صحن القديسة أفبرونية بالمتحف القبطي بالقاهرة

د/ منى السيد عُثمان الغُباشي
مُدرس الآثـار الإسلاميـــة
كليــة الآداب جامعـــة دمنهور

مُلخص البحث:

يتناول البحث دراسة صحن القديسة أفبرونية أو فبرونيا الشهيدة المحفوظ بالمُتحف القبطي الذي يُنشر لأول مرة، ويتم دراسته دراسة وصفية، ثم دراسة تحليلية تتناول عناصره الزُخرفية الهندسية، النباتية، المعمارية والكتابية، وإلقاء الضوء على السمات العامة المُميزة للفترة التي صُنع فيها هذا الصحن، وكذلك تأريخ الصحن وشخصية القديسة أفبرونيا ومكان دفنها وديرها.

الكلمات الدالة :

الصحن – النحاس – القديسة أفبرونية أو فبرونيا – الأرابيسك– العقود المُتداخلة أو المُترابطة – الجفت اللاعب ذي الميمات – الدُقماق – خط الثُلث – الخط الكوفي المضفور – وقف – المُتحف القبطي – دير الملاك بجرجا سوهاج.

الدراسة الوصفية :

مكان الحفظ بالمُتحف : قاعة رقم ٢٤ – فاترينة رقم ٢٦.

رقم السجل : ١٢٢٢ أ

المصدر : دير القديسة افرونية (افبرونيا– فبرونيا).

مادة الصُنع: من النحاس المطلي بالفضة.

أبعاده : يبلغ قطره ٣٣ سم، ارتفاع من قاعدته ١٩سم.

الوصف [١] **(لوحة١–٢، شكل١)** : عبارة عن صحن مُستدير ذو جوانب مقوسة تنتهي بحافة مُسطحة ذات فوستنات بارزة للخارج، وهو ذو قاعدة مُستديرة صغيرة حدث بها ترميمات، ويُزخرف الصحن زخارف هندسية ونباتية وكتابية نُفذت بالحز التي حدث لبعضها تأكل وخاصةً الزخارف الكتابية. ونُقش عليه من الخلف بالحفر الغائر كتابة نصها "وقفًا مؤبدًا على دير القديسة افرونية"[٢] أي أنه صُنع ووُقف على دير القديسة أفرونية.

قوام الزخرفة: يُزخرف هذا الصحن من الوسط بجامة مُستديرة صغيرة مُزخرفة بزخرفة بزخرفة الدُقماق الهندسية التي على هيئة أشكال أشبه ما تكون بالحرف (Y) اللاتيني المُتداخل مع بعضه (لوحة١–٣، شكل١–٣). وتُحاط هذه الجامة بدائرة ذات كتابات في تكوين دائري بخط الثُلث كان من الصعب قرأتها[٣] (لوحة٣،١، شكل١،٤) ومع ذلك تمكن قرأتها بثلاث صيغ على النحو التالي:

الصيغة الأولى: " وكل (قل) جا العلا لك السر في الأمل ولعلنا نلت عونك يا اله ودر"
أو " وكل (قل) جاء العلا إلا لك السر في الأمل ولعلنا نلت عونك يا إله ودر".
الصيغة الثانية: "ولعلنا نلت عونك يا اله ودر وكل (قل) جا العلا إلا لك السر في الأمل".
الصيغة الثالثة: " السر في الأمل ولعلنا نلت عونك يا اله ودر وكل (قل) جا العلا إلا لك".

رُبما تكون أحدى هذه القراءة صحيحة[٤] وذلك لكون الكتابة نُقشت في تكوين دائري. وهي تُمثل دُعاءً مسيحيًا رُبما دعت به القديسة أفبرونية أو فبرونيا، لكنه ليس معروفًا حاليًا بين الأدعية أو الأذكار الدينية المسيحية. وهو يُشير إلى طلب القديسة العون من الله عز وجل وإن العُلا لله وحده والسر في أمل الوصول إليه، وإلى قوة الإيمان بوعد الله القادر على شيء. وهو بذلك يتفق مع الآيتين المسيحيتين من الكتاب المُقدس برسالة بولس الرسول إلى أهل رومية من الإصحاح الرابع، ونصهما " وَلاَ بِعَدَمِ إِيمَانٍ ارْتَابَ فِي وَعْدِ اللهِ بَلْ تَقَوَّى بِالإِيمَانِ مُعْطِياً مَجْداً لِلَّهِ. وَتَيَقَّنَ أَنَّ مَا وَعَدَ بِهِ هُوَ قَادِرٌ أَنْ يَفْعَلَهُ أَيْضًا" [٥].

وتُحاط الدائرة الكتابية بدائرة أكبر تملأ باقي مساحة قرص الصحن وتُحدد بإطار من الجفت اللاعب ذي الميمات، وهي ذات زخارف هندسية ونباتية تتكون من اثني عشر عقدًا نصف دائري مُفصص تتقاطع مع بعضها البعض وتتلاقى مع إطار الجفت اللاعب في الميمات والتي هي عبارة عن اثني عشر ميمة تنتصف قمة العقود النصف دائرية (لوحة١-٣، شكل٢).

وتحصر هذه العقود فيما بينها أشكال هندسية من المُثلثات والمُعينات التي تصطف في ثلاثة صفوف أفقية كما تبدو مُرتبة رأسيًا في ثلاثة صفوف تتناوب مع صفين يتوجا بالميمة (لوحة١-٣، شكل٢). وتبدو هذه العقود كزهرة مُتفتحة البتلات. وتبدأ هذه الأشكال حول الدائرة الكتابية باثني عشر مُثلثًا بجوانب مقوسة زُخرفت بزخرفة الدُقماق التي على هيئة شكل حرف (Y) اللاتيني، يعلو هذه المُثلثات اثني عشر شكلًا مُعينًا بجوانب مُفصصة زُخرفت بزخرفة الدُقماق، وتحصر فيما بينها من أعلى اثنا عشر شكلًا مُعينًا آخر زُخرفت بزهرة اللوتس المُتفتحة بالأسلوب الصيني، وتحصر فيما بينها أيضًا من أعلى اثنا عشر مُثلثًا يبدو مُنفرج الزاوية بجوانب مُقوسة وينتصف قاعدته الميمة وزُخرفت هذه المُثلثات بزخرفة الدُقماق التي على هيئة حرف (Y) اللاتيني، كما تحصر الميمات فيما بينها أشكال شبه مُثلثة أصغر زُخرفت أيضًا بزخرفة الدُقماق أيضًا (لوحة١-٣، شكل٢).

جوانب الصحن: تُزخرف جوانب الصحن المقوسة بست جامات تتناوب مع ست مناطق مُستطيلة مُحددة من أعلى وأسفل بإطار من الجف اللاعب الذي يتلاقى مع الجامات بست ميمات (لوحة١-٢، شكل١،٥).

الجامات: هي جامات مُستديرة يتوسط كل منها دائرة أصغر زُخرفت بالدُقماق وتُحاط بفرع نباتي مُتموج يتفرع منه وريقات نباتية محورة أشبه بميمة (لوحة١-٢، ٤، شكل١،٥-٦).

المناطق المُستطيلة: وتُزخرف بزخارف نباتية كتابية محورة بالتناوب بحيث تُزخرف ثلاث مناطق منها بزخرفة الأرابيسك وهي الزخارف النباتية العربية المورقة المحورة عن الطبيعة. وقد رُسمت هذه الزخارف النباتية وكأنها تخرج من مزهريات معدولة ومقلوبة وتتكون كل منها من بدن كُمثري من المراوح النخيلية ويتوسطه من

أسفل قاعدة لوزية الشكل ومُفرغة، كما تتناوب هذه المزهريات مع مزهريات أُخرى أصغر حجمًا، وكل منها ذات بدن لوزي مُفرغ بقاعدة شبه مُستطيلة ورقبة مخروطية أو كأسية. وقد شُكلت هذه المزهريات بالأفرع والمراوح النخيلية والوراق النباتية. واُصطفت هذه المزهريات في صفين بحيث تتقابل مزهرية كبيرة الحجم في الصف السُفلي مع أخرى أصغر في الصف العلوي والعكس صحيح (لوحة١-٢، ٤، شكل١، ٧).

أما المناطق الثلاثة الأُخرى فتُزخرف بزخارف كتابية بهيئة الخط الكوفي المضفور من ثلاثة قوائم بخطين مزدوجين ويتوسط كل منها شكل الضفيرة في تكوين شبه دائري، وعلى جانبي هذه القوائم وفيما بينها أربع مناطق مُستطيلة تُزخرف كل منها من أعلى وأسفل بشكل مُثلث مُحدد بخطين مزدوجين ويتصل الخط الخارجي منهما بقوائم الحروف على جانبيها، أما رأس المُثلث فينتهي بشكل ضفيرة على أرضية شُغلت ببعض الوريقات النباتية (لوحة١-٢، ٤-٥، شكل٨).

وهذه الزخرفة الكتابية إما إنها تُمثل مُجرد زخرفة محورة أو أنها تُمثل قراءة للعُنصر الكتابي" لعا" مُكررة، حيث يُمثل المُثلث ذا الرأس التي على هيئة الضفيرة حرف "ع" وتُمثل القوائم ذات الخطين المزدوجين حرفي اللام والألف.

الحافة: تُزخرف الحافة البارزة بفرع نباتي مُتموج يتفرع منه وريقات نباتية محوزة يليها الفوستنات التي تأخذ شكل أنصاف دوائر صغيرة مُزخرفة بتهشيرات من الخطوط المائلة (لوحة١-٢، شكل١، ٩-١٠).

الدراسة التحليلية :

يتبين من وصف هذا الصحن أن زخارفه قد نُفذت بطريقة الحز والحفر والتي تتم فيها الزخرفة على الأواني المعدنية بعد تشكيلها، بأن تُحز أو تُحفر الزخارف على سطحها الخارجي بآلة حادة ذات سن مُدبب ويد خشبية والتي تُسمى بورين أي منقاش أو مغراز لذلك لا يظهر بها أي تجسيم وإنما تكون الزخارف مسطحة[٦].

يتضح من شكل هذا الصحن وزخارفه أنه يتشابه أو يتماثل مع ثلاثة صحون أُخرى صُنعت كلها من النحاس الأحمر المطلي بالقصدير وتتمثل فيما يلي:

الصحن الأول: وهو صحن السلطان الأشرف جان بلاط من مصر ويؤرخ بحوالي سنة ٩٠٥هـ-٩٠٦/١٥٠٠-١٥٠١م (لوحة٦) [٧] وعلى الرغم من التشابه الشديد بين الصحنين إلا أن هذا الصحن يختلف في كونه أكبر حجمًا إذ يبلغ قطره ٣٩,٩ سم، وفي وجود رنك مُركب في الجامة الوسطى بدلًا من زخرفة الدُقماق، وفي زخرفة الأشكال الهندسية من المُثلثات والمُعينات كلها بزخرفة الدُقماق فقط وعدم وجود زهرة اللوتس، وفي كون الجفت اللاعب ذي الميمات المُحدد لجوانب الصحن أكبر حجمًا مع زخرفته بالفرع النباتي، وفي عدم وجود جفت لاعب يُحدد العقود بمُنتصف الصحن وأخيرًا في اختلاف أسلوب تمثيل زخرفة الأرابيسك بجوانب الصحن.

أما الكتابات المنقوشة بخط النسخ بمُنتصف الصحن فتنُص على: " مما عمل برسم الجناب العالي السيفي جان بلاط من طبق الزمامية".

ونُقش من الخارج نص : " لنبل سيد عبد الرحمن – ابن قاضي القُضاة سراج الين بن غريب" – "مما تم عمله للأمير قاضي القُضاة عبد القادر بن عبد الرحمن"

وطُغراء باسم : " ابن السيد النبيل عبد القادر " محمد مصطفى.

طُغراوتان باسم مالكها وهي " عائشة زوج الحاج إبراهيم يوسف الصراف عام١١٦٢هـ (١٧٤٨-١٧٤٨م)[٨].

تدل الكتابات بمُنتصف الصحن على أنه صُنع للسلطان الملك الأشرف أبو الناصر جان بلاط من يشبك من مماليك الأمير يشبك من مهدي (٢ ذي الحجة سنة ٩٠٥هـ/٢ يناير ١٥٠٠م – ٢ رجب سنة ٩٠٦هـ/٢٥ يناير ١٥٠١م)[٩] ولكن قبل اعتلائه العرش لعدم نقش لقب السلطان الأشرف وبذلك فهو ربما يؤرخ في الفترة ما بين حكم السلطان الأشرف قايتباي(٨٧٢-٩٠١هـ/١٤٦٨-١٤٩٦م) الذي أعتقه بعد أن أهداه له الأمير يشبك من مهدي وأنزله في الطبقة ثم أنعم عليه بالوظائف المُختلفة [١٠] وحتى توليته العرش سنة ٩٠٥هـ/١٥٠٠م.

أما الكتابات التي نُقشت خارج الصحن فهي تُمثل أسماء الأشخاص الذين امتلكوا الصحن في أوقات تالية من موت السلطان الأشرف جان بلاط وهم:

أولًا: أولاد أُسرة قاضي القضاه سراج الدين بن غريب والمُتمثلين في ابنه النبيل سيد عبد الرحمن ثم ابنه الأمير قاضي القضاه عبد القادر ثم ابنه محمد مصطفى.

ثانيًا : السيدة عائشة زوج الحاج إبراهيم يوسف الصراف التي آلت إليها ملكية هذا الصحن سنة ١١٦٢هـ/١٧٤٨-١٧٤٨م.

أما الرنك المُركب الذي يتكون من دائرة مُستديرة مُقسمة إلى ثلاثة أقسام، يحتوي العلوي على رنك البؤجة وبالشطب الأوسط رنك كأس كبير يتوسطه رنك الدواة وعلى جانبيه رنك قرني البارود ويحتوي القسم السُفلي على رنك الكأس.

ويُعد هذا الرنك المُركب بمثابة سجل وظيفي حيث يحتوي على علامتين أو أكثر من علامة وهو يبين الوظائف التي مر بها الأمير حتى وصل للسلطنة[١١]، فيحتوي هذا الرنك المُركب على رنك البؤجة الذي يرمز إلى وظيفة الجمدار المُختص بملابس السُلطان، ورنك الكأس الذي يرمز إلى وظيفة الساقي أو الشرابدار المُختص بسقي السلطان ورنك الدواة الذي يرمز إلى وظيفة الدوادار وهو كاتب السُلطان ورنك قرني البارود الذي يرمز إلى حامل البريد للسُلطان[١٢].

وقد اتخذ السلطان الأشرف جان بلاط هذا الرنك المُركب تقليدًا للسلطان الأشرف قايتباي (٨٧٢-٩٠١هـ/١٤٦٨-١٤٩٦م)؛ وذلك لأن هذا الرنك يُنسب المركب بنمطه أو تصميمه إلى عصر السلطان الأشرف قايتباي وموظفيه واثنين من خلفائه من السلاطين، وذلك على الرغم من أنه قد ظهر من قبل في عصر السلطان الظاهر جقمق (٨٤٢-٨٥٧هـ/١٤٣٨-١٤٥٣م) إلا أن السُلطان الأشرف قايتباي قد اتخذه شعارًا له منذ اعتلائه العرش سنة ٨٧٢هـ/١٤٦٨م ليصير شعارًا للمماليك الأشرفية قايتباي ومن جاء بعدهم من مماليك السلطان الأشرف جان بلاط (٩٠٥-٩٠٦هـ/١٥٠٠-١٥٠١م)، كما اتخذه السُلطان الغوري

شعارًا له مُنذ أن كان حاجبًا للحُجاب في حلب ثم صار شعارًا لمماليكه بعد سلطنته (٩٠٦-٩٢٢هـ/١٥٠١-١٥١٦م)[١٣]. لذا فقد ظهر هذا الرنك على العديد من التُحف والعمائر التي ترجع إلى هذه الفترة[١٤]

الصحن الثاني : صحن الأمير إينال الأشقر وهو محفوظ بالمتحف الملكي، المتحف الوطني في اسكتلندا (NMS)، أدنبرة، المملكة المتحدة، رقم سجل (A. 1923.700) ويؤرخ بأواخر القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجري (١٥-١٦م) من مصر أو سوريا (لوحة٧) [١٥]: ويتسم هذا الصحن بتشابهه الشديد مع صحن المُتحف القبطي موضوع الدراسة إلا أن صحن اسكتلندا يختلف في كونه أكبر حجمًا إذ يبلغ قطره ٣٩,٣٧ سم، وفي وجود الرنك المُركب في الجامة الوسطى بدلًا من الدُقماق، وفي كون أشكال أنصاف العقود نصف الدائرية غير مُفصصة وفي زخرفة الأشكال الهندسية من المُثلثات والمُعينات كلها بزخرفة الدُقماق فقط وعدم وجود زهرة اللوتس وذلك على غرار صحن الأمير جان بلاط، وفي وجود الفرع النباتي المُتموج ذي الوريقات النباتية يُزخرف قرص الصحن المُستدير والجفت اللاعب ذي الميمات المُحدد لجوانب الصحن، وأخيرًا في زخرفة المناطق الثلاثة في الحافة المزخرفة برسوم الأرابيسك فقد أُستبدلت بفرع نباتي مُتموج ومُتداخل مكونًا أشكال بيضاوية متجاورة في صفين أُفقيين ويخرج منه الوريقات النباتية.

وهو يتشابه مع صحن الأمير جان بلاط أيضًا إلا أن يختلف عنه في كون العقود النصف دائرية غير مفُصصة وفي زخرفة الأرابيسك في جوانبه هذا إلى اختلاف النص الكتابي بكل من الصحون الثلاثة.

وقد تمكن جيمس ألن من قراءة الكتابة سنة ١٩٦٩م من تأريخ هذا الصحن من خلال النقش الكتابي بمُنتصف الصحن الذي يُعد في حالة سيئة ومن خلال الرنك المُركب، فقد قرأ النص كما يلي "مما عمل برسم ..... السيفي إينال الأشقر" ويعتقد الجُزء الباقي غير المقروء هو عبارة "المقر الأشرف" [١٦].

ومن خلال الرنك المُركب المنقوش بمُنتصف الصحن والذي هو على غرار الرنك بصحن جان بلاط المُميز لعصر السلطان الأشرف قايتباي وموظفيه واثنين من خلفائه من السلاطين قام جيمس ألن بتأريخ هذا الصحن فيما بين عامي ٨٧٢-٩٢٣هـ/١٤٦٧-١٥١٧م.

أما الأمير إينال الأشقر وهو الأمير دُقماق دوادار إينال الأشقر أحد أمراء السلطان الأشرف قايتباي الذين اتخذوا هذا الرنك شعارًا لهم والذي تولى نيابة حماة وغزة حيث نُقل من نيابة غزة إلى طرابلس سنة ٨٧٣هـ/١٤٦٩م[١٧]. أما ابن تغري بردي فقد ذكره في أحداث رمضان سنة ٨٠٩هـ/ فبراير سنة ١٤٠٧م بأن السلطان فرج بن برقوق قد أمسك الأمير إينال الأشقر وأرسله إلى سجن الإسكندرية لأمر بلغه عنه[١٨].

وذكر ابن إياس في ربيع سنة ٨٦٧هـ/١٤٦٣م أن السلطان الظاهر خشقدم قد نقل الأمير إينال الأشقر من نيابة ملطية وقرره في أتابكية حلب[١٩]. وذكر أيضًا أن السلطان الأشرف قايتياي قد عين الأمير إينال الأشقر سنة ٨٩٥هـ/١٤٨٧م رأس نوبة النوب ومعه عدة من الأمراء الطبلخانات والعشرات وعدة من الجند لقتال سوار وحماية حلب منه، فبعث السلطان هذه التجريدة الثقيلة وبعث له النفقة من يومه من اثنتي عشر ألف دينار، وقد عز ذلك على الأمير إينال الأشقر كونه خرج في قلب الشتاء[٢٠]. وقد ذكره السخاوي بدقماق التركماني وأنه قد باشر الدوادارية لشاذ بك حين كان نائب غزة، ثم تولى نظر الحرمين ونيابة القُدس والخليل

سنة ٨٩٥هـ/١٤٨٧م بعد العبد الصالح محمد بن النشاشيبي فظلم وعسف[٢١]، ثم رجع في خدمة الدوادارية إلى أن صرفه في ربيع الثاني سنة ٨٩٦هـ/١٤٨٨م بخضر بك الأشرفي[٢٢].

من ذلك يتضح أن صحن الأمير إينال الأشقر باسُكتلندا يؤرخ بعصر السُلطان الأشرف قايتباي (٨٧٢-٩٠١هـ/١٤٦٨-١٤٩٦م) وليس بين عامي ٨٧٢-٩٢٣هـ/١٤٦٧-١٥١٧م.

وقد ذكر جيمس ألن أن أشكال الحروف الكوفية المضفورة في تجويف الصحن تُمثل نصًا منقوشًا وأنه تمكن من قرأته النحو التالي: "بلغت من العليا أعلا المراتب- وقارنك التوفيق من كل جانب- ولا زلت مرغوباً إليك وباسطا- يمينك في الدنيا بنيل المطالب". ولكن من التدقيق في هذه النقوش يتبين أنها لا تعطي هذه القراءة وخاصةً أنها تبدو كأنها عُنصر واحد مُتكرر أو تكرار لكلمة "لعا".

الصحن الثالث: وهو محفوظ في سفارة جمهورية مصر العربية بواشنطن ويؤرخ أيضًا بأواخر القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجري (١٥-١٦م) من العصر المملوكي[٢٣] (لوحة٨): يتشابه هذا الصحن مع الصحون الثلاثة السابقة في الشكل العام وتوزيع الزخارف والإطار الكتابي بمُنتصف الصحن وزخرفة الدُقماق وفي الجامات المُستديرة بجوانب الصحن والفرع النباتي المُتموج بحافة الصحن البارزة إلا أنه أكثر تشابهًا مع صحني الأمير جان بلاط والأمير إينال الأشقر في تمثيل الرنك المركب.

ومع ذلك فيختلف هذا الصحن في زخرفة أشكال المُعينات الناتجة من تقاطع العقود بأشكال مُعينات صغيرة بمُنتصف كل منها نُقطة صغيرة وقد حلت بذلك محل زهرة اللوتس الصينية بصحن المُتحف القبطي ومحل زخرفة الدُقماق في صحني الأمير جان بلاط والأمير إينال الأشقر.

ويتمثل الاختلاف الأكبر في زخرفة جوانب الصحن التي زُخرفت بجامات أكبر حجمًا تتناوب مع مُستطيلات بجوانب مقوسة، وحُددت كل من الجامات والمُستطيلات بالجفت اللاعب وتتقاطع في جوانبها بالميمات، وزُخرفت الجامات بالتناوب بزخرفة الدُقماق وبالرنك المُركب، أما المُستطيلات فزُخرفت بالتناوب أيضًا برسوم المُعينات الصغيرة المنقوطة وبرسوم الأرابيسك من أنصاف المرواح النخيلية المحورة المُرتبة بشكل هندسي جميل. كما يختلف في النقش الكتابي الذي ينُص على: "مما عمل برسم الكريم العالي المولوي الأميري الكبيري" دون ذكر اسم الأمير.

يتضح من هذه الصحون أنها ترجع إلى فترة تاريخية واحدة وأنها صُنعت في ورشة فنية واحدة بل بواسطة صانع أو فنان واحد أيضًا.

مادة الصناعة : تعكس هذه الصحون التي صُنعت من النُحاس الأحمر المطلي بالفضة وكذلك الصحون الثلاثة الأُخرى المصنوعة من النُحاس الأحمر المطلي بالقصدير تدهور الاقتصادي المملوكي الذي دب إليه الوهن والضعف أثناء العقود الأولى من القرن التاسع الهجري(١٥م) بسبب قلة الضرائب وضياع العائدات التُجارية وزيادة الإنفاق على الأغراض الحربية وانخفاض قيمة العملة والتضخم النقدي وأدت المجاعة ونقص المواد الغذائية إلى زيادة تكاليف المعيشة[٢٤].

ومع ذلك فقد حدثت نهضة وجيزة في الربع الأخير من القرن التاسع الهجري(١٥م) تحت رعاية السلطان الأشرف قايتباي (٨٧٢-٩٠١هـ/١٤٦٨-١٤٩٦م) الذي يُعد عصره نهضة للفن المملوكي؛ حيث بدأ إنتاج التُحف النُحاسية المُكفتة بالذهب والفضة ولكنها كانت محدودة العدد. وما لبثت أن اختفت وحل محلها تُحف أكثر تواضعًا تُستخدم فيها معادن أقل تكلفة وعلى الرغم من ذلك فقد أظهر الفنانون مهارة عجيبة حين استفادوا من الموارد المُتاحة لهم فأنتجوا مجموعة رائعة من التُحف المعدنية المحفورة بعضها من النحاس الأصفر وبعضها من النحاس الأحمر والقصدير[٢٥] التي من بينها هذه الصحون الأربعة.

وقد ارتبط بهذه الأواني فنانان هما أحمد الصب الذي صنع صينية من النحاس الأصفر المطلي بالقصدير المؤرخ بأواخر القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجري (١٥-١٦م) ورُستم بن أبي طاهر الذي صنع طست من النحاس الأصفر المطلي بالقصدير المؤرخ بأواخر القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجري (١٥-١٦م) بمجموعة فنية في نيويورك[٢٦].

ويلاحظ أن الزخارف الكتابية الكوفية المضفورة بهذا الصحن تتشابه مع زخارف تُحف معدنية أُخرى من العصر المملوكي تؤرخ بالقرن التاسع الهجري(١٥م) والقرن العاشر الهجري (١٦م) وذلك كما يلي:

أولًا: عند مقارنة زخارف هذا الصحن بمبخرة من النحاس من سوريا في العصر المملوكي، تؤرخ بنهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجريين (١٥-١٦م)، ومحفوظة بمتاحف غلاسكو، اسكتلندا، المملكة المتحدة رقم سجل (1902.73.nf) (لوحة٩)[٢٧]: يتبين أنهما يتشابهان في زخرفة الحروف الكتابية المحورة التي تأخذ شكل الحروف الكوفية المضفورة كذلك في شكل زخرفة الضفيرة بقمة المُثلث بينها إلا أن الضفيرة في المبخرة كاملةً وتخرج من قاعدة شبه مُستقيمة أما في الصحن فشكل الضفيرة تخرج من رأس مُثلث.

ثانيًا: عند مُقارنة زخارف هذا الصحن بعمود طعام الأمير تنم وهو من النحاس المُكفت بالفضة من مصر في العصر المملوكي يؤرخ بالقرن العاشر الهجر(١٦م) ومحفوظ بمُتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم (٣٩٥٣) (لوحة١٠) وطاسة عمود طعام آخر من النصف الثاني من القرن التاسع الهجري(١٥م) بمتحف مقاطعة لوس أنجلوس للفنون (LACMA)[٢٨] (لوحة١١) : يتضح أن زخارف الصحن تتشابه مع زخارف طاسات عمودي الطعام في زخرفة الكتابات المحورة التي بهيئة الحروف الكوفية المضفورة وفي أشكال الضفائر بينها وعلى جانبيها كذلك وتوجد هذه الزخرفة على الجوانب المقوسة لطاسات العمود.

هذا إضافة إلى أن زخارف طاسات العمودين تتشابه مع زخارف صحن الأمير إينال الأشقر أيضًا في الزخرفة النباتية التي تتناوب مع الكتابات المضفورة والتي تُزخرف الإطارين العلوي والسفلي لطاسات العمود.

يتضح من ذلك أن هذه الزخرفة الكتابية الكوفية المضفورة إما إنها تُمثل مُجرد زخرفة محورة أو أنها تُمثل قراءة للعُنصر الكتابي" لعا" مُكررة، والأرجح أنها تُمثل العُنصر الكتابي "لعا" وخاصةً أن هذا العنصر الكتابي قد ظهر في زخرفة العديد من التُحف مُنذ العصر الفاطمي منها دلاية من البلور الصخري تؤرخ بالقرن الخامس الهجري (١١م) من العصر الفاطمي بمتحف الفن الإسلامي (رقم٢٣٣١٥) مُنفذة بالقطع والحفر عليها كتابة بالخط الكوفي تتألف من عدة حروف هي " لعا ال" مُكررة ست مرات (لوحة١٢، شكل٩).

ووجد كذلك على كسرة من البلور الصخر بالمتحف البريطاني وعلى قارورة من الزُجاج الشفاف بالمُتحف الإسلامي ببرلين[٢٩].

كما ظهر هذا العُنصر الكتابي على أمثلة من العصر الأيوبي منها سُلطانية من الخزف ذي البريق المعدني من نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الهجريين (١١-١٢م) بالمتحف الوطني بدمشق (لوحة١٣) ورُسم عليها العُنصر "لعا" ثمان مرات ورُسمت العين على هيئة ورقة نباتية [٣٠].

واستمر ظهوره في العصر المملوكي ليظهر على باريلو من من الفخار المطلي بالمينا من القرن الثامن الهجري (١٤م) بمتحف الخزف المصري ونُقشت لفظة "لعا" ست مرات على البدن (لوحة١٤). إلا أن استخدامه قد زاد في نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجريين (١٥-١٦م) ليظهر في مجموعة هذه الصحون وفي المبخرة وأعمدة الطعام.

وربما يُعزى سبب انتشاره في العصر المملوكي في نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجريين (١٥-١٦م) إلى التأثر بالخزف ذو البريق المعدني (الغُضار المُذهب) الأندلسي من إنتاج مُقاطعة بلنسية [٣١] الذي كشفت الحفائر الآثرية عن قطع كثيرة منه في الفسطاط وفي كوم الدكة بالإسكندرية؛ وذلك لأن هذا الخزف نال شهرة واسعة في العصور الوسطي فكان يُصدر إلى مناطق شاسعة في شبه الجزيرة الأيبيرية ودول أوروبا مثل فرنسا وإيطاليا ودول الشرق مثل تونس والجزائر ومصر وسوريا والقسطنطينية[٣٢] .

وقد أزدهر هذا الخزف البلنسي على يد المُدجنيين[٣٣] في القرنين الثامن والتاسع الهجريين (١٤-١٥م) التي أخذت عصا المارشالية من مالقة بغرناطة وخاصةً مدينة منشية (مانسيس) في إنتاج الخزف ذو البريق المعدني في المدة الواقعة بين القرنين الثامن والعاشر الهجريين (١٤: ١٦م) [٣٤]. وكان من أهم سمات زخارف هذا الخزف المزج بين سمات الفنون الغربية المسيحية وبين سمات فنون الشرق الإسلامي؛ وخاصةً في استخدام الزخارف الكتابية العربية المضفورة التي من بينها العُنصر الكتابي "لعا" الذي انتشر بكثرة في زخرفة عدد كبير من الأواني الخزفية المتنوعة من مقاطعة بلنسية وأنها عبارة عن مقاطع زُخرفية من الكلمة العربية "العافية"، ونُفذ هذا التقليد في عدة أشكال مُختلفة مثل "العا" و"لعا" مع إضافة الشكل "ٮ" أعلى حرف العين، "العا" أو "لعافا"، وتُنفذ داخل مُستطيلات باللون الأزرق الكوبالتي أو الذهبي[٣٥] كجُزء من الزخارف أو أنها تُمثل الزخرفة الرئيسية على الصحون وأواني الباريلو (المأخوذة من الكلمة العربية البرنية) المُخصصة لحفظ الدواء[٣٦](لوحة١٥-١٦).

يتضح من الطابع العام للصحن وزخارفه أنه يعكس الطابع العام للتُحف المعدنية في العصر المملوكي الذي يُعد العصر الذهبي للعمارة والفنون والصناعات المُتنوعة والذي بلغ أوج قمته في عصر السلطان الناصر محمد بن قلاوون[٣٧] وذلك النحو التالي:

١- من حيث شكل الصحن كصحن مُستدير بجوانب مقوسة وحافة مُسطحة ذات فوستنات بارزة للخارج وهذا الشكل وجود منه عدة نماذج تؤرخ بالقرنين السابع والثامن الهجري (١٣-١٤م) منها ثلاثة صحون نُحاسية

بمُتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، صحن الأمير الزيني الهلالي هلال مُقدم المماليك السُلطانية، والصحن الثاني عليه رنك الكأس والصحن الثالث عليه رنك الدواة[٣٨] (لوحة١٧-١٩).

٢- من حيث توزيع الزخارف بمُنتصف الصحن من جامة صغيرة مُحاطة بدائرة كتابية مُحاطة بدائرة ذات زخارف مُختلفة وذلك كما في صحني المُتحف الإسلامي الذين يحتويان على رنك الكأس والدواة (لوحة١٨-١٩).

٣- من حيث أسلوب توزيع الزخارف في جوانب الصحن المُقوسة المُتمثلة في الجامات الدائرية التي تتناوب مع المناطق المُستطيلة ذات الكتابات أو الزخارف النباتية (الأرابيسك) وهذا الأسلوب الذي ظهر في التُحف المعدنية الموصلية[٣٩] حيث تبؤات مدينة الموصل الزعامة في صناعة المعادن مُنذ بداية القرن السابع الهجري (١٣م) في عصر أُسرة بني زنكي التي نشأت في كنف الدولة السلجوقية التي تُعد من أعظم رُعاة الفنون والصناعات في عصرها في المُدة بين عامي ٥٢٠-٦٦٠هـ/١١٢٧-١٢٦٢م لاسيما صناعة التحف المعدنية. وكان للموصل أكبر الأثر في تطور هذه الصناعة بعد ذلك في سائر الأقطار الإسلامية لرحيل كثير من الصناع إلى حلب، دمشق والقاهرة هرباً من الغزو المغولي سنة ٦٦٠هـ/١٢٦٢م وأنشئوا مراكز جديدة في هذه المدن لصناعة التحف المعدنية المُكفتة بالذهب والفضة لدرجة أنه يصعب تميز هذه الأواني أحيانًا عن الأواني الموصلية[٤٠].

واستمر هذا الأسلوب في زخرفة التُحف المعدنية في العصر الأيوبي ثم في العصر المملوكي الذي بلغت فيه صناعة المعادن قمة تطورها بفضل الازدهار الاقتصادي الذي ساد هذا العصر بقسميه وبفضل رعاية الأمراء والسلاطين للفن والفنانين ولهجرة صناع الموصل ثم ازدهار الذوق الفني لذا فقد وصل الكثير من التُحف المعدنية من ذلك العصر[٤١].

إلا أن التُحف المعدنية المملوكية تميزت باستبدال الرسوم الآدمية والمناظر التصويرية بزخارف نباتية أو هندسية أو كتابية بالخط الثُلث المملوكي الجميل المرسوم على أرضية مورقة، وقد تظهر أحيانًا بعض الرسوم الحيوانية المحورة التي لا يكاد أن يلحظها الإنسان، حيث تطغى عليها الزخارف النباتية خاصةً وإنها صغيرة الحجم، الأمر الذي يجعلها تبدو وكأنها ورقة أو زهرة أو ثمرة نباتية[٤٢]. هذا إلى جانب ظهور الرنوك مع الألقاب الأميرية مع نهاية القرن السابع الهجري (١٣م)[٤٣]، وازداد ذلك الأمر في القرن الثامن الهجري (١٤م)[٤٤]. ويرجع ذلك إلى حرص المماليك على اقتناء التُحف المعدنية وتسجيل المرتبة والمنزلة التي وصلوا إليها من خلال نقش الألقاب والرنوك على هذه التُحف المتنوعة[٤٥].

وهذا ما اتضح في زخارف هذا الصحن الذي سادت فيه الزخارف النباتية والهندسية والمعمارية والزخارف الكتابية إلا أنها احتلفت في مضمونها فهي تُمثل دُعاءً دينيًا لأنها صُنعت لمبنى ديني، وهي على عكس كتابات الصحون الثلاثة الأُخرى التي صُنعت لأمراء بعينهم تخليدًا لذكراهم.

٥- الزخارف النباتية:

وتتمثل في زخرفة الأرابيسك وزهرة اللوتس الصينية حيث أصبحت مصر في هذا العصر مُلتقى الفنون الواردة مع مُنتجات الشرق الأقصى ومن أوروبا(٤٦)، ومن ثم اتسم العصر المملوكي بظهور التأثيرات الصينية والإيرانية كذلك نتيجة هجرة الصناع من إيران والعراق إلى الشام ومصر أمام غزوات المغول، وإلى كثرة الوافدين إلى مصر أثناء حروب المغول مع المماليك وغاراتهم علي العراق والشام(٤٧).

وقد اتضح هذا التأثير الصيني جليًا في تمثيل الرسوم النباتية التي يأتي على رأسها زهرة المرجريت أو الخشخاش وعود الصليب وزهرة اللوتس وهي الزهرة الكأسية التي كانت تزرع في الصين والشام ومصر(٤٨). هذا إلى جانب تمثيل هذه الزخارف النباتية بأسلوب دقيق ومُحاكي للطبيعة، والواقع أن الزخارف النباتية في شرق العالم الإسلامي بدأت مُنذ القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي في أن تكون صورًا دقيقة من الطبيعة (٤٩) (لوحة٢٠).

وهذا ما ظهر في زخرفة هذا الصحن بتمثيل زهرة اللوتس الصينية من حيث الشكل والأسلوب.

أما زخرفة الأرابيسك(٥٠) فهي الزخرفة النباتية التي ابتكرها الفنان المُسلم والتي أصبحت أحد سمات الفن الإسلامي، وهي عبارة عن زخارف نباتية مورقة محورة عن الطبيعة ومُرتبة ومُكررة في أسلوب هندسي أساسه التوافق والتناظر، وتسمى الوحدة الرئيسية فيها أحيانًا نصف مروحة نخيلية وتتألف من عناصر من أفرع نباتية وجذوع مُنثنية ومُتشابكة ومُتتابعة وأوراق نباتية ذات فصين تتداخل وتتشابك معًا بطريقة هندسية جميلة(٥١).

ولقد بدأ ظهور الأرابيسك في القرن الثالث الهجري (٩م) في الزخارف الجصية التي تغطي الجدران (الفريسكو) في سامراء بالعراق، وفي مصر في العصر الطولوني كما في جامع أحمد بن طولون، وزخارف التحف الخشبية الطولونية، ثم تطورت زخارف الأرابيسك في العصر الفاطمي حتى بلغت عظمتها في العصر المملوكي في القرن السابع الهجري (١٣م) واستخدمت بكثرة في زخرفة العمائر والصفحات المذهبة بالمخطوطات وأرضية الحُشوات الخشبية والتحف المعدنية والزجاجية(٥٢).

وقد أطلق الفنانون الأوربيون على هذه الزخرفة اسم "أرابيسك Arabesque" وأطلق عليه الأسبان اسم التوريق "Ataurique" وهي مشتقة من كلمة التوريق العربية وليس من المستبعد أنها كانت تطلق على هذه الزخرفة الأرابيسك كما يعرف في الأندلس أيضًا باسم التوشيح، كما أطلق عليها د. بشر فارس اسم الرقش في كتابه سر الزخرفة الإسلامية(٥٣).

ويُعتبر ظهور زخارف الأرابيسك في هذا الصحن استمرارًا لأساليب زخرفة التُحف المعدنية الموصلية التي تميزت باستخدام زخرفة الأرابيسك والتي كانت في بعض الأحيان تُغطي سطح الأواني تقريبًا أو تُحصر داخل جامات أو عقود أو في أشرطة(٥٤). وهذا ما اتضح هنا في تمثيل زخارف الأرابيسك داخل أشرطة أو أقسام مُستطيلة في جوانب الصحن.

كما عكست هذه الزخرفة مدى ما بلغته زخارف الأرابيسك من تطور في العصر المملوكي والتي رُسمت وكأنها تخرج من مزهريات.

٦- **الزخارف المعمارية:**

أُستخدم في زخرفة هذا الصحن عناصر وحليات معمارية تتمثل في العقود نصف دائرية المُفصصة المُتداخلة والمُتراكبة والجفت للاعب ذي الميمات وهي كما يلي:

العقود: إن زخرفة العقود نصف الدائرية المُفصصة المُتقاطعة والمُتداخلة مع بعضها البعض تُعد تأثيرًا أندلسيًا وذلك لتشابهها مع تشبيكات العقود المُتراكبة والمُتقاطعة التي تُمثل ابتكارًا معماريًا جديدًا اتسمت به العمارة الأندلسية. وفي هذا النظام تتقاطع العقود المُفصصة مع أخرى متجاوزة منفوخة لتؤلف شبكة من العقود تُسمي تشبيكات، ومن وظائفها لحم طبقات العقود فيما بينها وتوزيع الضغوط التي تمارسها القباب عليها توزيعًا منطقيًا، كما يُضفي هذا النظام على البناء روحًا من الجمال. وترتكز هذه التشبيكات من العقود على قواعد ضخمة ثقيلة تتوجها قباب من الحجر[٥٥].

فقد ظهرت لأول مرة في الجامع الأموي بقرطبة[٥٦] الذي شيده عبد الرحمن الداخل سنة ١٦٩هـ/٧٨٥م ويُعتبر أروع أمثلة العمارة الإسلامية والمسيحية على السواء في العصر الوسيط بفضل ما تضمنه من ابتكارات معمارية وزُخرفية. وقد مر هذا الجامع بمراحل من التطور والإضافة استمرت حتى القرن الخامس الهجري (١١م) التي سارت على وتيرة واحدة لذلك احتفظ الجامع بطرازه المُتميز. وقد أُبتكر هذا النظام في زيادة الجامع في عهد الحكم المُستنصر سنة ٣٥٥هـ/٩٦٦م وذلك في بناء القبة التي تتقدم المحراب[٥٧] (لوحة ٢١).

واستمر هذا الأسلوب في عمارة ملوك الطوائف كما في قصر الجعفرية أو قصر السرور بسرقسطة[٥٨] الذي شيده الأمير أبي جعفر أحمد المُقتدر بالله أشهر ملوك بني هود ملوك سرقسطة سنة ٤٣٧ – ٤٧٣هـ/١٠٤٧-١٠٨١م، وقد عُرف بالجعفرية نسبةً إلى كنيته" أبي جعفر" وكان أروع ما فيه بهوه العظيم الذي زُينت جدرانه بالنقوش والتحف الذهبية البديعة لذا كان يُسمى لذلك بقصر الذهب أو مجلس الذهب[٥٩] (لوحة٢٢-٢٣).

وانتقلت هذه العقود إلى مصر لتظهر في مئذنة مُجمع السُلطان المنصور قلاوون بالقاهرة التي أعاد بنائها السلطان الناصر محمد بن قلاوون بعد زلزال سنة ٧٠٢هـ/١٣٠٣م[٦٠] من الوقف على يد الأمي سيف الدين كهرداش الزراق[٦١]، وذلك في زخرفة الطابق أو الجوسق الأسطواني بأعلى المئذنة الذي يُزخرف ببائكة يعلوها تشبيكة من العقود المُتقاطعة والتي تحصر بينها المساحات ذات أشكال المُعينات والمُثلثات ثم تتوج قمم هذه العقود بالميمات بأسلوب يتشابه كثيرًا مع عقود الصحن (لوحة٢٤-٢٥)، وإن اختلافا في زخرفة المناطق الهندسية بين العقود بالمئذنة بزخارف جصية ذات رسوم هندسية أما في الصحن فتُزخرف بالدُقماق وزهرة اللوتس الصينية.

وذُكر أن شبكة من المُعينات بهذا الطابق من المئذنة تُشبه ذلك النوع من التشبيكات التي ظهرت في واجهة بهو الجص بقصر أشبيلية وزخارف مُعينات مئذنة الجيرالدا بجامع أشبيلية[٦٢]، ولكن هذه الزخرفة الحجرية التي تُعرف بزخرفة الغُلالة الحجرية أو اللورزنج جريتنج والتي تُعد أحد سمات الفن المغربي الأندلسي منذ عصر الموحدين[٦٣] تتكون من أشكال مُعينات فقط لا تحصر بينها أشكال مُثلثة.

وبذلك تعكس هذه العقود التأثيرات الأندلسية على العمارة والفنون المملوكية في مصر والتي بدأت تتوافد عليها منذ أن تمكن فريق من البحريين الأندلسيين من السيطرة على الإسكندرية في سنة٢٠٠هـ/٨١٦م، وظلوا يتولونها زهاء عشر سنوات حتى أرغمهم عبد الله بن طاهر على الخروج منها إلى جزيرة إقريطش. ومنذ العصر الفاطمي زاد اتصال أهل الأندلس بمصر، وأصبح ميناء الإسكندرية محطًا رئيسيًا للسفن القادمة من المغرب والأندلس إلى مصر والشام(٦٤).

وساعد على زيادة هذه التأثيرات ارتحال الأندلسيون إلى المشرق بهدف زيارة الأراضي المُقدسة وأداء فريضة الحج، وارتحال العلماء رغبة في مزيد من المعرفة على أيدي عُلماء المشرق في العواصم الإسلامية مثل القاهرة ودمشق وبغداد(٦٥).

ثم ازدادت حركة الهجرة من الأندلس إلى مصر بعد تدهور الأوضاع السياسية في الأندلس وسقوط الإمارات الإسلامية في يد المسيحيين(٦٦) ليصبح عصر المماليك العصر الذهبي الذي تسربت فيه التأثيرات الأندلسية إلى مصر، إما عن طريق التجار الذين تربطهم بمصر علاقات تُجارية عبرت عنها المُعاهدات التُجارية المعقودة بين أرغون وقشتالة وبين مصر، أو عن طريق المُهاجرين الأندلسيين الذين خرجوا من الأندلس عل أثر استيلاء النصارى على مدنهم (٦٧).

وكان كثير من هؤلاء المُهاجرين رجال دين والعُلماء الذين عمل الكثير منهم في وظائف التدريس والقضاء والطب، والذين تزخر كُتب التراجم والمصادر التاريخية والأدبية بأسماء العديد منهم(٦٨). وقد يكون من بين هؤلاء المُهاجرين الأندلسيين جماعة من الحرفين والمهندسين والفنانين واستخدمهم سلاطين المماليك ونوابهم في أعمال البناء والزخرفة والصناعات نظرًا لاهتمامهم بالعمران (٦٩).

وهذا ما ظهر بوضوح منذ عصر السلطان الناصر محمد بن قلاوون في أعماله وأعمال أمرائه والتي كان من بينها مئذنة السلطان المنصور قلاوون المليئة بالتأثيرات الأندلسية، وخاصةً أنه كان يوجد تواصل بين السلطان الناصر محمد بن قلاوون وسلاطين دولة بني نصر أو بني الأحمر؛ إذ أن أقدم نص يدل على هذا التواصل السياسي في عهد السلطان أبي الوليد بن إسماعيل سنة ٧٢٤هـ/١٣٢٣م وهو العام الذي وصل فيه السفير أحمد بن عبد السلام من الإسكندرية إلى غرناطة عبر مملكة أرغون حاملًا رسالة من سُلطان مصر في ذلك الوقت وهو السلطان الناصر محمد بن قلاوون في ولايته الثالثة، وكانت تضم هذه الرسالة خريطة وعدة كُتب(٧٠). هذا فضلًا عنه كانت تربط السلطان الناصر محمد بن قلاوون صلات طيبة بالسلطان أبي الحسن علي بن عُثمان بن يعقوب المريني صاحب فاس الذي كان من أعظم المُجاهدين من بين بني مرين وأكثرهم حماسًا لحماية ما تبقى من دولة الإسلام في الأندلس(٧١).

واستمر هذا التواصل السياسي حتى نهاية عصر دولة المماليك وذلك لحرص سلاطين الأندلس على مداومة الاتصال بسلاطين مصر المملوكية، حيث أرسلوا عدة رسائل إلى سلاطين المماليك يستنجدون بهم ويستنصروهم ضد نصارى أسبانيا (٧٢) والتي كانت تحمل الهدايا الأندلسية لسلاطين المماليك كما في السفارة التي أرسلها السلطان الغرناطي الأيسر أبو عبد الله محمد بن الأحمر إلى السُلطان جقمق سنة

٨٤٤هـ/١٤٤٠م، والتي قُدم فيها هدية إلى السلطان المملوكي[٧٣] قوامها بعض أواني من الفُخار المالقي والأنجبار الغرناطي وأثوابًا من الخز الأندلسية[٧٤].

مما يدل على انتشار الفنون والزخارف الأندلسية في مصر ومما يؤكد ذلك تقليد الخزافين المصريين لجرار قصر الحمراء المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني (الغُضار المُذهب)، ثم استمر هذا التأثير أيضًا بعد سقوط بني الأحمر في غرناطة ليظهر في التأثر بخزف بلنسية من صناعة المُدجنيين والذي ظهر في هذا الصحن أيضًا في الزخرفة الكتابية ليدل على أن كل الأحداث التي حدثت للمسلمين وطردهم من الأندلس على يد المسيحيين لم تؤثر على العلاقات الودية والتُجارية بين المماليك وبين أسبانيا المسيحية [٧٥] .

الجفت[٧٦] **اللاعب ذي الميمات:** يُعد الجفت أحد سمات العمارة المملوكية المميزة، وهو حلية زخرفية بارزة في الحجر أو غيره من المواد، عبارة عن إطار بارز من نتوءين أو بروزين متوازيين بينهما شريط غائر، ويتشابك هذان الإطاران على أبعاد منتظمة في نمرة أو ميمة ذات أشكال دائرية أو سداسية أو مثمنة لذا سمى بالجفت اللاعب ذي الميمات [٧٧] وهو تأثير سلجوقي ظهر في مدرسة إنجة منارة (٦٥٨ :٦٦٣هـ/١٢٦٠ :١٢٦٥م) بمدينة قونية بالأناضول[٧٨] وانتقل إلى مصر في العصر المملوكي مُنذ عصر السلطان بيبرس البندقداري ليظهر في جامعه المؤرخ بسنة٦٦٧هـ/١٢٦٩م، ثم أصبح من مميزات العمارة والفنون الزخرفية [٧٩].

ولقد استخدم الجفت اللاعب ذي الميمة المُستديرة في زخرفة هذا الصحن في تحديد الزخارف في وسط الصحن وجوانبه المقوسة محزوزًا في تكوين زُخرفي بديع ومُتصلًا بالعقود في وسط الصحن وبالجامات في جوانبه لتبدو زخرفة الصحن وكأنها وحدة واحدة.

زخرفة الدُقماق [٨٠]: هي العُنصر الزُخرفي الهندسي الذي اتسمت به التُحف المعدنية الموصلية والتي تنوعت أشكالها فهي على شكل خطوط مُتكسرة ومُتداخل يعضها في بعض بحيث تؤلف أشكال صُلبان معقوفة أو على شكل حرف (T) اللاتيني المزدوج أو أشكال هندسية قوامها حرف (T) المعقوف المزدوج بينها أشكال صُلبان ذوات أضلاع ستة[٨١] وأحيانًا تكون تلك الأشكال على هيئة زخرفة مُثمنة الأضلاع. والذي ظهر لأول مرة على الشمعدان الموصلي المؤرخ بسنة ٦٢٢هـ/١٢٢٥م وهو من صناعة أبي بكر بن جلدك غلام أحمد الذكي النقاش الموصلي والمحفوظ في مُتحف بوسطن بالولايات المُتحدة الأمريكية[٨٢].

كما تُمثل هذه الزخرفة أيضًا على هيئة أشكال حرف (Y) اللاتيني المُتداخل مع بعضه، وهذا الشكل هو الذي زُخرفت به هذه الصحون الأربعة جميعها[٨٣] (لوحة١-٢، شكل ١-٢) .

وصارت هذه الزخرفة أحد سمات المعادن الموصلية وتُعد من أقدم نماذجها علبة إسماعيل ابن ورد الموصلي المؤرخة بسنة ٦١٧هـ/١٢٢٠م بمُتحف بناكي بأثينا، ثم استمرت هذه الزخرفة على التُحف المعدنية الأيوبية ثم المملوكية[٨٤].

ولقد ظهرت زخرفة الدقماق التي على شكل حرف (Y) اللاتيني في العصر الفاطمي في المحراب الجصي الذي أضافه الخليفة المُستنصر بالله الفاطمي بجامع أحمد بن طولون سنة ٤٨٧هـ/١٠٩٤م[٨٥] وفي

المحراب الخشبي للسيدة نفيسة رضي الله عنها سنة ٥٣٢-٥٤١هـ/ ١١٣٨-١١٤٦م المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٨٦] إلا كانت أنها كانت جُزءًا من مكونات الطبق النجمي الذي يُزخرف طاقية المحراب.

كما تُعتبر هذه الزخرفة عُنصرًا مُميزًا في الزخرفة السلجوقية بصفة عامة، سواء كان تنفيذها بالحفر على العمائر أو بالنقش على المعادن أو بالرسم على الخزف، ومع ذلك فقد اتخذت هذه الزخرفة على العمارة شكلًا مُميزًا وربما يرجع ذلك إلى كبر المساحة التي تُنفذ عليها الزخرفة بالقياس إلى صغرها في التُحف المنقولة[٨٧]. ثم ظهرت هذه الزخرفة كأحد سمات المعادن الموصلية التي ازدهرت فيها هذه الصناعة في عصر بني زنكي التي نشأت في كنف السلاجقة كما سبق ذكره ثم انتقلت إلى مصر في العصر الأيوبي في زخرفة التُحف المعدنية، واستمرت هذه الزخرفة في العصر المملوكي في زخرفة العمائر والتحف الفنية المُختلفة.

٧- الزخارف الكتابية:

اسُتخدم في زخرفة هذا الصحن نوعان من الخطوط وهما خط الثُلث والخط الكوفي المضفور؛ حيث اُستخدم الخط الثُلث في نقش الدُعاء بمُنتصف الصحن واُستخدم الخط الكوفي المضفور في زخرفة جوانب الصحن. ويعكس هذان الخطان استمرار سمات التحف المعدنية الموصلية التي اتسمت باستخدام نوعين رئيسيين من الكتابة، الخط الكوفي وخط نسخ، وفي مُعظم الأحيان كان يُمثل كلا النوعان على التحفة الواحدة ؛ وذلك إمعانًا في التنوع، وكان الخط الكوفي يُستخدم في أغلب الأحيان في كتابة العبارات الدُعائية أما خط النسخ فيُستخدم بصورة عامة في كتابة أسماء الصُناع وتاريخ ومكان الصناعة، وأحيانًا يستخدم الخط الكوفي المضفور المُتداخل، هذا إلى جانب استخدامه الحروف الكتابية التي تنتهي أطرافها برسوم آدمية، وكانت مُعظم تلك النصوص الكتابية تقوم على أرضية من الأفرع النباتية[٨٨].

ثم صارت الزخارف الكتابية عُنصرًا مُهمًا من عناصر زخرفة التحف المعدنية وكانت تُكتب بخط كبير وعريض، وفي بعض الأحيان كانت تلك الكتابة تطغى على بقية زخارف التُحفة[٨٩]. وأصبح خط النسخ وخط الثُلث يحتلا المكانة الأولى في زخرفة هذه التُحف يُسجل به الكتابات التذكارية والدينية حيث حلت محل الخط الكوفي في مصر منذ العصر الأيوبي في القرن السادس الهجري (١٢م) وانتشر في شرق العالم الإسلامي وغربه[٩٠]. وأصبح خط الثُلث[٩١] خطًا رسميًا تذكاريًا واُستخدم في الكتابات التذكارية والأثرية والنقوش الزخرفية[٩٢]، حيث يُعتبر خط الثُلث أم الخطوط العربية وأروعها، كما يُعتبر من أشهر أنواع الخطوط المتطورة من خط النسخ حيث تمثل هذه الخطوط الصورة اللينة من الخط العربي والذي وضع قواعده في القرن الرابع الهجري (١٠م) الخطاط الوزير ابن مقلة أبو علي محمد بن علي بن الحسن بن عبد الله بن مقلة المتوفى سنة ٣٢٨هـ/٩٣٩م[٩٣]. وبعد ابن مقلة جاء الخطاط أبو الحسن على بن هلال المعروف بابن البواب المتوفى سنة ٤١٣هـ/١٠٢٢م وهو الذي أكمل قواعد الخط وتفنن فيه واخترع له عدة أنواع جميلة[٩٤]، ثم الخطاط ياقوت المُستعصمي أبو الدر جمال الدين ياقوت بن عبد الله الرومي المُستعصمي الطواشي البغدادي المتوفى سنة ٦٩٨هـ/١٢٩٨م، والذي لُقب بقبلة الكتاب ونُسب إلى الخليفة المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين[٩٥].

كما أن خط الثُلث بهذا الصحن يعكس مدرسة الخط في القاهرة في عصر الدولة المملوكية وذلك بعد سقوط المدرسة العراقية العباسية أو مدرسة بغداد، حيث احتلت مصر القاهرة المكانة الأولى في تجويد الخط العربي في العصر المملوكي، وخاصةً أنه كان يوجد في مصر مدرسة كان لها فضل في تجويد الخط منذ عصر الدولة الطولونية وبقيت عامرة حتى عصر المماليك لينبغ فيها نجم عدد من الخطاطين مثل الخطاط ابن العفيف وابنه الشيخ عماد الدين الذي قيل أنه كان كابن البواب في زمانه، وعنه أخذ الشيخ شمس الدين بن أبي رقيبة مُحتسب الفُسطاط والشيخ شمس الدين محمد بن علي الزفتاوي شيخ القلقشندي والذي صنف مُختصرًا في قلم الثُلث والشيخ زين الدين شعبان بن محمد بن داود الآثاري مُحتسب مصر[٩٦]، والخطاط المصري زين الدين عبد الرحمن بن يوسف القاهري الشهير بابن الصائغ سنة ٧٦٥-٨٤٥هـ/١٣٦٢-١٤٤١م خطاط السلطان فرج بن برقوق وعُرف بالشيخ العلامة وحيد الدهر وفريد العصر خطاط السلطان فرج بن برقوق. ثم انتقلت جودة هذا الخط إلى الشيخ حمد الله الأماسي المعروف بابن الشيخ (٨٣٣-٩٢٠هـ/١٤٢٩-١٥٢٠م) في أماسية لتنتقل بذلك جودة الخط من القاهرة المملوكية إلى استانبول العُثمانية[٩٧].

ويمكن القول بأن القاهرة أصبحت تحتل المركز الثاني[٩٨] بعد بغداد في فن الخط وحتى القرن الثامن الهجري(١٤م)، وظهر ذلك بوضوح في المصاحف والزخارف الكتابية المنقوشة على جدران الآثار المعمارية وفي التُحف الزخرفية المتنوعة ومنها التُحف المعدنية[٩٩].

وقد اتضحت سمات هذا الخط جليًا في كتابات هذا الصحن في الدُعاء الذي نُقش بمُنتصف الصحن، وذلك في التعبير عن الترويس الذي تتميز به حروفه وفيه تبدأ رأس الحرف بنقطة بعرض القلم وذلك في حروف الألف المفردة والجيم وأختاها والطاء والكاف المجموعة واللام المفردة والسنة المبتدأة [١٠٠]. وتم التعبير عن عقد (فتحات البياض) لحروف الصاد وأختها والطاء وأختها والعين وأختها والفاء والقاف والميم والهاء والواو واللام ألف المحققة كلها مفتوحة لا يجوز فيها الطمس[١٠١] والذي ظهر بوضوح في حرف العين.

هذا إضافة إلى كتابة النص الكتابي داخل شريط دائري إلا أنه مستو من أعلاه وأسفله، فلا يعلو عن الشريط ولا يهبط عنه. وفي كتابة بعض حروفه أعلى السطر المتوسط ولا تعلو عن المستوى العلوي كما في حرفي الألف واللام، أما باقي الحروف فتبدأ فوق السطر وتنزل عنه على ألا تنزل عن المستوى السفلي [١٠٢].

ويُلاحظ أنه على الرغم من إتباع قواعد الخط الثلث في الكتابة إلا لأنه يُلاحظ وجود خطأ كتابي تمثل في كتابة كلمة " قل" بالكاف بدلًا من القاف أي "كل"، وربما يرجع إلى جهل الصانع الأدعية الدينية المسيحية.

أما الخط الكوفي[١٠٣] المضفور الذي استُخدم في زخرفة جوانب الصحن فيُعرف بالخط المُعقد أو المُترابط، هو نوع من الزخارف الكتابية التي بولغ في تعقيدها أحيانًا إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الخطية من العناصر الزُخرفية، وتمتاز حروفه بالترابط والتضفير وفيه تُضفر حروف الكلمة الواحدة، كما قد تُضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لكي ينشأ من ذلك إطار جميل من التضفير[١٠٤]. ومهما يكن من أمر فإن الخط الكوفي المضفور لا يختلف عن بقية الأنواع الأُخرى سوى في تلك العراوي، وأنواع أُخرى من الزخارف

المضفورة المُترابطة التي اكتسبه كثيرًا من الغموض والتعقيد ومن المُعتقد أن هذا الخط وجد مُنذ القرن الثالث الهجري (٩م) [١٠٥] لأن أبسط نماذجه التي بدأت في التواء حرفين من الحروف ذات المدات في نقوش تعطي شكل شق المقص ظهرت على صحن من الخزف يؤرخ من القرن الثالث الهجري (٩م) من بلاد ما وراء النهر ومحفوظ بمُتحف اللوفر[١٠٦]. ثم بدأ يتطور ويتعقد وتزداد التضفيرات التي تُصاحب حروفه، لتظهر أقدم الأمثلة المعروفة منه هذا النوع من أوائل القرن الخامس الهجري(١١م).

ولقد عُرف هذا الخط في شرق العالم الإسلامي وغربه في وقت واحد تقريبًا، وأقدم أمثلته في إيران في العصر السلجوقي بقلعة رادكان في جنوب بحيرة قزوين سنة٤١١هـ/١٠٢١م وفي تونس في المسجد الجامع بالقيروان في المقصورة الخشبية وباب المكتبة سنة ٤٣١هـ/١٠٤٠م، ومن أشهر أمثلته وأكثرها تعقيدًا في إيران كتابة في ضريح بيري عالمدار سنة ٤١٨هـ/١٠٢٧م. كما كانت المدرسة المُراكشية بالمغرب من أكثر المدارس الكتابية إنتاجًا لهذا النوع وإبداعًا فيه، ومن أشهر أمثلته هناك كتابات جامع تازة المُضفرة، وجامع سيدي أبي الحسن في تلمسان سنة ٦٩٦هـ/١٢٩٦م، وكتابات باب شيلا الإهدائية سنة ٧٣٩هـ/ وكتابات مدرسة أبي العنانية سنة ٧٥٢-٧٥٦هـ/١٣٥١-١٣٥٥م، وكتابات الكزاز في أشبيلية باسم سُلطان المُدجنيين "دون بدرو" من القرن الثامن الهجري (١٤م) [١٠٧].

وترجع أشهر أمثلته في مصر إلى العصر الأيوبي وذلك في الأشرطة الكتابية المُضفرة في ضريح الخُلفاء العباسيين من العصر الأيوبي سنة٦٤٠هـ/١٢٤٢م، وفي بقايا تابوت الأمير حصن الدين ثعلب سنة ٦١٣هـ/١٢١٦م بمُتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، وفي طست السلطان الصالح نجم الدين أيوب (٦٠٣-٦٤٧هـ/١٢٠٥-١٢٤٩م) [١٠٨].

ووصل هذا الخط في العصر المملوكي درجة قصوى من التعقيد ليظهر في الكتابة المنحوتة في الرُخام وفي التُحف المتنوعة مثل بلاطة غيبي التبريزي الخزفية، وعلى المشكاوات الزجاجية بمتحف الفن الإسلامي وعلى المعادن كما في كرسي عشاء السلطان الناصر محمد بن قلاوون وغيره من التُحف بمُتحف الفن الإسلامي[١٠٩].

وتُشير بذلك هذه الكتابات الكوفية المضفورة إلى استمرار استخدام الخط الكوفي حتى نهاية عصر الدولة المملوكية على الرغم من سيادة خط النسخ وخط الثُلث مّنذ القرن السادس الهجري (١٢م)، إلا أنه يعكس التطور الزُخرفي الكبير الذي حدث عليه مُعطيًا أشكالًا جميلة[١١٠] ليصبح خطًا زُخرفيًا، وهذا ما اتضح فيه كتابات هذا الصحن ومجموعة الصحون المُشابهة له بل وفي التُحف المعدنية المؤرخة بنهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجريين (١٥-١٦م).

وتأتي أهمية هذه الكتابات في محتواها الديني سواء الكتابات التي نُقشت بقلب الصحن وظهره؛ حيث تُشير الكتابات بقلب الصحن إلى التوحيد؛ فهي تُمثل أحد الأدعية المسيحية.

أما الكتابات التي نُقشت على ظاهر الصحن التي تنُص على "وقفًا مؤبدًا على دير القديسة افرونية" فهي على درجة كبيرة من الأهمية حيث تدل على عدة نتائج تتمثل فيما يلي:

أولًا : تبين أن هذا الصحن وقف وبذلك فهو وفق الشريعة الإسلامية صدقة مُحرمة لا تُباع ولا تُشترى ولا تُوهب ولا تُورث ويُصرف ريعها إلى جهة من جهات البر ويدخل الوقف في باب الإحسان بمعناه الواسع الذي يدخل في نطاقه الصدقات الاختيارية التي يتبرع بها القادرون من الخيرين عن رضٍ وطيب خاطر وتقُربا زلفى إلى الله عز وجل[١١١] وتخصيص خيراتها أو منافعها لأهداف خيرية مُحددة شخصية أو اجتماعية أو دينية أو عامة[١١٢].

وتُعد كلمة وقفًا مؤبدًا أحد الكلمات المُستخدمة للدلالة على الوقف والتي تتمثل في وقف، أبد، سبل، حبس، تصدق وخلد[١١٣] وخاصةً أن الفقهاء استعملوا مادتي " حبس ووقف" لغويًا وشرعًا في التعبير عن الوقف[١١٤]. فاستعملت كلمات حبس أو أحبس ووقف وأوقف للفعل ووقف وحبس للاسم وجمعت على أوقاف وأحباس ومحبوس[١١٥].

وقد وجد هذا اللفظ " وقفًا مؤبدًا" على العديد من المخطوطات من بينها نُسخة مخطوط من شرح هداية الحكمة[١١٦].

ويُعد هذا الوقف وقفًا خيريًا من حيث الجهة الموقوف عليها لأنه موقوف على الدير، كما يُعتبر هذا الوقف من حيث المال الموقوف وقفًا منقولًا [١١٧].

ثانيًا: إلقاء الضوء على القديسة أفرونية وديرها وهي القديسة الشهيدة أفبرونيا أو فبرونيا (يُكْتَب أحيانًا خطأ بصيغة "فيرونيا"): ويوجد قديستان تحملان هذا الاسم هما:

القديسة الأولى: القديسة أفبرونيا النصيبية : وهي شهيدة دير الميصة الذي يقع بين نصيبين وبلاد ما بين النهرين ويقع حاليًا في سوريا. وكانت هذه القديسة شديدة الجمال وتربت في هذا الدير على يد عمتها رئيسة الدير وهي أوريانة (برين في السنكسار)، فربتها تربية حازمة تقوم على خوف الله، وعلمتها الكتاب المُقدس الذي عشقته وصارت تفسره للراهبات مرة كل أسبوع. ثم انتهت حياة الهدوء والسلام عندما بدأ دقلديانوس اضهاده للمسيحيين، ونُفذت هذه الأوامر بكل وحشية في الدير بواسطة الوالي سيلينس فهرب الإكليروس مع الأسقف وتبعتهم كل الراهبات (خمسون راهبةً تقريبًا) ماعدا برين وفبرونيا – التي كانت تمر بفترة نقاهة بعد مرض خطير– وزميلتها الراهبة طومايس التي كتبت سيرتها بعد ذلك. وحين وصل جنود الوالي إلى الدير لم يهتموا بالقبض على الراهبتين المسنتين ولكنهم حملوا معهم فبرونيا.

وبدأت مُحكامتها أمام سيلينس بواسطة ابن أخيه ليسيماخُس الذي عاملها باحترام وبشيء من التردد لشعوره بالشفقة عليها لكونه ابن امرأة مسيحية. فأثار غضب سيلينس فعرض عليها في لحظة انفعال التمتع بالحرية والثراء في مُقابل التخلي عن دينها والزواج من ليسيماخُس، فرفضت قائلةً "أن لها كنزًا في السماء وثروة غير مصنوعة بيد إنسان، وأنها مخطوبة لعريس لا يموت"، فاستشاط سيلينس غضبًا من إجابتها وأمر بربطها بين أربعة أعمدة وجلدها، ثم كسروا ١٧ من أسنانها وقطعوا ثدييها بالرغم من صرخات اعتراض الجموع التي ملأت مكان المحاكمة، ثم ألقوها أمام ثور فمزقها بقرونه. وحُمِلت أشلاء فبرونيا بأمر ليسيماخُس وعُملت لها جنازة مهيبة، وكان استشهادها سببًا في إيمان الكثير من الوثنيين منهم ليسيماخُس نفسه الذي صار راهبًا في

زمن الإمبراطور قُسطنطين. وكان استشهادها حوالي سنة ٢١ قبطيًا حوالي سنة ٣٠٤م، ويُقام لها عيدًا في اليوم الأول من أبيب الموافق ٢٥ يونيو(١١٨).

القديسة الثانية: فهي القديسة أفبرونيا الشهيدة السورية : وهي القديسة شهيدة العفة والطهارة التي كانت تعيش بمصر داخل دير رئيس الملائكة ميخائيل بالجبل الشرقي لمدينة جرجا بمحافظة سوهاج بمصر. وقد وُلدت من أبوين مسيحيين في بلاد الشام في القرن الثامن الميلادي، وأرسلها والدها إلى الدير نذيره للرب وكان عمرها عند دخولها الدير ثلاث سنوات فتربت هناك على أيدي راهبات الدير. وكانت فبرونيا ذات حُسن باهي يشبع من وجهها نور العفة والطهارة ناضرة الشباب بارعة الجمال مشهورة في الكمال والمحاسن الأدبية ولما كانت محبة لله ولكنيسته سلكت مسلك التقوى والقداسة، الأمر الذي أحياها في السيرة الملائكية عازفة عن الزواج مُفضلة حياة الرهبنة، وصارت راهبة فاضلة مُتتلمذة على أمهات الدير وكان عددهم في ذلك الزمان ثلاثين راهبةً في أيام جبرية للبابا ميخائيل الأول(١١٩).

وحدث في نهاية حكم مروان بن محمد آخر خلفاء بني أُمية بعد هزيمته من العباسيين الزمان اضطراب في البلاد وتعرضت مناطق كثيرة للسلب والنهب؛ فقد أمر رجاله بالسلب والنهب والسبي والقتل فأخذوا يحرقون المحاصيل وينهبون الأديرة ويغتصبون الراهبات، ومن ضمن ضحاياهم أديرة العذارى بصعيد مصر فهجموا على هذا الدير وأخذوا الراهبة فبرونيا. ثم أخذوا يتشاورون فيما بينهم هل يقدموها هديّة للخليفة أم يعملوا قرعة فيما بينهم لكي تصير لواحد منهم .فرفعت الراهبة قلبها إلى السماء لكي يخلصها الله من هؤلاء الأشرار.

وفي الحال فكّرت الراهبة فبرونيا في طريقة لكي تتخلص منهم فطلبت رئيسهم، فلما حضر قالت له سأخبرك بسر عظيم شرط أن تتركني. فوعدها بذلك، فقالت له إن أجدادنا كانوا حكماء وقد اكتشفوا سرًا سلموه لأبنائهم، وهو أنه يوجد زيت حينما يُتلى عليه بعض الصلوات ويُدهن به الرقاب لا يؤثر فيه السيف، وأنتم دائمًا في حروب كثيرة، وهذا الزيت لا غنى عنه فهل تريده؟ فقال: نعم. فأحضرت هذه الراهبة التقيّة قليلاً من الزيت، وقالت له: سأريك كم هي قوته. ودهنت رقبتها وأمرت أكبر سيّاف بضربها لكي تُثبت لهم ما زعمت به. فضربها السّياف فانفصلت رأسها عن جسدها وتدحرجت على الأرض. فذُهل القائد والجنود لمحبتها في أن تتخلص منهم، وعلموا أنها خدعة لكي تهرب منهم . وندموا على ما بدر منهم، ثم تركوا الدير وما نهبوه منه متأثرين لما حدث. واستشهدت هذه الراهبة العفيفة في ٢٩ توت سنة ٤٦٦ للشهداء (١٣٢هـ/٧٤٩م) (١٢٠).

ويتبن أن القديسة التي نُقش اسمها على الصحن هي القديسة أفبرونيا الشهيدة السورية التي دُفنت في مصر؛ وذلك لأن دير القديسة فبرونيا النصيبيبة السورية السريانية قد شُيد على ضريح القديسة الشهيدة في قرية هيمو (قرية هنادي حاليًا) مُحافظة القامشلي سوريا بمناسبة مرور ١٧٠٠ عام على استشهادها ليكون مقرًا لإقامة الشعائر الدينية ومركزًا مُهمًا للثقافة ومكانًا للراحة والاستجمام لأبناء القامشلي إضافةً إلى دار للعجزة. وقد بدأ تنفيذ البناء تحت رعاية نيافة المطران ماراسطاثيوس في ٢٠٠١/١١/٥م(١٢١).

كما يوجد ثلاثة اعتقادات حول ضريح القديسة فبرونيا النصيبية، الأول أنه يُمثل موقع الدير الذي كانت تخدم ودُفنت فيه لكنه لم تُجر حتى الآن أعمال التنقيب للكشف عن آثار هذا الدير، والثاني أنه يُمثل الضريح الذي يحتوي على جزء من رفات القديسة والذي تم نقله بعد استشهادها في زمن غير مُحدد، والثالث أنه يُمثل المكان الذي جرت فيه مُحاكمة القديسة واستشهدت فيه[١٢٢].

هذا فضلًا عن أن هذا الدير لم يُذكر في كتابي الديارات لكل من الأصبهاني المتوفى سنة ٣٥٦هـ/٩٦٧م والشابشتي المُتوفى سنة ٣٨٨هـ/٩٩٨م[١٢٣] وبذلك فإن هذا الدير حديث.

أما القديسة أفبرونيا الشهيدة السورية شهيدة العفة والطهارة التي اُستشهدت في مصر فيُخصص لها هيكلًا باسمها في دير الملاك شرق جرجا سوهاج بصعيد مصر. ومن المرجح حسب رأى كثير من المؤرخين ومنهم أبو المكارم أن دير الحميدات (مكانها نجع الشيخ عبد الغني الحميدي بجوار دير الملاك شرق جرجا حاليًا) من أعمال الصعيد شرقي أخميم الذي استشهدت فيه القديسة فبرونيا شهيدة العفة والطهارة عند الهجوم على الدير[١٢٤].

يقع هذا الدير على الطريق الشرقي من أخميم إلى نجع حمادي ويبعد ٣٥ كم جنوب أخميم وعلى الضفة الشرقية المقابلة لجرجا شرق القرية التي تدعى نجع الدير مركز دار السلام محافظة سوهاج وشرق مدينة جرجا أي (على الضفة الشرقية لنهر النيل في مواجهة مدينة جرجا حاليًا) تابع لايبارشية جرجا يعتبر الدير من الأديرة الباخومية المنشأ [١٢٥].

وشُيد هذا الدير في القرن الرابع الميلادي على يد الملكة هيلانة أم الملك قسطنطين الكبير وفي عصر الأنبا باخوميوس مؤسس الرهبنة. ومازال صامدًا كالجبل لم يتأثر بعوامل التعرية البيئية أو السيول أو التعرض للحرق عبر التاريخ [١٢٦] .

كان الدير قديمًا يقع على مساحة أربعة أفدنه ويلاحظ ذلك من الأسوار القديمة حيث يضم قلالي رُهبان وطقوس ولكن في العصر الحالي يقع الدير على مساحة فدان ونصف تقريبًا مُحاط بسور عالٍ من الناحية الشرقية والقبلية ومُنخفض قليلًا من الناحية الغربية وذلك بعد قيام بعض العامة بالبناء على الأراضي المجاورة للدير على هضبة عالية أو مرتفعة من مستوى نهر النيل ببضعة أمتار (لوحة٢٦، شكل١٠)[١٢٧].

يبدأ بالبوابة الحديدية من الناحية القبلية والفناء الخارجي ومن الناحية الغربية توجد بوابة حديدية أخرى في مواجهة كنيسة الشهيد العظيم مارى جرجس ثم الاستراحة الجديدة والفناء الداخلي الذي يوجد أمامها حيث يوجد باب خشبي يؤدي إلى الاستراحة القديمة والفناء الداخلي الذي يوجد أمامها ثم المغطس ثم كنيسة الملاك ميخائيل الأثرية ثم كنيسة المغطس ثم بئر الرُهبان بداخل المغطس والمجمع والمكتبة[١٢٨].

أما كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل الأثرية فتقع في الركن الجنوبي من الدير[١٢٩] ، فهي كنيسة مستطيل الشكل لكنها أصبحت غير منتظمة الشكل بعد إضافة مذبح من الناحية الغربية منذ حوالي ٣٥٠ سنة وهي تشبه إلى كنائس وأديرة أخميم من حيث التراث المعماري في البناء لوجود ثلاث هياكل وحجرتين جانبيتين وقد أزيلت الحجرة البحرية لإضافة هيكلين في الشمال وبذلك كانت الكنيسة قديمًا تتكون من ثلاث هياكل نصف دائرية، كل هيكل مستقل عن الأخر ولكنها الآن تحتوى على خمسة هياكل أو مذابح وهى: هيكل أبي سيفين

في الناحية القبلية، هيكل رئيس الملائكة ميخائيل وهو الأوسط، والهيكل الثالث هو هيكل القديسة فبرونيا وهو بحري هيكل الملاك وأصغر حجمًا منه وبه كوتين جانبيتين، الشرقية عبارة عن حائط نصف دائري، والهيكل الرابع هو هيكل السيدة العذراء الذي انشأ سنة ٩٩٧م/١٥٨٩م والهيكل الخامس هو هيكل الأنبا شنودة رئيس المتوحدين وهو هيكل حديث(١٣٠).

وذكر هذا الدير المؤرخ الحسن بن الوزان المعروف بليون الأفريقي الذي قدم إلى مصر مع السلطان سليم الثاني سنة ٩٢٣هـ/١٥١٧م ومكث فيها حتى نهاية العام(١٣١)، وقد وصفه الدير مع حديثه عن جرجا قائلًا: " كانت جرجا ديرًا مسيحيًا في غاية السعة والغنى يُسمى سان جورج، على بعد نحو ستة أميال من المنشية. وكانت تُحيط به أراض زراعية فسيحة ومروج، ويضم أكثر من مائتي راهب كانوا بدورهم يطعمون الغُرباء ويبعثون بما يدخرونه من الموارد إلى بطريق القاهرة ليوزعه على المسيحيين الفقراء. إلا أنه منذ مائة سنة أُصيبت مصر بوباء الطاعون الذي ذهب بجميع رُهبان هذا الدير، وبقى المكان خاليًا مُدة ثلاث سنوات لم يسكنه أحد، حتى أن أمير المنشية أخذ في تسويره وبناء دور للتُجار والصُناع من مُختلف الحرف. وجاء ليسكُنه بنفسه بعد أن استلفت نظره ما فيه من حدائق جميلة على التلال المجاورة. لكن بطريق اليعاقبة شكا ذلك إلى السلطان، فاضطر إلى بناء دير آخر مكان المدينة القديمة ومنحه موردًا كافيًا يعيش به ثلاثون راهبًا عيشةً راضيةً" (١٣٢).

يتضح من ذلك أن هذا الدير أُعيد بنائه قبل قدوم الوزان مصر بنحو مائة سنة أي في سنة ٨٢٣هـ/١٤١٧م وذلك في عهد السلطان المؤيد شيخ (٨١٥-٨٢٤هـ/١٤١٢- ١٤٢١م) أو أنه أعيد بنائه في القرن التاسع الهجري (١٥م) دون معرفة التاريخ المُحدد لهذا البناء. ثم أُضيف إلى الكنيسة هيكل السيدة العذراء الذي انشأ سنة ٩٩٧هـ/١٥٨٩م ثم هيكل الأنبا شنودة رئيس في العصر الحديث.

ولقد ذكر المقريزي هذه الكنيسة قائلًا: "أنه كان من عادة النصارى – في هذه الكنيسة– في عيد الزيتونة المعروف بعيد الشعانين أن يخرج القسوس والشمامسة بالمجامر والبخور والصلبان والأناجيل والشموع المُشعلة، ويقفوا على باب القاضي، ثم أبواب الأعيان من المسلمين فيبخروا ويقرءوا فصلًا من الأنجيل ويطرحوا له طرحًا يعني يمدحونه. ثم يقفون على باب كل واحد من أمراء الإسلام وأعيانهم ويفعلون كما فعلوا أمام بيت القاضي" (١٣٣).

وقد ذكر المراغي الجرجاوي هذا الدير في كتابه تاريخ جرجا في العصرين المملوكي والعثماني المُسمى بـ (نور العيون في ذكر جرجا من عهد ثلاثة قرون) أنه كان يدفن فيه الأقباط موتاهم قائلًا: "على مقربة من جرجا دير يُسمى دير الملاك، يدفن فيه الأقباط موتاهم إلى زمن غير بعيد، ثم تركه الكثير منهم لبعده، والمشقة التي تحصل في نقل الأموات من جرجا إليه، ولاسيما في مجاوزة البحر والوصول إليه. وبنوا مقبرة جديدة في جهة جرجا الجنوبية"(١٣٤).

وكان هذا الدير من أكبر أديرة مصر وأجملها رُهبانيًا ومعماريًا وقد أشار المؤرخ سنكسار إلى أنه لم تكن هناك كنائس فى مدينة جرجا سنة ١٧٢١م وكذلك المسيحيون يعبرون النيل ليصلوا في دير رئيس الملائكة

ميخائيل، وقد كان مقر مطرانية جرجا وأخميم والمكان الدائم لسكن الأسقف حيث كان يوجد الكرسي الخاص بنيافة الأسقف وذلك في عصر الأنبا يوساب الابح وكانت أيبارشية جرجا تشمل مدن جرجا وأخميم وسوهاج ونجع حمادي(١٣٥).

يتبين من ذلك أهمية هذا الدير وشهرته التي ارتبطت بالقديسة افبرونية أو افبرونيا أو فبرونيا التي أضفت اسمها على اسم الدير بعد استشهادها لذا فقد اشتهر باسم القديسة افبرونيا في العصور الوسطى، هذا فضلًا عن احتواء كنيسته الملاك ميخائيل في ذلك الوقت على ثلاثة هياكل فقط من بينها هيكل القديسة فبرونيا (لوحة٢٧)، وكل منها مُستقل عن الآخر ليبدو كل منها وكأنه كنيسة مُستقلة. وبذلك يتبين أن هذا الصحن قد صُنع خصيصًا لهذا الدير في جرجا بصعيد مصر.

ومما يؤكد ذلك الدُعاء الذي نُقش بوسط الصحن والذي يُشير إلى طلب القديسة لحظة استشهادها العون من الله عز وجل وإن العُلا لله وحده والسر في أمل الوصول إليه أو السر الذي أشارت به إلى الجنود لا يعلمه إلا هي فقط وأن أملها هو الانتقال إلى الله عز وجل.

ثالثًا: تعكس هذه الكتابات صُنع التُحف المنقولة ووقفها على المُنشآت الدينية وهي في ذلك تتشابه مع زيري السلطان قايتباي الُرخاميين (٨٧٢-٩٠١هـ/١٤٦٨-١٤٩٦م) بمُتحف الفن الإسلامي(١٣٦) ، حيث زُخرف كل مُنهما من أعلاه يُشير إلى كونهما أُوقفوا على سبيله.

ومن ثمّ تأتي أهمية هذه الكتابات في إلقاء الضوء على التُحف المنقولة التي تُوقف على المباني الدينية، وأنها كانت تُزخرف بنفس زخارف الأواني التي كانت تُصنع للأمُراء بل وللسلاطين.

النتائج:

بعد استعراض هذا الصحن يتبين عدة نتائج تتمثل فيما يلي:

١- تأريخ الصحن بأواخر العصر المملوكي في الفترة المُمتدة ما بين سنتي ٨٧٢- ٩٢٣هـ/١٤٦٨-١٥١٧م أي الفترة المُمتدة من عصر السُلطان الأشرف قايتباي (٨٧٢-٩٠١هـ/١٤٦٨-١٤٩٦م) وحتى نهاية الدولة المملوكية سنة ٩٢٣هـ/١٥١٧م وذلك من خلال مُقارنته بثلاثة صحون مُشابه ومن خلاله عناصره الزُخرفية.

٢- تأريخ صحن السُلطان الأمير جان بلاط من يشبك من مهدي في الفترة المُمتدة بين سنتي ٨٧٢-٩٠٥هـ/ ١٤٦٨-١٥٠٠م أي في الفترة المُمتدة من حُكم السُلطان الأشرف قايتباي وبيت تولية الأمير جان بلاط حُكم مصر سنة ٩٠٥هـ/١٥٠٠م.

٣- تأريخ صحن الأمير إينال الأشقر باسُكتلندا بعصر السُلطان الأشرف قايتباي (٨٧٢-٩٠١هـ/١٤٦٨-١٤٩٦م) وليس بين عامي ٨٧٢-٩٢٣هـ/١٤٦٧-١٥١٧م.

٤- تأريخ الصحن الثالث المحفوظ في سفارة جمهورية مصر العربية بواشنطن بنفس الفترة أي بأواخر الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر الميلادي من العصر المملوكي.

٥- يتضح من هذه الصحون أنها ترجع إلى فترة تاريخية واحدة وأنها صُنعت في ورشة فنية واحدة بل بواسطة صانع أو فنان واحد أيضًا.

٦- تعكس المادة التي صُنعت هذه الصحون التي صُنعت من النُحاس الأحمر المطلي بالفضة أو بالقصدير تدهور الاقتصادي المملوكي الذي دب إليه الوهن والضعف أثناء العقود الأولى من القرن التاسع الهجري(١٥م).

٥- إلقاء الضوء على التُحف المنقولة التي تُوقف على المباني الدينية.

٦- إلقاء الضوء على القديسة أفبرونية أو فبرونيا، وإظهار وجود قديستان بهذا الاسم، القديسة فبرونيا النصيبية التي أُستُشهدت في عصر دقلديانوس، والقديسة فبرونيا السورية شهيدة العفة والطهارة التي أُستشهدت في جرجا بمصر في أواخر العصر الأموي سنة ١٣٢هـ/٧٤٩م .

٧- إثبات أن هذا الصحن خُصص لدير القديسة فبرونيا السورية شهيدة العفة والطهارة بمصر.

٨- إظهار أهمية دير الملاك ميخائيل في جرجا بسوهاج بصعيد مصر، وشُهرته باسم القديسة فبرونيا السورية، حيث المكان الذي أُستُشهدت فيه.

٩- إلقاء الضوء على تاريخ دير الملاك ميخائيل بجرجا الذي بُني بواسطة الملكة هيلانة أم الملك قسطنطين الكبير وفى عصر الأنبا باخوميوس مؤسس الرهبنة في القرن الرابع الميلادي على يد. ومُتابعة التغُيرات التي حدثت عليه من إعادة البناء طبقًا لليون الأفريقي أو الحسن الوزان وذلك في القرن القرن التاسع الهجري (١٥م) أو في سنة ٨٢٣هـ/١٤١٧م في عهد السلطان المؤيد شيخ (٨١٥-٨٢٤هـ/١٤١٢- ١٤٢١م).

١٠- توضيح تخطيط دير الملاك ميخائيل بجرجا بمكوناته وكنيسته الأثرية بما تضُمه من ثلاثة هياكل من بينها هيكل القديسة أفبرونيه أو فبرونيا، وتوضيح الإضافات التي حدثت عليه بعد ذلك من إضافة هيكل هيكل السيدة العذراء سنة ٩٩٧م/١٥٨٩م ثم هيكل الأنبا شنودة رئيس في العصر الحديث.

١١- إلقاء الضوء على الطابع العام المُميز للعصر المملوكي في صناعة التُحف المعدنية وهي:

أ- استمرار السمات العامة للتُحف المعدنية المعدنية الموصلية واستمرت في العصر الأيوبي ثم العصر المملوكي من حيث التقسيم العام، زخرفة الدقماق، الجمع بين الخطين الثُلث والكوفي المضفور.

ب- إظهار التطورات التي حدثت على صناعة التُحف المعدنية المملوكية من اختفاء الرسوم الآدمية والحيوانية والمناظر الآدمية وغلبة الزخارف الكتابية والنباتية.

ج- اتسام زخارف هذا الصحن بالتوازن بين الزخارف المعمارية من العقود المُتداخلة والجفت اللاعب ذي الميمات والدُقماق وبين الزخارف النباتية من رسوم الأرابيسك وزهرة اللوتس الصينية وبين الزخارف الكتابية من خط الثُلث والخط الكوفي المضفور.

د- ظهور التأثيرات الصينية والمُتمثلة في زهرة اللوتس الصنية.

هـ- ظهور التأثيرات الأندلسية والمُتمثلة في زخرفة العقود المُتداخلة والمتراكبة وفي الزخارف الكتابية.

و- استخدام الخط الثُلث المُميز للعصر المملوكي والذي يعكس مدرسة الخط المملوكية

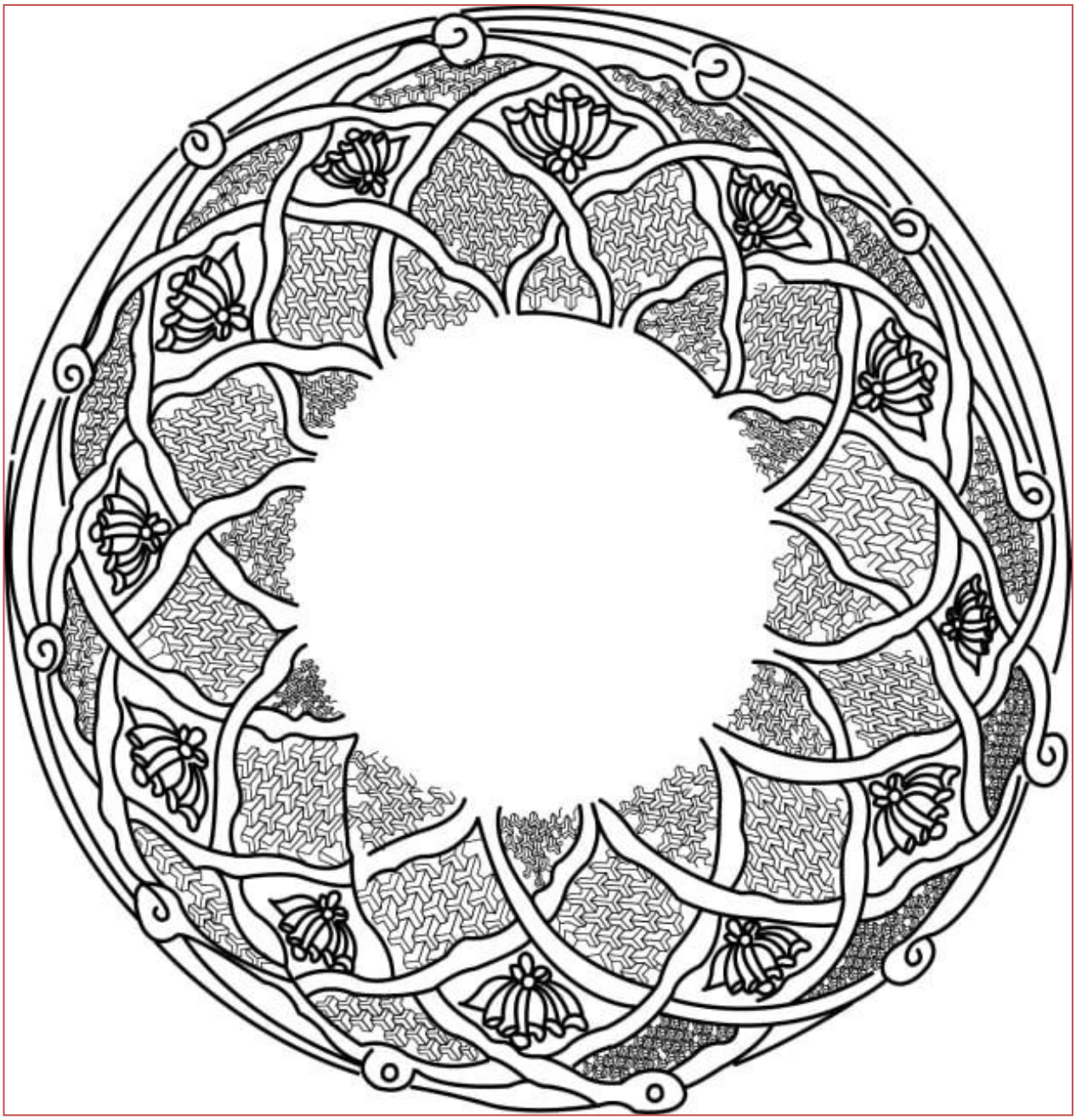
س- استخدام الخط الكوفي المضفور بطريقة زُخرفية في نقش العُنصر الكتابي "لعا" الذي شاع استخدامه في زخارف هذا العصر والذي ظهر في زخرفة التُحف منذ العصر الفاطمي ثم العصر الأيوبي ثم في العصر المملوكي ليُستخدم بكثرة في أواخر القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجريين (١٥-١٦م) سواءً في مصر أو في الأندلس.

١٢- تميز هذا الصحن باختلاف مضمون كتاباته عن صحون العصر المملوكي بكونها دُعاءً دينيًا مسيحيًا وليست كتابة خاصة بالسلاطين والأمراء والدُعاء لهم.

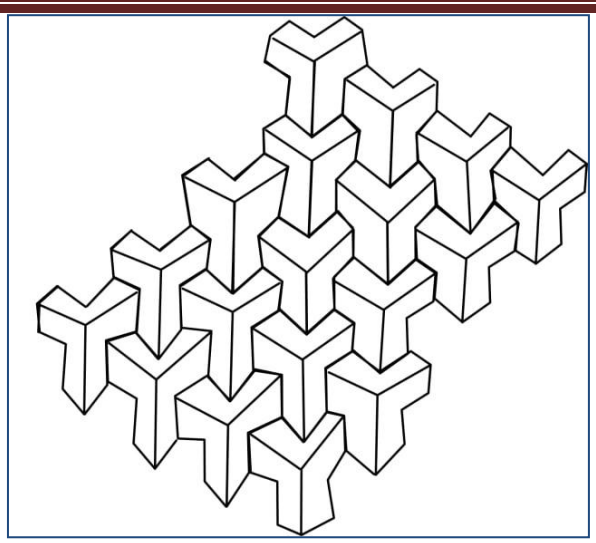
الأشكال واللوحات

أولًا : الأشكال

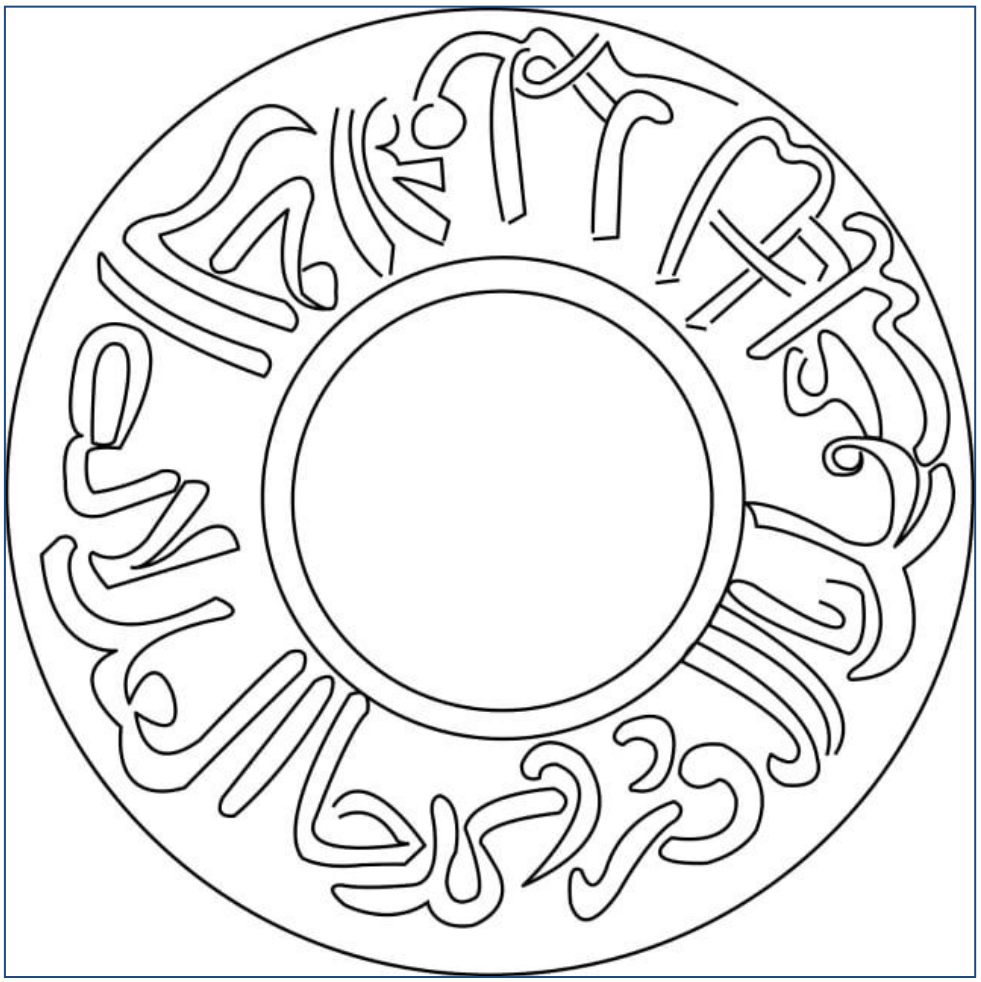
(شكل١) صحن القديسة أفبرونيا من النحاس المطلي بالفضة (من عمل الباحث)



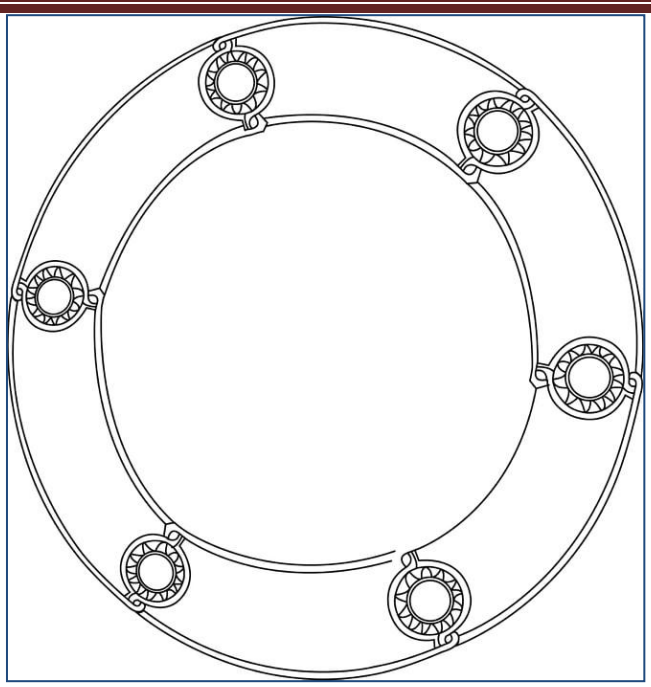
(شكل٢) صحن القديسة أفبرونيا من النحاس المطلي بالفضة (من عمل الباحث)



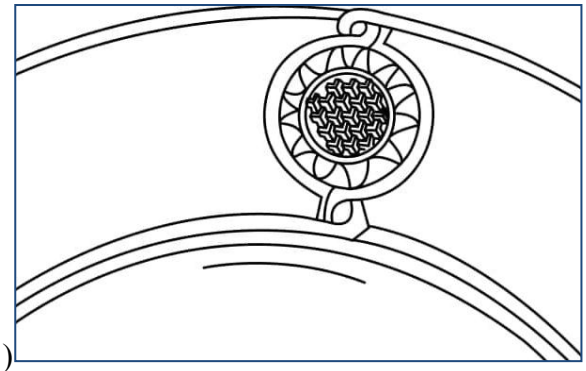
(شكل٣) زخرفة الدُقماق (من عمل الباحث)



(شكل٤) النص الكتابي بمُنتصف الصحن (من عمل الباحث)

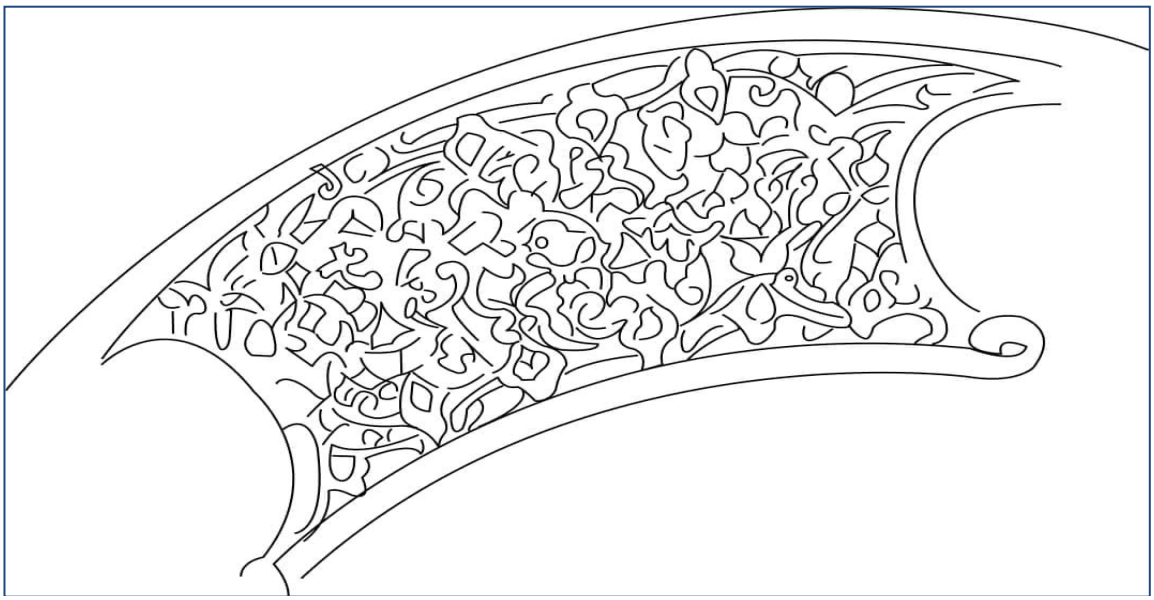


(شكل٥) حافة الصجن الخارجية (من عمل الباحث)

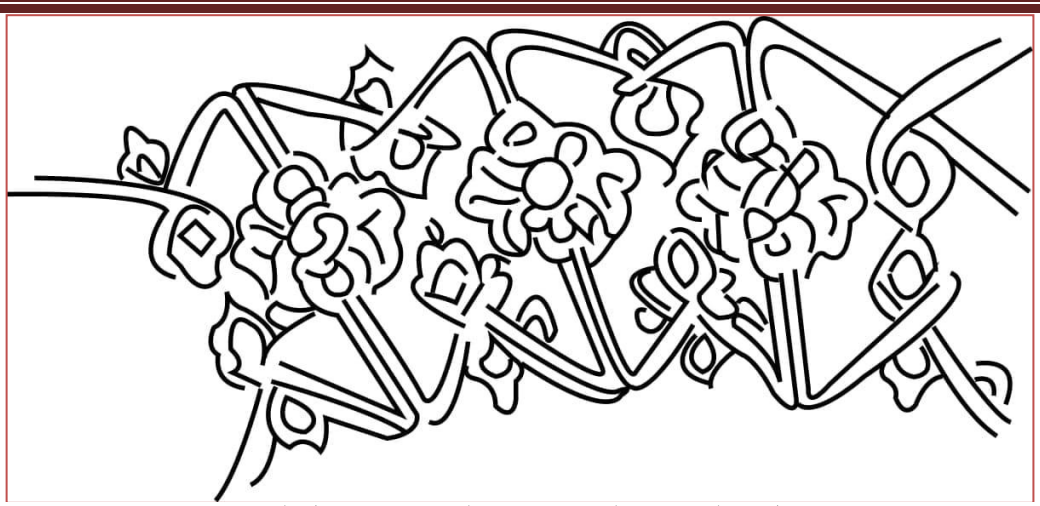


)

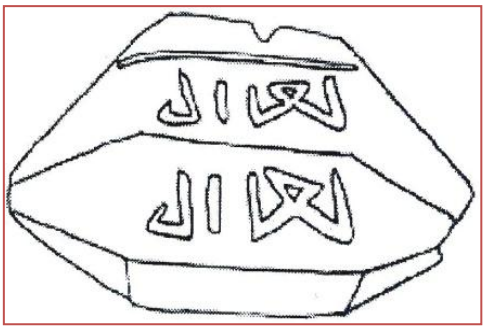
شكل٦) إحدى الميمات بالحافة (من عمل الباحث)



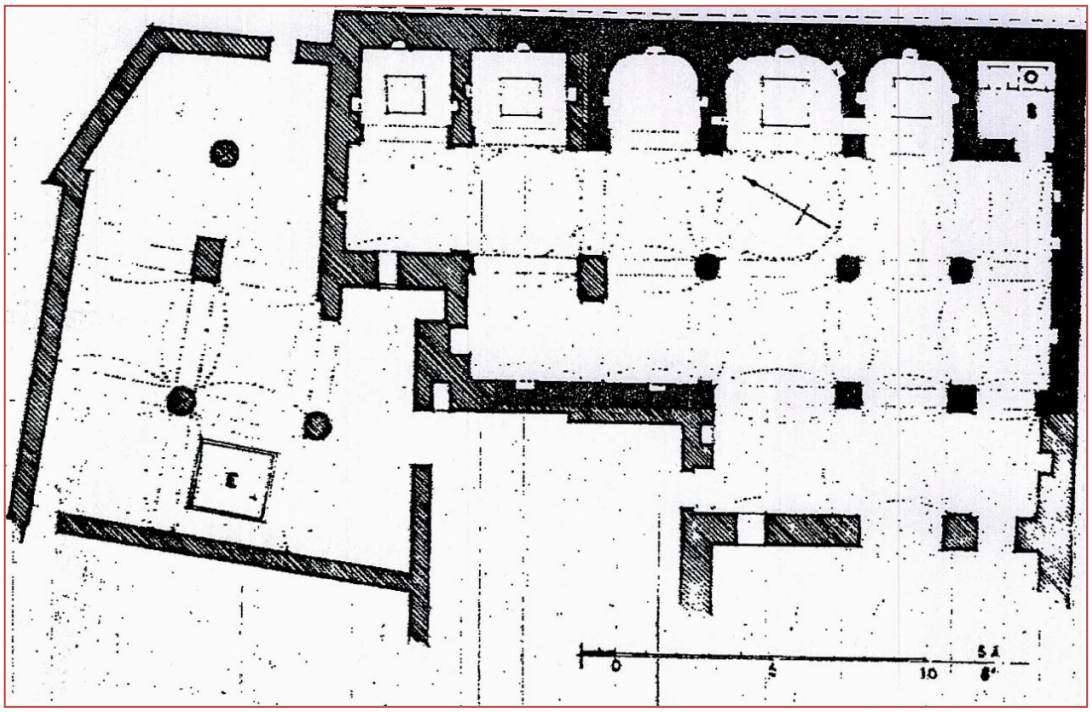
(شكل٧) الزخارف النباتية بجانب الصحن(من عمل الباحث)



(شكل٨) الزخارف الكتابية بجانب الصحن (من عمل الباحث)



(شكل٩) دلاية من البلور الصخري تؤرخ بالقرن ٥هـ/١١م من العصر الفاطمي (لوحة ١٢)، عن: عبد الحميد عبد السلام، مجموعة التمائم والأحجبة المحفوظة في مُتحف الفن الإسلامي،شكل٧، ص٧٥.



(شكل١٠) تخطيط دير الملاك شرق جرجا سوهاج بصعيد مصر،عن: صموئيل السرياني، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية في مصر، معهد الدراسات القطبية،ص٣٥٧.

ثانيًا : الصور

(لوحة١) صحن القديسة أفبرونيا من النحاس المطلي بالفضة محفوظ بالمتحف القبطي (تصوير الباحث)

(لوحة٢) صحن القديسة أفبرونيا من النحاس المطلي بالفضة محفوظ بالمتحف القبطي (تصوير الباحث)

(لوحة٣) القسم الأوسط من صحن القديسة أفبرونيا

(لوحة٤) تفاصيل لجانب الصحن وحافته بما يضمه من زخارف كتابية ونباتية

(لوحة٥) تفاصيل لجانب الصحن بما يضمه من زخارف كتابية

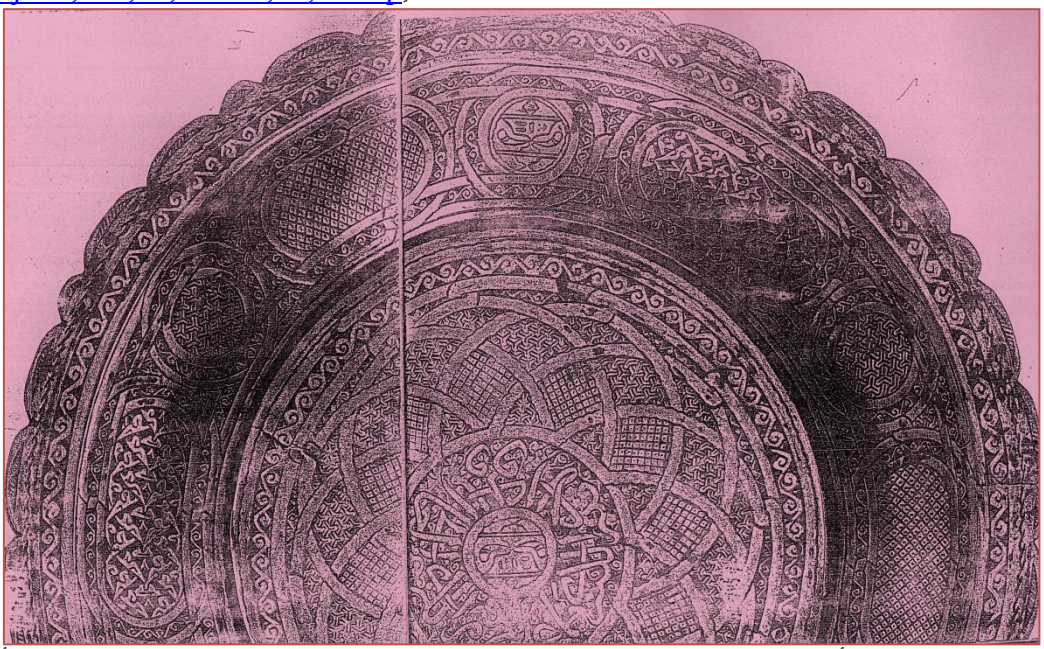
(لوحة٦) صحن السلطان الأشرف جان بلاط من النحاس الأحمر المطلي بالقصدير من مصر ويؤرخ بحوالي سنة ٩٠٥-٩٠٦هـ/١٥٠٠-١٥٠١م

A large Mamluk tinned-copper dish, Egypt, circa 1500, http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17223/lot.142.html.

(لوحة٧) صحن الأمير إينال الأشقر من النحاس الأحمر المطلي بالقصدير المحفوظ بالمتحف الملكي، المتحف الوطني في اسكتلندا (NMS)، أدنبرة، المملكة المتحدة، رقم سجل (A. 1923.700) ويؤرخ بأواخر القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجري (١٥-١٦م) من العصر المملوكي من مصر أو سوريا، عن:

Allan.(J. W), Late Mamluk Metalwork: A Series of Dishes, Oriental Art,Vol. XV, No. 1, Spring 1969: 1–6;

http://www.museumwnf.org//thematicgallery/thg_galleries/database_item.php?id=metalwork&itemId=objects;ISL;uk;Mus03;22;en&cp;



(لوحة٨) صحن من النحاس الأحمر المطلي بالقصدير محفوظ في سفارة جمهورية مصر العربية بواشنطن ويؤرخ أيضًا بأواخر الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر الميلادي من العصر المملوكي، عن:

اسين أتيل، نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي،لوحة٣٩، ص١٠٨-١٠٩.

(لوحة٩) مبخرة من النحاس من سوريا في العصر المملوكي، القرن ٩-١٠هـ/١٥-١٦م، محفوظة بمتاحف غلاسكو، اسكتلندا ، المملكة المتحدة، رقم سجل (1902.73.nf)، عن:
http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus04;25;en

(لوحة١٠- أ)

(لوحة١٠- ب)

(لوحة١٠أ- ب) عمود طعام الأمير تنم من النحاس المُكفت بالفضة من مصر في العصر المملوكي يؤرخ بالقرن ١٠هـ/١٦م محفوظ بمُتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم (٣٩٥٣)

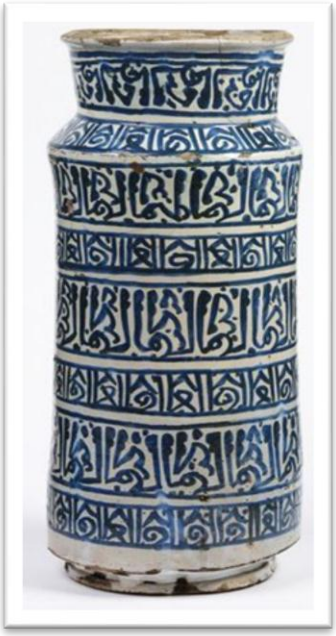
(لوحة١١) طاسة عمود طعام من النحاس المُكفت بالفضة من مصر في العصر المملوكي من النصف الثاني من القرن ٩هـ/١٥م بمتحف مقاطعة لوس أنجلوس للفنون (LACMA)، عن:
Discover Islamic Art Exhibition,
http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;us;Mus21;17;en.

(لوحة١٢) دلاية من البلور الصخري تؤرخ بالقرن ٥هـ/١١م من العصر الفاطمي بمتحف الفن الإسلامي عن:
عبد الحميد عبد السلام محمد عبد الرحمن عليو، مجموعة التمائم والأحجبة المحفوظة في مُتحف الفن الإسلامي " دراسة آثارية فنية"، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، قسم الآثار،٢٠١٥م، لوحة ٥١، ص٦٧٤.

(لوحة١٣) سلطانية من الخزف ذي البريق المعدني القرن٥-٦-١١-١٢م بالمتحف الوطني بدمشق. عن:
http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;isl;sy;mus01;19;ar.

(لوحة١٤) باريلو من من الفخار المطلي بالمينا من العصر المملوكي ٨هـ/١٤م بمتحف الخزف المصري

(لوحة١٥) صحن من الخزف من منشية أو مانيسيس في بلنسية القرن ٩هـ/١٥م محفوظ بمتحف والترز للفنون بنيويورك وفيه زُخرف الصحن بالمُنتصف وبالحافة بإطارات مُستطيلة زُخرفت بالعنصر الكتابي "العا"، عن:
https://art.thewalters.org/detail/34987/basin-2.



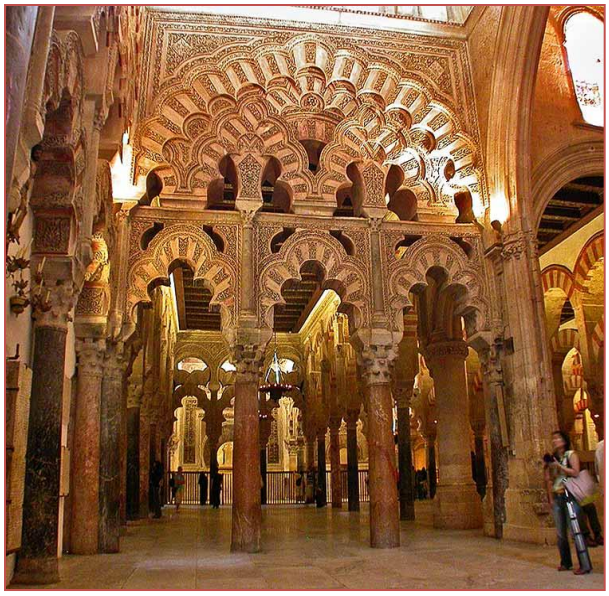
(لوحة١٦) بُرنية أو باريلو من مانسيس في بلنسية تؤرخ فيما بين سنتي ١٣٧٥-١٤٠٠م بمتحف فكتوريا وألبرت (رقم ٤٨٨-١٨٦٤) وزُخرفت كلها بإطارت مُستطيلة أفقية بالعنصر الكتابي "العا"، عن:
https://www.pinterest.com/pin/381398662173855675/

(لوحة١٧) صحن نحاس باسم الأمير الزيني الهلالي يؤرخ بالقرنين ٧-٨هـ/١٣-١٤م بمُتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

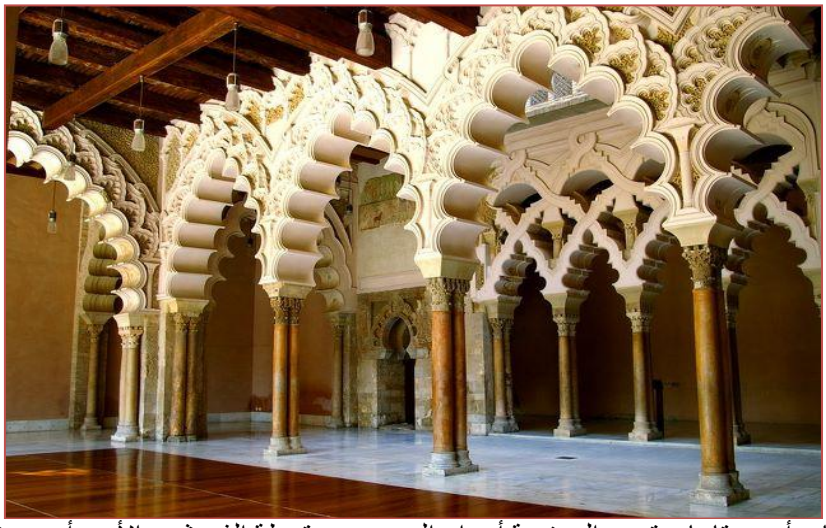
(لوحة١٨) صحن نحاسي برنك الكأس يؤرخ بالقرنين ٧-٨هـ/١٣-١٤م بمُتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

(لوحة١٩) صحن نحاسي برنك الداوة ا يؤرخ بالقرنين ٧-٨هـ/١٣-١٤م بمُتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

(لوحة٢٠) زهرة اللوتس الصينية، عن: خوفًا على زهرة اللوتس :
https://al-aalem.com/news/25360-%D8%AE%D9%88%D9%81%D8%A7-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%B2%D9%87%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%88%D8%AA%D8%B3

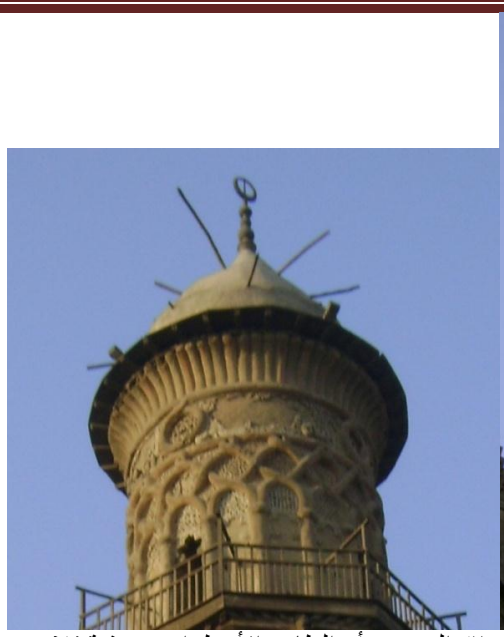


(لوحة٢١) عقود قبة محراب الجامع الأموي بقرطبة من زيادة عهد الحكم المُستنصر سنة ٣٥٥هـ/ ٩٦٦م.



(لوحة٢٢) عقود بائكات أحدى قاعات قصر الجعفرية أو دار السرور بسرقسطة الذي شيده الأمير أبي جعفر أحمد المُقتدر بالله أشهر ملوك بني هود ملوك سرقسطة سنة ٤٣٧ – ٤٧٣هـ/١٠٤٧-١٠٨١م.

(لوحة٢٣) أحد عقود قصر الجعفرية أو دار السرور بسرقسطة الذي شيده الأمير أبي جعفر أحمد المُقتدر بالله أشهر ملوك بني هود ملوك سرقسطة سنة ٤٣٧ – ٤٧٣هـ/١٠٤٧-١٠٨١م.



(لوحة٢٤) مئذنة مجمع السلطان المنصور قلاوون (لوحة٢٥) الجوسق أو الطايق الأسطواني بمئذنة قلاوون

(لوحة٢٦) دير الملاك ميخائيل أو دير رئيس الملائكة بجبل جرجا الشرقي، عن: موسوعة تاريخ أقباط مصر، https://www.coptichistory.org/new_page_4984.htm.

(لوحة٢٧) هيكل القديسة أفبرونية (افبرونيا أو فبرونيا) بكنيسة الملاك ميخائيل بدير الملاك ميخائيل بجرجا، عن: دير رئيس الملائكة بجبل جرجا الشرقي القديسة فبرونيا شهيدة العفة والطهارة، الباب الثاني.

الحواشي:

(١) يُرجى الأخذ في الاعتبار أنه تم تصوير الصحن من خارج الفاترينة وذلك لعدم السماح بفتح الفاترينة على الرغم من الحصول على تصريح رسمي بالتصوير، ولكن رفضت مُديرة المتحف بفتح الفاترينة خوفًا من كسر الأقفال وعدم استطاعتهم قفل الفاترينة مرةً ثانية.

(٢) تم نقل هذا النص من سجل المُتحف.

(٣) يكمن هذه الصعوبة في قرأه النص في تداخل حروفه وضعف الإضاءة داخل الفاترينة.

(٤) ربما تكون هذه القراءة صحيحة لصعوبة النص لعدم تمكن الباحثين في الدراسات القبطية والأخوة الأقباط ومن القُسس الأقباط قرأته.

(٥) الكتاب المُقدس، العهد الجديد، رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية، أصحاح ٤ من الرسالة ، الآية ٢٠-٢١.

(٦) علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المُبكرة (في العصرين الأموي والعباسي)، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٠م ، ص٥٥؛

منى محمد بدر محمد بهجت، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، الجزء الثالث "الفنون الزخرفية"، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق،١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م، ص٧٩؛

راشل وارد، الأعمال المعدنية الإسلامية، ترجمة ليديا البريدي، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، القاهرة، دمشق، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ص٤٢.

أولكر أرغين صوى، تطور فن المعادن الإسلامي، ترجمة وتقديم وتعليق الصفصافي أحمد القطوري، المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٥م، ص١٢٥

(٧) هذا الصحن ملك محمد الرزاز، عن:

A large Mamluk tinned-copper dish, Egypt, circa 1500,
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17223/lot.142.html.

(8) A large Mamluk tinned-copper dish, Egypt, circa 1500,
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17223/lot.142.html.

(٩) السلطان الملك الأشرف أبو الناصر جان بلاط من يشبك من مماليك الأمير يشبك من مهدى الأشرفى أبو النصر (٨٦٥-٩٠٦هـ/١٤٦٠-١٥٠١م): هو السلطان الرابع والأربعون من ملوك الترك وأولادهم بالديار المصرية، وهو الثامن عشر من ملوك الجراكسة، اشتراه الأمير يشبك من مهدي أمير دوادار كبير، وأقام عنده مدة، وحفظ القرآن الكريم، ثم قدمه الأمير يشبك مع جملة مماليك إلى الملك الأشرف قايتباي، فأنزله بالطبقة، فأقام بها مدة، ثم أعتقه وصار من جملة معاتيق الأشرف قايتباي، ثم أخرج له خيلًا وقُماشًا وصار من جملة المماليك الجمدارية، وبعد مدة أصبح خاصكيًا دوادار سكين، وسافر أمير حاج بالركب الأول وهو خاصكي غير مرة، ثم أنعم عليه السلطان بإمرة عشرة سنة ٨٩٤هـ/١٤٨٩م ، وسافر إلى الحجاز أمير ركب المحمل وهو أمير عشرة، وقرر في نظر الخانقاه، ثم توجه قاصدًا إلى ابن عثمان ملك الروم في سنة ٨٩٦هـ/١٤٩٢م، وكان يومئذ أمير طبلخاناه تاجر المماليك. ثم أصبح مُقدم ألف في أواخر عصر السلطان الأشرف قايتباي، ثم ظل دوادارًا كبيرًا عوضًا عن آقبردي في عصر الناصر محمد بن الأشرف قايتباي سنة٩٠١هـ/١٤٩٦م . وفي سنة ٩٠٣هـ/١٤٩٧م قرره السلطان في تجارة المماليك ثم قرره في نيابة حلب في ربيع الآخر سنة ٩٠٣هـ/١٤٩٧م، فلما تولى الظاهر قانصوه نقله إلى نيابة الشام عوضًا عن كرتباي الأحمر بحُكم وفاته، ثم أقره في الأتابكية في المُحرم سنة ٩٠٥هـ/١٤٩٩م، فحضر من الشام في صفر ليتولى الأتابكية بدلًا من ازبك من ططخ سنة ٩٠٤هـ/١٤٩٨م وسكن بالأزبكية ثم شرع في بناء تُربته بجوار باب النصر وصنع بها خُطبة ولم تتم إلا بعد موته ودفنه. ثم تزوج بخوند أصل باي الجركسية أم الملك الناصر وأخت الملك الظاهر قانصوه حيث عقد عليها وفي يوم الجمعة جمادى الآخرة سنة ٩٠٥هـ/ يناير سنة١٥٠٠م، واستمر على ذلك حتى وثب طومان باي الدوادار على السلطان الظاهر أبو سعيد قانصوه الأشرفي وانكسر، فوقع الاختيار على سلطنته على كره من

الأمراء والعسكر، وكان قصد الأمير طومان باي أن يلي السلطنة، ولكن كان أمامه الأتابكي جان بلاط وتاني بك الجمالي أمير سلاح فلم يجسر على ذلك، وكان العسكر غير راضٍ به، فما وسعه إلا التعصب للأتابكي جان بلاط وسلطنه، وبايعه الأمراء والخليفة وجلس على كرسي السلطنة، وتلقب بالأشرف وكُني بأبي النصر على لقب أستاذه السلطان الأشرف قايتباي. ولإرضاء المماليك في أسباب جمع الأموال، فأطلق نار المُصادرة في الناس وقبض على جماعة من الأعيان مما أدى إلى اشتداد الأمر على الناس بسبب هذه المُصادرات وقاست أعيان الناس. وفي صفر سنة ٩٠٦هـ/أغسطس١٥٠٠م عظم أمر الأمير طومان باي جدًا، وتصرف في أحوال المملكة كما يختار، وصار الأشرف جان بلاط معه كالمحجور عليه لا يقضي أمرًا دونه وصار يتحيال ويخدع السلطان إلى أن أعلن نفسه سُلطانًا في الشام عندما ذهب على رأس حملة للقضاء على تمرد الأمير قصروه نائب السلطان في الشام فاتحد معه ضد السلطان، فقام بعزل جان بلاط في جمادى الأولى سنة٩٠٦هـ/ نوفمبر سنة١٥٠٠م وتلقب بالملك العادل أبو النصر ورجع إلى القاهرة في جمادى الآخرة، وبعد قتال انتصر العادل وهزم جان بلاط وقبض عليه ونقّل إلى السجن بثغر الإسكندرية في ٢ رجب سنة ٩٠٦هـ/ ٢٥ يناير سنة١٥٠١م ثم مات مخُنوقًا في ٤ شعبان سنة ٩٠٦هـ/٢٣ فبراير سنة ١٥٠١م بعد أن حكم لمدة ستة أشهر و١٨ يومًا. وكان الأشرف جان بلاط أرشل، قطيع القلب، قليل الحظ، عسوفًا ظالمًا، حصل منه في مدة سلطنته للناس غاية الضرر من المصادرات وأخذ الأموال، وكان صفته أبيض اللون، طويل القامة، غليظ الجسد، مُستدير الوجه، أسود اللحية، جميل الهيئة، حسن الشكل، تولى وله من العمر نحو من أربعين سنة، ودُفن بالإسكندرية ثم أُحضرت جُثته إلى القاهرة في ٢٢ شوال سنة=

= ٩٠٦هـ/٦ مايو سنة١٥٠١م تلبيةً لرغبة مماليك جان بلاط وفدُفن أولًا بتربة الأشرف قايتباي وأقام بها أيامًا، ثم تعصب له مماليكه فنُقل إلى تُربته بباب النصر في ٢٦ شوال سنة ٩٠٦هـ/١٠ مايو سنة١٥٠١م. انظر في ذلك : ابن إياس. محمد بن أحمد بن إياس الحنفي (٨٩٢-٩٣٠هـ/١٤٤٨-١٥٢٣م) ، بدائع الزهور في وقائع الدهور، الجزء الثالث، مكتبة دار الباز، مكة المكرمة،(د.ت)، ص٤٣٨-٤٦٣، ٢٦٧، ٤٢٤-٤٢٥، ٤٢٨-٤٢٩؛

ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور،ج٤،ص٧-٨؛

خير الدين الزركلي، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، الجزء الثاني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة عشر، أيار مايو٢٠٠٢م، ص١٠٧؛

Mayer.(L.A),Saracenic Heraldry A Survey, Oxford,1933,p.127.

(١٠) للمزيد انظر:ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور،ج٣،ص٤٣٨ .

(١١) وقد بدأ هذا الرنك بعلامتين منذ عصر السلطان الظاهر بيبرس البندقداري ثم أصبح الرنك المُركب مُنذ القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي غير شخصي أي عامًا يُشير إلى جماعة من المماليك أو الفرق العسكرية التي يُنسب كل منها إلى أحد السلاطين كالظاهرية نسبةً إلى السُلطان الظاهر بيبرس والأشرفية نسبةً إلى السُلطان الأشرف خليل بن قلاوون والمؤيدية نسبة إلى السُلطان المؤيد شيخ. للمزيد انظر:

مايسة محمود محمد داود، الرنوك الإسلامية، مجلة الدارة، المُجلد السابع، العدد الثالث،١٩٨٢م، ص٣٨؛

أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، جامعة عين شمس، كلية الآداب، التعليم المفتوح،٢٠٠٦م، ص١٥٣؛

أحمد عبد الرازق، النسيج المملوكي ذو الرنوك المُضافة، مجلة شدت، كلية الآثار، جامعة الفيوم، العدد الثالث، ٢٠١٦م، ص٢٩؛

رشا عدره، الرنوك المملوكية في دمشق، مخطوط رسالة ماجستير في الآثار الكلاسيكية والإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الآثار والمتاحف، جامعة دمشق، الجمهورية العربية السورية،٢٠١٢-٢٠١٣م، ص١٢٢-١٢٣.

(١٢) للمزيد انظر: سعاد ماهر، مساجد مصر أولياؤها الصالحون، الجزء الثالث، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ص١٦-١٧؛

حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الأول، دار النهضة العربية،١٩٦٦م، ص٣٥٦-٣٥٧؛
حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الثاني، ص٥١٩-٥٢٠، ٥٧٧-٥٨٠؛
مايسة محمود محمد داود، الرنوك الإسلامية، ص٣٠-٣٢؛ أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، ص٩٥، ٩٨، ١٠٤، ١٣٧؛
رشا عدره، الرنوك المملوكية في دمشق، ص١٠٤، ١٠٦، ١٠٩.

(١٣) أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، ص١٧٠، ١٧٢؛

اسين أتيل، نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي، الولايات المُتحدة الأمريكية، انجلترا، ص١٠٨؛

Allan.(J. W), Late Mamluk Metalwork: A Series of Dishes,Oriental Art,Vol. XV, No. 1, Spring ١٩٦٩: ١-٦؛
http://www.museumwnf.org//thematicgallery/thg_galleries/database_item.php?id=metalwork&itemId=objects;ISL;uk;Mus.en&cp;٢٢;٣k

(١٤) للمزيد عن هذه التُحف انظر: أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، ص١٧٠، ١٧٢.

(١٥) هذا الصحن أُهدى للمُتحف بواسطة جون هوم في عام ١٩٢٣م، انظر:

Allan.(J. W), Late Mamluk Metalwork,p.1-٦؛
http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus.en;٢٢;٣
(16) Allan.(J. W), Late Mamluk Metalwork,p.1-٦؛
http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus.en;٢٢;٣

(١٧) ابن تغري بردي. جمال الدين أبي المحاسن يوسف (٨١٣-٨٧٤هـ/١٤١١-١٤٧٠م)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، الجُزء السادس عشر، نُسخة مصورة عن طبعة دار الكتب مع استدراكات وفهارس جامعة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د.ت)، ص٣٦٢؛
ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور،ج٣، ص١٩-٢٠؛
محمد راغب الطباخ الحلبي، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، الجزء الثالث، صححه وعلق عليه محمد كمال، دار القلم العربي بحلب، الطبعة الثانية،١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م، ص٥٥.

(١٨) ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، ج١٣،ص٥١.

(١٩) ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور،ج٢،ص٤٠٢.

(٢٠) ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور،ج٣،ص٥٢.

(٢١) تحدث ابن الصيرفي عن قسوته فذكر أنه " في أول محرم ٨٧٥هـ ضرب الأمير إينال الأشقر غلاماً من غلمان أحد المماليك بسبب أنه سرق طائراً "أوزة" وعليقة شعير، فضربه إينال ضرباً مبرحاً ومثل به فجعل في أنفه سهماً مثقوباً وأشهره بالمدينة، يقول ابن الصيرفي مُعلقًا "فلا قوة إلا بالله..". والغلطة التى وقع فيها ذلك الغلام أنه سرق وانكشف أمره وحدث ذلك قبل أن يكون له نفوذ مثل الأمير إينال الأشقر.. لذلك حاكمة المجرمون الكبار.." انظر:
كتاب المجتمع المصرى فى ظل تطبيق الشريعة فى عصر السلطان قايتباى:دراسة فى كتاب (إنباء الهصر بأبناء العصر) للمؤرخ القاضى ابن الصيرفى،

http://www.ahlalquran.com/arabic/show_article.php?main_id=٩٩٩٧

(٢٢) السخاوي.شمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوي (٨٣١-٩٠٢هـ/١٤٢٨-١٤٩٧م)، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، الجزء الثالث، دار الجبل، بيروت، ص٢١٨.

(٢٣) اسين أتيل، نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي،لوحة٣٩، ص١٠٨-١٠٩.

(٢٤) اسين أتيل، نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي، ص١٥.

(٢٥) اسين أتيل، نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي،ص١٦، ١٠٥.

(٢٦) اسين أتيل، نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي،ص١٠٦، لوحة٣٨.

(٢٧) تبرع بهذه المبخرة للمُتحف حكام كلية غلاسكو وغرب اسكتلندا في عام ١٩٠٢م، انظر:

Exhibition Discover Islamic Art،

.en؛٢٥؛٠٤http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus
،Exhibition Discover Islamic Art (28)
.en؛١٧؛٢١ushttp://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;us;M

(٢٩) عبد الحميد عبد السلام محمد عبد الرحمن عليو، مجموعة التمائم والأحجبة المحفوظة في مُتحف الفن الإسلامي " دراسة آثارية فنية"، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، قسم الآثار،٢٠١٥م، ص٦٧٤-٦٧٦، لوحة٥١، شكل٧.

ar؛١٩؛٠١umwnf.org/database_item.php?id=object;isl;sy;mushttp://islamicart.muse (30)

(٣١) بلنسية: يقع إقليم بلنسية في شمال شرق أسبانيا (شبه جزيرة أيبريا) حيث قامت صناعة الخزف بها في أيام الحكم الإسلامي وبعد خروج المسلمين منها سنة٦٣٠هـ/١٢٣٢م وذاك في عدد من مدنها مثل قلعة أيوب، بطرنة، منشية وشاطبة. وازدهرت هذه الصناعة بها ازدهارًا عظيماً أيدته المراجع التاريخية والحفائر الآثرية حيث شارالإدريسي في العصور الوسطي إلى الغضار المذهب الذي كان يصنع في قلعة أيوب ويصدر إلى الخارج. ولقد أصبحت بلنسية لا سيما بعد انهيار غرناطة الإقليم الأكثر نشاطاً في أسبانيا ولكن هذا النجاح كان يعود أيضًا إلى التوسط التجاري لأتباع بيير بوال الدبلوماسي الذي كان من أرغون سادة هذا المكان، وتجدر الإشارة إلى أن بوال كان مكلفًا بمهمة لدي الناصريين لأسرة بني نصر في غرناطة ، تمكن من الحصول على حق الإقامة على هذه الأراضي لصالح عائلات بعض الحرفيين المسلمين ومن ناحية أخرى أقام عدة خزافين من سارسيتي، مورسي ومن مناطق أخري في مانسيس (منيشة) حوالي سنة٧٢١هـ/١٣٢٠م وتبعهم بعد ثلاثين عاماً عدة خزافين من مالقة عام١٣٧٢م، وصارت كافة المنتجات المصنوعة في مانسيس تحت يد فيليب بوال، حفيد بيير بوال ومنذ ذلك الحين أخذ الطلب على هذه المنتجات يزداد تدريجيا. وصار مستوي التحف الجميلة التي تُصنع بها تتخذ للزينة لا للاستعمال، وكانت تُصدر إلى البندقية وأوربا. للمزيد انظر:

المقري. أحمد بن محمد المقري التلمساني (٩٨٦-١٠٤١هـ/١٥٧٨-١٦٣١م)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المُجلد الأول، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، لبنان،١٣٨٨هـ/١٩٦٨م، ص١٧٩-١٨١؛

محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزُخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت لبنان، ١٩٧٠م، ص ١٠٧-١٠٩؛

enth Century:Notes and Documents, The Metropolitan Museum of Valencian Lusterware of the Fifte،(T). Husband
.١٣-١٢p. ،١٩٧٠Summer, ،١N ،٢٩Art Bulletin,V

(٣٢) محمد عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزُخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص١١١؛

أحمد دقماق، الكتابات العربية المُقلدة في الأندلس، أبحاث المُنتدى الدولي الأول للنقوش والخطوط والكتابات في العالم عبر العصور ٢٤-٢٧ إبريل، مركز الخطوط، مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٣م،ص١٤٧.

(٣٣) المدجنون هم المسلمون الذين بقوا على دينهم بعد سقوط حُكم المُسلمين في الأندلس نتيجة للغزو المسيحي للمُسلمين أو حركة الاسترداد أو الاسترجاع كما يُسميها المسيحيون، وقد احتفظوا بدينهم الإسلامي وثقافتهم العربية الإسلامية باتجاههم الفني ومهارتهم الصناعية، موفقين بينها وبين الرغبات الجديدة، وظلوا يعيشون في أحياء خُصصت لهم في أكثر من مائة مدينة كمواطنين من الدرجة الثالثة حتى تعرضوا بعد ذلك مع بداية القرن العاشر الهجري السادس عشر الميلادي سنة ١٥٠٢م للاضطهاد والتنصير، فتنصر منهم من تنصر وحافظ بعضهم على دينه سرًا فأظهر النصرانية وأبطن الإسلام ومارس شعائره سرًا. ولا يُمثل طراز المدجنين عصرًا واحدًا، ولا منطقة بعينها؛ لأن الحُكم المسيحي لم يُعد مرة واحدة، بل كان في طليطلة سنة ١٠٨٥م، وأشبيلية سنة ١٢٤٨م وغرناطة سنة ١٤٩٢م.على أن فنهم استمر في التطور. وكان تاريخ هذه الجماعات من المسلمون يُمثل تاريخ الإسلام الذي ذهب سُلطانه السياسي والعسكري وبقى أثره الروحي في النفوس لم يمحه تطاول القرون ولا تعاقب الأجيال. انظر في ذلك:

أرنست كول، الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٦٦م، ص١٣٣؛

حسين يوسف دويدار، المسلمون المدجنون في الأندلس، الطبعة الأولى، مطبعة الحسين الإسلامية، الأزهر، القاهرة،١٤١٤هـ /١٩٩٣م، ص٦-١٠،٧؛

محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس،العصر الرابع، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المُتنصرين،الطبعة الرابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٤١٧هـ/١٩٩٧م، ص٣١٣.

(٣٤) محمد عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزُخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص١٠٧-١٠٨؛

أحمد دقماق، الكتابات العربية المُقلدة في الأندلس، ص١٤٧.

(٣٥) محمد عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزُخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص١١٠؛

موريس ديماند، الفنون الإسلامية، دار المعارف، القاهرة، ص٢٢٨ ؛

أحمد دقماق، الكتابات العربية المُقلدة في الأندلس، ص١٤٧-١٤٨.

(٣٦) ومن أمثلة هذه الأواني التي تكون هذه الكتابات كأحد العناصر الزُخرفية عدة صحون بمُتحف بلنسية دي دون خوان بمدريد وصحن بمتحف والترز للفنون بنيويورك وصحن بمتحف الميتروبوليتان وباريلو بمُتحف بلنسية دي دون خوان بمدريد وباريلو بمتحف الإرميتاج بروسيا. ومن النماذج التي كان فيها هذا العُنصر الكتابي العُنصر= =الزُخرفي الرئيسي صحن من الخزف بمتحف فكتوريا وألبرت وباريلو تؤرخ فيما بين سنتي ١٣٧٥-١٤٠٠م بمتحف فكتوريا وألبرت. انظر في ذلك : أحمد دقماق، الكتابات العربية المُقلدة في الأندلس، ص١٤٨-١٥٤؛

;https://art.thewalters.org/detail/34987/basin-2
؛١٤١٠٨٩٤٠٠٧٩٨٧٩٨٢٨٨https://www.pinterest.com/pin/
؛٣٨١٣٩٨٦٦٢١٧٣٨٥٥٧١٠https://www.pinterest.com/pin/
.٣٨١٣٩٨٦٦٢١٧٣٨٥٥٦٧٥https://www.pinterest.com/pin/

(٣٧) اسين أتيل، نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي، ص١٤.

(٣٨) رقم حفظ صحن الأمير الزيني الهلالي بالمتحف هو (رقم٩٠٠١)، أما الصحنان الآخران فلم أتمكن من الحصول على أرقام حفظهما بالمُتحف وخاصةً أنهما نُقلا للمُتحف القومي للحضارة المصرية بالفُسطاط.

(٣٩) صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي، تقديم محمد عبد مرزوق، مطبعة المعارف، بغداد،١٣٨٩هـ /١٩٧٠م، ص١٦٩.

(٤٠) للمزيد انظر: زكي محمد حسن، فنون الإسلام، الجزء الثاني، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان،١٩٨١م، ص٥٤٤، ٥٤٩-٥٥٠؛ سعاد ماهر، الفنون الإسلامية،القاهرة،١٩٨٦م، ص١٥٠؛ ديماند، الفنون الإسلامية، ص١٥١، ١٥٤؛ صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي، ص٢١-٢٢، ٣١.

عاصم محمد رزق، الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي،٢٠٠٦ -٢٠٠٧م، ص١٦٢.

(٤١) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص١٥٠؛ ديماند، الفنون الإسلامية، ص١٥٥؛

زكي محمد حسن، فنون الإسلام،ج٢،ص٥٦٠؛ راشل وارد،الأعمال المعدنية الإسلامية،ص١٣٢؛

عاصم رزق، الفنون العربية الإسلامية في مصر، ص١٧٥.

(٤٢) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص١٥٠.

(٤٣) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص١٥٠؛ ديماند، الفنون الإسلامية، ص١٥٦؛

راشل وارد،الأعمال المعدنية الإسلامية،ص١٣٦

(٤٤) راشل وارد،الأعمال المعدنية الإسلامية،ص١٣٨

(٤٥) راشل وارد،الأعمال المعدنية الإسلامية،ص١٣٢

(٤٦) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص١٥٠؛

(٤٧) زكي محمد حسن، فنون الإسلام،ج٢،ص٢٥٠.

(٤٨) راشل وارد،الأعمال المعدنية الإسلامية،ص١٣٨.

(٤٩) زكي محمد حسن، الصين وفنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان،١٤٠١هـ/١٩٨١م، ص٣٩-٤؛
زكي محمد حسن، فنون الإسلام،ج٢،ص٢٥٠.

(٥٠) زخرفة الأرابيسك : يرجع ابتكار الفنان المُسلم لزخرفة الأرابيسك إلى تعاليم الدين الإسلامي التي حببت ووجهت الفنانين استعمال الزخارف النباتية والهندسية، فقد روى البخاري بسنده عن سعيد بن أبي الحسن حديثًا جاء فيه " كنت عند ابن عباس رضي الله عنهما إذ أتاه رجل فقال: يا ابن عباس أني إنسان إنما أعيش من صنعة يدي، وأني أصنع هذه التصاوير، فقال ابن عباس لا أحدثك إلا بما سمعت رسول الله صلي الله عليه وسلم يقول: سمعته يقول من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ أبدا، فربا الرجل ربوة وأصفر وجهه، فقال ابن عباس، ويحك أن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر وكل شيء ليس فيه روح". يتضح من هذا الحديث النبوي الشريف أنه يوجه الفنان المسلم إلى العناية برسم الشجر أو بمعني أصح رسم الزخارف النباتية بالإضافة إلى ما ليس فيه روح من المناظر الطبيعية والزخارف الهندسية، ويتضح هذا جلياً، قبة الصخرة، وفي مصورة نهر بردى المنفذة بالفسيفساء بالجامع الأموي بدمشق على مقربة من مدخله الرئيسي والمسجد الأقصى. وبهذه التوجيهات أصبح الفن الإسلامي طابع خاص يمتاز به عن الفنون الأخرى، حيث بلغت الزخارف النباتية على يد الفنان المسلم درجة سامية من الجمال الفني. انظر في ذلك :
زكي محمد حسن، فنون الإسلام،ج٢، ص٢٥٠؛
حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، مطبعة جامعة القاهرة،١٩٢٢م، ص١٥-١٦؛
علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المُبكرة ، ص١٩-٢٠؛
عبد الفتاح مصطفى غنيمة، ميادين الحضارة العربية الإسلامية وأثرها على الحضارة الإنسانية الجزء الثالث، الفنون الإسلامية، دار الفنون العلمية بالإسكندرية،٢٠٠٨،ص٩٨-١٠٦.

(٥١) زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية،دار الرائد العربي، بيروت لبنان،١٩٨١م، ص٣٥-٣٦، ٣٩؛
علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المُبكرة، ص٢٠.
عبد الفتاح مصطفى غنيمة، ميادين الحضارة العربية الإسلامية، ص٩٨-١٠٦.

(٥٢) زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، ص٣٦-٣٧؛
حسن الباشا، الفن عند الشعوب الإسلامية، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية،المُجلد الأول،الطبعة أولى، أوراق شرقية، بيروت لبنان،١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، ص١٠٢؛
علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المُبكرة، ص٢٠؛
عبد الفتاح مصطفى غنيمة، ميادين الحضارة العربية الإسلامية، ص٩٨-١٠٦.

(٥٣) علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المُبكرة، ص٢٠؛
عبد الفتاح مصطفى غنيمة، ميادين الحضارة العربية الإسلامية، ص٩٨-١٠٦.

(٥٤) صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية الموصلية، ص١٧٦-١٧٧.

(٥٥) السيد عبد العزيز سالم، المساجد والقصور بالأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٦م،ص٢٥؛
فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومُستقبلها، الطبعة الأولى، جامعة الملك سعود، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م،ص٤٢، ٢٠٣؛
عفيف البهنسي، الفن الإسلامي، دمشق،١٩٨٩م، ص ٢٩٨
مانويل جوميث مورينو، الفن الإسلامي في أسبانيا، ترجمة لطفي عبد البديع والسيد عبد العزيز سالم، مراجعة جمال محمد محرز، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ص١٢٠، ١٢٦.

(٥٦) المسجد الجامع في قرطبة: بُني هذا الجامع عندما فتح المسلمون الأندلس في مكان كنيسة "بسنت بنجنت" كان المسلمون قد اشتروا في البداية نصفها، ثم اشتروا نصفها الآخر على أن يبني المسيحيون كنيسة أُخرى خارج مدينة قرطبة. وهناك من يعتقد أن قصة شراء الكنيسة غير واقعية، لكونها تكررت عند الحديث عن كثير من المساجد ومنها الجامع الأموي بدمشق. وأعاد بنائه الأمير عبد الرحمن الداخل سنة ١٦٩هـ/٧٨٥م، و أشرف على بنائه "حنش بن عبد الله الصنعاني أو أبو عبد الرحمن الجبلي". وكان يتكون من رواق القبلة من عشر بائكات عمودية على جدار القبلة ثم زاد مساحته عبد الرحمن الثاني سنة ٢١٨هـ/٨٣٣م بإضافة مساحة قدرها ١٥٠× ٥٠ ذراعاً من جهة الجنوب، وفي سنة ٣٥٥هـ/٩٦٦م زاد الحكم المستنصر مساحة أخري طولها ٩٥ذراعاً وبني قبة المحراب وفي سنة ٣٧٧هـ/٩٨٧م أضاف المنصوربن أبي عامر إلى المسجد من جهة الشرق مساحة تضُم سبع بائكات، وبذلك أصبح رواق القبلة يضم ثمانية عشر بائكة وأصبح ثالث مسجد في الإسلام من حيث المساحة بعد مسجدي سامراء وأوبو دولف. وقد تحول إلى كنيسة ثم تحول إلى مُتحف. للمزيد انظر:

المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج ١،ص٥٤٥-٥٥٥؛

السيد عبد العزيز سالم، قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس (دراسة تاريخية عمرانية أثرية في العصر الإسلامي)، الجزء الأول، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٧م، ص٢٦٩- ٢٧١، ٣١٥- ٣٥٥؛

السيد عبد العزيز سالم، المساجد والقصور بالأندلس، ص١١-٢٩؛

مانويل جوميث مورينو، الفن الإسلامي في أسبانيا، ص١٦-٥٠، ٥٢-٥٧، ١٠٧-١٣٤؛

فون شاك، الفن العربي في إسبانيا وصقلية، ترجمة الطاهر أحمد مكي، الطبعة الثانية، دار المعارف،١٤٠٦هـ /١٩٨٥م، ص٢٢-٣٥؛

فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومُستقبلها، ص٤٢-٤٣؛

صلاح أحمد البهنسي،عمارة المغرب والأندلس في العصر الإسلامي، مراجعة أحمد عبد الرازق، التعليم المفتوح، كلية الآداب جامعة عين شمس، ص١٤٢-١٤٨.

(٥٧) السيد عبد العزيز سالم، المساجد والقصور بالأندلس،ص١٠؛ السيد عبد العزيز سالم، قرطبة،ج٢، ص٣٦٨-٣٦٩؛ صلاح أحمد البهنسي،عمارة المغرب والأندلس في العصر الإسلامي، ص١٤٢، ١٤٨.

(٥٨) قصر الجعفرية: تحول هذا القصر بعد سقوط دولة بني هود إلى دير ثم إلى حصن استقر فيه ملوك أرغون ثم أُلحقت به عدة مقصورات دينية نُذرت لسان جورج، ثم أُضيف إليه قاعة العرش الرائعة في عهد الملكين الكاثوليكيك فرناندو وايزابيلا سنة ١٤٩٢م. وما لبث أم أُقيمت فيه محكمة التفتيش بسجونها الرهيبة، ثم دعمه= =فيليب الثاني بمعاقل وحفر من حوله خندقًا. وفي عهد ايزابيلا الثانية نحول القصر إلى مُعسكر سنة ١٨٨٦م، فُهدمت المقصورة الكُبرى التي شيدها بدرو الرابع وجُردت من زخارفها الإسلامية الرائعة. ومن الصعب تصور ما كان عليه القصر، ولكن استطاع سافيرون سنة ١٧٥٧م أن يُقيم تصميمًا عسكريًا للقصر. وهو يقع على مسافة من ربض المدينة على نهر إبرة، ويتألف من سور مُستطيل يُدعم بـ١٩ بُرجًا أسطوانيًا عدا بُرج التكريم المُربع الشكل، وبوسط القصر صحن مُستطيل مُحاط بأروقة، وبجانبيه الصغيرين مجموعتان من البيوت، كل منها من قاعة وسطى وحُجرتين كما في قصور قصور غرناطة وقصور المُدجنين. وكان يوجد بجوار برج التكريم قاعة كبيرة لعلها مجلس الذهب، ويُفتح بجانبيها حُجرتان، إحداهما المسجد بجنوبها والذي لا يزال قائمًا حتى الآن، ويقابله قاعة الرُخام مسبة إلى كثرة أعمدتها الرُخامية. ويحتفظ مُتحف سرقُسطة ببقايا من هذا القصر. ويُعتقد أن هذا القصر هو الأصل الذي بُنيت على غراره قصور الموحدين في أشبيلية وقصور بني نصر في غرناطة. انظر: المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ص٤٤١-٤٤٢؛ السيد عبد العزيز سالم، المساجد والقصور بالأندلس، ص٦٤-٦٧؛ مانويل جوميث مورينو، الفن الإسلامي في أسبانيا، ص٢٦٢-٢٦٥.

[٥٩] السيد عبد العزيز سالم، المساجد والقصور بالأندلس،ص٦٣؛ محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرابع، ص٥١٢-٥١٣؛ فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومُستقبلها، ص٢٠٣؛ مانويل جوميث مورينو، الفن الإسلامي في أسبانيا،ص٢٦٢، ٢٧٦-٢٧٧.

(٦٠) الدواداري. أبي بكر بن عبد الله بن أيبك، كنز الدرر وجامع الغرر، الجزء الثامن الدر الفاخر في سيرة الملك الناصر، تحقيق هانس روبرت رويمر، قسم الدراسات الإسلامية المعهد الألماني بالقاهرة، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ص١٠١؛

ابن دُقماق. إبراهيم بن محمد أيدمر العلائي (٧٥٠-٨٠٩هـ/١٣٤٩-١٤٠٧م)، الجوهر الثمين في سير الخلفاء والملوك والسلاطين، تحقيق سعيد عبد الفتاح عاشور، مراجعة أحمد السيد دارج، ١٩٨٢م، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القُرى، المملكة العربية السعودية، ص٣٣٤-٣٣٥؛

ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، ج٨، ص ٢٠١؛

المقريزي. تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي بن عبد القادر العبيدي (٧٦٦- ٨٤٥هـ/١٣٦٥-١٣٣٢م)، السلوك لمعرفة دول الملوك، الجزء الثاني، تحقيق عبد القادر عطا، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م، ص٣٦٣-٣٦٤؛

أسامة حسين، الناصر محمد بن قلاوون، دار الأمل للنشر والتوزيع،١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م، ص٣٣.

(٦١) المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك،ج٢، ص٣٦٤.

(٦٢) السيد عبد العزيز سالم، المآذن المصرية منذ الفتح العربي حتى الفتح العُثماني، الإسكندرية،١٩٨٣م، ص٢٩-٣١؛ =

= سحر السيد عبد العزيز سالم، علاقة مصر المملوكية بغرناطة قُبيل وعقب سقوطها، بحوث مشرقية ومغربية في التاريخ والحضارة، الجزء الأول، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٧م، ص٢٠١-٢٠٢؛

سي عبد القادر عُمر، التأثيرات الأندلُسية في بلاد المشرق من القرن ٧هـ/١٣م إلى ٩هـ/١٥م، الحوار المتوسطي، العدد ١٣- ١٤ ديسمبر ٢٠١٦م، ص١٧٦.

[٦٣] محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص٨٧.

[٦٤] السيد عبد العزيز سالم، قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس (دراسة تاريخية عمرانية أثرية في العصر الإسلامي)، الجزء الثاني، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٧م، ص٦١؛

السيد عبد العزيز سالم، تاريخ البحرية في المغرب والأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،١٩٦٩م، ص٧٥-٧٧؛

سي عبد القادر، التأثيرات الأندلُسية في بلاد المشرق، ص١٧٦.

[٦٥] السيد عبد العزيز سالم، قرطبة،ج٢، ص٦١؛ سي عبد القادر، التأثيرات الأندلُسية في بلاد المشرق، ص١٦٤.

[٦٦] ازدادت حركة الهجرة من الأندلس إلى المشرق بصفةٍ عامة ومصر بصفةٍ خاصة بعد عدة أحداث تتمثل في: قيام الفتنة وسقوط الخلافة الخلافة الأموية بقرطبة، استيلاء الفونسو السادس قشتالة وليون على طليطلة حاضرة بني ذي النون من ملوك الطوائف سنة ٤٧٨هـ/١٠٨٥م ، وهزيمة العقاب التي مُني بها الموحدون سنة ٦٠٩هـ التي لم يقم للمُسلمين في الأندلس بعدها قائمة تُحمد وأخذت قواعد المُسلمين في الأندلس على أثرها تتساقط الواحدة بعد الأخرى، ومع بداية انكماش الوجود الإسلامي بأسبانيا يتساقط قواعده، ازدادت أعداد أهل الأندلس الذين آثروا الهجرة من بلادهم على البقاء فيها مُدجنين في ظل السيطرة المسيحية. كما أنف عدد كبير من شيوخ الأندلس ومفكريها الخضوع لملوك قشتالة وليون وأرغون والبرتغال فهاجر العدد الأعظم منهم إلى بلاد المغرب وقدم عدد من هؤلاء المُهاجرين إلى مصر، يحثون سلاطينها المماليك على إنقاذ ما تبقى من الأندلس. للمزيد انظر: السيد عبد العزيز سالم، قرطبة، ج٢، ص٦٢؛ السيد عبد العزيز سالم، المآذن المصرية ، ص٢٩؛

سحر السيد عبد العزيز سالم، علاقة مصر المملوكية بغرناطة قُبيل وعقب سقوطها، ص١٩٧.

(٦٧) السيد عبد العزيز سالم، قرطبة، ج٢، ص٦٢؛ سي عبد القادر، التأثيرات الأندلُسية في بلاد المشرق،ص١٧٦.

(٦٨) للمزيد انظر: السيد عبد العزيز سالم، قرطبة، ج٢، ص٦٢؛

سحر السيد عبد العزيز سالم، علاقة مصر المملوكية بغرناطة قُبيل وعقب سقوطها، ص١٩٧- ٢٠٠؛

سي عبد القادر، التأثيرات الأندلُسية في بلاد المشرق،ص١٦٥-١٧٣.

(٦٩) السيد عبد العزيز سالم، قرطبة، ج٢، ص٦٢؛ سي عبد القادر، التأثيرات الأندلُسية في بلاد المشرق،ص١٧٣.

(٧٠) عبده بن محمد عواجي عبد القهار، علاقات مملكة غرناطة مع الدول الإسلامية ٦٣٥- ٨٩٧هـ، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، قسم الدراسات العليا التاريخية والحضارية، جامعة أم القُرى، المملكة العربية السعودية، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص١٢٧-١٢٨.

(٧١) سحر السيد عبد العزيز سالم، علاقة مصر المملوكية بغرناطة قُبيل وعقب سقوطها، ص٢٠٢.

(٧٢) عن هذه الرسائل انظر: ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج٣، ص٢٤٤-٢٤٥؛

سحر السيد عبد العزيز سالم، علاقة مصر المملوكية بغرناطة قُبيل وعقب سقوطها، ص٢٠٣- ٢٣٦؛

محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرابع، ص٢١٨-٢٢٢ ،٢٧٢-٢٧٣، ٣٤٦-٣٤٧.

(٧٣) المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك، ص٤٩٦؛ ابن إياس، بدائع الزهور، ج٢، ص٢٢٧؛

محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرابع، ص١٦٢؛ =

= سحر السيد عبد العزيز سالم، علاقة مصر المملوكية بغرناطة قُبيل وعقب سقوطها، ص٢١٦.

(٧٤) قد نشر نص رحلة السفير الغرناطي بهذه السفارة الذي هو غير معروف عبد العزيز الأهواني بعد عثوره عليها كمخطوط في محفوظ بالمكتبة الأهلية بمدريد ضمن مجاميع (الدشت غير المُفهرسة) برقم ١٨٦٠٢، وكان ذلك سنة ١٩٥١م. للمزيد انظر:

عبد العزيز الأهواني، سفارة سياسية من غرناطة إلى القاهرة في القرن التاسع الهجري (سنة ٨٤٤هـ)، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس عشر، الجزء الأول مايو ١٩٥٤م، ص٩٥-١٢١.

عبده بن محمد عواجي عبد القهار، علاقات مملكة غرناطة مع الدول الإسلامية، ص١٢٩-١٣٠.

(٧٥) سحر السيد عبد العزيز سالم، علاقة مصر المملوكية بغرناطة قُبيل وعقب سقوطها، ص٢٢٢.

(٧٦) الجفت : هو الأصل كلمة فارسية بمعنى منحنى، وهو عبارة عن إطار بارز من نتوءين أو بروزين متوازيين بينهما شريط غائر، ويكون النتوء أو البروز نصف دائري ومقعر الشكل في الوسط ومحدد الأطراف بطوقين صغيرين "خصرين" على هيئة ربع دائرة. ومن هنا جاءت تسميته الوثائقية وعند أهل الصنعة باسم الجفت، كورنيش أو فرزة. ويُعد هذا الشكل أبسط أشكال الجفوت، وقد عُرف هذا الجفت البسيط في العصر ثم استمر في العمائر الأغريقية والرومانية والساسانية خاصةً في العمائر الحربية، ثم ظهر في صورته البسيطة منذ بداية العصر الإسلامي في قبة الصخرة٧٢هـ/٦٩٢م لتنتشر في العصر الأموي والعباسي، أما أقدم أمثلته في مصر هي مقياس النيل٢٤٧هـ/٨٦١م والجامع الطولوني٢٦٥هـ/٨٧٩م ثم استمرت في عمائر الفاطميين والأيوبيين ثم ظهر الجفت اللاعب ذي الميمات. للمزيد انظر:

عبد اللطيف إبراهيم، سلسلة الدراسات الوثائقية، الوثائق في خدمة الآثار (العصر المملوكي)، دراسات في الآثار الإسلامية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة،القاهرة،١٩٧٩م، ص٤٣٧؛

عبد السلام أحمد نظيف، دراسات في العمارة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٩م،ص٢٠٨؛

جمال عبد الرحيم إبراهيم، الحليات المعمارية والزخرفية علي عمائر القاهرة في العصر المملوكي الجركسي، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية،١٤١١هـ/١٩٩١م، ص٨٤- ٨٦؛

عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٢م ، ص٦٦؛

العربي صبري، دراسة مقارنة لطراز العمائر الدينية الباقية بمدينتي دمشق والقاهرة، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠٠٣م، ص٨٩؛

عبد الله عبد السلام الطحان، العمارة الدينية الإسلامية في القرنين الثالث عشر والرابع عشر للهجرة دراسة آثارية "معمارية وفنية"، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،٢٠١٠م، ص٣٩٥-٣٩٦.

(٧٧) عبد اللطيف إبراهيم ، سلسلة الدراسات الوثائقية، ص٤٣٧؛

عبد السلام أحمد نظيف، دراسات في العمارة الإسلامية،ص٢٠٨؛عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون، ص٦٦؛ جمال عبد الرحيم، الحليات المعمارية والزخرفية، ص٨٤؛ العربي صبري، دراسة مقارنة لطراز العمائر الدينية، ص٨٩؛ عبد الله عبد السلام الطحان، العمارة الدينية الإسلامية،ص٣٩٥.

(٧٨) أوقطاي أصلان ابا، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد محمد عيسى، استانبول، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، شكل٣٧.

(٧٩) للمزيد انظر: جمال عبد الرحيم، الحليات المعمارية والزخرفية، ص٨٦: ٨٨.

(٨٠) الدقماق: عنصر زخرفي هندسي، سُمي بذلك نسبةً إلى تشابهها إلى حد ما مع الآلة التي يستخدمها النجارون في الطرق، كما أنه مُصطلح مهني مُتداول بين أهل الصنعة حتى الآن. انظر:

عبد الله عبد السلام الطحان، العمارة الدينية الإسلامية،ص٣٩٧.

(٨١) زكي محمد حسن، فنون الإسلام،ج٢،ص٥٤٢؛ صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية الموصلية، ص٣٣.

(٨٢) صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية الموصلية، ص٢١-٢٢، ٣٣-٣٤، ٨٥، ٨٨، ١٤٩، ١٧٣-١٧٤.

(٨٣) صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية الموصلية، ص١٧٤.

(٨٤) صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية الموصلية، ص٢٧.

(٨٥) منى محمد بدر محمد بهجت، أثر الحضارة السلجوقية، ص١٥٥.

(٨٦) عبد الله عبد السلام الطحان، العمارة الدينية الإسلامية،ص٣٩٧.

(٨٧) منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية ، ص١٥٤.

(٨٨) صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية الموصلية، ص١٧٢.

(٨٩) صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية الموصلية، ص١٧٣.

(٩٠) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف للطباعة والنشر بمصر،١٩٤٧م ، ص٦٣؛

يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص١٤٢؛ =

= عفيف البهنسي، معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٥م،الطبعة الأولى، ص٢٧.

(٩١) خط الثُلث: يُعد هذا الخط المنهل الأساسي لأنواع كثيرة من الخطوط العربية، وأصعبها كتابة من الخطوط الأُخرى ولا يُعد الخطاط خطاطًا إلا إذا أتقنه، ومن ثم وصف بأنه أصل الخطوط العربية، سُمى في العصور المُتأخرة بالمحقق وسماه العثمانيون بجلي ثلث، وقد سُمى هذا الخط بالثُلث لأنه ثُلث قلم الطومار لأنه هو من الأقلام المنسوبة من نسبة قلم الطومار في المساحة، فهو يساوي ثُلث قلم الطومار وذلك أن قلم الطومار الذي كان أجل الأقلام مساحة، عرضه ٢٤ شعرة من شعر البرذون (الحصان التركماني)، وقلم الثُلث منه بمقدار ثُلثه وهو ثمان شعرات لذا فهو من الأقلام المنسوبة إلى الكسور كالثلثين والنصف. كما عُرف هذا الخط بكونه من الأقلام الموزونة وذلك لأن الخطاط الوزير ابن مقلة الذي نُسب إليه اختراع هذا الخط طبقاً لإجماع المصادر والذي يُعد أول من وضع قواعده، قام بنسبه حروفه إلى بعض بنسبة هندسية، فنسب جميع الحروف إلى الألف التي اتخذها مقياسًا كما أنه أجاد فيه فكان له الفضل الكبير في إيجاد الصيغة الفنية. ولكن يُقال أن ابن مقلة مسبوق

بالخطاط إبراهيم الشجري الذي أخذ عن إسحاق بن حماد الكاتب. كما ينسب إلى الخطاط قطبة المحرر عام ١٣٦هـ/٧٥٣م أول خطاط في عهد بني أُميّة. للمزيد انظر في ذلك:

القلقشندي. أبي العباس أحمد (٧٥٦-٨٢١هـ/١٣٥٥-١٤١٨م)، كتاب صبح الأعشى في صناعة الأنشى، الجزء الثالث، دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٣٤٠هـ /١٩٢٢م، ،ص١٥-١٨؛

محمد بن حسن الطيبي (القرن١٠هـ/١٦م)، جامع محاسن كتابة الكتاب، نشره وقدم له صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٢، ص١٧؛

يوسف ذنون، قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، مجلة تراثية فصلية، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، وزارة الثقافة والإعلام – دار الشؤون الثقافية العامة، الجمهورية العراقية ، ص١٦-١٧؛

يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربي، ص١١٦،١٣٠-٢٢٣،٢٠١،١٤٢،١١٧؛

غانم قدوري الحمد، الخط العربي تطوره وأنواعه، مجلة الحكمة صفر١٤١٧هـ، العدد١٢، ص٤٣٨؛

حسن حسن حسن طة، قابلية التحوير كخاصية فنية في الخط العربي وكمدخل لإثراء التصميمات الزخرفية، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، قسم التصميمات الزخرفية، جامعة حلوان، ١٤٢٣هـ /٢٠٠٢م،ص٣٢؛

أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند ٠٠٠إلى الحديث، تقديم خيال الجواهري،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١م،ص٢٣؛

صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، دار الفيصل الثقافية، الرياض، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص٢٥٨-٢٦٠-٢٦٧،٢٧٣.

(٩٢) يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربي، ص١٣١، ١٤٢؛ عفيف البهنسي، معجم مصطلحات الخط العربي، ص٢٧-٢٨؛ غانم قدوري الحمد، الخط العربي تطوره وأنواعه، ص٤٣٨؛

حسن حسن طة، قابلية التحوير كخاصية فنية في الخط العربي، ص٣٣.

(٩٣) للمزيد انظر: محمد بن حسن الطيبي، جامع محاسن كتابة الكتاب، ص١٧؛ القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشى، ج٣،ص١٥-١٨؛ إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، ص٥٨-٦٠-٦٣؛ كامل البابا، روح الخط العربي، ص٨٩-٩٤؛ يوسف ذنون، قديم وجديد في أصل الخط العربي، ص١٦-١٧؛

صلاح الدين المنجد، ياقوت المستعصمي، أشهر الخطاطين في الإسلام، دار الكتاب الجديد ،بيروت، لبنان،ص ٢٧-٣٢؛

محمود شكر محمود الجبوري، ياقوت المُستعصمي، مجلة المورد، مجلة تراثية فصلية، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، وزارة الثقافة والإعلام – دارالشؤون الثقافية العامة، الجمهورية العراقية، ص١٥٠؛

مايسة محمد داوود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧- ١٨م)، مكتبة نهضة مصر، القاهرة،الطبعة الأولى،١٩٩١م، ص٥٧-٥٨.

(٩٤) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشى، ج٣، ص١٧؛

حسن حسن طة، قابلية التحوير كخاصية فنية في الخط العربي، ص٣٢.

(٩٥) للمزيد انظر: صلاح الدين المنجد، ياقوت المستعصمي، ص ٢٧-٣٢؛ إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، ص٥٨-٦٠؛ يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربي، ص١٤٢، ٢٠١، ٢٢٣؛ مايسة محمد داوود، الكتابات العربية ، ص٥٧-٥٨؛ حسن حسن طة، قابلية التحوير كخاصية فنية في الخط العربي، ص٣٢.

(٩٦) للمزيد انظر : القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشى، ج٣، ص١٨؛

محمد بن حسن الطيبي، جامع محاسن كتابة الكتاب، ص١٧.

(٩٧) للمزيد انظر : عفيف البهنسي، معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، ص (ض- ظ).

(٩٨) يرى البعض أنه على الرغم من أن المدرسة المملوكية قد استوعبت جميع تراث السلف على نحو واسع يقرره صاحب الأعشى في المُجلد الثالث، إلا أن إنتاجها جاء بدوره ضعيفًا إذا قيس بإنتاج المدرسة العراقية السلجوقية، فالأولى جودت الخطوط المُشتقة من خط الطومار الكبير (خط الثُلث وخط الثُلثين)، والثانية جودت النسخ. ومهما يكن من أمر فكان لكلا من المدرستين الأسبقية في التجويد والافتنان، وعنهما أخذت المدرسة التركية العثمانية. للمزيد انظر: إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية،ص٧٢-٧٣.

(٩٩) حسين كلثوم ووفاء عروري، القيم الحضارية للخط العربي الخط الكوفي أنموذجًا، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية والأدب العربي، تخصص حضارة عربية إسلامية، جامعة تلمسان، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية،٢٠١١-٢٠١٢م، ص٢٦-٢٧.

(١٠٠) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشى، ج٣،ص٦٢؛ يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربي،ص١٣٠؛ حسن حسن حسن طة، قابلية التحوير كخاصية فنية في الخط العربي، ص٣٣.

(١٠١) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشى، ج٣، ص٦٢؛

حسن حسن طة، قابلية التحوير كخاصية فنية في الخط العربي،ص٣٣.

(١٠٢) غانم قدوري الحمد، الخط العربي تطوره وأنواعه، ص٤٣٩.

(١٠٣) الخط الكوفي: هو الخط الجاف أو المبسوط من الخط العربي، ويُعد أصل الأقلام المخترعة. وقد نُسب إلى الكوفة لأنه جود وتتطور بالكوفة وخرج منها ، وذلك راجع إلى أن العرب دأبوا على تسمية الخطوط بأسماء المُدن التي وردت منها، فقد سمى عرب الحجاز الخطوط التي جأت من بلاد النبط والحيرة والأنبار، بالخط النبطي والحيري والأنباري، فكذلك عُرف الخط الكوفي نسبةً إلى الكوفة، لأنه انتشر منها إلى أنحاء مُختلفة من العالم الإسلامية مع الجنود الفاتحين، وقد تم ذلك في عصر ازدهار الكوفة وتميزها بعلوم النحو واللغة والشعر والأدب وعلوم الشريعة الإسلامية. ولكن هذه النظرية اعترض عليها وثبت خطأها وذلك لأن أصل الكتابات بنوعيها الكوفي والنسخى وجدت معًا لم يسبق أحداهما الآخر، ووجدا في النقوش العربية السابقة على الإسلام معًا. ولقد كان للخط العربي الذي دخل الكوفة نوعان أساسيان هما: نوع يابس ثقيل صعب الإنجاز، نوع شديد الجفاف انبثق من خطوط العبرانيين والتدمريين وكلها مشتقة من الأم الآرامية المربعة، تؤدى به الأغراض الجليلة، ونوع آخر لين تجري به اليد في سهولة، وهو الخط الذي انتهى إلى الكوفة من المدينة، وقد سُمي النوع الأول باسم الخط اليابس (الخط التذكاري) الذي استُخدم في التسجيل على المواد الصلبة كالأحجار والأخشاب. وسَمي النوع الثاني باسم الخط اللين (خط التحرير) يميل إلى الاستدارة وكان يؤدى بكل نوع أغراض خاصة ، لذا استُعمل في المُكتابات والتدوين والتأليف، ونتج عن المزج بين الخطين صورة ثالثة تتصف بالرصانة والجلال هي خط المصاحف الذي يجمع بين الجفاف والليونة. وقد نشأ من الخط الكوفي أنواع فنية وزُخرفية، وتطور فانبثقت منه أشكال هندسية جديدة، وبذلك قسم مؤرخو الفنون الإسلامية الكتابات الكوفية إلى عدة أنواع هي : الخط الكوفي البدائي، الكوفي البسيط، الكوفي ذو الطرف المُتقن، الكوفي المُزهر، الكوفي المورق،= =الكوفي ذو الأرضية النباتية (المخمل)، الكوفي الهندسي أو المُربع، الكوفي المضفور أو المجدول، الكوفي المعماري. ولقد أُستخدم الخط الكوفي في كتابة المصاحف زهاء خمسة قرون ، وذلك لأنه يوجد في هذه الصورة الكوفية جلال يتناسب مع جلال القرآن الكريم .لذلك بقى الخط الكوفي مفضلاً في كتابة المصاحف حتى حل محلها خط جميل ابتدعه الأتابكة في الموصل وشمال الشام وهو خط النسخ، وعندما جاء المماليك فضلوا عليه خط الطومار. وأدى استخدام الخط الكوفي فى المصاحف إلى النظر إليه بنظرة خاصة وأخذ مظهراً فنيًا تناسب مع البذل الفنى للآثار التى لم تكن تتوفر فى الأوراق المستخدمة يوميًا. للمزيد انظر:

القلقشندي، صبح الأعشى في كتابة الأنشا،ج٣، ص١٥؛ إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، ص٢١-٢٨؛

إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مُقارنة لهذه الكتابات في بقاع أُخرى من العالم الإسلامي، دار الفكر العربي، ص٢٥-٢٨؛

صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي مُنذ بدايته حتى نهاية العصر الأموي، الطبعة الثانية، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م، ص٧٨-٧٩؛

محمد أبو الفرج العش، نشأة الخط العربي وتطوره، الحوليات الأثرية السورية، المجلد ٢٣، ١٩٧٣م، ص١٠٨- ١١٠؛

يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص١٢٠-١٢١؛ عفيف البهنسي، معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، ص (ف-ع) ؛ علي الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة، ص١٦-١٧

حسين كلثوم ووفاء عروري، القيم الحضارية للخط العربي الخط الكوفي أنموذجًا، ص٤٢-٤٤.

(١٠٤) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر، ص٤٥؛

منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي، ص٧٢؛

سامي أحمد عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المُربع حلية كتابية بمُنشآت المماليك في القاهرة، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية،١٤١٢هـ/١٩٩١م، ص١٣-١٤.

(١٠٥) سامي أحمد عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المُربع، ص١٤.

(١٠٦) منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية، ص٧٢-٧٣.

(١٠٧) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص٤٥-٤٦؛

منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية ، ص٧٢-٧٣، ١٨٠.

(١٠٨) منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية ، ص٧٤، ١٨١-١٨٢.

(١٠٩) منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية ، ص١٨٢؛ إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص٤٦.

(١١٠) أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند ... إلى الحديث، ص٢١؛

منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي، حاشية٢ ص١٨٠.

(١١١) فؤاد سيد، الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، ربيع آخر ١٤١٨هـ / يوليو ١٩٩٧م، ص٤٢١؛

(١١٢) منذر قحف، الوقف الإسلامي تطوره، إدارته، تنميته، الطبعة الأولى، دار الفكر المعاصر، دمشق، سورية، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص١٧.

(١١٣) أحمد شوقي بنبين ومُصطفى طوبي، مُعجم مُصطلحات المخطوط العربي (قاموس كوديكولوجي)، الطبعة الثالثة، المطبعة والوارقة الوطنية الحي المُحمدي- الدوريات- مراكش، ص٣٨٨؛

آدم جاسك، تقاليد المخطوط العربي مُعجم مُصطلحات وبيليوجرافية، ترجمة مراد تدغوت، تقديم ومُراجعة فيصل الحفيان، معهد المخطوطات العربية،٢٠١٠م، ص٧١-٣٢٦.

(١١٤) الوقف في اللغة هو المنع، ووقفت الدار: حبستُها. وشيء موقوف ووقف. وجمع الوقف أوقاف، وُيقال: وقفه، ولا يُقال: أوقفه إلا في لغة رديئة. ويسمّى الوقف أيضًا: الحُبُس؛ وهو لغة المنع والإمساك، فعله الماضي: حَبَس، وجمعه: حُبُس، وأحباس. وكل ما حُبِس بوجه من الوجوه، فهو حبيس؛ وهو ما وقفه مُحرّمًا لا يورث ولا يُباع من أرض ونخل وكرم ومُستغَل. والتّحبيس جعل الشيء موقوفًا على التأبيد، يُقال: هذا حبيس في سبيل في سبيل الله.

قيل في المعجم الوسيط في الحبس: المنع والإمساك. وفي جبس الشيء: "وقفه لا يُباع ولا يُورث". وقال في وقف الدار: " حبسها في سبيل الله". ومنها كلمات الوقف والواقف. وقال ابن فارس في مادة حبس: " الحبس ما وُقف" والجمع أحباس، وقال في مادة وقف: إنها أصل واحد يدل "على تمكّث في شيء". أما ابن منظور فقال في حبسه :" أمسكه" والحبس ضد التخلية.

وأضاف: "والْحُبس ما وقف" وحبّس الفرس في سبيل الله وأحبسه والجمع حبائس أي موقوف على الغُزاة يركبونه في الجهاد. وأضاف صاحب اللسان في مادة وقف: وقف الأرض على المساكين، وفي الصحاح: للمساكين وقفًا: حبسه. والوقفية هي الوعل تلجئها الكلاب إلى صخرة لا تستطيع أن تنزل عنها فيصدها الصياد. وقال الزبيدي في تاج العروس: "الحبس المنع والإمساك وهو ضد التخلية" والحبس من النخيل هو الموقوف في سبيل الله. وفي حديث الحُديبية " حبسها حابس الفيل". عن ناقة النبي صلى الله عليه وسلم. وقال في وقف الدار على المساكين أو للمساكين إذا حبسها. أما الوقف شرعًا: فهو كما قال عياض: (الوقف والحبس بمعنى واحد عند المالكية، وهو: المال يُوقف ويُحبس، مؤبّد الوجه من وجوه الخير، أو على قوم مُعينين). وقال ابن رشد: (الحبس هو إعطاء عين لمن يستوفي منافعها على التأبيد). وقد استدرك صاحب الثمر الداني على هذا التعريف، الذي قيّده صاحبه بعبارة : "على التّأبيد"؛ فقال : (الحُبُس هو إعطاء المنافع إما على سبيل التّأبيد، أو على مُدّة مُعيّنة ثم يرجع ملكًا). وقال ابن عرفه: (الوقف هو إعطاء منفعة شيء مُدّة وجوده، لازمًا بقاؤه في ملك معطيه، ولو تقديرًا). فالوقف ليس إعطاء ذات كالهبة، كما أنه باقٍ على مِلك المحبّس، ولا يخرج عنه. انظر في ذلك : منذر قحف، الوقف الإسلامي،ص٥٤-٥٥؛

عبد القادر باجي، أحكام الوقف الإمام يحي بن محمد بن محمد الحطاب المالكي، مخطوط رسالة ماجستير، الطبعة الأولى، دار ابن حزم، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ص٢٣-٢٤.

(١١٥) منذر قحف، الوقف الإسلامي،ص٥٤.

(١١٦) ينُص هذا الوقف على " قد وقفت هذا الكتاب وقفًا مؤبدًا وحبسته حبسًا شرعيًا مُخلدًا وضعته دار الكُتب التي في مدرستي الراغبية وشرطت أن لا يُخرج إلا بالرهن الغالي وأنا الفقير الحاج محمد راغب بن محمد مسعود أفندي غفر لهما". انظر: يحي محمود الساعاتي، القف وبنية المكتبة العربية استبطان للموروث الثقافي، الطبعة الثانية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م، ص١٣٦.

(١١٧) أدى التوسع الكبير في إنشاء الأوقاف الإسلامية والمحافظة على الموجود منها خلال العصور التاريخية إلى تراكم حصيلة كبيرة من الأوقاف ذات تنوع كبير سواء من حيث نوع الأموال الموقوفة أم أغراض الوقف وأهدافه أم من حيث الشكل القانوني للوقف، أم حيث المضنون الاقتصادي أم من حيث أنواع الواقفين أو من حيث إدارة الوقف. للمزيد انظر: منذر قحف، الوقف الإسلامي، ص٣١-٣١؛ عبد القادر باجي، أحكام الوقف، ص٢٦.

(١١٨) تادرس يعقوب ملطي، قاموس القديسين حرف "ف"، (قاموس آباء الكنيسة وقديسيها مع بعض شخصيات كنسية)، مشروع كنوز الكنوز القبطية، كنيسة القديس مار جرجس باسبورتنج،(د.ط ، د.ت)، ص٦٩-٧٠؛

مخطوط السنكسار القبطي اليعقوبي، ترجمة ونشر رينيه بايسة (١٩٢٩م)، تنسيق وتعليق دياكون د.ميخائيل مكسي اسكندر، طبع بشركة هارموني للطباعة، مكتبة المحبة، ص٤٢٥-٤٢٦؛

موسوعة قنشرين للكنائس والأديرة، عن: =

=http://www.qenshrin.com/church/church.php?id=464#.XJd0xyLXLIU.

(١١٩) تادرس يعقوب ملطي، قاموس القديسين حرف "ف"، ص٧٠؛

دير رئيس الملائكة بجبل جرجا الشرقي وسيرة القديسة فبرونيا شهيدة العفة والطهارة، مراجعة الأنبا مينا مطران كرسي جرجا، مطرانية الاقباط الارثوذكس بجرجا، (د. ت)، الباب الثاني.

(١٢٠) أبو المكارم سعد الله بن جرجس بن مسعود المعروف بأبي صالح الأرمني (٥٤٣-٦٠٥هـ/١١٤٩-١٢٠٩م)، تاريخ أبو المكارم (تاريخ الكنائس والأديرة في القرن ١٢)، الجزء الثاني البساتين والفسطاط ومصر، إعداد الأنبا صموئيل أسقف شبين القناطر وتوابعها، النعام للطباعة والتوريدات، ص١١١-١١٣؛

تاريخ مصر من بدايات القرن الأول الميلادي حتى نهاية القرن العشرين من خلال مخطوطة تاريخ البطاركة لساوريس بن المُقفع، الجزء الثاني: من البطرك ٣٩ أغاثون ٦٧٧/٦٦٢م حنى البطرك ٥٢ يوساب ٨٤٩/٨٣٠م، إعداد وتحقيق عبد العزيز جمال الدين، مكتبة مدبولي،٢٠٠٦م، ص٤٠٢-٤٠٣؛

تادرس يعقوب ملطي، قاموس القديسين حرف "ف"، ص٧٠-٧١؛

دير رئيس الملائكة بجبل جرجا الشرقي وسيرة القديسة فبرونيا شهيدة العفة والطهارة، الباب الثاني.

(١٢١) موسوعة قنشرين للكنائس والأديرة، عن:

http://www.qenshrin.com/church/church.php?id=464#.XJd0xyLXLIU;

دير القديسة فبرونيا في قرية هيمو، عن:

http://wikimapia.org/12069775/ar/%D8%AF%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%B3%D8%A9-%D9%81%D8%A8%D8%B1%D9%88%D9%86%D9%8A%D8%A7-%D9%81%D9%8A-%D9%82%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D9%87%D9%8A%D9%85%D9%88

(١٢٢) دير القديسة فبرونيا في قرية هيمو، عن:

http://wikimapia.org/12069775/ar/%D8%AF%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%B3%D8%A9-%D9%81%D8%A8%D8%B1%D9%88%D9%86%D9%8A%D8%A7-%D9%81%D9%8A-%D9%82%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D9%87%D9%8A%D9%85%D9%88

(١٢٣) أبو الفرج الأصبهاني . علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي القرشي (ت ٣٥٦هـ/ ٩٦٧م)، الديارات ، تحقيق خليل العطية، الطبعة الأولى، رياض الريس للكتب والنشر لندن قبرص، ١٤١١هـ /١٩٩١ م.

الشابشتي. أبو الحسن علي بن محمد (ت٣٨٨هـ/٩٩٨م)، الديارات، تحقيق كوركس عواد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥١م. .

(١٢٤) أبو المكارم سعد الله ، تاريخ أبو المكارم ،ج٢، ص١١١؛

يوأنس كمال الجيزة ، الدليل الفريد إلى مزارات وأديرة الصعيد، نبذة عن أديرة ومزارات أخميم سوهاج، دار الجبل للطباعة، الدير رقم ١٥.

(١٢٥) يوأنس كمال الجيزة ، الدليل الفريد إلى مزارات وأديرة الصعيد، رقم ١٥؛

صموئيل السرياني، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية في مصر ، معهد الدراسات القطبية، ص٣٥٦؛

دير رئيس الملائكة بجبل جرجا الشرقي وسيرة القديسة فبرونيا شهيدة العفة والطهارة، الباب الثاني.

(١٢٦) دير رئيس الملائكة بجبل جرجا الشرقي وسيرة القديسة فبرونيا شهيدة العفة والطهارة، الباب الثاني.

(١٢٧) دير رئيس الملائكة بجبل جرجا الشرقي وسيرة القديسة فبرونيا شهيدة العفة والطهارة، الباب الثاني.

(١٢٨) دير رئيس الملائكة بجبل جرجا الشرقي وسيرة القديسة فبرونيا شهيدة العفة والطهارة، الباب الثاني.

(١٢٩) صموئيل السرياني، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية في مصر ،ص٣٥٦.

(١٣٠) دير رئيس الملائكة بجبل جرجا الشرقي وسيرة القديسة فبرونيا شهيدة العفة والطهارة، الباب الثاني؛

صموئيل السرياني، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية في مصر ،ص٣٥٦؛

يوأنس كمال الجيزة ، الدليل الفريد إلى مزارات وأديرة الصعيد،الدير رقم ١٥.

(١٣١) قدم الوزان مع السلطان سليم إلى لأنه ذهب لمقابلة السلطان سليم الثاني بعد أدائه فريضة الحج سفيرًا لديه من قبل ملك فاس محمد الوطاسي البرتغالي غير أن السلطان سليم كان قد خرج في حملته العسكرية للاستيلاء على بلاد الشام ومصر فلحق به الوزان هناك وحضر معه المعارك العنيفة التي انتهت ١٢ ربيع الأول سنة ٩٢٣هـ/ إبريل سنة ١٥١٧م بالقضاء على المماليك. انظر في ذلك:

ليون الأفريقي.الحسن بن محمد الوزان الفاسي (٨٨٨ –٩٥٩هـ/١٤٨٣ – ١٥٥٢م)، وصف إفريقيا، الجزء الثاني، ترجمه عن الفرنسية محمد حجي ومحمد الأخضر،الطبعة الثانية، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، دار الغرب الإسلامي،بيروت، لبنان، ١٩٨٣م، ص١٠.

(١٣٢) ليون الأفريقي. الحسن، وصف إفريقيا، الجزء الثاني، ص٢٣٨.

(١٣٣) المقريزي. تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر(٧٦٦–٨٤٥هـ/ ١٣٦٥–١٤٤١م)، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، المُجلد الرابع، تحقيق أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م، ص١٠٧٨–١٠٧٩؛ علي باشا مبارك، الخطط الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة المعروف بالخطط التوفيقية، الجزء الثامن، الطبعة الأولى، المطبعة الأميرية ببولاق مصر المحمية،١٣٠٥هـ، ص٣٨.

(١٣٤) المراغي الجرجاوي. محمد بن محمد بن حامد(١٢٨٢–١٣٦١هـ/١٨٦٥–١٩٤٢م)، تاريخ ولاية جرجا في العصرين المملوكي والعثماني المُسمى بـ(نور العيون في ذكر جرجا من عهد ثلاثة قرون)، تحقيق ودراسة أحمد حسين النمكي، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ١٩٨٩م، ص١٢٢.

(١٣٥) دير رئيس الملائكة بجبل جرجا الشرقي وسيرة القديسة فبرونيا شهيدة العفة والطهارة، الباب الثاني.

(١٣٦) رقما سجل ١٢٤ و١٢٥.