

الفصل الرابعة الزخارف والكتابات

أولاً : الزخارف

حفلت المنشآت الدينية الباقية بالبحيرة من القرنين ١٢ ، ١٤ هـ بالعديد من الزخارف . ولقد تجردت زخارف المساجد والأضرحة من كل ما هو مادي فسادت في عناصرها المعمارية الزخرفة الهندسية والنباتية والكتابية .

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

ولقد تنوعت الزخارف الهندسية حيث وجدت منها عناصر عديدة مثل الطبق النحسى 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 في العديد من المساجد والأضرحة وتمثلت في 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 في تنفيذ هذه العناصر الزخرفية أساليب ندية وصناعية متنوعة مثل الحفر الغائر والبارز والتجميع والتعشيق والسدايب الخشبية البارزة والتفريغ والتخريم والتطريز .

الزخارف الهندسية وعناصرها

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

هذا - ولقد تطورت الزخرفة الهندسية في الفنون الإسلامية تطوراً عظيماً وذلك بفضل الخيال الخصب للفنان المسلم فشملت جميع الأشكال المعروفة بسيحطة ومركبة متداخلة أو متشابكة^(١) وأصبحت تتمثل فيها كل أساسيات الجمال الفني من تكرار وتنوع وتشعب^(٢) .

لقد ظهرت الزخارف الهندسية في بادئ الأمر على استحياء وذلك في اللوحات الجصية التي تزين نوافذ الجامع الطولوني بمصر والمسجد الجامع بقربطبة، ثم انتشر استخدامها في مصر في ق ٦ هـ / ١٢ م في المحاريب الخشبية المتنفلة والمناير ومصاريع الأبواب ثم سرعان ما أخذت طريقها في التطور منذ بداية ق ٧ هـ / ١٣ م وظهرت في مجالات واسعة حتى غمرت الفنون الإسلامية من بلاد فارس إلى الأندلس^(٣) .

وفي مساجد وأضرحة البحيرة استخدمت عناصر هندسية عديدة بداخل وخارج هذه العمائر ونستطيع حصرها في العناصر التالية :-

(١) أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها - المنخل ص ٤٥
- فريد شافعى : العمارة العربية في مصر الإسلامية - ص ٢١٩ - هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٤ م .
(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : الفن المصري الإسلامي - ص ٦٣ - سلسلة إقرأ عدد ١١٤ يولية ١٩٥٢ م .
(٣) السيد عبد العزيز سالم : أسرار الجمال في الفن الإسلامي - بحث منشور في مجلة المجلة ص ١٠٠ - عدد ٢٢ أكتوبر ، ١٩٥٨ م القاهرة .
- السيد عبد العزيز سالم : القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية - بحث مستخرج من كتاب "بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار" التسم الثاني "بحوث في الفنون والتخطيط والآثار الإسلامية" ص ٢٩٥ ط ١ - دار الغرب الإسلامي - بيروت ١٩٩٢ م .

الطبق النجمي وأجزاؤه (شكل رقم ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣): يعتبر العنصر الزخرفي

السمي بالطبق النجمي من أبرز أنواع الزخارف الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية، وهو يعتبر ابتكاراً فنياً إسلامياً لم يعرفه فن من الفنون قبل الفتح الإسلامي، ويعتمد في تكوينه على العلاقات الهندسية والرياضية. ولقد عرفت مصر هذه الزخرفة بصورتها البسيطة منذ أواخر العصر الفاطمي ولكنها تصورت وانتشرت في مصر والشام في العصر المملوكي وكذلك في العراق في العصر السلجوقي ثم امتدت إلى بلاد المغرب العربي^(١).

واستخدم الطبق النجمي في زخرفة التحف الخشبية والمعدنية والجبسية والرخامية وكذلك في الصفحات الذهبية في المصاحف والكتب وفي زخرفة السقوف. وكان للطلق النجمي أنواع عديدة، فمنه الإثنا عشرى والعشارى والتماثلي والسداسي.

وفي القرنين ١٣، ١٤ هـ الدراسة استخدام الفنان - الطبق النجمي - وأجزاءه بكثرة في زخرفة وحدات وعناصر معمارية وفنية من العمائر الدينية سواء على الحجر أو الخشب أو الرخام أو الجص.

وكان أغلب استخدام زخرفة الطبق النجمي على التحف الخشبية مثل المنابر وكذلك المقرئين والأبواب وغيرها، كما وجدنا هذا العنصر الزخرفي منفذاً على الأقمشة في بعض ستور الأضرحة.

ومن النماذج الخشبية التي استخدم الطبق النجمي في زخرفتها منبر مسجد العرابي برشيد (١٢١٩ هـ / ١٨٠٤ م) منفذاً بأسلوب التجميع والتعشيق وهو ثماني الأضلاع وكذلك أسلوب القطع والتفريغ (لوحة رقم ١٢) وفي منبر مسجد الإدفيني برشيد أيضاً (١٢٢١ هـ / ١٨٠٦ م) منفذاً بالأسلوبين الصناعيين السابقين وهو إثنا عشرى (لوحة

(١) أبو صالح الألفي - الفن الإسلامي - أصوله - فلسفته - مدارسه - ح ١١٦ القاهرة ١٩٧٤ م

رقم ١٩) ، وفي منبر مسجد العباسي برشيد (١٢٢٤ هـ / ١٨٠٩ م) منفذاً بأسلوب
السدائب البارزة وهو ثمانى الأضلاع (لوحة رقم ٢٥)

وفي باب قبة وضريح العباسي 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
السدائب البارزة وهو من النوع الإثنا عشرى (لوحة رقم ٨٢) . ونشاهد هذا العنصر
الزخرفى مستخدماً فى زخرفة باب مقصورة ضريح أبو المجد بمرقص (١٢٨٩ هـ / ١٨٧٧ م)
حيث استخدم فى تنفيذ أسلوبيين هما التجميع والتعشيق والتطعيم بالصدف والعاج وهو
طلق سداسى (لوحة رقم ١٠٢) ونراه بوضوح أيضاً فى زخرفة ريشة 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 أجل صور استخدامه نراها فى مصراعى باب قبة وضريح أبو مندور برشيد
حيث استخدم فيه أسلوب التجميع والتعشيق مع التطعيم بالعاج وهو من النوع الإثنا
عشرى (لوحة رقم ٢٦٤) ، أما فى منبر مسجد سليم البشرى بمحلة بشر (فى باب المقدم)
وهو طبق سداسى (١٣١٥ هـ / ١٨٩٧ م) (لوحة رقم ٢٩٩) ومنبر المسجد الشرقى بشاير
(١٣١٨ هـ / ١٩٠٠ م) ومنبر مسجد الصيرفى بقليشان وهو طبق محور يشبه الورد ذات
العشرين بتلة (١٣٢١ هـ / ١٩٠٣ م) (لوحة رقم ١٧٩) فقد استخدم الفنان فى تنفيذه
فى هذه المنابر أسلوب الحفر البارز . وفى منبر مسجد الوكيل بسمخراط (١٣٢٢ هـ /
١٩١٣ م) نشاهد الطبق النجمى منفذاً بطريقة السدائب البارزة (لوحة رقم ١٩٣) ولكنه
استخدم التجميع والتعشيق فى تنفيذه هذه الزخرفة بمنبر مسجد السلطان حسين نجبارس
(١٣٢٣ . ١٣٢٥ هـ / ١٩١٤ . ١٩١٦ م) وأخيراً استخدم الفنان السدائب البارزة فى تنفيذ

عصر الطلق بمنبر مسجد التوفيقية بالتوفيقية وهو طلق إثنا عشرى (١٣٥٥ هـ / ١٩٣٧ م)
(لوحة رقم ٢٥٥ شكل رقم ٩٦) .

كما استخدم هذا العنصر الزخرفى فى زخرفة دكة مقرئ واحدة وهى دكة المقرئ
بجامع التوفيقية حيث استخدم فى تنفيذه أسلوب الجفر البارز وهو طبق إثنا عشرى
(لوحة رقم ٢٥٦) .

ولقد استخدم الطلق النجمى فى زخرفة العناصر والوحدات المعمارية - على مادة
الجبس أيضاً فلقد وصلتنا نماذج عديدة توضح استخدام هذا العنصر فى الزخرفة على
الجبس وذلك مثل المدخل الجنوبى الغربى لمسجد الإدفينى (لوحة رقم ١٥) ، ومدخل قبة
وضريح العباسى وذلك بأسلوب الطبع البارز مع التلوين بالألوان الزاهية (لوحة رقم ٧٨)
وكل منهما طبق نجمى محور عن شكله الأسمى ، أما فى محراب مسجد رابطة الناشا
برشيد (ق ١٣ هـ) فقد استخدم فى تنفيذ الطلق النجمى الطوب المنحور مع الجبس
(لوحة رقم ٦٦) . ونشاهد الطلق النجمى فى أبهى صورده فى مادة الجبس وبأشكال مختلفة
وبأسلوب الطبع البارز مع التلوين فى الجبس وحده زخارف هندسية عبارة عن نجوم
ودلك فى المدخل الشمالى الغربى لضريح المحلى برشيد (لوحة رقم ٨٩) والمدخل الثلاثة
لمسجد أبو مندور (لوحة رقم ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٠ ، شكل ١٢٢) وفى بدن مئذنة المسجد الشرقى
بشابور استخدم الطلق النجمى بأسلوب بارز فى الجبس 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 القنديات بمسجد
السلطان حسين بجبارس ، وكذلك قنديات مسجد وضريح الحبشى بدمنهور (لوحة رقم
٢٢٨) وأيضاً فى درازينات شرفات الأذان بمئذنة مسجد الحبشى ومئذنة مسجد
التوفيقية (لوحة رقم ٢٥٧) ، وفى ضريح الحبشى استخدم التلوين بالألوان الزيتية فى
تشكيل وتنفيذ الطبق النجمى وذلك على جدران الضريح (لوحة رقم ٢٨١) .

وإستخدام الطبق النجمى فى الزخرفة على مادة الحجر وذلك فى نماذج قليلة هى المدخل الشمالى الشرقى لمسجد السلطان حسين بجبارس بأسلوب الحفر البارز (لوحة رقم ٢٠٢) 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 سقر ضريح الحلبي بإدينا (١٣٤٤ هـ / ١٩٢٥ م) (لوحة رقم ٣٠٥ 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 سائر حديدى تشكلت به أشكال هندسية متداخلة ومتقاطعة وبينها الطبق النجمى السداسى بأشكال مكررة (شكل رقم ٨٧) .

والى جانب غلبة زخرفة الطبق النجمى كعنصر زخرفى هندسى رئيسى حيث كان له النصيب الأوفر بين العناصر الزخرفية الهندسية إستخدام الفنان المسلم بعمائر البحيرة الدينية فى الفترة موضوع الدراسة . بعض العناصر الهندسية القليلة المتناثرة على بعض الجدران والمداخل والمناير والمحاريب ومنها النجوم المختلفة مثل النجمة السداسية والثمانية وكذلك الخطوط المتداخلة والمنكسرة والمدالات المتقابلة والمتدايرة وعناصر على شكل حرف (S) والدوائر والأقواس والأسهم المتتالية والمتدايرة والأشكال الخطافية والمثلثات والمربعات والمعينات والمستطيلات والجداول . ولقد نفذت هذه العناصر الصغيرة والتي 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 المقرنين وكذلك المنابر، ومن أمثلة
إستخداماتها فى زخرفة الأخشاب بالعمائر العثمانية بالقاهرة باب الدخول
الرئيسى بمسجد تغرى بردى أوائل ق ١٦/هـ^(١)

ولقد انتشر هذا العنصر الزخرفى الهندسى بالعمائر الدينية الباقية بالبحيرة فى
القرنين ١٢، ١٤هـ وكذلك فى الفترات السابقة عليها أى فى ق ١٢/هـ ١٨م فى جانب
إستخدامه فى زخرفة التحف الخشبية من أبواب وشبابيك ومنابر ودك مقرنين 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 المكورة منفذة
بالطوب المنحور (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 بقلبيشان (لوحة رقم ١٧٦) كما استخدمت هذه الزخرفة على القماش فى
مثال واحد وهو ستر ضريح الحلنى بإدفينا ونفذت الزخرفة على قماش الجوخ الأخضر
بأسلوب التطريز بخيوط من الذهب (لوحة رقم ٣٠٤ 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 بدمهور (لوحة رقم
٢٢٢، ٢٢٩) وإستخدم فى تنفيذها أسلوب التجميع والتعشيق والسدايب البارزة ، كذلك
نشاهد المفروكة فى أبواب مسجد الوكيل بسمخرات بأسلوب التجميع والتعشيق أيضاً

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

(لوحة رقم ١٨٨) وفي منبر نفس المسجد بالتطعيم بالعاج . كما استخدم في زخرفة شبابيك مسجد السلطان حسين بجبارس بأسلوب تعشيق الزجاج الملون في الخشب (لوحة رقم ٢٠٩) ، ونرى هذه الزخرفة بأسلوب القطع والتفريغ في النافذة التي تعلو المدخل الشمالي الشرقي لقبة وضريح الحلى بإدفيينا ، أما آخر نموذج لاستخدام المفروكة على الخشب فإنه يوجد في منبر مسجد البشرى بمحلة بشر وتحديداً في جانبي جلسة الخطيب وذلك بأسلوب الحفر البارز (لوحة رقم ٢٠٢) .

﴿ زخرفة العقلى ﴾ : وهو شكل زخرفى هندسى أطلق عليه وثائق العصر العثمانى إسم " مجمع معقلى " (١) ، وهذه الزخرفة عبارة عن حشوات مستطيلة طولية وأفقية رقيقة 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 كتحدا والمنطقة التى تعلو بابى الروضة بمنبر مسجد يوسف آغا الحين .

أما الشكل المائل من زخرفة العقلى فهو عبارة عن حشوات مستطيلة طولية وعرضية تفصلها حشوات أخرى مربعة بشكل مائل ومن أمثلة ذلك حشوات ريشة منبر مسجد يوسف آغا الحين 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 كتحدا ومسجد الشاذلية (٢) .

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

وقد ورد هذا اللفظ "معلّى" في عدد من الحجج العثمانية مثل حجة وقف سنان باشا^(١) عند وصفه للمنبر، كما أن هذا المصطلح الوثائقي مازال مستخدماً وشائعاً بين أبناء الحرف حتى اليوم.

وهذا النوع من الزخرفة ليس وليد العصر العثماني ولكنه ظهر في منبر جامع ناين بإيران (١٣٥٩م / ٧٦١هـ) وهذا الأسلوب يسمى عند أهل الصنعة في النجارة (قائمة ونايمة)، ولقد عرفت مصر منذ العصر الأيوبي حيث ظهر في عتب حجرى بقبة الصالح نجم الدين أيوب، كما ظهر في العصر المملوكى فى عقد بجامع الطاهر ببيرس البند قدارى (١٣٦٨. ١٣٦٦ / ٧٦٧. ٦٦٥ م)^(٢).

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

كما استخدم أسلوب التجميع والتعشيق لتنفيذ زخرفة المعلّى فى خمسة منابر هى: منبر مسجد العرابى برشيد (فى قاعدة المنبر) (لوحة رقم ١٣) ومنبر مسجد العمري 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 النسوى كاشك : أشغال الخشب فى العمارت البيئية العثمانية بمدينة القاهرة - ص ٤١٥ - ٤١٦
 - نعمت محمد أبو بكر . المنابر فى مصر فى العصور المملوكى والتركى - ص ٢١٢ مخطوط دكتوراه - كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨٥ م .
 - نعمت محمد أبو بكر . تأثيرات مملوكية فى الفن العثمانى فى مصر - بحث ضمن ملخصات أبحاث المؤتمر الدولى الثامن للفن التركى ص ١١٤ - القاهرة ١٩٨٧ م .

وإستخدم أسلوب السدايب البارزة لتنفيذ زخرفة المعقلى فى منبر واحد وهو منبر مسجد الجيشى بدمنهور (١٢١٩ هـ) (لوحة رقم ٢) كما وجدت زخرفة المعقلى تزين دكة مقرئ واحدة وهى دكة المقرئ بمسجد التوفيقية بالتوفيقية (١٣٥٥ هـ) (لوحة رقم ٢٥٦) وذلك بأسلوب الحفر البارز.

وبالنسبة لمقاصير الأضرحة فلدينا نموذج واحد تمت زخرفة جزء منه بزخرفة المعقلى وهذا النموذج يتجلى فى باب بقصورة ضريح الجيشى بدمنهور والتي جددت عام (١٢٧٦ هـ / ١٨٥٩ م) وإستخدم فى تنفيذ هذه الزخرفة أسلوب السدايب البارزة (لوحة رقم ٧١ . شكل رقم ٥٧) .

﴿ الزخارف المخصصة (ذات الفصوص أو المحارية) : المخصصة من الخوص ويقول أهل الصنعة من النباءين عقد مخصص وزخرفة مخصصة والخوص هو ورق النخيل وهى زخرفة تبدو بارزة وغائرة بشكل محدب (١) .

ويذكر بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أنه يطلق على هذه الزخارف الزخرفة المحارية المستمدة من عالم البحر وانتشرت إستخدامها فى العمارة الإسلامية وظهرت هذه الأشكال فى الفنون الإسلامية منذ العصر الأموى فى رسوم فسيفساء الجامع الأموى بدمشق (٨٧ . ٩٦ هـ / ٧٠٥ . ٧١٥ م) ثم ظهرت بعد ذلك فى منطقة إنتقال القبة أمام المحراب بجامع القيروان بتونس (ق ٣ هـ / ٩ م) (٢) وانتقل إستخدام هذه الأشكال إلى مصر من شمال إفريقيا على يد الفاطميين حيث ظهرت أعلى مدخل الجامع الأقمر بالقاهرة (٥١٩ هـ / ١١٢٥ م) ثم انتشرت فى العصر الأيوبي حيث نراها بإحجام

(١) مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ص ١١٤ . طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم ١٤١٦ هـ / ١٩٩٥ م
- محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم . المصطلحات المعمارية فى الوثائق السلوكية ص ٨٢ ط ١٩٩٠ م
(٢) أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها - ج ١ ص ١٦٠
- حسن الناشا : سواحل مصر الشمالية فى الفنون الإسلامية - بحث ضمن كتاب " تاريخ سواحل مصر الشمالية عبر العصور " ص ٤٥٢ . سلسلة تاريخ المصريين العدد ٢٠٠ الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ٢٠٠١ م .

المدرسة الصالحية (٦٤١ - ٦٤٨ هـ / ١٢٤٣ - ١٢٥٠ م) واستمرت في العصر المملوكي حيث انتشرت بكثرة في طاقية القويس الأوسط في العقد الذي يتقدم مداخل بعض المساجد في القاهرة كما يتضح في مداخل مسجد قزوصون (٥٧٣٠ هـ / ١٢٣٠ م) ومسجد بشتاك (٥٧٣٧ هـ / ١٢٣٦ م).

كما استخدمت في طاقية المدخل الشمالي لمسجد داود باشا بإستانبول حيث تقم طاقية المدخل على عدة مقرنصات متوجة بنصف قبة محارية. فضلاً عن ذلك شكلت طواقى بعض المحاريب على هيئة محارية مثل المحاريب الرخامية بمسجد الأمير شيخو الناصري (٥٧٥٠ هـ / ١٢٤٩ م) وفي مدرسة وخانقاه الظاهر بربوق (٥٧٨٨ هـ / ١٢٨٦ م) ومسجد عند الناقى جديجى بالإسكندرية (١١٧١ هـ / ١٧٥٨ م) وذلك من العصر العثماني إضافة إلى ذلك تأثرت حوانات بعض المآذن والقباب بهذه الزخرفة المحارية أو المفصصة ومن أمثلة ذلك منذنة المدرسة الصالحية ومنذنة جامع ابن طولون ومنذنة بيبرس الجاشنكير (٥٧٠٩ هـ / ١٢١٠ م)^(١).

واستخدمت هذه الزخرفة المخصصة أو المحارية في القرنين ١٣، ١٤، ١٩، ٢٠ م في تزيين القباب وقمم المآذن وطواقى المحاريب وبواطن فصوص العقد المداينى الذى يتوج معظم مداخل المساجد والأضرحة، ونفذت هذه الزخرفة فى الغالب على مادة الجص لسببولة تشكيل هذه المادة. فلقد استخدمت هذه الزخرفة فى تزيين قمم مآذن الإدبنى والعرايى والعناسى برشيد ومنذنة الجيشى بدمنهور، أما فى القباب فنراها تزين قباب الجيشى بدمنهور والعناسى برشيد وأبوشوشة الفقى بالرحمانية والقصراوى بقراقص والكرفى بحلة بشر وغيرها.

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

أما عن استعمالها في زخرفة عقود مداخل العماائر الدينية فنجد أنها مستخدمة في تزيين معظم مداخل المساجد والأضرحة وذلك مثل مداخل مسجد الإدفيني والعرابي 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 الإنحاء حتى أسفل . ويستخدم أيضاً كزخرفة أعلى الأبواب والشبابيك^(١) .

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 ذوات الميمات جفت لاعب .
وإستخدم الجفت كعنصر زخرفى من بين الزخارف المعمارية منذ العصر المملوكى الجركسى وكان قبل ذلك يبدو على هيئة إطار أو كرنيدان (كما يطلق عليه أهل الصنعة) يحدد العناصر المهمة بالواجهة وحجور المداخل . وقد كانت الجفوت ذات اتساع كبير ثم هدبها 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 وإستخدم أحياناً ليدور بالعتب والعتد العاتق الذى

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

يعلو الشبابيك . كذلك استخدم في تحديد هيئة عقود الإيوانات في العصر الجركسى
بتحديد العزز الكتابية أحياناً أخرى^(١) .

ويذكر بعض الباحثين أن الجفت اللاعب أو النصف جفت " الكرنزاز " ليس وليد
عصر الماليك كما هو شائع ولكنه وليد العصر الفاطمى حيث كان غائراً وليس بارزاً لأن
النحات لم يكن قد ترس بعد على نحت وعمل الجفت البارز . وكان أول ظهور الجفت
اللاعب نى الميعة المستديرة فى العصر الفاطمى وذلك فى واجهتى البدينتين الحجريتين
لباب الفتوح بسور القاهرة (٥٤٨٠ / ١٠٨٧ م) .

كذلك اتضح أن أول ظهور للجفت اللاعب نى الميعة المسدسة كان فى العصر
الملوكى الجركسى وليس كما هو شائع فى العصر العثمانى وكان ذلك بواجية كتلة
المدخل بمدرسة السلطان حسن (٧٥٧ ، ٧٦٤ هـ / ١٣٥٦ ، ١٣٦٢ م) بميدان القلعة وهو منفذ
بالحفر الغائر أيضاً ولم ينفذ الجفت اللاعب بالحفر البارز إلا فى العصر العثمانى . وكان
أول ظهور للجفت اللاعب نى الميعة البيضاوية فى صدر دركاة المدخل بنفس المدرسة
(السلطان حسن) ولكنه منفذ بالألوان^(٢) .

ولقد استخدم المعمار المسلم بالبحيرة 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 قنولية أو شباكاً أو محراباً أو بعض العناصر الزخرفية الأخرى
سواء هندسية أو كتابية أو نباتية إلا وأحاطها بجفت نى ميمات مستطيل أو مربع
أو دائرى كل حسب الحاجة إليه .

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

والمساجد الثلاثة المستخدم فيما الجفنة بأنواعه هي :

مسجد السلطان حسين بجبارس (١٣٢٢-١٣٢٥هـ) (لوحات رقم ٢٠٢، ٢٠٣)
ومسجد وقبة الحبشى بدمنهور (١٣٢٥-١٣٤١هـ) (لوحات رقم ٢١٢، ٢٢٤، ٢٣٥، ٢٧٧
٢٨٥) . ومسجد التوفيقية بالتوفيقية (١٣٥٥هـ) (لوحات رقم ٢٥١، ٢٤٥) .

❦ **زخرفة الدقماق والشمعدان** : عنصر الدقماق الزخرفى 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 ببيئة سداسية شكل سداسى بإستطالة وذلك فى الزخرفة التى تعلو طاقية المحراب الخشبي لمشهد السيدة نفيسة والمحفوظ بالمتحف الإسلامى (٥٣٢ ، ٥٤١هـ / ١١٣١ ، ١١٤٦م)^(١) ، 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 لعقرة البحث . وقد استخدم فى زخرفة بعض المواد الخام كان أغلبها الجص ثم الخشب ثم الحجر .

فقد استخدم على الحص نأسلوب الطبع البارز مع اللونين فى ستة نماذج وصلت إلينا نراها منفذة فى مدخل قبة وضريح العرابى برشيد (لوحة رقم ٧٤) ومدخل قبة العباسى وكذلك محراب مسجد العباسى (لوحة رقم ٧٨ ، ٢٢) وكذلك فى المدخل الجنوبى الشرقى لضريح المحلى برشيد (لوحة رقم ٩٣ ، ٩٤) ، والمدخل 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 مندور برشيد (باب المنبر)
(لوحة رقم ١٦٤) ودكة المقرئ بمسجد السلطان حسين بجبارس (لوحة رقم ٢١٠)
وإستخدام في التنفيذ أسلوب الحفر البارز .

ونادراً ما إستخدمت هذه الزخرفة على مادة الحجر حيث لم يصلنا سوى نموذج
واحد نجده منقوشاً على البدن الإسطوانى لمذئنة مسجد السلطان حسين بجبارس (لوحة
رقم ٢١٢) .

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

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

الزخارف النباتية

تعتبر الزخارف النباتية من أهم المظاهر الفنية التي توضح إبتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة . ولقد كانت الزخرفة النباتية تنحرف في بادئ الأمر تقليد الطبيعة ولكنها ما لبثت أن تجردت من مظاهر الحياة وأصحت في أكثر الأحيان مجردة كل التجريد فلا تكاد تتبين من الفروع والأوراق إلا خطوطاً منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض . ففى أصبحت مجرد توريقات متشابكة إتخذت لها أشكالاً غريبة أبعدتها عن سماتها الأولى وأصبح تمييز الفصائل النباتية التي استخدمها الفنان المسلم أمراً من العسير تحقيقه^(١) .

ولقد انتشر في فن العمارة الإسلامية نوعان من الزخرفة النباتية : الأول . قوامه الغصن النعناعي المتوج والثاني . قوامه الفروع المضفرة^(٢) . وهناك نوع ثالث من الزخرفة النباتية ينهل مرحلة إنتقالية بين هذه الزخارف وبين الزخارف الهندسية وهو يتألف من خطوط قائمة تتزج بينها المنحنيات ، وتميز بهذا النوع أحد الأساليب الزخرفية بمدينة سامراء . وقد انتشر هذا الأسلوب في العالم الإسلامي فنراه في مصر في الآثار الطولونية والفاطمية وفي المغرب العربي في آثار بني زيري وبني حماد . كما نراه في أسقف جامع قرطنة وهي قصر الجوسق بسرقسطة^(٣) .

وبخلاصة القول أن عالم النبات كان سقابة الإلهام للفنان المسلم ، وكان تعبير هذا الفنان عن العناصر النباتية يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعي . ويبين 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 الزخرفي أو العنصر الزخرفي من

(١) أبو صالح الألي : المرجع السابق ص ١١٢ ، ١١٣ .
 - السيد عبد العزيز سالم : القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية ص ٢٩٤
 (٢) السيد عبد العزيز سالم : أسرار الجمال في الفن الإسلامي ص ٩٨ - ٩٩ .
 (٣) السيد عبد العزيز سالم . القيم الحماية ص ٢٩٤ .

منتجات الفن الإسلامى والفنان المسلم^(١) .

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 الزئيدات 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 والتغريغ والتخريم وفيما يلى نستعرض أبرز هذه الأنماط النباتية:-

❦ الورقة الثلاثية^(٢) : هى من أبرز العناصر النباتية التى شاع استخدامها فى زخرفة المنشآت الدينية حيث استخدمها الفنان والمعمار فى تكوين بعض شرفات المساجد من الأجر أو الحجر أو الجص ، وكذلك الشرفات التى تعلو مداخل المنابر وجواسقها ، وفى بعض الأحيان كانت تزين أعلى كتل المحارب البارزة . كما وردت هذه الزخرفة مرسومة بالتطريز على بعض ستور الأضرحة .

ولقد استخدمت الورقة الثلاثية لتشكيل الشرفات 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 .

١- أبو صالح الإسف . المرجع السابق ص ١١٤ .

٢- الورقة الثلاثية لها أصول فى الفن القبطى فهى تعنى فى الرمزية المسيحية - الأقباط الثلاثة (الأب ، الابن ، الروح القدس) ثم إستعملت فى النون الإسلامية وانتشرت فى زخارف الفن والعمارة الإسلامية " مشابهة من أ / د/ حجاجى إبراهيم " .

ومنبر مسجد الخراشى 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 (لوحة رقم ٧٢) ومقصورة ضريح المولى (١٢٦٣ هـ) (لوحة رقم ٩٦) .

كما استخدمت الورقة الثلاثية فى زخرفة أعلى نموذج واحد من الشخصىة وتشكيل الشرافات التى تعلو جوانبها ، ونشاهد هذا النموذج الفردي فى شخصىة مسجد العناسى برشيد (١٢٢٤ هـ) .

وإستخدم المعمار المسلم الأجر لتشكل 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 منفة من مادة الحجر ، وهذان النموذجان يتمثلان فى واجهات مسجد السلطان حسين بجبارس ، وواجهات مسجد التوفيقية بالتوفيقية (لرحة 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) .

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

هنا ستر ضريح أبو المجد بمرقص (١٢٨٩ هـ) (شكل رقم ٧٠) وستر ضريح الحلبي بإدينا وكان ذلك بأسلوب التطريز.

كما استخدمت الورقة الثلاثية بأوضاع معدولة ومقلوبة في زخرفة شبك سبيل مسجد أبو مندور برشيد وهو من النحاس (لوحة رقم ١٦٦ شكل رقم ٧٢).

✽ المروحة النخيلية : ترجع أصول هذه الزخرفة النباتية إلى الفن الساساني بإيران حيث وجدت منها أشكالاً عديدة عبارة عن مراوح نخيلية كاملة وأنصافها وأخرى على شكل قلوب وأخرى مفصصة الحواف وهي محفورة حفراً عميقاً . وقد أضاف الفن الإسلامي إلى هذا العنصر شكلاً جديداً هو التزييق حيث تم دمج المراوح النخيلية بمشتقاتها بأوراق وفروع نباتية وجدائل ، وذلك موجود في قصر المشتى ومئبر مسجد القيروان (٥٢٤٨ / ٨٦٢ م)^(١) .

وإجتمعت في الزخارف النباتية الفاطمية أشكال الوريقات ثنائية وثلاثية التلات على الأوراق النخيلية وأنواع أخرى من الثمار والأزهار متحدة مع فروع وأعنان منعقدة ومزدوجة في حركة متصلة ، ونظراً لهذا التداخل الشديد بين هذه العناصر مجتمعة فكتيراً ما يصعب التمييز بين المراوح النخيلية وباقي العناصر . وقد نطمت هذه المجموعات الزخرفية في أفايز ونوافذ بتنسيق هندسي وجدت في مسجد الحاكم وفي محراب مسجد الجبوشي والسيدة رقية وفي مسجدي الأقرم والصالح طلائع^(٢) . ثم استمر تطور هذه الزخارف أو العناصر خلال العصر المملوكي على واجهات العمائر والتحف التطبيقية . ومن بعد العصر المملوكي استمر استخدام هذه العناصر وزادت تطوراً وإتقاناً وذلك في العصر العثماني ثم عهد أسرة محمد علي في مصر .

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

(١) ديمانند : الفنون الإسلامية - ص ٣١ . ترجمة أحمد عيسى ط ٢ سنة ١٩٥٨ م .

(٢) أحمد فكري : مساجد القاهرة - ج ١ العصر العاطمي ص ١٨١ ، ١٨٢ .

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

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

كما أسرف الفنان في استخدام عنصر المراوح النخيلية وأنصافها في زخرفة عناصر مسجد الحبشى بدمنهور وذلك بداخل المسجد وخارجه ، فنراه يغطى بهذه الزخرفة بباطن العقود وباطن قبة المسجد وذلك في تنفيذ رائع ودقيق وألوان متناعمة (لوحة رقم ٢٢٥ ، ٢٢٦) . وقد قام الفنان بتشكيل هذه الزخرفة بمادة النحاس الأصفر البراق . حيث شكل مراوح كاملة وأنصاف مراوح وقام بتلييسها في تيجان الأعمدة حتى تغنى عن التيجان المزخرفة بالحفر البارز والغائر وذلك أسلوب فريد لم نره في مسجد من مساجد البحيرة في 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 في طبقة الجص ونفذ الزخارف باللون الأبيض والسماوى والأصفر (لوحة رقم ٢٢٢) .

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

من ثلاثة فصوص ، الفص العلوي به مروحة كاملة والقصان الجانبيان بكل منهنما نصف مروحة في تنفيذ دقيق وبيديع (لوحة رقم ٢٢١) . كما يوجد أسفل كل شبك من الخارج مستطيل زخرفي بداخله ثلاث وحدات زخرفية كل منها مكونة من ثمانية بتلات أو فصوص كل فص على شكل دائري بداخله مروحة نخيلية كاملة (لوحة رقم ٢١٦) . وكل هذه الزخارف والعناصر السابقة منقذة بأسلوب بارز في الجص . كذلك لم يغفل الفنان والعمار الشرافات التي تدور بأعلى جدران هذا المسجد والضريح الملحق به فقد غشيت واجهة كل شرفة بمروحة نخيلية وأنصافها بأسلوب بارز في الجص (شكل رقم ١١١) .

❦ زخرفة الأرابيسك^(١) (التوريق) : زخارف الأرابيسك هي 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 لوحدة مكررة تملأ الفراغات على المسطح المخصص لها بأسلوب هندسي متشابك ومنتظم^(٢) .

وقد بدأت شخصية هذه الزخرفة النباتية المجردة إبتداءً من ق ٥٣ / ٩ م وذلك في العصر العباسي وخاصة في مدينة سامراء بالعراق .

(١) الأرابيسك لفظ أعجبي أطلقه مؤرخو الفن الإسلامي من الأوربيين على نوع معين من الزخرفة الإسلامية والكلمة العربية التي يجب استعمالها بدلاً من هذا اللفظ الذي شاع بين مؤرخي الفن الإسلامي من العرب هي كلمة "التوريق" سواء كانت العناصر الزخرفية نباتية أو كتابية أو هندسية لأن هذه الكلمة أصدق في الدلالة على هذا النوع من الزخرف الذي أبرز ما فيه هو ظاهرة النمو - والتوريق ما هو إلا نمو وتكاثر ولا تزال كلمة " التوريق " (Tawriqus) مستعملة في اللغة الأسبانية حتى اليوم للدلالة على هذه الزخرفة . أنظر : - محمد عبد العزيز مرزوق : النون الزخرفية الإسلامية في مصر في العصر العثماني ص ١١ حاشية (٣) / القاهرة ١٩٨٧ م .
(٢) لقد أفرد العالم الجليل د / أحمد فكري دراسة وإفنية عن الأرابيسك أو التوشيع العربي كما يسميه كأحد الأساليب الزخرفية ، وقد تناول فيه أصوله وتطوره وأراء المستشرقين فيه أنظر : - أحمد فكري : مساجد القاهرة - ج ١ العصر الفاطمي ص ١٧٦ - ١٩٠ - فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

وبدأ إنتشار هذا النوع من الزخارف في مصر منذ العصر الطولوني ومنها إنتشر إلى سائر العالم الإسلامي. (١)

ولفظ أرابيسك أطلقه مؤرخو الفن الإسلامي من الأوربيين على هذه الزخرفة والكلمة العربية التي يجب أن نستعملها " التوريق". ويعبر مؤرخو الفن الأوربيون عن هذه الزخرفة بأنها " لغة الفن الإسلامي"، وفي الإعتراف بوجودها وفي اسمها الذي تحمله عند الأوربيين أبلغ رد على إلذين ينكرون على هذا الفن شخصيته واعتبروه صورة متأخرة من صور الفن البيزنطي (٢).

واستمر نمو وتطور هذه الزخرفة حتى وصلت إلى درجة كبيرة من التطور في العصر الفاطمي ونلاحظ ذلك خاصة في أروع أمثلة لها في زخارف مسجد الحاكم بأمر الله ويوجه أخص في المنارة الغربية لهذا المسجد. (٣)

ورغم أهمية هذه الزخرفة وأنها إحدى العلامات التي تميز الفنون الإسلامية إلا أن الفنانين الذين قاموا بزخرفة العماائر الدينية بالبحيرة موضوع البحث . كانوا مقلين في استخدامهم لهذه الزخرفة ولذلك نجد أن نماذجها التي وصلت إلينا . قليلة وكلها ترجع إلى القرن ١٤هـ / ٢٠م .

فلقد استخدمت هذه الزخرفة في مادة الخشب بأسلوب القطع والتفريغ والتخريم في بعض المنابر خشبية مثل منبر مسجد البشرى بمحلة بشر (لوحة رقم ٢٠١) . ومنبر مسجد الصيرفي بقلبيشان (لوحة رقم ١٧٩) .

كما استخدمت هذه الزخرفة كشريط زخرفي يدور بجدران المسجد بأسلوب الرسم بالألوان المتنوعة والزاهية على الجدران ويتضح هذا النموذج في جدران مسجد السلطان

(١) أبو صالح الألفي . المرجع السابق ص ١١٣
- محمد كمال صدقي : معجم المصطلحات الأثرية ص ٤٢ - كلية الآداب - جامعة الملك سعود ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م
(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية في مصر في العصر العثماني ص ١١
(٣) أحمد فكري مساجد القاهرة - ج ١ العصر الفاطمي ص ١٨٦-١٨٩

حسين من الداخل ببلدة جبارس (لوحة رقم ٢٠٧) واستخدمت هذه الزخرفة أيضاً في الحجر وذلك في كوشتي عقد المدخل الرئيسي لهذا المسجد وذلك بأسلوب الحفر البارز قليلاً وعلى نفس المادة الخام . الحجر . وبنفس أسلوب التنفيذ وهو الحفر البارز قليلاً . استخدم الفنان زخرفة الأرابيسك في تزيين وزخرفة أعلى مداخل مسجد التوفيقيّة والمصلى الملحقة به (لوحة رقم ٢٤٥) .

شجرة السرو :- تعتبر هذه الشجرة من أبرز مميزات الفن الإسلامي العثماني بل ومن أخص مميزاتة . فلقد رسمت هذه الشجرة بأشكال مختلفة ولكن بصورة واقعية لدرجة كبيرة على معظم ما أنتجته أيدي الفنانين المسلمين العثمانيين .
وإنه لشيء يدعو إلى التساؤل . لماذا اهتم الفنانون العثمانيون بهذه الشجرة من بين الأشجار الكثيرة المتوفرة في بلادهم واعتنوا بها هذا الإعتناء للدرجة التي جعلت منها أحد المعالم البارزة في هذا الفن ؟ .

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

وأغلب الظن أن العثمانيين قد وجدوا في رائحتها الطيبة ما جعل منها ما يزين ساحات القبور أو المزارات كما يسميها العثمانيون حتى تغطي تلك الرائحة العنطرة ما قد ينعث من تلك الأماكن من روائح غير مقبولة . أو لعل العثمانيون وجدوا في خضرة أوراق هذه الشجرة التي لا تتغير على مدار السنة ما يربط بينها وبين اللون الأخضر المفضل عند المسلمين والذي اتخذته الأسرة النورية الشريفة شعاراً لها . كذلك من الممكن أنهم رأوا في طيل هذه الشجرة الفارع وقوامها الرشيح وتطلعها إلى السماء ما يربط بينها وبين صعود الروح إلى السماء . كما رأى العثمانيون في هذه الشجرة ما يذكروهم بمنذنة المسجد التي

ينبعث منها خمس مرات في اليوم صوت المؤذن ليدقظ في 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 القنديليات وغير ذلك من التحف^(١) .

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

واستخدمت على شواهد القبور الرخامية فى مدفن السلانكلى الملحق بمسجد السلانكلى حيث رسمت على شاهد القبر الخلفى للتركيبية الرخامية لمقبرة المرحومة فاطمة كريمة مصطفى أفندى كمال (١٢٠٠هـ/١٨٨٢م) (لوحة رقم ٥٨، شكل رقم ٥٢)

المزهريات التى تخرج منها الأفرع والأوراق والثمار :- 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^(٢) .

(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 .

وفي العمائر الدينية بالبحيرة في القرنين ١٣ ، ١٤ هـ استخدم الفنان هذه الزخارف في مواضع مختلفة ، فنراه يستخدمها على لوحة سبيل من الرخام بالحفر البارز وهو سبيل^(١) مسجد العرابي برشيد (شكل رقم ٢٩) . كذلك استخدمها في زخرفة الأخشاب بأسلوب الدهان والرسم بالألوان ويتضح ذلك جيداً في سقف دكة المبلغ بمسجد العباسي برشيد (لوحة رقم ٢٧ ، شكل رقم ٤٢) .

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

واستخدمت هذه الزخرفة في تزيين بعض القنديلينات بمسجد السلطان حسين بجبارس ومسجد وضريح الحبشى بدمنهو حيث استخدم الفنان أسلوب التفرغ والتخريم مع تعشيق الزجاج في الجص .

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

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

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

وممتدة في تناسق وإيقاع متناغمين ، وتعتبر زخارف جامع عمرو بن العاص بالفسطاط أقدم مثال لهذه الزخارف بمصر^(١) .

ولقد عرفت زخرفة ورقة العنب في الفن الهلنستي وكذلك البيزنطى ، وفى الفن الإسلامى خرجت هذه الزخرفة من جفائها وجمودها وبشكلك 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 بقربطية ومسجد الحاكم بالقاهرة ومنبر الجامع العمري بقوص (٥٥٠هـ / ١١٥٦م)^(٢) .

ولقد وجدت زخارف أوراق العنب وفروعه فى أروع أمثلتها فى العمائر الدينية بالبحيرة فى القرنين ١٢ ، ١٤ هـ فى ضريحين أو مدفين فقط ، وذلك على جوانب التركيبة الرخامية لمقبرة المرحومة فاطمة كريمة مصطفى أفندى كمال (١٣٠٠هـ / ١٨٨٢م) (لوحة رقم ٤٨ ، 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 وأعلامها أشربة 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 / ١٩٢٢م) (لوحات رقم ٢٧١-٢٧٦ ، أشكال رقم ١٠٢-١٠٩) .

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

(١) أحمد فكرى : مساجد القاهرة - المنخل ص ٧٦ ، ٧٧ .

(٢) أحمد فكرى : مساجد القاهرة - المنخل ص ٢٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٧٥ .

- ديماند : المرجع السابق ص ١٢١ .

الدراسة، حيث رسنها الفنان على بلاطات القاشاني التي تزين مدخلى ضريح المحلى وتحتوى هذه الزخارف على العديد من الزهور أبرزها زهرة القرنفل مع الأوراق والأفرع ورسنت 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 قاشاني تزين مؤذنة مسجد العباسى من الخارج ومعظمها ذات صناعة مغربية.

❁ الزخارف الكتابية ❁

يستخدم المعمار المسلم الزخرفة الكتابية إلى جانب الزخرفة الهندسية والنباتية ، بل إنه يستخدم الكتابات بأشكال هندسية متنوعة مثل المستطيل والمربع والمثلث والدائرة وانحصرت نصوص هذه الزخارف الكتابية في عبارة الشهادتين (بالتوحيد 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 الكوفي هندسي الأشكال وخاصة الخط الكوفي الهندسي المربع . والخط الكوفي المربع هو أحد أنواع الخط الكوفي قائم الزوايا المعروف بالكوفي الهندسي الأشكال ويبدو ظهر هذا النوع من الخطوط في بادئ الأمر في المباني المتخذة من الأجر مختلفة الحرق وذلك في إيران والعراق . وشاع استخدامه في زخرفة العماائر خلال العصر السلجوقي واستمر في زخرفة المساجد حتى منتصف ق ٥٥ / ١١م^(١) .

وقد بدأ استخدام هذا الخط في مصر منذ عصر دولة المماليك البحرية أواخر ق ٥٧ ١٢م حيث ظهر لأول مرة في العزرة الرخامية بضريح السلطان قلاوون بالنحاسين (٦٨٣ - ٦٨٤ هـ / ١٢٨٤ - ١٢٨٥ م)^(٢) . ثم انتشر استخدامه في الريف المصري حيث استخدمه المعمار المسلم في زخرفة واجهات العماائر الدينية والمدنية وذلك نراه بوضوح في

(١) زكي حسن : فنون الإسلام ص ٢٤٣ ط بيروت ١٩٨٨م
- إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة ص ٤٦ / القاهرة ١٩٦٩م .
- سامي عبد الحليم إمام : الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمسجات المماليك بالقاهرة ص ٤٣ ، ٤٥ مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية ١٤١٢ هـ / ١٩٩١م .
(٢) سامي عبد الحليم إمام : المرجع السابق ص ١٠٥ ، ١٠٦ حاشية (٢) .

عمائر رشيد وفوه ومحلوبس والإسكندرية وذلك خلال العصر العثماني وعصر أسرة محمد على وامتاز الخط الكوفي في رشيد بنوع ذي ألفات طويلة ، واستخدمت كتابات كوفية مربعة بإحدى الطرق المستعملة في زحزحة الأجر^(١) ويمكن كتابة الخط الكوفي المربع على أرضية مقسمة إلى مربعات ولهذا نجد أن الخطوط الرأسية والأفقية للحروف تتغير اتجاهاتها حتى تتطابق مع شكل المربعات الهندسي ويسهل تنفيذها بطوب البناء^(٢) 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 الملوكية 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^(٣) .

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 عمائر ما بين مساجد وأضرحة ، وبلغ عدد هذه النصوص الزخرفية الكتابية حوالي واحد وعشرين نصاً كتابياً زخرفياً نفذت على الجص والخشب بأسلوب الطلع البارز في الجص والسدايب البارزة وسط الخرط المتنوع في الخشب .

(١) حسن عبد الزهاب : طرز العمارة الإسلامية في ريف مصر . مقال مستخرج من مجلة المجمع العلمي المصري مجلد ٣٨ - ج ٢ - ص ٣٠ ، ٣١ / القاهرة ١٩٥٦ - ١٩٥٧ م .
 - حسن عبد الزهاب : تاريخ المساجد الأثرية ج ١ ص ٢١٨ / جزءان ١٩٤٥ م .
 (٢) فوزي سالم عيسى : تشكلات الكوفية - الكتاب الثالث من سلسلة فن الكتابة الخطية - ص ١٠ / ط ١٩٩٠ م .
 (٣) سامي عبد الحليم إمام : الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بمدرسة السلطان حسن ص ٢٤ حاشية رقم (١) مستخرج من مجلة كلية الآداب - عدد رقم ٩ جامعة المنصورة / مايو ١٩٨٩ م .

والعمائر 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 ٧٩، ٢١) ومدخلي ضريح المحلى (لوحة
 رقم ٨٨، ٩٢، شكل ٦١، ٦٢) وكلهم برشيد . كما وردت أعلى محراب المسجد الكبير
 بالمحمودية (لوحة رقم ٢٤) والمدخل الثلاثة لمسجد أبو مندور برشيد (لوحة رقم ١٥٩، ١٦٠،
 شكل رقم ٧٢) وعلى الضلع الشمالي الشرقي والجنوبي الشرقي لقاعدة مئذنة مسجد
 الحبشى 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 بعناصر 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 (١٣٢٢ هـ) 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 العمارات 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 العمارات والتحف التطبيقية ، ثم أخذ خط النسخ الصادرة منه ويعد ذلك إحتمل خط الثلث المكانة الأولى فى الكتابات التسجيلية والتذكارية على العمارات الدينية والمدنية والتحف الفنية التطبيقية . كما أصبح الخط الكوفى يستخدم فقط فى كتابة العبارات الدينية لزخرفة بعض العمارات والتبرك بهذه العبارات وبعض الآيات القرآنية .

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

ولقد ارتبطت الكتابات العربية إرتباطاً 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 ارتباطاً بالعنصر الذي سجلت عليه ، والوظيفة الثانية هي خاصة بالتسجيل والتأريخ بما تحويه من نصوص تاريخية وتأسيسية وتوقعات صناع وخطاطين ومهندسين .

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

١١١١ الكتابات من حيث الشكل : تنوعت الخطوط التي سجلت بها الكتابات الواردة بالعمائر الدينية بالبحيرة . موضوع البحث . فلقد قمنا بحصر أكثر من مائة وأثنى وثلاثين (١٣٢ نقش كتابي) نقشاً أو نصاً كتابياً متنوعاً تقريباً استخدم في تسجيل معظمها خط الثلث حيث تم استخدامه في كتابة وتسجيل مائة وخمسة (١٠٥) من النصوص الكتابية فكان لهذا الخط الصدارة في تسجيل النقوش الكتابية بعمائر البحيرة الدينية في هذه الفترة .

وخط الثلث هو أحد أنواع الخط المستدير ، وهو ذو مدات أو سيقان طويلة مستقيمة تتأين مع باقى حروف هذا النمط المستدير أو اللين . ولم يبلغ خط الثلث أجمل مراحل تطوره إلا في ق ١٠هـ / ١٦م . ويعتبر هو الأب لكل ما جاء بعده من أنواع 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 التي يبدأ بها كل عمل وكاللوحات القرآنية وشواهد القبور وبعض كتابات أخرى مماثلة^(١) .

(١) أوقطاي أصلان أبا : فنون الترك وعمارهم ص ٢٠٧ ، ٣٠٨ . ترجمة أحمد محمد عيسى إستانبول ١٩٨٧م .

وخط الثلث تتوفر فيه خصائص المرونة والمطاوعة وتشكيل الحروف وتذنيها وبسطها وتدويرها . وقد تطور هذا الخط في عصر المماليك وغلب استخدامه في مصر وسوريا حيث تصدر الكتابات التسجيلية على العنائر والتحف الفنية التطبيقية المختلفة من مشكاوات زجاجية وأباريق وشمعدانات نحاسية وغيرها فضلاً عن قطع العملة والمصاحف والمخطوطات^(١) .

وفي العنائر الدينية بالبحيرة - موضوع الدراسة - استخدم خط الثلث في كتابة النصوص التسجيلية والقرآنية وذلك في أغلب هذه العنائر كما سبق ذكره ومن أفضل نادر هذا الخط في عنائر البحيرة الدينية نشاهدها في الكتابات الدينية والتسجيلية الموجودة بمساجد السلطان حسين بجبارس بحرى . والحبشى بدمنهو والتوفيقية بالتوفيقية . وإلى جانب خط الثلث . استخدم الخط الكوفي الهندسى الأشكال في صورتين من صورته وهما الخط الكوفي المربع . والخط الكوفي المستطيل في كتابة النقوش الدينية التى هى فى المقام الأول تستعمل للزخرفة والتبرك بها . حيث استخدم هذا الخط فى كتابة واحد وعشرين (٢١ نقش) نقشاً كتابياً فى مساجد وأضرحة مختلفة من القرنين ١٢ ، ١٤ هـ / ١٩ ، ٢٠ م .

ولقد شاع استعمال هذا الخط الهندسى (الكوفي المربع) فى العنائر الدينية بريف مصر (ومن بينها بالطبع عنائر البحيرة المتناثرة فى القرى والبلدان والكفور والتوابع) مثل رشيد (وهى إحدى بلدان البحيرة) ومطوبس وإدفينا وغيرها^(٢) . ومن بين الخطوط المتنوعة التى استخدمت فى كتابة النصوص بالعنائر الدينية بالبحيرة . الخط الكوفي

(١) حسين عطية : للكتابات الأثرية - دراسة فى الشكل والمضمون ص ١٨ / ط ١٩٨٨ م .
- حسن عطية : الخط - ص ٢٧٩ - دراسة مستخرجة من كتاب القاهرة - تاريخها - فنونها وأثرها - حسن الباشا وحرره / الأهرام ١٩٧٠ م .
(٢) أنظر : - سامى عبد الحلیم إمام : الخط الكوفي المربع حلية كتابية ص ٤٣ ، ٤٥ ، ١٠٥ ، ١٠٦ حاشية (٢) .
- حسن عبد الوهاب : طرز العمارة فى ريف مصر ص ٣٠ ، ٣١ .
- فوزى سالم تفتيى . المرجع السابق ص ١٠ .

المورق - حيث إستخدم في كتابة نماذج قليلة من النصوص بلغ عددها سبعة نماذج من النقوش الكتابية كلها عبارة عن نصوص قرآنية ، نراها في مسجد الحبشى بدمنهور ، ومن قبله في المسجد الكبير بمدينة المحمودية (لوحة رقم ٢٤) .

والخط الكوفى المورق هو الذى تخرج من أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالزخارف المختلفة الأشكال ، وهذه الزخارف تذبعت من حروفه القائمة والمستلقية وبالأخص الحروف الأخيرة^(١) .

ويتمثل أقدم نماذج الخط الكوفى المورق فى نقش بئر الرملة المؤرخ بشهر ذى الحجة عام ١٧٢ هـ / ٧٩٨م^(٢) . وهو يمثل ميلاد الخط الكوفى المورق الذى يعتبر من أبداع ما ابتكر الخطاطين اسلمون فى مجال الخط الكوفى^(٣) .

وقد اكنملت ظاهرة التوريق فى النصف الأول من القرن ٣ هـ / 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 لنا أن تلعب دوراً هاماً فى زخرفة الكتابة وتعتبر أقدم كتابة مورقة متقنة ومؤرخة ترجع إلى ٣ هـ / ٩م ونراها فى جامع نايبين بفارس ومؤرخة بعام ٢٨٨ هـ^(٤) أما غاية ما بلغت 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 ٤ هـ / ١٠م ، وكذلك أفاريز من آمد شمال العراق^(٥) .

(١) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ص ٤٥ - زكى حسن : المرجع السابق ص ٣٨ .

- 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

- إبراهيم جمعة : المرجع نفسه ص ٤٥ - زكى حسن : المرجع نفسه ص ٢٣٨ .

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

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

(٥) إبراهيم جمعة : المرجع نفسه .

ولقد نشأت 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 الرحمان بالرحمانية (١٢٩٧ هـ) (شكل رقم ٦٤) وقبة وضريح الخراشي بدمنهور (١٣٠١ هـ) (شكل رقم ٩٨) ونقشين بسجده وضريح أبو مندور برشيد (١٣١٢ هـ) (شكل رقم ٩٩.٧١) .

وهذا الخط الفارسي هو نفسه خط التعليق ولكنه اشتهر بالفارسي نظراً لأنه تم ابتكاره وتجديده في إيران (بلاد فارس) . وقد ظهر هذا الخط من خلال عبقرية الإنسان المسلم . ومن مميزات ميل حروفه من اليمين لليسر في اتجاهاتها من أعلى لأسفل . ويشكل حرف النون مفتاح قواعد خط التعليق^(١) .

وينسب فضل ابتكار هذا الخط إلى حسن فارس كاتب عضو الدولة الديلمي (٢٢٢ - ٢٧٢ هـ / ٩٢٣ - ٩٨٣ م) . ويرجع أقدم ما عرف من هذا الخط إلى عام (٤٠١ هـ / ١٠١٠ م) ثم انتشر استخدامه على الآثار الإسلامية والفنون التطبيقية منذ ق ٥١ / ١١٣ م^(٢) .

وأخر الخطوط التي سجلت بها الكتابات بعمائر البحيرة الدينية موضوع البحث هو الخط الكوفي المثني أو المتعكس . وهو خط يكتب من اليمين لليسر ومن اليسار لليمين ويصل هذا الخط إعجازاً رائعاً حققه الخطاط التركي في العصر العثماني حيث درع في كتابة عبارة واحدة من عدة كلمات مرتين متعاكستين فضلاً عن حرصه على أن تتخذ الكتابة بهذه الهيئة شكلاً زخرفياً دقيقاً وجميلاً^(٣) .

(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) مائة محمود داود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧ - ١٨ م) ص ٦٠ ، ط ١ ، يناير ١٩٩١ .
(٣) حسين عليوة - الكتابات الأثرية - دراسة في الشكل والمضمون ص ٢١ ، ط ٢ ، مطبعة الجبلاوي ١٩٨٨ م - مصطفى بركات محسن - دراسة للخط والألقاب والوظائف من خلال النصوص التأسيية الناقية بالعمائر العثمانية - بمدينة القاهرة ص ١٣٩ مخطوط ماجستير ، كلية الآثار جامعة القاهرة

ومن أبرز من برع في هذا النوع من الخط من الخطاطين الأتراك على بن يحيى الصوفى^(١). وفي نهاية ق ١٩ م بزغ نجم الخطاط أحمد شفيق في كتابة هذا النوع من الخط ونرى له مثالاً جميلاً في المسجد الجامع بمدينة بروسة^(٢) ولم يصلنا من هذا النوع من الخط سوى نموذج واحد وذلك على ستر ضريح الحلبي بإدفيينا (١٣٤٤هـ) (لوحة رقم ٢٥، شكل ١١٨).

هذا - ولقد بلغ عدد النقوش الكتابية التي 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. ويأتي بعد الخشب - النقوش الكتابية على الحجر حيث بلغ عددها ثلاثة عشر نقشاً، أما القماش فقد سجل عليه أربعة نصوص كتابية.

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

(١) محمد عبد العزيز مرزوق: العنون الزخرفية في العصر العثماني ص ١٨٠
Aslanapa (Octay) Turkish Art and Architecture, P 324 London 1971.

(٢) محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق ص ١٨٦ - ١٨٧

في الكتابات من حيث المضمون : تنوعت الكتابات الواردة على العمائر الدينية بالبحيرة أو بعض العناصر المعمارية والفنية الباقية منها أو ما زالت 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 : وهي التي تتضمن عبارات التوحيد والرسالة المحمدية وكذلك أسماء الخلفاء الراشدين . أما أغلب الكتابات الدينية فهي آيات قرآنية .

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

واتفقت نصوص هذه الكتابات القرآنية في عظمونها 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 هي أكثر الآيات القرآنية مجيئاً في كتابات النصوص التأسيسية على المساجد في مصر الإسلامية منذ الجامع الطولوني (٢٦٣ - ٢٦٥ هـ / ٨٧٦ - ٨٧٨ م) (١) .

وقد وردت هذه الآية على بعض مداخل مساحد البحيرة موضوع البحث فلقد وردت على عتب المدخل الرئيسي لمسجد الصيرفي بقليشان (١٢٢١ هـ) ونقشت بالحفر النازح (لوحه رقم ١٧٥ ، شكل ٧٥) وعلى العتب الحجري للمدخل الشمالي الشرقي (الرئيسي) لمسجد الحبشى بدمنهور (١٢٣٥ . ١٢٤١ هـ) وعلى العتب الحجري أيضاً للمدخل الشمالي الشرقي لمسجد التوفيقيية بالتوفيقيية (١٢٥٥ هـ) (لوحه رقم ٢٤٤) ولكننا نراها في المسجد الكبير بمدينة المحمودية كتبت بالدهان على لوحة خشبية معلقة بجدار القبلة

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

(لوحة رقم ٣٦) ، أما في مسجد السلطان حسين بجبارس فقد نقشت أعلى الشباكين بجدار القبلة من الخارج على أفاريز رخامية .

كذلك كانت هناك نصوصاً قرآنية أملى معظم المحاريب بالمساجد وغلبت على هذه الكتابات آية " فلنولينك قبلة ترضاها " كما في محراب مسجد الوكيل بسنخراط أو نصف الآية فقط " فلنولينك قبلة ترضاها فول وجهك شطر المسجد الحرام " (سورة البقرة آية رقم ١٤٤) كما في محراب مسجد أبو مندور برشيد أو الجزء الأخير من هذه الآية فقط " فول وجهك شطر المسجد الحرام " كما في محراب مسجد السلطان حسين ، ووردت آية أخرى وهي " كلما دخل عليها زكركم المحراب " ونقشت أعلى محراب مسجد التوفيقية (لوحة رقم ٢٥) .

هذه النصوص القرآنية السابقة نقشت بالعمائر الدينية وخاصة بمساجد 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 الحسيني من داخل المسجد .

ومن بين النصوص الكتابية القرآنية آيات قرآنية تحض على الصلاة وأن الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر ، كذلك آية سورة الجمعة التي تحض على صلاة الجمعة وأن يترك الناس البيع والشراء وهذا ما نراه في شريط كتابي على عضادتي المدخل الرئيسي لمسجد السلطان حسين " يا أيها الذين آمنوا إذا فودى للصلاة من يوم الجمعة فاسعوا إلى ذكر الله وأخروا البيع " (سورة الجمعة آية رقم ٩) (لوحة رقم ٢٠٤) كما وردت بعض الآيات التي تحث على ذكر الله والسجود له ، وهناك آيات ذات خصوصية على بعض العنائر ولا تكتب أو تسجل غالباً إلا عليها وهي الآيات الخاصة بشرب الماء وثواب ذلك وهي الآيات التي تسجل غالباً على الأسبلية . ولقد وردت بعض الآيات على سبيل مسجد الحسيني بدمنهور مثل :-

"عينا فيها تسمى سلبسلا" (سورة الإنسان آية رقم ١٨) .
- "مستاهم من علم شرباً طهوراً" (الجزء الأخير من الآية ٢١ من سورة الإنسان)
(لوحة رقم ٢٤٢) .

"يسقون من مرقق مخموم خنامه مسك" (سورة المطففين آية ٢٥، ٢٦) .
"وجعلنا من الماء كل شيء" (سورة الأنبياء جزء من آية رقم ٣٠) .
"عينا يشرب بها عباد الله" (سورة الإنسان الجزء الأول من آية رقم ٦) .
كما وردت بعض النصوص القرآنية على جوانب تراكيب القبور الرخامية وذلك نشاهده في مقبرة السلانكلي المحقة بمسجد السلانكلي (ق ١٣ هـ) وتركيبه على باشا مهنا بمنشأة على باشا مهنا ، واحتوت جوانب هاتين التركيبتين على آيات التبشير بالجنة وما فيها من نعيم مقيم والشهادتين وغيرها . كما احتوت تركيبه على باشا مهنا إضافة للكتابات السابقة على آية الكرسي .

وخلاصة القول فإن النصوص القرآنية الواردة على العنائر الدينية بالنحيرة تد
إتفقت في مضمونها مع أماكن تسجيلها في أجزاء المسجد أو الضريح أو على تراكيب
القور أو على الأسبله .

هذا وقد بلغت النصوص الدينية والقرآنية التي نقشت على المساجد والأضرحة
وعناصرها المعمارية أكثر من (١١٢) مائة وثلاثة عشر نقشاً كتابياً سجلت على مواد
مختلفة أغلبها من الرخام ثم الجص والخشب والحجر ، ونفذت بأساليب فنية مختلفة .

ب : النصوص التأسيسية : احتوت بعض العنائر الدينية بالبحيرة وعناصرها المعمارية
والفنية الباقية على نصوص كتابية ذات طابع تأسيسي تاريخي وتسجيلي
حيث وردت بهذه النصوص الإشارة إلى اسم المنشئ أو مجدد هذه المنشأة
أو العنصر المعماري أو الفنى وتاريخ الإنشاء أو التجديد والإشادة بهذا المنشئ
والتناء 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 في إثني 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 في شوزج واحد بكل من جدار القبلة كما هو موجود نسجد الكيل بسمخراطا (شكل رقم ٨٠) ، على أحد الجدران بداخل الضريح وذلك في ضريح الخراشي بدمنهور (شكل رقم ٩٨) كما وجد في منطقة الانتقال بقبة الحبشى بدمنهور (لوحة رقم ٢٩٥) وعلى مقصورة واحدة ونشاهد ذلك في نص تجديد مقصورة ضريح الجبشى بدمنهور (لوحة رقم ٧٢) ، وأخيراً يوجد نص تأسيسى واحد فقط سجل على مدخل مئذنة وهى مئذنة مسجد الغنيمى بكفر منيم (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 تورنت بعدد النصوص الواردة بالبحث . فقد وجدت الكتابات الجنائزية على خمسة شواهد قبور فقط - ثلاثة ببقيرة السلانكى الملحقة بمسجد السلانكى وشاهدان بضريح على باشا مهنا .

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

وطل الحط الكوفى التذكارى هو الخط المفضل لكتابة شواهد القبور فى جميع أنحاء العالم الإسلامى حتى بدأ الخط النسخ فى منافسته منذ أواخر ق ٥٥ / ١١ م . وبالرغم من ذلك بقيت للخط الكوفى مكانة خاصة فى كتابة الشواهد^(١) . ولكن فى العصر العثمانى 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 شاهدى قبر على باشا مهنا فإننا نجد أن الكاتب فى الشاهد الشرقى للمقبرة (التركيبية الرخامية) لم يبدأ الكتابة به بالسملة ولا عبارات التوحيد أو الرسالة المحمدية ولكن الكتابة عبارة عن أبيات شعرية (أو تشبه الشعر) ثم أثنى على المتوفى وبشرد بدخول جنات عدن . ثم استخدم بحساب الجمل فى 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 الثانى (الغربى) فقد بدأه الكاتب بعبارة (هذا الأمير على قدر أنه أمسى إلى جوار الواحد الديان) ثم عدد ألقابه مثل الأمير والناشا وأنه سهر الليالى فى رضا الرحمن . كما أن من صفاته أنه صاحب العضائل والعلا ومن شيمه الحلم والإحسان والإيمان ثم شره بالجنة وأرخ بحساب الجمل ثم التاريخ تفصيلاً كما سبق ذكره . ومما سبق ينضح أن الكاتب لم يلتزم الإلتزام الدقيق بقواعد الكتابة على شواهد القبور فى مقبرة على باشا مهنا .

أما شواهد القبور الثلاثة الوجودية بمقبرة السلانكلى الملحقه بمسجد السلانكلى خلف جدار القبلة . فنلاحظ أن الكاتب سار على خطى الأوائل من الكتاب والخطاطين فى قواعد تسجيل كتابة شواهد القبور حيث نجد فى الشاهد الأول وهو شاهد تركيبية المرحومة فاطمة كريمة مصطفى أفندى كمال بدأ الشاهد بعبارة " هو الحى الباقي " وفى

(١) مایسة داود المرجع السابق ص ٧٩ .

ذلك ذكر لله وإشارة إلى أن كل شئ فاز. ولكن الله هو الحى الغيوم الذى لا يموت . ثم عرّف 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 بأبيات شعرية تحلب من زائر القبر أن يقرأ الفاتحة ثم عرّف بصاحبة القبر وتاريخ وفاتها تفصيلاً " توفت يوم الإثنين غرة جماد الآخر سنة ١٣٠٧ " (لوحة رقم ٥٩)

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

د - نصوص مؤرخة بحساب الجمل : وردت فى نهاية النصوص التأسيسية الواردة بعناثر التحيرة 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 لقبه الحبشى بدمنهور أو بالنص التأسيسى على مدخل مسجد التوفيقية . ولكن نجد أن الخطاطين فى بعض النصوص يستخدمون حساب الجمل^(١) فى التأريخ سواء ورد معه كتابة التاريخ بالأرقام أو الكلمات .

(١) حجاجى إبراهيم : حساب الجمل على أشهر الآثار الإسلامية بمصر - بحث مستخرج من محلة كلية الآداب - جامعة المنيا مجلد ١٢ ، ص ٢٠١ / يناير ١٩٩٤ م سبق نشر هذا البحث بمكتبة سعد الراشد ، الرياض السعودية ١٩٨٧

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

هـ : أسماء المنشئين : لقد أمدتنا النصوص الكتابية التي سجلت على المنشآت الدينية موضوع الدراسة بأسماء عدد من منشئى هذه العماثر الدينية أو الأمرين بصناعة القطع الفنية الملحقه بهذه العماثر . وقد استطعت أن أحدد أسماء تسعة عشر منشئاً أو مجدداً لمسجد أو ضريح أو منبر أو مؤذنة أو ستر ضريح . كما استطعت أن أصنف هؤلاء المنشئين من حيث شخصية كل منهم الإجتماعية والوظيفية كما يلي :

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

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 طلوزاده منشئ مسجد وضريح العباسى برشيد ١٢٢٤ هـ / ١٨٠٩ م كما ورد بالنص .

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

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

✓ على باشا مهنا منشئ ضريح على باشا مهنا ١٣٤١ هـ / ١٩٢٣ م ومسجد على باشا مهنا الملحق به الضريح .

السيدة نبيهة هانم كريمة عبد الله باشا عرت والتي أنشأت مسجد التوفيقية عام ١٢٥٥هـ / ١٩٣٦م .

٢- دواوين ووزارات : . وبلغ عددهم إثنين حيث ورد في نص ستر ضريح أبوالمجد بمرقص عام ١٢٨٩هـ / ١٨٧٢م " جدد من عموم الأوقاف " وورد على ستر ضريح الخلبى بإدفيينا . 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 اليكيل خليفة الشيخ الخراشى منشئ ضريح الخراشى بدمنهور ١٣٠١هـ . ويوسف منشئ منبر مسجد الشرى بمحلة بشر عام ١٣١٥هـ / ١٨٩٧م . وأحمد بن على محمود منشئ مسجد ومنبر المنشية بركز الرحمانية عام ١٣٢١هـ / ١٩٠٣م .

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

فقد وصل إلينا أسماء ستة صناع وقَّعوا بأسمائهم على عنائهم أو مصنوعاتهم وهؤلاء الصناع هم :-

- ✓ إثنان من البنائين وهما الفقير إبراهيم شتا الذي قام ببناء قبة وضريح الجيشى بدمنهور عام ١٢١٩هـ . والمعلم حسن محمد البنا الذي قام ببناء مسجد الصيرفي بقلبيشان ١٣٢١هـ .
- ✓ نجار واحد وهو عبد العزيز محمد عطية صانع منبر مسجد التوفيقية ١٣٥٥هـ ، وكتب اسمه بالطلاء أو الدهان بداخل المنبر في مكان لا يرى .
- ✓ معلم واحد وهو الحاج محمد النبالي الإسكندراني الذي قام بتلقيم باب ضريح العباسي بالعاج والصدف عام ١٢٢٤هـ .
- ✓ مرخم واحد وهو محمد بيومي المرخماتي بمصر والذي قام بصناعة التركيبة الرخامية بضريح علي باشا مهنا ١٣٤١هـ .
- ✓ مطرز واحد وهو " عبد النسي " الذي تبحر بزخرفة وتطريز ستر ضريح الحلبي بإدفيينا ١٣٤٤هـ .

أما الكُتَّاب والخُطَّاطون فلم نمدنا النصوص سوى باسم إثنين منهم فقط وهما إبراهيم سيد أحمد . الذي كتب النص التأسيسي على ضريح علي نفيس الرحمانى بالرحمانية (١٢٩٧هـ) . والثاني وقَّع باسم واحد فقط " اللئان " وذلك تحت نص قرآني كتب على لوحة خشبية معلقة بجدار القبلة بالمسجد الكبير بالحمودية والنص بدون تاريخ ز - الألقاب والوظائف الواردة بالنصوص الكتابية :

وردت بالنصوص الكتابية بالمنشآت الدينية بالبحيرة موضوع البحث العديد من الألقاب والوظائف بلغ عددها حوالي واحداً وعشرين لقباً بوظيفة نلقت على كل منها الضوء كما يلي :

الحاج :- وهو لقب يطلق عرفاً على من أدى فريضة الحج إلى بيت الله الحرام وتعتبر تأدية هذه الفريضة من دواعي التشريف حتى اليوم . وكان هذا اللقب يطلق في عصر المماليك على مقدمى الدولة ومبتارىة البيوت وأمثالهم وإن لم

يكونوا قد حجوا^(١). كما حمل هذا اللقب العديد من باشوات مصر العثمانية وورد بالعديد من النقوش الكتابية في ق ١٩م منها وروده كلقب لمحمد على باشا بنص كتابي بجامع البنات بالقاهرة ١٢٦٨هـ ولإبنة طوسون باشا بنص شاهد قبره عام ١٢١٣هـ^(٢).

وقد ورد هذا اللقب في بعض النصوص بالعمائر الدينية بالبحيرة موضوع الدراسة حيث أطلق على منشئ منبر مسجد العباسي برشيد "الحاج عبد الله الخضري" وذلك في نص إنشاء المنبر، كما ورد في النص المنقوش على مصراعي باب ضريح العباسي حيث أطلق على مطعم الباب "الحاج محمد البالي الإسكندراني" وأطلق كذلك على والي مصر محمد على باشا في نص تجديد مسجد المرادني 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 وإستعمل خاصة كلقب للصانع الماهر. وصاحب هذا اللقب يمتاز عن الصانع العادى من حيث المهارة الفنية والمركز الإجتماعى فهو معلم ورئيس لغيره من المشغولين فى صناعة ما . يشرف عليهم ويحقوق هذه الصناعة وأسرارها وكان المعلمون ينتخبون من بينهم شيخ الحرفة أو الطائفة^(٣).

وفى النصوص الكتابية بمساجد البحيرة ورد هذا اللقب فى توقيع لأحد البنائين وهو المعلم حسن محمد النفا الذى قام ببناء مسجد الصيرفى بقليشان (١٢٢١هـ) .

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

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

(٣) حسن الباشا : الفنون والوظائف على الآثار العربية- ج ٣ ص ١٠٨ - ١١٠ - النهضة العربية - القاهرة ١٩٦٥م .
- عبد الطيف إبراهيم : سلسلة الدراسات الوثائقية ص ٢٣ : حاشية (١) بحث مستخرج من كتاب " دراسات فى الآثار الإسلامية " مطبوعات جامعة الدول العربية - القاهرة ١٩٧٩م .
- صلاح هريدى : الحرف والصناعات فى عهد محمد على ص ٤٦ - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٥م .

﴿ الفقير ﴾ : هو أحد الألقاب التي كانت تضاف إليها كلمات أخرى وهي " الفقير إلى الله " وكانت أحياناً تسبق بكلمة " العبد " ، ولقب " العبد الفقير إلى الله " كان يطلق كلقب من ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى ، وهو غالب الوجود في النصوص الجنائزية^(١) . 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 أفندي غنيم بنص سبيله ١٢٠٠هـ رغم كثرة النقوش ربما للتأثيرات العديدة التي أحاطت بالمجتمع وخصوصاً التأثيرات الغربية التي جذبت الناس بعيداً عن حياة الزهد والتعفف التي عرفوها في العصور السابقة^(٢) .

ورد هذا اللقب في النصوص الكتابية بعمائر المحيرة الدينية بصيغة " الفقير " حيث ورد في النص التأسيسي على مدخل ضريح الجيشي بدمنهور (١٢١٩هـ) ليسبق إسم النشاء الذي بنى الضريح وهو " الفقير إبراهيم شتا " (لوحة رقم ٧٠ ، شكل ٥٦) . ويورد كذلك في نص منبر مسجد الخراشي بدمنهور (١٢٠٠هـ) حيث وقَّع الصانع بصيغة " الفقير أحمد " .

﴿ آقا ﴾ : أصل الكلمة (آقا) وهي من كلمات اللغة المغولية ومعناها الأخ الأكبر وأما لقب كان يطلق على كبار الأكراد أو شيوخهم ومعناها في لغة الأتراك الغربيين رئيس أو سيد . ودخلت هذه الكلمة في الفارسية . واستخدمها الكتاب الذين جاءوا بعد جنكيز خان ، وجمعياً آقان أو آقوان أو آقاين^(٣) .

(١) حسن البنا : الألقاب - ص ٣٩٢ ، ٣٩٣ .

(٢) محطعي بركات . الألقاب والوظائف العثمانية ص ٢٢٩ ، ٢٢٨ .

(٣) حسن البنا . الألقاب ص ١١٨ .

- حسن البنا . العيون والوظائف ج ١ ص ٣٦ .

- أحمد السعيد سليمان : تاصيل ما ورد في الخبرتي من الدخيل ص ١٧ دار المعارف - القاهرة ١٩٧٩م .

وقد عرف هذا اللقب في مصر في العصر المملوكي حيث كان الأتومات يشرفون على تربية خدم الطبايق أو الطراشية، 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 "أغا" الضباط الأميون حتى رتبة القائمقام وظل هذا العرف جارياً بين الناس حتى زوال الحكم العثماني^(١) وقد ورد هذا اللقب بالعديد من النصوص التأسيسية لعناصر القاهرة العثمانية، كما ورد بالعديد من النقوش الكتابية بالعناصر المصرية خلال ق ١٣هـ / ١٩م. وكان هذا اللقب يرد تالياً للإسم وإن ورد بنص حوش سليمان آغا بكتاش (١٢٥١هـ) قبله تبعاً لضرورة النظم الشعري^(٢).

ولقد ورد هذا اللقب عقب إسم منشى ضريح على نفيس الرحمانى " محمد آغا محمود وذلك فى النص التأسيسى على مدخل الضريح .

١٣٣ المرحوم :- هذا اللقب ذو دلالة على وفاة المتحدث عنه وعنهما والذي يسبقه هذا اللقب وخاصة فى المجتمع المصرى . وقد ورد هذا اللقب على شاهدى قبر فاطمة بنت مصطفى أفندى كمال (١٣٠٠هـ) وقبر الست فاطمة بنت مصطفى أفندى كمال (١٣٠٧هـ) .

١٣٤ نجل السيادة :- لقب نخرى يدل على علو نسب هذا الشخص بين قومه ربما كان هو ابن الوالى أو الحاكم وغير ذلك . وقد ورد هذا اللقب ضمن ألقاب منشى مسجد العباسى وذلك على عتب المدخل الرئيسى للمسجد (شكل ٤١ . لوحة رقم ٢) .

(١) هاملتون حب وهارولد بيون : المجتمع الإسلامى والغرب ح ٢ ص ١٩٣ ترجمة د / أحمد عبد الرحيم مصطفى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧١م .

(٢) مصطفى بركات : الألقاب والوظائف العثمانية ص ١٧٢ ، ١٧٤ ، ٣٢٠ .

﴿ كوكب فلك السعادة ﴾ : الكوكب معرد 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^(١).

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

﴿ السيد، سيدى ﴾ : السيد فى اللغة المالك والزعيم ، وقد أطلق كلقب عام على الأجداد من الرجال ويظهر ذلك فى النص التأسيسى لمسجد العباسي برشيد وإصطلاح إطلاقه على ذرية الإمام على بن أبى طالب رضى الله عنه . ولم يقتصر (السيد) على المنتسبين إلى ذرية النبى صلى الله عليه وسلم بل أطلق أيضاً على الوزراء والوزلاء . ونعت به ولاة دمشق فى القرنين ٥ ، ٦ هـ / ١١ ، ١٢ م ، وقد يكون إنتقل هذا اللقب من هناك مع بدر الجمالى قبل قدومه مصر من دمشق وصار السيد لقباً عاماً على أصحاب السلطان الحقيقى منذ بدر الجمالى ثم صار بعد ذلك من ألقاب صلاح الدين الأيوبي ومن خلفه سلاطين بنى أيوب ثم ورثه سلاطين المماليك واعتبره الكتاب المماليك من ألقاب السلاطين وحظروا استعماله على غيرهم . وكان هذا اللقب يحرف عند العامة إلى " سيدى " ويضاف إلى ضمير المتكلم الجمع فيقال " سيدنا "^(٢).

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

(١) حسن الباشا : الألقاب ص ٤٤١ .

(٢) حسن الباشا : الألقاب ص ٣٤٥ - ٣٤٩ .

وورد لقب السيد لقباً لمحمد علي باشا بنص مدفن محمد شريف بيك (١٢٣١هـ) وبصيغة "سيدي" بنص سبيل الكلشنى (١٢٥٨هـ) ، وورد بصيغته "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 طبو زاده ، كما ورد فى النص الكتابى على ستر ضريح أبوالمجد بمرقص (١٢٨٩هـ) (شكل رقم ٧٠) والنص الكتابى لستر ضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية (١٣٠١هـ) وذلك بصيغة "سيدي" .

بيك (بك) : - وهو لفظ تركى بمعنى الكبير وعند استخدامه كان يلحق بالإسم ، وقد ورد بنص إنشاء بتاريخ (١٤٨٣هـ) فى الجامع الكبير بحلب وقرأه ابن بطوطة بمعنى الملك ، وقد أطلق هذا اللقب على أمراء أذربيجان وديار بكر فى ق ٩٩هـ / 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" فهى خطأ (٤) ومن معانيها أيضاً أمير ، حاكم ، رئيس ، أمر 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 ص ٢١٣ ، ٢١١ .
 (٢) حسن الباشا : الألقاب ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .
 (٣) عبد الوهاب بكر : الدولة العثمانية ومصر فى القرن ١٨م وأوائل القرن ١٩م ص ١٦٤ / دار المعارف - القاهرة .
 (٤) الأب أنطاس مارى الكرملى : النغود العربية وعلم النميات ص ١٣٦ ، القاهرة ١٩٢٩م .
 (٥) مصطفى بركات : الألقاب والوظائف العثمانية ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

هذا وقد ورد هذا اللقب بصيغة " بيبك " وصيغة " بك " فى العديد من نقوش العصر العثمانى . ويلاحظ أن اللقب قد منح لشخصيات عديدة بعضها يشغل مناصب إدارية وبعضها ينتمى إلى الأسرة المالكة .

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

وقد صدر قانون الألقاب المصرية فى ٨ يناير ١٩٢٣م وتبعاً لذلك ألغيت الأوامر السابقة الصادرة فى عام ١٩١٤ - ١٩١٥م الخاصة بتنظيم الألقاب ، وفى القانون الجديد الخاص بتنظيم الألقاب فقد قسمت البكوية إلى درجتين : الأولى يلقب حاملها (حضرة صاحب العزة) ولا يتم منحها إلا للموظفين الذين لا يقل مرتبتهم 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 مرتبتهم عن ٨٠٠ جنيه 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 العربى ط ١ / ١٩٥٠م .

العثمانية ١٩١٤هـ أو بعدها . فى صورة الألقاب العثمانية وإن خالفتها فى جعل البانوية والبكوية رتباً بعد أن كانتا مجرد لقبين تقليديين^(١) .

وقد ورد هذا اللقب فى النص التأسيسى لمسجد العناسى برشيد (١٢٢٤هـ) ضمن ألقاب (محمد بك طهوزاده) منشى المسجد ، ويبدو أنه كان صاحب منصب إدارى رفيع فى رشيد آنذاك . كما أطلق على منشى مسجد الوكيل بسمرخراط (محمود توفيق بك الوكيل) (١٢٢٢هـ) .

الباشا :- ورد فى اشتقاق 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 فى آخرها مثل حكيمباشى ويلزم فى الحالة الأخيرة أن تلحق بالشين ياء هى ياء الإضافة فى التركيبة 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 الأعوات . كما قيل أن باشا مأخوذة من الكلمة التركية "باش آغا" وذكر فى تأييد هذا أن معنى هذه الكلمة الأخ الأكبر . وقيل أيضاً أنها مأخوذة من الكلمة التركية "باشقاق" وقد رسمت

(١) مصطفى بركات : المرجع السابق ص ٢٢٢ .

(٢) مصطفى بركات : المرجع السابق ص ٨٠ .

(٣) أحمد السعيد سليمان : المرجع السابق ص ٢٦ .

باشقاق" ومعناها حاكم أو صاحب شرطة^(١) وفسرها البعض بأنها مأخوذة من اللفظ الفارسي "بادشاه" أي الملك^(٢).

وكان أول ظهور للقب "الباشا" في ق ٥٨ / ١٤م وأول من تلقب به هو علاء الدين أخو أورخان بن عثمان فقد عينه أورخان صدراً أعظم وخلع عليه لقب باشا^(٣) ومنذ ذلك الحين بدئ بمنح لقب باشا لرجال السياسة مثل سنان باشا الذي ناله في عهد أورخان كما تم منحه لأمرء الجيش، ومنح هذا اللقب أيضاً للنساء في ق ٥٨ / ١٤م^(٤) وسرعان ما إنتشر هذا اللقب وأصبح امتيازاً لطبقتين من أصحاب المناصب الأولى: حكام الأقاليم والطبقة الثانية: وزراء القسبة، وكان لقب باشا في بداية الأمر درجتين أصبحت في نهاية ق ١٨م ثلاث درجات.

هذا. وقد عرفت مصر هذا اللقب منذ ق ٥٨ / ١٤م فقد ورد لقباً لبعض أمراء الترك في المكاتبات الصادرة إليهم من قبل ديوان الإنشاء المملوكي.

إن لقب باشا لقب فخري رسمي تقتضيه المكانة الإجتماعية للشخص ويرتبط بالمدنيين والعسكريين، فقد جرت العادة في الديوان الهمايوني في تركيا على أن يقتن به حتماً إسم أصحاب رتب مدنية أربعة هي رتب: وزير، روابلي ميرميران، ميرالأمراء ويقتن به حتماً أصحاب أربع رتب عسكرية هي: مشير، فريق أول، فريق، لواء^(٥)

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

(١) مصطفى بركات: المرجع نفسه ص ٨١.

(٢) أحمد السيد سليمان: المرجع نفسه ص ٣٦.

(٣) مصطفى بركات: المرجع السابق ص ٨١.

أحمد عبد الرحيم مصطفى: في أصول التاريخ العثماني ص ٣٩ / ١٦ - دار الشروق القاهرة ١٩٨٢م.

(٤) مصطفى بركات: المرجع نفسه.

(٥) حدة تريجي في تطور الرتب في الدولة العثمانية وفي مصر - وثائق القلعة - محنظة ١٣٥ ص ١٦ عن مصطفى بركات "الانقلاب العثمانية".

يحمل كل منهم لقب باشا^(١) بل إن أمير الحج وشيخ البلد كان يحمل كل منهما في تلك الفترة لقب باشا بذييلين^(٢).

وقد تعددت الصور الإملائية للقب باشا في مصر في العصر العثماني وقبله فقد ورد هذا اللقب بالرسم الإملائي "باشا" وبصيغة "باشه" وبالتاء المفتوحة "باشت" وأيضاً بالرسم الإملائي "باشاه" وذلك في المصادر التاريخية المعاصرة للعصر العثماني في مصر وقبله. وتجمع باشا على باشات وباشوات^(٣).

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

ولقد تطور هذا اللقب في عصر محمد علي ليصبح لقباً فخرياً رسمياً تقتضيه مكانة الشخص في المجتمع يرتبط بالمدنيين والعسكريين على حد سواء^(٤).

وفي النصوص التأسيسية بالعمائر الدينية بالبحيرة ورد هذا اللقب في نص التجديد على مدخل مسجد المرادنى بدمنهوور " ١٢٤٠هـ " لقباً لمحمد علي 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).

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

(١) لطفى عبد اللطيف : تاريخ وموزخى مصر والشام إبان العصر العثمانى ص ١١٣ - الخانجى ١٩٨٠م .
 (٢) وصف مصر - مج ١ " المصرىون المحدثون " ص ١٨٧ - حاشية للمترجم - ترجمة زهير الشايب - ط٢ - الخانجى القاهرة ١٩٧٩م .
 (٣) مصطفى بركات : الألقاب العثمانية ص ٨٣ ، ٨٤ .
 (٤) مصطفى بركات : المرجع نفسه ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

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 بمرادفاً للقب " بك " وكانا يتطابقان على الثمانية وعشرين بك الذين كانوا يتولون المناصب الإدارية في نظام الحكم العثماني^(١) .

وقد ورد هذا اللقب في نصين من النصوص الكتابية بالعمائر الدينية بالبحيرة . وذلك في النص التأسيسي لضريح علي باشا مهنا ، وفي كتابات للشاهد الشرقي للمقبرة الرخامية بنفس الضريح (١٣٤١ هـ / ١٩٢٣ م) (شكل ١٠٠ ، ١٠٢)

❦ **خديو** : - خديو بفتح الخاء وكسرهما . كلمة فارسية معناها السيد أو الرب ، وكان يعطى سابقاً في فارس وتركيا في بعض حكام الأقاليم المستقلة^(٢) . وكان إسما عيل باشا أول من حصل على هذا اللقب بصفة رسمية فقد كان يسعى جاهداً إلى نيل لقب أسى من لقبه الذى كان لا يتعدى إذ ذاك غير والى مصر وقد صدر له فرمان فى ٥ ربيع الأول ١٢٨٤ هـ / ٨ يوليو ١٨٦٧ م أنعم عليه فيه السلطان بلقب خديو ، ولم ينل ذلك أحد قبله من ولاة مصر^(٣) وقد تأكد هذا اللقب فى فرمان المؤرخ ١٢ ربيع آخر عام ١٢٩٠ هـ / ١٨٧٣ م^(٤) وعباس حلمى

(١) حسن اليشا : الألقاب ص ١٧٩ - ١٨٤ ، ١٨٦ - ١٨٨ .
 - محمود الحسينى : الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة (١٥١٧ - ١٧٩٨ م) ص ٣٢٥ مكتبة مدبولى القاهرة .
 - عبد الوهاب بكر : المرجع السابق ص ١٦٤ .
 (٢) مصطفى بركات : الألقاب والوظائف العثمانية ص ٣٠٧ .
 - رزق الله منقريوس : تاريخ دول الإسلام ج ٣ ص ٣٢٣ - مصر ١٩٠٧ م .
 (٣) إسماعيل سرفندك : حقائق الأخبار عن تاريخ دول البحار ج ٢ ص ٣٤٠ - ٣٤١ ط ١ بولاق ١٣١٢ هـ .
 - زاساور : معجم الأسماء والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى ص ١٦٧ - ترجمة وإخراج د/ زكى محمد حسن ، حس أحمد محمود / دار الرائد العربى بيروت ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م .
 (٤) رزق الله منقريوس : المرجع السابق ج ٣ ص ٣٢٣ .

الثاني (١٢٠٩ - ١٢٣٢ هـ / ١٨٩٢ - ١٩١٤ م) هو آخر من تلقب بلقب خديوي من أسرة محمد علي^(١) .

ولقد ورد هذا اللقب في نصين إثنين من النصوص التأسيسية بعمائر البحيرة الدينية . فقد ورد في النص التأسيسي لمسجد أبو مندور ، وكذلك ضريح أبو مندور (١٣١٢ هـ) الذي جددهما في هذا التاريخ الخديوي عباس حلمي الثاني (شكل ٧١ ، ٩٩) .

ولي : - الولي في اللغة خلاف العدو أي الصديق والمحب والنصير وتطلق كلمة الولي على كل من تقلد أمر واحد أو شئ . وهذا اللفظ كان يضاف إلى بعض الكلمات لتكوين ألقاباً مركبة مثل (ولي الدولة) و (ولي عهد المسلمين) و (ولي الله) و ابني كان يستعمل ضمن الألقاب الفخرية ، أما لقب " ولي الله " فهو من الألقاب التي يطلقها الشيعة على الإمام علي بن أبي طالب **عليه السلام** الله عنه^(٢) .

وورد هذا اللفظ في القرآن الكريم بصيغة الجمع " ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون " (سورة يونس آية رقم ٦٢) . ولقد ورد هذا اللقب بصيغة (ولي) و (الولي) في النص التأسيسي لضريح علي نفيس الرحمانى بالرحمانية (١٢٩٧ هـ) ، وهذا اللقب بهذا النص يشير إلى أن الشخص الملقب به من السلالة النبوية أو أحد الصالحين الأتقياء **عليه السلام** الشيخ : - ورد هذا اللقب بالإضافة إلى صيغ أخرى كثيرة دخلت في تركيبها في كتابات على كثير من الآثار والتحف العربية كإسماء وطائف فضلاً عن ألقاب فخرية . والشيخ في اللغة هو الطاعن في السن ، وقد ورد بهذا المعنى في القرآن الكريم^(٣) . ومن جموعه شيوخ ومشايخ ومشيخة وأشياخ ، وربما أطلق على من يجب توقيره كما يوقر الطاعن في السن ومن ثم أطلق عرفاً على كبار السن وكذلك العلماء .

(١) زامباور : المرجع السابق ص ١٦٧ .
 (٢) حسن الباشا : الفنون والوظائف ج ٣ ص ١٣٤٥ . - حسن الباشا : الألقاب ص ٥٤١ ، ٥٤٢ .
 (٣) انظر : سورة القصص : آية رقم (٢٣) سورة هود : آية رقم (٧٢) . سورة يوسف : آية ٧٨ سورة غافر : آية رقم (٦٧) .

وقد ورد هذا اللقب ببعض النصوص التأسيسية بالعمائر الدينية بالبحيرة فقد ورد بالنص الكتابي على مدخل ضريح العباسي يرشيد (١٢٢٤هـ) وأطلق عليه لنسبته إلى عم النبي صلى الله عليه وسلم ، كما ورد في النص الكتابي على ستر ضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية (١٣٠٨هـ) (لوحة رقم ١١٥) وهو أيضاً من سلالة آل البيت .
القريب إلى الله :- ورد هذا اللقب مقترناً باللقب السابق (العارف بالله) في النص الكتابي على مدخل ضريح العباسي يرشيد وهو يشير إلى زيادة التأكيد على ورع صاحب الضريح وتقواه .

خليفة :- خليفة الرجل في اللغة تعنى الذى يجئ من بعده وقد ورد اللفظ فى الآية القرآنية " وإن قال ربك للملائكة إني جاعل فى الأرض خليفة " (سورة البقرة آية رقم ٣٠) .

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

واستمر هذا اللقب بعد ذلك ولكن مدلوله كان يختلف باختلاف الأسرات الحاكمة فى 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 " (١) .

(١) حسن الشاذلي ، الألقاب ص ٢٧٥ - ٢٧٧

وورد لقب " خليفة " مرة واحدة بالنصوص التأسيسية . بمساجد وأضرحة البحيرة موضوع الدراسة . فقد تلقب به منشئ ضريح الخراشي بدمنهور (١٢٠١هـ) .

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

الملك : . يطلق على الرئيس الأعلى للسلسلة الزمنية وهو لقب معروف فى اللغات السامية . ويعتبر نقش صرواح الذى تركه " كرب آل وتر " ملك سناً أقدم نقش عثر عليه فى جنوب بلاد العرب ورد فيه هذا اللقب ، ومن أمثلة استعماله فى شمال بلاد العرب وروية فى نقش النشارة الذى ينسب إلى امرئ القيس بن عمرو ملك الحيرة ويرجع تاريخه إلى عام ٣٢٢ م^(١) وقد ورد هذا اللقب فى آيات عديدة من القرآن الكريم.^(٢)

ولم يعرف هذا اللقب بصفة رسمية فى صدر الإسلام ولا فى العصر الأموى وإنما بدأ يظهر منذ العصر العباسى حين أخذ بعض الولاة يستقلون عن الدولة مع الإحتفاظ لها بتبعية إسمية .

وقد عرفه أمراء بنى سامان وبنى بويه ، وعرفه الفاطميون فى مصر لقباً للأمراء والوزراء كما احتفظ به الأيوبيون حيث أطلق على سلاطين بنى أيوب وأبنائهم ووصل اللقب إلى العصر المملوكى وكان مكانه فى 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 القانونى بنص تأسيس سبيل خسرو باشا (١٥٢٢ / ١٥٣٥ م)^(٤) .

(١) حسن الباشا الألقاب الإسلامية ص ٤٩٦

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

(٣) حسن الباشا الألقاب ص ٥٠٠

(٤) مصطفى بركات : الألقاب العثمانية ص ٤٠

أفندي : أفندي لقب فخري^(١) . قيل في أصلها من الكلمة اليونانية العامية أفنديس EFENDIS المأخوذة من الكلمة القديية AVENTUNS ودخلت في اللغة التركية الأناضولية واستعملها الترك في ق ١٣م^(٢) وتعنى الصاحب والمالك والسيد والمولى^(٣) وقد استعملت لقباً لأصحاب الوظائف الدينية والمدنية وزجال الشريعة والعلماء^(٤) .

وأطلق هذا اللقب على النساء وخاصة زوجات السلاطين في العصر العثماني كما استعمل هذا اللقب في الجيش العثماني لقباً للضباط حتى رتبة البكباشي ، وأشهر استعمال لهذا اللقب للرجل يقرأ ويكتب فكان يقال لرئيس الكتاب " رئيس أفندي"^(٥) هذا وقد شاع لقب أفندي في البلاد التي خضعت للنفوذ العثماني واستخدم في مصر لقباً فخرياً لقب الأشراف^(٦) وكان اللقب يطلق على قاضي القضاء وعلى الدفتردار وكان الروزنامجي هو رئيس الأفندية وقد أطلق المصريون على محمد علي " أفندينا " وقد أُلغى هذا اللقب في تركيا في ٢٦ نوفمبر ١٩٢٤م وبطل إستعماله في مصر بعد عام ١٩٥٢م^(٧) . وفي التراكيب التي وردت بالنصوص التأسيسية بالقاهرة العثمانية نجد أنه يأتي بعد إسم العلم وقبل إسم الوظيفة وليس بعدها مثل نصر سبيل وكتاب حسن أفندي كاتب عزبان (١١١٣هـ / ١٧٠١م) حيث ورد (حسن أفندي كاتب عزبان) وفي نصر سبيل محمد أفندي المحاسبجي (١١٢٩هـ / ١٧١٦م)^(٨) .

- (١) نبذة تاريخية في تطور الرتب في 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 - ٢١ .
- (٦) أحمد السعيد سليمان : المرجع نفسه ص ٢٢ .
- (٧) الجبرتي (عهد الرحمن) : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ج ٤ ص ٣٢١ بولاق ١٢٩٧هـ .
- (٨) أحمد السعيد سليمان : المرجع السابق ص ٢٢ ، ٢٣ .
- (٩) مصطفى بركات : الألقاب العثمانية ص ١٥٣ .

السنت : لقب عام يطلق على المرأة ، وقد ورد هذا اللقب ببعض النقوش الكتابية
بعمائر العصر المملوكي ولم يرد بعمائر العصر العثماني وإنما ورد مرادفه
السيدة^(١) ويشير بعض الباحثين إلى أن هذا اللقب كان يطلق على المصريات
غير التركيات في هذا العصر^(٢) .

والواقع أن تتبع النساء اللاتي أطلق عليهن اللقب يشير إلى أنه أطلق أيضاً على
نساء غير مصريات إذ أطلق على " عيشة هانم " بنص شاهد قبرها بحوش على باشا
(١٢٥٥ هـ) وعلى " خديجة هانم " زوجة إبراهيم باشا بن محمد على بنص تأسيس مدفنها
(١٢٧٧ هـ) وعلى " سارة هانم " زوجة إبراهيم باشا أيضاً بشاهد قبرها (١٢٨٦ هـ) وعلى
" زكية هانم " بشاهد قبرها (١٣١٢ هـ)^(٣) .

ح - لقد ساعدت بعض النصوص الكتابية في 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
الأخرين والذي يحمل نفس الإسم .

وتتمثل هذه النتيجة أو الحقيقة في النص التأسيسي لضريح على نفيس الرحمانى
فقد اشتمر هذا الضريح (ومسجده الملاصق له والذي هدم عام ١٩٨٦م) بأنه ضريح

(١) حسر الشا الألقاب الإسلامية ص ٣١٧ .

(٢) عند السميع الجراوى : لغة الإدارة العامة فى مصر ص ٢٣٨

(٣) مصطفى بركات : الألقاب العثمانية ص ٢٣٨

ومسجد العالم العربي الطبيب المسلم الشهير علي بن النفيس^(١) 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 أى ذكر لبلدة الرحمانية (أو محلة عبد الرحمن كما كانت تسمى قديماً) أو أى إشارة لعلاقة ابن النفيس بها بل تشير إلى أن ابن النفيس لم يخرج طيلة حياته من القاهرة ولم تكن له أية روابط غيرها من البلدان^(٢) .

ثانياً : - ذكرت معظم المصادر أن وفاة ابن النفيس كانت فى القاهرة وذلك بعد مرضه لمدة ستة أيام وأنه وقف داره وأمواله وكتبه على البيمارستان المنصوري بالقاهرة وهذا يزيد فى الإعتقاد بأن ابن النفيس دفن بالقاهرة حيث توفى بها بعد مرضه^(٣) .

(١) هو علاء الدين أبى الحزم القرشى المتطيب ، ولد بدمشق عام ٦٠٧هـ ودرس الطب هناك على يد رئيس الأطباء بديار مصر والشام الحكيم مهذب الدين الدخوار (ت ٦٢٨هـ) ثم إنتقل ابن النفيس إلى القاهرة عام ٦٣٢ أو ٦٣٣هـ / ١٢٣٦م وذلك عندما إستدعاه السلطان الكامل محمد (٦١٤ - ٦٣٥هـ / ١٢١٨ - ١٢٣٨م) وتولى رئاسة البيمارستان المنصوري بالقاهرة ولم يسائر منها طيلة حياته وتوفى يوم الجمعة ١١ ذى الحجة عام ٦٨٧هـ وهو أول من إكتشف الدورة الدموية الصغرى . عن ابن النفيس الطبيب العربى وحياته وسيرته وأعماله انظر : - شهاب الدين أحمد بن فضل الله العمرى : مسالك الأبصار فى أخبار ملوك الأمصار - مخطوط ٩٩م تاريخ ج ٧ ص ٢٢٥ بدار الكتب المصرية بالقاهرة .

- يوسف العيش : مخطوطات دار الكتب المصرية - التاريخ وملحقاته - مطبوعات المجمع العلمى العربى بدمشق ص ٣٠٦ - مطبعة دمشق ١٩٤٧م .

- ابن أبى أصيبعة (موفىق الدين أبو العباس أحمد بن القاسم السعدى الخزرجى) : عيون الأنباء فى طبقات الأطباء - ج ١ ص ٢٠٢ - طبعة دار الفكر - بيروت ١٩٥٧م .

- بول غليونجى : ابن النفيس - سلسلة أعلام العرب - رقم ١٠٤ - هيئة الكتاب - القاهرة ١٩٨٣م .

(٢) العمرى : المرجع السابق - مخطوط - ج ٧ ص ٢٢٥ - ابن أبى أصيبعة : المرجع السابق ج ١ ، ٢ ، ٣ .

- بول غليونجى : المرجع السابق

- يوسف زيدان : ابن النفيس الطبيب مكتشف الدورة الدموية - مات بالقاهرة فلماذا يكتشف قبره فى رشيد ؟ (وكان يقصد الرحمانية ، ولكن لأن التصريح بالمصحف آنذاك كان على لسان مدير آثار رشيد فنسب الكشف لمدينة رشيد)

مقال منشور بجريدة الأهرام بتاريخ ١٤ / ١١ / ١٩٨٨م .

(٣) العمرى : المرجع السابق ج ٧ ص ٢٢٥ .

ثالثاً : - ذكرت إحدى الوثائق^(١) ، وهي خاصة بنسب السيد نفيس الرحمانى ومؤرخة بعام ١٢٩٠ هـ . نسب هذا الولي دفين هذا الضريح وأوردت نسبه "بأنه السيد الحسينى النسبى 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 بصر " ، 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^١ والدما عارفين عن الدنيا يغلب عليهما الوله والزهد " .

ويعتبر 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 الكرسي 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 ولي 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 " عملة النفيس " الواقعة جهة اليسار

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

من شارع تحت السور الذي يبدأ من نهاية شارع العطارين إلى أول شارع باب القرافة بالقاهرة وهو مكان قريب جداً من محل إقامة ابن النفيس الطبيب العربي . فالأولى به أن يدفن بهذا المكان أو بأحد الأماكن التي تحمل إسمه إن لم يكن قد دفن بالقرافة الكبرى^(١) .

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 ابن النفيس الطبيب المشهور نتبين أنه لم يتزوج وبالتالي لم يكن له عائلة أو ذرية تحبى ذكره 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^(٢) بداخل ضريح نفيس الرحمانى - وذلك أسفل المقصورة الخشبية ووصل الحفر إلى عمق ٢٠.٥٠ م حتى تم الوصول إلى طبقة من التربة عثر بها على كسرات من الفخار المطلق 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 ابن 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 ١٩٨٦ م . (وكان المؤلف أحد الأثريين الذين قاموا بإجراء هذه الجسات والحفائر) .

ونخلص من الكلام السابق بأن الأثاريين لم يعثروا فى هذه المقبرة أثناء الجسات والحفائر بها على أى دليل مادى يؤكد أو يتتير 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 رقنة ولكن لها مقبص صغير بدون فوهة وبها ثقب صغير من أسفل^(١) .

ثامناً ، - القطعة الرخامية التى عثر عليها الأهالى بداخل أساسات المسجد القديم الذى هدم . وإتخذها 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 رحمت أسلوب حفرها الغائر وكذلك من حيث مضمونها (شكل رقم ١٢٤ ، 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 القبر 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 أثرته 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 : ٤ .

بمباشرة، - ذكر على باشا مبارك في خطه عند حديثه عن محلة عبد الرحمن (الرحمانية) أن بها مساجد شنيعة وكثيرة أشهرها جامع نفيس الرحمانى^(١) وذكر نسبه الذى يصل إلى الإمام على بن أبى طالب كما ذكرته الوثيقة السابقة الخاصة بنسبه أى أن هذا الضريح هو لولوى صالح من أولياء الله الصالحين ولكن أحد الباحثين^(٢) ذكر أنه لم يتوصل إلى ترجمة لحياته (أى نفيس الرحمانى) فى الطبقات الكبرى للشعرانى المتوفى عام (٥٩٥٢ / ١٥٤٥ م). 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 بالحيرة يوجد بينها بعض النصوص الشعرية بلغ عددها عشرة نصوص استطلع 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 استخدام الشعر كطريقة للكتابة على الآثار العثمانية قُصد به أحياناً الزخرفة الكتابية إضافة إلى ما تحمله كتابات كل نوع من العمائر الأثرية من معانى شعرية تتماشى مع طبيعة العمائر واستخدامها^(٣) . وقد استمر استخدام 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 في مصر في عهد محمد علي وأسرته ، وطديعى أن ينتشر هذا الأسلوب في الكتابة في أقاليم مصر متأثراً بالعاصمة .

والنصوص الشعرية العشرة الزائدة بعمائر البحيرة الدينية نقشت جميعها على الرخام بإستثناء نص واحد نقش على الحجر الجيري بأسلوب الحفر الغائر وهو النص التأسيسي لضريح الخراشي بدمنهور والنصوص التسعة الباقية إستخدم في كتابتها أسلوب الحفر البارز.

أما بالنسبة لخطوط هذه النصوص الشعرية فقد كتبت أربعة نصوص بالخط الفارسي (التعليق) وهى : النص التأسيسي الشعري لضريح على نفيس الرحمانى بالرحمانية (١٢٩٧هـ) والنص التأسيسى لمسجد أبو مندور وكذلك النص التأسيسى لضريح أبو مندور برباطه (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 أنندى كمال بقبرة السلانكى (نهاية ق ١٣ / ١٩م) ونص شاهد قبر الست فاطمة بنت مصطفى أنندى كمال (١٣٠٧هـ) .

والنص التأسيسى لضريح على باشا مهنا بمنشأة مهنا (١٣٤١هـ) والشاهد الشرقى لقبرة 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 ١٢ ، 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 مُدرسة من القرن ١٤ هـ / ٢٠ م .

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

١. يمكن القول بأن البلدان التي وجدت بها هذه المساجد والقناب والأضرحة يقع بعضها منها على نهر النيل (فرع رشيد) وهي : رشيد . إدفينا . ديسى . ديروط المحمودية . سمخراط . كفر غنيم . الرحمانية . مرقص . المنشية . محلة بشر ، شايور 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 ١٣ هـ / ١٩ م والبعض الآخر يرجع للقرن ١٤ هـ / ٢٠ م .
- أما بقية البلدان الأخرى فهي تقع حول الطريق الزراعي الذي يربط القاهرة بالإسكندرية مثل : قليشان وجبارس بحرى (مركز إيتاي 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 المنشأة 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 وشؤون الحكم فى هذه البلدان وذلك مثل ضريح وقبة (وقبل ذلك المسجد) سيدى أبوالمجد 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 يرشيد . وهو لأحد الأولياء الصالحين ، وجدده الخديوى عباس حلمى الثانى .

وقد يكون المنشئ ذا حاه أو يُسر من المال فيهتم بالإنفاق على منشآته مثل مسجد رنة محمود باشا الحنشى بدمنهور ومسجد التوفيقية بالتوفيقية حيث قام تثنى كلاهما بالصرف دون بخل 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 هذا العدد أربعين أثرا لأول مرة .

فقد درست تسعة عشر مسجدا من القرنين ١٣ ، ١٤ هـ / ٢٠١٩ م 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 ستريين 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 في 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 شخصيخة في الرواق الأوسط ، والنادر منها حلت القبة مكان الشخصيخة ، وذلك نشاهده في نموذجين فقط وهما مسجد السلطان حسين بجبارس ومسجد التوفيقية وكلاهما يرجع للقرن ١٤ هـ / ٢٠ م .

٥. من حيث مادة البناء . فقد بنيت مساجد وقباب وأضرحة البحيرة في هذه الفترة بالآجر الأحمر ومونة القصرمل أو المونة الطينية (من الطلى) 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 في ضريح أبوالمجد بمرقص . وكذلك في مئذنة أبوالمجد الباقية من مسجده حيث شيدت المقرنصات من الحجارة وسلم المئذنة وشرفة الأذان .

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

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

٨. في هذا البحث قمت بدراسة ونشر جميع النصوص الكتابية التي سجلت بهذه العماثر 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 نقشاً استخدم في تنفيذها وكتابتها خط الثلث حيث كُتب به حوالي مائة وخمس من النصوص الكتابية ، والخط الكوفي الهندسي الذي سجل به واحداً وعشرين نصاً كتابياً وكذلك الخط الكوفي المورق الذي كتب به سبعة نقوش كتابية ، والخط الفارسي وكتب به أربعة نصوص . والخط المثنى أو المتعكس وكتب به نص كتابي واحد .

٩. لقد أفادت دراسة النصوص الكتابية في التعريف ببعض أصحاب العماثر كما أمدقنا بعض أسماء الصناع من بناءين ونحارين ومطعمين وغيرهم . فقد وصلتنا أسماء ستة صناع وقعوا بأسمائهم على عماثرهم أو منتحاتهم تفصيلهم كالآتي .

✽ **نجار واحد** : وهو " عند العزيز محمد عليية " صانع منمر مسحد التوديقية ١٣٥٤هـ / ١٩٣٦م .

✽ **إثنان من البناءين وهما** : " الفخير إبراهيم شتا " الذي قام ببناء قبة الجيشى بدمشقر عام ١٢١٩ هـ . " المعلم حسن محمد البناء " الذي قام ببناء مسجد الصيرفي بقليشان عام ١٢٢١ هـ .

✽ **ورد اسم مطعم واحد وهو** " الحاج محمد النالى الإسكندرانى " الذى قام بتطعيم باب قبة وضريح مسجد العباسى برشيد ١٢٢٤ هـ / ١٨٠٩م .

✽ **ورد اسم مرخم واحد وهو** " محمد بيومى المرخاتى " الذى قام بصناعة التركيبية الرخامية لضريح على باشا مؤننا بمنشأة مؤننا ١٢٤١ هـ .

✽ **مطرز واحد وهو** " عبد النبى " الذى وقع باسمه فى نهاية النصوص الكتابية على ستر صريح الحلى بإدقينا بصيغة " تشغيل عبد النبى ١٢٤٤ " .

أما الخطاطون والكتّاب فلم يرد بالنصوص الكتابية ذكر لهم باستثناء كاتبين أو خطاطين اثنين أولهما " إبراهيم سيد أحمد " كاتب النقش الكتابي التأسيسي 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 تأسيسية نقشت على لوحات رخامية أو حجرية أعلى المداخل أو بداخل المنشأة أو سجلت على الأعتاب الخشبية أو الرخامية لمداخل هذه المنشآت .

وقد استلعت حصر ستة عشر مسجداً أو ضريحاً سجلت بكل منها نصوصاً تأسيسية على المداخل (لوحات رخامية ، أعتاب رخامية . أعتاب خشبية) أو بأحد جدران المسجد أو الضريح وذلك من جملة ستة وثلاثين مسجداً وضحياً .

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

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 التي وجدت بها هذه المنشآت أو العناصر المعمارية والفنية هي : رشيد ديبى . محلة الأمير . ديروط . المحمودية . دمنهور . الرحمانية . مرقص "المجد حاليا" المنشية " تابعة لمركز الرحمانية " . محلة بشر . جبارس بحرى . قليشيان . 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 باقين وهما مدخل مسجد ومئذنة .

وبقى بالرحمانية ثلاث قباب وثلاثة منابر ولوحة تأسيسية رخامية ، ونقش تأسيس على إفريز خشبي 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 المرادى بدمنهور " ١٢٤٠هـ " ، ومئذنة مسجد أبوالمجد بمرقص " ١٢٨٩هـ " ومئذنة مسجد على باشا مهنا بمنشأة مهنا " بداية القرن ١٤هـ / ٢٠م " ومئذنة مسجد أبو مندور برشيد " ١٢١٢هـ " ومئذنة المسجد الشرقى بشابور " ١٣١٨هـ " حيث أن قمة كل من المآذن السابقة على هيئة سن القلم الرصاص وشيدت هذه القمم من الباني 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 مئمن 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 مئمين وشرفتين للآذان أو ثلاثة .

ولقد بنيت هذه المآذن كلها من الأحمر 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 والى 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 متقدمة 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 بأسننها والقليل هو المستقل عن أية منشآت .

١٨. بعض القباب تغطيها الزخارف الهندسية والنباتية وذلك مثل قبة ضريح الحبشى وقتى المسجد أيضا بدمنهو حيث غطيت كل منها بزخارف زجاجية 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 بعقائر البحيرة الدينية نص تأسيسى نقش بإحدى مناطق الانتقال وذلك فى قبة وضريح الحبشى حيث نقش تاريخ الإنشاء فى منلقة الانتقال إضافة إلى شغل مناطق الانتقال فى الأركان الثلاثة الأخرى 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 .

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

٢١. بقيت بمساجد البحيرة بعض دكة المبلغين بلغ عددها ست دكة بعضها من المبانى والبعض الآخر من الخشب ، ولكن تميزت دكة المبلغ بمسجد العباسى بتفردها من حيث العناصر الزخرفية وأسلوب تنفيذها حيث غملى 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 في مسجدي الحبشى والتوفيقيية ألحقت كل منهما بالجدار الشمالى الغربى ويربط بينها وبين المسجد باب يؤدي 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 لولنى وهى فريدة من نوعها بمساجد البحيرة أيضا .

٢٣. ألحقت ببعض المساجد أسئلة وذلك نراه فى مسجد العراسى ، وأبو مندور برشيد . مسجدا الحبشى بدمنهور .

ومسجد سنى العراسى سنى اللوحة الرحامية للتسويل التى تشير إليه وهى متفحمة فى الجزء الشرقى من الواحة الشمالية الغربية .

أما مسجد أبو مندور فهو ملحقى سنى المنحة والمخازن فى الناحية الجنوبية الغربية للمسجد وسنك السليل من الحديد حيث تتشكل به رحارف سائنة مكررة تزاوجها ورقة نباتية ثلاثية بشكل معدول ومقلوب .

والسيل الثالث وهو سليل مسجدا الحبشى وهو ينفرد عن بقية الأسئلة بشكله العام وزخارفه فهو يوجد بعيدا عن المسجد تماما وذلك عند المدخل الخارجى للسور الذى يدور حول المسجد ، وله ستة شبابيك تغشها الزخرفة النباتية المتمثلة فى الورقة النخيلية وأنصافها منقذة فى الحديد إضافة للزخارف النباتية المنقذة فى الجص أعلى هذه الشبابيك والكتابات القرآنية المنقوشة على واجهة عقد كل شبك . وقمة هذا السليل مخروطية الشكل وذات أضلاع ستة .