى أن تعود الصحة إلى الجسد المريض، بأن يسود حورس عَقِبَ انتصارِهِ على عمهِ سِت، ففيهِ تجسيدٌ لمفهومِ العدالةِ، ونفس الأمر بالنسبةِ للمريض الذى يتساوى مع حور يكون من الأولَى أن يُشفى من بابِ العدالةِ أيضًا. أنظر:
Zucconi, L.M., Medicine and Religion in Ancient Egypt, P.32.
(١١٧) Zucconi, L.M., Medicine and Religion in Ancient Egypt, P.32.
(١١٨) Wreszinski, W., Der Papyrus Ebers Umschrift, Übersezung und Kommentar, Teil: 1, P.3.
(١١٩) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.548.
(١٢٠) Breasted, J.H., Edwin Smith Surgical Papyrus, Vol. II, Pl.XVIIIa., 17-19.
(١٢١) يرى Westendorff, W. أن الشيء البغيض غير المُحَبَب أو البُغض هُنا هو إشارة إلى جُثةِ أوزير المُقَطَّعَة، والتي تَشَبَه المتوفى بها، ليس لبُغضِ المنظرِ فحسب، بل أنهُ سينجوا كما نجا صاحِب هذا الجسد المُقَطَّع. انظر:
Anm.97. 43,Anm.94.;P.744,٧Westendorf,W.,Handbuch der Altägyptischen Midizin,BandII,P.
(١٢٢) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band II, P.743.
وقد يتساءلُ البعضُ عن هذا الخلطِ بين أحداثٍ دنويةٍ مُتغيرة ومُنتهية، وأحداثٍ كونيةٍ ثابتة ومُستدامة. وهذا الأمرُ تفصيلُهُ
(١٢٣) هو أن التشبيه العام لتلك الرحلة الخاصة برب الشمس في العالم الآخر والمحفوفة بالمخاطِر والعقبات العديدة، والتى قد تُوقِفُ مسارَ الكونِ برُمَتهِ إن قُدِّرَ لها النجاح في عرقلةِ مسارِ ربِ الشمس وموكبه هو تشبيهٌ لما يُلاقيهِ المريضُ جَرَّاءَ الإصابةِ من آلامٍ ومُعاناة، وفي نفس الوقت في هذا الربط بشارةٌ بزوالِ المرضِ أو الإصابةِ، فهذه الرحلةُ دومًا تنتهي بانتصارِ رب الشمس على عوامل الدمار والظلام في العالم الآخر.
(١٢٤) Assman, J., Magie und Ritual im Alten Ägypten, P.23.
(١٢٥) فالدين في مصر القديمة يتمحورُ حولَ استمرارية العالم، والتي ترتكِزُ بالأساسِ على استمرارِ مسارِ الشمسِ دون عائِقٍ، وهو المسارُ الذي يكونُ دومًا تحت مخاطِر التهديدِ بالتوقفِ. الأمرُ الذى يستلزمُ ممارسة الطقوسِ الدينيةِ إلى جانبِ السحر في وحدةٍ واحدةٍ تجعلُ من العسيرِ الفصلُ بينهما بشكلٍ واضحٍ. أنظر:
Assman, J., Magie und Ritual im Alten Ägypten, P.23.
(١٢٦) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.420, Anm.702.
(١٢٧) Leitz, Ch., Magical and Medical Papyri of the New Kingdom, P. 59, n.68.
(١٢٨) Wreszinski, W., British Museum 10059 und der Papyrus Hearst, No.13, P.143.
(١٢٩) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.421.
(١٣٠) فالتواصُلِ بين العالمينِ الدُنيويُ والأُخرويُ فيما يخُصُ الإصابةِ بالامراضِ أمرٌ مُعتاد، والآخو من نماذج هذا التواصل. فالآخو كانوا من القوى المُعادية التي يُستعاذ من شرّها فى نصوص الاستشفاء، وهم عكس ال ***Mtw*** من الموتى الخطرين، ذلك أنهم بالأساسِ من الأبرارِ، قُدِّرَ لهم أن يمُروا بمراحلِ تحولٍ طبيعيةٍ من عالمِ الأحياءِ إلى عالمِ الموتى، وحَظُوا كذلك بطقوسِ دفنٍ طبيعيةٍ، غيرَ أنهم وكما سُمِح لهم بأن يتجولوا حيثُما شاءوا فى العالمِ الآخر، كانَ يُسمَحُ لهم كذلك بأن يَمُرُّوا بحريةٍ إلى عالمِ الأحياءِ كأشباحٍ خَيِّرَة، وفي ذاتِ الوقتِ كان بمقدورِهِم إيذاءِ الأحياء، سواءً بإفزاعِهِم ليلًا أو بالكوابيسِ والأحلامِ المُزعجة، أو ببعضِ الأمراضِ كالاضطرابِ العقلي المُصاحِب للطاعون ***J3dt*** وكذلك الحُمَّى في بعض الأحيان. أنظر:
Szpakwska, k., Demons in Ancient Egypt , P.801.

(١٣١) Wreszinski, W., Pap. Berl. 3038, No.190, P.44.
(١٣٢) Westendorf, W., Handbuch der Altägyptischen Midizin, Band I, P.393-394.

Quelques exemples de l'expression « celui dont l'action ne connaît pas l'échec »

Prof .DR/ Wagdy Ramadan

L'Égyptien ancien refusait l'idée de défaillance, c'est pourquoi, nous trouvons la formule « celui dont l'action ne connaît pas l'échec » [i] dans les textes. Notre attention s'est portée ici sur cette formule. On la trouve sur les papyrus, les stèles, et dans les textes religieux. Dans cette optique, examinons la formule précédente, familière à chaque personne. Par ailleurs, elle est utilisée à propos d'une divinité [ii] . Pour l'instant, arrêtons- nous sur onze documents dont le plus ancien date du Nouvel Empire, et plus particulièrement les textes datant de l' époque ramesside, pour justifier notre point de vue

1- Stèle de Ramsès II, prov. Athribis

- A . ROWE, « Short report on excavations of the Institute of Archaeology, Liverpool at Athribis », dans *ASAE* 38, 1938,p.525, pl. 98.
- K.A.KITCHEN, *Ramesside Inscriptions, Historical and* Biographical II, Oxford, 1969, p. 306-7.
- P.VERNUS, *Atribis,textes et documents relatifs à la géographie, aux cultes, et à l'histoire d'une ville du Delta Égyptien à l'époque pharaonique, BdE,* 74, 1978 , p. 37, n. c.

Ddt m rA.f xpr nn whn zp

« Tout ce qui sort de sa bouche se réalise, celui dont l'action ne connaît pas l'échec ».

2- Stèle de Ramsès II à Beth-Chan , l'an 18 .

- K. A. KITCHEN, *op. cit* . , p. 151,5 .

-A. ROWE, *Topography* History *of Beth- Shan* , 1930, pl 46.
- PM VII, p. 379 .

n why n zxr .f ii n aS n.f

Ç *Celui dont son conseil ne connaît pas l'échec* [iii] *, et il vient vers celui qui l'invoque* »

3- Stèle de Tamy, prov. Pi-Ramsès .

- J. YOYOTTE, « Les stèles de Ramsès II à Tanis », dans *Kêmi* 10, 1949 , p. 60 - 74 .
- K. A. Kitchen, *RI II* , p. 289,9 .
- PM IV , p. 21 (196) .

n why n.f

« Il n'a pas connu l'échec »

4- Temple de Mout à Karnak

- KITCHEN, *op . cit.* , p; 596, 14-15.

n AhAy n.f

« Il n'a pas connu l' échec »

5- Stèle de Ramsès II, prov. Giza

- CH.ZIVIE, *Giza au deuxième millénaire, BdE* 70 , 1976, p. 149, l. 6-7 .
- KITCHEN, *RI* II, p. 337,9 .

n why n.f hb n.f tAw nbw
« Il n'a pas connu l' échec (quand) il a parcouru tous les Pays »[iv]

6- Stèle de Ramsès II, prov. Assouan
- L*D* III, pl . 175(9)

- J. DE MORGAN, *Catalogue des monuments et inscriptions de l'Égypte antique* : Kom

Ombo I, Vienne, 1895, p. 6.

- KITCHEN , RI II, p. 354,4 .

bw hAw i Ddt.f nb

Ç *Toute ce qu'il dit, ne connaît pas l'échec* » [v]

7- Le temple de Beit el - wali,règne de Ramsès II .

- G. ROEDER, *Der Felsentemple von Bet el - Wali*, Le Caire,1938, pl. 15-21.

- Ed. WENTE, *The Beit el -Wali temple of Ramesses II*, Chicago, 1967, p. 15.

- PM VII, p. 23-4 (8-9) .

whi ib n tA xArw

« Celui qui ne manque pas de courage [vi] *dans la terre de Kharou »* .

8- Le temple de Karnak, Salle hypostyle, paroi ouest.

- KITCHEN, *RI II*, p. 165,11.
- PM II , p. 47-49 (1)

nn whi n.f zpd-Hr m kAt.f

« *Celui qui ne connaît pas l' échec, l'intelligent dans son travail »* [vii]

9- Papyrus de Pinedjem en hièratique, XXI [e] dyn., prov. Cachette de Deir el - Bahari.

- G. Daressy, « Le décret d'Amon en faveur du grand prêtre Pinozem » dans RT 32, 1910,p. 179.

nn whA zpA SAa n.f zbty n biA n pt nty Hr mw.f

« Sepa celui qui ne connaît pas l'échec quand il a débuté (ou commencé) l'enceinte de fer qui est sur son eau »

Le texte de ce papyrus nous apprend que Sepa vient vers qui l' appelle, donnant la joie et l' allégresse à qui proclame son nom. Il accorde la durée des années à celui qui est son favori, protecteur bienfaisant qui le met dans son cœur. [viii]

10- Stèle de Pi (Ankh)y, prov. Gebel Barkal (Napata), XXVe dyn. , au Musée du Caire JE 48862, Salle R. 30 E.

- N. GRIMAL, *La stèle triomphale de Piankhy*, *MIFAO* 105, Le Caire, 1981,p. 128.

- A. SPALINGER, « *The Piye Pi(Ankh)y Stela »*, dans RdE 31, 1979 , p . 74

- PM VII , p . 217 .

n whi n.f zp .i

« Il (le dieu) a fait que mon action ne connaît pas l' échec »

11- Papyrus de Nesmin, III e siècle av. J.C. , Brit. Mus. , n° 10208

- F. HAIKAL, *Two hieratic funerary Papyri of Nesmin*, dans BÆ 14, Bruxelles, 1972, p. 17, n° 28

- J. CL. GOYON, « Le cérémonial pour faire sortir Sokaris (papyrus Louvre I. 3079) » dans RdE 20, 1969, p. 63.

iwty whA zp.f

Ç Celui dont l'action ne connaît pas l'échec » [ix]

Conclusion

On remarquera que le texte renfermant cette expression pour toujours realiser, espère-t-on, le bonheur des êtres, sans parler de la philosophie exprimée, qui est d'une grande hauteur de pensée. Evidemment, cette expression entre aussi dans la composition de certains titres de roi (doc. 1-8,10), dignitaire, noble, ou prêtre (doc. 9,11).

Pour la formule précédente, on trouve plusieurs variantes :

1- n whi zp.f (doc.11)
2- n whi. n.f zp.i (doc. 10)

3 - nn whn zp (doc.1)

4 - n whn zxr.f (doc. 2)

5 - n whi n.f (doc. 3,5,8)

6 - bw whi iDdt.f nb (doc.6)

7 - (n) whi ib n tA xArw (doc. 7)

8 - nn whi + une divinité (doc.9)

On notera également que cette formule est portée par des divinités (doc. 9,10); D'autre part, la plupart des formules précédentes, est attribuée au roi Ramsès II combattant, qui conquiert sans faillir tous les pays étrangers (doc; 1-9), de même pour le roi Piankhy (doc; 10). Enfin, le prêtre Nesmin a porté cette formule (doc. 11).

Le document(10) fait allusion à la fonction du dieu Sepa, qui réside à Pe- Hapy, par lequel la crue du Nil jaillit à Héliopolis.[x] De plus, on est amené à la question de relation possible entre l' expression précédente et les guerres du roi Ramsès II, contre les pays étrangers. A mon avis, on peut préciser cet aspect. Reste à voir, le sens et la graphie du verbe: whi, whn; ce verbe sert à donner le sens de « faillir, échapper » .[xi] On peut mettre un
lien entre le mot «whn È et le sens fréquent dans la langue arabe « el -wahan », c'est-à-dire « la faiblesse ». En ce qui concerne la graphie de ce mot, il est écrit par la syllabe Ç wh È (doc; 5,7,10) et Ç whA,whn È (doc. 1-4,9,11) .

[i] Sur le sens de Ç zp È, voir MEEKS, *Alex* I, p. 95, 77. 0993, en copte OYI E, cf. *Wb*, I , p .339,14.

[ii] P. VERNUS, *Athribis*, P. 37, n. C . Sur les graphies différentes de ce mot, voir *Wb* I , p. 339, 1-14

[iii] Lire : whi, voir *Wb* I , p. 339, 4.

[iv] Lire: hbi , « enfoncer avec les pieds, piétiner » ,cf. MEEKS, *Alex.* III , p. 178 , 79. 01823 .

[v] Le mot whi a aussi le sens de « rater, faillir »,voir SPALINGER, *RdE* 31, 1979, p. 74, n. 26.

[vi] Sur cette expression , voir MEEKS, *Alex. III*, p. 73, n° 79. 0728 .

[vii] Pour zpd-Hr ,voir CH . ZIVIE, *Giza*, p. 188, l.7.

[viii] R. WAGDY, *Le dieu Sepa dans la religion égyptienne, Thèse (inédite*), Le Caire, 1994, p. 151 (doc.161 a).

[ix] Le mot zp désigne parfoisn l'action ou l'entreprise du roi, voir VERNUS, *op.*

cit, p. 73, n. c ; SCHOTT, *Göttingen Nachr*; 1961, p. 143, n° 6.

[x] Sur la stèle de Djedatoumoufankh, prov. d'Héliopolis, XXVI [e] dyn. , cette divinité a porté le

titre de l' eau nouvelle, voir CORTEGGIANI, *hommages Sauneron* I , p. 133-4, l. 4; p. 122, n. k .

[xi] Sur whi-ib « manque de courage, defaillir » ,voir MEEKS, *Alex.* III, p. 73, n° 79. 0728. Mais Faulkner, *CD*, p. 65, donne « miss of arrows » .

Remarks on Four Coptic Tax-Receipts

Dr/ Sohair Ahmed

Abstract:
This paper deals with adding some remarks on four published Coptic tax receipts written on ostraca (potsherds) were presented by Crum in his book: "Short Texts from Coptic Ostraca and Papyri" as kind of text and the transcription only without translation or comment, their numbers are: O. Crum ST, 419, 64, 68, and 78. They were translated by Till in more than one publication. For that I prefer to collect all what written about them (through these publications) and comment on them here and also presented them with their photos.

Key words: Collector, Gold, Payer, Potsherd, Receipt, Solidus, Tax.

Introduction:
The tax receipts tell us about the importance of taxes in late antique Egypt. The Romans established a strict system of taxation. There were many kinds of tax such as land tax, taxes on property, on animals and on specific goods such as salt and oil. There was a complicated system of tax collection and local people could be forced to work as tax collectors. Many tried to avoid paying taxes, especially when the harvest was poor. It is said in Roman times, one quarter of all the tax revenue in Egypt went to Rome and another quarter to pay the Roman army in Egypt. The rest was spent on the upkeep of the farm land (building and repairing dykes, canals and dams), and on the administration (to pay the salaries of government officials).[i] Documents are connected to taxation: tax receipts, a few tax demands, protection passes (when escaping from paying the tax), a travel permit, and a tax agreement.[ii] The content of Coptic tax receipts shows that there was a scribe in many times and the payment can be on two installments.

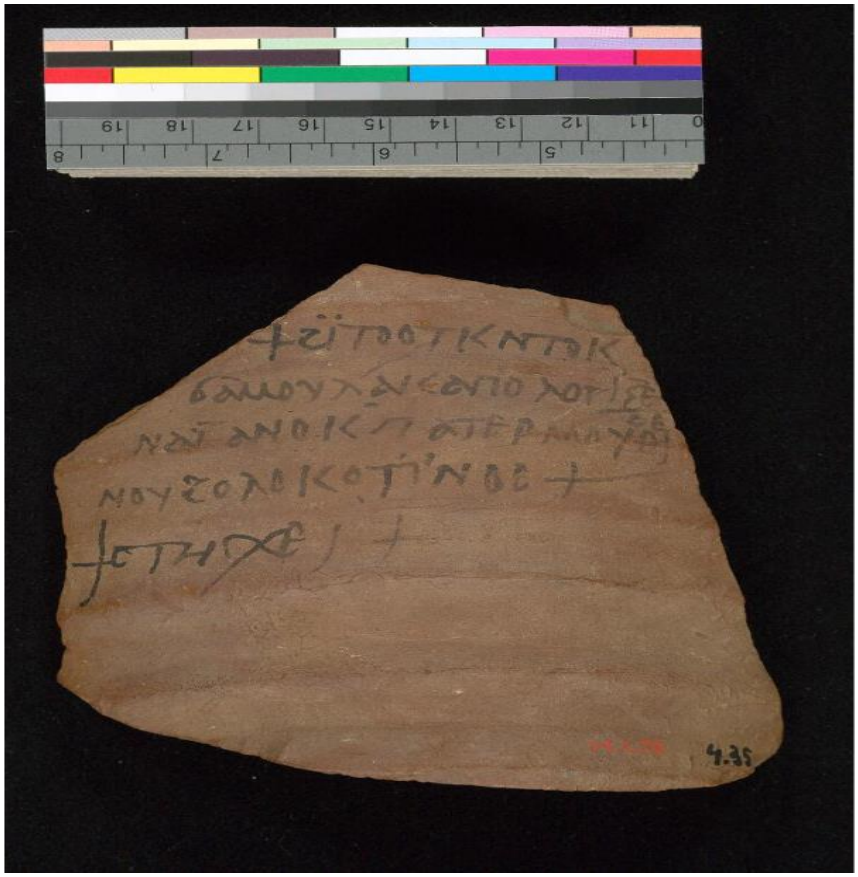
Signs for publishing[iii]
[abc] Letters missing from the original text due to lacuna, restored by the editor.
a(bc) Abbreviation / symbol in the text, expanded by the editor.
<ab> Characters erroneously omitted by the ancient scribe, restored or corrected by the editor.
{ab}Letters in the text considered erroneous and superfluous by the editor.
\ab/Letters added above the line of writing.
… letters difficult to read by the editor

Receipt 1

Title	receipt [VI-VII century]
Summary	receipt of a solidus paid by Kamoul to Patermouthi; at the end "I assent"
Citations	O.Crum ST 419
Inv. Id	O.Col.inv. 69 (acc. 4.35)
Support/Dimensions	1 ostracon ; tan ribbed clay ; 10.5 x 13 cm
Language	in Coptic
Date	500 CE – 690 CE More from the period between 500 CE and 690 CE
Note (general)	5 lines of writing on the front; back blank
Note (general)	Complete
Note (general)	the hand is regular and medium-sized; the signature is larger and

more proficient[iv]
content by Crum and Till: tax receipt/receipt.[v]
provenance: Memnoneia-Djeme (Thebes west),
Sheikh Abd el-Gurna
Dialect: Sahidic[vi]

Content by me: perhaps tax receipt (as suggested by Crum) because it is mentioned here the paid money is a gold coin known as solidus /holkottinos, this coin worth 22-24 carats, the tax payer called Kamoul (his name means "camel") and the tax collector called Patermouthios.



Recto

1. + ϩϊτοοτκ ντοκ
2. ϭαμογλ ακαπολογϊϩε
3. ναϊ ανοκ πατερμογθι\ος/
4. νογϩολοκοτϊνος +
5. ϯστηχεϊ +

1. + From your hand, you (are)
2. Kamoul , you paid
3. to me , I am Patermouthios
4. one holokottinos (=solidus) +
5. I assent +

I observed that neither the names of fathers nor the titles were written in this receipt.

The text starts and ends with cross.

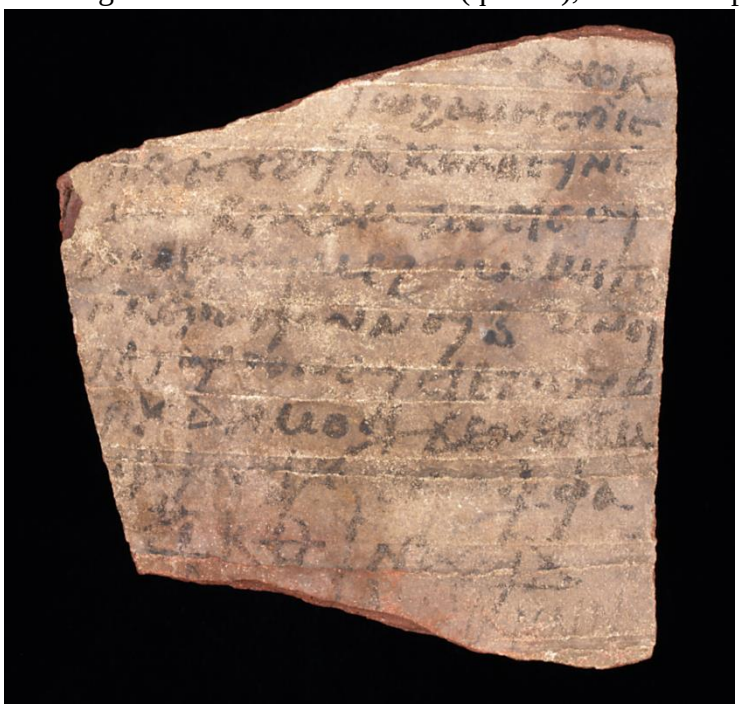
Receipt 2
O. Crum ST no.64,
potsherd

Transcription only without translated until the 7th line only by: Till [vii]
.
Kept in Durham, Oriental Museum, no. 1951.14
(the Museum sent the photo to me)

translation by: Crum (in 1921)

Content by Crum and Till: : tax receipt
Provenance: Thebes, the 6th-the 8th c. AD[viii]

Content by me: tax receipt from a Pistikos (an official) who writes to two persons called Kolbeune and Abraham recorded that they paid to him their tax consists of one (gold) solidus and 10 gold carats and one tetarton (quarter), the date of payment is faded here.



Recto

1. + ⲁⲛⲟⲕ
2. ⲓⲱϩⲁⲛⲏⲥ ⲡⲓⲥ
3. ⲧⲓⲕ/ ⲉⲧⲥϩⲁⲓⲛ̄ⲕⲟⲗⲃⲉⲩⲛⲉ
4. ⲙ̄ⲡⲁⲃⲣⲁϩⲁⲙ ⲭⲉ ⲉⲓⲥ ⲟⲩ
5. ϩⲟⲗⲟⲕ/ ⲉⲩⲙⲉϩ' ⲙⲛⲙⲛⲧⲉ

6. ⲛ̄ⲕⲉⲣⲁⲧⲓⲟⲛⲛ̄ⲛⲟⲩⲃ' ⲙ̄ⲛ̄ⲟⲩ
7. ⲧⲉⲧⲁⲣⲧⲟⲛ ⲁⲩⲉⲓ ⲉⲧⲟⲧ ⲥⲓ ?
8. [ⲧⲟⲧ]ⲕ……
9. ……..ⲣⲫⲁ[ix]
10. ⲕⲑ .ⲛ…….[x]

1. + I am
2. John the
3. warden (pistikos) who writes to Kolbeune
4. and Abraham that behold one
5. Solidus paid with ten
6. gold carats with one
7. Tetarton (quarter) they came to my hand
8. from your hands ….]
9. ……. Name of month?
10. …29, Indiction?……..

l.2-3 ⲡⲓⲥⲧⲓⲕ/ abbreviated for ⲡⲓⲥⲧⲓⲕⲟⲥ " trustee, custodian "[xi]considered as attribute means "man of - confidence/ trust"[xii], namely literally means trustworthy man.
In papyri, the term had denoted a kind of agent since the Byzantine period. In Early Islamic period, this title seems to be mostly connected with the Arab authorities and tax-collection. They could have been a sort of guarantors for the tax payments of their villages. This practice is well attested in 7–8thcentury papyri likely to be administrative agents in charge of organizing requisitions in Fustat.[xiii]

ⲕⲟⲗⲃⲉⲩⲛⲉ: a personal name for men.[xiv]
l.5 ϩⲟⲗⲟⲕ/ abbreviated for holokottinos as Coptic term for the largest denomination of gold coin, roughly equivalent to the Arab Dinar , in Greek texts as nomisma.[xv]Latin as solidus, Arabic as Dinar, known in Roman Empire after 312 A.D., in Bohairic known as loukoje[xvi] and became feminine word. The weight of the standard coin is 4.5 gm. of gold[xvii]and sometimes became less.

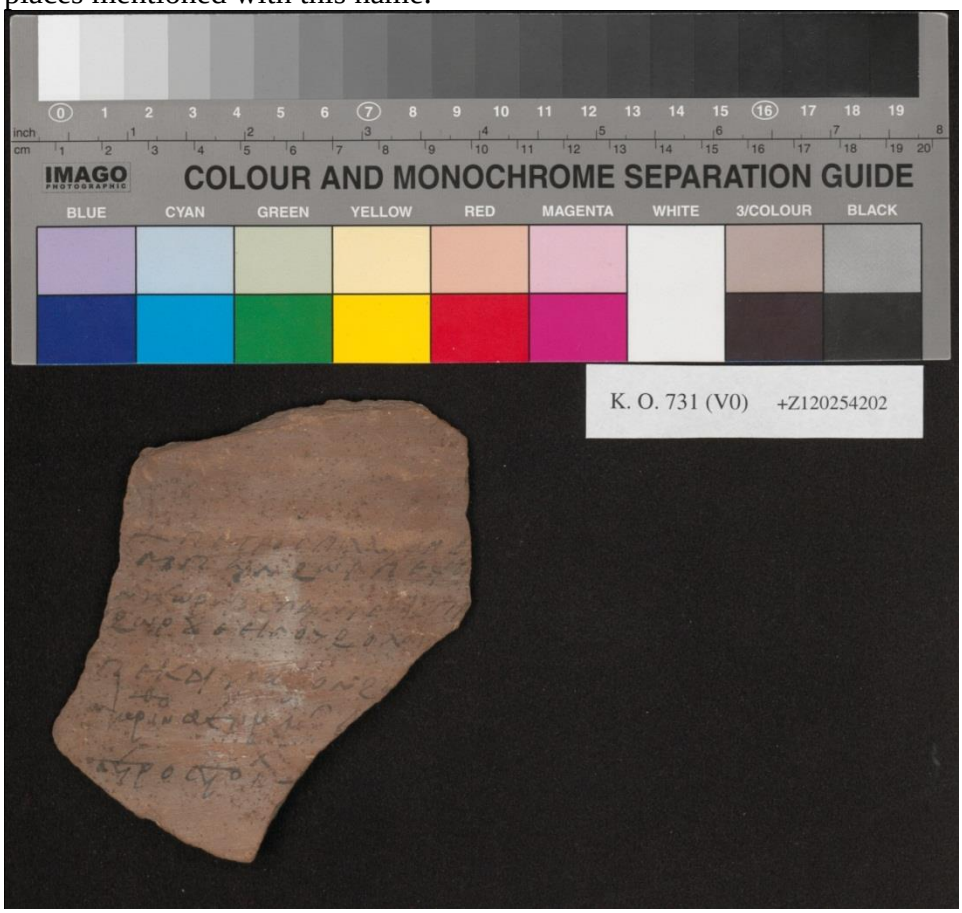
ⲙⲉϩ: verb means:

1. "fill"
2. fulfill, complete
3. amount to, reach
4. pay
5. be full
6. be paid[xviii]

ⲧⲉⲧⲁⲣⲧⲟⲛ means "quarter" but I think it refers to a coin minted from bronze[xix].

Receipt 3
O.Crum ST no.68 . O.Vind
Copt no.92
Potsherd
Transcription only without translation : Crum, W. E. (in 1921)
Translation for part of text - by : Till , in 1947, 1960 and 1964
provenance: Memnonia-
Djeme-Thebes, AD700-
725.[xx]
Kept in the National
library of Vienna

Content by me: tax receipt from the *lashane* (Magistrate) of Sanhur[xxi] called Peter to George son of Isak from the same village that the *lashane* George received the money of his poll tax as one reckoned solidus. For that this receipt may found from Fayyum although there are other places mentioned with this name.



Recto

1. + ⲡⲉⲧⲣⲟⲥ ⲡⲗⲁϣⲁⲛⲉ
2. ⲙⲡϣⲛ̄ⲯⲱⲣ[xxii] ⲡⲉⲩⲥ[ⲯⲁⲓ]
3. ⲛ̄ⲅⲉⲱⲣⲅⲓⲟⲥ ⲡϣⲛ̄ ⲓⲥⲁⲕ ⲡⲣ[ⲙ ⲡϣⲛ̄]
4. ⲯⲱⲣ ⲭⲉ ⲉⲓⲥ ⲟⲩⲯⲟⲗⲟⲕ[/ ⲛⲁⲣⲓⲑ(ⲙⲁ) ⲯⲁ]
5. ⲡⲉⲕⲇⲓⲁⲅⲣⲁⲫⲟⲛ'ⲯⲁ[ ]
6. γι/ αρίθ νο α εγ μ/ με[ ]
7. ⲡⲉⲧⲣⲟⲥ ⲥⲧⲟⲓ\ⲭ/+

1. +Peter the magistrate

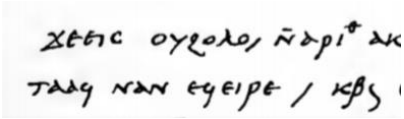
2. of the Sanhur , the one who writes
3. To George the son of Isak the m[-an of San-]
4. hwr that here is one [reckoned] solidus for
5. Your poll tax for[….]
6. Namely 1 reckoned solidus ,Wrote (in) month Me[-sore ..number]
7. Peter assents +

ⲗⲁⲫⲁⲛⲉ: village magistrate equals to *protocomet* , one of his functions is issuing the receipts for taxes paid.[xxiii]

ⲇⲓⲁⲅⲣⲁⲫⲟⲛ: *diagraphon* is the poll tax paid by Egyptian adult males known in Ptolemaic and Roman periods and still in Islamic Egypt for non-Muslims adult males.[xxiv]

Note : Most of the fiscal texts written by a scribe called Aristophanes are concerned with the poll tax, called *diagraphon* in Theban documents. He wrote receipts for a total of sixty-seven men, issuing multiple receipts for nine of them. Payments were made in installments (katabole) in the first part of the fiscal year (between May and September). The fixed formulary of these receipts is presented in detail. All but two of the receipts for the poll tax were written in Coptic and those for the expense tax in Greek. Cromwell hypothesizes that the choice of languages depended on the destination of the receipt.[xxv]

Reckoned solidus: it equals about 22 carats[xxvi] in another Coptic tax receipt[xxvii], the reckoned solidus is mentioned as:



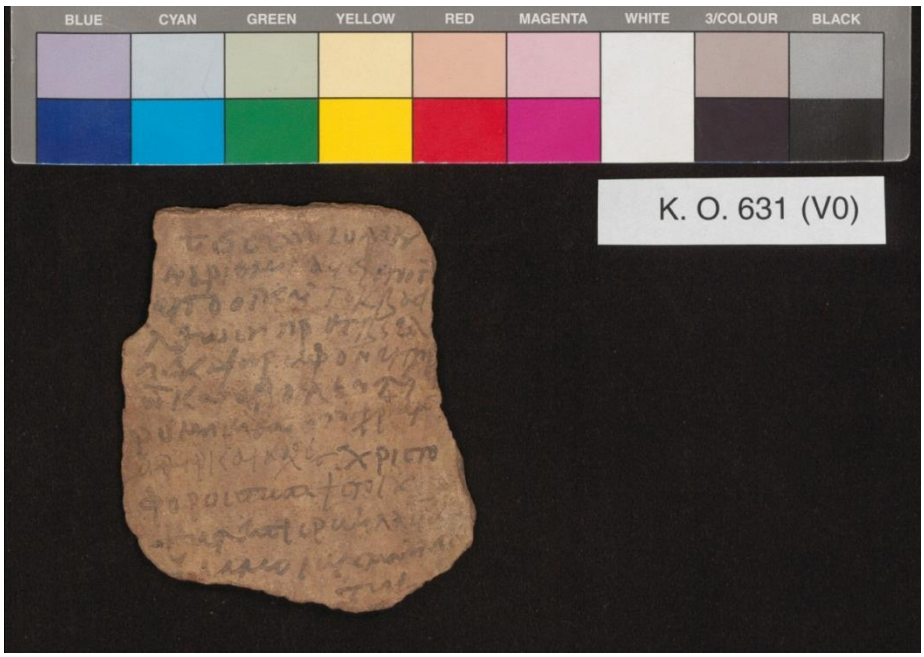
I can translate it as according to Till[xxviii]: "and here is one reckoned solidus, you paid it to us (two pistikos). It makes 22 and half carats ".

When the Roman solidus, widely distributed by Emperor Constantine I commencing in 312, from the reign of this Emperor (r. 306-337), the gold solidus was minted at seventy-two to the Roman pound, and later sub-divided into twenty-four carats probably in the early fifth century. The solidus did not change until Justinian I issued light weight gold solidi weighing twenty carats each (3.76g) and twenty-two carats each (4.14g) from 538 onwards[xxix].

Receipt 4

O. Crum ST no.78 , O.Vind Copt no.76, potsherd	
Transcription only	**without translation or comment by: Crum, W. (in 1921) translated by Till, W. (in 1947, 1960 and 1964)**
Content	**:** tax receipt **Kept in the National library of Vienna** **Provenance** : Memnonia- Djeme-Thebes, AD 698-728.[xxx]

Content by me: tax receipt of poll tax, the payer is a priest called Basileos and the first signer is a headman[xxxi] called Christophoros and the scribe here called Psate son of Pisrael, he was considered as one of the scribes of Thebes.[xxxii]So it confirms this receipt from Thebes.



Recto

1. + ειcc^{xxxiii} ογϩολοκ/
2. ναριθμια αϥει ετοοτ
3. ϩιτοοτκ ντοκ βασι
4. λεωc ππρεcβ/ ϩα
5. πεκδιαγραφον ϩιτπρ
6. ω\τ/ καταβογλη ντει
7. ρομπε πεμπτη^{xxxiv} γι ^{xxxv}χρ^{xxxvi} α μ/
8. αθυρ κα ινδ/ ε + χριcτο
9. φορος παπη ϯcτοιχ +
10. ψατε πιcραηλ αϥαιτει
11. μμοι αιcμν πειε[ν]
12. ταγι/

1. + Here is one reckoned solidus
2. Came to my hand
3. From your hand you are Basi-
4. leos the priest for
5. Your poll tax for the first
6. Installment of this
7. Fifth year, namely 1 gold (=solidus), month
8. Hathor 21 , the 5th Indiction + Christo-
9. Phoros the headman, I assent +
10. Psate (son of) Pisrael he asked
11. Me, I drew this
12. Receipt

It is unclear whether low weight coins were minted at Alexandria, although some were probably imported into Egypt with trade or imperial donatives. [xxxvii] Mentioned Alexandrian solidus in O.Crum ST, no.70

l.9 ⲁⲡⲏ : This title has several meanings in different contexts. It can denote an abbot, a head of a guild or a village headman. Although in Djeme papyri *ape* is most likely lower ranking village official mainly concerned with the collection of taxes (the leading village headman being the *(lashane*), in the Hermopolite nome the term clearly means village headman and is an equivalent of the Greek prwtokwmetes. [xxxviii]

Conclusion:

The Coptic tax receipts were written usually on potsherds (one side only) including the names of both the tax collector and tax payer(s) with the names of their fathers in many cases, often the titles of one or both the payer and collector were also added , these texts were including also names of coins . Writing the date is also important and often written in Greek. There were many officials acted as tax collector, in these texts he appears as warden (Pistikos), headman (Ape) and village magistrate (Lashane) . There are many kinds of taxes like poll tax, grains tax, and land tax and so on. The poll tax (diagraphon) mentioned in two texts here.

Bibliography:

Ahmed, S. 2020. Ancient Coptic Society Series (editor & author), VOL. 1, Eleven Coptic Papyri from Beinecke Library- Yale University with Glossary of Currency in Coptic, Cairo

———————2010. "Professions, Trades, Occupations and Titles in Coptic – alphabetically I ", *JCoptS*12, Peeters: Leuven, Paris, Bristol, pp.115-148

Berkes,L. 2019. Receipt for Brick and Lime, in: Boud'hors, Anne et al. (Eds.): Coptica Palatina: Koptische Texte aus der Heidelberger Papyrussammlung (P.Heid.Kopt.). Bearbeitet auf der Vierten Internationalen Sommerschule für Koptische Papyrologie Heidelberg, 26. August – 9. September 2012, Heidelberg, p. 105–109 , available on: https://doi.org/10.17885/heiup.286.c6066

Buchanan, E. 2015. Debt in Late Antique Egypt (400-700 CE), Oxford University PhD thesis, Christ Church, (ora.ox.ac.uk)

Cromwell, J. 2017. Recording Village Life: A Coptic Scribe in Early Islamic Egypt, Michigan
Crum, W. 1939. A Coptic Dictionary, Oxford
Escoffey, C. 2012. Ancient Alexandria, Alexandria

Legendre , M. 2019. Book Review on Jennifer A. Cromwell, Recording Village Life: A Coptic Scribe in Early Islamic Egypt. New Texts from Ancient Cultures 8 (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017), Al-ʿUṣūr al-Wusṭā 27, 289-296

Hasitzka, M. 2007. Namen in Koptischen DokumentarischenTexten,
(www.onb.ac.at)

O. Crum ST= Crum,W. 1921. Short Texts from Coptic Ostraca and Papyri, Oxford.
O. Vind. Copt= Till, W. 1960. Die koptischen Ostraka der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna
Till, W.C. 1947. Die Koptischen Steuerquittungsostraca der Wiener Papyrussammlung, Orientalia N.S. 16, Rome. pp.525-543
————. 1964. Die Koptischen Rechtsurkunden aus Theben, Wien
Worp, K. 1999. Coptic Tax Receipts: An Inventory, TYCHE14 , Wien

Websites:

Coptic-Dictionary.org
Trismegistos.org
Papyri. info

[i] Escoffey 2012, 45
[ii] Marie Legendre 2019, 293
[iii] Cromwell 2017 , xxiii
[iv] This information written on the website: Papyri info.
[v] Till, 1964, p.227
[vi] Trismegistos.org
[vii] Till 1964, p.221
[viii] Trismegistos.org
[ix] Perhaps the 7th month , see: Coptic Dictionary online
[x] Difficult to read, the letters are not clear.
[xi] Ahmed 2010 , Part.1, 138, Forster WB , 646
[xii] Cherix 2006-2019 , 161b
[xiii] Berkes 2012, 108
[xiv] Hasitzka 2007, 50b .
[xv] Cromwell 2017 , xxii
[xvi] Many forms in Cherix, Index Grec-Copte , 115b
[xvii] Ahmed 2020 ,58
[xviii] Coptic Dictionary Online , Copt. Dict.,208a-b
[xix] Ahmed2020, 57
[xx] Trismegistos.org
[xxi] Sanhur – ϣⲉⲛϩⲱⲣ (Shenhor) means "the residence of Horus, a place name in Fayyum (Middle Egypt), see : https://thenamesdictionary.com/name-meanings/phiom/name-meaning-of-phiom, and http://mediawiki.feverous.co.uk/index.php/List_of_Coptic_place_names.
[xxii] Read as ϩⲱⲣⲡⲉ by Crum, read and translated by Till 1947, 539-540
[xxiii] Ahmed 2010, 129
[xxiv] Cromwell 2017 , xxii .
[xxv] Legendre 2019, 291
[xxvi] See: Worp 1999, 312
[xxvii] ST, no. 63
[xxviii] O.Vind. Copt., no.101, O. Crum ST no.63
[xxix] Buchanan 2015, 20
[xxx] Trismegistos.org
[xxxi] Other examples in: Worp 1999 , 323-324
[xxxii] See: Worp 1999 ,324

[xxxiii] Read as ⲉⲓⲥ ⲥⲟⲩϩⲟⲗⲟⲕ by Crum
[xxxiv] ⲡⲉⲙⲡⲧⲏ means “fifth” in Greek (online Coptic Dictionary)
[xxxv] γί(νεται) means "namely", in: Bunchanan 2015,103
[xxxvi] Without χ in O. Vind. Copt and Till 1947 , p.535
[xxxvii] Bunchanan 2015,21
[xxxviii] Berkes 2012, 108

A Coptic Letter and a Loan Contract from the Coptic Museum

Dr/Sohair S. Ahmed

Abstract:

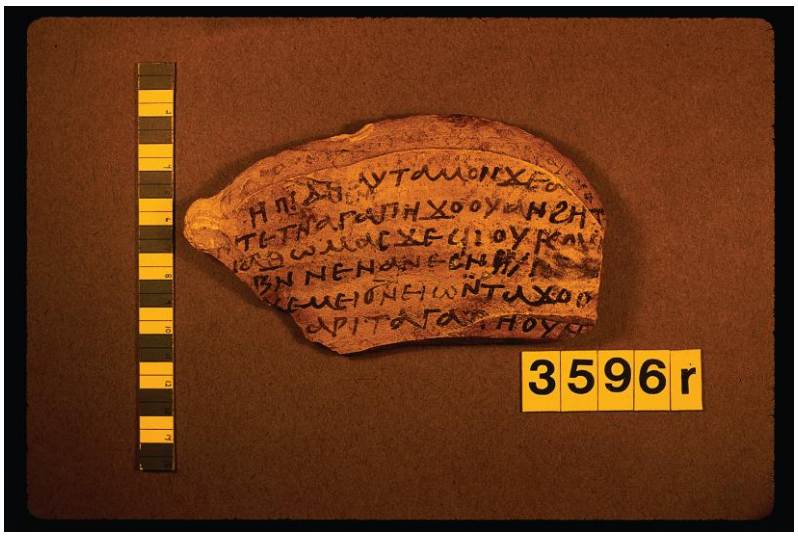
This paper presents two Coptic ostraca in the Coptic Museum in Cairo - as part of a collection of Coptic ostraca were classified by Kent Brown in his catalogue published in 2009, the two ostraca here are bearing the numbers 3596[i] and 4727.

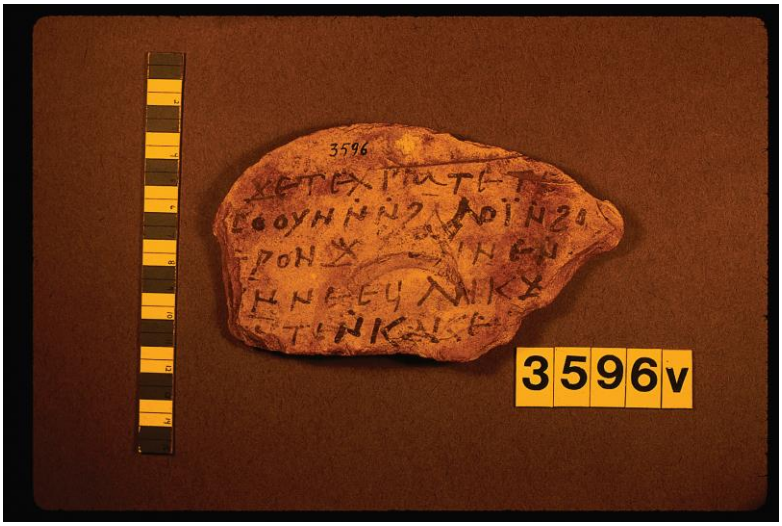
Key words: ass, cakes, Coptic, dates, loan, measure, ostraca, wheat.

Introduction:

The Coptic letters and the loan contracts were written on both papyri and ostraca either in one side or two sides. Usually the address (in letters) or the docket (in loan contracts) was written on the verso in the case of writing on a papyrus. The first ostracon represents a private letter to a cleric and written on a limestone piece while the second ostracon is a contract for repayment a loan of wheat and written on pottery as usual.

(1)
C.M. no.: 3596
Material: limestone
Subject: A letter
Description: white, soiled. Text on both sides; skilled hand on recto, semi-skilled hand on verso;7 lines on recto, 5 on verso
Dimensions: 15.2 x 8.5 cm.
State of conservation: ink is erased at top of recto, faded in the center of verso.
Publication data: Unpublished.
Plate no.: Recto: 20, 230; verso 20,231.[ii]
Content by me: Private letter, the sender seems to be a baker, he asked sending dates for making cakes of dates (ⲕⲁⲕⲉ) to the brothers (monks) and he mentioned that he didn't find ass to deliver the cakes then he referred to the lack or need to the fresh or old dates for making the cakes.





Text:

Recto

1. .....
2.[ϫⲉ] ⲏⲡⲓⲇⲏ ⲁⲩⲧⲁⲙⲟⲛ ϫⲉ ⲁ-
3. ⲧⲉⲧⲛⲁⲅⲁⲡⲏϫⲟⲟⲩ ⲁⲛⲍⲏⲧ[iii] [ⲛ-]
4. [ⲁ]ⲡⲁ ⲑⲱⲙⲁⲥ ϫⲉ ⲥⲧⲟⲩ ⲕⲁ̣ⲣ̣[ⲉ ⲙ̄?]
5. ⲃⲛ̄ⲛⲉ ⲛⲁⲛⲉⲥⲛⲏⲩ [. . .]
6. ϫ̣ⲉ ⲙ⟨ⲡ⟩ⲉⲓⲃⲛ̄ ⲉⲓⲱ ⲛ̄ⲧⲁϫⲟⲟ[ⲩⲥⲟⲩ]
7. ⲁⲣⲓ ⲧⲁⲅⲁ[ⲡ]ⲏ ⲟⲩⲛ [ⲃⲛ̄ⲛⲉ]
8. [ⲙ̄ⲫⲟⲩⲛ ϫⲟⲟⲩⲥⲟⲩ ⲛⲁⲛ?[iv]]

Verso

9. ϫⲉ ⲧⲉϫⲣⲓⲁ ⲧⲉ ⲧⲉ[ⲧⲛ̄]
10. ⲥⲟⲟⲩⲛ ⲛ̄ ⲛ̄ⲍⲗⲟⲓ̈ ⲛ̄ⲍⲟ[ⲓ̈ ⲉⲓ]
11. [ⲁⲛ] ⲉⲣⲟⲛ ϫ[ⲉ ⲃ]ⲛⲛⲉ ⲛ̄[ⲡⲁⲣⲉⲟⲛ?]
12. [ⲏ ⲃ]ⲛ̄ⲛⲉ ⲉⲥⲗⲁⲏⲕ ϫ[ⲉ ⲡ –]
13-[ⲱ]ⲱⲧⲉ ⲛ̄ⲕⲁⲕⲉ[ ]

Translation:

Recto

1. ……
2. seeing [that] they informed us that
3. your charity sent northward [to]
4. [A]pa Thomas for four cakes [of]
5. dates to the brothers [forgive me?]
6. because I didn't find ass to send /deliver [them to you]
7. Do charity, there are [dates?]
8. [inside, send them to us?]

Verso

9. for this need, you (pl.)
10. know (that) the monks of field don't [come]
11. to us for [the old] dates
12. [or the] fresh dates for [the]
13. [dou]gh? of cakes [ ]

Comment:

The 1st line was written on the edge of this ostracon and I expect the 8th line written also on the edge (on verso) and both of them are erased now.

Line 2: ⲏⲡⲓⲗⲏ was written rarely in this spelling, usually as ⲉⲡⲉⲓⲗⲏ[v].

Line 4: ⲥⲧⲟⲩ ⲕⲁ̣ⲓ̣[ⲉ] can be read doubtfully but it is suggested from the context on verso when the sender wrote ⲕⲁⲕⲉ again, I think he means 4 baskets /sacks of cakes, the cake of dates is usually written as ⲧⲁⲇ ⲛ̄ⲃⲛⲛⲉ[vi] but here as ⲕⲁⲕⲉ ⲛ̄ⲃⲛⲛⲉ.

Line 5: ⲃⲛ̄ⲛⲉ "dates" which is written in this form in Sahidic , Akhmimic and Sub-Akhmimic dialects.[vii] Used in wages and loans.

Line 6: [ⲕⲱ ⲛⲁⲓ ⲉⲃⲟⲗ] ⲭⲉ ⲙ⟨ⲡ⟩ⲉⲓⲇⲛ ⲉⲓⲱ (compare similar sentence as: ⲕⲱ ⲛⲁⲓ ⲉⲃⲟⲗ ⲭⲉ ⲙⲡⲉⲓⲇⲛ ⲭⲁⲣⲧⲏⲥ "forgive me because I didn't find papyrus" in the apology formula of the Coptic letters written on potsherds.[viii]

Lines 7- 8: According to context, perhaps the sender asked sending the <u>dates</u> to them in the bakery which seems to be far from the monastery so he intended to send the loaves using the donkey.

Lines 10-12: because of lacuna, the infinitive is missed in the negated sentence (of the 1st present) but it is suggested to be: "the monks of field (i.e. monks as farmers) don't <u>come</u> to us for the old dates or the fresh dates".

Lines 11- 12: ⲃⲛ̄ⲛⲉ ⲉⲥⲗⲏⲕ "fresh/ soft dates ", the opp. as: ⲃⲛ̄ⲱⲟⲟⲩⲉ "dried dates" and ⲃⲛ̄ⲛⲉ ⲛ̄ⲡⲁⲣⲉⲟⲛ "old dates ".[ix] I think this later written here but perhaps in shorter form as ⲡⲁⲗⲉⲛ (= ⲡⲁⲣⲉⲟⲛ , as Gr. adj. means "old").[x] The old dates can be referring to the crop of dates of the previous year. Generally, the writer used ⲭⲉ many times in the text.

(2)

C.M. no.: 4727

Material: pottery

Subject: A letter about an agreement on wheat

Description: brown, almost black, ribbed, pitch on the back surface. Text on one side; semi-skilled hand; 10 lines.

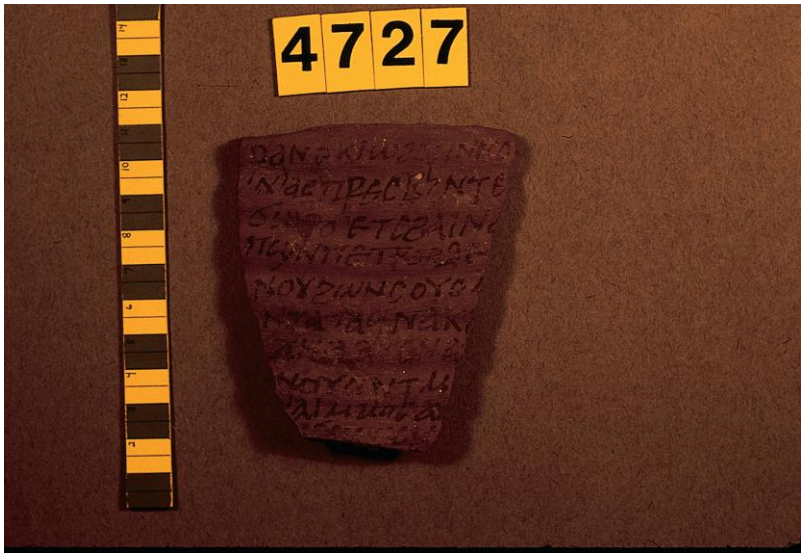
Dimensions: 7.9 x 9.2 cm.

State of conservation: ink is faded in places.

Publication data: Unpublished.

Plate no.: 5,43,75. [xi]

Content by me: A loan contract (not letter as mentioned by Kent Brown), the debtor was a priest while the title of the creditor is not mentioned in the text. The loan is in wheat (measured by *Ho*). The repayment would be in wheat also to be the same as one *Ho* plus one *Ment* (measure) as interest, the text is not completing so the date of repayment is lost here but it is suggested to be in the month of Paone as usual in these texts. In many cases, the loan was in money and the repayment was cereals or fruits.



Text:

Recto

1. ⲡ̀ ⲁⲛⲟⲕ ⲓⲱϩⲁⲛⲛⲏⲥ [ⲡⲱⲛ ⲁⲛⲁ-]
2. ⲛⲓⲁⲥ ⲡⲣⲉⲥⲃ̀ ⲛⲧⲉ[. ..]
3. ⳟⲱⲣⲟ ⲉⲧⲥϩⲁⲓ ⲛϩ[….]
4. ⲡⲱⲛ ⲡⲉⲧⲣⲟⲥ ϫⲉ [ⲁⲓϫⲓ]
5. ⲛⲟⲩϩⲱ ⲛⲥⲟⲩⲟ ⲙ[ⲙⲟⲕ]
6. ⲛⲧⲁⲧⲁϥ ⲛⲁⲕ ϩ[ⲙ ⲡⲁⲱⲛⲉ]
7. [ⲁ]ϫⲙ ⲗⲁ[ⲁⲩ] ⲛⲁ[ⲙⲫⲓⲃⲟⲗⲓⲁ]

8. [ⲙ]ⲛ ⲟⲩⲙⲛⲧ ⲙ[ⲙⲏⲥⲉ .. ⲁⲕⲭⲉ?]
9. [ⲛ]ⲁⲓ ⲙⲙⲟⲥ ⲭ[ⲉ ..]
10.] . . . . . .[

Translation:

1. ☧ I am John [the son of Ana-]
2. nias the priest of [(place -
3. name)] who writes to [NN]
4. The son of Peter that [I received]
5. one *Ho*-measure of wheat from [you]
6. and I will repay it to you in [Paone ?]
7. Without any [dispute/objection]
8. [with] one *Ment*-measure as [interest , as you said?]
9. it [to] me that[…..]
10.]……[

Comment:

Line 1-2: ⲁⲛⲓⲁⲥ or ⲁⲛⲁⲛⲓⲁⲥ: proper names from Hebrew origin, Ar. *Hanania* [xii]
Generally, the usual opening formula of loan-repayment contracts: The names of both debtor and creditor, as: ⲁⲛⲟⲕ A ⲉⲧ/ⲉϥ/ⲉⲓⲥϩⲁⲓ ⲛ̄ B , usually the names of their fathers, or the address of both (or of the creditor only are also written[xiii].
Line 3-4: ⲡⲣⲉⲥⲃ̸ unusual stroke of abbreviation for this title means "priest"[xiv], Ar. as "*qassees*".
The geographical name: ⲧⲉ[. ..] ϭⲱⲣϩ is difficult to be determined perhaps written with the fem. definite article or it refers to "village , hamlet" as ϭⲱⲡⲣⲟ now as *shobra*[xv].
ϩ[….]: represents the personal name of creditor which is difficult to be known because there are many personal names starting with *hori*-letter. [xvi]
I suggest the formula ⲁⲓⲭⲓ according to the space expected here but usually it was written the formula: † ⲭⲣⲉⲱⲥⲧⲉⲓ ⲛⲁⲕ "I owe you".[xvii]
Line 5 ϩⲱ*:* *Ho*- measure is Theban dry- measure for grains & fodder, esp. with wheat, barley and lentils, larger than *Maaje*-measure.[xviii]
Line 6: it is mentioned in many Coptic loan formulas as: † ⲟ ⲛϩⲉⲧⲟⲓⲙⲟⲥ ⲛ̄ⲧⲁⲧⲁⲁϥ ⲛⲁⲕ "I am ready to give it to you".[xix]
Line 7: ⲁⲭⲛ ⲗⲁⲁⲩ ⲛ̄ ⲁⲙⲫⲓⲃⲟⲗⲓⲁ or ⲁⲛⲧⲓⲗⲟⲅⲓⲁ ⲁⲭⲛ is also replaced with ⲭⲱⲣⲓⲥ or ⲁⲧⲗⲁⲁⲩ .[xx]
Line 8: ⲙⲉⲛⲧ is dry measure less than *artaba* usually for wheat.[xxi]

Conclusion:

- Using the ass in delivery the cakes of dates, especially when the cakes delivered in sacks.
- "The monks of field" refers to the monks worked in the lands relating to monastery as farmers and harvesters of fruits like dates here.
- The kind of cakes which is called *kake* mentioned as ⲕⲁⲕⲉ ⲛ̄ⲃⲛⲛⲉ and it doesn't appear in anywhere else.
- In the loan contract, the debtor is priest; the loan is one measure of wheat to be repaid as the same in addition of another measure of wheat as an interest.
- I think both texts here were written in Thebes because the form ⲕⲁⲕⲉ and the *Ho*-measure are Theban and they can be dated from the 6th –the 8th centuries CE.

References:

-S. Ahmed, Three Coptic Potsherds, BAPCI 35, Cairo 2018, pp.187-194
----------, "Two Coptic Legal Ostraca", in P. Buzi et al., Coptic Society , Literature and Religion from Late Antiquity to Modern Times , Proceedings of the 10th International Congress of Coptic Studies, Rome , September 2012, 2 vols. in OLA (247), Peeters: Leuven-Paris-Bristol ,pp. 1317-1322.
- S. Kent Brown with A. Elsayed , The Ostraca of the Coptic Museum, Gorgias: New Jersey 2009
-E. Buchanan, Debt in Late Antique Egypt, 400-700 CE –
Approaches to a Time in Transition, PhD, University of Oxford 2015
-CD= W.E. Crum, A Coptic Dictionary, Oxford 1939
-Kop. Ostraka I= A. Biedenkopf-Ziehner, Koptische Ostraka I, Wiesbaden, 2000
-M. Hasitzka, Namen in Koptischen Dokumentarischen Texten, PDF-book 2006.
-O. Crum= Walter Crum, Coptic Ostraca from the Collections of the Egypt Exploration Fund the Cairo Museum and Others, London 1902.
-OMH= E. Stefanski& M. Lichtheim, Coptic Ostraca from Medinet Habu, Chicago 1952.
-WB= H. Förster, Wörterbuch der Griechischen Wörter in den Koptischen Dokumentarischen Texten, Berlin 2002

[i] This ostracon was registered for studying by Prof. Maher Eissa in 2015, I asked him to permit me publish this ostracon in my research and he found that no problem to be published by me especially he didn't publish it before. For that I am thankful to him so much and dedicate for him this work. The other ostracon here (4727) was unpublished and not registered for anybody when I worked on it.
[ii] The description of the ostracon is mentioned in :S. Kent Brown, The Ostraca of the Coptic Museum, Gorgias; New Jersey 2009, 27
[iii] On north side, in : CD, 717b
[iv] Suggested according similar texts by Crum
[v] WB, 275
[vi] CD,40b
[vii] CD, 40a-b.
[viii] For example: O. Crum, no. 129
[ix] CD, 40b
[x] WB,602
[xi] The description the ostracon mentioned in :S. Kent Brown, The Ostraca of the Coptic Museum, New Jersey 2009, 272
[xii] M. Hasitzka, Namen, 10 and S. Ahmed, Three Coptic Potsherds, BAPCI 35,189
[xiii] Kopt. Ostraka I, 42 S. Ahmed, Three Coptic Potsherds, BAPCI 35,191
[xiv] Priest as debtor in: E. Buchanan, Debt in Late Antique Egypt, PhD, 129
[xv] CD, 827a
[xvi] M. Hasitzka, Namen, 114-118
[xvii] S. Ahmed, Two Coptic Legal Ostraca, OLA 247, 1318
[xviii] CD,650a
[xix] The example from: OMH, no,60
[xx] See: S. Ahmed, Two Coptic Legal Ostraca, OLA 247, 1319,1321
[xxi] CD, 176a