نقوش لعناصر إسلامية على مجموعة من الآثار القبطية فى الفترة بين القرنين (١٨: ٢٠م)
"دراسة آثارية حضارية"

"Inscriptions of Islamic Elements on a Group of Coptic Antiquities"

عصام أحمد آدم صالح

دكتوراة فى الآثار الإسلامية والقبطية– فنون. مفتش آثار بمنطقة آثار الخارجة

Essam Ahmed Adam

New Valley – Baris Bachelor of Arts- Islamic and Coptic Archeology

PhD in Islamic and Coptic Archeology- Arts Inspector of Antiquities in Kharga Antiquities Zone

الملخص:

ما زال الفن يعكس وُقُوعًا كادت أن تندثر، استطاع الفنان من خلاله أن يعبر عن قيم اجتماعية ومبادئ روحية، تدثرت برداء متين متآلف، ونسيج ممزوج بتعاليم دينية وعادات وأعراف، أضحت علمًا على المجتمع المصري منذ قديم الأزل، ذلك الصورة عبر عنها فنانوا مصر مسلمهم ومسيحيهم فى إطار من الوحدة الوطنية، فإذا بنا نرى آثارًا قبطية تحمل فى طياتها عناصر إسلامية؛ لذا جاء بحثنا (نقوشاً لعناصر إسلامية على مجموعة من الآثار القبطية) معبرًا عن الرؤية الآثارية الفنية لهذا الاتجاه المصري المتسم بالأصالة والمعاصرة.

فكرة البحث: تدور فكرة البحث حول التداخل بين العناصر الفنية والمعمارية ذو الخلفية الإسلامية الأصيلة مع الآثار القبطية التى تعبر عن المعتقد وتُشير إلى تعاليمه، ودلالات هذا التداخل وتعبيرها عن الوئام الواقعي بين أطياف المجتمع المصري.

الكلمات الدالة:

نقوشاً إسلامية؛ مئذنة؛ كرسي مصحف؛ منجلية؛ منبر؛ إمبل؛ آثار قبطية.

Abstract:

Art still reflects almost extinct occurrences, For through art the artists were able to express social values and spiritual principles, cladded in a durable, harmonious garment, and a pattern mixed with religious teachings, habits and customs, which have become a sign of the Egyptian society since ancient times; that is when are mentioned, the image of the society becomes crystal clear with all its classes have harmonized within the safekeeping of its fertile land and on the forehead of its unique ancient civilization.

Therefore, this research (Inscriptions of Islamic Elements on a Group of Coptic Monuments) expresses the archaeological artistic vision of this Egyptian trend, which has been characterized over time by being original and contemporary.

Key Words **:**

Inscriptions , Icons, Minaret , Lectern , Qur'an holder, Pulpit, Ambon

المقدمة:

تعددت أسباب اختيار موضوع البحث الموسوم (نقوشاً لعناصر إسلامية على مجموعة من الآثار القبطية)، وكان من أهمها أن هذا الموضوع من الموضوعات الدقيقة التى تحتاج إلى إبرازها وإفرادها بالدراسة والتحليل، لما يترتب عليها من نتائج مهمة وكشف لحقائق تتعلق بالمجتمع وتركيبته السكانية، من الأسباب أيضًا أن الفن فى هذه الفترة من تاريخ مصر التى تنتمى إليها ذلك الشواهد الأثرية بدأ يأخذ منحنى آخر يعبر عن اتجاه قومي تبنته الدولة المصرية آنذلك، كان أيضًا من الأسباب التى أدت إلى تناول هذا الموضوع حدوث تطور لدى الفنان القبطي فى استعمال رموز وعناصر أخرى مغايرة لما ألفه من قبل فى التعبير عن معتقده وفكره الديني.

أما عن الخلفية الأساسة للبحث فمردها إلى المجتمع ومكوناته وأطيافه، والفنانين ودورهم فى التعبير عن هذا المجتمع بأحداثه وتفاعلاته، بالإضافة إلى خصوصية التطور الفني فى مصر المتعلق بالمكون المصري الصميم، الذى يعد علمًا على الشخصية المصرية المتحدة وطنيًا حتى وإن اختلفت فكريًا وعقائديًا.

عناصر الموضوع:

أولًا المئذنة:

١- الدراسة الوصفية للأثر القبطي (الأيقونة) الذى ظهر به عنصر المئذنة.

٢- الدراسة التحليلية (وظائف المآذن- المدلولات الرمزية للمآذن- تساؤلات مهمة).

ثانيًا: كرسي المصحف:

١- الدراسة الوصفية للأثر القبطي (الأيقونة) الذى ظهر به كرسي المصحف.

٢-الدراسة التحليلية (نشأة المنجلية وتطور أشكالها- نشأة كرسي المصحف وتطور أشكاله- التأثيرات المتبادلة والقواسم المشتركة).

ثالثًا المنبر:

١- الدراسة الوصفية لنقش المنبر

٢-الدراسة التحليلية (دلالات النقش)

أولًا المئذنة:

المئذنة اسم مفرد جمعه المئذنات والمآذن، ويقصد بها منارة المسجد وهي عبارة عن بناء مرتفع كان يؤذن عليه قديمًا[١]، وتعددت مسمياتها وتنوعت ما بين المئذنة والمنارة والصومعة[٢].

ويدور حديثى داخل هذا الإطار فى عناصر ثلاثة هي (أصل النشأة وعوامل التطور– مراحل التطور– عوامل التأثير ومظاهره)

١–الدراسة الوصفية للأثر القبطي (الأيقونة) الذى ظهر به عنصر المئذنة

الأثر: أيقونة تمثل المسيح على العرش (لوحة ١).

مكان الحفظ: المتحف القبطى

رسم: يوحنا الأرميني

التاريخ: ق١٨م

الوصف: تشتمل الأيقونة على عرش يجلس عليه المسيح، يتكون من قائمين وأربعة أرجل ومقعد ومسند للظهر، بالنسبة لقائمي العرش فإنهما يوجدان فى مقدمته من الأمام على جانبي المسيح، كل قائم يعلو قدم من قدمي العرش الأماميتان، ويتكون كل قائم من ثلاثةة طوابق وقمة تتطابق فى تكوينها مع المآذن الإسلامية فى العصر المملوكي.

الطابق الأول – السفلي– مستطيل الشكل يزينه رسم هندسي منشوري متداخل، منفذ بألوان الأحمر والأسود والأصفر داخل إطار مستطيل أسود اللون، ويعلو هذا الطابق شرفة مربعة تبرز أضلاعها من جهاتها الأربع عن الطابق السفلي، ويعلو هذه الشرفة الطابق الثانى، وهو مستطيل الشكل أيضاً مكون من جزئين يمتدان رأسياً، وينتهى كل جزءاً منهما من أعلى بكابول حلزوني يحمل فوقه شرفة ثانية مربعة الشكل، ويعلو هذه الشرفة الطابق الثالث وهو مستطيل لكنه أقل ارتفاعاً من سابقيه، مدعوماً من أسفل بدعامتين مثلثتين، ويفتح فى واجهته الأمامية فتحة قنديلية تحاكى فتحات الإضاءة والتهوية وخروج الصوت فى المآذن، ويعلو هذا الطابق شرفة مربعة ثالثة تبرز عن الطابق من الجهات الأربع، تعلوها قمة بيضاوية الشكل تنتهى من أعلى بشكل دائري.

[١] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط: القاهرة: ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م.

[٢] للاستزادة حول معانى ذلك المسميات راجع: موسى، عبدالله كامل، "تطور المئذنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربي وحتى نهاية العصر المملوكي"، *مخطوط رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٩٠م؛ علوان، مجدى عبدالجواد، *مآذن العصرين المملوكي والعثماني فى دلتا النيل*، مطبعة الكلمة، ط١، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٣م، ١٨ وما بعدها.

أما عن الأقدام، فلا يظهر منها سوى القدمانالأماميتان وهما عبارة عن قدم من ثلاثةة أجزاء، السفلي عبارة عن كتلة منتفخة تشبه ثمرة الرمان يعلوها عنق دائري قصير ثم كتلة مستطيلة تمتد رأسياً، ويخرج منها جزءاً مقوس يمتد أفقياً يصل بينها وبين القدم الأخرى.

أما عن المقعد فهو عبارة عن قطعة مستطيلة تمتد أفقياً من مقدمة العرش عند القائمين وتنتهى أسفل مسند الظهر من الخلف، ويعلوه وسادة أسطوانية يجلس عليها المسيح متعددة الألوان ما بين الأحمر والأسود والأخضر والأصفر، مزدانة بزخارف هندسية عبارة عن دوائر كبيرة وأخرى صغيرة متعددة الألوان، وخلف ظهره يوجد مسند الظهر يمتد رأسياً من المقعد إلى أعلى، وينتهى من أعلى بعقد مدبب، ونفذت على هذا المسند مجموعة من الزخارف الهندسية المتداخلة عبارة عن دوائر سوداء مطموسة داخل مستطيلات متوازية، داخل كل مستطيل دائرة، مكونة صفوفاًفوق بعضها البعض.

٢-الدراسة التحليلية:

لكي نفهم فلسفة هذا الظهور لابد من الحديث باستفاضة عن وظائف المآذن ومدلولاتها الرمزاًية[٣]، باعتبارهما العاملين اللذين تمخض عنهما هذا التأثير:

أ- وظائف المآذن:

رفع الأذان وهو أصل المسألة، فالأذان يحتاج إلى مكان ينادى به من عليه، وفى ذلك يحكى ابن سعد فى طبقاته عن أم زيد بن ثابت رضي الله عنهما ما نصه: " كان بيتى أطول بيت حول المسجد، فكان بلال يؤذن فوقه إلى أن بنى رسول الله صلى الله عليه وسلم مسجده، فكان بلال يؤذن على ظهر المسجد، وقد رفع له شيء فوق ظهره، يرقى على أقتاب فيه"[٤]

الإعلام بدخول وقت المغرب فى رمضان: فقد استعملت قمم المآذن فى بعض المساجد الجامعة فى الإعلام بدخول وقت المغرب فى رمضان، فكانت ذراها تضاء بالمشاعل وكبار القناديل والشموع الضخمة، فيرى ضوؤها من أنحاء المدن وأحيائها، وتطفأ هذه الأنوار مع أذان الفجر وطلوعه[٥].

فضلًا عما سبق، كانت المئذنة تعد دليلًا على الحي أو الشارع، وأداة لإرشاد القادمين فى خارج المدن، كما كانت تقاد فى أعلاها النيران للتنبيه بقدوم عدو، إذ كانت المدينة التالية تُرى بالدخان نهارًا وبالنيران ليلًا ثم التالية إلى العاصمة، كما كانت الحال فى مآذن شمال إفريقيا والمآذن الممتدة من الإسكندرية فرشيد ففوة

[٣] للاستزادة راجع، عزب، خالد، "المآذن بين الوظيفة الإعلامية والدلالة الرمزية"، *مجلة البيان*، أبوظبي، ٢٤-٧- ٢٠١٣.

[٤] العباد، عبدالمحسن، "شرح سنن أبى داود"، *موقع الشبكة الإسلامية*، الدرس٧٢، ٢٠١٦م، ١١.

[٥] وافى، عبدالمجيد، "المآذن فى آفاق المدن الإسلامية"، *مجلة الفيصل*، ع. ١٩١، ١٩٩٢م، ٧١.

عبر دلتا النيل إلى العاصمة القاهرة، ولأهمية هذه الوظيفة فقد ذُكر المؤرخون أن الخبر كان يصل من سبتة على مضيق جبل طارق إلى الإسكندرية فى ليلة واحدة وبينهما مسيرة شهر[٦].

ب المدلولات الرمزية للمآذن:

تتوقف ارتباطات المآذن عند أداء الوظائف، وإنما تتعدى ذلك إلى الارتباط بالعديد من المعانى والإشارات الرمزاًية والتى من أهمها:

إذا كان هناك غرضًا وظيفيًا للارتفاع والعلو، إلا أنه ينطوى على إشارات لمحاولات بشرية قديمة من التوق للارتقاء والاقتراب من عالم السماء، ذلك المحاولة البشرية القديمة التى جاء أشهرها قديمًا فى أسطورة برج بابل[٧]، كما يقترن الارتفاع بالتعبير عن قداسة البناء الديني وتنزيهه عن كل ما سواه، والتأكيد على تفوق أهمية الديني على الدنيوي[٨]، وفى ذلك يقول شيخ المعماريين حسن فتحى: "من ضمن ما عبر عنه المعماري المسلم، فكرة التسامى إلى العلا وربط الأرض بالسماء فى عمارة المسجد، من خلال المئذنة التى تنطلق إلى السماء فى تضاد مع أفقية الأرض، فإن كان يرمزاً إلى اتصال الأرض بالسماء على مستوى الجماعة بواسطة عنصر الشرفات، فإنه حقق ربط الأرض بالسماء على مستوى الجماعة أيضًا بواسطة عنصر المآذن، ويظهر ذلك بوضوح من خلال تقسيمات كتل المئذنة، فهي تتناقص صعودًا كلما اتجهنا لأعلى نحو السماء، ذلك التغير يظهر بوضوح من خلال التحول فى الأشكال المستخدمة من الشكل المربع إلى الشكل المثمن إلى الشكل الدائري والانتهاء بعنصر القبة أو الجوسق المنتهى، ذلك التدرج جعلها أقرب إلى فن النحت مخضعًا الإنشاء للتعبير الفني الذى يشير إلى أعلى"[٩]، كما أن فى النظر إلى المئذنة وهي ترتفع وحيدة فى السماء ترسيخ لمبدأ التَّوحيد الذى هو أساس الاعتقاد فى الإسلام، فحينما سأل النبي صلى الله عليه وسلم الجارية: " أين الله؟" قالت: " فى السماء"، قال لسيدها: " أعتقها فإنها مؤمنة"[١٠].

كان لاستخدام وبناء الشرفات فى المآذن تقسيمًا لها إلى ثلاثة أجزاء، ومحاكاة لفقرات إصبع السبابة المخصص بالرفع عند النطق بالشهادتين، كما أن تعدد رؤوس وقمم المآذن الذى انتشر فى العصر المملوكي كان له دلالاته الواضحة، فالمآذن المزدوجة ذو الرؤوس الثنائية تعبر عن التثنية والثنائيات، كالتثنية والتكرار فى جمل الأذان وثنائية الشهادتين[١١].

---

[٦] إبراهيم، محمد محمد، "المآذن فن هندسة البناء الرأسي فى العمارة الإسلامية"، *مجلة القافلة*، السعودية: ٢١-١٢-٢٠١٧م.

[٧] للاستزادة راجع، إبراهيم، عبدالله، "برج بابل"، *مجلة إيلاف*، لندن: ٤- ١- ٢٠٠٨م.

[٨] بشير، خالد، *المئذنة أكثر من مجرد بناء، موقع حفريات*، القاهرة: مركز دال للأبحاث والإنتاج الإعلامي، ١٨-٣-٢٠١٨م.

[٩] خلوصي، محمد ماجد، *حسن فتحي*، بيروت: دار قابس للطباعة والنشر، ١٩٩٧م، ٥٧.

[١٠] للاستزادة راجع، عبدالرحيم، علاء إبراهيم، "حديث "أين الله" دراسة وتحليل"، *سلسلة دفع الشبه اللغوية عن أحاديث خير البرية*، ع. ، مركز سلف للبحوث والدراسات، ط.١.

[١١] بشير، *المئذنة أكثر من مجرد بناء*، ١٣.

أدى ظهور الفرق والمدارس الصوفية فى العصر الأيوبي واعتناق البنائين والحرفيين لهذا الفكر، إلى تأثيره على التشكيل المعماري للمئذنة، ورمزية مكوناتها إلى موجودات تربط الأرض بالسماء، صارت قاعدة المئذنة ترمزاً إلى الأرض، والأربع أضلاع ترمز وتُشير إلى الجهات الأصلية الأربعة، والجزءاً الأوسط المثمن الشكل يشير إلى الملائكة الثمانية الحاملة لعرش الرحمن، ثم الجزءاً العلوي الدائري والذى يرمز إلى الكون أو العرش الإلهي، ثم الجوسق ذو النقطة العلوية التى تُشير عندهم إلى معنى المنتهى[١٢].

تُشير المئذنتان المتماثلتان فى واجهات المساجد إلى المسلم المتعبد وكأنه رافعًا ذراعيه إلى ربه طلبًا للرحمة والمغفرة، كما تعتبر توجيهاً للقبلة بطريقة غير مباشرة لأي شخص عابر يرى المئذنتان من خارج المسجد، ومن هنا استطاع المعماري المسلم تحقيق فكرة البوصلة التى ترمز وتُشير إلى اتجاه الصلاة أي القبلة، وذلك من خلال فكرة المئذنتان وضبط الخط الوهمي الرابط بينهما[١٣].

ج تساؤلات مهمة:

والآن بعد أن عرضنا للأغراض الوظيفية والدلالات الرمزية للمآذن، تأتى تساؤلات مهمة:

-هل من دلالات لظهور المئذنة – كعنصر إسلامي- بالأيقونة محل الدراسة – كأثر قبطي- ؟

-كيف ضمن الفنان القبطي هذا العنصر الإسلامي مضامين رمزاًية تخدم معتقده المسيحي؟

-**إجابة السؤال الأول:** نعم هناك دلالات لظهور المئذنة- كعنصر إسلامي- بالأيقونة محل الدراسة – كأثر قبطي- وهي كالتالى:

فضلًا عن كون هذا الظهور يعكس التأثير العميق للفن الإسلامي على الفنان القبطي، فإن الفن فى مصر صار فنًا قوميًا يعبر عن الواقع والمجتمع المصري بمختلف أطيافه وانتماءاته، فروح الوئام الواقعية انعكست على الأعمال الفنية التى تعد مرآة صادقة وانعكاسًا حقيقيًا للواقع المعاش، إن وفود العرب على مصر كان إيذانًا ببزوغ فجر عملية جديدة من عمليات بناء الأمة المصرية، تعتمد على الملاءمة بين العناصر الثقافية المستوردة وبين البيئة الخاصاًة، كان العامل الكبير الفعال فيها هو العنصر القبطي، سواءً من احتفظ بمسيحيته أو تحول إلى الإسلام، لقد علموا الوافدين على البلاد كيف يعيشون ذلك العيشة التى تلائم خير الملاءمة ظروف مصر، إلى جانب وضع الأنماط والرسوم التى ترضى أذواق الأهلين المتوارثة، لقد أسهموا فى بناء صرح الثقافة الإسلامية فى مصر، ذلك الصرح الذى كان أكثر استجابة لأثر البيئة الجغرافية ومبادئ الإسلام الأساسة، لقد سار تاريخ مصر وتطور وفقًا لخطوط تختلف اختلافًا بينًا عما سار عليه تاريخ العراق أو تاريخ المغرب، وإن أصالة تاريخنا وثقافتنا الإسلامية فى مصر، لترجع إلى تماسكها

[١٢] الجبلاوي، كمال محمود كمال محمد، "الأفكار الفلسفية والتعبيرات الرمزية للمنارات(المآذن)"، *مجلة جامعة الأزهر*، ع.٦، ٢٠١٣، ٦٤.

[١٣] الجبلاوي، كمال محمود كمال محمد،"المعنى فيما وراء الأهلة"، *مجلة جامعة الأزهر*، ع.١٣، ٢٠١٨م، ١٨٩.

الشامل وارتباطها المحكم، أكثر من رجوعها إلى أي وجه خاصاً من أوجه الحياة، وهذا هو سر بقائها على الزمن، واستدامتها أطول مما دامت فى البلدان الإسلامية الأخرى[١٤]، ولعل ذلك النقش ذو المظهر البسيط والمغزى العميق يبرز لنا هذا الأمر بوضوح.

براعة المصور يوحنا الأرميني وقوة ملاحظته التى تجلت فى تنفيذ هذا العنصر بدقة كبيرة وكأنه بنيان مرصوص، أضف إلى ذلك ثقافته الدينية العالية، واطلاعه على العناصر المعمارية والفنية فى مختلف الفنون المعاصرة له ومعرفته بمدلولاتها وإشاراتها، ولم لا؟!، والعمارة بعناصرها على مر العصور، هي المرآة التى تنعكس عليها حضارات الشعوب بخصائصها الدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية، التى تتغير من زمان لآخر ومن مكان لآخر صعودًا أو هبوطًا مع حركة التاريخ بمؤثراته الداخلية والخارجية، ومع حركة الحياة المتغيرة تتطور الخصائص الحضارية للمجتمع، يثبت منها ما يثبت ويتغير منها ما يتغير، وذلك فى وجود خط الربط الحضاري الذى يصل فيما بين المراحل التاريخية المتتالية، وهو الخط الذى يرسب فى وجدان الإنسان وتكوينه الثقافي، أو يظهر فى الخصائص البيئية للمكان، أو فى تأثير المادة على البنيان، فهو الخط الذى يحدد عوامل الوحدة فى العمارة المحلية لكل مكان[١٥].

ونستطيع أن نتلمس مثل هذا التطور وما يتعلق به من مراحل وروابط من خلال شيئين دقيقين مترتبين على بعضهما:

الأول أن الفن القبطي فن رمزاًي صرف، فالفنان القبطي راعى رمزاًية كل شيء فى عمله، بداية من انتقاءه للمواد الخام وانتهاءً بالعمل الفني كاملًا، وبالتالى لم ينفذ عنصرًا قط من باب الرفاهية الفنية، وإنما ضمَّنها جميعًا وظيفة رمزاًية.

الثانى يتمثل فى عقلية وثقافة الفنان القبطي فى اختيار الرمزاً، وآليته فى استعماله المواكب لروح العصر الناشئ فيه، فنجد أنه فى بداية ظهور المسيحية لم يتحرج من استعمال رموز وثنية للتعبير عن معتقده الجديد، وذلك بعد أن صار لها مدلول خاصاً متفق عليه بين معتنقى الدين الجديد خلال ذلك الفترة مغاير لمدلولها الوثني، هذا الاستعمال لذلك الرموز كان له دافع قوي –مغاير للتستر من البطش الروماني– متمثل فى ارتباط العقول آنذلك بذلك الرموز أكثر من غيرها، وبالتالى كان الأثر الإيجابي المترتب على إعادة استعمالها أكثر رسوخًا فى الأذهان من استعمال عناصر أخرى، لذا حرص الفنان القبطي ورعاة الفن على التعبير عن المعتقد فى كل عصر بالعناصر الرمزاًية المنتشرة فيه والمرتبطة بواقع الناس والراسخة فى وجدانهم، ومن ثم تطورت ذلك الرموز ولم تعد جامدة أو قاصرة على عدد محدد أو شكل معين، بل صار التطور فيها كالتطور الحادث فى أي جانب من جوانب الحياة الأخرى.

---

[١٤] غربال، محمد شفيق، *تكوين مصر*، القاهرة :مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٥م، ٤٧–٤٩.

[١٥] إبراهيم، عبدالباقي محمد، *مستقبلية العمارة في مصر، المستقبلات العربية البديلة*، طوكيو:جامعة الأمم المتحدة، ٢٠١٤م، ٦.

ظهور نمط بعينه من أنماط المآذن يدل على أهميته، وأن له مدلول خاصاً يستطيع الفنان من خلاله أن يصل إلى هدف معين، والفنان هنا اعتمد على نمط المآذن المملوكية التوأمية، ويقصد بها المئذنتان المتشابهتان فى الطراز والتكوين المعماري جملة وتفصيلًا، والعجيب أنه طبق فى نقشه الضوابط الواقعية المحددة لهذا النوع من المآذن، من كونهما متفقتين فى التخطيط والتكوين المعماري والكتلة البنائية والحجم والتباعد، وكذلك الثبات والاتزان المعماري لكل مئذنة، والاتفاق فى الطراز المعماري وقمة المئذنتان، ومراعاة العلاقة بين المساحة الكلية للعرش هنا ومساحة نقش المئذنة، كما أنه راعى العوامل المؤثرة فى بناء المآذن التوأمية، كالموقع (Location) ويقصد به موقعها بالنسبة للجهات الأصلية فى المنشأة الواحدة وعلاقتها بالتصميم العام – وهو هنا حدد موقعها وربطه بجهة لقيا المسيح الجالس بوضع المواجهة على العرش، وكالموضع (Site) وهو نقطة بنائها فى كتلة المنشأة، ويرتبط الموضع بالنظام الإنشائي للمئذنة من حيث كونها مبنية بأساس من الأرض، أم بقاعدة من سطح المنشأة، أم على كتلة فارغة ككتلة المدخل[١٦] – وهو هنا نفذ نقشها وكأنها على كتلة المدخل التى استعاض عنها بقائمي العرش الأماميين.

كون الأيقونة بنقوشها منفذة فى القرن ١٨م وتصميم المئذنة الأصلية يعود إلى حوالي القرن ١٤م، يؤكد على أن الفنان أراد الوصول من وراء ذلك إلى أمر مهم –سأبرزه لاحقًا–، كما يؤكد على الازدهار الكبير الذى وصلت إليه المآذن خلال العصر المملوكي، وأن النفوس كانت تهوى نمط المآذن المملوكية، رغم عظمة ما أبدع من مآذن فى الفترات التالية، وليس هذا لأن العصر المملوكي شهد تطور المئذنة المصرية فحسب، بل لأن مآذن هذا العصر تعد متكاملة العناصر من الناحية الفنية والجمالية، وأرقى ما وصلت إليه المآذن المصرية، فشخصية العمارة المملوكية تعبر أدق تعبير عن الروح المصرية[١٧]، حيث أنها استمدت سماتها من التراث المصري[١٨] الصميم، ولعل ذلك يفسر لنا كون الطرز المملوكية أولى وأهم الطرز التى اتجهت إليها الأنظار وقتما فكر المصريون – مسلمهم ومسيحيهم– فى إحياء تراثهم الحضاري فى فترة ما بعد القرن ١٨م. لقد اتجه المعماريون والفنانون نحو ما يسمى (إحياء الطرز القومية الفرعونية والإسلامية) وانتعشت اليقظة والوعي القومي لدى الشعب المصري، ويمكن القول بأن هذا الاتجاه نحو التراث الحضاري، كان أساسه عاطفي من حيث التطلع نحو أصالة الماضى ومحاولة إحيائه من جديد والعيش به وفيه، وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت طائفة من المعماريين والفنانين المصريين الذين أخذوا مكانتهم فى الجهات الحكومية والخاصاًة، وكان لهم دورهم وأثرهم البالغ فى إحياء الطابع الوطني للعمارة الإقليمية والمحافظة

[١٦] علوان، مجدى عبدالجواد، "المآذن التوأمية فى العمائر الإسلامية فى مصر"، *حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج ٢٣، ع. ٢٣، ٢٠٢٠م، ٥٥٢– ٥٥٤.

[١٧] الغيطاني، جمال، *تجليات مصرية مآذن القاهرة*، المصري اليوم ،١١–٩–٢٠٠٩م.

[١٨] سامى، أيمن، *صابر صبري وإعادة إحياء العمارة المملوكية فى مصر*، موقع الأكاديمية بوست، ١٨–٤–٢٠٢٠م.

عليها، وظهر ذلك بوضوح فى أعمالهم التى حملت سمات الطراز الوطني فى مصر سواء أكان هذا الطراز فرعونيًا أو إسلاميًا[١٩].

إجابة السؤال الثانى: ضمن الفنان القبطي هذا العنصر الإسلامي مضامين رمزاًية تخدم معتقده المسيحي، وربما يسأل سائل فيقول: إذا كان للفنان القبطي موروث خاصاً وضخم من الرموز الخاصاًة بفنه ومعتقده، يستطيع من خلالها التعبير عما يشاء، فلماذا لجأ هنا إلى عنصر إسلامي خالص، رغم أنه الآن لا يحتاج إلى التستر والمداراة خلف الرموز كالتى كان يحتاج إليها زمن الرومان واضطهاداتهم؟.

للإجابة على ذلك نقول أنه لكي تتميز الفنون لابد من وجود سمات ودلالات ورموز تميز أصل هذا الفن فى مكان عن مكان آخر، مع اختلاف حركية الزمان وتحولاته التاريخية والجغرافية والثقافية، إذ ترتبط الهوية بالمجتمع من حيث المبادئ أو العقائد التى تجعله مرتبطًا بمجموعة معينة، ولما كان للفن الإسلامي الأثر الكبير على الفنون فى العالم أجمع، فقد أسهم بكل مكوناته ووحداته الجمالية والفنية فى تأكيد الخصوصية والهوية فى التصميم، واستطاع أن يجسد الهوية فى التصميم عن طريق مؤشرات متعددة، منها اللغة المكتوبة والرسم والتخطيط ورسم الحروف، بالإضافة إلى أسلوب عرض الرمز التراثي والمعتقد الديني والبيئة فى التصميم، ولما كانت هوية الرمزاً فى التصميم التراثي مرتبطة بمحاكاة الفنان المصور لتقاليده المتوارثة المرتبطة بالتاريخ ومرجعياته الحضارية والاجتماعية والبيئية، لذا فإن التعبير الذى يميز الهوية هو تعبير عن الارتباط بالتراث الحضاري والماضى الخالد[٢٠]، ذلك التراث القبطي – المسيحي الإسلامي– الذى تبلور على أرض مصر بأيادٍ مصرية خالصة، وفى موضعنا هذا نجد الفنان قد اعتمد على أن الرمزاً (المئذنة) تضمن المعنى وليس فقط الشارة (Sign)، والمعنى يمكن قراءته متى كان مفهومًا، كما أن فكرة الاتصال (Communication) متوفرة فى مدلوله[٢١].

من هنا فإن النقش الذى بين أيدينا طوعه الفنان لما يمكن أن يحمله من وسائل للتواصل مع الغير وتأكيد الهوية ونقل المعلومات، فإذا كان الارتفاع يقترن بالتعبير عن قداسة البناء الديني وتنزيهه عن كل ما سواه والتأكيد على تفوق أهمية الديني على الدنيوي، فإن الفنان عبر من خلال تنفيذه لعنصر المئذنة عن قداسة المسيح وتنزيهه عن كل نقص وعلو مكانته ومنزلته التى لا يضاهيه فيها أحد، وهو بذلك يقدم ترجمة لقول المسيح: " دُفع إليَّ كل سلطان فى السماء وعلى الأرض"[٢٢].

---

[١٩] عبدالرحمن، محمد أحمد، "إعادة إحياء الطراز الإسلامي فى مصر فى الفترة ما بين ١٢٨٠-١٣٣٩هـ/١٨٦٣-١٩٢٠م دراسة أثرية فنية"، *مجلة كلية الأثار*/جامعة الفيوم، ٢٠١٦م، ٤-٥ بتصرف.

[٢٠] غزوان، معتز عناد، "الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي فى التصميم المعاصر"، *مجلة كلية الآداب*/ جامعة بغداد، ع. ١٠١، ٢٠١٠م، ٥١٠-٥١٤ بتصرف.

[٢١] أبوالقاسم، رمضان، "الرمزية والعمارة"، *مجلة كلية الهندسة*، ليبيا: جامعة مصراتة، ٢٠١٣م.

[٢٢] الكتاب المقدس،*العهد الجديد*، إنجيل متى، إصحاح ٢٨: ١٨.

وعبر من خلال تقسيم المئذنة إلى طوابق ثلاثة بواسطة شرفتين عن الثالوث، وبالشرفتين عبر عن الطبيعتان، الثالوث تأويل للنص المقدس: " فإن الذين يشهدون فى السماء هم ثلاثة: الآب والكلمة والروح القدس، وهؤلاء الثلاثة هم واحد"[٢٣]، والطبيعتان يقصد بهما لاهوت المسيح وناسوته: " وأما هذه فقد كتبت لتؤمنوا أن يسوع هو المسيح ابن الله"[٢٤]، " فى البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله ..... والكلمة صار جسدًا وحل بيننا"[٢٥]، ومما دفعنى لترجيح ذلك الدلالة أمران:

الأول اختياره لهذا النمط بعينه دون ما سواه من أنماط أخرى متباينة فى أعداد طوابقها وشرفاتها، وأكثر بهاءً ورشاقة منه، وذلك لم يكن إلا لأنه وجد فيه بغيته ومراده.

الثاني أنه نجح فى الربط بين تقسيمات المئذنة ورمزية الأعداد لديه، مستندًا فى ذلك على فعل الفنان المسلم ذوه لهذا الأمر، فقد أوردت آنفًا أن الفنان المسلم يرى فى استخدام وبناء الشرفات فى المآذن تقسيمًا لها إلى ثلاثة أجزاء، ومحاكاة لفقرات إصبع السبابة المخصص بالرفع عند النطق بالشهادتين، كما أن تعدد رؤوس وقمم المآذن الذى انتشر فى العصر المملوكي كان له دلالاته الواضحة، فالمآذن المزدوجة ذو الرؤوس الثنائية تعبر عن التثنية والثنائيات، كالتثنية والتكرار فى جمل الأذان وثنائية الشهادتين. ومن ثم نجده يطبق نفس قواعد الفنان المسلم المرتبطة برمزاًية الأعداد، ويسقطها على رمزيتها لديه مع إبقائه على ذو العنصر، وبالتالى صار الرمزاً واحد والمدلول متعدد وفق رؤية كل فنان ومعتقده.

وإذا كانت المئذنتان المتماثلتان فى واجهات المساجد تُشيران إلى المسلم المتعبد وكأنه رافعًا ذراعيه إلى ربه طلبًا للرحمة والمغفرة، فهما هكذا هنا، وكأن المسيحي يتضرع رافعًا ذراعيه ليسوع إلهه المتجسد أمامه على العرش قائلًا: "أبانا الذى فى السماوات، ليتقدس اسمك، ليأت ملكوتك، لتكن مشيئتك كما فى السماء كذلك على الأرض ....واغفر لنا خطايانا..."[٢٦].

وإذا كان المعماري المسلم استطاع أن يحقق فكرة البوصلة التى ترمز وتُشير إلى اتجاه الصلاة أي القبلة، وذلك من خلال فكرة المئذنتان وضبط الخط الوهمي الرابط بينهما، فهكذا الفنان القبطي استطاع أن يوجه أنظار المتعبد إلى المسيح ومجيئه الثانى من ناحية الشرق من خلال تنفيذه لذو العنصر مواجهًا لوجه المسيح الجالس على العرش: " أيها الرجال الجليليون، ما بالكم واقفين تنظرون إلى السماء؟ إن يسوع هذا الذى ارتفع عنكم إلى السماء سيأتى هكذا كما رأيتموه منطلقًا إلى السماء"[٢٧].

[٢٣] الكتاب المقدس، *العهد الجديد*، رسالة يوحنا الأولى، إصحاح ٥: ٧.

[٢٤] الكتاب المقدس، *العهد الجديد*، إنجيل يوحنا، إصحاح ٢٠: ٣١.

[٢٥] الكتاب المقدس، *العهد الجديد*،إنجيل يوحنا، إصحاح ١: ١– ١٤.

[٢٦] الكتاب المقدس، *العهد الجديد*، إنجيل لوقا، إصحاح ١١: ٢– ٤.

[٢٧] الكتاب المقدس، *العهد الجديد*، سفر أعمال الرسل، إصحاح ١:١١.

ثانيًا: كرسي المصحف:

كرسي المصحف هو الاسم الذى أطلقته الوثائق المملوكية والمراجع على الأدوات الخاصاًة بحمل المصحف عند القراءة[٢٨].

وأتناول هنا الحديث عن نقش ظهر بأيقونة قبطية،–لسبب معين– أقول عنه كرسي مصحف وليس منجلية، وكي نتبين فلسفة ما أقول، سيدور حديثنا حول عناصر ثلاثة هي (نشأة المنجلية وتطور أشكالها– نشأة كرسي المصحف وتطور أشكاله– التأثيرات المتبادلة والقواسم المشتركة).

أولاً: الدراسة الوصفية للأثر القبطي –الأيقونة– الذى ظهر به كرسي المصحف:

الأثر: أيقونة تمثل القديس يوليوس الأقفهصي فى مقدمتها ثلاثة منجليات منفذة على هيئة مطابقة لكرسي المصحف الرحل (لوحة ٢).

مكان الحفظ: كنيسة أبى سفين بمصر القديمة.

رسم: إبراهيم الناسخ.

التاريخ: ١٤٧٣ق/ ١٧٥٧م

وصف الكراسي أو المنجليات: تشتمل الأيقونة على ثلاثة منجليات نفذها الفنان فى مقدمة الأيقونة مطابقة لكرسي المصحف الرحل، تتكون كل منجلية من قائمين يتقاطعان سوياً على شكل حرف (X) اللاتيني، وينتهى كل ضلع أو قائم من أعلى ومن أسفل بشكل هندسي على هيئة دائرة غير منتظمة، وعند نقطة التقاء كل ضلعين زين الرسام المنجلية بصليب على شكل وردة رباعية.

ثانياً: الدراسة التحليلية:

أ– نشأة المنجلية وتطور أشكالها: المنجلية كلمة يونانية معناها مكان الإنجيل وتسمى أيضًا القراءة، وغالبًا ما تكون قائمة على أربعة أرجل، وفوقها وفى وسطها حواجز لوضع الكتاب المقدس، وعلى جوانبها توضع شوك أو مغارس لتثبيت الشمع، وأحيانًا يجعلون عند أركانها صلبانًا مرتفعة، وقد تكون المنجلية على شكل كتاب مائل إلى الأمام، والقسم الأسفل منها عبارة عن خزانة لحفظ كتب الخدمة أو لوضع الدفوف والنواقيس[٢٩]، ولم تعرف المنجليات أو ما يشابهها فى الوظيفة فيما قبل الميلاد، بل ربما تكون فكرة نشأتها مأخوذة فقط من أساليب فتح الصحف التى ظهرت فى كثير من التماثيل المصرية القديمة، حيث يجلس الشخص متربعًا فتأخذ قدماه شكل الكتاب المفتوح فيضع الصحف عليها ويقرؤها، كما فى تمثال كبير كهنة آمون ورئيس

[٢٨] الوكيل، فايزة، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، القاهرة: دار القاهرة، ط.١، ٢٠٠٤م، ٢٧.

[٢٩] عوض الله، منقريوس، *منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس*، القاهرة: المطبعة التجارية الحديثة، ١٩٤٧م، ط١، جـ١، ٩٧.

الأقطار الجنوبية والذى يعود للأسرة العشرين وكان محفوظًا بالحجرة رقم (٢٤) بالمتحف المصري – قبل نقله فى الوقت الحالي إلى المتحف المصري الكبير–.

ويحتمل رجوع أقدم منجلية معروفة إلى الآن إلى القرن ٤م، وهي ذلك المحفوظة بالمتحف القبطي تحت رقم (٨٧٣١)، وهي عبارة عن كرسي من الخشب المطعم بالعاج يأخذ أعلاه شكل لفافة مفرودة منثنية من طرفيها، وتزخرفها سمكتان وحمامة ووريدة سداسية البتلات[٣٠]، ولما كان استعمال المنجليات وفق هذا التصميم يمثل عبئًا على القارئ، إذ أن المسيحيين كانوا لا يقرؤون الإنجيل إلا وقوفًا، مما يعنى أن أحدهم كان يحمل المنجلية والكتاب أعلاها ليقرأ فيه وهو واقف[٣١]، ومن ذلك ما ورد عن البابا الاكسندروس البطريرك التاسع عشر الذى ارتفع على كرسى البطريركية عام ٣١٣م، من أنه ما كان يقرأ قط فى الإنجيل جالسًا بل واقفًا والضوء أمامه[٣٢]، ترتب على ذلك تطور للمنجلية أكثر ملاءمة لوظيفتها وأيسر فى استخدامها بذلك الكيفية، اعتمد هذا التطور على أن تكون المنجلية مرتفعة لأعلى بطول قامة القارئ، على أن ترتكز على عدة جوانب وأربعة أرجل أو قائم فى الوسط.

والمنجليات المرتفعة التى تعتمد على جوانب وأربعة أقدام، أسبق فى الظهور من ذلك التى ترتكز على قائم فى المنتصف، وأقدم مثال بين أيدينا على النوع الأول يتمثل فى منجلية الكنيسة المرقصية بالعباسية والتى جلبت إليها من الكنيسة المعلقة وتؤرخ بالفترة من القرن ١٠–١١م(لوحة ٣)، وقد أبدع بتلر فى وصفها على النحو التالى: "عبارة عن تختة خشبية تبلغ مساحتها حوالى (١٥) بوصة مربعة، وارتفاعها حوالى (٤) أقدام، ومجهزة بحامل منحدر لوضع الكتاب، ويتخذ الجزءاً السفلي من هذه التختة شكل دولاب لحفظ كتب الخدمة، أما النصف العلوي فهو مفتوح فى بعض الأحيان بحيث يكشف عن الأعمدة القائمة فى الأركان، وتزخرف المنجلية بتصميمات هندسية، كما تطعم أحياناً بحشوات من العاج بطريقة تدل على مهارة الصنعة"[٣٣].

أما النوع الثانى الذى يستند على قائم فى المنتصف، فقد ظهر فى كثير من منمنمات المخطوطات المسيحية، ومن ذلك صورة تمثل يوحنا الإنجيلي ممسكًا بكتاب وأمامه منجلية، عبارة عن قائم ينتهى من أعلى بشكل قريب من الكتاب المفتوح من مخطوط البشائر الأربع المؤرخ بعام٦٢٣هـ/١٢٢٠م، ومحفوظ بالمتحف القبطي تحت رقم (١٤٧)، واستمر الأمر على هذا المنوال فى مخطوطات القرن ١٨–١٩م، فإلى مخطوطين من ذلك الفترة تنتمى صورتان، إحداهما تمثل يوحنا الإنجيلي بمخطوط بشارة يوحنا مؤرخ بعام

[٣٠] الوكيل، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ٣١.

[٣١] للاستزادة راجع:سلامة، يوحنا، *اللآلئ النفيسة في شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة*، القاهرة: مكتبة مارجرجس، ١٩٩٩م، جـ١.

[٣٢] يوحنا، منسي، تاريخ الكنيسة القبطية، مكتبة المحبة، ١١١.

[٣٣] ألفريد، ج. بتلر، *الكنائس القبطية القديمة فى مصر*، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ٢٠١٢م، جـ٢، ٥٨.

١٧٣٧م ومحفوظ بالدار البطريركية (لوحة ٤)، وقد صور جالسًا أمامه منجلية بقائم أبيض ينتهى من أعلى بكتلة تشبه الكتاب المفتوح أعلاها كتاب يقرأ فيه القديس، والأخرى تمثل متى الإنجيلي بإحدى المخطوطات المؤرخة القرن ١٨م والمحفوظة بالمتحف القبطي تحت رقم (١٣٢/ ١٠٥)[٣٤].

كما ظهر نوع آخر يعرف باسم المنجلية المحورية، يتكون هذا النوع من ثلاثة أجزاء، الجزءاً العلوي عبارة عن حامل الكتاب، والجزءاً الأوسط يحتوى على محور متحرك يتم دورانه فى أحد الاتجاهين من أجل زيادة طول المنجلية أو تقصيرها لتكون مناسبة لطول قامة المرتل أو القارئ، أما الجزءاً الأسفل فهو عبارة عن خزانة لحفظ الكتب الدينية المستخدمة فى طقوس وصلوات الكنيسة، ومن أمثلة هذا النوع منجلية أحد الكنائس بدير المحرق مؤرخة بالقرنين ٧هـ/ ١٣م[٣٥].

واستمرت المنجليات فى سلسلة متتابعة من التطور حتى صبغت فى فترة معينة بأحد أشكال كرسى المصحف، وهذا ما سنتناوله بالتفصيل فى العنصر الأخير.

ب- نشأة كرسي المصحف وتطور أشكاله: المصحف الشريف أعظم كتاب لدى الأمة، فهو دستورها ومنهاجها وسبيل هدايتها، ومن هنا فكل شيئ ارتبط به استمد من عظمته وشرفه، ومن هنا كانت عناية المسلمين فى أصقاع المعمورة على مر الزمان بأثاثات المصحف كبيرة، حتى عد العلماء الاهتمام بذلك من فضائل الأعمال، ومن ذلك ما ورد عن الزركشي فى البرهان من أحكام تتعلق باحترام المصحف وتبجيله حيث يقول: "ويستحب تطييب المصحف وجعله على كرسي، ويجوز تحليته بالفضة إكرامًا له على الصحيح"[٣٦]، ولا نتعجب إذًا إن علمنا أن استعمال كرسي المصحف يرجع إلى القرن الأول الهجري، ونستدل على ذلك مما ورد عن الضحاك بن مزاحم الهزلي التابعي الكوفي المتوفى عام ١٠٥هـ من قوله : "لا تتخذوا للحديث كرَاسي ككراسي المصحف"، ويذُكر المقريزي بعد ذلك أن مصحف أسماء بنت أبى بكر بن عبدالعزيز بن مروان، اشتراه أخوها الحكم من ميراثها بعد وفاتها، وأقره فى المسجد الجامع، فلما تولى أبو إسماعيل خير بن نعيم الحضرمي القضاء والقصص سنة ١٢٠هـ، كان يقرأ فى المصحف قائمًا ثم يقص

[٣٤] نجيب، جمال سعد، "مدارس تصوير الأيقونات بمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد"، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآداب/ جامعة طنطا، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م، ١٣٢.

[٣٥] أحمد وألفي، معتز ونادر، "دراسة مقارنة بين المنجلية ودكة القارئ في العصرين المملوكي والعثماني"، *المجلة الدولية للتراث والسياحة والضيافة*، كلية السياحة والفنادق/ جامعة الفيوم مج١٢، ٢٠١٨م، ١١٠-١١١.

[٣٦] الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله، *البرهان في علوم القرآن*، جـ١، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط١، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م، ٤٧٨.

وهو جالس[٣٧]، وتستدل فايزة الوكيل مما ذُكره المقريزي على الاعتقاد بأنه كانت هناك كراسي منخفضة لقراءة القرآن تمكن القارئ من الجلوس على الأرض أثناء القراءة[٣٨].

وإذا أردنا أن نتحدث عن تطور أشكال كرسي المصحف، فهي لا تخرج عن نوعين لا ثالث لهما مع حدوث تغييرات طفيفة فى كل نوع منهما، النوع الأول وهو الأقدم أثرًا والأكثر استمرارًا وتأثيرًا، وقد أورد الأصبهاني فى كتابه خريدة القصر وصفًا دقيقًا لهذا النوع، يعد أقدم ذُكر له إلى الآن، يقول: "وأنشدنى القاضى أبوالقاسم حمزة بن علي بن عثمان وقد وفد من مصر إلى دمشق قال: أنشدنى أبو محمد عبدالله بن عبد الرحمن العثماني الديباجي قال: أنشدنا ظافر الحداد لنفسه على كرسي النسخ:

نزه لحاظك فى غريب بدائعى... وعجيب تركيبى وحكمة صانعى

فكأننى كفا محب شبكت... يوم الفراق أصابعًا بأصابع[٣٩]

وظافر الحداد هو ظافر بن القاسم بن منصور بن عبدالله من شعراء مصر توفي عام ٥٢٨هـ[٤٠]، وهذا يعنى أن كرسي المصحف بهذا الشكل كان معروفًا منذ القرن ٦هـ، تقول فايزة الوكيل: "نستطيع أن نستشف من بيت الشعر الثانى أن الكرسي من النوع المصنوع من لوح مشقوق من طرفيه بشكل لوحين يتشابك منتصفهما تقريبًا، والذى يأخذ شكل حرف (X) عند فتحه للاستعمال، وبما أن منشد البيتين كان موجودًا منذ نهاية القرن ٥هـ تقريبًا، فهنا نستطيع أن نتأكد من وجود كراسي مصاحف (رحلات) فى العصر الفاطمي بمصر"[٤١].

وهذا النوع من كراسي المصحف المعروف باسم (الرحل) جاء بهذا الاسم ضمن وقفية بخط النسخ السلجوقي حفرت على كرسي مصحف محفوظ بمتحف قونية، والوقفية تعود إلى عام ٦٧٨هـ/١٢٩٧م، نقرأ فيها "وقف هذا الرحل على التربة المطهرة سلطان العارفين جل الحق والدين قدس الله سره عبده جمال الدين الخادم الصاحبي"، وقد شاع استعمال ذلك الكراسي فى مصر بصورة واسعة خلال العصر المملوكي، كذلك استعمل فى بعض الأقطار الإسلامية كإيران وتركيا، وقد وصلتنا منهما نماذج تدل على رقي الصناعة ودقة الزخارف[٤٢]، ومن ذلك كرسي مصحف (رحل) محفوظ بمتحف برلين مؤرخ بالقرن ٧هـ/١٣م من صناعة آسيا

---

[٣٧] المقريزي، تقي الدين أبى العباس أحمد بن علي بن عبدالقادر العبيدي، *المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار*، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ط١، جـ٤، ٢٠.

[٣٨] الوكيل، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ٣٥.

[٣٩] الأصبهاني، عماد الدين، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء مصر، بالقاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، جـ١٤،٢.

[٤٠] الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء مصر، ١.

[٤١] الوكيل، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ٣٧.

[٤٢] الوكيل، أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك، ٢٧–٢٨.

الصغرى فى العصر السلجوقي تزينه مجموعة من النقوشاً الكتابية والزخارف النباتية والهندسية من عمل (عبد الواحد بن سليمان النجار) (لوحة ٥).

وانتشرت صناعة كراسى الممصحف وفق هذا النمط، واستمرت فى سائر الأقطار الإسلامية، وازدهرت كثيرًا خلال العصر العثماني، ولدينا أعدادًا كبيرة منها معظمها مصنوع من الخشب المطعم بالعاج أو الأبنوس والصدف، ومن الأمثلة الفريدة على ذلك كرسي وصندوق مصحف مستطيل الشكل مطعم بالعاج والأبنوس، اتخذ هيئة واحدة تجمع بين وظيفتي كرسي وصندوق مصحف فى نفس الوقت[٤٣]، ومن النماذج كذلك كرسي مصحف أنيق بسيط التفاصيل يعود تاريخ صنعه إلى الفترة ما بين ١٤٢٩-١٤٦٠م(لوحة ٦)، اكتفى فيه الصانع بكتابة اسمي (محمد وعلي)، ويبدو فيه تأثير مشترك للأسلوبين المملوكي والعثماني، مما يجعله قطعة متفردة تعبر عن فترة الانتقال من دولة المماليك إلى الدولة العثمانية[٤٤].

النوع الثانى يتمثل فى دكة المقرئ والتى يشكل كرسي المصحف جزءاً منها، وهي عبارة عن كتلة مربعة أو مستطيلة تشكل جوانبها الأربععناصر ارتكاز رأسية لمقعد أفقي مسطح يجلس عليه القارئ، وأمام مكان جلسة القارئ كتلة خشبية على شكل حرف (V) ملتصقة بالمقعد، وهذه الكتلة هي التى تمثل كرسي المصحف، وتتميز بضخامتها وكبر حجمها كي تتناسب مع مصاحف ذلك العصور الكبيرة الحجم، هذا هو النوع الأول إجمالًا، وأقدم نماذجه ترجع إلى العصر المملوكي وبالتحديد دكة مدرسة صرغتمش بشارع الخضيري ٧٥٧هـ/ ١٣٥٦م، ودكة القارئ بمدرسة السلطان حسن ٧٥٧-٧٦٢هـ/١٣٥٦-١٣٦١م، وفى العصر المملوكي الجركسي أضيف إلى هذا النوع درابزين من أعلى حول مقعد القارئ وكرسي المصحف، وأقدم نماذجه دكة القارئ بمدرسة الأشرف برسباي بالصاغة ٨٢٦-٨٢٩هـ/١٤٢٢-١٤٢٥م[٤٥].

ج- التأثيرات المتبادلة والقواسم المشتركة:

يشير تغير شكل المنجلية فى هذه الأيقونة عن شكلها التقليدي إلى شكل مطابق لكرسي المصحف الرحل إلى عدة أمور بيانها كالتالى:

من خلال دراسة الآثار والفنون الإسلامية يمكن القول بأن هذه التحفة وإن كانت سميت بهذا الاسم – كرسي المصحف– إلا أن تكوينها العام يتيح استخدامها فى حمل أي كتاب يمكن قراءته، وليس أدل على ذلك من أن كرسي المصحف وجد فى بعض صور المخطوطات المسيحية، ومنها تصويرة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ بمتحف الفن القبطي بالقاهرة تحت رقم (١٤٦) ورقم (٩٤ مقدسة)، والتى تمثل بولس الرسول يعلم بعض تلاميذه لوحة (٧)، وفيها نشاهد أمام بولس كرسي بنفس التكوين والشكل

[٤٣] محمد، أحمد السيد، كنوز الفن– التحف الخشبية التركية، *مجلة البيان*، الإمارات العربية المتحدة، ١٣ نوفمبر ٢٠٠٢م.

[٤٤] مشخص، عبير، "فنون العالم الإسلامي تعود إلى صالات المزادات في لندن"، *جريدة الشرق الأوسط*، الجمعة ٩ صفر ١٤٤٠هـ/١٩ أكتوبر ٢٠١٨م.

[٤٥] ألفي، *دراسة مقارنة بين المنجلية ودكة القارئ في العصرين المملوكي والعثماني*، ١١٣.

المعتاد لكرسي المصحف، إلا أننا لا يمكن أن نقول أن ما يحمله مصحف، بل من المؤكد أنه يحمل إحدى الكتب المقدسة التى يطلق عليها (فنجلية)، وهذا دليل على أن هذه التحفة لم يكن استخدامها قاصراً فقط على المصحف الشريف بقدر ما كانت تستخدم فى حمل العديد من الكتب المختلفة التى يحتاج الشخص لقراءتها وهو جالس متربع، فيوضع الكتاب على هذا الكرسي بنفس الطريقة التى يوضع بها المصحف على الكرسي، إلا أنه شاع إطلاق اسم كرسي المصحف على هذه التحفة نظراً لأنه من أكثر الكتب ارتباطاً بها.

ينطبق هذا الأمر على المنجليات الثلاثة التى ظهرت بالأيقونة، حيث لم تعد المنجلية تنفذ بشكلها التقليدي القديم، وإنما نفذت مطابقة لكرسي المصحف، وهذا الأمر يحمل كثيرًا من الدلالات المهمة والتى من أهمها، تتبع تطور أشكال المنجليات ووظائفها، فقد ارتبطت وظيفة المنجلية بشكلها وتصميمها، ففى الوقت الذى كانت فيه المنجلية الأولى تقوم بوظيفة فتح الكتب وحملها من أعلى، وحفظ الكتب والأشياء الثمينة من أسفل، فإن المنجلية التى ظهرت فى اللوحة السابقة تقتصر وظيفتها على حمل وفتح الكتب فقط شأنها فى ذلك شأن كرسي المصحف، أيضاً يعكس هذا الأمر قدر التداخل والتشابك والتأثير والتأثر المتبادل بين الفنين القبطي والإسلامي فى ذلك الوقت، حقيقة أن كل فن منهما كان وراءه محرك عقدي يحركه ويدفعه أغلب الأحيان فى اتجاه معين، ولكن الفن من شأنه أن يجمع فى جعبته كل متفرق ويؤلف بينه[٤٦].

أما عن القواسم المشتركة بينهما فهي كثيرة، فكلاهما من التحف الفنية ذو الأهمية الكبرى سواءً فى الفن القبطي أو الفن الإسلامي، نظرًا لارتباطهما الوثيق بقراءة الإنجيل وتلاوة والقرآن الكريم، مما دفع كلًا من الفنان القبطي والمسلم للعناية بهما وبزخارفهما بشكل كبير، أيضًا اشتركت كل من المنجلية وكرسي المصحف فى موضع كل منهما داخل موقع من أهم الموقع داخل الكنائس والمساجد، ففى الوقت الذى شغلت فيه المنجلية جزءاً من منطقة الخورس الخاصاًة بالشمامسة أمام باب الهيكل، وضع كرسي المصحف داخل إيوان القبلة الذى يعد أكثر الإيوانات أهمية داخل المسجد أو المدرسة، كذلك اشتركا فى تنوع أشكالهما وتصميماتهما وزخارفهما والتى كان أهمها وأكثرها شيوعًا الزخارف الهندسية وخاصاًة زخرفة الطبق النجمي، ثم الزخارف النباتية والنقوشاً الكتابية[٤٧].

ومن أهم القواسم المشتركة بين المنجلية وكرسي المصحف نوعية الزخارف المنفذة على كل منهما، ودلالة ذلك الزخارف على معتقد أصحاب كل تحفة منهما، فالمنجليات تشتمل على زخارف هندسية أهمها الصليب والطبق النجمي والعناصر التقليدية من مثلثات ودوائر ومعينات، بالنسبة للصليب فهو من أقدم الزخارف المسيحية استعمالاً، وقد شاع استخدامه منذ القرن ٣م حيث أصبح الرمزاً الكامل للمسيح، وبمعنى أوسع أصبح الصليب علامة الدين المسيحي عامة، وهو يعنى أيضاً الغفران للخطايا والخلاص عن طريقه،

[٤٦] آدم، عصام أحمد، رسوم التحف التطبيقية المنفذة على الأيقونات القبطية فى مصر خلال القرنين ١٨-١٩م دراسة حضارية فنية، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآداب/ جامعة الوادى الجديد، ١٤٤١هـ/٢٠٢٠م، ٧٦-٧٧.

[٤٧] أحمد؛ وألفي، *دراسة مقارنة بين المنجلية ودكة القارئ في العصرين المملوكي والعثماني*، ١٢٠-١٢١ بتصرف.

وهو رمزاً فداء وتضحية، أما عن العناصر التقليدية فيعد الفن القبطي فى مقدمة الفنون التى تميزت بوضوح الزخارف الهندسية، فبعد أن كانت العناصر الهندسية مجرد عناصر مساعدة فى التصميم، بدأت تظهر كعنصر رئيس وأساس فى العمل، بحيث أصبحت تملأ مساحات كبيرة بخطوط هندسية مجردة، ولم يكن استعمال الفنان القبطي لهذه الزخارف غرضه زخرفي بحت، وإنما كان لهذه الزخارف مدلول تدل عليه وترمزاً إليه ذو ارتباط وثيق بالموضوع المصور، وبالتالى استطاع الفنان القبطي أن يملأ الفراغات بأشكال زخرفية جميلة، وأن يوصل من خلالها معنى معين لكل من ينظر إليها، ومن هذه الأشكال الهندسية ذو المدلول الخاصاً، المثلث الذى يرمزاً إلى الثالوث، والدائرة التى ترمزاً إلى الأبدية[٤٨]، أما عن الطبق النجمي فهو من أهم العناصر الزخرفية التى ابتكرها الفنان المسلم منذ أواخر العصر الفاطمي[٤٩]، وتأثر بها الفنان القبطي وظهرت على كثير من تحفه الخشبية وخاصاًة المنجليات.

كما تشتمل المنجليات على مجموعة من الزخارف النباتية التى لم يقتصر الفنان القبطي فى استعمالها على النباتات التى ورد ذُكرها فى الكتاب المقدس فقط، بل إنه استخدم كثيراً من النباتات التى ظهرت فى الفنون الأخرى، ومن أهمها أوراق العنب وعناقيده التى استعارها الفنان القبطي عن الفن الهلينستي رغم أنها عرفت منذ الأزل فى مصر القديمة، وظهرت فى الأعمال الفنية المسيحية كرمزاً إلى سر التناول المقدس، فالعنب مثل نبيذ التناول ويرمزاً إلى دم المسيح، والعمل فى إنتاج عصير العنب يدل أحياناً على عمل المسيحيين الصالحين فى كرمة الرب، ويستعمل النبيذ كرمزاً للمخلص الذى هو النبيذ الحقيقي، وقد قال المسيح عن نفسه أنه هو الكرمة: "أنا هو الكرمة الحقيقية"، كما يرمزاً العنب إلى العذراء التى يقال لها: "أنت هي الكرمة الحقيقية الحاملة عنقود الحياة"، كما ترمزاً إلى الكنيسة[٥٠]، ومن الزخارف النباتية المهمة أيضًا سعف النخيل، الذى اتخذ فى المسيحية نفس رمزاًيته فى الفنون اليونانية والرومانية، فقد كان يرمزاً إلى الانتصار، وخاصاًة انتصار الشهيد على الموت، كما أن المسيح كثيرًا ما صور وهو يحمل سعفة النخيل رمزاًا لانتصاره على الخطيئة والموت[٥١]، بالإضافة إلى الأزهار والورود الرباعية والسداسية والتى سنتحدث عنها لاحقًا.

أيضًا من الزخارف المهمة التى ظهرت على المنجليات النقوشاً الكتابية، وقد نفذ الفنان القبطي ذلك النقوشاً باللغتين القبطية والعربية، وقد وردت النقوشاً القبطية فى هيئة اختصارات لعبارات دينية مثل الاختصار (Ic Xc) الذى ظهر على منجلية كنيسة القديس أبى سيفين بمصر القديمة ومنجلية كنيسة الأمير

[٤٨] آدم، عصام أحمد، *الرسوم والتصاوير الجدارية بكنائس وأديرة البحر الأحمر*، ط١، أوراق للنشر والتوزيع، القاهرة: ٢٠٢١م، ٢٢٩-٢٣١ بتصرف.

[٤٩] للاستزادة راجع؛ حسن، زكي محمد، *فنون الإسلام*، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة:١٩٤٨م، ٤٦٧.

[٥٠] آدم، *رسوم التحف التطبيقية المنفذة على الأيقونات القبطية فى مصر خلال القرنين ١٨-١٩م*، ١٧١.

[٥١] بهي الدين، دعاء محمد، "الرمزية ودلالاتها فى الفن القبطي"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ١٩٣.

تادرس بحارة الروم، والذى يعنى "يسوع المسيح"، أما عن النقوشاً العربية فقد اشتملت على آيات من الكتاب المقدس وكتابات أخرى تذكارية ونذرية ودعائية مثل عبارة (عوض يارب عبدك فى ملكوت السموات عوض الواحد ثلاثةين وستين ومائة فى أورشليم السمائية وعوض أتعابهم غفران خطاياهم) التى وردت على منجلية كنيسة القديس أبى سيفين بمصر القديمة[٥٢].

أما عن كرسي المصحف فقد تميز أيضًا بتنوع زخارفه، ما بين هندسية ونباتية ونقوشاً كتابية، وكانت أهم العناصر الهندسية ظهورًا الأطباق النجمية، وزخارف المفروكة والمعقلي التى تمثل مرحلة متطورة من زخرفة الصليب المعقوف التى ترجع أصولها للعصر الساساني حسبما يذُكر فريد شافعي[٥٣]، بالإضافة إلى الأشكال الهندسية التقليدية من مثلثات ومربعات ومخمسات ومعينات ودوائر وتصميمات أخرى مستنبطة منها[٥٤]، كما حفلت كراسي المصحف بالزخارف النباتية وبخاصة الكراسي التى ترجع إلى آسيا الصغرى من القرن ٧هـ/١٣م، وتشتمل ذلك الزخارف على فروع متصلة من المراوح النخيلية، وأوراق نباتية وخاصاًة الثلاثةية، بالإضافة إلى تفريعات متشابكة ونباتات طبيعية مزهرة وبراعم صينية وشجيرات سرو[٥٥].

وبالنسبة للنقوشاً الكتابية فقد تضمنت كثيرًا من الآيات القرآنية كآية الكرسي، والأحاديث النبوية كحديث " خيركم من تعلم القرآن وعلمه"، والنصوص الدعائية كالدعاء بالعزة والتأييد للسلطان، بالإضافة إلى أسماء الصناع وتاريخ الصنع، وبعض أبيات الشعر[٥٦] كالتى أوردناها سابقًا.

ويبقى أمر أخير لابد من التنويه إليه، وهو أنه رغم طغيان شكل كرسي المصحف الرحل على المنجليات الثلاثة المنفذة بالأيقونة سالفة الذُكر، إلا أن الفنان قدم وسيلة التفريق للمشاهد، من خلال إضافة عناصر ونقوشاً زخرفية توحى بكونها منجليات، تمثلت ذلك الوسيلة فى إضافة عناصر زخرفية أحالتها من شكلها المطابق للرحل الخاصاً بحمل المصحف، إلى منجلية خاصاًة بالإنجيل والكتب الطقسية، العنصر الأول هو الوردة الرباعية صليبية الشكل التى نفذها الفنان عند نقطة التقاء ضلعي الرحل فى المنتصف، وذلك الوردة تدل على ذكاء المصور، فهو من ناحية نفذها رباعية على شكل الصليب رمزاً المسيحية وشعارها الأعظم، ومن ناحية أخرى اختصر كثيرًا من الدلالات خلف هذا العنصر، فبالإضافة إلى كون الوردة الحمراء رمزاً للشهادة، والوردة بلا شوك رمزاً للعذراء مريم المعصومة من الخطية[٥٧]، فإنها هنا تُشير

---

[٥٢] ألفي، *دراسة مقارنة بين المنجلية ودكة القارئ في العصرين المملوكي والعثماني*، ١١٧.

[٥٣] شافعي، فريد، *العمارة العربية فى مصر الإسلامية*، مج١، عصر الولاة، القاهرة: ١٩٧٠م، ٢١٧.

[٥٤] للاستزادة راجع؛ عبدالعزيز، شادية الدسوقي، *الأخشاب فى العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية*، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٣م، ٢٩٥ وما بعدها.

[٥٥] الوكيل، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ٥٢ بتصرف.

[٥٦] للاستزادة راجع؛ الوكيل، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ٤٩-٥١.

[٥٧] فيرجسون، جورج، *الرموز المسيحية ودلالتها*، ترجمة يعقوب جرجس نجيب، معهد الدراسات القبطية، ١٩٦٤م، ١١٣.

إلى انتشار الكنيسة على وجه الأرض من خلال ارتكازها على أربعة أعمدة هي الأناجيل الأربعة[٥٨]، كما ترمزاً أيضًا إلى المدينة الجديدة المليئة بالأفراح، فالطول يرمزاً للأفراح السماوية، والعرض يشير إلى انبثاق الفرح من كل الحواس، والارتفاع يرمزاً إلى السمو، وتساوى الأضلاع يشير إلى الفرح الدائم[٥٩]، كل ذلك تحقق من خلال الإنجيليين الأربعوما جاؤوا به من تعاليم تقرأ داخل أناجيلهم.

ومن عجيب ما يذُكر أن الفنان استطاع من خلال هذا العنصر، الربط بين مجموعة متداخلة مع بعضها من حيث المكان والغرض والوظيفة، فالكنيسة هي المأوى الرئيس للمنجلية، والمنجلية المكان المخصص لحمل الإنجيل، والإنجيل هو الكتاب المقدس الذى يحدد البناء الداخلي للكنيسة ويرتب الطقوس والشعائر ويبنى الإيمان فى نفوس أتباعه، وكأن الفنان يؤكد للمشاهد بلسان الحال أنه من خلال المنجلية وما يتلى فوقها ستتعرف على مسيحك الحبيب، وتتمتع بخلاصه على الصليب، وتشبع أفراحك كل يوم[٦٠].

أما العنصر الثاني فيتمثل فى النقوشاً الكتابية المنفذة بالمداد الأسود على أوراق بيضاء أعلى المنجليات، والتى يذُكر (Skalova) أنها تتضمن سير بعض القديسين[٦١]، وهنا أبدع الفنان من حيث استعماله للغة القبطية فى تنفيذ ذلك النقوشاً، وفى الحقيقة نجد أن لهذا العنصر أبعاد أخرى منها أن التقليد القديم الذى كان متبعًا من حيث القراءة فى الإنجيل واقفًا، لم يعد الآن قاصرًا على ذلك، بل فى كثير من منمنمات المخطوطات يظهر قديسون أمامهم منجلية تحمل كتابًا يقرؤون فيه وهم جلوس، والحق أقول، ربما كانت الكتب التى يقرؤونها وهم جلوس ليست الكتاب المقدس وإنما إحدى كتب الخدمة الأخرى، وربما كان أحدها هو الكتاب المقدس لكنه يقرأ فى منزل أو مكتبة أو مدرسة وليس داخل الكنيسة، وأيًا كان الأمر فقد استطاع الفنان أن يعبر عن أداته المكسوة بطابع إسلامي بعناصر زخرفية بسيطة المظهر عميقة المغزى.

ثالثًا المنبر:

المنبر هو منصة مرتفعة تتسع لوقوف وجلوس الخطيب، ويستخدم أيام الجمعة والأعياد أو المناسبات[٦٢].

١-الدراسة الوصفية لنقش المنبر: ظهر لفظ المنبر ضمن عبارة كتبت على جدران إحدى المزارات بجبانة البجوات بواحة الخارجة لوحة (٨).

الأثر: جبانة البجوات- مزار (١٠٧)- الجدار الجنوبي.

---

[٥٨] سيرنج، فيليب، *الرموز فى الفن- الأديان- الحياة*، ترجمة عبدالهادى عباس، سوريا: دار دمشق، ١٩٩٢، ٤٥٢ ط١.

[٥٩] هرمينا، جمال، *سلسلة الفن القبطي (١) الرموز والأساطير اليونانية فى الفن القبطي*، مطبعة ترينتى، الإسكندرية: ٢٠١٣، ٨.

[٦٠] الثاني، البابا تواضروس، *المنجلية القبطية الأرثوذكسية*، القاهرة: مطبعة دير الشهيد مارمينا العجائبي بمريوط، ٢٠١٣م، ط١، ٢١.

[61] SKALOVA, Z., GABRA, G., *Icons of the Nile Valley*, Cairo, 2003, 231.

[٦٢] وزيري، يحيى، *موسوعة عناصر العمارة الإسلامية*، الكتاب الثاني، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط. ٢، ٢٠٠٥، ٢٧.

التاريخ: ١٣٢٥هـ/ ١٩٠٧م.

الوصف: يشتمل الجدار الجنوبي من المزار (١٠٧) بجبانة البجوات على مخربشة محفورة على طبقة الجير والملاط، تتكون من سطرين، السطر الأول يتضمن اسم شخص يدعى (محمد مسعود)، السطر الثانى يتضمن وظيفته أو لقبه المترتب على الوظيفة، بالإضافة إلى تاريخ الحضور أو ربما تاريخ تلقبه بذلك أو وقت شغله ذلك الوظيفة، فى صيغة (صاحب المنبر ١٠ الحجة ١٣٢٥).

٢-الدراسة التحليلية (دلالات النقش):

استمرار استعمال مزارات الجبانة كاستراحة للمسافرين إلى وقت قريب.

النقش منفذ بالخط النسخ الذى اشتق من الخط الكوفي على يد ابن مقلة عام ٣٢٨هـ، ثم على يد ابن البواب عام ٤١٣هـ، وبدأ مرحلة الإجادة والتطوير، وارتقى متزامنًا مع الخطوط الأخرى الشقيقة له (الثلث والريحان والمحقق)، ولما كان أسهل على الكتبة من غيره، فقد رغبوا فيه وأقبلوا عليه، حتى شاع فى الأمصار، وأمر الخلفاء أن ينسخ القرآن الكريم به[٦٣]، ولعل هذا النقش يؤكد على مدى أهمية خط النسخ وديمومته، خاصاًة إذا علمنا أن كثيرًا من مخربشات ذلك المنطقة، نفذت بعدد من الخطوط العامية التى ليس لها قواعد تسير عليها، إلا القليل منها فقد نفذ بالخط الكوفي والنسخ[٦٤].

صاحب النقش أو اللقب رجل مسلم، حيث أن اسم محمد من أشهر الأسماء وأكثرها محبة وتداولًا بين المسلمين، كما أنه اكتفى بذُكر التاريخ الهجري دون الميلادي أو القبطي، ربما أراد من ذلك أن يثبت للقارئ أن صاحب النص رجل مسلم، لأن لفظ منبر لا يثبت ذلك بمفرده، فهو لفظ متداول بين المسيحيين والمسلمين على حد سواء، كثيرًا ما ذُكر بأسفار العهد القديم، ومنها ما ورد فى سفر أخبار الأيام الثانى "لأن سليمان صنع منبرًا من نحاس وجعله فى وسط الدار.."[٦٥] ، كما ذُكر كثيرًا فى أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، ومن ذلك قوله: "ما بين بيتى ومنبرى روضة من رياض الجنة"[٦٦].

لقب (صاحب المنبر) لم يكن منتشرًا من قبل، اللهم إلا ما ذُكر ضمن الألقاب التى اصطلح عليها للسلطان بالديار المصرية حيث يقال: " السلطان السيد الأجل.....مُمَلِّكُ أصحاب المنابر والأسرة

[٦٣] للاستزادة راجع؛ الألوسي، عادل، *الخط العربي نشأته وتطوره*، القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، ط١، ٢٠٠٨، ٤٧ وما بعدها.

[٦٤] رمضان، صلاح رمضان محمد، المخربشات العربية الإسلامية بجبانة البجوات حتى أواخر القرن ١٣هـ/١٩م دراسة آثارية فني، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٤٤٢هـ/٢٠٢١م ،١٠٣.

[٦٥] الكتاب المقدس، *العهد القديم*، سفر أخبار الأيام الثاني، إصحاح ٦:١٣.

[٦٦] العسقلاني، علي بن أحمد بن حجر، *فتح الباري شرح صحيح البخاري*، دار الكتب السلفية، ٢٠١٠م، جـ ٤، ١١٩.

والتيجان"[٦٧]، وربما كان هذا اللقب من مستحدثات القرون المتأخرة، فهو كما يبدو يرجع إلى القرن ١٤هـ/٢٠م، أو ربما كان لقبًا أحبه صاحبه لنفسه فأراد أن يخلد اسمه مقترنًا به.

-تداخل مصطلح (منبر) بين المسلمين والمسيحيين وتعلقه لديهما بأمور العقيدة، جعل له وضع خاصاً جدًا، من حيث الغرض الوظيفي والمدلول الرمزاًي المترتب على تصميمه وتنفيذ زخارفه، فمن ناحية الوظيفة كان المنبر المسيحي (الإمبل أو الأمبن) يستعمل لوقوف الأسقف أو القسيس للوعظ أو لقراءة الخطب والمنشورات، وكانوا قديمًا يقرأون الإنجيل من فوقه حتى تكون قراءته من مكان مرتفع عن مكان قراءة الرسائل، كما استعمل قديمًا لقراءة الابركسيس يوم الخميس الكبير، وأمانة اللص اليمين يوم الجمعة العظيمة[٦٨]، وقد وجد فى بعض الكنائس ثلاثة أمابل، واحد لقراءة الإنجيل، وواحد لقراءة الرسائل، وواحد لقراءة النبوات، كما كانت العادة أن يتوج الإمبراطور أعلى الإمبل[٦٩].

أما عن المنبر الإسلامي، فقد كانت وظيفته الإسماع ومن ثم حسن التأثير فى المصلين، فضلًا عن تناول القضايا المهمة التى عرضت للمسلمين كحادثة الإفك، فضلًا عن تحقيق الراحة للرسول صلى الله عليه وسلم بعدما شكا ضعفًا أو ألمًا فى رجليه[٧٠]، ثم تعددت الأدوار الوظيفية المرتبطة بالمنبر الإسلامي فى الفترات اللاحقة، فقد كان من أبرز علامات العصيان والنزوع إلى الانفصال عن سلطة الخلافة هي قطع الدعاء للخليفة على المنبر وعدم ذُكر اسمه، كما كان المنبر على مر التاريخ شعلة إيقاظ لروح الحماس وإلهاباً لروح الجهاد والثورة على الظلم والطغيان، كما أن أحدًا لايمكن أن ينكر الدور الريادي للمنبر فى توجيهاً الأمة نحو الخير، والعمل المتواصل الدؤوب لنصرة الإسلام[٧١]، وفى معظم الأحوال لم يكن للمسجد سوى منبر واحد[٧٢].

وفيما يتعلق بالمدلول الرمزي المترتب على التصميم وتنفيذ الزخارف، فإن المنبر المسيحي شأنه كغيره من التحف المسيحية الأخرى، يمتلئ بالرموز الدالة على معانٍ كثيرة، فكون الأمبن مصنوع فى الأغلب من الحجر، يشير ذلك إلى الحجر المتدحرج عند باب قبر المسيح -حسب معتقدهم- والذى جلس عليه الملاك وبشر النسوة بقيامة المسيح، ومن أجل هذا جعل الأمبن للوعظ والتبشير[٧٣]، أما عن الأعمدة الحاملة للأمبن

---

[٦٧] القلقشندي، أحمد بن علي، *صبح الأعشى فى صناعة الإنشا*، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧١م، جـ ٦، ١٢٠.

[٦٨] للاستزادة راجع؛ كمال، القس يوأنس، *ترتيب أسبوع الآلام حسب طقس الكنيسة القبطية الأرثوذكسية*، مكتبة كيرلو بشبرا، ٢٠٠١م.

[٦٩] عوض الله، منقريوس، *منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس*،جـ١ ،٩٩- ١٠١.

[٧٠] رسلان، عبدالمنعم عبدالعزيز، "نشأة المنبر عند المسلمين"، دارة الملك عبدالعزيز، مج ١٤، ع. ٤، ١٩٨٩م، ٢٨.

[٧١] إبراهيم، داليا محمد فكري، "دراسة مقارنة للمنابر المسيحية والإسلامية بالتطبيق على المنابر الباقية بمدينة القاهرة"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية السياحة والفنادق/ جامعة الفيوم، ٢٠١٠م، ٩٨-١٠٠ بتصرف.

[٧٢] إبراهيم، *دراسة مقارنة للمنابر المسيحية والإسلامية بالتطبيق على المنابر الباقية بمدينة القاهرة*، ٩٦.

[٧٣] عوض الله، *منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس*، ٩٩.

فتختلف رمزاًيتها باختلاف عددها، الأربعأعمدة ترمزاً إلى الأناجيل الأربعكما فى أمبن كنيسة العذراء بحارة زويلة، والعشرة أعمدة ترمز للوصايا العشر كما فى أمبن كنيسة أبى سرجة، والإثنا عشرة عمودًا ترمز إلى تلاميذ المسيح الإثنا عشر ويكون أحدهم بلا تاج كرمزاً ليهوذا الخائن الذى سلم المسيح إلى اليهود، والثلاثة عشر عمودًا ترمز إلى المسيح وتلاميذه كما فى أمبن كنيسة أبى سيفين، والخمسة عشر عمودًا ترمز إلى المسيح والقديسين مارمرقس ولوقا والاثنا عشر تلميذًا.

وارتفاع المنبر دليل على العلو لأن التعاليم التى تلقى من عليه ليست أرضية ولكنها سماوية، وهكذا أمر المسيح تلاميذه قائلًا: "ما سمعتموه فى الآذان نادوا به على السطوح"، وحينما قال عظته ألقاها من أعلى الجبل، ومن أعلى الجبل تجلى مجده[٧٤]، ومن هنا نفهم سر ما كتب على أمبن كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة "فليرفعوه فى كنيسة شعبه وليباركوه فى مجلس الشيوخ"[٧٥].

أما عن الزخارف فقد تعددت عناصرها وتنوعت مدلولاتها، ومن أهمها العناصر المعمارية كالعمودين المنحوتين على أحد جانبي المقصورة بأمبن الكنيسة المعلقة واللذان يرمزاًان إلى العرش الإلهي، وكالعقد الذى يعلوهما ويرمز إلى السماء، وبنفس الأمبن نحتت قاعدة مكونة من ثلاثة أجزاء تُشير إلى الثالوث المقدس، والعناصر الهندسية كالصليب رمزاً المسيحية، والدائرة حول الصليب والتى تُشير إلى الاضطهادات وحصار المؤمنين، والعناصر البحرية كالصدفة التى تُشير إلى الخلود والحياة بعد الموت، والعناصر الآدمية كالقديسين الأربع(متى ومرقس ولوقا ويوحنا) وهم يرمزاًون إلى الأناجيل الأربعكما فى أمبن كنيسة العذراء بحارة الروم، وعناصر الطيور كالصقر الذى يرمزاً إلى الإنسان الذى آمن بالمسيح واعتنق المسيحية كما فى أمبن كنيسة العذراء بحارة زويلة.

وارتباط ذلك الرموز مع بعضها يحمل فى طياته رسالة مفادها "من يؤمن ويحمل صليبه ويحتمل الاضطهادات ويثبت على الثالوث المقدس ينال حرية أبدية ويقف فى السماء منتصرًا أمام عرش الله"[٧٦].

أما عن المنابر الإسلامية، فقد كان من أهم العوامل المحققة للاتصال الوجداني بين الخطيب والمستمعين، أن لا يبالغ فى حجم أو زخرفة المنبر بل يجب أن يتسم بالبساطة تمشيًا مع روح الدين، وتنعكس ذلك البساطة من خلال التطور التدريجي للمنبر الإسلامي من الصورة البدائية التى تمثل الجذع والمرقى أو الجذع والمصطبة من الطين إلى صورة أكثر تقدمًا ممثلة فى المنبر الخشبي الخالى من الزخارف.

---

[٧٤] مرقس، الأنبا، مقدمة في علم اللاهوت، مطبعة الكلية الإكليريكية، مطرانية شبرا الخيمة وتوابعها، القليوبية، ٢٠٠٧م، ٤٣.

[٧٥] الكتاب المقدس، *العهد القديم*، المزامير، إصحاح ١٠٧: ٣١.

[٧٦] للاستزادة راجع؛ إبراهيم، *دراسة مقارنة للمنابر المسيحية والإسلامية بالتطبيق على المنابر الباقية بمدينة القاهرة*، ٥٩ وما بعدها.

وفيما يتعلق بتصميمه من دلالات، فقد اعتاد العرب منذ القدم على أن ارتفاع المبنى يعبر عن ارتفاع المعنى، وبالتالى صار ارتفاع المنبر يعبر عن رفعة مكانة من يرتقيه، رفعة توجيهاً وإرشاد لا رفعة تطاول وكبرياء، كما صارت المنابر تمثل الرمزاً الإسلامي لصيحات الحق وألسنة الصدق المنادية بالإصلاح، أيضًا صار المنبر رمزاً للامتثال والقناعة المترتبة على ما يحوطه من إجلال وخشية وخشوع وخضوع لله رب العالمين، ففى هذا الجو يكون الإنسان أقرب إلى التجرد من الهوى والعصيان وموروثات الآباء والأجداد والعادات والتقاليد العمياء، فيصبح كل من قلبه وعقله وكيانه ممهدًا للسمع والطاعة[٧٧].

وفى الوقت الذى كان فيه منبر النبي صلى الله عليه وسلم والمنابر الأولى فى الإسلام خالية من أية زخارف، فإن أقدم منبر مسيحي عُثر عليه كان يعج بالزخارف ذو المدلول الرمزاًي وهو منبر سقارة المحفوظ بالمتحف القبطي (لوحة ٩)، وأهم ذلك الزخارف ما نفذ بأعلى مسند الظهر، حيث يشتمل على دائرة تحوى بداخلها صدفة أو قوقعة يخرج منها صليب، تُرى آمال جورجي أن ذلك الزخارف تُشير إلى خروج الشخص المعمد من جرن المعمودية، كما تحيط بالصليب كتابة قبطية ترجمتها "بسم الآب والابن والروح القدس آمين"[٧٨].

وإذا كان المنبر الأول فى صدر الإسلام بسيطًا خاليًا من الزخارف، إلا أنه فى العصور اللاحقة صار آية من آيات الفن الإسلامي بتصميماته الرائعة ونقوشاًه المتألقة، التى تنوعت ما بين الزخارف الهندسية كالأطباق النجمية، والزخارف النباتية كأوراق الشجر وفروعها وأغصانها الواقعية والمحورة كالأرابيسك، والنقوشاً الكتابية من آيات قرآنية وأحاديث نبوية وأدعية شرعية وبيوت شعرية[٧٩]، تنم جميعها عن روح العصر والانفتاح الثقافي والتلاقى الحضاري الذى حدث وقتها.

ومن هنا صار للمنبر مكانة عظيمة، فلا أحد من الناس يستطيع صعوده ولا يباح له ذلك إلا بأمر من الولاة والحكام[٨٠]، لذلك لا نعجب أبدًا من افتخار صاحب النص "محمد مسعود" بلقبه "صاحب المنبر" حتى أنه سطره على أثر قبطي.

---

[٧٧] للاستزادة راجع؛ إبراهيم، *دراسة مقارنة للمنابر المسيحية والإسلامية بالتطبيق على المنابر الباقية بمدينة القاهرة*، ٩٥ وما بعدها؛

رسلان، عبدالمنعم عبدالعزيز، "نشأة المنبر عند المسلمين"، *دارة الملك عبدالعزيز*، مج. ١٤، ٢٨ وما بعدها.

[٧٨] جورجي، آمال، "منبر أثري من دير الأنبا أرميا" ، *مجلة وطني*، ٢٥ أبريل ٢٠٢٠.

[٧٩] للاستزادة راجع؛ أبوبكر، نعمت محمد، "المنابر في مصر في العصرين المملوكي والتركي"، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة: ١٩٨٥.

[٨٠] للاستزادة راجع: القلقشندي، *صبح الأعشى فى صناعة الإنشا*، جـ٦.

بن خلدون، عبد الرحمن، *ديوان المبتدأ والخبر فى تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوى الشأن الأكبر*، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٨م/١٤١٨هـ، ٢٥٤ وما بعدها.

الخاتمة:

– صار الفن فى مصر فنًا قوميًا يعبر عن المجتمع بمختلف أطيافه وانتماءاته، فروح الوئام الواقعية انعكست على الأعمال الفنية التى تعد مرآة صادقة وانعكاسًا حقيقيًا للواقع المعاش.

– حرص الفنان القبطي ورعاة الفن على التعبير عن المعتقد فى كل عصر بالعناصر الرمزاًية المنتشرة فيه والمرتبطة بواقع الناس والراسخة فى وجدانهم، ومن ثم تطورت ذلك الرموز ولم تعد جامدة أو قاصرة على عدد محدد أو شكل معين، بل صار التطور فيها كالتطور الحادث فى أي جانب من جوانب الحياة الأخرى.

– اعتمد الفنان على نمط المآذن المملوكية التوأمية، وطبق فى نقشه الضوابط الواقعية المحددة لهذا النوع من المآذن، لأنه رأى فيها تحقيقًا لبغيته، ولأن شخصية العمارة المملوكية تعبر أدق تعبير عن الروح المصرية، فقد استمدت سماتها من التراث المصري الصميم، وذلك يفسر لنا كون الطرز المملوكية أولى وأهم الطرز التى اتجهت إليها الأنظار وقتما فكر المصريون – مسلمهم ومسيحيهم– فى إحياء تراثهم الحضاري.

– طبق الفنان القبطي نفس قواعد الفنان المسلم المرتبطة برمزاًية الأعداد، وأسقطها على رمزاًيتها لديه مع إبقائه على ذو العنصر، وبالتالى صار الرمزاً واحد والمدلول متعدد وفق رؤية كل فنان ومعتقده.

– عبر الفنان من خلال تنفيذه لعنصر المئذنة عن قداسة المسيح وتنزيهه عن كل نقص وعلو مكانته ومنزلته التى لا يضاهيه فيها أحد.

– إذا كان المعماري المسلم استطاع أن يحقق فكرة البوصلة التى ترمزاً وتُشير إلى اتجاه الصلاة أي القبلة، من خلال فكرة المئذنتان وضبط الخط الوهمي الرابط بينهما، فهكذا الفنان القبطي استطاع أن يوجه أنظار المتعبد إلى المسيح ومجيئه الثانى من ناحية الشرق، من خلال فكرة المئذنتان فى مقدمة كرسي العرش.

– لم تعد المنجلية تنفذ بشكلها التقليدي القديم، وإنما نفذت مطابقة لكرسي المصحف الرحل.

– من أهم القواسم المشتركة بين المنجلية وكرسي المصحف نوعية الزخارف المنفذة على كل منهما، ودلالة ذلك الزخارف على معتقد أصحاب كل تحفة.

– رغم طغيان شكل كرسي المصحف الرحل على تحف الأيقونة سالفة الذُكر، إلا أن الفنان أضاف عناصر ونقوشاً زخرفية توحى بكونها منجليات، تمثلت فى الوردة الرباعية صليبية الشكل، والنقوشاً الكتابية القبطية المنفذة بالمداد الأسود على أوراق بيضاء أعلى المنجليات.

– المنبر لفظ متداول بين المسيحيين والمسلمين على حد سواء، كثيرًا ما ذُكر بأسفار العهد القديم، كما ذُكر فى أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم.

– لقب صاحب المنبر لم يكن منتشرًا من قبل، إلا ما ذُكر ضمن الألقاب التى اصطلح عليها للسلطان بالديار المصرية حيث يقال: مُمَلِّكُ أصحاب المنابر والأسرة والتيجان.

– تداخل مصطلح المنبر بين المسلمين والمسيحيين وتعلقه لديهما بأمور العقيدة، جعل له وضع خاصاً من حيث الغرض الوظيفي والمدلول الرمزاًي المترتب على تصميمه وتنفيذ زخارفه.

– بينما كان منبر النبي صلى الله عليه وسلم والمنابر الأولى فى الإسلام خالية من أية زخارف، فإن أقدم منبر مسيحي عُثر عليه كان يعج بالزخارف ذو المدلول الرمزاًي المسيحي.

DOI 10.21608/cguaa.2022.116471.1110 | عصام أحمد آدم صالح

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية :

- الكتاب المقدس.

- The Bible

- إبراهيم، داليا محمد فكري، "دراسة مقارنة للمنابر المسيحية والإسلامية بالتطبيق على المنابر الباقية بمدينة القاهرة"، *رسالة ماجستير*، كلية السياحة والفنادق/ جامعة الفيوم، ٢٠١٠م.

- Ibrāhīm, Dālyā Muḥammad Fikrī, "Dirāsa muqārna liʾl-manbir al-masīḥīya waʾl-islāmīya biʾl-taṭbīq ʿalā al-manābir al-bāqiya bi madīnat al-Qāhira", *Master Thesis*, Faculty of Tourism and Hotels/ Fayoum University, 2010.

- إبراهيم، عبدالباقي محمد، *مستقبلية العمارة في مصر: المستقبلات العربية البديلة*، جامعة الأمم المتحدة، طوكيو، ٢٠١٤م.

- Ibrāhīm, ʿAbd al-Bāqī Muḥammad, *Mustaqbalīyat al-ʿimāra fī Miṣr: al-Mustaqblāt al-ʿarabīya al-badīla*, United Nations University, Tokyo, 2014.

- إبراهيم، عبدالله، "برج بابل"، *مجلة إيلاف*، لندن، ٤- ١- ٢٠٠٨م.

- Ibrāhīm, ʿAbdalluh, "Burğ Bābil", *Mağllat Ilāf*, London, 4-1-2008.

- إبراهيم، محمد محمد، "المآذن فن هندسة البناء الرأسي فى العمارة الإسلامية"، *مجلة القافلة*، السعودية، ٢١-١٢-٢٠١٧م.

- Ibrāhīm, Muḥammad Muḥammad, "al-Maʾāḏin fan handasat al-bināʾ al-raʾsī fī al-ʿimāra al-isalāmīya", *Mağallat al-qāfila, Saudi Arabia*, 21-12-2017.

- ابن خلدون، عبد الرحمن، *ديوان المبتدأ والخبر فى تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوى الشأن الأكبر*، بيروت: دار الفكر، ١٤١٨هـ /١٩٩٨م.

- Ibn Ḫaldūn, ʿAbd al-Raḥman, *Dīwān al-mubtadaʾ waʾl-ḫabar fī tārīḫ al-ʿarab waʾl-barbar wa man ʿāṣarahum min ḏawī al-šaʾn al-ʾakbar*, Beirut: Dār al-fikr, 1418A.H/ 1998A.D.

- أبوبكر، نعمت محمد، "المنابر في مصر في العصرين المملوكي والتركي"، *رسالة دكتوراة* ، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٨٥م.

- Abū Bakr, Niʿmat Muḥammad, "al-Manābir fī Miṣr fī al-ʿaṣrayīn al-mamlūkī waʾl-turkī", *Ph.D. Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 1985.

- أبوالقاسم، رمضان، "الرمزاًية والعمارة"، *مجلة كلية الهندسة*، جامعة مصراتة، ليبيا، ٢٠١٣م.

- Abū al-Qāsim, Ramaḍān, "al-Ramzīya waʾl-ʿimāra", *Mağallat kullīyat al-handasa*, Misurata University, Libya, 2013.

- –أحمد ، معتز وألفي ، نادر، "دراسة مقارنة بين المنجلية ودكة القارئ في العصرين المملوكي والعثماني"، *المجلة الدولية للتراث والسياحة والضيافة*، كلية السياحة والفنادق/ جامعة الفيوم، مج.١٢، عدد سبتمبر ٢٠١٨م.

- Aḥmad, Muʿtaz& Alfī, Nādir, "Dirāsa muqārana bayīn al-minğalīya wa dikkat al-qāriʾ fī al-ʿaṣrayīn al-mamlūkī waʾl-ʿuṯmānī", *International Journal of Heritage Tourism and Hospitality*, vol.12, Faculty of Tourism and Hotels/ Fayoum University, September 2018.

- آدم، عصام أحمد، "رسوم التحف التطبيقية المنفذة على الأيقونات القبطية فى مصر خلال القرنين (١٨-١٩م) دراسة حضارية فنية"، *رسالة دكتوراة* ، كلية الآداب/ جامعة الوادى الجديد، ١٤٤١هـ/٢٠٢٠م.

- Adam, ʿIṣām Aḥmad, "Rusūm al-tuḥaf al-taṭbīqīya al-munaffaḏa ʿalā al-ayqūnāt al-qibṭīya fī Miṣr ḫilāl al-qarnayīn (18-19A.D) dirāsa ḥaḍārīya fannīya", *Ph.D. Thesis*, Faculty of Arts/ New Valley University, 1441 / 2020 .

- .....، الرسوم والتصاوير الجدارية بكنائس وأديرة البحر الأحمر، ط.١، القاهرة: أوراق للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.

- ....., al-Rusūm waʾl-taṣāwīr al-ğidārīya bi kanāʾis wa adīrat al-baḥr al-Aḥmar, 1st ed., Cairo: Awrāq liʾl-našr waʾl-tawzīʿ, 2021.

- الأصبهاني، عماد الدين، *خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء مصر*، ج.٢، القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية ، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

- al-Aṣhabānī, ʿImād al-Dīn, *Ḫarīdat al-qaṣr wa ğarīdat al-ʿaṣr: Qism šuʿarāʾ Miṣr*, vol.2, Cairo: Maṭbaʿat dār al-kutub waʾl-waṯāʾiq al-qawmīya, 1426/ 2005.

- الألوسي، عادل، *الخط العربي نشأته وتطوره*، ط.١، القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨م.

- al-Alwasī, ʿAdil, *al-Ḫaṭ al-ʿarabī našʾatuh wa taṭwūruh*, 1st ed., Cairo: Maktabat al-dār al-ʿarabīya liʾl-kitāb, 2008.

- بشير، خالد، *المئذنة أكثر من مجرد بناء*، القاهرة: موقع حفريات: مركز دال للأبحاث والإنتاج الإعلامي، ١٨-٣-٢٠١٨م.

- Bišīr, Ḫālid, *al-Miʾḏana akṯar min muğarrad bināʾ*, Cairo: Mawqiʿ ḥafrīyāt: Markaz dāl liʾl-abḥāṯ waʾl-intāğ al-iʿlāmī, 18-3-2018.

- بهي الدين، دعاء محمد، "الرمزاًية ودلالاتها فى الفن القبطي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.

- Bahay al-Dīn, Duʿāʾ Muḥammad, "al-Ramzīya wa dalālātuhā fī al-fan al-qibṭī", *Master Thesis*, Faculty of Art/ Alexandria University, 1430/ 2009.

- الثاني، البابا تواضروس، *المنجلية القبطية الأرثوذكسية*، ط.١، مصر: مطبعة دير الشهيد مارمينا العجائبي بمريوط، ٢٠١٣م.

- al-Ṯānī, al-Bābā Tawāḍrūs, *al-Minğalīya al-qibṭīya al-arṯūḏuksīya*, 1st ed., Egypt: Maṭbaʿat dīr al-šahīd Mārmīnā al-ʿağāʾibī bi Maryūṭ, 2013.

- ج. بتلر، ألفريد، *الكنائس القبطية القديمة فى مصر*، ج.٢، ط.٣، ترجمة: إبراهيم سلامة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م.

- G. Butler, Alfred , *al-Kanāʾis al-qibṭīya al-qadīma fī Miṣr*, vol.2, 3th ed., Translated by: Ibrāhīm Salāma Ibrāhīm, al-Hayʾa al-miṣrīya al-ʿāmma liʾl-kitāb, 2012.

- الجبلاوي، كمال محمود كمال محمد، *الأفكار الفلسفية والتعبيرات الرمزاًية للمنارات (المآذن).*

- al-Ğabalāwī, Kamāl Maḥmūd Kamāl Muḥammad, *al-Afkār al-falsafīya waʾl-taʿbīrāt al-ramzīya liʾl-manārāt (al-Maʾāḏin).*

- حسن، زكي محمد، *فنون الإسلام*، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨م.

- Ḥasan, Zakī Muḥammad, *Funūn al-islām*, Cairo: Maktabat al-nahḍa al-miṣrīya, 1948.

- خلوصي، محمد ماجد؛ حسن فتحي، بيروت: دار قابس للطباعة والنشر، ١٩٩٧م.

- Ḫulūṣī, Muḥammad& Māğid, Ḥasan Fatḥī, Beirut: Dār qābis liʾl-ṭibāʿa waʾl-našr, 1997.

- رسلان، عبدالمنعم عبدالعزيز، "نشأة المنبر عند المسلمين"، *دارة الملك عبدالعزيز*، مج.١٤، ع.٤، ١٩٨٩م.

- Raslān, ʿAbd al-Munʿim ʿAbd al-ʿAzīz, "Našʾat al-minbar ʿinda al-muslimīn", *KING ABDULAZIZ FOUNDATION FOR RESEARCH AND ARCHIVES 4*, vol.14, 1989.

- رمضان، صلاح رمضان محمد، "المخربشات العربية الإسلامية بجبانة البجوات حتى أواخر القرن ١٣هـ/١٩م دراسة آثاريةفنية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٤٤٢هـ/٢٠٢١م.

- Ramaḍān, Ṣalāḥ Ramaḍān Muḥammad, "al-Muḫarbašāt al-ʿarabīya al-islāmīya bi ğabbānat al-bağawāt ḥattā awāḫir al-qarn 13A.H/ 19A.D dirāsa aṯarīya fannīya", *Master Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 1442/ 2021.

- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله، *البرهان في علوم القرآن*، ج.١، ط.١، بيروت: دار إحياء الكتب العربية ، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م.

- al-Zarkašī, Badr al-Dīn Muḥammad bin ʿAbdullah, *al-Burhān fī ʿulūm al-Qurʾān*, vol.1, 1st ed., Beirut: Dār iḥyāʾ al-kutub al-ʿarabīya, 1376/ 1957.

- سامى، أيمن، "صابر صبري وإعادة إحياء العمارة المملوكية فى مصر"، *موقع الأكاديمية بوست*، ١٨-٤-٢٠٢٠م.

- Sāmī, Ayman, "Ṣābir Ṣabrī wa iʿādat iḥyāʾ al-ʿimāra al-mamlūkīya fī Miṣr, , 18-4-2020.

-سيرنج، فيليب، الرموز فى الفن- الأديان- الحياة: ترجمة عبدالهادى عباس، ط.١، سوريا: دار دمشق، ١٩٩٢م.

Syring, Philip, al-Rumūz fī al-fan- al-adyān- al-Ḥayā, Translated by: ʿAbd al-Hadī ʿAbās, Syria: Dimašq,1992

- شافعي، فريد، العمارة العربية فى مصر الإسلامية، عصر الولاة، مج.١، القاهرة، ١٩٧٠م.

– Šāfʿī, Farīd, al-ʿImāra al-ʿarabīya fī miṣr al-islamīya, ʿAṣr al-wūlā, vol.1, Cairo, 1970

- عبدالعزيز، شادية الدسوقي، *الأخشاب فى العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية*، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٣م.

- ʿAbd al-ʿAzīz, Šādya al-Dusūqī, *al-Aḫšāb fī al-ʿamāʾir al-dīnīya biʾl-Qāhira al-ʿuṯmānīya*, Cairo: Maktabat zahrāʾ al-šarq, 2003.

- عزب، خالد، "المآذن بين الوظيفة الإعلامية والدلالة الرمزيّة"، *مجلة البيان*، أبوظبي، ٢٤-٧- ٢٠١٣م.

- ʿAzab, Ḫālid, "al-Maʾāḏin bayīn al-waẓīfa al-iʿlāmīya waʾl-dalāla al-ramzīy", *Mağallat al-bayān*, Abu Dhabi, 24-7-2013.

- العسقلاني، علي بن أحمد بن حجر، *فتح الباري شرح صحيح البخاري*، جـ.٤، دار الكتب السلفية، ٢٠١٠م.

- al-ʿAsqalānī, ʿAlī bin Aḥmad bin Ḥağar, *Fatḥ al-bārī šarḥ ṣaḥīḥ al-buḫārī*, vol.4, Dār al-kutub al-salafīya, 2010.

- علوان، مجدى عبدالجواد، *مآذن العصرين المملوكي والعثماني فى دلتا النيل*، مطبعة الكلمة، ط.١، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٣م.

- ʿIlwān, Mağdī ʿAbd al-Ğawwād, *Maʾāḏin al-ʿaṣrayīn al-mamlūkī waʾl-ʿuṯmānī fī diltā al-nīl*, 1st ed., Maṭbaʿat al-kalima, 1433/ 2013.

- عوض الله، منقريوس، *منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس*، ج.١، ط.١، القاهرة: المطبعة التجارية الحديثة، ١٩٤٧م.

- ʿAwaḍullah, Manqaryūs, *Manārat al-aqdās fī šarḥ ṭuqūs al-kanīsa al-qibṭīya waʾl-quddās*, vol1, 1st ed., Cairo: al-Maṭbaʿa al-tuğārīya al-ḥadīṯa, 1947.

- غربال، محمد شفيق، *تكوين مصر*، مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٥م.

- Ġurbāl, Muḥammad Šafīq, *Takwīn Miṣr*, Egypt: Muʾasasat hindāwī liʾl-taʿlīm waʾl-ṯaqāfa, 2015.

- غزوان، معتز عناد، "الدلالات الفكرية والرمزاًية للفن الإسلامي فى التصميم المعاصر"، *مجلة كلية الآداب*، ع.١٠١، جامعة بغداد، ٢٠١٠م.

- Ġazwān, Muʿtaz ʿInād, "al-Dalālāt al-fikrīya waʾl-ramzīya liʾl-fan al-islāmī fī al-taṣmīm al-muʿāṣir", *Mağallat kullīyat al-adāb* 101, Baghdad University, 2010.

- الغيطاني، جمال، "تجليات مصرية مآذن القاهرة"، *المصري اليوم*، ١١-٩-٢٠٠٩م.

- al-Ġīṭānī, Ğamāl, *Tağlliyāt miṣrīya maʾāḏin al-Qāhira*, al-Miṣrī al-yūm, 11-9-2009.

- فيرجسون، جورج، *الرموز المسيحية ودلالتها*، ترجمة: يعقوب جرجس نجيب، معهد الدراسات القبطية، ١٩٦٤م.

- Fīrğisūn, Ğūrğ, *al-Rumūz al-dīnīya wa dalālātuhā*, Translated by: Yaʿqūb Ğirğis Nağīb, , 1964.

- القلقشندي، أحمد بن علي، *صبح الأعشى فى صناعة الإنشا*، ج.٦، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧١م.

- al-Qalqašandī, Aḥmad bin ʿAlī, *Ṣubḥ al-aʿšā fī ṣināʿat al-inšā*, vol.6, Beirut: Dār a-kutub al-ʿilmīya, 1971.

- كمال، القس يوأنس، *ترتيب أسبوع الآلام حسب طقس الكنيسة القبطية الأرثوذكسية*، مكتبة كيرلو بشبرا، ٢٠٠١م.

- Kamāl, al-Qis Yūʾnis, *Tartīb isbūʿ al-alām ḥasab ṭaqs al-kanīsa al-qibṭīya al-arṯūḏuksīya*, Maktabat kīrlū bi Šubrā, 2001.

- مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، القاهرة، ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م.

- Muğammaʿ al-luġa al-ʿarabīya, *al-Muʿğam al-wasīṭ*, Cairo, 1379/ 1960.

- محمد، أحمد السيد،" كنوز الفن– التحف الخشبية التركية"، *مجلة البيان*، الإمارات العربية المتحدة، ١٣ نوفمبر ٢٠٠٢م.

- Muḥammad, Aḥmad al-Sayīd, "Kunūz al-fan: al-Tuḥaf al-Ḫašabīya al-turkīya", *Mağallat al-bayān*, United ststes of Emarates, 13 November 2002.

- مرقس، الأنبا، *مقدمة فى علم اللاهوت*، الكلية الإكليريكية، مطرانية شبرا الخيمة وتوابعها.

- Murqus, al-Anbā, *Muqaddima fī ʿilm al-lāhūt*, al-Kullīya al-iklīrīkīya, Muṭrānīyat Šubra al-Ḫīma wa tawābiʿhā.

- مشخص، عبير، "فنون العالم الإسلامي تعود إلى صالات المزادات في لندن"، *جريدة الشرق الأوسط*، ع.١٤٥٧٠، الجمعة ٩ صفر ١٤٤٠هـ/ ١٩ أكتوبر ٢٠١٨م.

- Mašḫaṣ, ʿAbīr, "Funūn al-ʿālam al-islāmī taʿūd ʾilā ṣālāt al-mazādāt fī Landan", *Ğarīdat al-šarq al-awsaṭ 14570*, Friday: 9Safr 1440A.H/ 19 October 2018A.D.

DOI 10.21608/cguaa.2022.116471.1110 | عصام أحمد آدم صالح

- المقريزي، تقي الدين أبى العباس أحمد بن علي بن عبدالقادر العبيدي، *المواعظ والاعتبار بذُكر الخطط والآثار*، ج.٤، ط.١، بيروت: دار الكتب العلمية ، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

- al-Maqrīzī, Taqy al-Dīn abī al-ʿAbbās Aḥmad bin ʿAlī bin ʿAbd al-Qādir al-ʿIbīdī, *al-Mawāʿiẓ wa al-iʿtibār bi ḏikr al-ḫiṭaṭ waʾl-aṯār*, vol.4, 1st ed., Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmīya, 1418/ 1998.

- موسى، عبدالله كامل، "تطور المئذنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربي وحتى نهاية العصر المملوكي"، رسالة دكتوراة ، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٩٠م.

- Mūsā, ʿAbdullah Kāmil, "Taṭwūr al-miʾḏana al-mišrīya bi madīnat al-Qāhira Min al-fatḥ al-ʿarabī wa ḥattā al-ʿaṣr al-mamlūkī", *Ph.D. Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 1990.

- نجيب، جمال سعد، "مدارس تصوير الأيقونات بمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد"، رسالة دكتوراة ، كلية الآداب/ جامعة طنطا، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.

- Nağīb, Ğamāl Saʿd, "Madāris taṣwīr al-ayqūnāt bi Miṣr fī al-qarnayīn al-ṯāmin ʿašr waʾl-tāsiʿ ʿašr", *Ph.D. Thesis*, Faculty of Art/ Tanta University, 1431/ 2010.

- هرمينا، جمال، *سلسلة الفن القبطي (١) الرموز والأساطير اليونانية فى الفن القبطي*، مصر: ترينتى، ٢٠١٣م.

- Hirmīnā, Ğamāl, *Silsilat al-fan al-qibṭī(1) al-Rumūz waʾl-asāṭīr al-yūnānīya fī al-fan al-qibṭī*, Egypt: Tirīntī, 2013.

- وافى، عبدالمجيد، "المآذن فى آفاق المدن الإسلامية"، *مجلة الفيصل*، ع.١٩١، ١٩٩٢م.

- Wāfī, ʿAbd al-Mağīd, "al-Maʾāḏin fī afāq al-mudun al-islāmīya", *Mağllat al-fayṣal 191*, 1992.

- وزيري، يحيى، *موسوعة عناصر العمارة الإسلامية*، الكتاب الثاني، ط.٢، القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٥م.

- Wazīrī, Yaḥyā, *Mawsūʿat ʿanāṣir al-ʿimāra al-islāmīya*, al-Kitāb al-ṯānī, 2nd ed., Cairo: Maktabat madbūlī, 2005.

- الوكيل، فايزة، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ط.١، القاهرة: دار القاهرة، ٢٠٠٤م.

- al-Wakīl, Fāyza, *Aṯāṯ al-muṣḥaf fī ʿaṣr al-mamālīk*, 1st ed., Cairo: Dār al-Qhira, 2004.

- سلامة، يوحنا، *اللآلئ النفيسة في شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة*، ج.١، مصر: مكتبة مارجرجس، ١٩٩٩م.

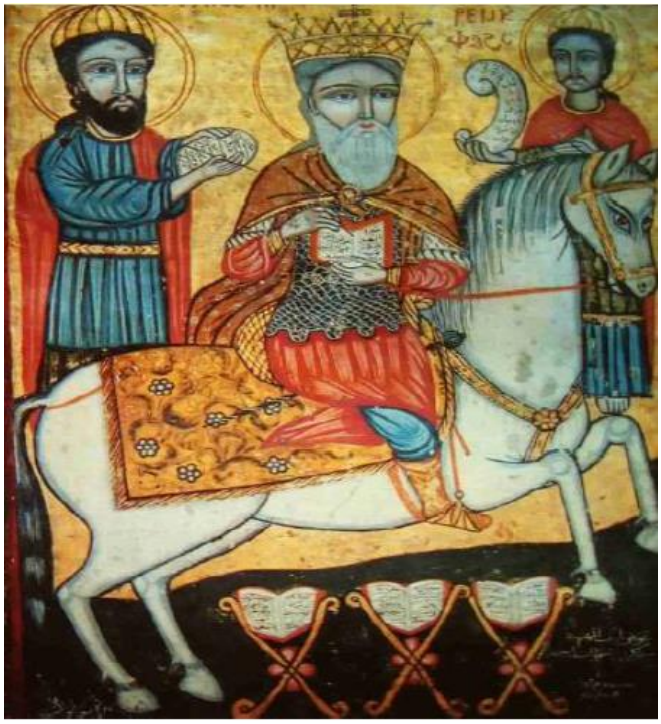
- Salāma, Yūḥannā, *al-Laʾāliʾ al-nafīsa fī šarḥ ṭuqūs wa muʿtaqadāt al-kanīsa*, vol.1, Egypt: Maktabat Māriğirğis, 1999.

- يوحنا، منسي، تاريخ الكنيسة القبطية، مكتبة المحبة، د.ت.

- Yūḥannā, Mansī, *Tārīḫ al-kanīsa al-qibṭīya*, Maktabat al-maḥabba, d.t.

اللوحات

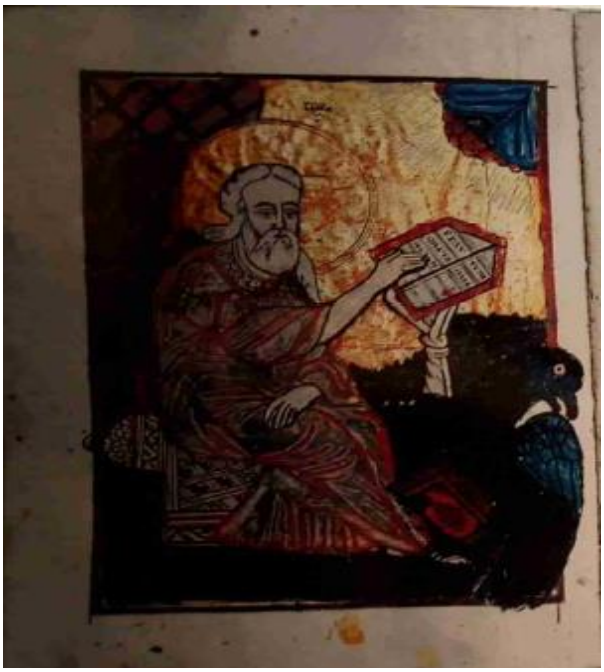
(لوحة ١) أيقونة تمثل المسيح على العرش بالمتحف القبطي- رسم يوحنا الأرميني ق ١٨م © تصوير الباحث.



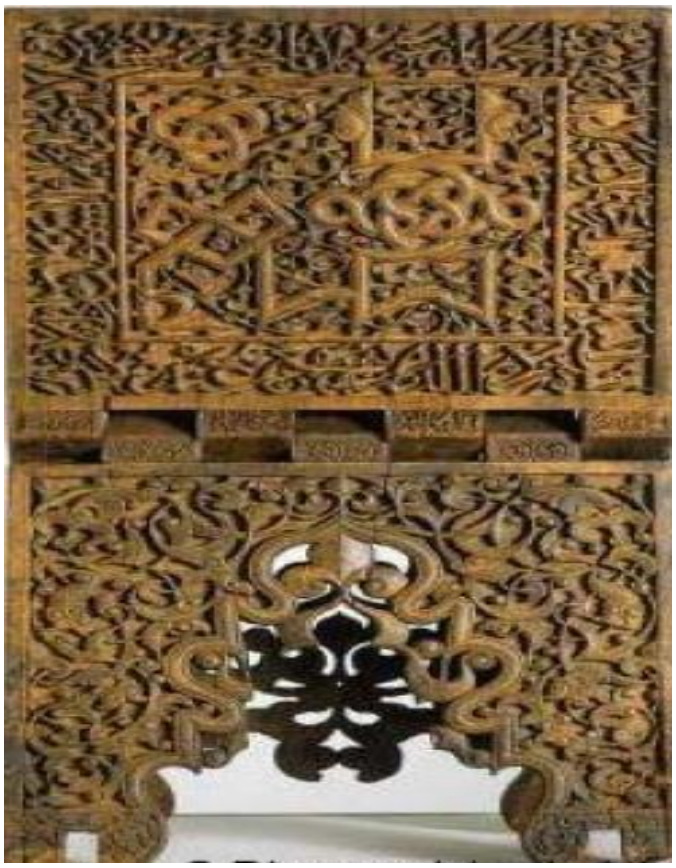
(لوحة ٢) أيقونة تمثل القديس يوليوس الأقفهصي بكنيسة أبى سفين بمصر القديمة- رسم إبراهيم الناسخ ١٤٧٣ق/ ١٧٥٧م- © تصوير الباحث.

DOI 10.21608/cguaa.2022.116471.1110 | عصام أحمد آدم صالح

(لوحة ٣) منجلية الكنيسة المرقسية مؤرخة بالفترة من القرن ١٠-١١م- ج. بتلر، *الكنائس القبطية القديمة فى مصر*، جـ.٢، ٥٨.



(لوحة ٤) يوحنا الإنجيلي بمخطوط بشارة يوحنا مؤرخ بعام ١٧٣٧م ومحفوظ بالدار البطريركية- نجيب، مدارس تصوير الأيقونات بمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد، ٦١.



(لوحة ٥) كرسي مصحف (رحل) محفوظ بمتحف برلين مؤرخ بالقرن ٧هـ/١٣م-
https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;de;Mus01;22;ar Acessed at 14/10/2011

(لوحة ٦) كرسي مصحف يعود تاريخ صنعه إلى الفترة ما بين ١٤٢٩-١٤٦٠م- إحدى معروضات قسم الفن الإسلامي بدار سوذبيز بلندن الذى أقيم يوم ٢٤أكتوبر ٢٠١٨م- https://www.jana.ps/articles Acessed at 5/2/2022

(لوحة ٧) بولس الرسول يعلم بعض تلاميذه من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ بمتحف الفن القبطي بالقاهرة تحت رقم ١٤٦ ورقم ٩٤ مقدسة– آدم، رسوم التحف التطبيقية المنفذة على الأيقونات القبطية فى مصر خلال القرنين (١٨–١٩م) دراسة حضارية فنية"، ٣٩٢.

(لوحة ٨) لفظ المنبر ضمن عبارة كتبت على الجدار الجنوبي بمزار (١٠٧) بجبانة البجوات بواحة الخارجة

© تصوير الباحث.

(لوحة ٩) منبر سقارة المحفوظ بالمتحف القبطي ق ٦م © تصوير الباحث.