# الفصل الرابع
# الزخارف والكتابات

## أولاً : الزخارف

حفلت المنشآت الدينية الباقية بالبحيرة من القرنين ١٣ ، ١٤ هـ بالعديد من الزخارف . ولقد تجردت زخارف المساجد والأضرحة من كل ما هو مادى فسادت فى عناصرها المعمارية الزخرفة الهندسية والنباتية والكتابية .

واحتلت الزخارف والعناصر الهندسية مكان الصدارة فى زخرفة المساجد والأضرحة ونأتى بعدها الزخارف الكتابية والنباتية ، غير أنه فى بعض المساجد زادت العناصر الزخرفية الكتابية وخاصة التى تحوى آيات من القرآن الكريم والشهادتين وغيرها .

ولقد تنوعت الزخارف الهندسية حيث وجدت منها عناصر عديدة مثل الطبق النحمى وأجزائه . وزخرفة المفروكة . والدقماق والمعقلى والنجوم المتنوعة والأشكال الهندسية المختلفة .

كما وصلتنا العديد من العناصر الزخرفية النباتية وذلك مثل الورقة النباتية الثلاثية والمروحة النخيلية وأنصافها ، وشجرة السرو وزخرفة الأرابيسك (التوريق) والأفرع والأوراق والثمار .واستخدمت الزخارف الكتابية فى العديد من المساجد والأضرحة وتمثلت فى آيات قرآنية ونصوص دينية مثل الشهادتين أو نصفها الأول فقط أو الثانى فقط ، أو اسم الرسول الكريم " محمد " عليه الصلاة والسلام ، ونقشت هذه الكتابات بالخط الكوفى الهندسى وخط الثلث .

ولقد نقشت هذه الزخارف المتنوعة سواء الهندسية أو النباتية أو الكتابية على أسطح العديد من المواد الخام مثل الخشب الذى كان أكثر المواد الخام استعمالا ، والجص والرخام والحجر والقماش والطوب المنجور. كما استخدم فى تنفيذ هذه العناصر الزخرفية أساليب فنية وصناعية متنوعة مثل الحفر الغائر والبارز والتجميع والتعشيق والسدايب الخشبية البارزة والتفريغ والتخريم والتطريز .

## ۞ الزخـــارف الهندســـية وعناصـــرها ۞

لقد استخدم الإنسان الزخارف الهندسية فى جميع الحضارات التى ظهرت على وجه الأرض بأشكال مختلفة ومساحات متفاوتة . ولكن الزخارف الهندسية كان لها حظ أوفر فى ظل الحضارة والفنون الإسلامية حيث كانت لها أهمية خاصة وشخصية فريدة لا نظير لها فى حضارة أخرى .

هذا - ولقد تطورت الزخرفة الهندسية فى الفنون الإسلامية تطوراً عظيماً وذلك بفضل الخيال الخصب للفنان المسلم فشملت جميع الأشكال المعروفة بسيطة ومركبة متداخلة أو متشابكة [1] وأصبحت تتمثل فيها كل أساسيات الجمال الفنى من تكرار وتنوع وتشعع[2] .

لقد ظهرت الزخارف الهندسية فى بادئ الأمر على استحياء وذلك فى اللوحات الجصية التى تزين نوافذ الجامع الطولونى بمصر والمسجد الجامع بقرطبة، ثم انتشر استخدامها فى مصر فى ق ٦ هـ / ١٢ م فى المحاريب الخشبية المتنقلة والمنابر ومحاريب الأبواب ثم سرعان ما أخذت طريقها فى التطور منذ بداية ق ٧ هـ / ١٣ م وظهرت فى مجالات واسعة حتى غمرت الفنون الإسلامية من بلاد فارس إلى الأندلس[3] .

وفى مساجد وأضرحة البحيرة استخدمت عناصر هندسية عديدة بداخل وخارج هذه العمائر ونستطيع حصرها فى العناصر التالية :.

---

(١) أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها - المدخل ص ٤٥
- فريد شافعى : العمارة العربية فى مصر الإسلامية - ص ٢١٩ - هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٤م .

(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : الفن المصرى الإسلامى - ص ٦٣ - سلسلة إقرأ عدد ١١٤ يولية ١٩٥٢ م .

(٣) السيد عبد العزيز سالم : أسرار الجمال فى الفن الإسلامى - بحث منشور فى مجلة المجلة ص ١٠٠ - عدد ٢٢ أكتوبر ، ١٩٥٨ م القاهرة .
- السيد عبد العزيز سالم : القيم الجمالية فى فن العمارة الإسلامية - بحث مستخرج من كتاب "بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار" القسم الثانى " بحوث فى الفنون والتخطيط والآثار الإسلامية " ص ٢٩٥ ط ١ - دار الغرب الإسلامى - بيروت ١٩٩٢ م .

**الطبق النجمى وأجزاؤه ( شكل رقم ١٢٠ ،١٢١، ١٢٢ ، ١٢٣ ):** يعتبر العنصر الزخرفى المسمى بالطبق النجمى من أبرز أنواع الزخارف الهندسية التى امتازت بها الفنون الإسلامية ، وهو يعتبر ابتكاراً فنياً إسلامياً لم يعرفه فن من الفنون قبل الفن الإسلامى . ويعتمد فى تكوينه على العلاقات الهندسية والرياضية.

ولقد عرفت مصر هذه الزخرفة بصورتها البسيطة منذ أواخر العصر الفاطمى ولكنها تطورت وإنتشرت فى مصر والشام فى العصر المملوكى وكذلك فى العراق فى العصر السلجوقى ثم امتدت إلى بلاد المغرب العربى[1] .

واستخدم الطبق النجمى فى زخرفة التحف الخشبية والمعدنية والجصية والرخامية وكذلك فى الصفحات المذهبة فى المصاحف والكتب وفى زخرفة السقوف . وكان للطبق النجمى أنواع عديدة ، فمنه الإثنا عشرى والعشارى والثمانى والسداسى .

وفى القرنين ١٣،١٤هـ الدراسة إستخدم الفنان الطبق النجمى ، وأحرازه بكثرة فى زخرفة وحدات وعناصر معمارية وفنية من العمائر الدينية سواء على الحجر أو الخشب أو الرخام أو الجص .

وكان أغلب استخدام زخرفة الطبق النجمى على التحف الخشبية مثل المنابر وكذلك المقرنين والأبواب وغيرها ، كما وجدنا هذا العنصر الزخرفى منفذاً على الأقمشة فى بعض ستور الأضرحة .

ومن النماذج الخشبية التى استخدم الطبق النجمى فى زخرفتها منبر مسجد العرابى برشيد ( ١٢١٩ هـ / ١٨٠٤ م ) منفذاً بأسلوب التجميع والتعشيق وهو ثمانى الأضلاع وكذلك أسلوب القطع والتفريغ ( لوحة رقم ١٣ ) وفى منبر مسجد الإدفينى برشيد أيضاً (١٢٢١ هـ / ١٨٠٦ م ) منفذاً بالأسلوبين الصناعيين السابقين وهو إثنا عشرى ( لوحة

(١) أبو صالح الألفى الفن الإسلامى ـ أصوله ـ فلسفته ـ مدارسه ص ١١٦ القاهرة ١٩٧٤ م

رقم ١٩ ) . وفى منبر مسجد العباسى برشيد ( ١٢٢٤ هـ / ١٨٠٩ م ) منفذاً بأسلوب السدايب البارزة وهو ثانى الأضلاع ( لوحة رقم ٢٥ )

وفى باب قبة وضريح العباسى برشيد أيضاً ( ١٢٢٤ هـ )منفذاً بأسلوب التجميع والتعشيق مع التطعيم بالعاج فى بعض أجزائه وهو من النوع العشارى (لوحة رقم ٨٠ ) كما استخدم فى سقف الجزء الشمالى الغربى من هذا الضريح أيضاً وذلك بأسلوب السدايب البارزة وهو من النوع الإثنا عشرى (لوحة رقم٨٢). ونشاهد هذا العنصر الزخرفى مستخدماً فى زخرفة باب مقصورة ضريح أبو المجد بمرقص ( ١٢٨٩ هـ /١٨٧١م ) حيث إستخدم فى تنفيذه أسلوبين هما التجميع والتعشيق والتطعيم بالصدف والعاج وهو طبق سداسى ( لوحة رقم١٠٢ ) ونراه بوضوح أيضاً فى زخرفة ريشتا منبر مسجد محمد بن حاتم بالرحمانية (١٢٩٨ هـ / ١٨٨٠ م ) وذلك باستخدام أسلوب التجميع والتعشيق وهو طبق سداسى (لوحة رقم ١٤٥ ) . وهذا العنصر الزخرفى استخدم أيضاً فى زخرفة منبر مسجد أبو مندور برشيد (١٣١٢ هـ / ١٨٩٤ م ) وذلك بأسلوب الحفر البارز.

ومن أجمل صور استخدامه نراها فى مصراعى باب قبة وضريح أبو مندور برشيد حيث إستخدم فيه أسلوب التجميع والتعشيق مع التطعيم بالعاج وهو من النوع الإثنا عشرى (لوحة رقم٢٦٤ ) . أما فى منبر مسجد سليم البشرى بمحلة بشر (فى باب المقدم ) وهو طبق سداسى ( ١٣١٥ هـ / ١٨٩٧ م ) ( لوحة رقم٢٩٩ ) ومنبر المسجد الشرقى بشابور ( ١٣١٨ هـ / ١٩٠٠ م ) ومنبر مسجد الصيرفى بقليشان وهو طبق محور يشبه الوردة ذات العشرين بتلة ( ١٣٢١ هـ / ١٩٠٣ م ) ( لوحة رقم ١٧٩ ) فقد إستخدم الفنان فى تنفيذه فى هذه المنابر أسلوب الحفر البارز. وفى منبر مسجد الوكيل بسمخراط ( ١٣٣٢ هـ / ١٩١٣ م ) نشاهد الطبق النجمى منفذاً بطريقة السدايب البارزة ( لوحة رقم ١٩٣ ) ولكنه استخدم التجميع والتعشيق فى تنفيذه هذه الزخرفة بمنبر مسجد السلطان حسين بجبارس ( ١٣٣٣ . ١٣٣٥ هـ / ١٩١٤ . ١٩١٦ م ) وأخيراً استخدم الفنان السدايب البارزة فى تنفيذ

عنصر الطبق بمنبر مسجد التوفيقية بالتوفيقية وهو طبق إثنا عشرى ( ١٣٥٥ هـ/ ١٩٣٧م ) (لوحة رقم ٢٥٥شكل رقم ٩٦) .

كما استخدم هذا العنصر الزخرفى فى زخرفة دكة مقرئ واحدة وهى دكة المقرئ بجامع التوفيقية حيث استخدم فى تنفيذه أسلوب الحفر البارز وهو طبق إثنا عشرى (لوحة رقم٢٥٦ ) .

ولقد استخدم الطبق النجمى فى زخرفة العناصر والوحدات المعمارية على مادة الجص أيضاً فلقد وصلتنا نماذج عديدة توضح استخدام هذا العنصر فى الزخرفة على الجص وذلك مثل المدخل الجنوبى الغربى لمسجد الإدفينى ( لوحة رقم١٥ ) ، ومدخل قبة وضريح العباسى وذلك بأسلوب الطبع البارز مع التلوين بالألوان الزاهية ( لوحة رقم ٧٨ ) وكل منهما طبق نجمى محور عن شكله الأصلى ، أما فى محراب مسجد راوية الباشا برشيد ( ق ١٣ هـ ) فقد استخدم فى تنفيذ الطبق النجمى الطلوب المنحور مع الجص (لوحة رقم ٦٦ ) .ونشاهد الطبق النجمى فى أبهى صوره فى مادة الجص وبأشكال مختلفة وبأسلوب الطبع البارز مع التلوين فى الجص وحوله زخارف هندسية عبارة عن نحوم ودلك فى المدخل الشمالى الغربى لضريح المحلى برشيد ( لوحة رقم ٨٩ ) والمداخل الثلاثة لمسجد أبو مندور ( لوحة رقم ١٥٩، ١٦١، ١٦٠، شكل ١٢٢ ) وفى بدن مئذنة المسجد الشرقى بشابور إستخدم الطبق النجمى بأسلوب بارز فى الجص ولكن بدون تلوين وهو طبق ذو أربعة عشر ضلعاً تدور حولها الزخارف النباتية ( لوحة رقم ١٧٣ ).

ونراه بأسلوب فنى مختلف وهو التفريغ والتخريم فى نوافذ القناديل بمسجد السلطان حسين بجبارس ، وكذلك قناديل مسجد وضريح الحبشى بدمنهور ( لوحة رقم ٢٢٨ ) وأيضاً فى درابزينات شرفات الآذان بمئذنة مسجد الحبشى ومئذنة مسجد التوفيقية ( لوحة رقم ٢٥٧ ) ، وفى ضريح الحبشى إستخدم التلوين بالألوان الزيتية فى تشكيل وتنفيذ الطبق النجمى وذلك على جدران الضريح (لوحة رقم ٢٨١ ) .

وإستخدم الطبق النجمى فى الزخرفة على مادة الحجر وذلك فى نماذج قليلة هى المدخل الشمالى الشرقى لمسجد السلطان حسين بجبارس باسلوب الحفر البارز (لوحة رقم٢٠٢) وبنفس الأسلوب على البدن الإسطوانى لمئذنة هذا المسجد (لوحة رقم ٢١٢ ).

ولقد وصلنا نموذج واحد من الفترة موضوع البحث تمثل فيه تنفيذ زخرفة الطبق النجمى على القماش وبأسلوب التطريز وذلك على ستر ضريح الحلبى بإدفينا (١٣٤٤ هـ / ١٩٢٥ م ) ( لوحة رقم٢٠٥ شكل ١١٨ ).

وكذلك نادراً ما تم تنفيذ زخرفة الطبق النجمى على الحديد فلدينا مثال واحد نشاهده فى شبابيك مسجد السلطان حسين بجبارس حيث يوجد على الشباك من الخارج ساتر حديدى تشكلت به أشكال هندسية متداخلة ومتقاطعة وبينها الطبق النجمى السداسى بأشكال مكررة ( شكل رقم ٨٧ ).

وإلى جانب غلبة زخرفة الطبق النجمى كعنصر زخرفى هندسى رئيسى حيث كان له النصيب الأوفر بين العناصر الزخرفية الهندسية إستخدم الفنان المسلم بعمائر البحيرة الدينية فى الفترة موضوع الدراسة . بعض العناصر الهندسية القليلة المتناثرة على بعض الجدران والمداخل والمنابر والمحاريب ومنها النجوم المختلفة مثل النجمة السداسية والثمانية وكذلك الخطوط المتداخلة والمنكسرة والدالات المتقابلة والمتدابرة وعناصر على شكل حرف ( S ) والدوائر والأقواس والأسهم المتقابلة والمتدابرة والأشكال الخلافية والمثلثات والمربعات والمعينات والمستطيلات والجدائل . ولقد نفذت هذه العناصر الصغيرة والتى لم تستخدم بشكل رئيسى أو لافت للنظر . نفذت على مواد مختلفة هى الجص فى أغلب الأحيان والخشب والحجر والقماش بشكل قليل . كما استخدم فى تنفيذها أساليب الطبع البارز والتفريغ والتخريم والتلوين فى الجص والرسم بالألوان على الجدران .

❁ **زخرفة المفروكة** : هى من الوحدات أو العناصر الزخرفية التى تشبه فى شكلها حرف ( T ) فى اللغات الأوربية . وقد انتشر استخدامها فى زخرفة الأبواب

والنوافذ والدواليب الحائطية وكذلك المقرئين وكذلك المنابر، ومن أمثلة إستخداماتها فى زخرفة الأخشاب بالعمائر العثمانية بالقاهرة باب الدخول الرئيسى بمسجد تغرى بردى أوائل ق١٠هـ/١٦ م[1]

ولقد انتشر هذا العنصر الزخرفى الهندسى بالعمائر الدينية الباقية بالبحيرة فى القرنين ١٣، ١٤هـ وكذلك فى الفترات السابقة عليها أى فى ق ١٢هـ/١٨م فإلى جانب إستخدامه فى زخرفة التحف الخشبية من أبواب وشبابيك ومنابر ودكك مقرئين نجد أنه إستخدم فى زخرفة بعض مداخل المساجد وتم التنفيذ بالطوب المنجور ذو اللونين ونادراً ما نجد هذا الأسلوب الزخرفى فى مداخل مساجد القاهرة منفذاً فى الطوب المنجور وهذه الزخرفة بهذا الأسلوب نشاهدها بوضوح فى:

واجهتى مسجد العرابى برشيد حيث يزخرف كل منهما المفروكة المكررة منفذة بالطوب المنجور ( لوحة رقم ٨، ٩، شكل رقم ٤٠ ) . ونشاهد هذه الزخرفة وبنفس الأسلوب تزين واجهة المدخل الشمالى الشرقى لمسجد الإدفينى برشيد (لوحة رقم ١٦ ) . أما النموذج الثالث لزخرفة المفروكة فنشاهده بشكل بديع متقن فى واجهة المدخل الشمالى الغربى لمسجد الصيرفى بقليشان ( لوحة رقم١٧٦ ) كما استخدمت هذه الزخرفة على القماش فى مثال واحد وهو ستر ضريح الحلبى بإدفينا ونفذت الزخرفة على قماش الجوخ الأخضر بأسلوب التطريز بخيوط من الذهب ( لوحة رقم ٢٠٤ شكل رقم ١١٨ ) .

أما نماذج إستخدامات المفروكة فى زخرفة الأخشاب فنشاهدها فى كل من أبواب ضريح المحلى برشيد ( لوحة رقم ٨٧ ) ونوافذ وأبواب مسجد الحبشى بدمنهور ( لوحة رقم ٢٢٢،٢٢٩ ) واستخدم فى تنفيذها أسلوب التجميع والتعشيق والسدايب البارزة ، كذلك نشاهد المفروكة فى أبواب مسجد الوكيل بسمخراط بأسلوب التجميع والتعشيق أيضاً

(١) ربيع خليفة : فنون القاهرة فى العهد العثمانى ص ١٧٦

(لوحة رقم ١٨٨ ) وفى منبر نفس المسجد بالتطعيم بالعاج . كما استخدم فى زخرفة شبابيك مسجد السلطان حسين بجبارس بأسلوب تعشيق الزجاج الملون فى الخشب (لوحة رقم ٢٠٩ ) . ونرى هذه الزخرفة بأسلوب القطع والتفريغ فى النافذة التى تعلو المدخل الشمالى الشرقى لقبة وضريح الحلبى بإدفينا . أما أخر نموذج لاستخدام المفروكة على الخشب فإنه يوجد فى منبر مسجد البشرى بمحلة بشر وتحديداً فى جانبى جلسة الخطيب وذلك بأسلوب الحفر البارز ( لوحة رقم ٢٠٢ ) .

- **زخرفة المعقلى** : وهو شكل زخرفى هندسى أطلقت عليه وثائق العصر العثمانى إسم " مجمع معقلى "[١] . وهذه الزخرفة عبارة عن حشوات مستطيلة طولية وأفقية رفيفة تحصر بينها حشوات مربعة صغيرة .

وقد اتخذ هذا الشكل الزخرفى صوراً عدة أهمها المعقلى القائم والمائل والمعقوف . أما الشكل القائم من هذه الزخرفة فهو عبارة عن حشوات مستطيلة طولية وعرضية تفصلها حشوات أخرى مربعة بشكل قائم . ومن أمثلة ذلك فى العمائر العثمانية بالقاهرة باب المقدم لمنبر مسجد عثمان كتخدا والمنطقة التى تعلو بابى الروضة بمنبر مسجد يوسف آغا الحبن .

أما الشكل المائل من زخرفة المعقلى فهو عبارة عن حشوات مستطيلة طولية وعرضية تفصلها حشوات أخرى مربعة بشكل مائل ومن أمثلة ذلك حشوات ريشة منبر مسجد يوسف آغا الحبن ودكة المقرئ بالمسجد نفسه . وأخيراً الشكل الثالث وهو المعقلى المعقوف وهو عبارة عن حشوات مستطيلة تلتف حول حشوة مربعة وتنتهى الحشوات المستطيلة بزوايا فيظهر وكأنه يشبه الصليب المعقوف ومن أمثلته فى عمائر القاهرة العثمانية ريشة منبر مسجد عثمان كتخدا ومسجد الشوادلية[٢] .

---

(١) ربيع خليفة : المرجع السابق ص ١٧٥ .
(٢) ربيع خليفة المرجع نفسه ص ١٧٥ ـ ١٧٦ .

وقد ورد هذا اللفظ " معقلى " فى عدد من الحجج العثمانية مثل حجة وقف سنان باشا[1] عند وصفه للمنبر . كما أن هذا المصطلح الوثائقى مازال مستخدماً وشائعاً بين أبناء الحرف حتى اليوم .

وهذا النوع من الزخرفة ليس وليد العصر العثمانى ولكنه ظهر فى منبر جامع نايين بإيران ( ٧٦١هـ / ١٣٥٩م ) وهذا الأسلوب يسمى عند أهل الصنعة فى النجارة ( قايمة ونايمة ) ، ولقد عرفته مصر منذ العصر الأيوبى حيث ظهر فى عتب حجرى بقبة الصالح نجم الدين أيوب ، كما ظهر فى العصر المملوكى فى عقد بجامع الطاهر بيبرس البند قدارى ( ٦٦٥ - ٦٦٧هـ / ١٢٦٦ - ١٢٦٨م )[2].

ولقد استخدم الفنان المسلم بالبحيرة هذا العنصر الزخرفى " المعقلى " فى تزيين بعض التحف الخشبية بالمساجد والأضرحة موضوع البحث . فنلاحظ أنه إستخدم فى تزيين أجزاء من ثمانية منابر خشبية بنوعيه القائم والمائل . واستخدم فى تنفيذه أسلوب الحفر البارز وذلك فى ثلاثة منابر هى منبر البشرى بمحلة بشر وتحديداً فى باب المقدم من أسفل ( ١٣١٥هـ ) ( لوحة رقم ٢٩٩ ) ومنبر المسجد الشرقى بشابور ( ١٣١٨هـ ) ( لوحة رقم ١٧٠ ) ومنبر مسجد الحيرفى بقليشان (١٣٢١هـ ) ( لوحة رقم ١٧٩ ) .

كما استخدم أسلوب التجميع والتعشيق لتنفيذ زخرفة المعقلى فى خمسة منابر هى: منبر مسجد العرابى برشيد ( فى قاعدة المنبر) ( لوحة رقم ١٣ ) ومنبر مسجد العمرى بالرحمانية ( شكل رقم ٦٨ ) ومنبر مسجد على نفيس الرحمانى بالرحمانية أيضاً ( لوحة رقم ١٥٢ شكل رقم ٦٩ ) ومنبر مسجد بن حاتم بالرحمانية ( لوحة رقم ١٤٦ ) .

---

(١) وثيقة وقف سنان باشا - وثيقة رقم ٨٦٩ أوقاف إنظر : ربيع خليفة . المرجع السابق

(٢) شادية السوقى كشك : أشغال الخشب فى العمائر الدينية العثمانية بمدينة القاهرة - ص ٤١٥ - ٤١٦

- نعمت محمد أبو بكر . المنابر فى مصر فى العصرين المملوكى والتركى - ص ٢١٢ مخطوط دكتوراه - كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨٥م .

- نعمت محمد أبو بكر . تأثيرات مملوكية فى الفن العثمانى فى مصر - بحث ضمن ملخصات أبحاث المؤتمر الدولى الثامن للفن التركى ص ١١٤ - القاهرة ١٩٨٧م .

واستخدم أسلوب السدايب البارزة لتنفيذ زخرفة المعقلى فى منبر واحد وهو منبر مسجد الجيشى بدمنهور ( ١٢١٩هـ ) ( لوحة رقم ٣ ) كما وجدت زخرفة المعقلى تزين دكة مقرئ واحدة وهى دكة المقرئ بمسجد التوفيقية بالتوفيقية (١٣٥٥هـ ) ( لوحة رقم ٢٥٦ ) وذلك بأسلوب الحفر البارز.

وبالنسبة لمقاصير الأضرحة فلدينا نموذج واحد تمت زخرفة جزء منه بزخرفة المعقلى وهذا النموذج يتجلى فى باب بمقصورة ضريح الجيشى بدمنهور والتى جددت عام (١٢٧٦هـ / ١٨٥٩م ) واستخدم فى تنفيذ هذه الزخرفة أسلوب السدايب البارزة ( لوحة رقم٧١. شكل رقم ٥٧ ) .

❁ **الزخارف المخوصة(ذات الفصوص أو المحارية):** المخوصة من الخوص ويقول أهل الصنعة من البناءين عقد مخوص وزخرفة مخوصة والخوص هو ورق النخيل وهى زخرفة تبدو بارزة وغائرة بشكل محدب[1] .

ويذكر بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أنه يطلق على هذه الزخارف الزخرفة المحارية المستمدة من عالم البحر وانتشر استخدامها فى العمارة الإسلامية وظهرت هذه الأشكال فى الفنون الإسلامية منذ العصر الأموى فى رسوم فسيفساء الجامع الأموى بدمشق ( ٨٧ ـ ٩٦هـ / ٧٠٥ ـ ٧١٥م ) ثم ظهرت بعد ذلك فى منطقة إنتقال القبة أمام المحراب بجامع القيروان بتونس ( ق ٣هـ / ٩م )[2] وانتقل استخدام هذه الأشكال إلى مصر من شمال إفريقية على يد الفاطميين حيث ظهرت أعلى مدخل الجامع الأقمر بالقاهرة ( ٥١٩هـ / ١١٢٥م ) ثم انتشرت فى العصر الأيوبى حيث نراها بواجهات

---

(١) مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ص ١١٤ . طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم ١٤١٦هـ / ١٩٩٥م
ـ محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم . المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ص ٨٢ ط ١٩٩٠م

(٢) أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ـ ج ١ ص ١٦٠
ـ حسن الباشا : سواحل مصر الشمالية فى الفنون الإسلامية ـ بحث ضمن كتاب " تاريخ سواحل مصر الشمالية عبر العصور " ص ٤٥٣ ـ سلسلة تاريخ المصريين العدد ٢٠٠ الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ٢٠٠١م .

المدرسة الصالحية (٦٤١ - ٦٤٨هـ / ١٢٤٣-١٢٥٠م ) واستمرت فى العصر المملوكى حيث انتشرت بكثرة فى طاقية القوس الأوسط فى العقد الذى يتقدم مداخل بعض المساجد فى القاهرة كما يتضح فى مداخل مسجد قوصون ( ٧٣٠هـ / ١٣٣٠م ) ومسجد بشتاك (٧٣٧هـ / ١٣٣٦م ) .

كما استخدمت فى طاقية المدخل الشمالى لمسجد داود باشا باستاندول حيث تقوم طاقية المدخل على عدة مقرنصات متوجة بنصف قبة محارية . وفضلاً عن ذلك شكلت طواقى بعض المحاريب على هيئة محارية مثل المحاريب الرخامية بمسجد الأمير شيخو الناصرى ( ٧٥٠هـ / ١٣٤٩م ) وفى مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق ( ٧٨٨هـ / ١٣٨٦م ) ومسجد عند الباقى جوريجى بالإسكندرية ( ١١٧١هـ / ١٧٥٨م ) وذلك من العصر العثمانى إضافة إلى ذلك تأثرت خوذات بعض المآذن والقباب بهذه الزخرفة المحارية أو المفصصة ومن أمثلة ذلك مئذنة المدرسة الصالحية ومئذنة جامع إبن طولون ومئذنة بيبرس الجاشنكير ( ٧٠٩هـ / ١٣١٠م)[1] .

واستخدمت هذه الزخرفة المخوصة أو المحارية فى القرنين ١٣ ،١٤هـ/ ١٩ ،٢٠م فى تزيين القباب وقمم المآذن وطواقى المحاريب وبواطن فصوص العقد المداينى الذى يتوج معظم مداخل المساجد والأضرحة . ونفذت هذه الزخرفة فى الغالب على مادة الجص لسهولة تشكيل هذه المادة .فلقد استخدمت هذه الزخرفة فى تزيين قمم مآذن الإدفينى والعرابى والعباسى برشيد ومئذنة الجيشى بدمنهور. أما فى القباب فنراها تزين قباب الجيشى بدمنهور والعباسى برشيد وأبو شوشة الفقى بالرحمانية والقصراوى بقراقص والكزفى بمحلة بشر وغيرها .

---

(١) صه عبد القادر عمارة . العناصر الزخرفية المستخدمة فى مساجد القاهرة فى العصر العثمانى . مخطوط دكتوراه ص ٧٣ - كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨٨م
- حسن الباشا : سواحل مصر الشمالية ص ٤٥٣ - ٤٥٤ .

أما عن استعمالها فى زخرفة عقود مداخل العمائر الدينية فنجد أنها مستخدمة فى تزيين معظم مداخل المساجد والأضرحة وذلك مثل مداخل مسجد الإدفينى والعرابى والعباسى وأبو مندور برشيد ، والمسجد الكبير بالمحمودية وقبة العريان بدبروط ومسجد الصيرفى بقليشان .

❁ **زخرفة الجفت اللاعب والمستطيل والدائرى :** الجفت عبارة عن بروز معين فى واجهات المبانى سواء من الداخل أو الخارج ، وهو يأخذ أشكالاً كثيرة فى العمارة الإسلامية . واستخدم الجفت فى تحديد الزخارف الهندسية كالأطباق النجمية وغيرها وكذلك فى تحديد مفاتيح العقود حيث يبدأ الجفت من أعلى العقود ويستمر معها فى الإنحناء حتى أسفل . ويستخدم أيضاً كزخرفة أعلى الأبواب والشبابيك[1] .

والجفت فى الأصل كلمة فارسية بمعنى منحنى ، وفى العمارة تدل هذه الكلمة على زخرفة بارزة فى الحجر أو غيره من المواد الأخرى على شكل إطار أو سلسلة حول الفتحات تتخللها ميمات ذات أشكال مختلفة ويطلق على الجفت ذو الميمات جفت لاعب .

واستخدم الجفت كعنصر زخرفى من بين الزخارف المعمارية منذ العصر المملوكى الجركسى وكان قبل ذلك يبدو على هيئة إطار أو كرنداز ( كما يطلق عليه أهل الصنعة ) يحدد العناصر المهمة بالواجهة وحجور المداخل . وقد كانت الجفوت ذات اتساع كبير ثم هذبها المعمار وقلل من إتساعها مع إدماج عنصر الميمة التى اتخذت شكلاً مستديراً فى العصر المملوكى وآخر مسدساً فى العصر العثمانى ، ومن هنا أطلق عليه جفت لاعب .

ولم يقتصر استخدام الجفت اللاعب بعد تهذيب حجمه فى زخرفة حجور المداخل فقط بل امتد لأعلى لتحديد كوشاتها واستخدم أحياناً ليدور بالعتب والعقد العاتق الذى

(١) عبد السلام نظيف : دراسات فى العمارة الإسلامية ص ٢٠٨ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٩م .

يعلو الشبابيك . كذلك استخدم فى تحديد هيئة عقود الإيوانات فى العصر الجركسى وتحديد العلرز الكتابية أحياناً أخرى[1] .

ويذكر بعض الباحثين أن الجفت اللاعب أو النصف جفت " الكرنداز " ليس وليد عصر المماليك كما هو شائع ولكنه وليد العصر الفاطمى حيث كان غائراً وليس بارزاً لأن النحات لم يكن قد تمرس بعد على نحت وعمل الجفت البارز . وكان أول ظهور الجفت اللاعب ذى الميمة المستديرة فى العصر الفاطمى وذلك فى واجهتى البدنتين الحجريتين لباب الفتوح بسور القاهرة ( ٤٨٠هـ / ١٠٨٧م ) .

كذلك اتضح أن أول ظهور للجفت اللاعب ذى الميمة المسدسة كان فى العصر المملوكى الجركسى وليس كما هو شائع فى العصر العثمانى وكان ذلك بواجهة كتلة المدخل بمدرسة السلطان حسن ( ٧٥٧هـ / ١٣٥٦ - ١٣٦٢م ) بميدان القلعة وهو منفذ بالحفر الغائر أيضاً ولم ينفذ الجفت اللاعب بالحفر البارز إلا فى العصر العثمانى . وكان أول ظهور للجفت اللاعب ذى الميمة البيضاوية فى صدر دركاة المدخل بنفس المدرسة (السلطان حسن ) ولكنه منفذ بالألوان [2] .

ولقد استخدم المعمار المسلم بالحيرة فى الفترة موضوع الدراسة . هذه الزخرفة الهندسية لتزيين بعض المنشآت الدينية فى هذه الفترة . واستخدمها منفذة فى مادة الحجر إضافة إلى الجص . ولكن إستخدام هذا العنصر لم يكن بصورة كبيرة حيث لم يستعمل سوى فى ثلاثة مساجد ولكنه استخدمه بكثافة فى كل مسجد من هذه المساجد الثلاثة فلم يدع المعمار مدخلاً أو نافذة قندلية أو شباكاً أو محراباً أو بعض العناصر الزخرفية الأخرى سواء هندسية أو كتابية أو نباتية إلا وأحاطها بجفت ذى ميمات مستطيل أو مربع أو دائرى كل حسب الحاجة إليه .

---

(١) عبد اللطيف إبراهيم : الوثائق فى خدمة الآثار ص ٤٣٧ .
- محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم : المصطلحات المعمارية ص ٢٩ .
(٢) ابراهيم عامر : المرجع السابق ص ٣٣٢ - ٣٣٣ .

والمساجد الثلاثة المستخدم فيها الجفت بأنواعه هي :

مسجد السلطان حسين بجبارس (١٣٢٣-١٣٢٥هـ)(لوحات رقم ٢٠٢ ، ٢٠٣) ومسجد وقبة الحبشي بدمنهور ( ١٣٣٥- ١٣٤١هـ )( لوحات رقم ٢١٣ ،٢٣٤، ٢٣٥، ٢٧٧، ٢٨٥ ) . ومسجد التوفيقية بالتوفيقية ( ١٣٥٥هـ ) (لوحات رقم ٢٤٥، ٢٥١ ).

۞ **زخرفة الدقماق والشمعدان** :عنصر الدقماق الزخرفي يعتبر من العناصر الزخرفية الهندسية ، وسميت هذه الزخرفة بهذا الإسم لتشابهها إلى حد ما مع الآلة التى يستخدمها النجارون فى الطرق ، والدقماق مصطلح مهنى متداول بين أهل الصنعة حتى الآن .

ولقد نفذت هذه الزخرفة فى أشغال الخشب التى ترجع إلى الدولة الفاطمية حيث كانت على شكل نجمة سداسية يحيط بها بيئة سداسية شكل سداسى بإستطالة ودلك فى الزخرفة التى تعلو طاقية المحراب الخشبى لمشهد السيدة نفيسة والمحفوظ بالمتحف الإسلامى ( ٥٣٢ .٥٤١هـ / ١١٣٨ .١١٤٦م )[1] . ثم تطور هذا العنصر بعد ذلك ليشبه حرف (Y ) فى اللغات الأوربية ونرى هذا العنصر منتشراً فى عمائر رشيد المدنية والدينية التى ترجع للعصر العثمانى وكذلك التى ترجع لفترة البحث . وقد استخدم فى زخرفة بعض المواد الخام كان أغلبها الجص ثم الخشب ثم الحجر .

فقد استخدم على الجص بأسلوب الطبع البارز مع التلوين فى ستة نماذج وصلت إلينا نراها منفذة فى مدخل قبة وضريح العرابى برشيد ( لوحة رقم ٧٤ ) ومدخل قبة العباسى وكذلك محراب مسجد العباسى ( لوحة رقم٧٨.٢٣ ) وكذلك فى المدخل الجنوبى الشرقى لضريح المحلى برشيد ( لوحة رقم ٩٣، ٩٤ ) ، والمداخل الثلاثة لمسجد أبو مندور برشيد أيضاً ، وجدران قبة وضريح الحبشى بدمنهور . كما استخدمت هذه الزخرفة لتزيين

(١) شادية الدسوقى كشك : أشغال الخشب فى العمائر الدينية ص ١٥٤ .

نموذجين من التحف الخشبية وهما منبر مسجد أبو منصور برشيد ( باب المنبر ) ( لوحة رقم١٦٤ ) ودكة المقرئ بمسجد السلطان حسين بجبارس ( لوحة رقم ٢١٠ ) واستخدم فى التنفيذ أسلوب الحفر البارز.

ونادراً ما إستخدمت هذه الزخرفة على مادة الحجر حيث لم يصلنا سوى نموذج واحد نجده منقوشاً على البدن الإسطوانى لمئذنة مسجد السلطان حسين بجبارس ( لوحة رقم٢١٢ ).

أما زخرفة الشمعدان فهى زخرفة هندسية أيضاً تأخذ الشكل المدرج أو ما يشبه هيكل الشمعدان الذى كان يستخدم لإنارة المساجد.

ولدينا نموذجين لهذه الزخرفة نراها فى نموذج واحد منفذة على مادة الجص بأسلوب الطبع البارز مع التلوين وهو ما نراه فى المدخل الشمالى الغربى لضريح المحلى برشيد (لوحة رقم ٨٨،٨٩) ونموذج واحد منفذ على مادة الخشب بأسلوب الحفر البارز وذلك فى جانبى كتلة باب المقدم لمنبر البشرى بمحلة بشر.

## ۞ الـــزخـــــارف النـبـاتيـة ۞

تعتبر الزخارف النباتية من أهم المظاهر الفنية التى توضح إبتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة . ولقد كانت الزخرفة النباتية تنحو فى بادئ الأمر تقليد الطبيعة ولكنها ما لبث أن تجردت من مظاهر الحياة وأصبحت فى أكثر الأحيان مجردة كل التجريد فلا نكاد نتبين من الفروع والأوراق إلا خطوطاً منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض . فهى أصبحت مجرد توريقات متشابكة إتخذت لها أشكالاً غريبة أبعدتها عن سماتها الأولى وأصبح تمييز الفصائل النباتية التى استخدمها الفنان المسلم أمراً من العسير تحقيقه[1] .

ولقد انتشر فى فن العمارة الإسلامية نوعان من الزخرفة النباتية :الأول . قوامه الغصن الساقى المتوج والثانى . قوامه الفروع المضفرة[2] . وهناك نوع ثالث من الزخرفة النباتية يمثل مرحلة إنتقالية بين هذه الزخارف وبين الزخارف الهندسية وهو يتألف من خطوط قائمة تمتزج فيها المنحنيات . وتميز بهذا النوع أحد الأساليب الزخرفية بمدينة سامراء . وقد انتشر هذا الأسلوب فى العالم الإسلامى فنراه فى مصر فى الآثار الطولونية والفاطمية وفى المغرب العربى فى آثار بنى زيرى وبنى حماد . كما نراه فى أسقف جامع قرطبة وفى قصر الجوسق بسرقسطة[3] .

وخلاصة القول أن عالم النبات كان بمثابة الإلهام للفنان المسلم . وكان تعبير هذا الفنان عن العناصر النباتية يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعى . وبين إلتزام أشكال الطبيعة إلتزاماً يكون قريباً نسبياً أو بعيداً حسب العصور والأقاليم .

ورغم كل هذه الأساليب والنظريات الفنية إلا أن الفنان المسلم كان له شخصية متميزة وإطار خاص به يجعلنا نحكم على أن هذا العمل الزخرفى أو العنصر الزخرفى من

---

(١) أبو صالح الألفى : المرجع السابق ص ١١٢ ، ١١٣ .
ـ السيد عبد العزيز سالم : القيم الجمالية فى فن العمارة الإسلامية ص ٢٩٤
(٢) السيد عبد العزيز سالم : أسرار الجمال فى الفن الإسلامى ص ٩٨ ـ ٩٩
(٣) السيد عبد العزيز سالم . القيم الجمالية ص ٢٩٤ .

منتجات الفن الإسلامى والفنان المسلم [1] .

وفى مساجد وأضرحة البحيرة موضوع البحث تعددت العناصر الزخرفية النباتية التى تزين وحدات وعناصر معمارية من هذه المساجد والأضرحة . وغلبت على هذه الزخارف الورقة الثلاثية بأشكال متعددة ، والمراوح النخيلية وأنصافها وزخارف الأرابيسك ( التوريق ) ، والمزهريات أو الفازات التى تخرج منها الأوراق والسيقان والثمار إضافة إلى بعض العناصر النباتية الأخرى مثل الوريدات والأزهار. كما وجدت شجرة السرو مستخدمة فى زخرفة بعض المنشآت .

ونفذت هذه الزخارف على مواد خام مختلفة مثل الخشب والجص والحجر والرخام والخزف . كما استخدم الفنان فى تنفيذها أساليب فنية عديدة منها التلوين والطبع البارز والحفر البارز والتفريغ والتخريم وفيما يلى نستعرض أبرز هذه العناصر النباتية :-

❁ **الورقة الثلاثية** [2] : - هى من أبرز العناصر النباتية التى شاع استخدامها فى زخرفة المنشآت الدينية حيث استخدمها الفنان والمعمار فى تكوين بعض شرافات المساجد من الآجر أو الحجر أو الجص . وكذلك الشرافات التى تعلو مداخل المنابر وجواسقها ، وفى بعض الأحيان كانت تزين أعلى كتل المحاريب البارزة . كما وردت هذه الزخرفة مرسومة بالتطريز على بعض ستور الأضرحة.

ولقد استخدمت الورقة الثلاثية لتشكيل الشرافات التى تعلو المدخل والجوسق فى معظم المنابر الخشبية محل الدراسة حيث نفذت فى عشرة منابر هى: منبر مسجد الجيشى بدمنهور ، ومنبر مسجد العرابى برشيد ، ومنبر مسجد على نفيس الرحمانى بالرحمانية ومنبر مسجد محمد بن حاتم بالرحمانية أيضاً ، ومنبر مسجد محمد سليمان مكرم بدمنهور

---

[1] أبو صالح الألفى . المرجع السابق ص ١١٤ .

[2] الورقة الثلاثية لها أصول فى الفن القبطى فهى تعنى فى الرمزية المسيحية - الأقانيم الثلاثة (الأب ، الإبن ، الروح القدس ) ثم إستعملت فى الفنون الإسلامية واشتهرت فى زخارف الفن والعمارة الإسلامية " مشابهة من أ . د/ حجاجى إبراهيم " .

ومنبر مسجد الخراشي بدمنهور أيضاً وكذلك منبر مسجد أبو مندور برشيد ، ومنبر مسجد سليم البشرى بمحلة بشر ومنبر مسجد الغنيمى بكفر غنيم ، ومنبر مسجد السلطان حسين بجبارس .

كما استخدمت الورقة الثلاثية فى تشكيل الشرافات التى تعلو جوانب بعض المقاصير بالأضرحة ونشاهد ذلك فى نموذجين هما مقصورة ضريح الجيشى بدمنهور (١٢٦٣هـ ) ( لوحة رقم ٧٢ ) ومقصورة ضريح المحلى ( ١٢٦٣هـ ) (لوحة رقم٩٦ ) .

كما استخدمت الورقة الثلاثية فى زخرفة أعلى نموذج واحد من الشخشيخة وتشكيل الشرافات التى تعلو جوانبها ، ونشاهد هذا النموذج الفريد فى شخشيخة مسجد العباسى برشيد ( ١٢٢٤هـ ) .

واستخدم المعمار المسلم الآجر لتشكيل الشرافات التى تعلو بعض المساجد ومداخلها ومداخل بعض الأضرحة وذلك على هيئة ورقة ثلاثية ويتضح ذلك فى خمسة نماذج هى مداخل مسجد العرابى برشيد ، ومداخل مسجد الإدفينى ومدخل مسجد العباسى برشيد أيضاً ، وجدران مسجد الوكيل بسمخراط (بإستثناء المدخلين ) ومدخل مسجد الغنيمى بكفر غنيم .

ومن بين المساجد محل البحث - إستخدم المعمار الورقة الثلاثية فى شرافات مسجدين ، وهذه الشرافات منفذة من مادة الحجر ، وهذان النموذجان يتمثلان فى واجهات مسجد السلطان حسين بجبارس ، وواجهات مسجد التوفيقية بالتوفيقية ( لوحة رقم ٢٠١، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢٤٣ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ) .

كما نفذت شرافات على هيئة ورقة ثلاثية فى الجص وذلك نشاهده فى شرافات المدخل الباقى من مسجد المرادنى بدمنهور ( لوحة رقم ١٤٠ ) وشرافات كتلة محراب مسجد السلطان حسين بجبارس ( لوحة رقم ٢٠٨ ).

واستخدمت الورقة الثلاثية فى زخرفة بعض القطع الفنية المصنوعة من قماش الجوخ وذلك بأسلوب متكرر على هيئة شرافات أيضاً ، ويتضح ذلك بجلاء فى نموذجين

هنا ستر ضريح أبو المجد بمرقص ( ١٢٨٩هـ ) ( شكل رقم٧٠ ) وستر ضريح الحلبى بإدفينا وكان ذلك بأسلوب التطريز.

كما استخدمت الورقة الثلاثية بأوضاع معدولة ومقلوبة فى زخرفة شباك سبيل مسجد أبو مندور برشيد وهو من النحاس ( لوحة رقم ١٦٦ شكل رقم ٧٣ ).

۞ **المروحة النخيلية** : ترجع أصول هذه الزخرفة النباتية إلى الفن الساسانى بإيران حيث وجدت منها أشكالاً عديدة عبارة عن مراوح نخيلية كاملة وأنصافها وأخرى على شكل قلوب وأخرى مفصصة الحواف وهى محفورة حفراً عميقاً.

وقد أضاف الفن الإسلامى إلى هذا العنصر شكلاً جديداً هو التوريق حيث تم دمج المراوح النخيلية بمشتقاتها بأوراق وفروع نباتية وجدائل . وذلك موجود فى قصر المشتى ومنبر مسجد القيروان ( ٢٤٨هـ / ٨٦٢ م )[1].

وإجتمعت فى الزخارف النباتية الفاطمية أشكال الوريقات ثنائية وثلاثية النتلات على الأوراق النخيلية وأنواع أخرى من الثمار والأزهار متحدة مع فروع وأغصان منفردة ومزدوجة فى حركة متصلة ، ونظراً لهذا التداخل الشديد بين هذه العناصر مجتمعة فكثيراً ما يصعب التمييز بين المراوح النخيلية وباقى العناصر. وقد نفذت هذه المجموعات الزخرفية فى أفاريز ونوافذ بتنسيق هندسى وجدت فى مسجد الحاكم وفى محراب مسجد الجيوشى والسيدة رقية وفى مسجدى الأقمر والصالح طلائع[2]. ثم استمر تطور هذه الزخارف أو العناصر خلال العصر المملوكى على واجهات العمائر والتحف التطبيقية. ومن بعد العصر المملوكى استمر استخدام هذه العناصر وزادت تطوراً وإتقاناً وذلك فى العصر العثمانى ثم عهد أسرة محمد على فى مصر.

وفى العمائر الدينية بالبحيرة محل البحث . إستخدم الفنان هذه العناصر فى زخرفة أسطح بعض الوحدات المعمارية مثل الجدران والمداخل والأسقف الخشبية وهذا ما

---

(١) ديماند : الفنون الإسلامية ـ ص ٣١ ـ ترجمة أحمد عيسى ط ٢ سنة ١٩٥٨م .
(٢) أحمد فكرى : مساجد القاهرة ـ ج ١ العصر الفاطمى ص ١٨١ ، ١٨٢

يبدو جلياً فى ثلاثة نماذج فقط ( مسجدين وضريح واحد ) . فلقد استخدمت المراوح النخيلية فى زخرفة قمة المدخل الرئيسى لمسجد السلطان حسين بجبارس ( لوحة رقم ٢٠٢ ) وذلك بأسلوب الحفر البارز على الحجر وتكرر استخدامه فى نفس المسجد ولكن بالسقف الخشبى حيث رسمت هذه الزخرفة مع عناصر نباتية زخرفية أخرى وذلك بالألوان الزاهية المتنوعة .

أما النموذج الثانى فنراه فى قبة ضريح الحبشى بدمنهور وذلك فى زخرفة باطن القبة أو منفذاً على عناصر مناطق إنتقال القبة التى هى عبارة عن تجويفات فوق بعضها بشكل مثلث مثلوب وشكلت المراوح على هذه العناصر بشكل بارز وبألوان جذابة ( لوحة رقم ٢٩٥ ) .

كما أسرف الفنان فى استخدام عنصر المراوح النخيلية وأنصافها فى زخرفة عناصر مسجد الحبشى بدمنهور وذلك بداخل المسجد وخارجه . فنراه يغطى بهذه الزخرفة بواطن العقود وباطن قبة المسجد وذلك فى تنفيذ رائع ودقيق وألوان متناغمة ( لوحة رقم ٢٢٥ ،٢٢٦ ) . وقد قام الفنان بتشكيل هذه الزخرفة بمادة النحاس الأصفر البرّاق . حيث شكل مراوح كاملة وأنصاف مراوح وقام بتلبيسها فى تيجان الأعمدة حتى تغنى عن التيجان المزخرفة بالحفر البارز والغائر وذلك أسلوب فريد لم نره فى مسجد من مساجد البحيرة فى هذه الفترة أو الفترات السابقة.

ولم يدع الفنان الجزء المكعب الذى يعلو تيجان الأعمدة - خالياً من الزخارف بل كساه بزخرفة المراوح النخيلية وأنصافها مطبوعة بشكل بارز فى طبقة الجص ونفذ الزخارف باللون الأبيض والسماوى والأصفر ( لوحة رقم ٢٢٣ ) .

وعلى جدران هذا المسجد أيضاً من الخارج نرى هذه الزخرفة منتشرة بأشكال مختلفة وتنفيذ متنوع حيث نرى ذلك بوضوح مثلاً فى جدار القبلة حيث زخارف عديدة أبرزها بخاريات بشكل بارز . وشكل الفنان قمتها وأسفلها على شكل مروحة نخيلية كبيرة

من ثلاثة فصوص . الفص العلوى به مروحة كاملة والفصان الجانبيان بكل منهما نصف مروحة فى تنفيذ دقيق وبديع ( لوحة رقم ٢٢١ ) . كما يوجد أسفل كل شباك من الخارج مستطيل زخرفى بداخله ثلاث وحدات زخرفية كل منها مكونة من ثمانية بتلات وأربع فصوص كل فص على شكل دائرى بداخله مروحة نخيلية كاملة ( لوحة رقم ٢١٦ ) .

وكل هذه الزخارف والعناصر السابقة منفذة بأسلوب بارز فى الجص . كذلك لم يغفل الفنان والمعمار الشرافات التى تدور بأعلى جدران هذا المسجد والضريع الملحق به فقد غشيت واجهة كل شرافة بمروحة نخيلية وأنصافها بأسلوب بارز فى الجص ( شكل رقم ١١١ ) .

❁ **زخرفة الأرابيسك[1] ( التوريق ) :** زخارف الأرابيسك هى الزخارف المكونة من فروع نباتية وجذوع متشابكة ومتتابعة ومنثنية ومتداخلة وتبدو بسبب شدة بعدها عن الطبيعة كأنها رسوم هندسية . وهذه العناصر النباتية تكون تشكيلات زخرفية لوحدات مكررة تملأ الفراغات على المسطح المخصص لها بأسلوب هندسى متشابك ومنتظم[2] .

وقد بدأت شخصية هذه الزخرفة النباتية المجردة إبتداءً من ق ٣هـ / ٩ م وذلك فى العصر العباسى وخاصة فى مدينة سامراء بالعراق .

---

(١) الأرابيسك لفظ أجنبى أطلقه مؤرخو الفن الإسلامى من الأوربيين على نوع معين من الزخرفة الإسلامية والكلمة العربية التى يجب إستعمالها بدلاً من هذا اللفظ الذى شاع بين مؤرخى الفن الإسلامى من العرب هى كلمة "التوريق" سواء كانت العناصر الزخرفية نباتية أو كتابية أو هندسية لأن هذه الكلمة أصدق فى الدلالة على هذا النوع من الزخرف الذى أبرز ما فيه هو ظاهرة النمو . والتوريق ما هو إلا نمو وتكاثر ولا تزال كلمة " التوريق " ( Tawriquos ) مستعملة فى اللغة الأسبانية حتى اليوم للدلالة على هذه الزخرفة . أنظر : - محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر فى العصر العثمانى ص١١ حاشية ( ٣ ) / القاهرة ١٩٨٧م.

(٢) لقد أفرد العالم الجليل د / أحمد فكرى دراسة وافية عن الأرابيسك أو التوشيح العربى كما يسميه كأحد الأساليب الزخرفية ، وقد تناول فيه أصوله وتطوره وآراء المستشرقين فيه أنظر :

- أحمد فكرى : مساجد القاهرة - ج ١ العصر الفاطمى ص ١٧٦ - ١٩٠- فريد شافعى : العمارة العربية فى مصر الإسلامية ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

وبدأ إنتشار هذا النوع من الزخارف فى مصر منذ العصر الطولونى ومنها انتشر إلى سائر العالم الإسلامى .[1]

ولفظ أرابيسك أطلقه مؤرخو الفن الإسلامى من الأوربيين على هذه الزخرفة والكلمة العربية التى يجب أن نستعملها " التوريق" .ويعبر مؤرخو الفن الأوربيون عن هذه الزخرفة بأنها " لغة الفن الإسلامى" ، وفى الإعتراف بوجودها وفى اسمها الذى تحمله عند الأوربيين أبلغ رد على الذين ينكرون على هذا الفن شخصيته واعتبروه صورة متأخرة من صور الفن البيزنطى [2] .

واستمر نمو وتطور هذه الزخرفة حتى وصلت إلى درجة كبيرة من التطور فى العصر الفاطمى ونلحظ ذلك خاصة فى أروع أمثلة لها فى زخارف مسجد الحاكم بأمر الله وبوجه أخص فى المئذنة الغربية لهذا المسجد .[3]

ورغم أهمية هذه الزخرفة وأنها إحدى العلامات التى تميز الفنون الإسلامية إلا أن الفنانين الذين قاموا بزخرفة العمائر الدينية بالحجرة موضوع البحث . كانوا مقلّين فى استخدامهم لهذه الزخرفة ولذلك نجد أن نماذجها التى وصلت إلينا . قليلة وكلها ترجع إلى القرن ١٤هـ/ ٢٠م .

فلقد استخدمت هذه الزخرفة فى مادة الخشب بأسلوب القطع والتفريغ والتخريم فى بعض المنابر خشبية مثل منبر مسجد البشرى بمحلة بشر (لوحة رقم ٢٠١) . ومنبر مسجد الصيرفى بقليشان ( لوحة رقم١٧٩ ) .

كما استخدمت هذه الزخرفة كشريط زخرفى يدور بجدران المسجد بأسلوب الرسم بالألوان المتنوعة والزاهيه على الجدران ويتضح هذا النموذج فى جدران مسجد السلطان

---

(١) أبو صالح الألفى . المرجع السابق ص١١٣
ـ محمد كمال صدقى : معجم المصطلحات الأثرية ص ٤٢ـ كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م
(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية فى مصر فى العصر العثمانى ص١١
(٣) أحمد فكرى مساجد القاهرة ـ ج١ العصر الفاطمى ص١٨٦ـ١٨٩

حسين من الداخل ببلدة جبارس ( لوحة رقم ٢٠٧ ) واستخدمت هذه الزخرفة أيضاً فى الحجر وذلك فى كوشتى عقد المدخل الرئيسى لهذا المسجد وذلك بأسلوب الحفر البارز قليلاً وعلى نفس المادة الخام . الحجر. وبنفس أسلوب التنفيذ وهو الحفر البارز قليلاً . استخدم الفنان زخرفة الأرابيسك فى تزيين وزخرفة أعلى مداخل مسجد التوفيقية والمصلى الملحقة به ( لوحة رقم٢٤٥ ).

❁ **شجرة السرو :** ـ تعتبر هذه الشجرة من أبرز مميزات الفن الإسلامى العثمانى بل ومن أخص مميزاته. فلقد رسمت هذه الشجرة بأشكال مختلفة ولكن بصورة واقعية لدرجة كبيرة على معظم ما أنتجته أيدى الفنانين المسلمين العثمانيين .

وإنه لشىء يدعو إلى التساؤل . لماذا اهتم الفنانون العثمانيون بهذه الشجرة من بين الأشجار الكثيرة المتوفرة فى بلادهم واعتنوا بها هذا الإعتناء للدرجة التى جعلت منها أحد المعالم البارزة فى هذا الفن ؟.

وللإجابة على هذا التساؤل ـ هناك العديد من الإحتمالات ربما من أجل بعضها أو من أجلها جميعاً فضل العثمانيون شجرة السرو على غيرها من الأشجار واستخدموها فى تزيين وزخرفة عمائرهم ومنتجاتهم الفنية .

وأغلب الظن أن العثمانيين قد وجدوا فى رائحتها الطيبة ما جعل منها ما يزين ساحات القبور أو المزارات كما يسميها العثمانيون حتى تغطى تلك الرائحة النفاذة ما قد ينبعث من تلك الأماكن من روائح غير مقبولة . أو لعل العثمانيون وجدوا فى خضرة أوراق هذه الشجرة التى لا تتغير على مدار السنة ما يربط بينها وبين اللون الأخضر المفضل عند المسلمين والذى اتخذته الأسرة النبوية الشريفة شعاراً لها . كذلك من الممكن أنهم رأوا فى طول هذه الشجرة الفارع وقوامها الرشيق وتطلعها إلى السماء ما يربط بينها وبين صعود الروح إلى السماء . كما رأى العثمانيون فى هذه الشجرة ما يذكرهم بمئذنة المسجد التى

ينبعث منها خمس مرات فى اليوم صوت المؤذن ليوقظ فى النفس الشعور الدينى ويذكر الإنسان بالآخرة حيث الراحة الأبدية والنعيم المقيم.

من أجل هذه المعانى كلها أو بعضها أقبل العثمانيون على تزيين وزخرفة معظم ما أخرجته أيديهم من عمائر وتحف بالصور المختلفة لهذه الشجرة فنراها مرسومة فى محاريب المساجد وجدرانها وكذلك نراها منقوشة على شواهد القبور والسجاجيد ونوافذ القناديل وغير ذلك من التحف[1].

ورسوم هذه الشجرة نشاهدها تزين بعض مساجد وأضرحة البحيرة فترة البحث وكذلك بعض شواهد القبور. فلقد استخدمت شجرة السرو فى زخرفة القناديل فى مسجد وضريح الحبشى بدمنهور حيث تشكلت فى ألواح جصية تملأ النوافذ، ورسمت هذه الزخرفة بأسلوب التفريغ والتخريم مع تعشيق بالزجاج الملون فى الجص. كذلك نرى هذه الزخرفة بنفس الأسلوب فى قناديل مسجد السلطان حسين بجبارس.

واستخدمت على شواهد القبور الرخامية فى مدفن السلانكلى الملحق بمسجد السلانكلى حيث رسمت على شاهد القبر الخلفى للتركيبة الرخامية لمقبرة المرحومة فاطمة كريمة مصطفى أفندى كمال(١٣٠٠هـ/١٨٨٢م)(لوحة رقم ٥٨،شكل رقم٥٢)

- **المزهريات التى تخرج منها الأفرع والأوراق والثمار :** ـ وهى عبارة عن فازات أو مزهريات تخرج منها الأفرع المزهرة والأوراق والثمار وذلك بأسلوب واقعى فى تمثيل الزخرفة النباتية. وهذا الأسلوب يعتبر من الأساليب العثمانية فى الزخرفة النباتية. وقد شاع استخدامه فى زخرفة التحف الخشبية الثابتة مثل الأسقف وكانت تنفذ بالدهان[2].

---

(١) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية فى العصر العثمانى ص ٣٨ حاشية رقم (٤)
(٢) ربيع خليفة : فنون القاهرة فى العهد العثمانى ص ١٧٧ .

وفى العمائر الدينية بالبحيرة في القرنين ١٣ ، ١٤ هـ إستخدم الفنان هذه الزخارف فى مواضع مختلفة . فنراه يستخدمها على لوحة سبيل من الرخام بالحفر البارز وهو سبيل[1] مسجد العرابى برشيد ( شكل رقم ٣٩ ) . كذلك استخدمها فى زخرفة الأخشاب بأسلوب الدهان والرسم بالألوان ويتضح ذلك جيداً فى سقف دكة المبلغ بمسجد العباسى برشيد ( لوحة رقم ٢٧، شكل رقم ٤٢ ) .

ويعتبر هذا النموذج من أروع النماذج لرسم المزهريات خاصة والزخرفه النباتية المرسومة بالدهان على الأخشاب عامة .

واستخدمت هذه الزخرفة فى تزيين بعض القنديلات بمسجد السلطان حسين بجبارس ومسجد وضريح الحبشى بدمنهور حيث استخدم الفنان أسلوب التفريغ والتخريم مع تعشيق الزجاج فى الجص .

وبالإضافة إلى هذه العناصر السابقة من الزخارف النباتية التى استخدمها الفنان فى زخرفة مساجد وأضرحة البحيرة في القرنين ١٣ ، ١٤ هـ فإنه قد استخدم بعض العناصر النباتية الأخرى متداخلة وملتفة مع بعضها مثل الأفرع والأوراق النباتية والعريدات . وهذه العناصر نراها مستخدمة فى العديد من المساجد والأضرحة بالبحيرة مثل ضريح العباسى برشيد ، ومسجد السلطان حسين بجبارس ، ومسجد الحبشى وضريحه بدمنهور ومئذنة مسجد التوفيقية .

كما استخدم الفنان أوراق العنب وفروعه وهذه الزخرفة عبارة عن فرع نباتى يمتد صعوداً وهبوطاً بحيث يرسم أشكال أقواس دائرية تمتلئ بأوراق العنب الخماسية أو الرباعية أو ثلاثية الفصوص متتابعة تتابعاً دائرياً تنفذ جميعها فى وحدات متكررة

(١) راجع الدراسة الوصفية للمسجد والسبيل بالفصل الأول من الباب الأول من هذه الدراسة .

وممتدة فى تناسق وإيقاع متناغمين ، وتعتبر زخارف جامع عمرو بن العاص بالفسطاط أقدم مثال لهذه الزخارف بمصر[1] .

ولقد عرفت زخرفة ورقة العنب فى الفن الهلينستى وكذلك البيزنطى ، وفى الفن الإسلامى خرجت هذه الزخرفة من جفائها وجمودها وتشكلت بأشكال غريبة وتطورت حتى أصبحت أحد العناصر الفنية الأصلية والمتطورة فى الفن الإسلامى ، ونجدها ممثلة فى مسجد عمرو بن العاص كما سبق ذكره ومسجد القيروان والمسجد الجامع بقرطبة ومسجد الحاكم بالقاهرة ومنبر الجامع العمرى بقوص (٥٥٠هـ / ١١٥٦م )[2].

ولقد وجدت زخارف أوراق العنب وفروعه فى أروع أمثلتها فى العمائر الدينية بالبحيرة في القرنين ١٣ ، ١٤ هـ فى ضريحين أو مدفنين فقط ، وذلك على جوانب التركيبة الرخامية لمقبرة المرحومة فاطمة كريمة مصطفى أفندى كمال (١٣٠٠هـ / ١٨٨٢م ) (لوحة رقم٤٨، شكل رقم ٤٤ ) الملحقة بمسجد السلانكلى . خلف جدار القبلة .ونفذت هذه الزخارف بأسلوب الحفر البارز على الرخام ، كما رسمت هذه الزخارف وبوسطها جامات زخرفية بها كتابات قرآنية وأعلاها أشرطة كتابية أيضاً تحتوى على آيات قرآنية .

والنموذج الثانى لهذه الزخرفة . تتجلى فيه دقة ومهارة الصانع فى التنفيذ وذلك يتضح فى جوانب التركيبة الرخامية لمقبرة على باشا مهنا بمنشأة مهنا (١٣٤١هـ/١٩٢٣م) ( لوحات رقم ٢٧١-٢٧٦، أشكال رقم ١٠٣-١٠٩ ) .

والى جانب هذه العناصر النباتية المتنوعة من فروع وأوراق وشار إستخدم الفنان المسلم بعض الزهور فى زخرفة بعض العناصر المعمارية بالمساجد والأضرحة . موضوع

(١) أحمد فكرى : مساجد القاهرة ـ المدخل ص ٧٦ ، ٧٧ .
(٢) أحمد فكرى : مساجد القاهرة ـ المدخل ص ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٧٥
ـ ديماند : المرجع السابق ص ١٢١ .

الدراسة . حيث رسمها الفنان على بلاطات القاشانى التى تزين مدخلى ضريح المحلى وتحتوى هذه الزخارف على العديد من الزهور أبرزها زهرة القرنفل مع الأوراق والأفرع ورسمت الزخارف بألوان متعددة مثل الأزرق والأخضر والأصفر وغيرها ونجد أن البلاطات بعضها ذات حجم صغير بحيث تشكل كل أربعة بلاطات وحدة زخرفية نباتية واحدة وهذه البلاطات تبدو فى بعضها التأثيرات التركية والبعض الآخر تتجلى فيه التأثيرات المغربية وإضافة إلى زخارف بلاطات ضريح المحلى توجد بلاطات قاشانى تزين مئذنة مسجد العباسى من الخارج ومعظمها ذات صناعة مغربية.

## ۞ الزخـــارف الكتـــابيـــة ۞

إستخدم المعمار المسلم الزخرفة الكتابية إلى جانب الزخرفة الهندسية والنباتية . بل إنه إستخدم الكتابات بأشكال هندسية متنوعة مثل المستطيل والمربع والمثلث والدائرة وانحصرت نصوص هذه الزخارف الكتابية فى عبارة الشهادتين ( التوحيد والرسالة المحمدية ) أو التوحيد فقط أو الرسالة المحمدية فقط. أو اسم الرسول " محمد " أو أسماء بعض الخلفاء الراشدين .

ولقد غلب على هذه الكتابات الزخرفية الخط الكوفى هندسى الأشكال وخاصة الخط الكوفى الهندسى المربع . والخط الكوفى المربع هو أحد أنواع الخط الكوفى قائم الزوايا المعروف بالكوفى الهندسى الأشكال وقد ظهر هذا النوع من الخطوط فى بادئ الأمر فى المبانى المتخذة من الآجر مختلفة الحرق وذلك فى إيران والعراق . وشاع استخدامه فى زخرفة العمائر خلال العصر السلجوقى واستمر فى زخرفة المساجد حتى منتصف ق ٥هـ / ١١م[1] .

وقد بدأ استخدام هذا الخط فى مصر منذ عصر دولة المماليك البحرية أواخر ق ٧هـ ١٣م حيث ظهر لأول مرة فى الوزرة الرخامية بضريح السلطان قلاوون بالنحاسين ( ٦٨٣ - ٦٨٤هـ / ١٢٨٤ـ ١٢٨٥م )[2] . ثم انتشر استخدامه فى الريف المصرى حيث استخدمه المعمار المسلم فى زخرفة واجهات العمائر الدينية والمدنية وذلك نراه بوضوح فى

---

(١) زكى حسن : فنون الإسلام ص ٢٤٣ ط بيروت ١٩٨٨م

ـ إبراهيم جمعة : دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة ص ٤٦ / القاهرة ١٩٦٩م .

ـ سامى عبد الحليم إمام : الخط الكوفى الهندسى المربع حلية كتابية بمشآت المماليك بالقاهرة ص ٤٣ ، ٤٥ مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية ١٤١٢هـ / ١٩٩١م .

(٢) سامى عبد الحليم إمام : المرجع السابق ص ١٠٥ ، ١٠٦ حاشية (٢) .

عناصر رشيد وفوه ومحلوبس والإسكندرية وذلك خلال العصر العثماني وعصر أسرة محمد علي وامتاز الخط الكوفي في رشيد بنوع ذي ألفات طويلة . واستخدمت كتابات كوفية مربعة بإحدى الطرق المستعملة في زخرفة الآجر[1] ويمكن كتابة الخط الكوفي المربع على أرضية مقسمة إلى مربعات ولهذا نجد أن الخطوط الرأسية والأفقية للحروف تتغير إتجاهاتها حتى تتطابق مع شكل المربعات الهندسي ويسهل تنفيذها بطوب البناء[2] وتحتوي أغلب النصوص التي كتبت بالخط الكوفي الهندسي المربع . كما سبق ذكره . على الشهادتين أو اسم الرسول وكلها تشير إلى الركن الأول من أركان الإسلام واسم الرسول .

وكانت عبارة " محمد رسول الله " من بين النصوص التي نفذت بهذا الخط (الكوفي المربع ) لزخرفة المنشآت المعمارية المملوكية والتبرك بوجودها بهذه المنشآت . كما كان لهذه العبارة مع أسماء الخلفاء الراشدين الأربعة دلالة خاصة حيث أنها ترمز لمذهب أهل السنة وهو المذهب الرسمي لدولة المماليك[3] .

ولقد انتشرت هذه الكتابات الزخرفية أو الزخرفة الكتابية بمساجد وأضرحة البحيرة الواردة بالدراسة . حيث وردت نماذج للكتابات الزخرفية المنفذة بالخط الكوفي الهندسي سواء ذات أشكال المربع أو المستطيل في سبعة عناصر ما بين مساجد وأضرحة . وبلغ عدد هذه النصوص الزخرفية الكتابية حوالي واحد وعشرين نصاً كتابياً زخرفياً نفذت على الجص والخشب بأسلوب الطبع البارز في الجص والسدايب البارزة وسط الخرط المتنوع في الخشب .

---

(١) حسن عبد الوهاب : طرز العمارة الإسلامية في ريف مصر . مقال مستخرج من مجلة المجمع العلمي المصري مجلد ٣٨ ـ ج ٢ ـ ص ٣٠، ٣١ / القاهرة ١٩٥٦ ـ ١٩٥٧ م .
ـ حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ج ١ ص ٢١٨ / حزءان ١٩٤٥ م .

(٢) فوزي سالم عفيفي : التشكيلات الكوفية ـ الكتاب الثالث من سلسلة فن الكتابة الخطية ـ ص ١٠ / ط١ ١٩٩٠م

(٣) سامي عبد الحليم إمام : الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بمدرسة السلطان حسن ص ٢٤ حاشية رقم (١) مستخرج من مجلة كلية الآداب ـ عدد رقم ٩ جامعة المنصورة / مايو ١٩٨٩م .

والعناصر الدينية التي وردت بها هذه النقوش الزخرفية تتمثل في : -

مدخل قبة وضريح العرابي ( لوحة رقم ٧٤ ) والمدخل الرئيسي لمسجد الإدفيني ومدخلي مسجد وضريح العباسي ( لوحة رقم ٢١ ،٧٩ ) ومدخلي ضريح المحلي (لوحة رقم ٨٨ ،٩٣ ، شكل ٦١ ،٦٢ ) وكلهم برشيد . كما وردت أعلى محراب المسجد الكبير بالمحمودية ( لوحة رقم ٣٤ ) والمداخل الثلاثة لمسجد أبو مندور برشيد( لوحة رقم ١٥٩ ،١٦٠ ،١٦٢ ،شكل رقم ٧٢ ) وعلى الضلع الشمالي الشرقي والجنوبي الشرقي لقاعدة مئذنة مسجد الحبشي بدمنهور وهذا النموذج يعتبر من النماذج الزخرفية الكتابية الفريدة في استخدام الخط الكوفي الهندسي المربع حيث يتضمن كلمة " محمد " فقط مكررة حول زخرفة هندسية في الجص بأسلوب بارز ( لوحة رقم ٢٣٦، شكل رقم ٩٤ ) كما أن هذا النموذج الزخرفي الكتابي فريد حيث أنه لم يرد بعمائر البحيرة في هذه الفترة أو قبل هذه الفترة مثل هذا النموذج من الزخرفة الكتابية .

كما وردت هذه النقوش الكوفية الهندسية الزخرفية على درابزين منبر مسجد الوكيل بسمخراط ( ١٣٣٢هـ ) وذلك في مربعات صغيرة بأسلوب التطعيم بالعاج والصدف .

# ثانياً : الكتابات

احتلت الكتابة فى فنون الإسلام مكانة هامة وبارزة فى العمارة الإسلامية وفى أشكال الحفر على الحجر والزخرفه بالطوب أو على البلاطات الخزفية أو الأخشاب والمعادن والمنسوجات .

فلقد استخدمت الكتابة العربية على مر العصور فى جميع ميادين العمارة والفنون الإسلامية كنوع من الزخرفة ولتسجيل أسماء مشيدى العمائر الدينية والمدنية وتاريخ الإنشاء .

وتطورت الكتابات وتنوعت الخطوط فى العصور الإسلامية المختلفة فقد احتل الخط الكوفى مكان الصدارة فى القرون الأولى وذلك فى الكتابات الرسمية والتذكارية والتسجيلية على العمائر والتحف التطبيقية ، ثم أخذ خط النسخ الصدارة منه وبعد ذلك إحتل خط الثلث المكانة الأولى فى الكتابات التسجيلية والتذكارية على العمائر الدينية والمدنية والتحف الفنية التطبيقية . كما أصبح الخط الكوفى يستخدم فقط فى كتابة العبارات الدينية لزخرفة بعض العمائر والتبرك بهذه العبارات وبعض الآيات القرآنية .

وفى العصر العثمانى صار الخط العربى عنصراً كثير العطاء فى كل فروع الفن العثمانى بل إنه أضفى كثيراً من الحيوية على ما أقيم من منشآت معمارية .

ولقد ارتبطت الكتابات العربية إرتباطا وثيقاً بالعمائر الدينية بصفة خاصة فضلاً عن الأعمال الفنية التطبيقية أو التشكيلية ، فقد احتوت المنشآت الدينية الباقية بالبحيرة موضوع الدراسة ، على العديد من الكتابات المختلفة باعتبارها أحد العناصر الأساسية للفنون والعمارة الإسلامية والمميزة لها . وقد اختلفت هذه الكتابات وتنوعت من حيث الشكل والمضمون إضافة إلى تنوعها وتباينها فى أماكن تسجيلها على المداخل والواجهات الخارجية والأسقف الداخلية والمحاريب والمنابر والقباب والمنارات . وكان لهذه الكتابات

وظيفتان أساسيتان هما : . وظيفة الزخرفة بما تحققه من جمال زخرفي لشكل الحروف والكلمات وأسلوب كتابتها وتلوينها ارتباطا بالعنصر الذى سجلت عليه ، والوظيفة الثانية هى خاصة بالتسجيل والتأريخ بما تحتويه من نصوص تاريخية وتأسيسية وتوقيعات صناع وخطاطين ومهندسين .

ولم تقتصر الكتابات فى عمائر البحيرة الدينية . فترة البحث . على الكتابات العربية فقط بل وجدت بعض الكتابات النادرة التى كتبت بعض عباراتها باللغة التركية بحروف عربية ، وكتابات أخرى سجلت باللغتين العربية والإنجليزية معاً .

- **الكتابات من حيث الشكل :** تنوعت الخطوط التى سجلت بها الكتابات الواردة بالعمائر الدينية بالبحيرة . موضوع البحث . فلقد قمنا بحصر أكثر من مائة واثنين وثلاثين ( ١٣٢ نقش كتابى ) نقشاً أو نصاً كتابياً متنوعاً تقريبا إستخدم فى تسجيل معظمها خط الثلث حيث تم استخدامه فى كتابة وتسجيل مائة وخمسة ( ١٠٥ ) من النصوص الكتابية فكان لهذا الخط الصدارة فى تسجيل النقوش الكتابية بعمائر البحيرة الدينية فى هذه الفترة .

وخط الثلث هو أحد أنماط الخط المستدير . وهو ذو مدات أو سيقان طويلة مستقيمة تتباين مع باقى حروف هذا النمط المستدير أو اللين . ولم يبلغ خط الثلث أجمل مراحل تطوره إلا فى ق ١٠هـ / ١٦م . ويعتبر هو الأب لكل ما جاء بعده من أنماط الخطوط اللينة وعنه تفرعت كل أنواعها غير أن حجمه الكبير وطول ألفاته لم يجعله مناسباً لكتابة النصوص والمؤلفات . ولذا اقتصر استخدامه على كتابة عناوين الكتب والعبارات الدعائية الكبيرة كالبسملة التى يبدأ بها كل عمل وكاللوحات القرآنية وشواهد القبور وبعض كتابات أخرى مماثلة[1] .

(١) أوقطاى أصلان آبا : فنون الترك وعمائرهم ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ . ترجمة أحمد محمد عيسى إستانبول ١٩٨٧م .

وخط الثلث تتوفر فيه خصائص المرونة والمطاوعة وتشكيل الحروف وثنيها وبسطها وتدويرها . وقد تطور هذا الخط فى عصر المماليك وغلب استخدامه فى مصر وسوريا حيث تصدر الكتابات التسجيلية على العمائر والتحف الفنية التطبيقية المختلفة من مشكاوات زجاجية وأباريق وشمعدانات نحاسية وغيرها فضلاً عن قطع العملة والمصاحف والمخطوطات[1] .

وفى العمائر الدينية بالبحيرة - موضوع الدراسة - إستخدم خط الثلث فى كتابة النصوص التسجيلية والقرآنية وذلك فى أغلب هذه العمائر كما سبق ذكره ومن أفضل نماذج هذا الخط فى عمائر البحيرة الدينية نشاهدها فى الكتابات الدينية والتسجيلية الموجودة بمساجد السلطان حسين بجبارس بحرى . والحبشى بدمنهور والتوفيقية بالتوفيقية .وإلى جانب خط الثلث . إستخدم الخط الكوفى الهندسى الأشكال فى صورتين من صوره وهما الخط الكوفى المربع . والخط الكوفى المستطيل فى كتابة النقوش الدينية التى هى فى المقام الأول تستعمل للزخرفة والتبرك بها . حيث إستخدم هذا الخط فى كتابة واحد وعشرين ( ٢١ نقش ) نقشاً كتابياً فى مساجد وأضرحة مختلفة من القرنين ١٣ ، ١٤ هـ / ١٩ ، ٢٠ م .

ولقد شاع استعمال هذا الخط الهندسى ( الكوفى المربع ) فى العمائر الدينية بريف مصر ( ومن بينها بالطبع عمائر البحيرة المتناثرة فى القرى والبلدان والكفور والتوابع ) مثل رشيد ( وهى إحدى بلدان البحيرة ) ومطوبس وإدفينا وغيرها[2] . ومن بين الخطوط المتنوعة التى استخدمت فى كتابة النصوص بالعمائر الدينية بالبحيرة . الخط الكوفى

---

(١)حسين عليوة : الكتابات الأثرية - دراسة فى الشكل والمضمون ص ١٨ / ط٢ / ١٩٨٨م .
- حسن عليوة : الخط . ص ٢٧٩ - دراسة مستخرجة من كتاب القاهرة - تاريخها - فنونها وآثارها - حسن الباشا و آخرون / الأهرام ١٩٧٠م .

(٢) أنظر : - سامى عبد الحليم إمام : الخط الكوفى المربع حلية كتابية ص ٤٣ ، ٤٥ ، ١٠٥ ، ١٠٦ حاشية (٢)
- حسن عبد الوهاب : طرز العمارة فى ريف مصر ص ٣٠ ، ٣١ .
- فوزى سالم عنينى . المرجع السابق ص ١٠ .

المورق ـ حيث إستخدم فى كتابة نماذج قليلة من النصوص بلغ عددها سبعة نماذج من النقوش الكتابية كلها عبارة عن نصوص قرآنية ، نراها فى مسجد الحبشى بدمنهور ، ومن قبله فى المسجد الكبير بمدينة المحمودية ( لوحة رقم ٣٤ ) .

والخط الكوفى المورق هو الذى تخرج من أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالورقات المختلفة الأشكال ، وهذه الزخارف تنبعث من حروفه القائمة والمستلقية وبالأخص الحروف الأخيرة[١] .

ويتمثل أقدم نماذج الخط الكوفى المورق فى نقش بئر الرملة المؤرخ بشهر ذى الحجة عام ١٧٢هـ / ٧٩٨م[٢] .وهو يمثل ميلاد الخط الكوفى المورق الذى يعتبر من أبدع ما إبتكر الخطاطين المسلمون فى مجال الخط الكوفى[٣] .

وقد اكتملت ظاهرة التوريق فى النصف الأول من القرن ٣هـ / ٩م لأنها صادفت فى مصر مكاناً مناسباً لنموها واكتمالها ، ويغلب أن تكون ظاهرة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامى وغربه حيث قدر لها أن تلعب دوراً هاماً فى زخرفة الكتابة وتعتبر أقدم كتابة مورقة متقنة ومؤرخة ترجع إلى ق٣هـ / ٩م ونراها فى جامع نايين بفارس ومؤرخة بعام ٢٨٨هـ[٤] أما غاية ما بلغته ظاهرة التوريق فى مصر من النمو والتطور والارتقاء فتتمثل فى التوريق الفاطمى ، ومن أشهر هذه الكتابات المورقة الفاطمية ما يوجد فى المقصورة بجامع الحاكم بالقاهرة من نهاية ق ٤هـ / ١٠م ، وكذلك أفاريز من آمد شمال العراق[٥] .

---

(١) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ص ٤٥ ، ـ زكى حسن : المرجع السابق ص ٣٨ .
ـ سامى عبد الحليم إمام : المرجع السابق ( الخط الكوفى حلية كتابية ) ص ١٢

(٢) Berchem ( Max Van ) Inscriptionum Arabicarum de Syrie , Mie , P ٤٢٢ , PL ١١
ـ إبراهيم جمعة : المرجع نفسه ص ٤٥ ، ـ زكى حسن . المرجع نفسه ص ٢٣٨ .

(٣) حسن الباشا . الخط ـ الفن العربى الأصيل ( بحث فى كتاب حلقة بحث الخط العربى ) ص ٢٧ ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب / القاهرة ١٣٨٨هـ / ١٩٦٧م .

(٤) إبراهيم جمعة . المرجع نفسه ص ٤٥ ، ـ زكى حسن : المرجع نفسه ص ٢٣٨ .

(٥) إبراهيم جمعة . المرجع نفسه .

ولقد نقشت بعض نماذج الكتابات بعمائر البحيرة الدينية موضوع البحث بالخط الفارسي ( التعليق ) . ولكنها نماذج معدودة على أصابع اليد الواحدة حيث بلغ عدد هذه النماذج الكتابية بالخط الفارسي أربعة نماذج فقط وجدت في قبة وضريح على نفيس الرحماني بالرحمانية (١٢٩٧هـ ) ( شكل رقم ٦٤ ) وقبة وضريح الخراشي بدمنهور (١٣٠١هـ ) ( شكل رقم ٩٨ ) ونقشين بمسجد وضريح أبو مندور برشيد ( ١٣١٢هـ ) ( شكل رقم ٧١ ، ٩٩ ) .

وهذا الخط الفارسي هو نفسه خط التعليق ولكنه اشتهر بالفارسي نظراً لأنه تم إبتكاره وتجويده في إيران ( بلاد فارس ) . وقد ظهر هذا الخط من خلال عبقرية الإنسان المسلم . ومن مميزاته ميل حروفه من اليمين لليسار في إتجاهاتها من أعلى لأسفل . ويشكل حرف النون مفتاح قواعد خط التعليق[1].

وينسب فضل إبتكار هذا الخط إلى حسن فارس كاتب عضو الدولة الديلمي (٣٢٢ - ٣٧٢هـ / ٩٣٣ - ٩٨٣م ) . ويرجع أقدم ما عرف من هذا الخط إلى عام (٤٠١هـ / ١٠١٠م ) ثم انتشر استخدامه على الآثار الإسلامية والفنون التطبيقية منذ ق ٨هـ / ١٣م[2].

وأخر الخطوط التي سجلت بها الكتابات بعمائر البحيرة الدينية موضوع البحث هو الخط الكوفي المثنى أو المتعاكس . وهو خط يكتب من اليمين لليسار ومن اليسار لليمين ويمثل هذا الخط إعجازاً رائعاً حققه الخطاط التركي في العصر العثماني حيث برع في كتابة عبارة واحدة من عدة كلمات مرتين متعاكستين فضلاً عن حرصه على أن تتخذ الكتابة بهذه الهيئة شكلاً زخرفياً دقيقاً وجميلاً[3].

---

(١) محمود حلمي : الخط العربي بين الفن والتاريخ - بحث مستخرج من مجلة عالم الفكر ص ١٩٠ - ١٩١ .مجلد ١٣ عدد ٤ لسنة ١٩٨١ م

(٢) مايسة محمود داود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة ( ٧ - ١٨م ) ص ٦٠ ، ط١ ، يناير ١٩٩١ .

(٣) حسين عليوة الكتابات الأثرية – دراسة في الشكل والمضمون ص ٢١، ط ٢ ، مطبعة البيلاوي ١٩٨٨م
- مصطفى بركات محسن : دراسة للخط والألقاب والوظائف من خلال النصوص التأسيسية الباقية بالعمائر العثمانية بمدينة القاهرة ص ١٣٩ مخطوط ماجستير ، كلية الآثار جامعة القاهرة

ومن أبرز من برع فى هذا النوع من الخط من الخطاطين الأتراك على بن يحيى الصوفى [1] .وفى نهاية ق ١٩ م برز نجم الخطاط أحمد شفيق فى كتابة هذا النوع من الخط ونرى له مثالاً جميلاً فى المسجد الجامع بمدينة بروسة [2] ولم يصلنا من هذا النوع من الخط سوى نموذج واحد وذلك على ستر ضريح الحلبى بإدفينا (١٣٤٤هـ) ( لوحة رقم٣٥ ، شكل ١١٨ ) .

هذا – ولقد بلغ عدد النقوش الكتابية التى نقشت على مادة الرخام أربعة وأربعين (٤٤ نقش ) نقشاً كتابياً ما بين لوحات تأسيسية وتذكارية ونصوص دينية وقرآنية . أما الحجر فقد نقش على سطحه ثمانية وثلاثون نقشاً مختلفاً ثم مادة الخشب فقد نقش عليها إثنان وثلاثون نقشاً كتابياً متنوعاً . ويأتى بعد الخشب ـ النقوش الكتابية على الحجر حيث بلغ عددها ثلاثة عشر نقشاً . أما القماش فقد سجل عليه أربعة نصوص كتابية .

ولقد إستخدم الفنان المسلم فى تنفيذ هذه الكتابات أساليب فنية مختلفة وكان أسلوب الحفر البارز ( سواء على الرخام أو الخشب أو الجص أو الحجر ) هو الغالب فى تنفيذ هذه الكتابات حيث استخدم فى تنفيذ وكتابة مائة وثمانية عشر نقشاً كتابياً . أما أسلوب السدايب البارزة فقد استخدم فى مادة الخشب فقط وذلك فى تنفيذ كتابات ستة نصوص كتابية ، وجاء بعده أسلوب الحفر الغائر الذى إستعمل فى تنفيذ أربعة نماذج من النصوص الكتابية . ويأتى فى المرتبة الأخيرة أسلوب التطريز أو التطريز بالإضافة الذى استخدم على القماش . فقد استخدم فى كتابة أربعة نصوص كتابية فقط .

---

(١) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية فى العصر العثمانى ص ١٨٠
Aslanapa (Octay) Turkish Art and Arechitecture,P 324 London1971.
(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : المرجع السابق ص ١٨٦- ١٨٧

- **الكتابات من حيث المضمون** : تنوعت الكتابات الواردة على العمائر الدينية بالبحيرة أو بعض العناصر المعمارية والفنية الباقية منها أو مازالت موجودة بهذه العمائر وذلك من حيث المضمون .

فلقد وجدت بهذه العمائر كتابات دينية وقرآنية . وكتابات تأسيسية تسجيلية وتاريخية تذكارية إضافة إلى بعض النصوص الجنائزية الواردة على شواهد القبور

**أ : الكتابات الدينية** : وهى التى تتضمن عبارات التوحيد والرسالة المحمدية وكذلك أسماء الخلفاء الراشدين . أما أغلب الكتابات الدينية فهى آيات قرآنية .

ولقد أبدع الخطاطون فى كتابة النصوص القرآنية على مواد مختلفة مثل الرخام والخشب والحجر . كما أبدعوا فى تلوين هذه النصوص وتنميقها وتذهيبها .

وإتفقت نصوص هذه الكتابات القرآنية فى مضمونها مع أماكن تسجيلها على المساجد . حيث نجد أنه سجلت على المداخل آية " إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر ..... " إلخ الآية(آية رقم ١٨ من سورة التوبة ) وهذه الآية هى أكثر الآيات القرآنية مجيئاً فى كتابات النصوص التأسيسية على المساجد فى مصر الإسلامية منذ الجامع الطولونى (٢٦٣ - ٢٦٥هـ/ ٨٧٦ - ٨٧٨م)[1] .

وقد وردت هذه الآية على بعض مداخل مساجد البحيرة موضوع البحث فلقد وردت على عتب المدخل الرئيسى لمسجد الصيرفى بقليشان ( ١٣٢١هـ ) ونقشت بالحفر البارز (لوحة رقم ١٧٥ ، شكل ٧٥ ) وعلى العتب الحجرى للمدخل الشمالى الشرقى ( الرئيسى ) لمسجد الحبشى بدمنهور ( ١٣٣٥ - ١٣٤١هـ ) وعلى العتب الحجرى أيضاً للمدخل الشمالى الشرقى لمسجد التوفيقية بالتوفيقية (١٣٥٥هـ ) (لوحة رقم ٢٤٤ ) ولكننا نراها فى المسجد الكبير بمدينة المحمودية كتبت بالدهان على لوحة خشبية معلقة بجدار القبلة

(١) محمود عكوش : تاريخ الجامع الطولونى ص ٢٣ . دار الكتب المصرية / القاهرة ١٣٤٦هـ / ١٩٢٧م

( لوحة رقم٣٦ ) . أما فى مسجد السلطان حسين بجبارس فقد نقشت أعلى الشباكين بجدار القبلة من الخارج على أفاريز رخامية .

كذلك كانت هناك نصوصاً قرآنية أعلى معظم المحاريب بالمساجد وغلبت على هذه الكتابات آية " فلنولينك قبلة ترضاها " كما فى محراب مسجد الوكيل بسمخراط أو نصف الآية فقط " فلنولينك قبلة ترضاها فول وجهك شطر المسجد الحرام " ( سورة البقرة آية رقم ١٤٤ ) كما فى محراب مسجد أبو مندور برشيد أو الجزء الأخير من هذه الآية فقط " فول وجهك شطر المسجد الحرام " كما فى محراب مسجد السلطان حسين . ووردت آية أخرى وهى " كلما دخل عليها زكريا المحراب " ونقشت أعلى محراب مسجد التوفيقية ( لوحة رقم٢٥ ) .

هذه النصوص القرآنية السابقة نقشت بالعمائر الدينية وخاصة المساجد كما نقشت نصوص قرآنية أخرى مثل " لهم دار السلام عند ربهم وهو وليهم بما كانوا يعملون " ( سورة الأنعام آية رقم ١٢٧ ) ووردت هذه الآية على مدخل قبة وضريح الحبشى من داخل المسجد .

ومن بين النصوص الكتابية القرآنية آيات قرآنية تحض على الصلاة وأن الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر ، كذلك آية سورة الجمعة التى تحض على صلاة الجمعة وأن يترك الناس البيع والشراء وهذا ما نراه فى شريط كتابى على عضادتى المدخل الرئيسى لمسجد السلطان حسين " يا أيها الذين آمنوا إذا نودى للصلاة من يوم الجمعة فاسعوا إلى ذكر الله وذروا البيع " ( سورة الجمعة آية رقم ٩ ) ( لوحة رقم ٢٠٤ ) كما وردت بعض الآيات التى تحث على ذكر الله والسجود له ، وهناك آيات ذات خصوصية على بعض العمائر ولا تكتب أو تسجل غالباً إلا عليها وهى الآيات الخاصة بشرب الماء وثواب ذلك وهى الآيات التى تسجل غالباً على الأسبلة . ولقد وردت بعض الآيات على سبيل مسجد الحبشى بدمنهور مثل :-

- "عيناً فيها تسمى سلسبيلا" ( سورة الإنسان آية رقم ١٨ ) .
- "وسقاهم ربهم شراباً طهوراً" ( الجزء الأخير من الآية ٢١ من سورة الإنسان ) (لوحة رقم ٢٤٢ ) .
- "يسقون من رحيق مختوم ختامه مسك" ( سورة المطففين آية ٢٥ ، ٢٦ ) .
- "وجعلنا من الماء كل شئ" ( سورة الأنبياء جزء من آية رقم ٣٠ ) .
- "عيناً يشرب بها عباد الله" ( سورة الإنسان الجزء الأول من آية رقم ٦ ).

كما وردت بعض النصوص القرآنية على جوانب تراكيب القبور الرخامية وذلك نشاهده فى مقبرة السلانكلى الملحقة بمسجد السلانكلى ( ق ١٣هـ ) وتركيبة على باشا مهنا بمنشأة على باشا مهنا ، واحتوت جوانب هاتين التركيبتين على آيات التبشير بالجنة وما فيها من نعيم مقيم والشهادتين وغيرها . كما إحتوت تركيبة على باشا مهنا إضافة للكتابات السابقة على آية الكرسى .

وخلاصة القول فإن النصوص القرآنية الواردة على العمائر الدينية بالبحيرة قد إتفقت فى مضمونها مع أماكن تسجيلها فى أجزاء المسجد أو الضريح أو على تراكيب القبور أو على الأسبلة .

هذا وقد بلغت النصوص الدينية والقرآنية التى نقشت على المساجد والأضرحة وعناصرها المعمارية أكثر من ( ١١٣ ) مائة وثلاثة عشر نقشاً كتابياً سجلت على مواد مختلفة أغلبها من الرخام ثم الجص والخشب والحجر ، ونفذت بأساليب فنية مختلفة .

ب : النصوص التأسيسية : إحتوت بعض العمائر الدينية بالبحيرة وعناصرها المعمارية والفنية الباقية على نصوص كتابية ذات طابع تأسيسى تاريخى وتسجيلى حيث وردت بهذه النصوص الإشارة إلى اسم المنشئ أو مجدد هذه المنشأة أو العنصر المعمارى أو الفنى وتاريخ الإنشاء أو التجديد والإشادة بهذا المنشئ والثناء عليه والدعاء له .

ولقد بلغت هذه النصوص التأسيسية بموضوع البحث واحداً وثلاثين نصاً تأسيسياً وتسجيلياً أو يحتوى على بعض الآيات القرآنية والشهادتين إضافة إلى تاريخ الإنشاء أو الصنع .

وهذه النصوص وجدت أعلى المداخل فى إثنى عشر مسجداً أو ضريحاً وذلك محفورة سواء على الخشب أو الرخام أو الحجر . كما وردت سبعة نصوص تأسيسية أعلى مداخل سبعة منابر خشبية ، إضافة لتسجيل أربعة نصوص تأسيسية على أربعة ستور لأضرحة وقد وجدت النصوص التأسيسية فى نموذج واحد بكل من جدار القبلة كما هو موجود بمسجد الوكيل بسمخراط ( شكل رقم٨٠ ) على أحد الجدران بداخل الضريح وذلك فى ضريح الخراشى بدمنهور (شكل رقم ٩٨ ) كما وجد فى منطقة الإنتقال بقبة الحبشى بدمنهور ( لوحة رقم ٢٩٥ ) وعلى مقصورة واحدة ونشاهد ذلك فى نص تجديد مقصورة ضريح الجيشى بدمنهور ( لوحة رقم ٧٢ ) . وأخيراً يوجد نص تأسيسى واحد فقط سجل على مدخل مئذنة وهى مئذنة مسجد الغنيمى بكفر غنيم ( لوحة رقم ١٨٦ ، شكل ٧٧ ) .

وهذه النصوص جميعها تؤرخ لإنشاء المسجد أو الضريح أو المئذنة أو المقصورة أو المنبر وغيره أو تجديد إحداها .

ج - **الكتابات الجنائزية** : وردت بالعمائر الدينية موضوع البحث كتابات جنائزية قليلة إذا ما قورنت بعدد النصوص الواردة بالبحث . فقد وجدت الكتابات الجنائزية على خمسة شواهد قبور فقط ـ ثلاثة بمقبرة السلانكلى الملحقة بمسجد السلانكلى وشاهدان بضريح على باشا مهنا .

والكتابات الجنائزية على شواهد القبور تتألف من حيث المضمون من البسملة والتعريف بشخص المتوفى ، وعبارات التوحيد ، والرسالة المحمدية وبعض الآيات القرآنية ثم الترحم على المتوفى وتاريخ الوفاة .

وظل الخط الكوفي التذكاري هو الخط المفضل لكتابة شواهد القبور في جميع أنحاء العالم الإسلامي حتى بدأ الخط النسخ في منافسته منذ أواخر ق ٥هـ / ١١م . وبالرغم من ذلك بقيت للخط الكوفي مكانة خاصة في كتابة الشواهد[1] . ولكن في العصر العثماني غلب خط الثلث على كتابة شواهد القبور ومعظم الكتابات التذكارية .

ولقد كتبت شواهد القبور الواردة بالبحث بخط الثلث البارز وأتقنه الخطاطون الذين كتبوا به ونفذوه على الرخام تنفيذاً دقيقاً . وإذا نظرنا إلى شاهدي قبر علي باشا مهنا فإننا نجد أن الكاتب في الشاهد الشرقي للمقبرة (التركيبة الرخامية ) لم يبدأ الكتابة به بالبسملة ولا عبارات التوحيد أو الرسالة المحمدية ولكن الكتابة عبارة عن أبيات شعرية ( أو تشبه الشعر ) ثم أثنى على المتوفى وبشره بدخول جنات عدن . ثم استخدم حساب الجمل في التاريخ وأنهى الكاتب نص الكتابة بتاريخ الوفاة تفصيلاً ( يوم الأربعاء ٢٩ جماد أول سنة ١٣٤١ هجرية ) (شكل رقم ١٠١ ،١٠٢، لوحة رقم ٢٦٩ ٢٧٠ )

أما الشاهد الثاني ( الغربي ) فقد بدأه الكاتب بعبارة ( هذا الأمير على قدر أنه أمسى إلى جوار الواحد الديان ) ثم عدد ألقابه مثل الأمير والباشا وأنه سهر الليالي في رضا الرحمن . كما أن من صفاته أنه صاحب الفضائل والعلا ومن شيمه الحلم والإحسان والإيمان ثم بشره بالجنة وأرخ بحساب الجمل ثم التاريخ تفصيلاً كما سبق ذكره . ومما سبق يتضح أن الكاتب لم يلتزم الإلتزام الدقيق بقواعد الكتابة على شواهد القبور في مقبرة علي باشا مهنا.

أما شواهد القبور الثلاثة الموجودة بمقبرة السلانكلي الملحقة بمسجد السلانكلي خلف جدار القبلة . فنلاحظ أن الكاتب سار على خطى الأوائل من الكتاب والخطاطين في قواعد تسجيل كتابة شواهد القبور حيث نجده في الشاهد الأول وهو شاهد تركيبة المرحومة فاطمة كريمة مصطفى أفندي كمال بدأ الشاهد بعبارة" هو الحي الباقي " وفي

(١) مايسة داود المرجع السابق ص ٧٩ .

دلك ذكر لله وإشارة إلى أن كل شئ فانٍ ولكن الله هو الحى القيوم الذى لا يموت . ثم عرَّف الكاتب بصاحبة القبر ثم تاريخ وفاتها بالأرقام تفصيلاً ( فى ١٩ ن سنة ١٣٠٠ ) وحرف النون ( ن ) يشير إلى شهر شعبان أو رمضان ( لوحة رقم ٥٧ ) .

وفى الشاهد الثانى . وهو شاهد قبر الست فاطمة كريمة مصطفى أفندى كمال بدأ الكاتب نصوص الشاهد بالآية القرآنية "كل من عليها فان" ثم تبعها بابيات شعرية تطلب من زائر القبر أن يقرأ الفاتحة ثم عرَّف بصاحبة القبر وتاريخ وفاتها تفصيلاً " توفت يوم الإثنين غرة جماد الآخر سنة ١٣٠٧ " ( لوحة رقم٥٩ )

وأخيراً الشاهد الثالث وهو شاهد قبر مصطفى أفندى كمال . فقد بدأه الكاتب بعبارة " هو الحى الباقى " مثل الشاهد الأول ثم تبعها بعبارات شعرية يطلب فيها من زائر اللحد ( القبر ) أن يقف على القبر ويقرأ السبع المثانى ( الفاتحة ) ويهديهم إلى صاحب القبر وبعد ذلك عرَّف الكاتب بصاحب القبر وتاريخ وفاته تفصيلاً ولكن الكتابة متآكلة تماماً ولم يتضح تاريخ الوفاة ( لوحة رقم ٦٠، شكل ٥٥ ) .

د - **نصوص مؤرخة بحساب الجمل** : وردت فى نهاية النصوص التأسيسية الواردة بعناصر البحيرة الدينية موضوع الدراسة وعناصرها تواريخ الإنشاء أو التجديد أو الصنع وقد سجل هذا التاريخ بالطريقة المعتادة أحياناً وهى كتابة التاريخ بالأرقام أو بالكلمات وهذا ما نراه فى النص التأسيسى على مدخل مسجد العباسى برشيد أو النص التأسيسى لقبة الحبشى بدمنهور أو بالنص التأسيسى على مدخل مسجد التوفيقية . ولكن نجد أن الخطاطين فى بعض النصوص يستخدمون حساب الجُمَّل[1] فى التأريخ سواء ورد معه كتابة التاريخ بالأرقام أو الكلمات .

---

(١) حجاجى إبراهيم "حساب الجمل على أشهر الآثار الإسلامية بمصر . بحث مستخرج من مجلة كلية الآداب . جامعة المنيا مجلد ١٢ ، ص ١ ، ٢ / يناير ١٩٩٤ م سبق نشر هذا البحث بمكتبة سعد الراشد ، الرياض السعودية ١٩٨٧

ومجمل القول أن التأريخ بحساب الجمل ورد فى عشرة نصوص تأسيسية من بين الواحد وثلاثين نصاً تأسيسياً أى بما يعادل الثلث . كما وضعت القيم العددية المقابلة للحروف أسفل كلماتها فى كل النصوص المؤرخة بحساب الجمل بإستثناء النص التأسيسى لقبة وضريح الجيشى بدمنهور ( ١٢١٩ هـ ) .

هـ : **أسماء المنشئين** : لقد أمدتنا النصوص الكتابية التى سجلت على المنشآت الدينية موضوع الدراسة بأسماء عدد من منشئ هذه العمائر الدينية أو الآمرين بصناعة القطع الفنية الملحقة بهذه العمائر. وقد استطعت أن أحدد أسماء تسعة عشر منشئاً أو مجدداً لمسجد أو ضريح أو منبر أو مئذنة أو ستر ضريح . كما استطعت أن أصنف هؤلاء المنشئين من حيث شخصية كل منهم الإجتماعية والوظيفية كما يلى :

١- منشئون ومجددون من بين حكام مصر مثل الباشا والخديوى والملك وهؤلاء عددهم ثلاثة وهم : محمد على باشا الكبير والذى أمر بتجديد مسجد المرادنى (المسجد الكبير) بدمنهور عام ١٢٤٠هـ / ١٨٢٤م . والخديوى عباس حلمى الثانى الذى جدد بناء مسجد وضريح أبو مندور برشيد ١٣١٢هـ / ١٨٩٤م والملك فؤاد الأول الذى صنع فى عهده وبأمره ستر ضريح الحلبى بإدفينا عام ١٣٤٤هـ / ١٩٢٥م .

٢- شخصيات ذات منصب أو جاه أو مكانة إجتماعية وعددهم خمسة حيث لقب أحدهم بلقب باشا وأمير ، وآخر بلقب آغا ، وثالث بلقب بك أو كان شخصية من السلالة العلوية التى حكمت مصر لفترة طويلة وهؤلاء الخمسة هم : .

✓محمد بك طوزاده منشئ مسجد وضريح العباسى برشيد ١٢٢٤هـ/ ١٨٠٩م كما ورد بالنص .

✓محمد آغا محمود منشئ ضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية ١٢٩٧هـ/١٨٧٩م .

✓محمود توفيق بك الوكيل منشئ مسجد الوكيل بسمخراط ١٣٣٢هـ / ١٩١٣م.

✓على باشا مهنا منشئ ضريح على باشا مهنا ١٣٤١هـ / ١٩٢٢م ومسجد على باشا مهنا الملحق به الضريح .

✓السيدة نبيهة هانم كريمة عبد الله باشا عرت والتى أنشأت مسجد التوفيقية عام ١٣٥٥هـ / ١٩٣٦م .

٣- **دواوين ووزارات** : . وبلغ عددهم إثنين حيث ورد فى نص ستر ضريح أبو المجد بمرقص عام ١٢٨٩هـ / ١٨٧٢م " جدد من عموم الأوقاف " وورد على ستر ضريح الحلبى بإدفينا . فى نهاية الكتابة الدينية والتسجيلية " وزارة الأوقاف فى عهد جلالة الملك فؤاد الأول " .

- **أسماء باقى المنشئين** . تراوحت ألقابهم بين الشيخ والحاج والفقير وأحياناً بدون لقب ، وبلغ عدد هؤلاء تسعة منشئين وهم : .

الشيخ خليل الشقرة منشئ ضريح الجيشى بدمنهور ١٢١٩هـ . والحاج خليل بن إبراهيم منشئ منبر العباسى برشيد ١٢٢٤هـ وأحمد اللقانى مجدد مقصورة ضريح الجيشى بدمنهور عام ١٢٧٦هـ وإسماعيل زايد منشئ مسجد بن حاتم بالرحمانية عام ١٢٩٨هـ / ١٨٨٠م . والفقير أحمد منشئ منبر مسجد الخراشى بدمنهور ١٣٠٠هـ . ومحمد حسن الوكيل خليفة الشيخ الخراشى منشئ ضريح الخراشى بدمنهور ١٣٠١هـ . ويوسف منشئ منبر مسجد البشرى بمحلة بشر عام ١٣١٥هـ / ١٨٩٧م . وأحمد بن على محمود منشئ مسجد ومنبر المنشية بمركز الرحمانية عام ١٣٢١هـ / ١٩٠٣م .

و - **أسماء الصناع والخطاطين** :كان من عادة بعض الصناع المسلمين من البناءين والنجارين والمعلمين والخرافين والمرخمين أن يوقعوا بأسمائهم على العمائر التى قاموا بعملها أو القطع الفنية التى صنعوها .كذلك فعل نفس الشئ الخطاطون حيث كان يقوم الخطاط فى نهاية النقش الكتابى بالتوقيع باسمه كاملاً أو جزءًا منه إذا كان مشهوراً . وزودتنا النصوص الكتابية بالعمائر الدينية بالبحيرة ببعض أسماء الصناع وعدد ضئيل من الخطاطين .

فقد وصل إلينا أسماء ستة صناع وقّعوا بأسمائهم على عمائرهم أو مصنوعاتهم وهؤلاء الصناع هم :-

- ✓ إثنين من البنائين وهما الفقير إبراهيم شتا الذى قام ببناء قبة وضريح الجيشى بدمنهور عام ١٢١٩هـ. والمعلم حسن محمد البنا الذى قام ببناء مسجد الصيرفى بقليشان ١٣٢١هـ.
- ✓ نجار واحد وهو عبد العزيز محمد عطية صانع منبر مسجد التوفيقية ١٣٥٥هـ وكتب اسمه بالطلاء أو الدهان بداخل المنبر فى مكان لا يرى.
- ✓ مطعم واحد وهو الحاج محمد التالى الإسكندرانى الذى قام بتطعيم باب ضريح العباسى بالعاج والصدف عام ١٢٢٤هـ.
- ✓ مرخم واحد وهو محمد بيومى المرخماتى بمصر والذى قام بصناعة التركيبة الرخامية بضريح على باشا مهنا ١٣٤١هـ.
- ✓ معلم واحد وهو" عبد النبى " الذى قام بزخرفة وتطريز ستر ضريح الحلبى بإدفينا ١٣٤٤هـ.

أما الكُتَّاب والخطاطون فلم تمدنا النصوص سوى باسم إثنين منهم فقط وهما إبراهيم سيد أحمد . الذى كتب النص التأسيسى على ضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية (١٢٩٧هـ) . والثانى وقَّع باسم واحد فقط " اللنان " وذلك تحت نص قرآنى كتب على لوحة خشبية معلقة بجدار القبلة بالمسجد الكبير بالمحمودية والنص بدون تاريخ

**ز - الألقاب والوظائف الواردة بالنصوص الكتابية :**

وردت بالنصوص الكتابية بالمنشآت الدينية بالبحيرة موضوع البحث العديد من الألقاب والوظائف بلغ عددها حوالى واحداً وعشرين لقباً ووظيفة نلقى على كل منها الضوء كما يلى :.

**الحـــاج :ـ** وهو لقب يطلق عرفاً على من أدى فريضة الحج إلى بيت الله الحرام وتعتبر تأدية هذه الفريضة من دواعى التشريف حتى اليوم . وكان هذا اللقب يطلق فى عصر المماليك على مقدمى الدولة ومتقاعدى البيوت وأمثالهم وإن لم

يكونوا قد حجوا[1]. كما حمل هذا اللقب العديد من باشوات مصر العثمانية وورد بالعديد من النقوش الكتابية فى ق ١٩م منها وروده كلقب لمحمد على باشا بنص كتابى بجامع البنات بالقاهرة ١٢٦٨هـ ولإبنه طوسون باشا بنص شاهد قبره عام ١٢١٣هـ[2].

وقد ورد هذا اللقب فى بعض النصوص بالعمائر الدينية بالبحيرة موضوع الدراسة حيث أطلق على منشئ منبر مسجد العباسى برشيد " الحاج عبد الله الخضرى " وذلك فى نص إنشاء المنبر، كما ورد فى النص المنقوش على مصراعى باب ضريح العباسى حيث أطلق على مطعم الباب " الحاج محمد البالى الإسكندرانى " وأطلق كذلك على والى مصر محمد على باشا فى نص تجديد مسجد المراد فى بدمنهور " المسجد الكبير " ( ١٢٤٠هـ ) كما أطلق على والد منشئ ضريح على نفيس الرحمانى " محمد آغا محمود بن الحاج محمود " ( شكل ٦٤).

**المعلم** : هذه الصيغة وردت على العديد من الآثار العربية إما كإسم وطيفة أو كلقب واستعمل خاصة كلقب للصانع الماهر، وصاحب هذا اللقب يمتاز عن الصانع العادى من حيث المهارة الفنية والمركز الإجتماعى فهو معلم ورئيس لغيره من المشتغلين فى صناعة ما ، يشرف عليهم ويحدق هذه الصناعة وأسرارها وكان المعلمون ينتخبون من بينهم شيخ الحرفة أو الطائفة[3].

وفى النصوص الكتابية بمساجد البحيرة ورد هذا اللقب فى توقيع لأحد البناءين وهو المعلم حسن محمد البنا الذى قام ببناء مسجد الصيرفى بقليشان (١٣٢١هـ ).

---

(١) حسن الباشا : الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ص ٢٥١ ، ٢٥٢ / مكتبة النهضة العربية ـ القاهرة ١٩٧٨م .

(٢) مصطفى بركات : الألقاب والوظائف العثمانية ( من خلال الآثار والوثائق والمخطوطات ١٥١٧ـ ١٩٢٤م ) ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٣٠٦ / دار غريب ـ القاهرة ٢٠٠٠م .

(٣) حسن الباشا : الفنون والوظائف على الآثار العربية. ج ٣ص١٠٨ ـ ١١١٠ ـ النهضة العربية ـ القاهرة ١٩٦٥م .
ـ عبد اللطيف إبراهيم : سلسلة الدراسات الوثائقية ص ٢٣ ؛ حاشية ( ١ ) بحث مستخرج من كتاب " دراسات فى الآثار الإسلامية " مطبوعات جامعة الدول العربية ـ القاهرة ١٩٧٩م .
ـ صلاح هريدى : الحرف والصناعات فى عهد محمد على ص ٤٦ ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨٥م .

❁ **الفقير** :- هو أحد الألقاب التى كانت تضاف إليها كلمات أخرى وهى "الفقير إلى الله" وكانت أحياناً تسبق بكلمة " العبد " ، ولقب " العبد الفقير إلى الله" كان يطلق كلقب من ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى . وهو غالب الورود فى النصوص الجنائزية[1] . وقد ورد هذا اللقب وتراكيبه بالعديد من نصوص العمائر العثمانية بمدينة القاهرة لقباً للعسكريين والمدنيين والصوفية . واللافت للنظر أنه لم يرد بنقوش القرن ١٩م سوى مرة واحدة لقباً لمحمد أفندى غنيم بنص سبيله ١٣٠٠هـ رغم كثرة النقوش ربما للتأثيرات العديدة التى أحاطت بالمجتمع وخصوصاً التأثيرات الغربية التى جذبت الناس بعيداً عن حياة الزهد والتقشف التى عرفوها فى العصور السابقة[2] .

ورد هذا اللقب فى النصوص الكتابية بعمائر الحيرة الدينية بصيغة" الفقير " حيث ورد فى النص التأسيسى على مدخل ضريح الجيشى بدمنهور (١٢١٩هـ ) ليسبق إسم المنشاء الذى بنى الضريح وهو " الفقير إبراهيم شتا " (لوحة رقم ٧٠ ، شكل ٥٦ ) . وورد كذلك فى نص منبر مسجد الخراشى بدمنهور ( ١٣٠٠هـ ) حيث وقّع الصانع بصيغة "الفقير أحمد " .

❁ **آغـــــا** : أصل الكلمة ( آقا ) وهى من كلمات اللغة المغولية ومعناها الأخ الأكبر وآغا لقب كان يطلق على كبار الأكراد أو شيوخهم ومعناها فى لغة الأتراك الغربيين رئيس أو سيد . ودخلت هذه الكلمة فى الفارسية . واستخدمها الكتاب الذين جاءوا بعد جنكيزخان ، وجمعها آقاان أو آقاوان أو آقايان[3] .

---

(١) حسن الباشا : الألقاب - ص ٣٩٢ ، ٣٩٣ .
(٢) مصطفى بركات . الألقاب والوظائف العثمانية ص ٢٢٩ ، ٢٢٨
(٣) حسن الباشا . الألقاب ص ١١٨ .
- حسن الباشا الفنون والوظائف ج١ ص٣٦ .
- أحمد السعيد سليمان : تأصيل ما ورد فى الحيرتى من الدخيل ص١٧ دار المعارف - القاهرة ١٩٧٩م .

وقد عرف هذا اللقب في مصر في العصر المملوكي حيث كان الآغوات يشرفون على تربية خدم الطباق أو الطواشية . وفي مصر العثمانية كان اللقب يطلق على قادة الأوجاقات العسكرية . ولما أبطل نظام الإنكشارية وأنشأ السلطان محمود الثاني العساكر المنصورة جرت العادة أن يلقب بلقب " آغا " الضباط الأميون حتى رتبة القائمقام وظل هذا العرف جارياً بين الناس حتى زوال الحكم العثماني[1] وقد ورد هذا اللقب بالعديد من النصوص التأسيسية لعمائر القاهرة العثمانية . كما ورد بالعديد من النقوش الكتابية بالعمائر المصرية خلال ق ١٣هـ / ١٩م . وكان هذا اللقب يرد تالياً للإسم وإن ورد بنص حوش سليمان آغا بكتاش (١٢٥١هـ ) قبله تبعاً لضرورة النظم الشعري[2] .

ولقد ورد هذا اللقب عقب إسم منشئ ضريح على نفيس الرحماني " محمد آغا محمود وذلك في النص التأسيسي على مدخل الضريح .

- **المرحـــوم :** ـ هذا اللقب ذو دلالة على وفاة المتحدث عنه وعنها والذي يسبقه هذا اللقب وخاصة في المجتمع المصري . وقد ورد هذا اللقب على شاهدي قبر فاطمة بنت مصطفى أفندي كمال ( ١٣٠٠هـ ) وقبر الست فاطمة بنت مصطفى أفندي كمال ( ١٣٠٧هـ ) .
- **نجل السيادة :** ـ لقب نخري يدل على علو نسب هذا الشخص بين قومه ربما كان هو إبن الوالي أو الحاكم وغير ذلك . وقد ورد هذا اللقب ضمن ألقاب منشئ مسجد العباسي وذلك على عتب المدخل الرئيسي للمسجد ( شكل ٤١ . لوحة رقم٢١ ) .

---

(١) هاملتون جب وهارولدبيون : المجتمع الإسلامي والغرب ج٢ ص١٩٣ ترجمة د / أحمد عبد الرحيم مصطفى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧١م .

(٢) مصطفى بركات : الألقاب والوظائف العثمانية ص١٧٣ ، ١٧٤ ، ٣٢٠ .

۞ **كوكب فلك السعادة :** ـ الكوكب مفرد الكواكب وهو يقع على النجوم والشمس والقمر، وقد أضيف هذا اللفظ إلى ألقاب مركبة مثل " كوكب الذرية " أو"كوكب الأسرة الزاهرة " وهما من ألقاب الأشراف[1].

وقد ورد هذا اللقب في نص واحد هو نص تأسيس مسجد العباسي برشيد وقد أضيف إلى لقب مركب هو " فلك السعادة " وفلك يعني المدار أو الفضاء الذي يدور فيه الكوكب، ووصف الكاتب منشئ المسجد بهذا اللقب إشارة إلى سمو منزلته وعلو شأنه مثل الكوكب في السماء ( شكل ٤١، لوحة رقم ٢١ ).

۞ **السيد، سيدى :** ـ السيد في اللغة المالك والزعيم، وقد أطلق كلقب عام على الأجلاء من الرجال ويظهر ذلك في النص التأسيسي لمسجد العباسي برشيد وإصطلح إطلاقه على ذرية الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه. ولم يقتصر ( السيد ) على المنتسبين إلى ذرية النبي صلى الله عليه وسلم بل أطلق أيضاً على الوزراء والولاة. ونعت به ولاة دمشق في القرنين ٥، ٦هـ/ ١١، ١٢م، وقد يكون إنتقل هذا اللقب من هناك مع بدر الجمالي قبل قدومه مصر من دمشق وصار السيد لقباً عاماً على أصحاب السلطان الحقيقي منذ بدر الجمالي ثم صار بعد ذلك من ألقاب صلاح الدين الأيوبي ومن خلفه سلاطين بني أيوب ثم ورثه سلاطين المماليك وإعتبره الكتاب المماليك من ألقاب السلاطين وحظروا استعماله على غيرهم. وكان هذا اللقب يحرف عند العامة إلى " سيدى " ويضاف إلى ضمير المتكلم الجمع فيقال " سيدنا "[2].

واستخدم هذا اللقب في العصر العثماني حيث ورد بنص جامع الكردي (١١٣٦هـ ) وأطلق على محمد بك أبو الذهب بنص التكية الرفاعية ( ١١٨٨هـ ) وذلك رغبة من المماليك فترة إستقلالهم في إحياء التقاليد المملوكية في الألقاب.

---

(١) حسن الباشا : الألقاب ص ٤٤١.
(٢) حسن الباشا : الألقاب ص٣٤٥ ـ ٣٤٩.

وورد لقب السيد لقباً لمحمد على باشا بنص مدفن محمد شريف بيك (١٢٣١هـ) وبصيغة " سيدى " بنص سبيل الكلشنى ( ١٢٥٨هـ ) ، وورد بصيغتيه " السيد وسيدى " بنص جامع الدواخلى ( ١٢٢٨هـ )[١].

وفى النصوص التأسيسية بعمائر البحيرة الدينية موضوع البحث ورد لقب " السيد " فى النص التأسيسى لمسجد العباسى برشيد ( ١٢٢٤هـ ) وأطلق هذا اللقب على السيد محمد بك طبوزاده ، كما ورد فى النص الكتابى على سترضريح أبو المجد بمرقص (١٢٨٩هـ) ( شكل رقم ٧٠ ) والنص الكتابى لسترضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية ( ١٣٠١هـ ) وذلك بصيغة " سيدي " .

بيـــك ( بـــك ) : ـ وهو لفظ تركى بمعنى الكبير وعند استخدامه كان يلحق بالإسم ، وقد ورد بنص إنشاء بتاريخ ( ٤٨٣هـ ) فى الجامع الكبير بحلب وقرأه إبن بطوطة بمعنى الملك ، وقد أطلق هذا اللقب على أمراء أذربيجان وديار بكر فى ق ٩هـ / ١٥م[٢] . وفى مصر العثمانية كان لقب أمير وبك يستخدمان كمرادفين وكانا ينطبقان على الثمانية وعشرين بك الذين كانوا يتولون المناصب الإدارية الرئيسية فى الحكم العثمانى فى مصر[٣] .

وهذه الكلمة تركية من بيوك أى كبير . وصحيح الكلمة " بك " أما " بيك " فبنى خطأ[٤] ومن معانيها أيضاً أمير ، حاكم ، رئيس ، آمر وقد عرف العثمانيون هذا اللقب منذ عصر مبكر ، ولم يكن هذا اللقب فى بداية الأمر وراثياً غير أنه أصبح وراثياً بمرور الوقت[٥] .

---

(١) مصطفى بركات : الألقاب العثمانية ص٢١٣ ، ٢١١ .
(٢) حسن الباشا : الألقاب ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦ .
(٣) عبد الوهاب بكر : الدولة العثمانية ومصر فى القرن ١٨م وأوائل القرن ١٩م ص ١٦٤ / دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨٢م .
(٤) الأب أنستاس مارى الكرملى : النقود العربية وعلم النميات ص ١٣٦ ، القاهرة ١٩٣٩م.
(٥) مصطفى بركات : الألقاب والوظائف العثمانية ص ١٥٨ ، ١٥٩

هذا وقد ورد هذا اللقب بصيغة " بيك " وصيغة " بك " في العديد من نقوش العصر العثماني . ويلاحظ أن اللقب قد منح لشخصيات عديدة بعضها يشغل مناصب إدارية وبعضها ينتمي إلى الأسرة المالكة .

والواقع أن هذا اللقب قد مر في عصر محمد على بعدة تطورات فقد تطور هذا اللقب ليصبح مثل لقب باشا . لقباً فخرياً رسمياً تقتضيه مكانة الشخص في المجتمع فيقترن بها إسم صاحب الرتبة في المخاطبات والمكاتبات وذلك حسب الظروف . فبالنسبة للعسكريين كان يطلق لقب بك على الحائزين لرتبة أميرآلاى وقائمقام وكان الأول يخاطب بـ " حضرة صاحب العزة " والثاني يخاطب بـ " صاحب العزة " فقط . أما في الرتب المدنية فليس ضرورياً إقتران أسماء رتب معينة بلقب بك بل يجوز إقتران إسمهم بلقب بك أو أفندى حسب مكانتهم في المجتمع وقد ظل ذلك سائداً في مصر حتى عام ١٩١٤م[١] .

وقد صدر قانون الألقاب المصرية في ٨ يناير ١٩٢٣م وتبعاً لذلك ألغيت الأوامر السابقة الصادرة في عام ١٩١٤ - ١٩١٥م الخاصة بتنظيم الألقاب . وفي القانون الجديد الخاص بتنظيم الألقاب فقد قسمت البكوية إلى درجتين : الأولى يلقب حاملها ( حضرة صاحب العزة ) ولا يتم منحها إلا للموظفين الذين لا يقل مرتبهم عن ١٢٠٠ جنيه سنوياً كما يجوز منحها للأعيان الذين قدموا خدمات للبلاد .

أما الدرجة الثانية من البكوية فيلقب حاملها " صاحب العزة " ولا تمنح إلا للموظفين الذين لا يقل مرتبهم عن ٨٠٠ جنيها سنوياً ويجوز منحها للأعيان الذين قدموا خدمات للبلاد . وقد أنشئت الألقاب المصرية سواء قبل قطع العلاقات مع الدولة

---

(١) مصطفى بركات . المرجع السابق ص ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ .
- أحمد تيمور الرتب والألقاب المصرية ص ٦٧ دار الكتاب العربي ط١ / ١٩٥٠م .

العثمانية ١٩١٤هـ أو بعدها . في صورة الألقاب العثمانية وإن خالفتها في جعل الباشوية والبكوية رتباً بعد أن كانتا مجرد لقبين تقليديين[١] .

وقد ورد هذا اللقب في النص التأسيسي لمسجد العباسي برشيد ( ١٢٢٤هـ ) ضمن ألقاب ( محمد بك طبوزاده ) منشئ المسجد . ويبدو أنه كان صاحب منصب إداري رفيع في رشيد آنذاك . كما أطلق على منشئ مسجد الوكيل بسمخراط (محمود توفيق بك الوكيل ) ( ١٣٣٢هـ ) .

❁ **الباشـــــا** :- ورد في إشتقاق هذا اللقب عدة أقوال . الأول أن أصلها "ياى شاه " الفارسية ومعناها قدم الملك وقد بنى هذا التأويل على أساس أن الفارسية القديمة كان فيها موظفون يسمون " عيون الملك " وقيل أن أصلها الكلمة التركية "باش " ومعناها رأس أو طرف أو قمة أو زعيم أو قائد أو البداية أو القاعدة أو الأساس[٢].

وكانت هذه الكلمة توضع قبل الصنعة أو الوظيفة مثل باشكاتب أو توضع في آخرها مثل حكيمباشي ويلزم في الحالة الأخيرة أن تلحق بالشين ياء هي ياء الإضافة في التركية ويكون المعنى رئيس الحكماء[٣].

وقد قال البعض بخطأ الرأى السابق وقالوا أن باشا صيغة مخففة لكلمة "باشكال " ومعناها حاكم عسكرى ، وقد استعملت الكلمة كلقب عسكرى بمعنى كبير الأغوات . كما قيل أن باشا مأخوذة من الكلمة التركية " باش آغا " وذكر في تأييد هذا أن معنى هذه الكلمة الأخ الأكبر . وقيل أيضاً أنها مأخوذة من الكلمة التركية " باصقاق " وقد رسمت "

---

(١) مصطفى بركات : المرجع السابق ص ٣٢٣ .
(٢) مصطفى بركات : المرجع السابق ص ٨٠ .
(٣) أحمد السعيد سليمان : المرجع السابق ص ٣٦ .

باشتاق " ومعناها حاكم أو صاحب شرطة[1] وفسرها البعض بأنها مأخوذة من اللفظ الفارسى " بادشاه " أى الملك[2].

وكان أول ظهور للقب " الباشا " فى ق ٨هـ / ١٤م وأول من تلقب به هو علاء الدين أخو أورخان بن عثمان فقد عينه أورخان صدراً أعظم وخلع عليه لقب باشا[3] ومنذ ذلك الحين بدئ بمنح لقب باشا لرجال السياسة مثل سنان باشا الذى ناله فى عهد أورخان كما تم منحه لأمراء الجيش . ومنح هذا اللقب أيضاً للنساء فى ق ٨هـ / ١٤م[4] وسرعان ما إنتشر هذا اللقب وأصبح امتيازا لطبقتين من أصحاب المناصب الأولى : حكام الأقاليم والطبقة الثانية : وزراء القصبة . وكان لقب باشا فى بداية الأمر درجتين أصبحت فى نهاية ق ١٨م ثلاث درجات .

هذا . وقد عرفت مصر هذا اللقب منذ ق ٨هـ / ١٤م فقد ورد لقباً لبعض أمراء الترك فى المكاتبات الصادرة إليهم من قبل ديوان الإنشاء المملوكى .

إن لقب باشا لقب فخرى رسمى تقتضيه المكانة الإجتماعية للشخص ويرتبط بالمدنيين والعسكريين ، فقد جرت العادة فى الديوان الهمايونى فى تركيا على أن يقترن به حتماً إسم أصحاب رتب مدنية أربعة هى رتب : وزير . روايلى ميرميران . ميرالأمراء ويقترن به حتماً أصحاب أربع رتب عسكرية هى : مشير . فريق أول . فريق . لواء[5]

وفى نهاية العصر العثمانى بمصر تعدد الباشات أو الباشوات بها فلم يكن حاكم مصر هو الباشا الوحيد بها بل إن الموانئ المصرية مثل الإسكندرية ورشيد ودمياط والسويس إعتبرت فى العصر العثمانى أقاليم إدارية يرسل إليها السلطان ثلاث قبودانات

---

(١) مصطفى بركات : المرجع نفسه ص ٨١ .
(٢) أحمد السعيد سليمان : المرجع نفسه ص ٣٦ .
(٣) مصطفى بركات : المرجع السابق ص ٨١ .
- أحمد عبد الرحيم مصطفى : فى أصول التاريخ العثمانى ص٣٩ / ط١ - دار الشروق القاهرة ١٩٨٢م .
(٤) مصطفى بركات : المرجع نفسه .
(٥) حنة عزيز فى تطور الرتب فى الدولة العثمانية وفى مصر - وثائق القلعة - محفظة ١٣٥ ص١٦ عن مصطفى بركات " الالقاب العثمانية " .

يحمل كل منهم لقب باشا[1] بل إن أمير الحج وشيخ البلد كان يحمل كل منهما فى تلك الفترة لقب باشا بذيلين[2].

وقد تعددت الصور الإملائية للقب باشا فى مصر فى العصر العثمانى وقبله فقد ورد هذا اللقب بالرسم الإملائى " باشا " وبصيغة " باشه " وبالتاء المفتوحة "باشت" وأيضاً بالرسم الإملائى " باشاه " وذلك فى المصادر التاريخية المعاصرة للعصر العثمانى فى مصر وقبله . وتجمع باشا على باشات وباشوات[3].

وفى عصر محمد على إنتشر هذا اللقب إنتشاراً كبيراً ومن خلال النصوص التأسيسية نرى أنه كان لقباً عاماً لكل رجال الأسرة المالكة حيث تلقب به محمد على وابنه إبراهيم وطوسون ، كما ورد لقباً للعديد من رجال الدولة مثل ناظر الجهادية ومدير عموم الأوقاف المصرية وغيرهم .

ولقد تطور هذا اللقب فى عصر محمد على ليصبح لقباً فخرياً رسمياً تقتضيه مكانة الشخص فى المجتمع يرتبط بالمدنيين والعسكريين على حد سواء[4].

وفى النصوص التأسيسية بالعمائر الدينية بالبحيرة ورد هذا اللقب فى نص التجديد على مدخل مسجد المرادنى بدمنهور " ١٢٤٠هـ " لقباً لمحمد على والى مصر. كما ورد فى النص التأسيسى على مدخل ضريح على باشا مهنا (١٣٤١هـ) وورد كذلك على شاهدى قبره بداخل الضريح ( لوحة ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠ ) .

❁ **الأمـــيـــر** : ـ الأمير فى اللغة هو ذو الأمر والتسلط وهو من ألقاب الوظائف التى استعملت كذلك ألقاباً فخرية ويرجع استعماله فى العصر الإسلامى كإسم وظيفة إلى عهد النبى صلى الله عليه وسلم حيث كان يقصد به الولاية على الحكم ورئاسة

---

(١) ليلى عبد اللطيف : تاريخ ومزرخى مصر والشام إبان العصر العثمانى ص ١١٣ ـ الخانجى ١٩٨٠م .
(٢) وصف مصر ـ مج١ " العصريون المحدثون " ص١٨٧ ـ حاشية للمترجم ـ ترجمة زهير الشايب ـ ط٢ ـ الهادى القاهرة ١٩٧٩م .
(٣) مصطفى بركات : الألقاب العثمانية ص ٨٣ ، ٨٤ .
(٤) مصطفى بركات : المرجع نفسه ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ .

الجيش . واستعمل بعد ذلك كلقب دال على الوظيفة لولاة الأمصار الإسلامية التابعة للخلافة الإسلامية واستعمل بمعنى الوالي في الدولة الفاطمية .

واستخدم هذا اللقب في العصر العثماني بمصر مرادفاً للقب " بك " وكانا يتطابقان على الثمانية وعشرين بك الذين كانوا يتولون المناصب الإدارية في نظام الحكم العثماني[1] .

وقد ورد هذا اللقب في نصين من النصوص الكتابية بالعمائر الدينية بالبحيرة. وذلك في النص التأسيسي لضريح علي باشا مهنا ، وفي كتابات الشاهد الشرقي للمقبرة الرخامية بنفس الضريح ( ١٣٤١هـ / ١٩٢٣م ) ( شكل١٠٠، ١٠٢ )

۞ **خديوي:** ـ خديو بفتح الخاء وكسرها . كلمة فارسية معناها السيد أو الرب، وكان يعطى سابقاً في فارس وتركيا إلى بعض حكام الأقاليم المستقلة[2] . وكان إسماعيل باشا أول من حصل على هذا اللقب بصفة رسمية فقد كان يسعى جاهداً إلى نيل لقب أسمى من لقبه الذي كان لا يتعدى إذ ذاك غير والي مصر وقد صدر له فرمان في ٥ ربيع الأول ١٢٨٤هـ / ٨ يوليو ١٨٦٧م أنعم عليه فيه السلطان بلقب خديو، ولم ينل ذلك أحد قبله من ولاة مصر[3] وقد تأكد هذا اللقب في الفرمان المؤرخ ١٣ ربيع آخر عام ١٢٩٠هـ / ١٨٧٣م[4] وعباس حلمي

---

(١) حسن الباشا : الألقاب ص١٧٩ ـ ١٨٤ ، ١٨٦ ـ ١٨٨ .
ـ محمود الحسيني : الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة ( ١٥١٧ ـ ١٧٩٨م ) ص٣٢٥ مكتبة مدبولي القاهرة
ـ عبد الوهاب بكر : المرجع السابق ص١٦٤ .

(٢) مصطفى بركات : الألقاب والوظائف العثمانية ص٣٠٧ .
ـ رزق الله منقريوس : تاريخ دول الإسلام ج٣ ص٣٢٣ ـ مصر ١٩٠٧م .

(٣) إسماعيل سرهنك : حقائق الأخبار عن تاريخ دول البحار ج٢ ص ٣٤٠ ـ ٣٤١ ط١ بولاق ١٣١٢هـ .
ـ زامباور : معجم الأنساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي ص١٦٧ ـ ترجمة وإخراج د/ زكي محمد حسن ، حسن أحمد محمود / دار الرائد العربي بيروت ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .

(٤) رزق الله منقريوس : المرجع السابق ج٣ ص٣٢٣ .

الثانى ( ١٢٠٩ ـ ١٣٣٢هـ / ١٨٩٢ ـ ١٩١٤م ) هو آخر من تلقب بلقب خديوى من أسرة محمد على[١] .

ولقد ورد هذا اللقب فى نصين إثنين من النصوص التأسيسية بعمائر البحيرة الدينية فقد ورد فى النص التأسيسى لمسجد أبو مندور، وكذلك ضريح أبو مندور (١٣١٢هـ ) الذى جددهما فى هذا التاريخ الخديوى عباس حلمى الثانى ( شكل ٧١ ، ٩٩ ).

❁ **ولى :** ـ الولى فى اللغة خلاف العدو أى الصديق والمحب والنصير وتطلق كلمة الولى على كل من تقلد أمر واحد أو شئ . وهذا اللفظ كان يضاف إلى بعض الكلمات لتكوين ألقاباً مركبة مثل ( ولى الدولة ) و ( ولى عهد المسلمين ) و ( ولى الله ) والذى كان يستعمل ضمن الألقاب الفخرية ، أما لقب " ولى الله " فهو من الألقاب التى يطلقها الشيعة على الإمام على بن أبى طالب رضى الله عنه[٢] .

وورد هذا اللفظ فى القرآن الكريم بصيغة الجمع " ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون " ( سورة يونس آية رقم ٦٢ ) . ولقد ورد هذا اللقب بصيغة ( ولى ) و ( الولى ) فى النص التأسيسى لضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية (١٢٩٧هـ) ، وهذا اللقب بهذا النص يشير إلى أن الشخص المتلقب به من السلالة النبوية أو أحد الصالحين الأتقياء

❁ **الشيخ :** ـ ورد هذا اللقب بالإضافة إلى صيغ أخرى كثيرة دخلت فى تركيبها فى كتابات على كثير من الآثار والتحف العربية كأسماء وطائف فضلاً عن ألقاب فخرية . والشيخ فى اللغة هو الطاعن فى السن ، وقد ورد بهذا المعنى فى القرآن الكريم[٣] . ومن جموعه شيوخ ومشايخ ومشيخة وأشياخ، وربما أطلق على من يجب توقيره كما يوقر الطاعن فى السن ومن ثم أطلق عرفاً على كبار السن وكذلك العلماء .

---

(١) زامباور : المرجع السابق ص١٦٧ .
(٢) حسن الباشا : الفنون والوظائف ج٣ ص١٣٤٥ . ـ حسن الباشا : الألقاب ص٥٤١ ، ٥٤٢ .
(٣) انظر: سورة القصص: آية رقم (٢٣)سورة هود: آية رقم (٧٢)، سورة يوسف: آية٧٨ سورة غافر: آية رقم (٦٧).

وعرف الشيخ كإسم وظيفة تتعلق بالإشراف على خدمة المؤسسات الدينية مثل الجامع والمقام والحرم والرواق . كما كان يضاف إلى هذا اللفظ كلمات أخرى لتكوين بعض الألقاب المركبة مثل ( شيخ الإسلام ) و ( شيخ الشيوخ ) و ( شيخ المشايخ )[1].

ولقد ورد هذا اللقب بالنص التأسيسى لقنة وضريح الجيشي بدمنهور (١٢١٩هـ) حيث أطلق على منشئ المسجد ( الشيخ خليل الشقرة ) ، كما ورد بالنص التأسيسى لضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية ( ١٢٩٧هـ ) حيث أطلق على جد منشئ الضريح ( محمد آغا محمود بن الحاج محمود بن الشيخ محمود ) (شكل رقم ٥٧ ،٦٤) .

❁ **العـــارف بـــالله** : ـ العارف خلاف الجاهل وهو من ألقاب أكابر أهل الصلاح والفارق بينه وبين العالم أن المعرفة قد يتقدمها جهل والعلم لا يتقدمه جهل[2] . والعارف عند الصوفية هو من أشهده الله ذاته وصفاته وأسماؤه وفعاله فالمعرفة تحدث حال شهود[3] .

وورد هذا اللقب بالنصوص التأسيسية المملوكية حيث ورد بنص تأسيس زاوية زين الدين يوسف ( ٦٩٧هـ / ١٢٩٧م ) لقباً لأبى البركات بن صخر ، كما ورد بالنصوص التأسيسية بالقاهرة العثمانية فقد ورد بنص تأسيس جامع مرزوق الأحمدى( ق١١هـ/١٧م) لقباً للشيخ حسين ددد القندقجى ، وأطلق أيضاً على سيدى عقبة بن عامر الجهينى بصيغة ( العارف بالله تعالى ) بنص جامع سيدى عقبة فى التجديد العثمانى للجامع (١٠٦٦هـ / ١٦٥٥م )[4].

---

(١) حسن الباشا : الفنون والوظائف ج٢ ص٦٢٧ ـ ٦٣٣ .
ـ حسن الباشا : الألقاب ص٣٦٤ ـ ٣٦٦ .

(٢) القلقشندى : صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء ج٦ ص١٩ ـ دار الكتب السلطانية ـ المطبعة الأميرية المصرية ١٩١٤ ـ ١٩٢٦م ـ ١٤ جزء .

(٣) عبد الرازق الكاشانى : إصطلاحات الصوفية ص١٠٦ تحقيق د/ محمد كمال إبراهيم جعفر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م

(٤) مصطفى بركات : الألقاب العثمانية ص ٢١٨ .

وقد ورد هذا اللقب ببعض النصوص التأسيسية بالعمائر الدينية بالبحيرة فقد ورد بالنص الكتابى على مدخل ضريح العباسى برشيد ( ١٢٢٤هـ ) وأطلق عليه لنسبته إلى عم النبى صلى الله عليه وسلم ، كما ورد فى النص الكتابى على ستر ضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية ( ١٣٠٨هـ ) ( لوحة رقم ١١٥ ) وهو أيضاً من سلالة آل البيت .

❁ **القريب إلى الله :** ـ ورد هذا اللقب مقترناً باللقب السابق ( العارف بالله ) فى النص الكتابى على مدخل ضريح العباسى برشيد وهو يشير إلى زيادة التأكيد على ورع صاحب الضريح وتقواه .

❁ **خليفة :** ـ خليفة الرجل فى اللغة تعنى الذى يجئ من بعده وقد ورد اللفظ فى الاية القرآنية " وإذ قال ربك للملائكة إنى جاعل فى الأرض خليفة " ( سورة البقرة آية رقم ٣٠ ) .

واستعمل هذا اللقب كلقب للحاكم الأعلى الذى أسند إليه أمر الإشراف على الأمة الإسلامية بعد النبى صلى الله عليه وسلم . وقد أطلق للمرة الأولى على أبى بكر الصديق رضى الله تعالى عنه ، وكان يحمل آنذاك معنى الخلافة للنبى صلى الله عليه وسلم على حكم المسلمين .

واستمر هذا اللقب بعد ذلك ولكن مدلوله كان يختلف باختلاف الأسرات الحاكمة ففى صدر الإسلام كان يقصد به خلافة الرسول صلى الله عليه وسلم وفى الدولة العباسية عنى به خلافة الله عزوجل .

وقد ظهر لقب " خليفة " على النقود والنقوش كلقب عام على الخلفاء وكان يضاف أحياناً إلى لفظ الجلالة لتأكيد معنى الخلافة عن الله عزوجل فيقال مثلاً "خليفة الله" و"خليفة الله على كافة الإسلام ".[1]

---

(١) حسن الباشا . الألقاب ص٢٧٥ ـ ٢٧٧

وورد لقب " خليفة " مرة واحدة بالنصوص التأسيسية . بمساجد وأضرحة البحيرة موضوع الدراسة . فقد تلقب به منشئ ضريح الخراشي بدمنهور (١٣٠١هـ) .

" الفقير محمد حسن الوكيل خليفة الشيخ الخراشي " ( شكل رقم ٩٨ ) واللقب هنا يعني أن محمد حسن الوكيل خليفة الشيخ الخراشي في مذهبه الصوفي وطريقته في الذكر والعبادة وكان هو المتكفل بشئون ضريحه والإشراف على أتباع طريقته بدمنهور.

❁ **الملك** : . يطلق على الرئيس الأعلى للسلطة الزمنية وهو لقب معروف في اللغات السامية . ويعتبر نقش صرواح الذي تركه " كرب آل وتر " ملك سبأ أقدم نقش عثر عليه في جنوب بلاد العرب ورد فيه هذا اللقب ، ومن أمثلة استعماله في شمال بلاد العرب ورودة في نقش النمارة الذي ينسب إلى امرئ القيس بن عمرو ملك الحيرة ويرجع تاريخه إلى عام ٣٢٨م .[١] وقد ورد هذا اللقب في آيات عديدة من القرآن الكريم.[٢]

ولم يعرف هذا اللقب بصفة رسمية في صدر الإسلام ولا في العصر الأموي وانما بدأ ظهوره منذ العصر العباسي حين أخذ بعض الولاة يستقلون عن الدولة مع الإحتفاظ لها بتبعية إسمية .

وقد عرفه أمراء بني سامان وبني بويه . وعرفه الفاطميون في مصر لقباً للأمراء والوزراء كما احتفظ به الأيوبيون حيث أطلق على سلاطين بني أيوب وأبنائهم ووصل اللقب إلى العصر المملوكي وكان مكانه في سلسلة الألقاب بعد السلطان .[٣]

وقد دخلت على اللقب بعض الكلمات لتكوين ألقاب مركبة . ورد منها بالنصوص التأسيسية العثمانية بالقاهرة لقب ملك ملوك العرب والعجم حيث لقب به السلطان سليمان القانوني بنص تأسيس سبيل خسرو باشا ( ٩٤٢هـ / ١٥٣٥م )[٤].

---

(١) حسن الباشا الألقاب الإسلامية ص٤٩٦

(٢) خض : سورة الكهف . آية رقم ٧٩ ، سورة يوسف : آية رقم ٤٣

(٣) حسن الباشا . الألقاب ص٥٠٠

(٤) مصطفى بركات : الألقاب العثمانية ص٤٠

۞ أفنـــــدى : ـ أفندى لقب فخرى[1] . قيل فى أصلها من الكلمة اليونانية العامية أفنديس EFENDIS المأخوذة من الكلمة القديمة AVENTUNS ودخلت فى اللغة التركية الأناضولية واستعملها الترك فى ق ١٣م[2] وتعنى الصاحب والمالك والسيد والمولى[3] وقد استعملت لقباً لأصحاب الوظائف الدينية والمدنية ورجال الشريعة والعلماء[4] .

وأطلق هذا اللقب على النساء وخاصة زوجات السلاطين فى العصر العثمانى كما استعمل هذا اللقب فى الجيش العثمانى لقباً للضباط حتى رتبة البكباشى ، وأشهر استعمال لهذا اللقب للرجل يقرأ ويكتب فكان يقال لرئيس الكتاب " رئيس أفندى "[5] هذا وقد شاع لقب أفندى فى البلاد التى خضعت للنفوذ العثمانى واستخدم فى مصر لقباً فخرياً لنقيب الأشراف[6] وكان اللقب يطلق على قاضى القضاه وعلى الدفتر دار وكان الروزنامجى هو رئيس الأفندية وقد أطلق المصريون على محمد علي " أفندينا " وقد ألغى هذا اللقب فى تركيا فى ٢٦ نوفمبر ١٩٣٤م وبطل إستعماله فى مصر بعد عام ١٩٥٢م[7] .

وفى التراكيب التى وردت بالنصوص التأسيسية بالقاهرة العثمانية نجد أنه يأتى بعد إسم العلم وقبل إسم الوظيفة وليس بعدها مثل نص سبيل وكتاب حسن أفندى كاتب عزبان ( ١١١٣هـ / ١٧٠١م ) حيث ورد (حسن أفندى كاتب عزبان ) وفى نص سبيل محمد أفندى المحاسبجى ( ١١٢٩هـ / ١٧١٦م )[8] .

---

(١) نبذة تاريخية فى تطور الرتب فى الدولة العثمانية ، وثائق القلعة محفظة ١٢٥ ، ص ١٦ عن : مصطفى بركات المرجع السابق ص ١٥٠ .
(٢) أحمد السعيد سليمان : المرجع السابق ص ٢٠ .
(٣) أحمد تيمور : المرجع السابق ص ٦٦ .
(٤) مصطفى بركات : المرجع السابق ص ١٥٠ .
(٥) أحمد السعيد سليمان المرجع السابق ص ٢٠ ـ ٢١ .
(٦) أحمد السعيد سليمان : المرجع نفسه ص ٢٢ .
ـ الجبرتى ( عبد الرحمن ) : عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ج ٤ ص ٣٢١ بولاق ١٢٩٧هـ .
(٧) أحمد السعيد سليمان : المرجع السابق ص ٢٢ ، ٢٣ .
(٨) مصطفى بركات : الألقاب العثمانية ص ١٥٣ .

السـت : ـ لقب عام يطلق على المرأة . وقد ورد هذا اللقب ببعض النقوش الكتابية بعمائر العصر المملوكى ولم يرد بعمائر العصر العثمانى وإنما ورد مرادفه السيدة[1] ويشير بعض الباحثين إلى أن هذا اللقب كان يطلق على المصريات غير التركيات فى هذا العصر[2] .

والواقع أن تتبع النساء اللائى أطلق عليهن اللقب يشير إلى أنه أطلق أيضاً على نساء غير مصريات إذ أطلق على " عيشة هانم " بنص شاهد قبرها بحوش على باشا ( ١٢٥٥هـ ) وعلى " خديجة هانم " زوجة إبراهيم باشا بن محمد على بنص تأسيس مدفنها ( ١٢٧٧هـ ) وعلى " سارة هانم " زوجة إبراهيم باشا أيضاً بشاهد قبرها ( ١٢٨٦هـ ) وعلى "زكية هانم " بشاهد قبرها ( ١٣١٣هـ )[3] .

ج ـ لقد ساعدت بعض النصوص الكتابية فى تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة الخاصة بأصحاب بعض العمائر الدينية من مساجد وأضرحة ، وأثبتت هذه النصوص أن هذه المنشأة مدفون بها أحد الأولياء الصالحين المنتسبين لآل البيت وليس لأحد الأشخاص الآخرين والذى يحمل نفس الإسم .

وتتمثل هذه النتيجة أو الحقيقة فى النص التأسيسى لضريح على نفيس الرحمانى فقد اشتهر هذا الضريح ( ومسجده الملاصق له والذى هدم عام ١٩٨٦م ) بأنه ضـــريح

(١) حسن الباشا : الألقاب الإسلامية ص ٣١٧ .
(٢) عبد السميع البراوى : لغة الإدارة العامة فى مصر ص ٢٣٨
(٣) مصطفى بركات : الألقاب العثمانية ص ٣٣٨

ومسجد العالم العربي الطبيب المسلم الشهير علي بن النفيس[1] مكتشف الدورة الدموية الصغرى . ولكن النصوص الكتابية أوضحت أن هذا ليس صحيحاً وذلك للأسباب الآتية :-

أولاً : - عند الرجوع إلى المصادر التاريخية التي تحدثت عن ابن النفيس لا نجد أي ذكر لبلدة الرحمانية ( أو محلة عبد الرحمن كما كانت تسمى قديماً ) أو أي إشارة لعلاقة ابن النفيس بها بل تشير إلى أن إبن النفيس لم يخرج طيلة حياته من القاهرة ولم تكن له أية روابط بغيرها من البلدان[2] .

ثانياً : - ذكرت معظم المصادر أن وفاة ابن النفيس كانت في القاهرة وذلك بعد مرضه لمدة ستة أيام وأنه وقف داره وأمواله وكتبه على البيمارستان المنصوري بالقاهرة وهذا يزيد في الإعتقاد بأن ابن النفيس دفن بالقاهرة حيث توفي بها بعد مرضه[3] .

---

(١)هو علاء الدين أبي الحزم القرشي المتطبب ، ولد بدمشق عام ٦٠٧هـ ودرس الطب هناك على يد رئيس الأطباء بديار مصر والشام الحكيم مهذب الدين الدخوار ( ت ٦٢٨هـ ) ثم إنتقل إبن النفيس إلى القاهرة عام ٦٣٢ أو ٦٣٣هـ/ ١٢٣٦م وذلك عندما إستدعاه السلطان الكامل محمد ( ٦١٤ - ٦٣٥هـ / ١٢١٨ - ١٢٣٨م ) وتولى رئاسة البيمارستان المنصوري بالقاهرة ولم يسافر منها طيلة حياته وتوفي يوم الجمعة ١١ ذي الحجة عام ٦٨٧هـ وهو أول من إكتشف الدورة الدموية الصغرى . عن إبن النفيس الطبيب العربي وحياته وسيرته وأعماله أنظر :-
- شهاب الدين أحمد بن فضل الله العمري : مسالك الأبصار في أخبار ملوك الأمصار - مخطوط ٩٩م تاريخ ج ٧ ص ٢٢٥ بدار الكتب المصرية بالقاهرة .
- يوسف العيش : مخطوطات دار الكتب المصرية - التاريخ وملحقاته - مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق ص ٣٠٦ - مطبعة دمشق ١٩٤٧م .
- إبن أبي أصيبعة ( موفق الدين أبو العباس أحمد بن القاسم السعدي الخزرجي ) : عيون الأنباء في طبقات الأطباء - ج١ ص ٢ ،٣- طبعة دار الفكر - بيروت ١٩٥٧م .
- بول غليونجي : إبن النفيس - سلسلة أعلام العرب - رقم ١٠٤ - هيئة الكتاب - القاهرة ١٩٨٣م.
(٢) العمري : المرجع السابق - مخطوط - ج ٧ ص ٢٢٥ ، - ابن أبي أصيبعة : المرجع السابق ج١ ، ٢ ، ٣
- بول غليونجي : المرجع السابق
- يوسف زيدان : ابن النفيس الطبيب مكتشف الدورة الدموية - مات بالقاهرة فلماذا يكتشف قبره في رشيد ؟ ( وكان يقصد الرحمانية ، ولكن لأن التصريح بالصحف آنذاك كان على لسان مدير آثار رشيد فنسب الكشف لمدينة رشيد ) مقال منشور بجريدة الأهرام بتاريخ ١٤ / ١١ / ١٩٨٨م .
(٣) العمري : المرجع السابق ج ٧ ص ٢٢٥ .

ثالثاً : - ذكرت إحدى الوثائق[1] ، وهى خاصة بنسب السيد نفيس الرحمانى ومؤرخة بعام ١٢٩٠هـ . نسب هذا الولى دفين هذا الضريح وأوردت نسبه "بأنه السيد الحسيب النسيب أبو محمد السيد نفيس ابن السيد محمد بن السيد حيدر...إلخ " إلى أن يصل نسبه إلى الإمام زين العابدين بن الإمام الحسين ابن الإمام على بن أبى طالب رضى الله عنهم أجمعين .

كما ذكرت هذه الوثيقة " بأنه كان يغلب على الشيخ نفيس الجذب والوله حتى قال العلامة النسابة الفاضل بن طباطبا " رأيت الشيخ نفيس وهو مجذوب فى حالة الوله بمصر" ، وتذكر الوثيقة أيضاً أن السيد نفيس " إستوطن قرية من قرى مصر من إقليم البحيرة تسمى الرحمانية ومحلة عبد الرحمن وأعقب بها وبنى له مقاماً ودفن بها وخلف ولده الذى يكنى به وهو السيد محمد نفيس وأخاه السيد على نفيس وكانا على طريقة والدهما عارفين عن الدنيا يغلب عليهما الوله والزهد" .

ويفهم من الكلام السابق أن دفين هذا الضريح ليس هو على بن النفيس الطبيب العربى الشهير ، وربما كان صاحب هذا الضريح هو على بن نفيس الرحمانى وليس والده السيد نفيس ، لأن اسم على ورد فى النص التأسيسى على مدخل الضريح كما أن أقدم ستر لهذا الضريح نقشت عليه كتابات من بينها آية الكرسى والآية التى تشير لأولياء الله والأهم عبارة " مقام العارف بالله سيدى على نفيس رضى الله عنه سنة ١٣٠٨ " وهذا يشير صراحة إلى أن دفين هذا الضريح أو المقام هو ولى الله على نفيس الرحمانى وليس على بن النفيس الطبيب العربى المشهور.

رابعاً : - هناك أماكن بالقاهرة تحمل إسم " النفيس " فقد ذكرت المراجع بعض الأماكن بالقاهرة تحمل إسم النفيس منها مثلاً " عطفة النفيس " الواقعة جهة اليسار

---

(١) وثيقة نسب الشيخ نفيس الرحمانى سطر ٤٢ - ٧٢ ، مؤرخة بيوم الأحد ٢٨ ذى الحجة سنة ١٢٩٠هـ ( توجد صورة من هذه الوثيقة لدى المؤلف) ، والأصل منها محفوظ بمشيخة الطرق الصوفية بالقاهرة

من شارع تحت السور الذى يبدأ من نهاية شارع العطارين إلى أول شارع باب القرافة بالقاهرة وهو مكان قريب جداً من محل إقامة ابن النفيس الطبيب العربى . فالأولى به أن يدفن بهذا المكان أو بأحد الأماكن التى تحمل إسمه إن لم يكن قد دفن بالقرافة الكبرى[1] .

خامساً :- وجود ضريح يحمل اسم أحد المشاهير أو الأعلام أو الأولياء بأحد الأماكن لا يعنى بالتأكيد أنه مدفون به فقد كان من عادة المصريين فى العصور السابقة إقامة عدة أضرحة لشخص واحد وخاصة إن كان هذا الشخص من كبار الأولياء أو العلماء .

سادساً :- إذا نظرنا لحياة إبن النفيس الطبيب المشهور نتبين أنه لم يتزوج وبالتالى لم يكن له عائلة أو ذرية تحيى ذكراه وتهتم بآثاره كذلك لم يكن له أقارب بالقاهرة وأن عائلته بدمشق غير معروفة ولم تشر إليها المصادر لتواضعها . ولكل هذا اختفت آثاره الشخصية بعد وفاته ولكن آثاره العلمية ظلت باقية لعدة قرون .

سابعاً :- قامت هيئة الآثار سابقاً ( المجلس الأعلى للآثار حالياً ) بعمل جسات وحفائر[2] بداخل ضريح نفيس الرحمانى - وذلك أسفل المقصورة الخشبية ووصل الحفر إلى عمق ٢.٥٠م حتى تم الوصول إلى طبقة من التربة عثر بها على كسرات من الفخار المطلى وقطع صغيرة من الزجاج المموه بالمينا . وهذه اللقى الأثرية عن طريقها تم تأريخ هذه الطبقة بأنها تنتسب إلى العصر المملوكى . ولكن لم يتم العثور على أية متعلقات أو أدوات تتصل بمهنة الطب والطبيب كما كان معتقداً بين العامة من أهل المدينة وأن هذه المواد قد دفنت مع الطبيب إبن النفيس .

---

(١) على مبارك : الخطط ج ٢ ص ٢٩٧ .
- يوسف زيدان : المقال السابق .

(٢) هيئة الآثار المصرية : تقرير حفائر ضريح ومقبرة ابن النفيس بالرحمانية / غير منشور ١٩٨٦م . ( وكان المؤلف أحد الآثاريين الذين قاموا بإجراء هذه الجسات والحفائر ) .

ونخلص من الكلام السابق بأن الآثاريين لم يعثروا فى هذه المقبرة أثناء الحسات والحفائر بها على أى دليل مادى يؤكد أو يشير إلى أن هذا الضريح دفن به الطبيب العربى الشهير على بن النفيس .

وجدير بالذكر أنه من بين القطع أو اللقى الأثرية التى عثر عليها بداخل المقبرة قارورة فخارية تشبه جلة النفط الفخارية وهى من الفخار الأسود وليس لها رقبة ولكن لها مقبض صغير بدون فوهة وبها ثقب صغير من أسفل[1] .

ثامناً : - القطعة الرخامية التى عثر عليها الأهالى بداخل أساسات المسجد القديم الذى هدم . واتخذها البعض دليلاً قاطعاً على أن هذا هو ضريح العالم العربى الطبيب الشهير على بن النفيس . هى عبارة عن قاعدة ناقوسية لعمود رخامى نقشت عليها كتابات عربية حديثة من حيث أسلوب حفرها الغائر وكذلك من حيث مضمونها ( شكل رقم ١٢٤أ، ب،ج ، د ) وأشك فى أثرية هذه الكتابة وأصالتها فقد كتبت عليها عبارة ( هذا قبر العالم الطبيب على بن النفيس المتوفى فى القرن السابع الهجرى ) وإذا دققنا النظر فى مضمونها نجد أن شواهد القبور أو الكتابات الجنائزية وكذلك النصوص التأسيسية لم تكن تسجل على قواعد الأعمدة أو تيجانها كما أن النصوص التأسيسية على مر العصور الإسلامية المختلفة لم يكن يؤرخ لها بكلمة ( القرن كذا ) وإنما كان التأريخ باليوم والشهر والسنة أو بحساب الجمل . كل ذلك إضافة إليه عدم وضوح الخط وعدم أثريته يؤيد عدم الأخذ به .

تاسعاً : - النص التأسيسى على مدخل الضريح لم يرد به صراحة أو تلميحاً أية إشارة أو ذكر إلى أن هذا الضريح لعلى بن النفيس الطبيب المشهور.

---

(١) هذه القارورة محفوظة بمخازن منطقة آثار رشيد تحت رقم سجل ٤٤ .

هامش] :- ذكر على باشا مبارك فى خططه عند حديثه عن محلة عبد الرحمن (الرحمانية) أن بها مساجد شهيرة وكثيرة أشهرها جامع نفيس الرحمانى[1] وذكر نسبه الذى يصل إلى الإمام على بن أبى طالب كما ذكرته الوثيقة السابقة الخاصة بنسبه أى أن هذا الضريح هو لولى صالح من أولياء الله الصالحين ولكن أحد الباحثين[2] ذكر أنه لم يتوصل إلى ترجمة لحياته ( أى نفيس الرحمانى ) فى الطبقات الكبرى للشعرانى المتوفى عام(٩٥٢هـ / ١٥٤٥م ) . وعلى ذلك نستطيع أن نطلق على هذا الضريح ومسجده اسم مسجد وضريح على نفيس الرحمانى .

ومما سبق يتضح لنا فائدة النصوص التأسيسية فى تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة الخاصة ببعض العمائر الدينية من مساجد أو أضرحة .

ط :- تخللت النصوص الكتابية وخاصة التأسيسية على المنشآت المعمارية سواء الدينية أو المدنية أو الحربية أو التجارية ... إلخ بعض النصوص أو الأبيات الشعرية أو قريبة الشبه بالشعر.

والنصوص التأسيسية على العمائر الدينية بالبحيرة يوجد بينها بعض النصوص الشعرية بلغ عددها عشرة نصوص استطاع المؤلف تحديدها من بين هذا الكم الهائل من الكتابات بصفة عامة .

ولقد انتشرت الكتابات أو المنظومات الشعرية على العمائر بأنواعها فى العصر العثمانى ويبدو أن إستخدام الشعر كطريقة للكتابة على الآثار العثمانية قُصِدَ به أحياناً الزخرفة الكتابية إضافة إلى ما تحمله كتابات كل نوع من العمائر الأثرية من معانى شعرية تتمشى مع طبيعة العمائر واستخدامها[3] . وقد استمر إستخدام المنظومات

---

(١) على باشا مبارك : الخطط ج ١٥ .

(٢) محمد محمود زيتون : المرجع السابق ص ٥٨٨ .

(٣) جمال عبد العاطى خير الله : الدلالات الأثرية لمنظومات الشعر على الآثار الإسلامية بالقاهرة العثمانية بحث منشور بمجلة " دراسات شرقية " ( دورية نصف سنوية ) ص ١٢٥ عدد ٢١ جماد أول / القاهرة ١٩٩٨.

الشعرية فى مصر فى عهد محمد على وأسرته ، وطبيعى أن ينتشر هذا الأسلوب فى الكتابة فى أقاليم مصر تأثراً بالعاصمة .

والنصوص الشعرية العشرة الواردة بعمائر الدحيرة الدينية نقشت جميعها على الرخام بإستثناء نص واحد نقش على الحجر الجيرى بأسلوب الحفر الغائر وهو النص التأسيسى لضريح الخراشى بدمنهور والنصوص التسعة الباقية إستخدم فى كتابتها أسلوب الحفر البارز.

أما بالنسبة لخطوط هذه النصوص الشعرية فقد كتبت أربعة نصوص بالخط الفارسى ( التعليق ) وهى : النص التأسيسى الشعرى لضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية ( ١٢٩٧هـ ) والنص التأسيسى لمسجد أبو مندور وكذلك النص التأسيسى لضريح أبو مندور برقم ( ١٣١٢هـ ) والنص الرابع هو النص التأسيسى لضريح الخراشى بدمنهور ( ١٣٠١هـ ) .

أما النصوص الشعرية الستة الباقية فقد كتبت بخط الثلث وهم :

النص التأسيسى لمسجد بن حاتم بالرحمانية ( ١٢٩٨هـ ) وشاهد قبر مصطفى أفندى كمال بمقبرة السلانكلى ( نهاية ق ١٣هـ / ١٩م ) ونص شاهد قبر الست فاطمة بنت مصطفى أفندى كمال ( ١٣٠٧هـ ) .

والنص التأسيسى لضريح على باشا مهنا بمنشأة مهنا ( ١٢٤١هـ ) والشاهد الشرقى لمقبرة على باشا مهنا وكذلك الشاهد الغربى .

# الخاتمة

رغم مساحة محافظة البحيرة الشاسعة إلا أن العمائر أو المنشآت الأثرية تتركز بها في بعض المناطق دون الأخرى ، وذلك نظرا لأنه هناك بعض المناطق المستحدثة في العصر الحديث وأعمال التجديد مستمرة بها ، إضافة إلى أن العمائر الدينية الباقية من القرنين ١٣ ، ١٤ هـ بالبحيرة توجد في بلدان ذات تاريخ قديم على مر العصور ، وبعض البلدان الحديثة وجدت بها عمائر أو عناصر معمارية وفنية من عمائر دينية مندرسة من القرن ١٤ هـ / ٢٠ م .

ومن خلال دراسة هذه المساجد والأضرحة والعناصر المعمارية والفنية الباقية عن بعض العمائر المندرسة إستطعت التوصل لبعض النتائج في نهاية هذا البحث نستطيع إجمالها في الآتي :-

١. يمكن القول بأن البلدان التي وجدت بها هذه المساجد والقباب والأضرحة يقع بعضا منها على نهر النيل ( فرع رشيد ) وهي : رشيد . إدفينا . دمنهور . دير وط المحمودية . سمخراط . كفر غنيم . الرحمانية . مرقص . المنشية . محلة بشر . شابور

وتوجد بعض العمائر الدينية بمدينة دمنهور فهي مدينة عريقة تضرب بجذورها في عمق التاريخ وهي مقر لمحافظة وإقليم البحيرة منذ زمن طويل ، فلقد بقيت بها بعض العمائر الدينية التي ترجع للقرن ١٣هـ / ١٩م والبعض الآخر يرجع للقرن ١٤هـ / ٢٠م .

أما بقية البلدان الأخرى فهي تقع حول الطريق الزراعي الذي يربط القاهرة بالإسكندرية مثل : قليشان وجبارس بحري ( مركز إيتاى البارود ).

ومما سبق نستطيع القول أن الموقع على النيل أو بالقرب منه في المناطق الزراعية ساعد على وجود عمائر دينية هامة وبالتالي تمت المحافظة على أعداد منها حتى الآن .

٢. لقد ساعدت شخصية صاحب المنشآة أو من أمر بإنشاءها . فى الاهتمام بهذه المنشآت ، ومثال ذلك مسجد أو ضريح لأحد آل البيت النبوى أدى إلى أن يهتم به أهل هذه البلدان وكذلك من يقومون على الإدارة وشئون الحكم فى هذه البلدان ودلك مثل ضريح وقبة ( وقبل ذلك المسجد ) سيدى أبو المجد بمرقص . فهو والد القطب الدسوقى سيدى إبراهيم الدسوقى ونسبه يصل إلى فاطمة الزهراء بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم .

ومسجد السلطان حسين بجبارس ، ومسجد وضريح أبو مندور برشيد . وهو لأحد الأولياء الصالحين ، وجدده الخديوى عباس حلمى الثاني .

وقد يكون المنشئ ذا جاه أو يُسرٍ من المال فيهتم بالإنفاق على منشآته مثل مسجد وتكية محمود باشا الحنشى بدمنهور ومسجد التوفيقية بالتوفيقية حيث قام بتنشئ كلاهما بالصرف دون بحل أو إقلال . على إنشاء وزخرفة وعمارة هذين المسجدين .

٣. درسنا فى هذا الكتاب ستة وخمسين ( ٥٦ أثر ) أثرا ما بين مساجد وقباب وأضرحة ومآذن ومنابر ومداخل وستور لأضرحة ولوحات وأفاريز تأسيسية. نشرت من هدا العدد أربعين أثرا لأول مرة .

فقد درست تسعة عشر مسجدا من القرنين ١٣ ،١٤ هـ / ١٩، ٢٠م ينشر منهم لأول مرة خمسة عشر مسجدا . كما قمت بدراسة تسعة عشر قبة وضريحا من القرنين المذكورين ينشر منهم لأول مرة إحدى عشرة قبة وضريحا .

وهناك بعض العناصر المعمارية والفنية الباقية من عمائر مندثرة . فقد نشرت لأول مرة أربع مآذن من مجموع خمسة وكذلك خمسة منابر لأول مرة من مجموع ستة منابر وكسوتين أو ستترين من ستور الأضرحة تنشران لأول مرة من مجموع أربع كسوات . إضافة إلى دكة مقرئ واحدة باقية من أحد المساجد ومدخل مسجد.

٤. تنوعت طرز مساجد البحيرة فى هذه الفترة من حيث التخطيط فمنها المساجد ذات الرواقين ، والثلاثة أروقة والأربعة والخمسة أروقة الموازية لجدار القبلة وكل هذه الأنواع دون صحن أو درقاعة . كما وجدت ببعض المساجد شخشيخة فى الرواق الأوسط ، والنادر منها حلت القبة مكان الشخشيخة ، وذلك نشاهده فى نموذجين فقط وهما مسجد السلطان حسين بجبارس ومسجد التوفيقية وكلاهما يرجع للقرن ١٤ هـ / ٢٠م .

٥. من حيث مادة البناء . فقد بنيت مساجد وقباب وأضرحة البحيرة فى هذه الفترة بالآجر الأحمر ومونة القصرمل أو المونة الطينية ( من الطمى ) باستثناء مسجدين بنى كل منهما بالحجارة ذات النحت الجيد وهما أيضا مسجد السلطان حسين بجبارس والتوفيقية بالتوفيقية ، كما أن هناك ضريح ومآذنة شيد كل منهما بالحجارة مع الآجر ويتجلى ذلك فى ضريح أبو المجد بمرقص ، وكذلك فى مئذنة أبو المجد الباقية من مسجده حيث شيدت المقرنصات من الحجارة وسلم المئذنة وشرفة الآذان .

٦. وجدت بالبحيرة فى فترة البحث مساجد شيدت على الطراز المملوكى وذلك فى العناصر المعمارية مثل الواجهات والمداخل والمقرنصات والمآذن والقباب والأسقف ، ويتضح ذلك فى بعض مساجد القرن ١٤هـ/ ٢٠م مثل مسجد السلطان حسين بجبارس ومسجد الحبشى بدمنهور ومسجد التوفيقية بالتوفيقية وكان هذا الطراز قد تم إحياؤه من جديد فى نهاية القرن ١٩م وبداية القرن ٢٠م فى القاهرة ومن ثم تأثرت به مدن الأقاليم .

٧. شاركت المرأة المسلمة فى إنشاء بعض مساجد البحيرة فى هذه الفترة حيث يظهر ذلك فى مسجد التوفيقية ، فلقد أنشأته السيدة نبيهة هانم بنت عبد الله باشا عزت سنة ١٣٥٥هـ .

٨. في هذا البحث قمت بدراسة ونشر جميع النصوص الكتابية التي سجلت بهذه العمائر سواء النصوص التأسيسية أو الزخرفية أو التي نقشت على جوانب تراكيب القبور والأضرحة وشواهدها . فلقد بلغ عدد هذه النصوص الكتابية أكثر من مائة واثنين وثلاثين نقشا إستخدم في تنفيذها وكتابتها خط الثلث حيث كتب به حوالي مائة وخمس من النصوص الكتابية ، والخط الكوفي الهندسي الذي سجل به واحدا وعشرين نصا كتابيا وكذلك الخط الكوفي المورق الذي كتب به سبعة نقوش كتابية ، والخط الفارسي وكتب به أربعة نصوص ، والخط المثنى أو المتعاكس وكتب به نص كتابي واحد .

٩. لقد أفادت دراسة النصوص الكتابية في التعريف ببعض أصحاب العمائر كما أمدتنا ببعض أسماء الصناع من بناءين ونحارين ومطعمين وغيرهم . فقد وصلتنا أسماء ستة صناع وقعوا بأسمائهم على عمائرهم أو منتجاتهم تفصيلهم كالآتي :

- **نجار واحد** : وهو " عبد العزيز محمد عطية " صانع منبر مسجد التوفيقية ١٣٥٤هـ/١٩٣٦م .
- **إثنان من البناءين وهما** : " الفقير إبراهيم شتا " الذي قام ببناء قبة الجيشي بدمنهور عام ١٢١٩ هـ ، " المعلم حسن محمد البنا " الذي قام ببناء مسجد الصيرفي بقليشان عام ١٣٢١هـ .
- **ورد اسم مطعم واحد وهو** " الحاج محمد النالي الإسكندراني " الذي قام بتطعيم باب قبة وضريح مسجد العباسي برشيد ١٢٢٤ هـ / ١٨٠٩م .
- **ورد اسم مرخم واحد وهو** " محمد يومي المرخاتي " الذي قام بصناعة التركيبة الرخامية لضريح علي باشا مينا بمنشأة مينا ١٣٤١ هـ .
- **مطرز واحد وهو** " عبد النبي " الذي وقع باسمه في نهاية النصوص الكتابية على ستر ضريح الحلبي بإدفينا بصيغة " تشغيل عبد النبي ١٣٤٤"

أما الخطاطون والكُتّاب فلم يرد بالنصوص الكتابية ذكر لهم باستثناء كاتبين أو خطاطين اثنين أولهما " إبراهيم سيد أحمد " كاتب النقش الكتابى التأسيسى لقبة وضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية ١٢٩٧هـ والثانى وقع باسم " اللبان " وذلك أسفل النص الكتابى على اللوحة المعلقة بجدار القبلة بالمسجد الكبير بالمحمودية ولكنها بدون تاريخ .

١٠. توجد بالبحيرة مساجد وأضرحة سجلت بها نصوص تأسيسة نقشت على لوحات رخامية أو حجرية أعلى المداخل أو بداخل المنشأة أو سجلت على الأعتاب الخشبية أو الرخامية لداخل هذه المنشآت .

وقد استطاعت حصر ستة عشر مسجدا أو ضريحا سجلت بكل منها نصوصا تأسيسة على المداخل ( لوحات رخامية . أعتاب رخامية . أعتاب خشبية ) أو بأحد جدران المسجد أو الضريح وذلك من جملة ستة وثلاثين مسجدا وضريحا .

١١. سجلت بعض النصوص التأسيسية على المنابر سواء للمسجد أو المنبر نفسه. فقد درست فى هذا الكتاب تسعة عشر منبرا خشبيا سجلت على ثمانية منابر منها نصوصا تأسيسية ، وهذه النصوص تؤرخ لتشييد المسجد أو المنبر ونقشت أعلى باب المقدم بالحفر البارز أو الطلاء أو سجلت بداخل المنابر بالطلاء أيضا .

١٢. أفادت قراءة النصوص الكتابية ( والتسجيلية منها خاصة ) قراءة صحيحة فى التعرف على التواريخ الصحيحة لإنشاء أو تجديد هذه المنشآت إضافة إلى تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة الخاصة ببعض الشخصيات أصحاب هذه المنشآت وذلك كما هو موجود فى النص التأسيسى لقبة وضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية ١٢٩٧هـ وكذلك النص على ستر هذا الضريح ١٣٠٨ هـ .

١٣. تم التعريف بتاريخ وأسماء المدن أو القرى أو التوابع التى وجدت بها هذه المنشآت أو العناصر المعمارية والفنية ، وذلك عبر فترات التاريخ المختلفة .

١٤. البلدان التى وجدت بها هذه المنشآت أو العناصر المعمارية والفنية هى : رشيد ديبى . محلة الأمير . ديروط . المحمودية . دمنهور . الرحمانية . مرقص "المجد حاليا " المنشية " تابعة لمركز الرحمانية " . محلة بشر . جبارس بحرى . قليشان . التوفيقية شابور .

فلقد بقى برشيد خمسة مساجد وثلاثة أضرحة ومئذنة باقية من مسجد مندرس.

وديبى بقى بها قبة واحدة ، وديروط بها قبة واحدة والمحمودية بها مسجد واحد ودمنهور بها أربعة مساجد وثلاث قباب وعنصرين معماريين باقيين وهما مدخل مسجد ومئذنة .

وبقى بالرحمانية ثلاث قباب وثلاثة منابر ولوحة تأسيسية رخامية . ونقش تأسيس على إفريز خشبى وسترين من ستور الأضرحة .

أما مرقص فلقد بقى بها قبة ، ومئذنة ، وستر ضريح والمنشية بقى بها منبر واحد ومحلة بشر بقى بها منبر وقبة ضريحية ، أما جبارس فيوجد بها مسجد وقليشان بقى بها مسجد واحد ، وشابور يوجد بها مسجد ، ومئذنة باقية من مسجد مندرس والتوفيقية يوجد بها مسجد واحد ويعتبر تحفة معمارية وفنية .

١٥. ومن نتائج هذه الدراسة . تنوع المآذن بمساجد البحيرة فى هذه الفترة حيث توجد مآذن متأثرة فى بعض عناصرها بالمئذنة العثمانية ، وهذا ما نشأ هذه فى مئذنة مسجد المراد نى بدمنهور " ١٢٤٠هـ" ، ومئذنة مسجد أبو المجد بمرقص "١٢٨٩هـ" ومئذنة مسجد على باشا مهنا بمنشأة مهنا " بداية القرن ١٤هـ /٢٠م " ومئذنة مسجد أبو مندور برشيد "١٣١٢هـ" ومئذنة المسجد الشرقى بشابور "١٣١٨هـ" حيث أن قمة كل من المآذن السابقة على هيئة سن القلم الرصاص وشيدت هذه القمم من المبانى أو الخشب .

وسارت بعض مآذن البحيرة على الطراز المملوكى كما هو واضح فى مآذن مسجد السلطان حسين بجبارس ، ومسجد الحبشى بدمنهور ومسجد التوفيقية بالتوفيقية .

أما الغالبية العظمى من هذه المآذن فقد تأثرت بالطراز الإقليمى الخاص بأقاليم الوجه البحرى وهو ذو قاعدة مربعة يعلوها بدن مثمن من مستوى واحد أو اثنين تعلوه شرفة آذان واحدة تقوم على حطات مقرنصة مخلقة فى الجص ويخرج من هذه الشرفة بدن اسطوانى قصير. والبعض الآخر من المآذن يحتوى على بدنين مثمنين وشرفتين للآذان أو ثلاثة .

ولقد بنيت هذه المآذن كلها من الآجر الأحمر ومونة القصرمل باستثناء مئذنة مسجد السلطان حسين بجبارس ومئذنة مسجد التوفيقية بالتوفيقية وكل منهما شيدت من الحجارة .

ولقد خلت مآذن البحيرة فى الفترة موضوع البحث من النصوص الكتابية على أبدانها أو مداخلها باستثناء مئذنة مسجد الغنيمى بكفر غنيم والتى نقش على مدخل قاعدتها النص التأسيسى لتشييدها "١٣٤٤هـ / ١٩٢٦م "

١٦. خلت مساجد البحيرة فى هذه الفترة من ظاهرة تعدد المآذن بالمسجد الواحد ولا توجد حتى بمآذن الفترة العثمانية كلها بالبحيرة مسجد به أكثر من مئذنة باستثناء جامع زغلول برشيد والذى يرجع تاريخه إلى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى / السادس عشر الميلادى .

كما أن بعض مآذن مساجد البحيرة فى فترة البحث متهدمة ولم يتبق منها سوى القاعدة مثل مئذنة مسجد الشيخ قنديل برشيد ومئذنة مسجد الخراشى بدمنهور وبعض المساجد خالية من المآذن تماما مثل مسجد الباشا برشيد .

١٧. ومن نتائج هذه الدراسة أيضا . معظم القباب والأضرحة ملحقة بمساجد باسمها والقليل هو المستقل عن آية منشآت .

١٨. بعض القباب تغطيها الزخارف الهندسية والنباتية وذلك مثل قبة ضريح الحبشى وقبتى المسجد أيضا بدمنهور حيث غطيت كل منها بزخارف زجزاجية وأوراق وأنصاف أوراق نخيلية نفذت بالأسلوب البارز فى طبقة الجص التى تغطيها وبعض القباب تشكلت على هيئة فصوص أو عروق بارزة منفذة بالآجر والبعض الآخر من القباب خال من آية زخارف .

١٩. ورد بعمائر البحيرة الدينية نص تأسيسى نقش بإحدى مناطق الانتقال وذلك فى قبة وضريح الحبشى حيث نقش تاريخ الإنشاء فى منطقة الانتقال إضافة إلى شغل مناطق الإنتقال فى الأركان الثلاثة الآخرى بآيات قرآنية ، ويعتبر هذا النموذج فريداً من نوعه فى مساجد وأضرحة البحيرة .

٢٠. غطيت مساجد البحيرة فى هذه الفترة بأسقف خشبية بسيطة عبارة عن عروق متعامدة على جدار القبلة تقطعها ألواح خشبية مسطحة . ولكن هناك مسجد شذ عن هذه القاعدة وهو مسجد التوفيقية حيث أن أسقفه من الخرسانة التى تقوم على كتل وكمرات حديدية .

ويوجد مسجدان غشيت أسقفهما بالزخارف الهندسية والنباتية الرائعة الألوان والتنفيذ ويتجلى ذلك فى أسقف مسجدى السلطان حسين بجبارس ، والحبشى بدمنهور .

٢١. بقيت بمساجد البحيرة بعض دكك المبلغين بلغ عددها ست دكك بعضها من المبانى والبعض الآخر من الخشب ، ولكن تميزت دكة المبلغ بمسجد العباسى بتفردها من حيث العناصر الزخرفية وأسلوب تنفيذها حيث غطى سقفها كلها بالعناصر الزخرفية الهندسية والنباتية بأسلوب الطلاء بالألوان الزاهية المتنوعة .

أما دكة المبلغ بمسجد الحبشى فهى فريدة من نوعها فقد شيدت من المبانى وتقوم على حطات مقرنصة على شكل مثلث مقلوب وتوجد مخلقة فى وسط الجدار الشمالى الغربى

٢٢. ألحقت ببعض المساجد مصلى للحريم وبلغ عددها ثلاثة اثنتان فى مسجدى الحبشى والتوفيقية ألحقت كل منهما بالجدار الشمالى الغربى ويربط بينها وبين المسجد باب يؤدى إليها.

أما المثال الثالث فهو من الخشب وهو مصلى الحريم بمسجد أبو مندور برشيد حيث تقوم على جدارى المسجد وأحد الأعمدة ويصعد إليها بواسطة سلم لولبى وهى فريدة من نوعها بمساجد البحيرة أيضا.

٢٣. ألحقت ببعض المساجد أسبلة وذلك نراه فى مسجد العرابى، وأبو مندور برشيد ومسجد الحبشى بدمنهور.

وهم يسمون مسجد العرابى سبيل اللوحة الرخامية للتسبيل التى تشير إليه وهى متجهة فى الجزء الشرقى من الواجهة الشمالية الغربية.

أما مسجد أبو مندور فهو ملحق بسبيل المنحة والمخازن فى الناحية الجنوبية الغربية للمسجد وسبيل السبيل من الحديد حيث تتكل به زخارف نباتية مكررة تواليها ورقة نباتية ثلاثية بشكل معدول ومقلوب.

والسبيل الثالث وهو سبيل مسجد الحبشى وهو ينفرد عن بقية الأسبلة بشكله العام وزخارفه فهو يوجد بعيدا عن المسجد تماما وذلك عند المدخل الخارجى للسور الذى يدور حول المسجد، وله ستة شبابيك تغشيها الزخرفة النباتية المتمثلة فى الورقة النخيلية وأنصافها منفذة فى الحديد إضافة للزخارف النباتية المنفذة فى الجص أعلى هذه الشبابيك والكتابات القرآنية المنقوشة على واجهة عقد كل شباك. وقمة هذا السبيل مخروطية الشكل وذات أضلاع ستة.