مجلة جمعية تراث مصـــــر

العدد الثالث _ الجزء الأول
القاهرة 2024

مجلة تراث مصر

رئيس التحرير

ا.د نهاد كمال الدين سيد احمد

(رئيس جمعية تراث مصر ورئيس قسم الآثار المصرية - كلية الآداب - جامعة المنصورة)

مديرى التحرير

أ.م.د محمد جمال راشد

(عضو مجلس إدارة اللجنة الدولية لمتاحف ومجموعات الأثار المصرية بالمجلس الدولى للمتاحف-
المشرف على قسم إدارة المتاحف بكلية الآثار جامعة دمياط)

د. الزهراء بهزاد موسى

(مدرس الآثار الإسلامية كلية الآداب جامعة المنصورة)

أ.م.د. زينب السيد حشيش

(مدرس الآثار المصرية كلية الآداب جامعة بنى سويف)

د. ايمان السعيد على بدوى

(مفتش أثار بإدارة المنافذ الأثرية وزارة السياحة والآثار)

هيئة التحرير

أ.د برندا باكر (أستاذ الاثار الحيوية والتطور البشرى والاجتماعى- جامعة اريزونا)

أ.د سليمة إكرام (أستاذ الآثار المصرية- الجامعة الأمريكية)

أ.د على عبد الحليم على على (أستاذ الآثار والحضارة المصرية القديمة- جامعة عين شمس)

أ.د كارول ردمونت (أستاذ الآثار و الحضارة المصرية - جامعة كاليفورنيا، بريكلى)

أ.د نجيب قنواتى (أستاذ الأثار المصرية -كلية الاداب جامعة ماكويرى - استراليا)

أ.م.د منذر محمود جمحاوى (أستاذ التراث والعمارة المساعد، جامعة الشارقة)

أ.م.د جسيكا كايزر (أستاذ اثار مصرية وانثروبولوجيا المساعد- جامعة كاليفورنيا، بريكلى)

أ.م.د محمد مجاهد (أستاذ الآثار المصرية المساعد بجامعة تشارلز)

أ.م.د مونيكا حنا (أستاذ الآثار والتراث المساعد عميد كلية الاثار والتراث الثقافى-أسوان)

تصميم وإعداد فني

محمد سعد

(مدير مكتب رئيس قطاع حفظ وتسجيل الآثار - وزارة السياحة والآثار)

صورة الغلاف

صورة لشاهد قبر عليه تجسيد للجريفون بمتحف اللوفر

مجلة جمعية تراث مصـــــر
العدد الثالث - الجزء الأول

دراسات لتكريم الأستاذة الدكتورة

راندا بليغ

استاذة الآثار المصرية القديمة
كلية الأداب - قسم الآثار المصرية
جامعة المنصورة

تحرير ومراجعة

أ.د نهاد كـمال الـــدين

د. محمد جـمال راشد

د. زيـــنـب حـشيـــش

د. الزهراء بهزاد موسى

د. إيمـــــان الســـعيد

يحتوي هذا العدد علي

دراسات أثرية وتراثية أعدت لتكريم

أستاذة الآثار المصرية

أ.د. راندا عمر كاظم بليغ

أ.د. راندا عمر كاظم بليغ

استاذة الآثار المصرية القديمة
كلية الأداب - قسم الآثار المصرية القديمة
جامعة المنصورة

مجلة
جمعية
تراث
مصر

الأهداف العامة لمجلة تراث مصر

تهدف مجلة تراث مصر الى:

- **الإسهام في تطوير المعرفة ونشرها، وذلك بنشر البحوث العلمية الأصيلة، والمراجعات العلمية في مجالات بحوث ودراسات التراثية المختلفة وستكون المجلة أيضا سجلاً وثائقياً للبحوث والدراسات.**
- **نشر البحوث العلمية المبتكرة، الّتي يعدّها أساتذة الجامعة والباحثين والمعنية بالتراث المصرى بانواعه**
- **توفير فرصة التقويم العلمي للبحوث من خلال إخضاع البحوث للرأي العلمي الذي يأخذ على عاتقه تقويم الجوانب العلمية والمنهجية في البحث العلمي.**

تستقبل المجلة كافة الأبحاث والأوراق في مجال التراث الثقافي بكافة فروعه ومحاوره المختلفة. وترحب بشكل خاص بكافة الأبحاث المقدمة في المحاور التالية (ولكن لا تقتصر عليها):

١. الأثار المصرية القديمة؛ بكافة فروعها المختلفة من نشر لحفائر ومقتنيات متحفية، ودراسات في اللغة، الأثار، الفن، والتاريخ والحضارة.

٢. الأثار اليونانية الرومانية؛ بكافة فروعها المختلفة من نشر لحفائر ومقتنيات متحفية، ودراسات في اللغة، الأثار، الفن، والتاريخ والحضارة.

٣. الإثار الإسلامية؛ بكافة فروعها المختلفة من نشر لحفائر ومقتنيات متحفية، ودراسات في اللغة، الأثار، الفن، والتاريخ والحضارة.

٤. الشرق الأدنى القديم؛ بكافة فروعه المختلفة من نشر لحفائر ومقتنيات متحفية، دراسات في اللغة، الأثار، الفن، والتاريخ والحضارة.

٥. الترميم؛ بكافة فروعه المختلفة من نشر دراسات التقنيات القديمة، التقنيات الحديثة في الحفاظ على الاثار، الحفاظ على المواقع الاثرية وادارتها.

٦. التراث الثقافي؛ بكافة فروعها، التراث المادي وغير المادي، ومحاور التراث غير المادي الخمس. والدراسات التطبيقية ودراسة الحالة حول مظاهر وعناصر التراث المختلفة. وتشجع بشكل خاص الدراسات التطبيقية علي عناصر التراث المحلي في مصر والوطن العربي.

٧. الدراسات المتحفية؛ وكل الدراسات والبحوث التي تغطي أي فرع من فروع علم المتاحف، والعمل المتحفي، ودراسات الزوار والأنشطة المتحفية.

٨. تقبل المجلة نشر الأبحاث المستخلصة من رسائل الماجستير والدكتوراة في المحاور السابقة شرط أن تطابق شروط النشر.

٩. سوف تعلن المجلة عن موضوعا رئيسيا لتلقي الأبحاث بشكل دوري يتناسب مع القضايا التي تشغل محور الاهتمام في التراث الثقافي.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الجزء الأول | PART I

نهاد كمال الدين

الأستاذة الدكتورة راندا بليغ (رحلة شغف لا تنتهي) ١٥-٣٤

باسم سمير الشرقاوي

عجزة القِدِّيس باسيليوس الكبير (العجائبيّ) (٣٣٠-يناير ٣٧٩م)
لاستعادة كنيسة القِدِّيس ديمتريوس في نيقية ٣٥-٥٢

جرجس بشرى

كلمات في العامية المصرية ذات أصول
يونانية وقبطية ولاتينية وسريانية ٥٣-٨٠

داليا محمد جودة، نهاد كمال الدين

ثلاث لوحات جنائزية من العصر الروماني
من جبانة تل الديربدمياط الجديدة ٨١-١٠٢

سماح محمد صبري عيد النجار

نقوش كتابية بالعربية والفرنسية توثق تراث الدقهلية ١٠٣-١٢٢

سهيلة أحمد فهمي عيسى

الباب الوهمي ونيشة المقبرة: السمات العامة ١٢٣-١٤٦

PART I | الجزء الأول

محمد جمال راشد
إدارة المجموعات بالمتحف المصري:
الممارسات، القواعد التنظيمية، والسياسات ١٤٧-٢٠٨

محمد عيد الصعيدي، نهاد كمال الدين
لوحة جنائزية غير منشورة للمدعو ‹با إن تنف›
من موقع حفائر جبانة الحيوانات المقدسة (البوباسطيون)-سقارة ٢٠٩-٢٢٠

ندى جمال، أحمد عبد الحفيظ
تراث مصر البحري: الفنارات وأهميتها ٢٢١-٢٦٣

PART II | الجـزء الثاني

Nehad Kamal Eldin
Professor Dr. Randa Baligh:
A Never-Ending Journey of Passion
13-30

Esraa Mohamed Abd El-Halim
Demotic Ostracon of Account of money
31-37

Hisham Aglan
Two Unpublished Terracotta Figurines in Berlin
38-53

Marwa Abed Elhameed Soliman
The Female Pioneers: British Women in Egyptology
54-73

Mohamed Gamal Rashed
MUSEUM TYPES AND CRITERIA FOR CLASSIFICATION:
AN IN-DEPTH BOOK REVIEW
74-97

Radwa Basyuny S. M. El-Labady
Changes in Religious and Funerary Depictions
within Individual Tombs at Al-Assasif Necropolis
During the Late Period
98-110

Zeinab Hashesh and Others
Bioarchaeological Remains Curation Project
at the Egyptian Museum: A Collaborative Effort for
Curation and Ethical Management
111-130

مجلة
جمعية
تراث
مصر

الأستاذة الدكتورة راندا عمر كاظم بليغ
(رحلة شغف لا ينتهي)

نهاد كمال الدين

ولدت الأستاذة الدكتورة راندا عمر كاظم بليغ في مدينة الإسكندرية بمصر في ١٨ يوليو ١٩٦٤. نشأت في القاهرة، وقضت فترات في الخارج أثناء دراسة والديها للطب في إنجلترا، وأثناء دراستها في الولايات المتحدة الأمريكية في التسعينيات.

انبهرت بالآثار المصرية منذ الصغر، خاصة خلال زياراتها لمصر من إنجلترا، حيث كانت تستكشف الآثار والمتاحف المصرية. تلقت تعليمها في مدرسة بور سعيد للغات بالزمالك، ثم حصلت على شهادة GCE، المعادلة للثانوية العامة البريطانية.

درست في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وحصلت على بكالوريوس الآداب في ٢١ يناير ١٩٨٥. واصلت دراستها في جامعتي براون وييل بالولايات المتحدة الأمريكية، بالإضافة إلى حصولها على درجات علمية في الإرشاد السياحي من كلية السياحة والفنادق بجامعة حلوان، ودبلوم في إدارة البيئة من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة، ودبلوم في الدراسات المتحفية من كلية الآثار بجامعة القاهرة، ودبلوم في الدراسات القبطية من برنامج مشترك بين كلية الآثار بجامعة الفيوم ومكتبة الإسكندرية والرهبنة الفرنسيسكانية بمصر.

خلال دراستها في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، حيث لم يكن تخصص الآثار المصرية متاحًا كدرجة جامعية أولى في ذلك الوقت، اختارت دراسة مواد في الآثار واللغة المصرية القديمة تحت إشراف الدكتورة فايزة هيكل والدكتور كنت ويكس. حصلت لاحقًا على دبلوم الآثار المصرية من جامعة القاهرة، حيث درست على يد أساتذة بارزين مثل الدكتور عبد العزيز صالح، والدكتور علي رضوان، والدكتور جاب الله علي جاب الله، والدكتور سيد توفيق، والدكتور عبد الحليم نور الدين، الذي كان له تأثير كبير عليها وعلى العديد من علماء الآثار وطلاب السياحة والفنادق.

سافرت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث درست في برنامج ماجستير الآثار المصرية لمدة عام في جامعة براون، وساهمت في مشروع قاموس اللغة المصرية المتأخرة تحت إشراف الأستاذ الراحل ليونارد ليسكو. ثم انتقلت إلى جامعة ييل، حيث حصلت على درجة الماجستير في الفلسفة في الآثار المصرية، وهي درجة أعلى من ماجستير الآداب، ولكن تم معادلتها بماجستير، ثم حصلت على الدكتوراه مع مرتبة الشرف العليا عن أطروحتها باللغة الإنجليزية بعنوان «تحتمس الأول». كان مشرفها على الدكتوراه هو البروفيسور ويليام كيلي سيمبسون، عالم المصريات المعروف، والذي كان رئيس الرابطة الدولية لعلماء المصريات في ذلك الوقت، ومؤسس مكتبة المعهد الأمريكي للأبحاث في القاهرة مع زوجته، كما أنشأ درجة أستاذ زائر في علم المصريات في الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

عملت الدكتورة راندا في عدة مؤسسات تعليمية أمريكية بعد تخرجها من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، بما في ذلك هيئة فولبرايت وأمديست، كما عملت في الصحافة الأجنبية، حيث عملت في مكتب جريدة لوس أنجلوس تايمز بالقاهرة وتلفزيون ABC الأجنبي في ماسبيرو. قامت بالتدريس في جامعة ييل قبل عودتها من الولايات المتحدة، ثم في الجامعة الأمريكية بالقاهرة بعد حصولها على الدكتوراه. عملت أيضًا كباحث رئيسي في مشروع خرائط طيبة الدولي في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، حيث كانت مسؤولة عن جمع البيانات وقياس مواقع معابد ملايين السنين الملكية في البر الغربي بالأقصر.

تم تعيينها مدرسًا للآثار المصرية في كلية الآداب بجامعة المنصورة في ٣١ يوليو ٢٠٠٠، وتدرجت في المناصب حتى أصبحت قائمًا بأعمال رئيس القسم بدرجة أستاذ مساعد في عام ٢٠٠٩، ثم رئيسًا لقسم الآثار المصرية القديمة بدرجة أستاذ في عام ٢٠١٥ وحتى نهاية أكتوبر ٢٠٢١، باستثناء فترات اعتذرت فيها عن رئاسة القسم لرعاية والديها. أصبحت أستاذًا متفرغًا في ١٨ يوليو ٢٠٢٤.

خلال فترة رئاستها للقسم، حققت العديد من الإنجازات، بما في ذلك إنشاء متحف للمستنسخات الأثرية في الكلية، بدعم من الدكتور محمد أحمد غنيم، عميد الكلية في ذلك الوقت، وبتخفيض كبير على المستنسخات الأثرية من الدكتور زاهي حواس، الذي كان يشغل منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار. لعب الدكتور أيمن وهبي دورًا كبيرًا في نقل ووضع القطع في المتحف، وتبرع بنسخة طبق الأصل من قناع توت عنخ آمون، الذي يعتبر درة المتحف. قامت أيضًا بوضع العديد من اللوائح الدراسية للقسم لمرحلة البكالوريوس بنظاميها القديم والساعات المعتمدة، وكذلك لوائح للدراسات العليا. بدأت الدراسات العليا في القسم خلال فترة رئاستها، وأنشأت مكتبة علمية للقسم، تبرعت فيها بكتبها الشخصية، بالإضافة إلى مساهمات من آخرين. كما تقدمت بملف لإنشاء كلية للآثار، وآخر لاحقًا لإنشاء كلية للآثار والسياحة، والتي قد يتم إنشاؤها في المستقبل.

بالإضافة إلى نشرها للعديد من الأبحاث العلمية باللغتين الإنجليزية والعربية، أنشأت مدرسة علمية من خلال الرسائل العلمية التي أشرفت عليها وناقشتها. تستمتع بكتابة الأبحاث العلمية في الموضوعات التي تهمها. شاركت في حفائر القسم في تل تبلة بالمنصورة، وزارت العديد من مواقع الحفائر في صعيد مصر ودلتا النيل، ولكن بشكل خاص حفائر الدلتا.

الدكتورة راندا بليغ عضو في الرابطة الدولية لعلماء المصريات، والرابطة الدولية لعلماء القبطيات، وعضو مجلس إدارة المجلس العربي للاتحاد العام للآثاريين العرب، بالإضافة إلى عضويتها في العديد من الجمعيات التراثية، بما في ذلك جمعية إحياء التراث المصري، وجمعية المحافظة على التراث المصري، ونائب رئيس جمعية محبي التراث القبطي.

بالإضافة إلى الآثار، تشتهر الدكتورة راندا بليغ باهتمامها بالدراسات الطاقية وأنواع الطب البديل والتكميلي. حصلت على العديد من الشهادات الدولية في العلاج المثلي، والبرانيك هيلينج، والريكي، والبايوجيومتري، والفينج شوي، والعلاج بأزهار باخ وبوش، واستخدام البندول.

أهم المؤلفات

2025

Baligh, Randa. "Medicine in Ancient Egypt: Applications in Our Daily Life." Probably to appear in a special issue of the Journal of the Faculty of Arts Mansoura University, special issue, Festschrift dedicated to Prof. Randa Baligh on her 60th birthday. (Pending 2025)

2023

Baligh, Randa "Limestone Sarcophagus of Hat from the Ramesside Period at the Egyptian Museum in Cairo, SR 41/13636=TR 14.11.24.3=GEM 6766".
Published under the title: "Sarcophagus of Hat, 19th Dynasty (Egyptian Museum in Cairo SR 4/13636, TR 14.11.24.3, GEM 6766)." ICE XII: Proceedings of the Twelfth International Congress of Egyptologists 3rd to 8th November 2019 Cairo, Egypt. Bibliothèque Générale (BiGen) 71. Cairo: The French Institute for Oriental Archaeology in Cairo (IFAO) and The Egyptian Ministry of Tourism and Antiquities, June 2023, pp. 57-70.

2022

Baligh, Randa. "The Influence of the Locations of the Capitals of Egypt on Events from the Oldest Periods."Journal of the Research of the Faculty of Arts Menoufia University, 12 October 2022. Presented at the Fourth International Conference of the Faculty of Arts, Menoufia University on 2 March, 2022: Conference Name: Humanities and the Paths of Transformation.

المؤتمر الدولي الرابع لكلية الآداب جامعة المنوفية بعنوان: العلوم الإنسانية ومسارات التحول في الفترة من ٢-٣ مارس ٢٠٢٢م بفندق بشبين الكوم بالمنوفية. نشر بمجلة بحوث كلية الآداب جامعة المنوفية، ١٢ أكتوبر ٢٠٢٢م.

2015

Baligh, Randa. "Two Stelae from the Egyptian Museum in Cairo, Middle Kingdom and First or Second Intermediate Period JE 45970, JE 39755: A Linguistic and Artistic Study and a Comparison." Annales du Service de l'Antiquités de l'Égypte (ASAE) 89, 2015. (Accepted for publication but not published due to time constraints)

2014

Baligh, Randa. "Emotions and Deities in Ancient Egypt." Proceedings of the Seventeenth (17th) Conference of the General Union of Arab Archaeologists: Studies in the Antiquities of the Arab World 16, November 2014, pp. 49-83.
https://0810gc3zh-1105-y-https-search-mandumah-com.mplbci.ekb.eg/Record/951339

أعمال المؤتمر السابع عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب (القاهرة، الشيخ زايد): دراسات في آثار الوطن العربي ١٦، نوفمبر ٢٠١٤، ص. ٤٩-٨٣.

Baligh, Randa. "Two Stelae from the Middle Kingdom and First or Second Intermediate Period in the Egyptian Museum in Cairo: JE 45970, JE 39755: A Linguistic and Artistic Study and a Comparison between them." Bulletin of the Ain-Shams Center of Papyrological Studies and Inscriptions 31, 2014, pp. 29-39.
Presented at the Fifth International Conference of the Center for Papyrus Studies and Inscriptions (The Word and the Image in Ancient Civilizations), Ain Shams University, Cairo, 29-31 March, 2014.

Baligh, Randa. "Two Stelae from the Middle Kingdom and First or Second Intermediate Period in the Egyptian Museum in Cairo: JE 45970, JE 39755: A Linguistic and Artistic Study and a Comparison between them." Fifth International Conference of the Center for Papyrus Studies and Inscriptions (The Word and the Image in the Ancient Civilization), Ain Shams University, Cairo, 29-31 March, 2014. Published in: Bulletin of the Ain-Shams Center of Papyrological Studies and Inscriptions 31, 2014, pp. 29-39.

2010

Baligh, Randa. Complementary Medicine in Ancient and Modern Egypt. Pharmacy and Medicine in Ancient Egypt Conference, KNH Center for Biomedical Egyptology, Manchester University. Sept. 1-6, 2008. British Archaeological Reports (BAR), 2010: 6-10.

2009

Baligh, Randa. "Coptic Antiquities in the Sudan National Museum and Early Christianity in Sudan," presented at the Tenth International Congress of Coptic Studies, Rome, Sapienza

University and the Vatican, 17th-22nd September, 2012. In: Paola Buzi, Alberto Camplani, Federico Cantardi, eds., Coptic Society, Literature and Religion from Late Antiquity to Modern Times II, Proceedings of the Tenth International Congress of Coptic Studies, Rome, September 17-22, 2012, with the plenary sessions of the Ninth International Congress of Coptic Studies, Cairo, 15-19 September. 2009: 1521-1536.

Baligh, Randa and Shalaby, Moustafa. "A Comparison between Coptic Icons in Egypt and Greek Orthodox Icons at St Catherine's in Sinai," presented at the Tenth International Congress of Coptic Studies, Rome, Sapienza University and the Vatican, 17th-22nd September, 2012. In: Paola Buzi, Alberto Camplani, Federico Cantardi, eds., Coptic Society, Literature and Religion from Late Antiquity to Modern Times II, Proceedings of the Tenth International Congress of Coptic Studies, Rome, September 17-22, 2012, with the plenary sessions of the Ninth International Congress of Coptic Studies, Cairo, 15-19 September. 2009: 1611-1622.

Baligh, Randa and Eissa, Maher. "Letter from Shenote to Athanasius TR 1245 (sic., SR 1245).
رسالة بالقبطية من إهناسيا بدير المدينة، متحف القاهرة، مع إشارات للطب القبطي.
Presented Monday Sept. 15, 2008 at the Ninth International Conference of Coptology, Coptic Patriarchate, Abbassia, Cairo, Egypt. Abgadiyat 4, 2009 (Journal of the Calligraphy Center of the Library of Alexandria): 63-68.

2008

Baligh, Randa. «Three Stelae from the Egyptian Museum in Cairo,» JARCE 44, 2008: 169-184.

Baligh, Randa. Two Block Statues from the Karnak cachette, Probably Ptolelmaic Period at the Egyptian Museum in Cairo, JE 42894, JE 36738. Journal of the Faculty of Arts, Mansoura University, Issue No. 42, vol. 2, Jan. 2008: 1-35.

2007

Baligh, Randa. "Inscribed Limestone Plaques from Abusir." Calligraphy Center, Bibliotheca Alexandrina, The Third International Forum: Calligraphy, Writing and Inscriptions in the World Throughout the Ages. 24-26 April, 2007. Paper presented on Tuesday 24 April, 2007. Published in Abgadiyat 3, October 2008: 11 ff. http://www.bibalex.com/calligraphycenter/abgadiyat/Attachments/Issues/Articles/Some_Inscribed_Plaques_from_Abusir.pdf

Baligh, Randa. "Some Inherited Customs and Habits from Ancient Egypt." International Conference to Honour Dr. Abdel Halim Nur al Din, Cairo University Conference Center, 10-12 April, 2007. Talk presented on Wednesday 11 April. The Horizon Studies in Egyptology no. 3, in Honour of M. A. Nur El-Din (10-12 April 2007): 109-130.

2006

Baligh, Randa. «Insects in Ancient Egypt with References to the Holy Books.» Supplement aux Annales du Service des Antiquités de l' gypte, Cahier no. 35, The World of Ancient Egypt: Essays in Honor of Ahmed Abd El-Qader El-Sawi, 2006: 19-29.

Baligh, Randa. "Museum Education." International Conference Cultural Heritage and Development, 20-22 January 2006, Bibliotheca Alexandrina. Published in Conference Papers: 34-44.

Baligh, Randa. "Egypt's Cultural Heritage: Threats and Solutions." International Conference Cultural Heritage and Development, 20-22 January 2006, Bibliotheca Alexandrina, Conference Papers: 45-100.

Baligh, Randa. «Representation of Women in Egyptian Art,» in Festschrift Ali Radwan, Supplement d'Annales de Service des Antiquités de l'Egypte (SASAE), no. 34, vol. I, April 2006: 169-176.

2005

Baligh, Randa. "Museum Education in Egypt and the World." Bulletin of the Egyptian Museum 2, 2005: 23-28.

2004

Baligh, Randa. «A Brief Survey of Capital Cities in Ancient Egypt.» Proceedings of the Fourth Conference of the Faculty of Archaeology, Cairo University, Al-Fayoum Branch: Capitals and Great Cities in Egypt along the History, 7-9 April 2004, vol. 2. Cairo, Faulty of Archaeology, Cairo University, Al-Fayoum Branch, 2004 (appeared 2005): 36-47.

2003

Baligh, Randa. "Suggestions to Attract More Tourism to Alexandria using its Cultural Heritage." Conference: Alexandria the City of Civilizations and Culture, 25-27 September

2003. Alexandria: Bibliotheca Alexandrina, Conference Hall, Calligraphy Center and the Regional Authority for Tourism Promotion, Governorate of Alexandria, Researches vol. 8-15, part II, 2003: 87-93.

Baligh, Randa. "Reflections on the Geneaology of Tuthmosis I and his Family." Hommages à Fayza Haikal, Bibliothèque d'Etude 138. Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale (IFAO), 2003: 45-50.

2002

Hassan, Fekri, ed. Alexandria Graeco-Roman Museum: A Thematic Guide. Cairo: The Supreme Council of Antiquities and the National Center for Documentation of Cultural and Natural Heritage (CULTNAT), 2002. One of six content developers.

1999

Baligh, Randa and Shafika Nasser. "Egyptian Medical Women, Past and Present." Journal of the American Medical Women's Association (JAMWA) 55, no. 1, Winter 2000: 36 (also published in Proceedings of the Symposium on Egyptian Women in Sciences and Technology 2000. Cairo: The American University in Cairo, April 1999: 19-21). Second publication includes Dr. Madiha Said.

1995

Baligh, Randa. "The New Egyptian Museum." Proceedings of the Second International Congress of Egyptologists. Cambridge, 3-9 September 1995. Uitgeverij Peeters Leuven, 1998: 105-7.

رحلة أ.د. راندا بليغ فى صور:

مناقشات رسائل علمية:

مناقشات في كلية السياحة والفنادق جامعة قناة السويس بالإسماعيلية، وكلية الآداب جامعة المنصورة، وكلية البنات جامعة عين شمس، وكلية الآداب جامعة طنطا، مع بعض أساتذتنا الأجلاء مثل أ.د. عبد الحليم نور الدين و أ.د. عادل الطوخي، وزملاء أفاضل مثل أ.د. مفيدة الوشاحي، أ.د. عائشة عبد العال، أ.د. نهاد كمال الدين، أ.د. رفعت عجلان، أ.د. لؤي محمود سعيد، و د. باسم الشرقاوي.

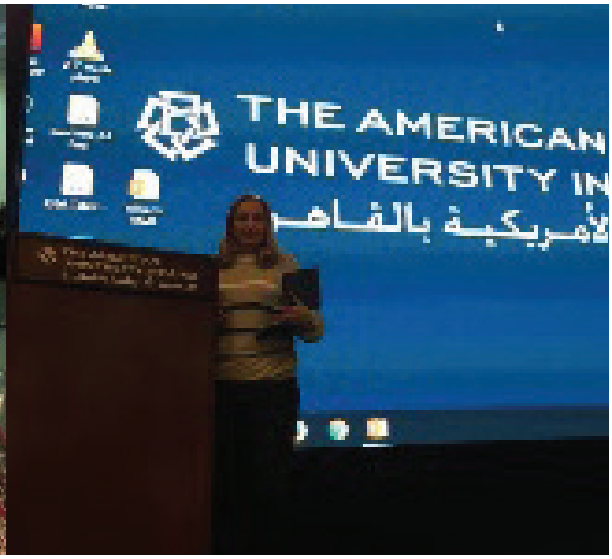
20/10/2016 13:39

20/10/2016 12:37

جامعة المنصورة
كلية الآداب
قسم الآثار المصرية القديمة
مناقشة رسالة ماجستير الباحثة
إسراء ياسر عبد القادر المسيري
بعنوان
ابتهالات المتوفى (من نصوص الأهرام ونصوص التوابيت وكتاب الموتى)
The Prayers of the Dead (From the Pyramid Texts, Coffin Texts and the Book of the Dead)
لجنة المناقشة والحكم
لجنة الإشراف
أ.د/ نهاد كمال الدين شعبان

مؤتمرات

مؤتمرات بداخل وخارج مصر بأماكن منها المجلس الأعلى للثقافة بالأوبرا، جامعة سابينزا والفاتيكان بروما، جامعة الأزهر بالقاهرة، تعاون وندوة بجامعة جوتنجن بألمانيا، جامعة كليرمونت بكاليفورنيا، معهد الدراسات القبطية بكاتدرائية القديس مرقس برمسيس، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، مقر الآثاريين العرب بالشيخ زايد



عضوية لجان:

رئيس لجنة تعيين أعضاء هيئة التدريس والهيئة المعاونة في تخصص الآثار المصرية بكلية الآثار جامعة دمياط، نائب رئيس لجنة المتابعة ببيت العائلة المصرية الذي يرأسه شيخ الأزهر وبابا الكنيسة القبطية الأورثذكسية، عضو مجلس إدارة المجلس العربي اتحاد الآثاريين العرب، عضو سابق بلجنة الآثار بالمجلس الأعلى للثقافة بأوبرا الجزيرة، وعضو لجنة المتحف المصري الكبير بالجيزة من عقد التسعينات للعقد الأول في الألفية الجديدة.

مع البابا تواضروس الثاني بابا الإسكندرية وبطريرك الكرازة المرقسية. مع أ.د. عمرو عزت سلامة أمين عام اتحاد الجامعات العربية ووزير التعليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا الأسبق

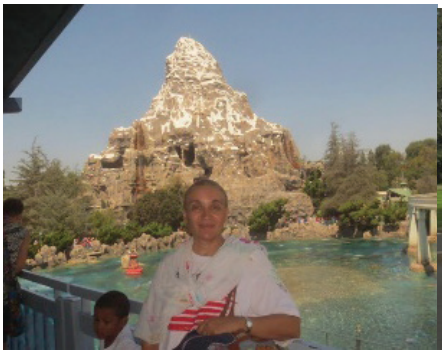
حفائر قسم الآثار المصرية بكلية الآداب جامعة المنصورة بتل تبلة بالقرب من ديكرنس :

من ٢٠١٨-٢٠٢١م موقع جبانة

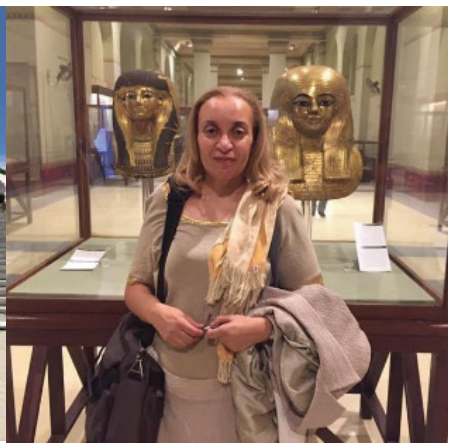
دورات ودراسات:

دورة برانيك هيلينج مع أ. هاسميك كاروغاليان. دورة عن الأدوات الحجرية في عصور ما قبل التاريخ تنظيم المعهد الإيطالي للآثار مع وزارة الدولة للآثار. كورس هندسة التشكيل الحيوي أو بايوجيومتري، و أ.د. إبراهيم كريم مؤسس علم البايوجيومتري

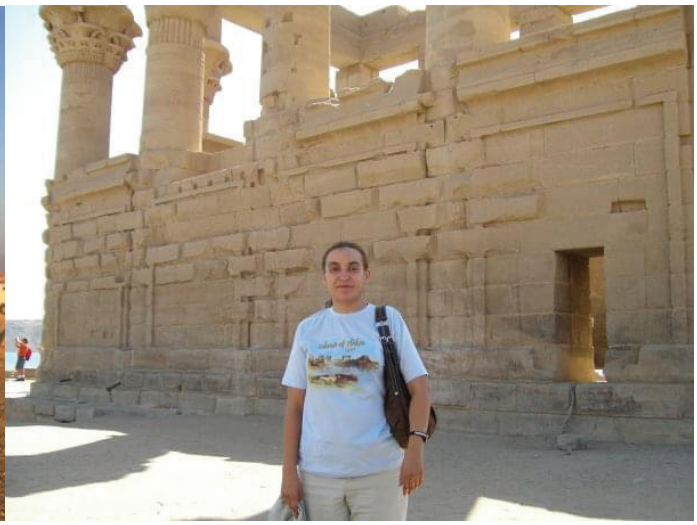
رحلات ومواقع:



وكالة ناسا للفضاء بكاليفورنيا NASA JPL، جامعة كالتيك للتكنولوجيا Caltech، مقر الأمم المتحدة بجنيف، الجبل المسحور ديزني لاند كاليفورنيا



مع د. زاهي حواس عند سفح الهرم الأكبر وهو يشرح أسرار الهرم لطلاب قسم الآثار المصرية بكلية الآداب جامعة المنصورة



أنشطة متنوعة:

افتتاح متحف كلية الآداب جامعة المنصورة للمستنسخات الأثرية في ١٤ فبراير ٢٠١٤م

احتفالية اليوم الذهبي لتوت عنخ أمون بمتحف المستنسخات الأثرية بكلية الآداب جامعة المنصورة

دوريات حماية المتحف المصري بالتحرير أثناء ثورة يناير ٢٠١١م، وبالتحرير في ٢٠١٣م:

مع الأسرة:

عُجزة القِدِّيس باسيليوس الكبير (العجائبيّ)

(٣٣٠-يناير ٣٧٩م)
لاستعادة كنيسة القِدِّيس ديمتريوس في نيقية

نَشْرَةٌ نَقْدِيَّةٌ مع فهرسة لمخطوطٍ-مجموع فريد:
مكتبة الأمبروزيانا، ميلانو – إيطاليا، مخطوط أي ١٧ مُلحق (١٥٠٥/١٠/٢٩م)،
الورقات ٦ج-٧ج

باسم سمير الشرقاويّ *

مُلخص البحث

تَضُمّ مكتبة الأمبروزيانا «فينيراندا بيناكوتيكا أكاديميا» (Veneranda Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana) بميلانو-إيطاليا مجموعةً مِنَ المخطوطات العَرَبيَّة، مُتاح منها على موقع المكتبة* ٣٩ مخطوطًا فقط، أمّا باقي المخطوطات العربيَّة الواردة بقوائم الموقع الإلكتروني فيتم الحصول عليها بمخاطبة المكتبة، التي لم تُخْرِجْ -للآن- فهرسًا كاملاً لمخطوطاتها.

وفي هذا البحث ينشر الباحث نصًّا لم يُنشر من قبل، مِنْ باب الأعاجيب (المُعجزات)، ألا وهو العجيبَةِ الرّابعة مِنْ معجزات «القدّيس باسيليوس الكبير» Ἅγιος Βασίλειος ὁ Μέγας القيصريّ القبادوقي العجائبيّ (٣٣٠-يناير ٣٧٩م)، أُسْقُف قبادوقيا، لاستعادة كنيسة نيقية التي تمكّن -وحسب مُصطلحات النَّص المنشور- «المخالفون» (أي: الهراطِقةَ) مِنْ أخذِها مِنَ الإمبراطور البيزنطيّ «يوليان المُرْتَدّ» (الجاحد: وُلِدَ ٣٣١؛ حَكَم: ٣٦١-٣٦٣م)، وتشغل جانبًا مِنَ النَّصّ الأوّل بمخطوطٍ مجموع مِنْ عِدَّة نصوص (Sup 17 I, 7r-6r) ٢ وكانت نساخته، مِنْ قِبَلِ ناسخٍ قبطيّ، سنة ٧٠١٣ لأبينا آدم عليه السَّلام (الموافق عام ١٥٠٥م). ويبدو أنَّ ترتيب أوراق المخطوط ببعض المواضع مغلوط (بدليل أن تعقيبة الورقة ٢١٧ظ لا تظهر ببداية التّالية، وأنّ النصوص المعنون كُلّ منها «صِفَة» جاءت بقسمين متباعدين؛ راجع: ٣/١ وحاشية ١٤).

جاء نشر النَّصّ وتحقيقه، أو أي اقتباس منه في المُقدِّمة والحواشي بين « »، بمنهجٍ استقرائيّ وصفيّ تحليليّ، متبوعًا -بعد الخُلاصة- بكشّافاتٍ تحليليَّة نوعيَّة (أسماء المجموعات؛ أسماء الأعلام؛ مفردات عامة هامة؛ مواقع جغرافيَّة). ولا توجد في كشّافات نصوص ومخطوطات التُّراث العَرَبيّ المَسيحيّ عامةً (انظر مثلاً: G. Graf 1944-

* يُسعدني أنْ أُكَرِسُ هذه المقالة البسيطة تكريمًا للزميلة والأخت الغالية، رفيقة الكفاح والدَّربِ في الاهتمام بمجالات المِصْريّات والقبطيّات والتُّراث، سعادة أ.د. راندا بليغ، مُتَمَنِّيًا لها «عنخ-وچا-سنب آوت-إب نب»: «كُلّ (موفور) الحياة والصِّحَةِ والازدهار وسعادة القلبِ».

OPAC: Veneranda Biblioteca Ambrosiana (comperio.it); Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana - Mirador Viewer (unicatt.it). https://digitallibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da82800af454 (last access: 2024.07.25, 17.05 UTC).

1953 ؛ لُويـس شَـيْخُو ٢٠٠٠م) والقبطـيّ مِنْهـا خاصـةً (راجـع: أثناسـيوس المقـاري ٢٠١٢م)، مِـنَ المعلومـةِ للباحـث، إحـالات لأي مخطوطـات أُخـرى لهـذا النَّـص يُمكـن مقارنتـه بهـا، وتحقيقـه عليهـا، وبالتّـالي فـإن مخطـوط أمبروزيانـا يُعـدّ مخطوطًـا فريـدًا للنـص، لـذا لا يُمكّننـا مـن اسـتخدام المَنْهَـج المُقـارن عليـه مـع نصـوصٍ مـن نفـس اللُّغـة.

الكلـمات الدالـة: تـراث عَـرَبِيّ مَسـيحيَ - مخطوطـات مكتبـة الأمبروزيانـا - باسـيليوس الكبـير القيـصريّ القبادوقـي العجائبـيّ - كنيسـة نيقيـة - معجـزات - المخالفـين (الهراطقـة) - اسـترداد كنيسـة.

Abstract

The Miracle of Saint "Basil the Great"(the Wonderworker) (330-379) to Recover the "Church of Saint Demetrius in Nicaea",

Critical edition from Ms. Ambrosiana, Veneranda Biblioteca Pinacoteca Accademia, I 17 Sup. (29th Octobre 1505 AD), fol. 6r-7r.

The Ambrosiana Library (Veneranda Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana) in Italy includes a collection of Arabic manuscripts of which only 39 are available on the library's website (OPAC» Veneranda Biblioteca Ambrosiana (comperio.it)). As for the rest of the many Arabic manuscripts listed on the website, they can be requested by contacting the library, which has not yet produced a complete index of its manuscripts. In this article, we publish a text from the category on miracles, namely the text of the fourth miracle (I 17 Sup., 6r-7r) of the miracles of Saint Basil the Great (Ἅγιος Βασίλειος ὁ Μέγας) of Caesarea, the Wonderworker (330-January 379 AD), Bishop of Cappadocia, to restore the "Church of Nicaea", which the heretics had managed to take from the Byzantine Emperor "Julian the Dissenting" ("the Apostate": born 331; ruled: 361-363 AD), and which occupies the first text of the collected manuscript (I 17 Sup.: Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana - Mirador Viewer (unicatt.it)), which contains eighteen texts, and was copied in the year 7013 of our father Adam, peace be upon him (Octobre, 29th 1505 AD).

It seems that the arrangement of the manuscript's fols. is incorrect in some places (as evidenced by the fact that the commentary on fol. 217v does not appear at the beginning of the next one, and that the texts each titled "Description of" came in two separate sections; see 1/3 and footnotes no. 14).

Keywords: NicArab Christian heritage - the Ambrosiana Library Manuscripts - Basil the Great "the Wonderworker" - Church of Nicaea - Miracles - Dissenters - Recovery of the Church.

مقدمة

يتعرّض هذا المبحث لنقطتين: الأولى مُقدِّمَة عامة عن العصر الذي تتناوله السَّرديَّة المرويَّة بالمخطوط العَرَبيّ-القبطيّ المنسوخ عام ١٥٠٥م، بما فيه نبذة عن الإمبراطور الرومانيّ «يوليان» وكذلك رئيس أساقفة قبادوقيا «باسيليوس الكبير» الذي تدخّل لديه لحلّ الأزمة. والثّانية وصف كوديكولوچي للمخطوط ومحتوياته.

١/١. الإمبراطور والقدِّيس:

١/١/١. تُحيل رواية المخطوط حدثها أنَّهُ تمَّ في عهد الإمبراطور البيزنطيّ [١] (Julian) «يوليان المُرْتَدّ/ الجاحد» (وُلِدَ ٣٣١؛ حَكَم: ٣٦١-٣٦٣م)، الذي ذكره النَّص موضوع التّحقيق بمُسمّى «يوليانوس المُخالف» (سطر رقم ١). ومرجع ذلك ما تلقّته المسيحيَّة من ضربة أرجعتها للخلف بعد ارتقائه عرش الإمبراطوريَّة، وكان قد أُجْبِرَ على قبول المسيحيَّة ظاهريًّا، لكن موت أقاربه على أيدي بعض الحُكّام المسيحيّين، إلى جانب دِراسته للفلسفة في أثينا جعلته يميل لأن يكون أحد أتباع مذهب الأفلاطونيَّة الجديدة (Neoplatonism). فانتزع من الكنيسة كُلَّ امتيازاتها، وأعادَ الحُرِّيَّات الدِّينيَّة الحقيقيَّة لجميع رعايا الإمبراطوريَّة. كما وَفَّرَ كُلَّ التَّسهيلات المُمْكِنَة للمساعدة على نشر الفلسفة والدّيانة الوثنيَّة. فكان لارتداد هذا الإمبراطور عن المسيحيَّة إلى الوثنيَّة أثره البالغ مِمَّا ألحق الكثير من الدمار بالكنائس والأديرة، وما أصابها من سياسته المخالفة، وكان من حُسن حظ الكنيسة أن فترة حُكمه كانت قصيرة، ولمْ تستمر هذه النَّكسة في تغيُّر وضع الكنيسة إلّا فترة مؤقتة قصيرة. [٢] ولرُبَّما يُفسّر هذا فحوى الرواية -موضوع النَّشر- الواردة بالمخطوط.

تمدّنا رواية المخطوط كذلك بدور رئيس أساقفة قبادوقيا، القِدِّيس «باسيليوس الكبير»، أو «باسيليوس القيصريّ» (٣٢٩-٣٧٩م)، الذي تدخّل لدى الإمبراطور لحلّ الأزمة (الأسطر أرقام ٧-٩). وهو من أشهر آباء الكنيسة اليونانيَّة، وقد درس في القسطنطينيَّة ثم في أثينا وأنشأ ديرًا. رُسِمَ كاهنًا في ٣٦٢م وأُقيم أُسْقُفًا في القيصريَّة عام ٣٧٠م، فكان له دور حاسم في كنيسة قبَّدونية. وقد شارك شقيقه «غريغوريوس النّيصيّ» [٣] وصديقه «غريغوريوس النَّازيانزيّ» [٤] في مُكافحة أفكار «ڤالَنْس» الأريوسيَّة (Arianism)، ومُقاومة «الأپوليناريَّة» (Apollinarism)، [٥] وأعاد في الشَّرق التَّعليم القويم لجموع المسيحيّين، فمَهَّد بذلك لـ «مجمع القُسطنطينيَّة» (٣٨١م). [٦]

---

١ عن تاريخ أباطرة بيزنطة وعلاقتهم بالمسيحيَّة؛ راجع: طارق منصور ٢٠٠٨م (تحقيق).

٢ انظر عنها: إيرل كيرنز ١٩٩٢م، ١٤٣؛ سيّد أحمد علي النّاصريّ ١٩٩٦م، ٤٥٧-٤٥٨.

٣ كان أُسقُفًا لكُرسيّ نيصس الأُسْقُفيّ في قبّدوقية عام ٣٧١م، وتوفِّيَ بعد ٣٩٤م؛ للمزيد عنه، راجع: جَان كُوربُون وصُبحي حموي اليَسُوعيّ ١٩٩٤م١، ٣٤٤.

٤ وُلِدَ في قبّدوقية حوالي ٣٢٩م، ودعاه «باسيليوس» إلى كُرسيّ «سازيمس» الأُسْقُفيّ، وأصبح لاحقًا أُسْقُف القسطنطينيَّة (عام ٣٧٩م) لكنه استقال من منصبه هذا في أثناء مجمع القسطنطينيَّة (عام ٣٨١م) ؛ للمزيد عنه، راجع: جَان كُوربُون وصُبحي حموي اليَسُوعيّ ١٩٩٤م١ ، ٣٤٣-٣٤٤.

٥ انظر عنها: إيرل كيرنز ١٩٩٢م، ١٥٥ و١٥٦-١٥٧؛ مايكل پاركر ٢٠١٩م١، ٧٦.

٦ للمزيد عن القدّيس باسيليوس الكبير (حياته، نُسكيّاته، قوانينه الكنسيَّة، ومُصنَّفاته الأُخرى)؛ راجع: جَان كُوربُون وصُبحي حموي اليَسُوعيّ ١٩٩٤م١، ٩٥-٩٦؛ كذلك: دير السّريان [٢٠٠٣م] ؛ باسيليوس القيصريّ [د.ت].

٢/١. وصف المخطوط ومحتوياته:

المخطوط الذي نقوم بنشر جانبٍ مِنْ أحدِ نُصوصِه، هو مخطوط عَربيّ مجموع في مكتبة الأمبروزيانا «فينيراندا بيناكوتيكا أكاديميا» (Sup ١٧ Ambrosiana, Veneranda Biblioteca Pinacoteca Accademia, I.) بميلانو في إيطاليا، ١٩×١٣,٥سم، وتمَّت نساخته بواسطة النّاسخ القبطيّ «جرجس ابن إسحق ابن يوسف ابن س. فلان(؟)» عام ٧٠١٣ لأبينا آدم عليه السَّلام (بما يوافق عام ١٥٠٥م)، وكان المُهتمّ به الأب الماروني «إلياس إبراهيم ابن المصيميط» بمدينة «حلب» (سورية).

ولا يوجد -حتّى الآن- كتالوج لمخطوطات مكتبة الإمبروزيانا، وبخاصة التي تنتمي للتراث العَرَبيّ المسيحيّ، ولم يسبق نشر أي نصٍّ من تلك الأخيرة هناك. وتُعَدُّ هذه المقالة بداية طريقٍ طويل لتحقيق نشر هذا التراث الهام الذي يضم كثير من المخطوطات ذات النساخة القبطيّة (المِصْريّة)، سواء كانت نساختها في العصور الوسطى لصالح مُلّاك ومُهتمّين بِمِصْر أو بأحدِ البِلْدان العربيَّة كحال مخطوطنا. وكافة البيانات الخاصة بالفهرسة استخرجها الباحث بناء على فحصه للنُسخة الإلكترونيَّة للمخطوط ذاته.

المخطوط مُجلد بجلد بُني يميل إلى الحُمْرة، ويحوي ثلاث ورقات بترقيمٍ لاتيني خالية مِنَ الكتابة + ٢٢٤ ورقة بترقيم عَرَبيّ (كثير منها مُتبّق عليه التّرقيم الأيقطيّ للناسخ القبطيّ، وبها أوراق داخل المخطوط خالية من الكتابة) + ثلاث ورقات خاليات بالترقيم اللاتينيّ (مُسجَّل على ظهر الورقة الثّالثة منها سطرين بالفرنسية).

يُمكن للباحث -إجمالاً- اعتبار الكتاب مُكوّن من كتابين: الأوّل لعجائب القديسين باسيليوس الكبير القبادوقيّ ومارجرجس العظيم وغريغوريوس الناطق بالإلهيَّات (الورقات ١ج-١٠١ج) خُتِمَ بقصة أحد الرّهبان النُّسّاك (الورقات ١٠١ظ-١٠٥ج) وحرد متنه (الورقة ١٠٥ج-ظ) ثم نصّ مُطالعة الكتاب (الورقة ١٠٦ظ)، أمّا الكِتاب الثاني فَخُصِّصَ لقِصَصِ قِدِّيسين وقِدِّيسات شُهداء (الورقات ١٠٧ج-٢٢١ظ).

وبما إنَّ النصَّ يتحدّث عَنْ عَهدِ يوليانوس، وأنَّ اللُّغة العربيَّة كانت غير مُستخدمة بمصر وقتذاك؛ قد يعتقد أحدهم أن هذا يُشير إلى أنَّ النّاسخ القبطيّ إمّا ترجمَ النَّصَّ عن القبطيَّة أو اليونانيَّة. لكن بما أنَّ النصَّ يتحدث عن عهدِ هذا الإمبراطور، وليس بالضرورة أنَّه كُتِبَ إبّانه؛ فرُبَّما يكون النّاسخ قد نَسَخَه عن نُسْخَةٌ مُترجمة بالفعل إلى العَربيَّة، أو أنَّ النَّصَّ المعني هو سرديَّة تمَّ تدوينها في الأصل بالعربيَّة، خاصةً أنَّه لا يوجد به أي آثار لترجمة من لُغاتٍ وعصور سابقة. ويخضع النَّصُّ في زمنِه المروي -فقط، دون التأليف- للعصر البيزنطيّ (الإمبراطور يوليان)، وقد نُسِخَ عام ١٥٠٥م .

يحوي المخطوط ثمانية عشر نصًّا أنتوي نشر الصّالح منها تباعًا: خمسة عشر نصًّا (كما هو موضَّح بالورقات ١ج-٢ج)، يُزاد عليها ثلاثة نصوص أُخرى (قارن: الورقة ٣ج)، وهي كالتالي: [٧]

١) عجائب [= ع] الأبّ القِدِّيس الفاضل «باسيليوس الكبير العجائبيّ»، أوّل ورئيس أساقفة مدينة قيسارية الكبادوكيه (Miracles of Basil of Caesarea) (أربع عشرة عجيبة): (الورقات ٤ج-٢٥ظ)، وتفصيلها كالتالي:

٧ (Cf. https://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:76006 (access: 2024.07.25.

[ع١-٢] مفقود أوراقها (لم يتبقّ مِنَ الأعجوبة الثّانية إلّا آخر سطر بالورقة ٤ج).

[ع٣] «العجوبة الثالثة للأب القديس الفاضل باسيليوس العجايبي»: الورقات ٤ج-٥ظ (أجزاء من النص ممحية، وأجزاء أخرى مفقودة بأوّل ورقة منه – وبالتالي يصعب نقله من هذه النُّسْخَة).

[ع٤] «العجوبة الرّابعة للأب القديس الفاضل باسيليوس العجايبي في شرح الكنيسة التي مسكوها المخالفين»: الورقات ٦ج-٧ج (موضوع هذه النَّشْرَة).

[ع٥] «العجوبة الخامسة للأب القديس الفاضل باسيليوس العجايبي»: الورقات ٧ج-٩ج.

[ع٦] الأعجوبة السّادسة للأب القديس الفاضل باسيليوس العجائبي: غير مُسجَّلة.

[ع٧] «العجوبة السّابعة للأب القديس الفاضل باسيليوس العجايبي»: الورقات ٩ج-١٠ظ.

[ع٨] «العجوبة الثّامنة للأب القديس الفاضل باسيليوس الذي صنعها في باب القسِّ»: الورقات ١٠ظ-١٢ظ.

[ع٩] «العجوبة التّاسعة للأب القديس الفاضل باسيليوس عندما ساله بعض اليهود عن نقل الجبال عن قول ربّنا يسوع المسيح في الإنجيل المُقَدَّس»: الورقات ١٢ظ-١٥ج.

[ع١٠] «العجوبة العاشرة للأب القديس الفاضل باسيليوس التي صنعها مَعَ اللصوصِ»: الورقات ١٥ظ-١٦ظ.

[ع١١] «العجوبة الحادية عشر للأب القديس باسيليوس الفاضل صنعها مع الإنسان الذي جرَّبَه الله عز وجلَّ اسمه وامحل زرعه وجا[ء] إلى عِنْد القِدِّيس وأعطاه الحيَّة»: الورقات ١٦ظ-٢٠ج.

[ع١٢] «العجوبة الثّانية عشر للأب القديس الفاضل باسيليوس في القُدّاس الذي عمله بكنيسة ستّنا السَّيِّدَة»: الورقات ٢٠ج-٢١ج.

[ع١٣] «العجوبة الثّالثة عشر للأب القديس الفاضل باسيليوس»: الورقات ٢١ج-٢٤ج.

[ع١٤] «العجوبة الرّابعة عشر للأب القديس باسيليوس الفاضل»: الورقات ٢٤ج-٢٥ظ.

٢) عجائب القِدِّيس الشَّهيد العظيم «مار جرجس» (Martyrdom and miracles of St. George) (إثنا عشرة عجيبة): (الورقات ٢٦ج-٦٨ج).

بداية النصّ دِكَّة مُزخرفة وملوَّنة أسفلها البَسْمَلة: «بسم الآب والابن والروح القدس إلاه واحد»، وتوزيع الأعاجيب كالتالي: (ع١: ٢٦ج-٣١ج؛ ع٢: ٣١ج-٣٣ج؛ ع٣: ٣٣ج-٣٥ج؛ ع٤: ٣٥ظ-٣٦ج؛ ع٥: ٣٦ظ-٣٧ظ [لم تكتمل، كما لم يحتفظ المخطوط ببداية ع٦؛ حيث الأوراق ٣٨ج-٣٩ظ خالية من الكتابة]؛ ع٦: متبّق منها ٤٠ج-٤١ظ؛ ع٧: ٤١ظ-٤٣ج؛ ع٨: ٤٣ج-٤٩ظ؛ ع٩: ٤٩ظ-٥١ج؛ ع١٠: ٥١ج-٥٢ظ؛ ع١١: ٥٢ظ-٥٥ج؛ ع١٢: ٥٥ج-٦٨ج).

٣) رؤيا [أو: قِصَّة اختطاف] القِدِّيس «غريغوريوس الثاولوغس» (النّاطق بالإلهيَّات) (Apocalypse by Gregory the Theologian): (الورقات ٦٨ج-١٠١ج). يبدأ النصّ بنفس الورقة اليُسرى (٦٨ج) التي انتهى بها

النصّ السّابق، وتسبقه دِكَّة مغايرة في الشَّكل عن سابقتها مُزخرفة أيضًا وملوَّنة، وأسفلها نفس البَسْمَلة السّابقة. ونصّ الرؤية تتضمن بداخلها العناوين الـ١٧ غير الواردة بقائمة محتويات المخطوط المذكورة (بالورقات ١ج-٣ج؛ راجع كذلك: الحاشية رقم ١١):

«صفة الفردوس البهي المخلوق»: الورقات ٧٢ظ-٧٨ظ.

«صفة مواضع القسوس والشمامسة والأبرار ومنازلهم»: الورقات ٧٨ظ-٧٩ظ.

«صفة مواضع المساكين ومنازلهم»: الورقات ٧٩ظ-٨٠ج.

«صفة ملوك العالم وأغنياه المتواضعين والمُحسنين والرحومين»: الورقات ٨٠ج-٨١ج.

«صفة منازل صانعين السلامة المُعَدَّة للعلمانين والصّالحين الأخيار الرحومين المتواضعين الوديعين»: الورقات ٨١ج-٨٢ظ.

«صفة مواضع الأشادبي(؟)، الصّابرين على البلايا، المُقيمين على الإيمان بالمسيح، المُحْتَملين صنوف الشدايد»: الورقات ٨٢ظ-٨٣ظ.

«صفة مسكن المظلومين المتهومين، الأبرار والمُضطهدين»: الورقات ٨٣ظ-٨٤ظ.

«صفة مواضع أصحاب المتوكلين على الله الذين يعملون الأعمال الفاضلة»: الورقات ٨٤ظ-٨٦ج.

«صفة [...] السَّما[ء] الثالثة وما عُدَّ فيها للأخيار والأبرار المُنتخبين»: الورقات ٨٦ج-٨٦ظ.

«صفة حال الملكوت السّمائيَّة وما فيها مِنَ الأطهار المُختارين»: الورقات ٨٦ظ-٨٨ج.

«صفة عَدَن المُعَدَّة لأولاد المؤمنين الأصاغر والأطفال، ومساكن الأبّهات إبراهيم وإسحق ويعقوب، والصّبيان المؤمنين والمُعْتَمدين وهم في حُضن الأبّهات إبراهيم وإسحق ويعقوب»: الورقات ٨٨ج-٨٨ظ.

«صفة مواضع المُجذمين والعميان والزمنا[ء] والموضا[ء]»: الورقات ٨٩ج-٩٠ج.

«صفة مواضع مَنْ خَرَجَ مِنْ دين المسيح إلى غيرِه»: الورقات ٩٠ج-٩١ج.

«صفة عذاب الأغنيا[ء] على طبقاتهن واختلاف خطاياهم»: الورقات ٩١ج-٩٣ج (ورقة ٩٢ج بها رسم مُركّب بمنتصف الحاشية السُّفلى للورقة).

«صفة عذاب السَّحرة والمُنجّمين والزُّناة ومَنْ يقوم بهم»: الورقات ٩٣ج-٩٣ظ.

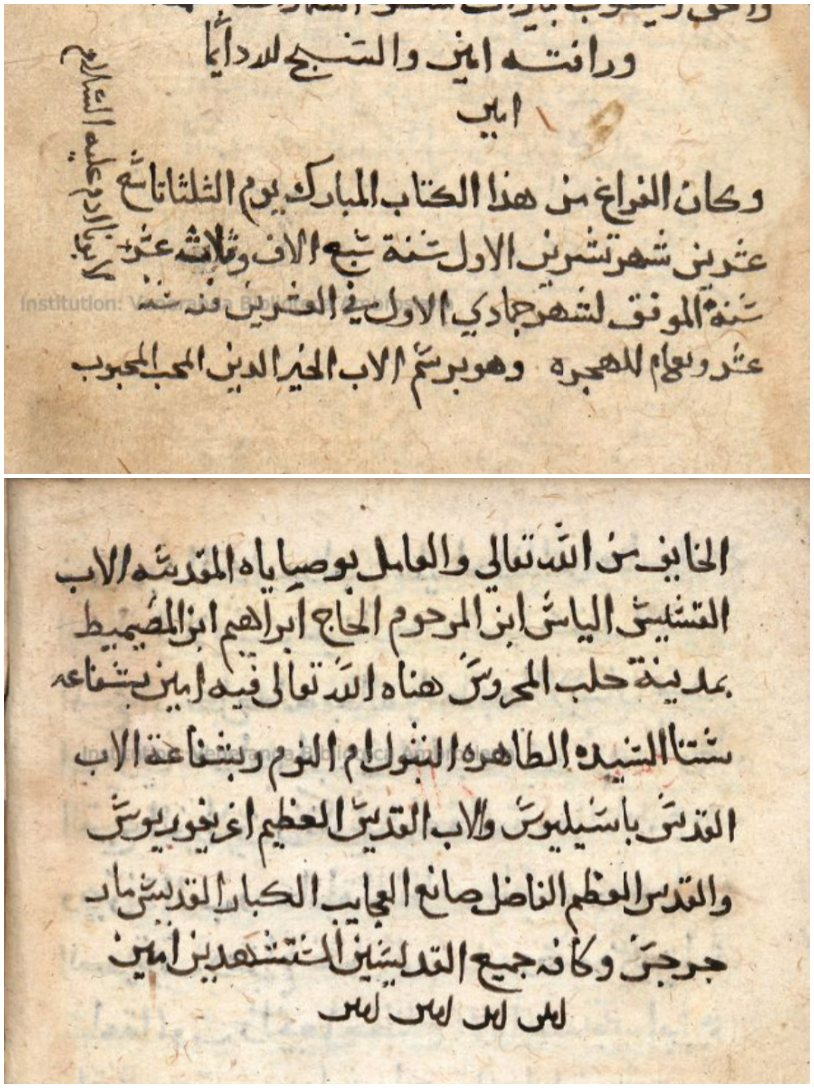
«صفة عذاب حنان وقيافا وأجناد اليَهود والرشيعين»: الورقات ٩٣ظ-٩٤ج.

«صفة عذاب النَّمّامين والكذّابين والسُّفها[ء] والقوّادين وصنوف الخُطاة»: الورقات ٩٤ج-١٠٠ظ (ورقة ٩٨ظ بها رسم طائرين مُتقابلين بمنتصف الحاشية السُّفلى للورقة)، تليها خاتمة النَّصّ.

وحسب موقع المكتبة، يلي النصَّ السّابق نَصٌّ رابع عنونته (Dialougue between a monk and a doctor) أي «حوار بَيْن راهبٍ وطبيبٍ» - لم يجد الباحث عنونته بقائمة محتويات المخطوط (الورقات ١ج-٢ج)، وهو النَّصُّ المَزيدة عنونته بوسط الورقة (٣ج) على عنونة أوَّل ثلاثة نصوص، وهي:

(م١) قِصَّة مثلاً عَنْ أحد الرُّهبان النُّسَّاك:[٨] الورقات ١٠١ظ-١٠٥ج.[٩]

يعقبها حرد المتن (شكلا ١-٢) التّالي:



شكل (١)

«وكان الفراغ من هذا الكتاب المُبارك يوم الثُلثا[ء] تاسع عشرين شهر تشرين الأوَّل سنة سبع آلاف وثلاث عشر لأبونا آدم عليه السَّلام [= ١٥٠٥م]، سنة(؟) [احذف] المو[ا]فق لشهر جمادي الأوَّل في العشرين منه سنة عشر ولهام [= تسعمائة] للهجرة؛[١٠]

٨ تأتي هذه العنونة بعد عنونة «قصة اختطاف اغريغوريوس»، وقبل عنونة «قِصَّة العجوز المُحْتَرِقَة اليَدِّ».

٩ يعلو النَّص دكَّة رفيعة مزخرفة وملوّنة باحترافية وألوان زاهية، أسفلها البَسملة «بسم الآب والابن والروح القدس إله واحد»، وبالهامش الأيمن للورقة ١٠١ظ رسم مُضاف لحشرة على الأغلب!.

١٠ مِنَ العام الميلادي، واليوم الشهر السرياني (٢ تشرين الأوَّل/أكتوبر عام ١٥٠٥م)،تمّ تحديد المئات بالسنة الهجرية (تسعمائة) بمحول التّاريخ (https://hijri-calendar.com/convert) لكنّه حدد يوم «الأحد ٢١ جمادي الأوَّل ٩١١هـ» (وليس منه عام ٩١٠هـ)، بينما المُحوّل الآخر (https://www.date-convert.net) فقد حدَّدَهُ بيوم «الأربعاء ١ جمادى الآخرة من عام ٩١١هـ». وهذا يجعلنا نلمس بعض الإشكاليات الخاصة بالتاريخ الهجري سواء فيما يُقابل يوم الأسبوع واليوم والشهر والسنة بما يتّفق والتّاريخ الميلاديّ.

وهو برسم الأب الخيّر الدَّيّن المُحبّ المحبوب، //*// الخايف من الله تعالى والعامل بوصاياه المُقَدَّسة، الأب القسّيس إلياس ابن المرحوم الحاج إبراهيم ابن المصيميط، بمدينة حلب المحروس[ة]، هنّاه الله تعالى فيه آمين، بشفاعة ستّنا السَّيِّدة الطّاهرة البتول أُمّ النُّوم [إقرأ: النّور]، وبشفاعة الأب القدّيس باسيليوس، والأب القدّيس العظيم اغريغوريوس، والقِدِّيس العظ[ي]م الفاضل صانع العجايب الكِبار القِدِّيس مار جرجس، وكافة جميع القِدِّيسين المستشهدين، آمين» (الورقة ١٠٥ج-ظ).

شكل (٢)

«وَكَتَبَهُ العَبد الخاطي المسكين، القليل الحسنات، الكثير السَّيِّ[ئ]ات، الغارق في بحر الخطايا الذي لم يَستَحِق أنْ يُذكر اسمه، وهو العبد الخاطي جرجس ابن إسحق ابن يوسف، يُعرف بابن شفلآن(؟). وهو يسأل كُلّ مَنْ وَجَدَ فيه زايدًا وناقصًا وأصلحه أصله الله شأنه بشفاعة الستّ السَّيِّدة أمّ النّور وجميع القِدِّيسين، آمين».

«وكُلُّ مَنْ نَظَرَ وقرأَ في هذا الكتاب المُبارك يدعو لكاتبه بالمغفرة، ولِمَنْ قرأَ ولِمَنْ نَظر هذه الأشكال الحقيرة. حسبنا الله ونعم الوكيل».

«وما يخرج من فيك إلَّا مِمَّا فيك» (الورقة ١٠٥ظ).

ثُمَّ وجه ورقة خالية (الورقة ١٠٦ج) يعقبها في ظهرها («رابع عشر كُراس») نصّ مُطالعة (شكل ٣):

شكل (٣)

«نَظَرَ في هذه [إقرأ: هذا] الكتاب المُبارك العَبد [الحقير؟] دميليو ابن ألفونس ابن دمينكو، غَفَرَ الله له ولوالديه ولجميع بنو المعمودية، آمين».

«الكلام صفة المُتَكلِّم» (الورقة ١٠٦ظ).

كذلك، حسب موقع المكتبة، يلي النَّصَّ الرّابع نَصٌّ خامس عنونته (Legands about Christian martyrs) أي «أساطير عَنْ الشُّهداء المسيحيّين»، وهذا الأخير يحوي بالمخطوط «كِتاب قِصَص القِدِّيسين والقِدِّيسات المستشهدين الذين أرضوا ربّنا وإلَهنا وسيّدنا يسوع المسيح» (الورقة ١٠٧ج-٢١٧ج)، وبه القِصّص والأخبار التّالية - التي كل منها يعلوه دِكَّة مُزخرفة مُلونة بشكلٍ مُغاير عن الأُخرى، وأحيانًا رُسوم طيور (مثال: الورقة ٢١٧ظ)، وأسفلها البسملة «بسم الآب والابن والروح القدس إلاه واحد»:

القِصَّة الأولى: قِصَّة استشهاد القِدِّيس الشَّهيد العظيم «مار جرجس» (٢٣ نيسان/أبريل): [١١] (الورقات ١٠٧ج-١٢٤ظ).

القِصَّة الثّانية: قِصَّة العجوز المُحْتَرِقَة اليَدّ التي خُطِفَت: (الورقات ١٢٥ج-١٢٩ج) [بآخرها رسم أربعة طيور مُلوَّنة أحدها بالوسط يسمك كأسًا].

القِصَّة الثّالثة: قِصَّة القِدِّيس المُبارك «أرشيليدس»: (الورقات ١٢٩ظ-١٤٠ج).

القِصَّة الرّابعة: قِصَّة «البار يوحنّا الإنجيليّ» صاحب الكوخ: (الورقات ١٤٠ج-١٤٩ج).

القِصَّة الخامسة: قِصَّة القِدِّيس «اللكسيوس»، الذي تفسيره «رَجُل الله» [«رجُل الرَّبّ»، بالورقة ٣ج]، الذي مِنْ مدينة رومية: (الورقات ١٤٩ج-١٥٦ظ).

١١ غير وارد عنونتها بالورقة (٣ج).

القِصَّة السّادسة: خَبَرُ الرَّجُل التّاجر وما كانَ مِنْ أمْرِه: (الورقات ١٥٧ج-١٦٠ظ).

القِصَّة السّابعة: خَبَرُ القِدِّيس «مرقص الترمقاني» وما كانَ مِنْ فَضيلَتِه: (الورقات ١٦٠ظ-١٦٩ظ).

القِصَّة الثّامنة: قِصَّة القِدِّيسة المباركة «مريم الأنطاكيَّة»: (الورقات ١٦٩ظ-١٧٨ظ).

القِصَّة التّاسعة: قِصَّة الآباء القِدِّيسين «يوحنَّا» وأخيه «أركاديوس»: (الورقات ١٧٨ظ-١٩١ج).

القِصَّة [العاشرة]: خَبَرُ القِدِّيس «اسطاثيوس» وحرمته وأولاده: (الورقات ١٩١ظ-٢٠١ظ).

القِصَّة الحادية عشر: خَبَرُ القِدِّيس «مرتنيانوس»، الرّاهب السّاكن البَرِّيَّة [تمَّ ذِكْر العنونة أيضًا بأعلى الورقة ٣ج على اليمين]: (الورقات ٢٠١ظ/٢٠٢ج-٢١٧ج).

القِصَّة الثّانية عشر: قِصَّة القِدِّيسة الشَّاهِدَة «مارينا» شهيدة «شيديا» [تمَّ ذِكْر العنونة أيضًا بأعلى الورقة ٣ج على اليسار]: (الورقات ٢١٧ظ-٢٢١ظ). ١٢

ومَزيد عليها بأعلى الورقة (٣ج) عنونات النَّصّين التّاليين اللذين لم يتمكن الباحث من رصدهما بين نصوص المخطوط ذاته:

(م٢) قِصَّة الشُّهداء الأربعين [أسفل عنونة «خَبَرُ القِدِّيس مرتنيانوس الرّاهب»].

(م٣) قِصَّة القِدِّيس «مار يعقوب المُقطَّع» [أسفل عنونة «قِصَّة القِدِّيسة مارينا»].

٢. مَنْهَجُ التَّحقيق والنَّشر:

النَّص موضوع النشر يشغل (الورقات ٦ج-٧ج)، وهو الأعجوبة الرّابعة من أربع عشرة أعجوبة تُمثّل النص الأوَّل من نصوص المخطوط المجموع. هناك بعض السِّمات اللغويَّة التي سيتم تغييرها تلقائيًّا دون ذكرها بالحواشي، كذلك هناك حروف تُسجل بالمخطوط تبسيطًا -حسب اللهجات العامية- على نحوٍ مُغاير لأصلها اللغوي وسيتم تسجيل صوابه بالنَّصِّ المُحَقَّق، مثال:

١٢ كالنَّصّ الثّالث الذي تبعه سبعة عشر نصًّا غير واردين بقائمة محتويات المخطوط (المذكورة بالورقات ١ج-٣ج) وعنوان كل منها «صِفَة ...» (راجع: المتن ٣/١)، كذلك بعد النَّصّ الخامس عشر نجد سَبعة نُصوص مثلها لم يأت ذكرها بقائمة محتويات المخطوط (فيُصبح إجمالي مجموعها «أربعة وعشرين نصًّا»)، وهي:

- «صِفَة عذاب القتلة والنّسوة اللواتي الذي كُنَّ يتعالجن بالأدوية القتلة لكي يُسقطون أولادهن؛ نسأل الله العفو والمغفرة»: (الورقات ٢٢١ظ-٢٢٢ج).
- «صِفَة عذاب الخطايا»: (الورقات ٢٢٢ج-٢٢٢ظ).
- «صِفَة عذاب الشُّرط وتُبّاعهم وأعوانهم»: (الورقات ٢٢٢ظ-٢٢٣ظ).
- «صِفَة عذاب البطاركة والمطارنة والأساقفة»: (الورقات ٢٢٣ظ-٢٢٤ج).
- «صِفَة عذاب القسوس والشّمامسة الذين لم يخدمون الله كما ينبغي»: (الورقات ٢٢٤ج-٢٢٤ظ).
- «صِفَة عذاب المرايين [إقرأ: المُرائين] بالصلاح وهم خُطاه»: (الورقة ٢٢٤ظ).
- «صِفَة عذاب مَنْ خالف دين المسيح»: (الورقة ٢٢٤ظ- النَّصّ لم يكتمل).

بالمخطوط	بالنَّشرة		بالمخطوط	بالنَّشرة
العجوبة	الأعجوبة		ت	ث
العجايب/ي	العجائب/يّ		د (هدا؛ هده؛ الدي؛ اخد)	ذ (هذا؛ هذه؛ الذي؛ أخذ)
المومنين	المؤمنين		ـه / ه	ـة / ة
الي	إلى		يـ (قايلاً)	ئـ (قائلاً)
ثلثة / ثلثه	ثلاثة			
يومن	يؤمن			

وقد قمت بـ:

١- وضع « عناوينًا» مُناسبة لفقرات النَّص، ثمَّ

٢- ترقيم جُمله تسهيلاً للاستشهاد بها في الخُلاصة، أو:

٣- تصنيف كشّافاتٍ للدِراسةِ والإحالة فيها لأهم ما وردَ بالنصّ بالترقيم الموضوع.

واعتمدت في تحويل التّاريخ الميلاديّ، الوارد بالمقدمة، لمقابله الهجريّ على موقعي:

https://www.date-convert.net [تحويل التّاريخ: أداة تسمح من إجراء عملية تحويل بين التّاريخ العربي والإنجليزي، والنتيجة مُفصَّلة تحتوي على اليوم والشهر والسَّنة] - وهو الأكثر موثوقيَّة واستخدامًا في البحث لقُرْبِهِ من تواريخ المصدر موضوع الدِّراسة، وغالبًا ما يتمّ مُقارنة تواريخه بِمَا يُعطيه المُحوّل الآخر:

https://hijri-calendar.com/convert [حسب التقويم الهجريّ للمملكة العَرَبيَّة السُّعوديَّة]،

إذ يتميّزا -عن غيرِهما مِنَ المواقعِ- بتحديدِ «يومِ الأسبوع».

وأخيرًا الخلاصة. ولمزيدٍ مِنَ الفائدة، أنهيت العمل بكشّاف للمجموعات والأعلام والمفردات والمواقع الجُغرافيَّة.

٣. النَّصّ (أشكال ٤-٦):

١/٣. [العنونة]:

«(الورقة ٦ج) الأعجوبة الرّابعة للأب القِدِّيس الفاضل باسيليوس العجائبيّ في شرح الكنيسة التي مسكوها المُخالفين».

٢/٣. [استيلاء الهراطقة على كنيسة نيقية]:

١ «وذلك [١٣] بعد قدوم يوليانوس المُخالف [١٤] مِنْ مدينة القُسْطَنْطينيَّة إلى أخابيه، واجتاز في نيقية، [١٥] ٢ تقدّم [١٦] إليه المخالفون [١٧] وطلبوا مِنْهُ أنْ يَطْرُد المؤمنين، ويُسَلّم إليهم الكَنيسة».

٣/٣. [مجيء القِدِّيس باسيليوس الكبير القبادوقيّ]:

٣ «فلمّا فعل هذا؛ [١٨] قَدِمَ إلى المدينة القِدِّيس باسيليوس، ٤ فوجدَ الشَّعبَ في حُزنٍ كبير وبكاءٍ كثير، فخبّروه بِما تمّ عليهم في أخذ الكنيسة. ٥ فقال: «يا أولادي لا تبكوا، بل طيّبوا قلوبكم». ٦ وأمرنا نحن تلاميذه إننا نركب معه إلى مدينة [١٩] الملك».

٤/٣. [حوار القِدّيس مع الإمبراطور يوليانوس]:

٧ «فلمّا اننا وصلناها، دَخل القِدِّيس باسيليوس إلى عند الملك، وقال له: «أيُّها الملك، إنَّه مكتوب في مزامير النَّبيّ داوود أنّ [٢٠] كرامة الملك: أتُحبّ العدل؟! فلِمَ طردت المؤمنين مِنْ كنيستهم، ودفعتها إلى المُخالفين». ٨ فأَعْجب الملك كلامه، وقال: «يا باسيليوس! امض [٢١] أنتَ أُحْكُم بينهم، ولا تحيف(؟؟) مع أصحابك». ٩ فقال: «أيُها الملك! شوف ترى [٢٢] ما يشدّك». ».

---

١٣ وذالك.
١٤ هو الإمبراطور البيزنطيّ «يوليانوس المُرتدّ/ الجاحد» (وُلِدَ عام ٣٣١م؛ حَكَم الإمبراطوريَّة: ٣٦١-٣٦٣م).
١٥ نقيه.
١٦ فتقدموا.
١٧ المخالفين.
١٨ ذا.
١٩ مدنيه.
٢٠ النَّصّ المُستشهد به، أو بفحواه، لم يُسجَّل بهذه النُّسخة – وغالبًا فُقِدَ بسبب سقط عين النّاسخ.
٢١ امضي.
٢٢ ترا.

٥/٣. [لقاء القدِّيس مع المُخالفين]:

١٠ «ومضى[٢٣] مِنْ عنده، وجَمَعَ المُخالفين وقال لهم أنَّ: «الملك أمرني أنْ أقضي بينكم في أمر الكنيسة التي[٢٤] أختموها مِنَ (الورقة ٦ظ) المؤمنين».

١١ فقالوا: «ونحن[٢٥] ما أخذناها إلَّا بأمرِ الملك، وهي لنا».

٦/٣. [اقتراح حَلٍّ والموافقة عليه، وردّ فعل بعضهم]:

١٢ فقال: «ما رأيكم أنَّنا نُغلق باب[٢٦] الكنيسة ونختم بابها، وتمضوا أنتم تُصلّوا ثلاثة أيام وتَطْلبوا مِنَ اللهِ، فإن انفتحت الكنيسة بصلاتِكُم تكون لكم إلى الأبد؛ وإلَّا نحن[٢٧] نُصّلي ليلةً واحدةً ونأتي بالباعوث[٢٨] إلى الكنيسة، فإن انْفَتَحت هي لنا [نأْخُذها]. وإن لمْ تنفتح فهي لكم».

١٣ فقال[٢٩] المخالفون:[٣٠] «هذا هو قضا[ء] الحقِّ». ١٤ ومضا الفريقان[٣١] وغُلِقت الكنيسة وختموها. ١٥ وكثيرٌ مِنَ المؤمنين شَكَّكوا لقِلَّة أمانتهم، وقالوا في أنْفُسِهم أنَّ القِدِّيس لم يقض[٣٢] بالحقِّ لأجل فرعه {إقرأ: قُربهِ} مِنَ الملكِ.

٧/٣. [تنفيذ الطّرفان للاقتراح]:

١٦ فاجتمعوا الاراتيقيّون[٣٣] عِنْدَ الكنيسة، وأقاموا يُصلون[٣٤] ثلاثة أيام وثلاث ليالي، والباعوث مَعَهُم، وهم يصيحون: «يا ربّ ارحم»، ١٧ فلَمْ تنفتح الأبواب.

١٨ ثُمَّ أخذ القديس باسيليوس شَعْبَهُ والنِّسا[ء] والأطفال، وخرج عِنْدَ صلاة المسا[ء]، بالباعوث، إلى عِنْد الكنيسة، وكانت على اسم القِدِّيس ديمتريوس، وقال: «نَحْنُ نُصَلّي في هذه الليلة[٣٥] وحدها؛ فإنْ اِنْفَتَحت [فهي لنا] وإلّا هي لكم». ١٩ وتقدَّم إلى البابِ، وأمرَ الصّبيان أنْ يقولوا «قدوس الله» وتوابعها ويصيحوا «يا ربّ أرْحَم». ٢٠ وعِنْدَ ضجيجهم تَقدَّمَ إلى (الورقة ٧ج) الأبواب، وصَلَّب ثلاث مرّات قائلاً: «مُبارِكٌ هو الرَّب إلى الأبد»، فصاح[٣٦] الشَّعب: «آمين».

٨/٣. [تَحقُّق المطلوب]:

---

٢٣ ومضا.
٢٤ الدي.
٢٥ ونحنا. [واضح اللهجة العامية أو الشّامية-الحلبيَّة في الضّمير]
٢٦ الباب.
٢٧ نحنا. [واضح اللهجة العامية أو الشّامية-الحلبيَّة في الضّمير]
٢٨ أي: رسول ومبعوث الإمبراطور المُراقب لتنفيذ الحُكْمِ ونتيجته على أرض الواقع.
٢٩ فقالوا.
٣٠ المخالفين.
٣١ ومضوا الفريقين.
٣٢ يقضي.
٣٣ الاراتيقيين.
٣٤ يصلوا.
٣٥ اليله.
٣٦ فصاحوا.

٢١ «فانفتحت الأبواب الدَّهريَّة ودَخَلَ هو والشَّعب إلى الكنيسة، و[أ]تمَّ ليلته بالصلاةِ وأوصل في القُدّاس، وشرح الشَّعب يُمجِّدوا الله من العجائب. ٢٢ وآمَنَ مِنَ المُخالفين خلقًا كثير[اً] عِنْدَ مُشاهدتهم ذلك[٣٧]».

٩/٣. [موقف الإمبراطور يوليان ونهايته]:

٢٣ «وأمّا الملك اللعين فلم يؤمن لقساوة قلبه، ٢٤ بل [و]بَعْد مُدَّة يسيرة خرج إلى القتال وانكسر وانهزم واختفى في شبن فاحترق بالنار».

٤. الخُلاصة:

مِمَّا سبق، يتّضح تأثير اللهجة العامية المصريَّة (شوف: ر. ٩؛ اختموها: ر. ١٠) والشّامية (نحنا: رقم ١١ و١٢) على النَّصِ، ورغم أن الناسخ قبطيّ (جرجس بن إسحق ابن يوسف، المعروف بـ «ابن شفلآن»؟) إلّا أنَّه نسخ هذا النصّ بمدينة حلب، ضمن النَّصّ الأوَّل مِنَ القسم الأوَّل بالمخطوط، لصالح كاهن ماروني (إلياس ابن إبراهيم ابن المصيمط)، وانتهي منه قرب نهاية شهر أكتوبر من عام ١٥٠٥م.

كشف النص عن حداثة تاريخيّة تتعلّق بسلب المخالفون (الهراطقة المرتدّون) لكنيسة نيقية مِن المؤمنين، عبر واسطتهم لدى الإمبراطور «يوليان المُرتدّ» خلال مُدّة حُكْمِه القصيرة (٣٦١-٣٦٣م) (أرقام ١-٣)، وأنَّ حُكم رئيس أساقفة قيصريّة قبادوقيا، القدِّيس «باسيليوس الكبير القيصري القبادوقيّ العجائبيّ» واستجابة الهراطقة لتنفيذه (أرقام ١٢-١٤)، والذي مكّنه من هذا أمر الإمبراطور ليحْكُم في الأمر (رقم ٨)، فكان السَّبب -على نحوٍ غير مُباشر- في استرداد الكنيسة (رقم ٢١) عبر عدم استجابة الله لصلاة الهراطقة واستجابته لصلوات «باسيليوس» مع شعب المؤمنين (أرقام ١٦-٢١).

كما كشف النَّص عن اسم كنيسة نيقية التي كانت مُكرَّسة على اسم القديس ديمتريوس (رقم ١٨). ونرى في هذه القِصَّة نفس النمط الأدبي لقصة النّبي إيليا وأنبياء البعل في عهد ملك إسرائيل آخاب والملكة إزابيلا (سفر الملوك الأوَّل، الإصحاح ١٨).

وأمام المعجزة التي حدثت، نجد أن هناك موقفان بالنهاية الأولى للمعجزة: إيمان كثير مِنَ الهراطقة (رقم ٢٢) من ناحية، واستمرار عِناد ورفض الإمبراطور وعدم إيمانه (رقم ٢٣) مِنْ ناحية أُخرى. بل تضع السَّرديَّة خاتمة ثانية للمعجزة بالاستمرار في الحديث عن انهزام الإمبراطور في الحرب ونهايته المأساويَّة (رقم ٢٤).

٣٧ ذالك.

شكل (٤): الورقة ٦ج (6r .fol)

شكل (٥): الورقة ٦ظ (6v .fol)

شكل (٦): الورقة ٧ج (7r .fol)

أعجوبة استرداد القديس باسيليوس الكبير لكنيسة القديس ديمتريوس بنيقية، من مخطوط الأمبروزيانا

(AD 1505 29th Octobre) .Sup 17 Ambrosiana, Biblioteca Pinacoteca Accademia, I

كشّافات الدِّراسة

(الأرقـام المُسـجَّلة هـي إحالـة لأرقـام فقـرات النَّـصِّ -فقط- المُرفق بالدراسة):

أسماء المجموعات والفرق:

الاراتيقيّون (ر. ١٦؛ راجع: المخالفون)

أصحاب [القدّيس] (ر. ٨)

الأطفال (ر. ١٨)

الشَّعب (ر. ٤، ١٨، ٢٠، ٢١)

الصّبيان (ر. ١٩)

الفريقان (ر. ١٤)

المخالفون (ر. ٢، ٧، ١٠، ١٣، ٢٢)

المؤمنون (ر. ٢، ١٠)

النّساء (ر. ١٨)

أسماء الأعلام:

باسيليوس (ر. ٣، ٧، ٨، ١٨)

داوود، النَّبي (ر. ٧)

ديمتريوس، القدِّيس (ر. ١٨)

الله (ر. ١٢)

يوليانوس (ر. ١)

مفردات عامة هامة:

الأمانة = الإيمان (رقم ١٥)

الباعوث، منصب (ر. ١٢، ١٦، ١٨)

الحقّ (ر. ١٣، ١٥)

صلاة؛ يُصلّي (ر. ١٢، ١٦، ٢١)

صَلَّب (ر. ٢٠)

طِلبة (ر. ١٢)

عجائب (ر. ٢١)

القتال = الحرب (ر. ٢٤)

قُدّاس (ر. ٢١)

قدوس الله، دُعاء (ر. ١٩)

القدِّيس (ر. ١٥، ١٨)

مباركٌ هو الرَّبُّ إلى الأبد، دُعاء (ر. ٢٠)

الملك (ر. ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٥، ٢٣)

النّار (ر. ٢٤)

يا ربّ ارحم، دُعاء (ر. ١٦، ١٩)

مواقع جُغرافيَّة:

أخابيه (ر. ١)

القُسطنطينيَّة (ر. ١)

الكنيسة (ر. ٢، ٤، ٧، ١٠، ١٢، ١٦، ٢١)

مدينة الملك (ر. ٦)

نيقية (ر. ١)

المخطوطات والمصادر والمراجع:

أولاً- المخطوطات:

إيطاليا، ميلانو، مكتبة الأمبروزيانا، أي ١٧ مُلحق (حلب، ٢٩ تشرين الأوّل ٧٠١٣ لآدم = ١٥٠٥م)، الورقات ٦ج-٧ج (Milan- Italy, Veneranda Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana, I Sup., fol ١٧ ٦r-٧r).

ثانيًا- المراجع العربيَّة:

أثناسيوس المقاريّ (الرّاهب القُمُّص من الكَنِيسَة القبطيَّة) ٢٠١٢م١. فهرس كِتابات آبَاء كنيسة الإسكَندَريَّة: الكِتابات العَرَبيَّة. جزءآن. الدُرّة الطقسية للكنيسة القبطيَّة بَيْنَ الكَنَائِس الشَّرْقيَّة، مصادر طقوس الكَنِيسَة: ٨-٩/ ١. الطّبعة الأولى. [القاهرة]: مطابع دار النُّوبار-العبور، يناير (= ١٣١٢ ص).

إيرل كيرنز ١٩٩٢م. المَسِيحيَّة عبر العصور «تاريخ الكنيسة المَسيحيَّة»، ترجمة: عاطف سامي برنابا. نيقوسيا-قبرص: ICI لصالح كوكب الصبح، نسخة منقحة ومزيدة.

باسيليوس القيصريّ (القِدِّيس) [د.ت]. عظة ليسوا ثلاثة آلهة ضدّ الذين يفترون علينا، زاعمين بأننا نقول بثلاثة آلهة. [بدون مدينة: بدون ناشر].

جَان كُوربُون (الأب) و صُبحي حموي اليَسُوعيّ (الأب) ١٩٩٤م١. مُعجَم الإيمَان المَسِيحيّ. اختار مفرداته ومعلوماته من شتّى المصادر: الأب صبحي حموي اليسوعي. أعاد النظر فيه من الناحية المسكونية: الأب جان كوربون. بيروت: دار المشرق، الطبعة الأولى.

دير السّريان [٢٠٠٣م]. القدّيس باسيليوس الكبير: حياتُه، نُسْكِيّاتُه، قوانينه الكَنَسيَّة. [مصر]: مطبوعات دير السَّيِّدة العذراء-السريان (= ٥٦٨ص).

سيّد أحمد علي النّاصريّ ١٩٩٦م. تاريخ الإمبراطوريَّة الرُّومانيَّة السِّياسيّ وَالحضاريّ. القاهرة: دار النهضة العَرَبيَّة.

طارق منصور ٢٠٠٨م (تحقيق). مؤلِّف مجهول: تاريخ ملوك القسطنطينيَّة، تقديم: أ.د. زبيدة عطا. القاهرة: دار مصر العربية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى = ١٨٢ص × ٢٤سم.

لُويس شَيْخُو اليَسُوعيّ (الأب) ٢٠٠٠م٢. كِتَابُ المخطوطات العَرَبيَّة لكَتَبَة النَّصْرَانِيَّة (Catalogue des manuscrits des auteurs arabes chrétiens depuis l'Islam). جمعها ونظَّمها عَلَى ترتيب أسماء مؤلّفيها. نشرها أوَّلاً في مجلة المشرق [عدّة مجلدات من بَيْنَها المجلّدان ٨-٩] ثمَّ أضاف إليها مَعْلومات جديدة وعلَّقَ عليها فهرسين واسعين. طبعة أولى: بيروت ١٩٢٤م؛ طبعة ثانية. بيروت: منشورات دار المشرق (= ٢٥٠ص: أكثر من ١٠٠٠ مُؤلِّف عَرَبيّ مسيحيّ، بينهم الكثير مِنَ الأقباط).

مايكل باركر (الدكتور القسّ) ٢٠١٩م١. نظرة عامة عن تاريخ المَسِيحيَّة. ترجمة: ماريانا كتكوت. القاهرة: دار الثقافة، الطبعة الأولى.

ثالثًا- المراجع الأجنبيَّة:

Graf, Georg 1944-1953. Geschichte der christlichen arabischen Literatur (= GCAL I-V), 5 Banden, Studi e Testi 118/ 133/ 146/ 147/ 172. Citta del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.

1944. Studi e Testi 118. Erster Band: Die Ьbersetzungen = xliv + 696 p.

1947. Studi e Testi 133. Zweiter Band: Die Schriftsteller biz zur Mitte des 15. Jahrhunderts = xxxi + 487 p.

1949. Studi e Testi 146. Dritter Band: Die Schriftsteller von der Mitte des 15. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts: Melchiten, Maroniten = xxxiii + 520 p.

1951. Studi e Testi 147. Vierter Band: Die Schriftsteller von der Mitte des 15. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts: Syrer, Armenier, Kopten, Missionsliteratur, Profan-literatur = xxxvi + 338 p.

1953. Studi e Testi 172. Fьnfter Band: Register = 196p.

رابعًا- مواقع شبكة المعلومات الدوليّة:

Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana - Mirador Viewer (unicatt.it)

https://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:76006 (access: 2024. 07. 25, 17:05 UTC).

https://digitallibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da82800af454 (last access: 2024. 07. 26, 01:05 UTC).

- https://hijri-calendar.com/convert/ تحويل التّاريخ الهجريّ والميلاديّ: [تحويل التّاريخ حسب التقويم الهجري للمملكة العَرَبيَّة السُّعوديَّة (مُطالعة: ٢٠٢٤/٧/٢٥م).
- https://www.date-convert.net// تحويل التّاريخ: [أداة تسمح من إجراء عملية تحويل بين التّاريخ العربي والإنجليزي، النتيجة مُفصَّلة تحتوي على اليوم والشهر والسَّنة] (مُطالعات: من ٢٠٢٤/٧/٢٥م وحتّى ٢٠٢٤/٢/٢٢م).
- (OPAC » Veneranda Biblioteca Ambrosiana (comperio.it

كلمات في العامية المصرية ذات أصول يونانية وقبطية ولاتينية وسريانية*

جرجس بشرى **

مُلخص البحث

تذخر العامية المصرية بكثير من الكلمات ربما لا تعود لأصول عربية، والغريب هو أن تجد هذه الكلمات نفسها توجد أيضا في لغات قديمة مجتمعة، مثل: اليونانية والقبطية واللاتينية والسريانية معًا، أو في بعضٍ منها، هذا ما سوف يتناوله هذا البحث من خلال علم الاشتقاق (Etymology)، مع عرض لاستخدام كل كلمة منفصلة في معاجم اللغات السابقة أو في بعض منها. ويُناقش البحث هذا الموضوع من خلال ثلاثة محاور أساسية، المحور الأول: مفردات العامية المصرية المستخدمة في الحياة العامة، المحور الثاني: المفردات الكنسية المستخدمة في العامية المصرية، المحور الثالث: الكلمات المستخدمة في البيئة الزراعية في العامية المصرية.

الكلمات الدالة: العامية المصرية، اللغة اليونانية، اللغة القبطية، اللغة اللاتينية، اللغة السريانية، علم الاشتقاق.

Abstract

Words in Everyday Egyptian Colloquial Arabic with Greek, Coptic, Latin, and Syriac Origins

Daily Egyptian colloquial speech is rich with many words that may not be of Arabic origin. Interestingly, some of these words can be traced back to ancient languages such as Greek, Coptic, Latin, and Syriac—either shared among all of them or present in some. This paper explores this phenomenon through an etymological approach, investigating the use of each word in the dictionaries of these languages. The study examines this topic from three main perspectives: (1) Words used in everyday public life within Egyptian colloquial speech. (2) Ecclesiastical terms that have found their way into Egyptian colloquial language. (3) Agricultural terms commonly used in rural Egyptian speech.

Keywords: Egyptian Colloquialism, Greek, Coptic, Latin, Syriac, Etymology.

* مركز الدراسات البردية والنقوش، كلية الآثار، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر.

** يشرفني المشاركة بهذا البحث في العدد التذكاري الخاص بتكريم الأستاذة الدكتورة راندا بليغ، وهي العاشقة للتراث المصري، وأحد جوانب اهتماماتها هو البحث عن أصول الكلمات المستخدمة في الحياة اليومية في مصر.

مقدمة

يهدف هذا البحث إلى محاولة فهم الأصول اللغوية لبعض المفردات الشائعة في العامية المصرية، والتي لا تعود أصولها إلى اللغة العربية، لِما يُعطي فَهمًا أعمق لدلالة المفردات المستخدمة في العامية المصرية موضوع الدراسة، وإن كانت الدراسات السابقة التي تناولت الأصول اللغوية للعامية المصرية غالبًا ما كانت تُرجِع أصل اللفظ المصري العامي إلى لغة واحدة، مثل الدراسات الكثيرة التي تناولت الكلمات القبطية في العامية المصرية. فإنَّ هذه الدراسة الحالية تتميَّز بأنَّها تتناول اللفظ المصري العامي الواحد في كل لغة من هذه اللغات الأربعة، وهي: اليونانية، والقبطية، واللاتينية، والسريانية. وكل واحدة تُمثِّل ثقافة وحضارة مُتميِّزة في حقبة زمنية محددة، ممَّا يعكس، ليس فقط العمق الدلالي الَّذي نستطيع أن نصل إليه من خلال الرجوع لهذه اللغات المُتعدِّدة، ولكن أيضًا يعكس التفاعل الحضاري بين هذه الثقافات المتباينة.

وتُعد اللغة المصرية القديمة من أهم ركائز التراث المصري، مرورًا بمراحلها المختلفة في الكتابة: الهيروغليفية، والهيراطيقية، والديموطيقة، والقبطية. فاللغة المصرية هي التي نقلت للبشرية التراث الإنساني لأحد أهم حضارات العالم، وهي الحضارة المصرية القديمة، وبدونها لَمُحيت من ذاكرة البشرية فترة مهمة جدًا من تاريخ البشرية. ولا تزال نصوص اللغة المصرية القديمة تبوح لنا كل يوم بأسرار الحضارة المصرية، سواء النقوش التي حُفرت على الأحجار، أو نصوص البردي، وغير ذلك من الوسائل المتعددة التي استخدمها المصري القديم في الكتابة. ومرورًا بالعصر اليوناني الروماني في مصر، والذي ازدهرت فيهِ اللُّغة اليونانية في مصر، بجانب اللغة القبطية، وفي هذه الفترة كانت مصر مزدوجة اللغة، القبطية بين عامة الشعب، واليونانية لغة الإدارة والمراسلات الرسمية وكثير من الآداب. وعند دخول العرب مصر في القرن السابع، بدأ الصراع يتجدد مرة أخرى بين القبطية واليونانية من جهة، وبين العربية من جهة أخرى، وما بين القرن العاشر إلى القرن الثاني عشر الميلادي، بدأت الكفة تميل لصالح اللغة العربية. وظلت لغة مصر العامية تحتفظ بكلمات ليست فقط قبطية ويونانية، ولكن أيضًا لاتينية وسريانية. وربما يرجع احتفاظ العامية المصرية بكلمات من هذه اللغات يرجع للأسباب التالية:

اللغة القبطية:

فاللغة القبطية هي آخر تطور اللغة المصرية القديمة، وكانت لغة الحياة والحديث اليومي قبل أن تُغيِّر مصر لسانها إلى اللغة العربية، لذلك كان من الطبيعي أن تظهر الكلمات القبطية في العامية المصرية، وهذا من أهم ما يميز العربية المصرية عن كل اللهجات العربية الأخرى.

اللغة اليونانية:

وجود الكلمات اليونانية في العامية المصرية كان نتيجة طبيعية للتواجد اليوناني في مصر لقرون طويلة تسبق خضوع مصر للإسكندر الأكبر وحكم البطالمة، ويمتد هذا التواجد لما بعد التواجد العربي في مصر، وربما تكون

هذه الكلمات اليونانية قد دخلت العامية المصرية بشكل غير مباشر عن طريق اللغة القبطية، والتي تحوي الكثير من المفردات اليونانية، وربما دخلت المفردات اللاتينية أيضًا عن طريقة اللغة اليونانية أيضًا، لأن اللغة اليونانية تحوي في داخلها الكثير من الكلمات ذات الأصول اللاتينية، والعكس. وذهب البعض لأبعد من ذلك ورأى أنَّ بعض الكلمات اليونانية دخلت للعربية عن طريق اختلاط اليونانيين بالعرب في الأسكندرية، العاصمة الثقافية للعالم القديم في ذلك الوقت، وغير خافٍ عن أحد أن حركة الترجمة من اليونانية إلى السريانية ومنها إلى العربية في العصر العباسي قد نقلت الكثير من الكلمات اليونانية إلى العربية. ولا ننسى العامل السياسي في ظل الحضارة الإغريقية، حيث خضعت مصر لحكم الأسكندر وخلفائه البطالمة اليونانيين في الفترة من عام ٣٢٣ ق م. إلى عام ٣١ق.م. وحتى عندما حَكَمَ الرومان مصر، ظَلَّت اللغة اليونانية هي اللغة الرسمية للحكم في البلاد، وبالإضافة إلى ذلك نذكر أيضًا تحوُّل مصر في القرون الميلادية الأولى إلى المسيحية، ما أدى لاحتياجها الدائم لنقل التراث المسيحي اليوناني إلى اللغة القبطية، ومن هنا دخل الكثير من المفردات اليونانية إلى القبطية (ومنها إلى العربية) خلال ترجمة التراث المسيحي من اليونانية إلى القبطية.[١]

اللغة اللاتينية:

بالرغم من حكم الرومان لمصر بعد موقعة أكتيوم البحرية عام٣١ ق.م.، والَّتي انتهت بانتصار الرومان الذين يتكلمون اللاتينية على حساب البطالمة الذين يتكلمون اليونانية، إلَّا أنَّ الرومان بعد انتصارهم لم يحاولوا تغيِّير لغة مصر من اليونانية إلى اللاتينية، بل اهتموا بالحكم والسياسية، وتركوا اللغة اليونانية في مصر كلغة الثقافة والآداب، وأيضًا لغة المراسلات الرسمية، وبشكل غير مباشر تحولت السلطة الرومانية نفسها التي تحكم مصر إلى اللغة اليونانية، وذلك عندما تمَّ تقسيم الإمبراطورية الرومانية إلى غربية عاصمتها روما، وشرقية عاصمتها القسطنطينية (بيزنطة)، وكانت لغة القسطنطينية اليونانية وليست اللاتينية. فمن أين إذًا دخلت المفردات اللاتينية إلى اليونانية؟ ربما يكون وجود الكثير من الكلمات اللاتينية في العامية المصرية يرجع لسبب غير مباشر، وهو وجود هذه الكلمات اللاتينية في اليونانية، ومن ثمَّ دخلت مصر من خلال اليونانية، ومنها إلى العامية المصرية، أو إلى القبطية ومنها للعامية المصرية، وربما تكون قد دخلت للعامية المصرية حديثًا من خلال اللغة الإيطالية، نظرًا لوجود جاليات إيطالية كبيرة في مصر في العصر الحديث، وقد كانت الإيطالية هي اللغة الأجنبية الأولى في مصر في عصر محمد علي، وكانت هناك صحيفة إيطالية تأسست في مدينة الأسكندرية في عامي ١٨٥٨ و١٨٥٩، وتُعرف باسم (Progresso).[٢]

---

١ كانت هناك أيضًا حركة ترجمة معاكسة من القبطية إلى اليونانية، للمزيد انظر: Boshra, Girgis. (2022), 193-202.

٢ cf. Viscomi, J. John. (2016), 69

اللغة السريانية:

مثلما حدث مع الكلمات اللاتينية في العامية المصرية، فاللغة السريانية تذخر بكثير جدًا من الكلمات اليونانية بها[٣]. وربما تكون الكلمات السريانية التي دخلت العامية المصرية، قد دخلت هي أيضًا عن طريق اللغة اليونانية. وقد يكون قد حدث هذا من خلال حركة الترجمة من اليونانية إلى السريانية، ومن السريانية إلى العربية، وربما تكون قد انتقلت هذه الكلمات إلى العربية ودخلت مصر مع هجرة القبائل العربية إلى مصر، والتي استمرت لعدة قرون خاصة في ظل وجود خلافة إسلامية تضم كل البلاد العربية معًا. كما كانت العلاقة الوثيقة بين الكنيسة القبطية والسريانية، والمراسلات المتبادلة بينهما، وهو ما يُعرف برسائل السينوديقا[٤]، لها دور أيضًا في وجود مفردات متبادلة ومشتركة بينهما خاصة الكلمات الكنسية. وأخيرًا فإن مصر كانت تحوي في عصرها الحديث جالية سريانية كبيرة حتى أن الفرنسيين بقيادة نابليون بونابارت عتندما دخلوا مصر أحضروا معهم مطبعة سريانية لمُخاطبة السريان الموجودين في مصر، وهذا يعكس حجم الجالية المصرية، بالإضافة إلى أنَّ المسيحيين السريان كانوا ينظروا إلى مصر كونها منبع الرهبنة في العالم، ولذا فقد جاء الكثيرون منهم للرهبنة في مصر، ولا يزال يوجد إلى الآن في وادي النطرون بالصحراء الغربية لمصر دير يُعرف إلى الآن بدير السريان، نظرًا لوجود الرهبان السريان به، كما يحوي العديد من المخطوطات السريانية، وبالطبع ساعد هذا على انتقال الألفاظ السريانية إلى العامية المصرية، خاصةً الكنسية.

ربما يصعب توثيق الكلمات العامية، نظرًا لعدم وجود الكثير منها في قواميس أو معاجم اللغة العربية، فالباحث جعل هذه الكلمات قاصرة على الفترة الزمنية من حوالى ١٩٢٠م إلى ٢٠٢٠م، وبعضها يخص الكلمات المستخدمة في الحياة العامة المصرية، وبعضها يخص النشاط المسيحي الكنسي الطقسي، والبعض الآخر يخص البيئة الزراعية، وأحيانًا يلجأ الباحث إلى بعض المفردات التي حفظتها لنا كلمات الأعمال الفنية مثل الدراما أو الأغاني التي ظهرت في هذه الفترة موضع الدراسة.

ويقوم الباحث في هذه المقالة بعرض الكلمة في العامية المصرية، ودلالتها من خلال استخدامها في الحياة اليومية، وأيضًا الإشارة إلى معناها في القواميس أو المعاجم العربية - إذا وُجدت - ثم عرض نفس الكلمات في اللغات: اليونانية والقبطية واللاتينية والسريانية على التوالي، مع الإشارة إلى طريقة نطق كل كلمة في لغتها، ودلالة كل كلمة في كل لغة منفصلة. وجديرٌ بالذكر، أنَّ المفردات الواردة هنا ليست حصرًا لكل المفردات ذات الأصول اليونانية والقبطية واللاتينية والسريانية، فعمل كهذا قد يحتاج قاموس متخصص، ولكن هذه الورقة البحثية تعرض فقط أهم الكلمات الأكثر شيوعًا.

---

٣ يُشارك الباحث كمحرر للكلمات اليونانية في اللغة السريانية، في المشروع الدولي للقاموس السرياني (SIMTHO).

٤ رسائل السينوديقا تُعني: «الرسائل المجمعية.» وهذا المصطلح يُشير إلى الرسائل التي اعتاد كل من باباوات كرسى الأسكندرية من جهة، وبطاركة السريان الأرثوذكس بأنطاكية من جهةٍ أُخرى، تبادلها عند سيامة أحدهم بطريركًا في كنيسته، للمزيد انظر: موريس، عماد (٢٠٢٢)

أولًا- كلمات من الحياة العامة:

عربون - رهن

(ܐܪܗܒܘܢ / arrha, -ae - ἀρραβών, ῶνος, ὁ/ ⲁⲣⲣⲏⲃ /arrăbo, ōnis)

جاء في معجم لسان العرب أنَّ: عُرْبُونُ، وعَرَبُونٌ وعُرْبانٌ هو ما عُقِدَ به البَيْعُ. وفي اللغة اليونانية تشير كلمة (ἀρραβών = أرَّبوُن) إلى الضمان أو التعهد أو العربون الذي يدفعه المشتري ويخسره إذا لم يكمل صفقة الشراء[٥]، وفي اللغة القبطية تعني كلمة (ⲁⲣⲏⲃ=أريب) «رهن، عربون، نذر؛ وديعة، أو المهر الذي يدفعه العريس لوالد العروس»[٦]، أمَّا في اللاتينية فتشير كلمة (= arrăbo أرَّبو أو arrha = أرّها) أيضًا إلى العربون، أو المال الذي يتم تقديمه كجزء من ثمن ما يتم شرائه، أو جزء من ثمن الشراء يتم تقديمه في البداية لضمان وتعهد بإكمال الشراء[٧]. وأخيرًا فقد جاءت هذه الكلمة في السريانية (ܐܪܗܒܘܢ = رهبونا) لتشير إلى العربون أو الوديعة أو الرهن[٨]، ونلاحظ ظهور صوت الهاء في كل من اللاتينية والسريانية، وهو أقرب لكلمة «رهن» العربية.

تياترو

(ܬܐܛܪܘܢ/ θέατρον, -ου, τό / ⲑⲉⲁⲧⲣⲟⲛ / thĕātrum, -i)

جاءت هذه الكلمة في معجم اللغة العربية المعاصر بمعنى «المسرح»، أما في أصلها اليوناني فهي مشتقة من فعل: (θεάομαι = ثياؤماي) الذي يُعني: «أرى، أشاهد»، وكلمة (θέατρον = ثياترون) في اللغة اليونانية تشير إلى: «المسرح، مكان الرؤية وخاصة عرض التمثيل الدرامي»[٩]. وفي اللغة القبطية تُشير أيضًا كلمة (ⲑⲉⲁⲧⲣⲟⲛ = ثياترون) إلى «تياترو، مسرح»[١٠]. وأيضًا في اللغة اللاتينية فإن كلمة (thĕātrum = ثياتروم) تُشير إلى: «مسرح، مكان للاجتماعات العامة[١١]؛ مكان للعرض، خشبة مسرح، مكان لأي عمل عام»[١٢]. وتُشير كلمة (ⲑⲁⲧⲣⲟⲛ= تيطرون - ܬܐܛܪܘܢ = تياطرون) في اللغة السريانية إلى «المسرح، العرض المسرحي، المشهد، المنظر؛ مسرحية، لعبة»[١٣].

---

٥ UBS 82; LSJM 246

٦ CD 15

٧ Lewis & Short 165

٨ JPS 531

٩ LSJM 787

١٠ معوض داود ٨٦١.

١١ بالرغم من وجود مصطلح (amphĭthĕātrum, ἀμφιθέατρον) الذي يُشير إلى المسرح المُخصَّص لعرض الألعاب القتالية، ولكن قاموس Lewis & Short يذكر أنَّ مصطلح thĕātrum من معانيه أيضًا: أي مساحة مفتوحة لعرض الألعاب القتالية(any open space for exhibiting mar-tial games) .

١٢ Lewis & Short 1866b

١٣ JPS 602

جَهَنّمُ

(ⲅⲉⲉⲛⲛⲁ / γέεννα, −ης, ἡ / ГЄЄNNA / gĕhenna, -ae)

جاء في المعجم الوسيط أنَّ «جَهَنّمُ» هي اسمٌ من أَسماءِ النَّار يعذَّب بها اللهُ مَن استحقَّ العذاب»[١٤]. وفي اللغة اليونانية تشير كلمة (γέεννα = جِينًا) إلى «جهنم، الجحيم، مكان العقاب في المستقبل.»[١٥] وفي القبطية (ГЄЄNNA = جِينًا) تعني «جهنم»[١٦]. وفي اللاتينية كلمة (gĕhenna = جيهينّا) تعني: «وادي بالقرب من القدس حيث كان يتم تقديم الأطفال لمولك»؛ وتعني أيضًا «الجحيم»[١٧] وفي اللغة السريانية، تُعني كلمة (ⲅⲏⲛⲛⲟ = جيهَنو) «جهنم أو مكان العذاب»[١٨].

بازيليكا- بازيليكي

(ⲃⲁⲥⲓⲗⲓⲕⲏ / βασιλικός, -ή, -όν/ ВАСІΛІКН / băsĭlĭca, ae)

هو لفظ يُطلق على نظام معماري يُعني حرفيًا «بيت الملك»[١٩] أو ما يخص الملك، وقد أُستُخدم كنظام معماري لبناء الكنائس بنظام مُشابه لنظام القصر الإمبراطوري، وهو مُشتق من كلمة (βασιλική = باسيليكي) وهي الشكل المؤنث للصفة المذكرة (βασιλικός = باسيليكوس) أي «ملكي أو إمبراطوري، ما يخص الملك أو الإمبراطور، حاشية أو اتباع الملك؛ قاعة ملكية بشكل رواق مُخصَّصة للشئون العامة؛ مبنى بازيليكي.»[٢٠] ومن الجهة المعمارية، فإن الأصل الروماني للكلمة يُشير إلى ساحة مفتوحة تحيط بها بواكي على أعمدة، أمَّا الطراز الكنسي فهو صالة مستطيلة يقسمها عقد دائري يفصل بين الهيكل وصحن الكنيسة، ويرى البعض أنَّ الطراز البازيليكي هو طراز مصري أصيل نجده في قاعات الاحتفالات بمعبد الكرنك، والتي شيدها تحتمس الثالث حوالى سنة ١٤٠٠ ق.م. وتُعتبر كنيسة المغارة الواقعة أسفل كنيسة أبي سرجة بمصر القديمة (القرن الثاني والثالث الميلادي) مثالًا لذلك، وغالبًا ما يكون للكنيسة المبنية على الطراز البازيليكي اثنا عشر عمودًا في صحن الكنيسة، يمثلون الاثني عشر رسولًا تلاميذ السيد المسيح.[٢١] وتُوجد كنيسة في مصر الجديدة تُعرف باسم «البازيليكا» نظرًا لبنائها على النظام البازيليكي. (انظر الصورة: ١). وعلى المستوى الجُغرافي، فإنَّ وهذا اللفظ في العامية المصرية ليس شائعًا في كل مصر، ولكن في حي مصر الجديدة الذي تُوجد هذه الكنيسة به، ويُسمى الميدان بها، وكذلك الحديقة المجاورة لها، ويُستخدم أيضًا بكثرة بين العاملين في مجال الآثار والفنون والحفائر والعمارة. وفي القبطية (ВАСІΛІКН =

---

١٤ المعجم الوسيط ١٤٤.

١٥ Lampe 308

١٦ معوض داود ٨٥٢.

١٧ Lewis & Short 804

١٨ JPS 68

١٩ Murray, P., Murray, L., & Devonshire Jones, T. (2013). 44, 56

٢٠ 293 Lampe

٢١ معجم المصطلحات الكنسية ١٢٧، ١٢٧.

باسيليكي) تعني أيضًا «ملكي، يخص الملك، بازيليكا»[٢٢]، وفي اللاتينية (bāsīlīca = باسيليكا) تعني: «مبنى عام ذو أعمدة مزدوجة، تم استخدامه للمحاكم القضائية ولتبادل، وكرواق؛ بازيليكا، كنيسة»[٢٣] وفي السريانية: «ܒܲܣܺܝܠܺܝܟܳܐ = بَسيليكا» تعني: «قصر، محكمة للقضاء، كنيسة»[٢٤]

صورة (١): الكنيسة المعروفة باسم «البازيليكا» شارع الأهرام، مصر الجديدة، القاهرة

طبلية - طبلة

ⲧⲁⲃⲗⲁ / ⲧⲁⲃⲗⲁ / tăbŭla, ae / (τάβλα, -ας, ἡ (τάβλη)

الطبلية في العامية المصرية هي منضدة مستديرة من الخشب منخفضة يُرَقُّ عليها الخبز، أو يؤكل عليها[٢٥]، غالبًا ما يلتفت حولها الأسرة جالسين على الأرض أثناء الأكل، (انظر صورة: ٢)، وتتكوَّن الطبلية من لوحة محمولة ومُثبتة على أرجل خشبية، ومن هنا جاء تداخل هذا المعنى مع كلمة لوحة في باقي اللغات موضوع الدراسة، وأيضًا التشابه مع كلمة (طبلة) في العامية المصرية، والتي هي أيضًا لوحة من الجلد ولكن أصغر في الحجم بكثير من لوحة الطبلية الخشبية، مشدودة في مقدمة أسطوانة غالبًا ما تكون من الفخار، ويتم الطرق عليها لإصدار

٢٢ Bohairic Coptic Dictionary16

٢٣ Lewis & Short 223; Dictionary of Ecclesiastical Latin 48

٢٤ JPS 48

٢٥ معجم اللغة العربية المعاصرة ١٣٨٩.

أصوات، وتُعد من آلات الموسيقى الإيقاعية، وفي اللغة اليونانية جاءت كلمة كلمة (τάβλα = طبلة – τάβλη = طبلي) لتعني: «لوحة، مائدة، طاولة.»[٢٦] وفي القبطية: (ⲧⲁⲃⲗⲁ = طبلة) «طاولة»[٢٧] وفي اللاتينية: (tăbŭla= تابولا) تُعني: «لوحة، لوح خشبي، لوح كتابة، طاولة.»[٢٨] وجاءت في السريانية كلمة (ܛܒܠܐ = طبلين – ܛܒܠܝܬܐ = طبليتا) لتشير إلى: «رُقعة الشِّطرَنج، صخرة يُقدَّس عليها، مَذبَح التقديس، سُفرة، مائدة، جَدوَل من الكتاب.»[٢٩].

صورة (٢): طبلية

ولمزيد من مفردات الحياة العامة انظر جدول (١) في نهاية البحث، حيث يعرض في اللغات: اليونانية، والقبطية، واللاتينية، والسريانية، كلمات: «صندل، سَقَّالة، فالنّة / فانِلّة، فلس، برج، فيلسوف، فلسفة، فلصو، فانتازيا، كيس، خريطة – قرطاس، جغرافيا، بلسم، الإبْرِيزُ، كمامة، قمير، بلاستر.» وفي الصفحات التالية سوف نعرض بعض المفردات التي جاءت في الاستخدام الكنسي، حيث حافظت الكنيسة القبطية على مزيد من المفردات نظرًا لانفتاحها المتسع على التراث المسيحي المكتوبة باليونانية وترجمة معظمه إلى القبطية، وأيضًا العلاقة الوطيدة بين الكنيسة القبطية والكنيسة السريانية، ويُؤخذ في الاعتبار أن بعض المفردات الكنسية خاصة ذات الأصل اليوناني، كانت قد دخلت لكثير من لغات العالم مع تشابه كبير في طريقة النطق.

٢٦ 1067 Sophocles

٢٧ معوض داود ٨٨٩.

٢٨ 1832 Lewis & Short

٢٩ أوجين منًا ٢٥٧.

ثانيًا - كلمات في الاستخدام الكنسي:

أغابي

(ⲁⲅⲁⲡⲏ /ἀγάπη, -ης, ἡ / agape / ăgăpē, ēs)

كلمة «أغابي» لا تُوجد في معاجم وقواميس اللغة العربية، بالرغم من أنَّ البعض يرى أن كلمة «حب» في اللغة العربية هي كلمة «أغابي/أجابي» نفسها في اللغة اليونانية[٣٠]. وفي الوسط الكنسي القبطي كثيرًا ما تُشير إلى الوجبة التي يأكلها مجموعة من المسيحيين معًا، إشارة إلى روح المحبة التي تسودهم معًا أثناء المشاركة معًا في وجبة واحدة، وغالبًا ما تكون هذه الوجبة بعد صلاة القداس، كما تُستخدم الكلمة نفسها في الأديرة كتحية، أو لجذب الانتباه، فعندما يطرق أحد الرهبان باب راهب آخر، عادةً ما يقول له: «أغابي يا أبي». ولأهمية هذه الكلمة وانتشارها كانت أول قناة فضائية تُمثِّل الكنيسة القبطية الأرثوذكسية في مصر اسمها «أغابي»، وكثيرًا ما يُطلق هذا الاسم على كثير من الفتيات والراهبات. أمَّا في اللغة اليونانية، - ومن المُرَجَّح أن تكون اللغة اليونانية هي الأصل لهذه الكلمة - فإنَّ كلمة (ἀγάπη = أغابي/أجابي) تُعني: «الحب، المحبَّة، الاهتمام، الوجبة التي كانت يتشارك فيها المسيحيين في الكنيسة الأولى، عمل الخير والصدقة»[٣١]. وفي القبطية (agape = أغابي/أجابي) تعني: «محبة، وليمة المحبة التي كان يشترك فيها أفراد الكنيسة الأوائل»[٣٢] وفي اللاتينية (ăgăpē = أجابي) جاءت بمعنى «الحب المسيحي، الصَدقة، وجبة المحبة عند المسيحيين الأوائل.»[٣٣] أمَّا في السريانية فإن كلمة (ܐܓܳܦܶ = أجافي) تعني «الحب، المحبة.»[٣٤]

دياكون

(ⲇⲓⲁⲕⲟⲛⲟⲥ / διάκων, -ονος, ὁ / diakonos / dĭācŏnus, i)

كلمة دياكون لم ترد في القواميس والمعاجم العربية العامة، ولكنها جاءت في معجم المصلحات الكنسية، الذي يشير إلى إنَّ دياكون تُعني «شماس» في العربية، وأهم وظائفه: «الخدمة الليتورجية[٣٥]، الخدمة الاجتماعية، مساعدة الأسقف مباشرة في تنظيم الهبات والعطايا الكنسية، وأخيرًا فهو حلقة الوصل بين الأسقف والشعب.[٣٦]». ويُعرِّف المعجم الوسيط كلمة الشَّمَّاسُ بأنه «من يقوم بالخدمةِ الكنسية. ومرتبته دون القسيس[٣٧].» وبالرغم من أنَّ كلمة شماس ذات أصل سُرياني (ⲙⲟⲩⲥⲓ = شَمشُو)، التي تُعني «خادم كنسي»[٣٨] ولكن اللغة السريانية تستعير

٣٠ موسى، سلامة، (٢٠١١)، ١٤١.

٣١ UBS 2; Lampe 8

٣٢ داود معوض ٨٤٣.

٣٣ Lewis & Short 69

٣٤ RPS 21

٣٥ الخدمة الليتورجية: أي الصلوات الكنسية الطقسية، ودوره مساعدة الكاهن، ومهام وصلوات أُخرى مُخصَّصة له.

٣٦ معجم المصطلحات الكنسية ٢٥٠.

٣٧ معجم اللغة العربية المعاصرة ١٢٣٥ .

٣٨ JPS 586

الكلمة اليونانية أيضًا (ⲇⲓⲁⲕⲟⲛⲟⲥ = دياقون) بالمعنى نفسه السابق. وفي اللغة القبطية (ⲇⲓⲁⲕⲟⲛⲟⲥ = دياكونوس)، تشير إلى الدياكون أو الخادم، من يحضر الصلوات الطقسية[٣٩]، وفي اللغة اللاتينية (diācŏnus = دياكونوس) تُعني: «خادم الكنيسة، شماس»[٤٠]

أيقونة

(ⲁⲓⲕⲱⲛ/ īcon, ŏnis / ⲉⲓⲕⲱⲛ -εἰκών, -όνος, ἡ / ικων)

الأيقونة في المفهوم الكنسي هي: الصورة التي تُرسم للسيد المسيح أو السيدة العذراء، أو أحد الملائكة، أو الشهداء، طبقًا لتقليد كل كنيسة، وظهرت الأيقونات في بداية العصر المسيحي كرموز تعبر عن التعاليم المسيحية أو شخصيات من الكتاب المقدس[٤٢]. (انظر صورة: ٣). أمَّا معجم اللغة العربية المعاصر فيُعَرِّف الأيقونة بأنها: «صورة أو تمثال مُصغَّر لشخصيّة دينيّة يقصد بها التَّبرُّك؛ غلافة صغيرة من فضة أو ذهب تُحفظ فيها ذخيرة من ذخائر القديسين، وتُعلَّق في العنق عادةً؛ علامة أو رمز لبرنامج معيَّن تم تخزينه داخل الحاسوب، تظهر على سطح المكتب، وبالنقر عليها يتم فتح البرنامج»[٤٣] ويُتسخدم اللفظ نفسه في الحياة العامة المصرية للإشارة إلى مَنْ يُعد رمز أو نموذجًا ومثالًا لسلوكٍ ما إيجابي، مثلما نقول: «أيقونة الكورة المصرية» فنحن بذلك نشير إلى الشخص الذي يُعد مثالًا يُحتذى به في مجال رياضة كورة «القدم» في مصر. واتَّخذ هذا اللفظ معنى أوسع في الاستخدام مع تطبيقات أجهزة الحاسب الآلي (الكومبيوتر)، أو التليفون المحمول، وصار يُطلق لفظ «أيقونة» على الصورة أو الرمز الذي يشير إلى برنامج ما، أو وظيفة داخل برنامج، ويُستخدم على نطاق أوسع في مواقع شبكة المعلومات الدولية بشكل عام. والكلمة نفسها تُستخدم أيضًا خارج مجال الحاسبات الآلية للإشارة إلى لوجو أو رمز لنشاطٍ ما. فعندما نقول أيقونة التسجيل، فهي غالبًا ما تكون صورة في برنامج أو جهاز ما للإشارة إلى وظيفة التسجيل عند استخدام هذه الأيقونة. (انظر الصورة: ٤)، أمَّا في اليونانية، فإنَّ كلمة (εἰκών = إيقون)، تعني: «صورة، شكل، تمثال؛ صورة في مرآة، وصف شخصي، صورة حية، تمثيل؛ تشابه، مقارنة، نموذج، نموذج أصلي»[٤٤] وجديرٌ بالذكر أنَّ لفظ (أيقونة) الشائع في العامية المصرية، هو حالة النصب المفرد (εἰκόνα = إيقونة) في اللغة اليونانية، وهو الشكل الشائع في اللغة القبطية[٤٥]، وواضح أنَّ هذا اللفظ دخل العامية المصرية من خلال القبطية، أمَّا في اللغة اللاتينية، فأن كلمة (īcon = إيكون) تُعني: «صورة، شكل»[٤٦]، وأخيرًا فإنّ كلمة

٣٩ Bohairic Coptic Dictionary 23

٤٠ Lewis & Short 567

٤١ تُكتب هذه الكلمة أيضًا: «ⲁⲓⲙⲁ - ⲉⲙⲁ - ⲉⲙⲁⲧⲛ»

٤٢ معجم المصطلحات الكنسية ١١٢.

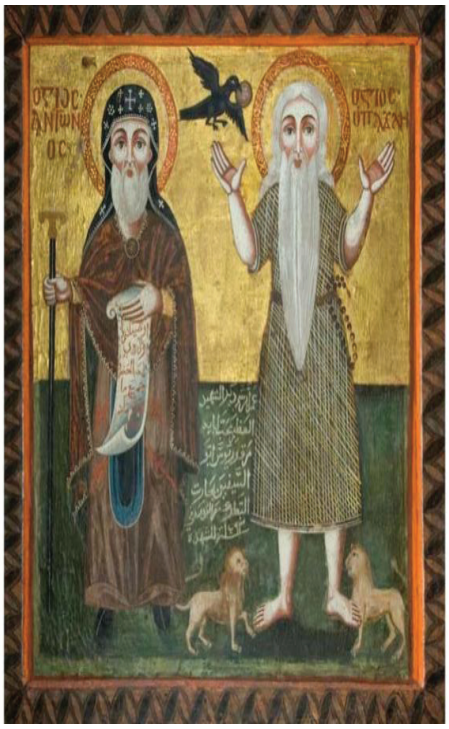
٤٣ معجم اللغة العربية المعاصرة ١٤٤.

٤٤ LSJM 485

٤٥ غريغوريوس، الأنبا، (٢٠١٠). ١١٧-١١٨.

٤٦ Lewis & Short 876

(ⲁⲓⲕⲱⲛ = إيقونو) في اللغة السريانية تعني: «نسخة، تمثيل»[٤٧]. وقد أسهب الأنبا غريغوريوس في رسالته للدكتوراه في تعريف استخدام كلمة (ⲓⲕⲱⲛ = إيكون؛ ⲉⲓⲕⲱⲛ = هيكون) في اللغة القبطية، فذكر أنَّ معنى الكلمة: «الإنسان كصورة الله؛ الشخص الثاني في الثالوث كصورة الله؛ صورة وظل شيء حقيقي؛ الصورة كشيء حقيقي في مقابل الظل؛ الصورة كشكل مرسوم على لوحة؛ اللوحة نفسها والصورة المرسومة عليها؛ عمود نقش تذكاري؛ تمثال أو صنم؛ شيء يتشابه مع النموذج أو المثال؛ نموذج أو مثال.»[٤٨]



صورة (٣): أيقونة الأنبا بولا والأنبا أنطونيوس
الموقع الرسمي للمتحف القبطي بالقاهرة٤٩

صورة (٤): أيقونة الميكروفون للإشارة إلى وظيفة التسجيل

٤٧ Soko 38

٤٨ غريغوريوس، الأنبا، (٢٠١٠). ٢٣٢-٢٣٥.

٤٩ https://mota.gov.eg/media/di2b4104/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A8%D8%B7%D9%8A-19.jpg?width=105.5&height=593&rnd=133023776499800000, Last visit, 10/10/2024

إكليروس

(ⲕⲗⲏⲣⲟⲥ/ clērus, i / κλῆρος, -ου, ὁ/ ΚΛΗΡΟϹ)

هذه الكلمة أصلها يوناني (κλῆρος = كليروس)، تعني «نصيب، ميراث، قرعة»[٥٠]، وفي العهد القديم أُطلقت على سبط لاوي، السبط الذي تم اختياره ليكون نصيب أو ميراث الله، لأنه مُخصَّص لخدمة الله، خاصةً الخدمة الكهنوتية الطقسية، وفي الاستخدام الكنسي المسيحي أُستخدمت الكلمة نفسها لتعني الكهنة المخصصين لخدمة الله في الكنيسة، وتشير لرتب الكنيسة بشكل عام، مثل القسوس والقمامصة والأساقفة والمطارنة والبطاركة، وجاء في تعريف معجم الغني أن الإكليروس هم: «رجال الدين عند المسيحيين»[٥١] ويُشتق من هذه الكلمة صفة «إكليريكي» وهو من يدرس أو درس العلوم اللاهوتية التي تؤهله أن يكون أحد رجال الإكليروس، وأيضًا: «إكليريكية» وهي كلمة تُشير إلى مكان دراسة العلوم اللاهوتية، أو المؤسسة وإدارتها بشكل عام. وفي اللغة القبطية (ϩⲗⲏⲣⲟⲥ = كليروس) تُعني: «خدام الدين أو الكهنة» وكذلك في اللاتينية (clērus = كليروس) هي تُشير إلى «النظام الخاص بالرتب الكنسية، رجال الدين المسيحي، المهتمون بدراسة الدين المسيحي»[٥٢]. وأيضًا في اللغة السريانية تُشير كلمة (ܟܠܝܪܘܣ = قليروس) إلى رجال الدين المسيحي[٥٣].

هوموؤُسيوس (أوموؤُسيوس)

(ϩⲟⲙⲟⲟⲩⲥⲓⲟⲥ/ ὁμοούσιος, –α, –ον / hŏmŏūsius, a, m-ομοούσιος)

هذا مُصطلح لاهوتي يشير إلى العلاقة بين أقنوم الآب وأقنوم الابن، ويُعني: مساوي في الجوهر، أو من ذات الجوهر نفسه.[٥٤] وفي اللغة اليونانية فإنَّ مصطلح (ὁμοούσιος = هوموؤُسيوس) صفة تُشير إلى ذات الجوهر نفسه، وهذا المصطلح قبل مجمع نيقية المسكوني إلى أنَّ كل ماهو للآب هو للابن، وفي اللغة القبطية، في اللهجة الصعيدية (ϩⲟⲙⲟⲟⲩⲥⲓⲟⲥ = هوموؤُسيوس)، وفي اللهجة البحيرية (ⲟⲙⲟⲟⲩⲥⲓⲟⲥ = أوموؤُسيوس) تعني: «مساوٍ في الجوهر»[٥٥] وفي اللاتينية (hŏmŏūsius = هوموؤُسيوس): «ذات الجوهر»[٥٦]، وفي السريانية، جاءت كلمة (ܗ̈ܘܡܘܣܝܘܣ= هوموُسيون) بمعنى: «مساوٍ في الجوهر»[٥٧] ونلاحظ من جهة النطق أن اللهجة البحيرية في اللغة القبطية لم تنطق اللتنفس الهائي فجاءت الكلمة دون هاء (ⲟⲙⲟⲟⲩⲥⲓⲟⲥ = أوموؤُسيوس)، أمَّا اللهجة الصعيدية فتنطق التفس الهائي، ولذلك أضافت حرف (ϩ = هوري) في بداية هذا المصطلح، فجاء (ϩⲟⲙⲟⲟⲩⲥⲓⲟⲥ = هوموؤُسيوس)، وأخيرًا فإنَّ

٥٠ Sophocles 668

٥١ معجم الغني ٨٠١.

٥٢ Lewis & Short 353

٥٣ JPS 507; Brock 671

٥٤ انظر: معجم المصطلحات الكنسية ٥٤٩.

٥٥ معوض داود ٨٧٥.

٥٦ Lewis & Short 860c

٥٧ Brock 178

اللغة السريانية استعارت هذا المصطلح في حالة النصب المفرد المذكر في اليونانية (ⲟⲙⲟⲟⲩⲥⲓⲟⲛ = ὁμοούσιον)، فجاء نطقه (هومووُسيون)، وليس (هوموُسيوس).

ولمزيد من مفردات الحياة الكنسية انظر جدول (٢) في نهاية البحث، حيث يعرض في اللغات: اليونانية، والقبطية، واللاتينية، والسريانية، كلمات: «إنجيل، إفخارستيا، إفلوجيًا، لقان، ميرون، ميطانية، إيريني، البندكوستي، بطريرك، بصخة (فصح)»

ثالثًا - كلمات من البيئة الزراعية في مصر:

وفي الصفحات التالية سوف نعرض بعض المفردات التي تستخدمها العامية المصرية في البيئة الزارعية، وما نعرضه هو بعض وليس كل الكلمات، ولم نذكر أسماء الأعلام، فغالبًا ما تتشابه الأعلام في معظم اللغات، ومعروف أن البيئة الزراعية في مصر تستخدم إلى الآن أسماء الشهور المصرية القديمة (توت، بابة، هاتور...)، ودخلت هذه الشهور كجزء من ثقافة الشعب المصري في الأمثال الشعبية، مثل: (كيهك برد فوق وبرد تحت، برد طوبة يخلي الصبية كركوبة، في برمهات روح الغيط وهات، في برامودة دق بالعامودة[٥٨]، بشنس يكنس الغيط كنس، أبيب أبو اللهاليب[٥٩])، وهذه الأسماء تم استخدامها في كثير من اللغات المختلفة منها اللغات التي هي موضوع الدراسة في هذا البحث، ووجدت بكثرة في البرديات اليونانية، ومن هذه الكلمات الزراعية ما يلي:

أردب

(ⲁⲣⲧⲁⲃⲏ[٦٠]/ ερτοβ - ερτωβ / artăba, -ae / ἀρτάβη, −ης, ἡ)

في العامية المصرية هو مكيال يُعادل ١٢ كيلة، (انظر الصورة: ٥)، والكيلة هو مكيال خشبي للحبوب الجافة، ويُعَرِّفه القاموس المُحيط بأنه: «مِكْيالٌ ضَخْمٌ لأَهلِ مِصْر؛ قيل: يَضُمُّ أَربعةً وعشرين صاعًا أو ست ويبات.»[٦١] وأمَّا معجم اللغة العربية المعاصرة فيعرفه بأنَّه: «مكيال لتقدير الحبوب يسع أربعة وعشرين صاعًا، ويزن مِائة وخمسين كيلو جرامًا»[٦٢] أمَّا في اللغة اليونانية فإن كلمة (ἀρτάβη = أرتابي) تشير إلى: «مكيال لأهل مصر يسع ما بين ٣٤-٤٢ خوينيكِس[٦٣]، ويُعتبر نفس المكيال مكيال فارسي يعادل الميديمنوس (medimnus)»[٦٤] وفي

٥٨ إشارة إلى دق سنابل المقمح لفصل القمح عن التبن في شهر برمودة.

٥٩ أي شدة الحر.

٦٠ تُكتب هذه الكلمة أيضًا: «ⲁⲣⲧⲁⲃⲁ، ⲁⲣⲧⲁⲃⲏ، ⲁⲣⲧⲁⲃⲁⲏ، ⲁⲣⲧⲁⲃⲏ، ⲁⲣⲧⲁⲃⲏ، ⲁⲣⲧⲁⲃⲏ»

٦١ القاموس المحيط ٦٢٩.

٦٢ معجم اللغة العربية المعاصرة ٨٣.

٦٣ الخوينيكس (χοῖνιξ =choenix) هو مكيال للحبوب الجافة، ويعادل الحصة اليومية للرجل، يساوي: ٤ كوتيلي (κοτύλαι) أو ٢ سيكستاري (sextarii).

٦٤ LSJM 248

اللغة القبطية، فإن (ⲉⲣⲧⲟⲃ = أرتوب – ⲉⲣⲧⲱⲃ = أرتوُب) هو مكيال يعادل ١٢ كيلة[٦٥]. وفي اللغة اللاتينية، كلمة (artăba= أرتابا) تشير إلى: «مكيال مصري للحبوب الجافة، تُعادل ٣ وثلث موديوس (modius) روماني»[٦٦] وفي اللغة السريانية كلمة (ܐܪܛܒܐ = أرطبو) تشير إلى مكيال مصري يسع ٤ مدَوثو (ܡܕܘܬܐ) أو ٧٢ قسطًا (ܩܣܛܐ).[٦٧]

صورة (٥): الكيلة، مكيال خشبي للحبوب الجافة (الأردب = ١٢ كيلة)

قَادوس

(مُدّ / κάδος, -ου, ὁ / καδος, κατος / cădus, i)

القادوس حسبما جاء في المعجم الوسيط، هو: «وعاءٌ خَزَفِيٌّ كالجرَّة، تنتظم منه ومن أَمثاله سلسلةٌ تديرها الناعورة فتغرِفُ الماءَ من البئر إلى المزرعة. والقَادُوسُ وعاءٌ كبيرٌ قمعيُّ الشكل يُلقَى فيه الحبُّ فينزل منه حبَّات إلى الطَّاحون.»[٦٨] فهو بشكل عام ماسورة قصيرة قطرها كبير تُستخدم لنقل المياه خاصةً للحقول الزراعية وذلك عندما يوجد اضطرار أن تعبر هذه المياه عبر طرق يسير عليها الناس والدواب، ويتعذر أن تكون في مجاري مفتوحة، فتمر المياه تحت طرق عبر القواديس، ولذلك تُستخدم القواديس لإمكانية عمل طرق فوقها، وتنساب المياه من خلال القوادايس أسفل الطريق، وقد كان قديمًا تُصنع من الفخار، وأمَّا الآن فيُصنع من الأسمنت لصلابته وتحمله أكثر من الفخار (انظر صورة: ٦). وقد جاء في اللغة اليونانية (κάδος = قادوس) بمعنى: «إناء أو جرَّة للمياه أو الخمر، مكيال لقياس السوائل»[٦٩] وفي اللاتينية (cădus = قادوس) تشير أيضًا إلى

٦٥ أندرياس المقاري ٤٨.
٦٦ Lewis & Short 167
٦٧ JPM 35
٦٨ الساقية.
٦٩ Brill GE 999; LSJM 848

«وعاة، جرة، أبريق غالبًا من الخزف أو الحجر أو المعدن للسوائل، كما يُستخدم أيضًا كمكيال للسوائل.»[٧٠] وفي القبطية تُشير كلمة (καδος أو κατος = قادوس = قاتوس) إلى «قادوس الساقية»[٧١] وفي السريانية (ܩܒܘܣܐ = قادسو) هو: «إناء من المعدن، مرجل، قدر»[٧٢]

صورة (٦): قادوس من الأسمنت

طورية

(ܬܘܪܝܐ / ταυρεία, -ας, ἡ / ταγρεα / taurĕa, ae)

كلمة «طورية» في البيئة الزراعية المصرية تشير إلى الفأس الذي يستخدمه الفلاح المصري لتقليب الأرض لإعدادها للزراعة، وأيضًا يستخدمها لتقسيم الأرض إلى أحواض صغيرة يسهل رَيَّها، ويستخدمها أيضًا أثناء ري أرضه، وبالرغم من استخدام هذه الكلمة في البيئة المصرية الزراعية بكثرة، إلَّا إنَّ هذه الكلمة لا تُوجد في المعاجم والقواميس العربية، وفي اللغات موضوع الدراسة ظهرت هذه الكلمة ولكن بمعنى مختلف، ويُرجَّح أن تكون في اللغات المقابلة مُشتقة من كلمة «طور = ثور» فجاءت في اللغة اليونانية (ταυρεία = طاورية) لتعني: «سوط من جلد الثور، طبلة، جلد بقرة»[٧٣]، وفي القبطية (ταγρεα = طاورية)، تُعني: «جَلدة»[٧٤] وفي اللاتينية (taurĕa = طاورية)، تُعني «سوط من جلد الثور»[٧٥] وفي السريانية (ܬܘܪܝܐ = طاورية). «سيور جلدية»[٧٦]

٧٠ Lewis & Short 260

٧١ معوض داود ٨٦٣.

٧٢ JPS 491

٧٣ Sophocles 1070; Lampe 1376

٧٤ معوض داود ٨٨٩.

٧٥ 1844 Lewis & Short

٧٦ https://sedra.bethmardutho.org/lexeme/get/10423? (accessed on Oct. 18, 2024

صورة (٧): طورية

إسطبل (إصْطَبْل)

(ܐܣܛܒܠܐ / στάβλον, -ου, τό / ϲταβλον / stăbŭlum, i)

هـو حظـيرة الخيـل، أو مـأوى الـدَّوابّ أو موقفهـا، مثلـما نقـول: «في هذا الإصطبل خيـول عربيَّـة أصيلـة»[٧٧] وفي اليونانيـة (στάβλον = ستبلون) تعنـي: «إصطبـل»[٧٨]، وفي القبطيـة (ϲταβλον = ستبلون، ϲταβλα = ستبلا) تعنـي «إصطبـل، زريبـة.»[٧٩] وفي اللاتينيـة (stăbŭlum = ستابولوم) تعنـي «إصطبـل، حظـيرة، زريبـة، مـكان لتجمـع أو وقـوف الحيوانـات.»[٨٠] وفي السريانيـة (ܐܣܛܒܠܐ = اسطبلو) تشـير إلى الإصطبـل[٨١].

ويوجـد كلـمات أخـرى مـن البيئـة الزراعيـة يمكـن الإطـلاع عليهـا في جـدول (٣) في نهايـة البحـث، مثـل: قـيراط، وبعـض الكلـمات الزراعيـة وردت في ثـلاث لغـات فقـط مـن الأربـع لغـات، مثـل: شـكولة، ملوخيـة، كـرز (كريـز).

ويوجـد كلـمات أيضًـا قـد تـرد في ثـلاث لغـات فقـط مـن اللغـات الأربعـة موضـوع الدراسـة، وسـنعرض هنـا بالتفصيـل نمـوذج واحـد، وهـو كلمـة «تـرولِّي»، مـع عـرض لمزيـد مـن هـذه الكلـمات في جـدول (٤) في نهايـة البحـث.

ترولِّي

(ܛܪܘܠܐ / trulla, ae / τροῦλλα, −ης, ἡ)

هـذه الكلمـة لا تُوجـد في قواميـس ومعاجـم اللغـة العربيـة، وفي العاميـة المصريـة تعنـي مركبـة صغـيرة ذات عجـلات غالبًـا مـا يتـم جرهـا باليـد، وقـد تكـون كبـيرة بحجـم جسـد إنسـان، مثـل مـا يُسـتخدم لحمـل المـرضى في المستشـفيات وحـالات الطـوارئ (انظـر: صـورة ٨-أ)، ويمكـن أن تكـون أصغـر حجـمًا، كـما في الإشـارة إلى العربـة الصغـيرة التـي يتـم جرهـا باليـد في المتاجـر الكبـيرة لحمـل المشـتريات (انظـر: صـورة ٨-ب).

---

٧٧ معجم اللغة العربية المعاصرة ٩٣.

٧٨ Sophocles 1005

٧٩ معوض داود ٨٨٥.

٨٠ Lewis & Short 1749-1750

٨١ JPS 22

وفي اللغة اليونانية: تُشير كلمة (τροῦλλα = تروللَّا) إلى المغرفة، أو الكوب الكبير المستخدم لقياس السوائل الكبيرة للشراب[٨٢]، وفي اللاتينية (trulla = تروللَّا) تُشير إلى مغرفة أو ملعقة صغير خاصة المستخدمة لوضع الخمر في الأكواب[٨٣]، أما في السريانية (ܛܪܘܠܐ = طرؤلو) فتُشير إلى المغرفة أو المقلاة المعدنية[٨٤]. وفي كل الحالات نلاحظ أنَّ المعنى العام يُشير إلى الأداة المسستخدمة لنقل شيئًا ما من مكان لآخر، ولكن تطور المعنى الدلالي من معلقة أو مغرفة إلى عربة تحمل المشتريات، أو تحمل الإنسانَ نفسه إذا كان مريضًا، وربما يكون المعنى الحالي المستخدم في العامية المصرية قد دخل إلى الاستخدام في مصر من خلال اللغة الإنجليزية التي يوجد بها كلمة (trolley) ولكنها تُشير إلى عربة أكبر حجمًا ربما تسير على قُضبان.

صورة (٨-أ): ترولِّي لحمل المرضى

صورة (٨-ب): ترولِّي لحمل المشتريات

٨٢ LSJM 1827
٨٣ Lewis & Short, p.1905a
٨٤ JPS 181

جدول (١) كلمات من الحياة العامة

Greek	Coptic	Latin	Syriac	Egyptian colloquialism
ἀρραβών	ⲁⲣⲏⲃ	arrha - arrăbo	ܥܪܒܘܢܐ	عربون – رهن
θέατρον	ⲑⲉⲁⲧⲣⲟⲛ	thĕātrum	ܬܐܛܪܘܢ	تياترو
γέεννα	ⲅⲉⲉⲛⲛⲁ	gĕhenna	ܓܗܢܐ	جَهَنّمُ
βασιλική	ⲃⲁⲥⲓⲗⲓⲕⲏ	băsĭlĭca	ܒܣܝܠܝܩܐ	بازيليكا- بازيليكي
(τάβλα (τάβλη	ⲧⲁⲃⲗⲁ	tăbŭla	ܛܒܠܐ ܛܒܠܐ	طبلية/ طبلة
σανδάλιον	ⲥⲁⲛⲇⲁⲗⲓⲟⲛ ⲥⲁⲛⲇⲁⲗⲟⲛ	sandălĭum	ܣܒܠܐ / ܣܒܠܐ	صندل
σκάλα	ⲥⲕⲁⲗⲁ	scāla	ܣܩܠܐ	سَقَّالة
φελόνιον **φαιλόνιον** **φαινόλιον** **φελόνης** **φαιλόνης** **φαινόλης**	ⲫⲉⲗⲱⲛⲏⲥ	paenŭla pēnŭla	ܦܝܢܘܠܐ ܦܝܢܐ	فالنّة / فالنّة
ὀβολός	ⲟⲃⲟⲗⲟⲥ	ŏbŏlus	ܦܘܠܣܐ	فلس، فلوس
φόλλις		follis		
πύργος	ⲡⲩⲣⲅⲟⲥ	pyrgus	ܦܘܪܓܣ	برج
φιλόσοφος	ⲫⲓⲗⲟⲥⲟⲫⲟⲥ	phĭlŏsŏphus	ܦܝܠܘܣܘܦܐ	فيلسوف

Greek	Coptic	Latin	Syriac	Egyptian colloquialism
φιλοσοφία	ⲫⲓⲗⲟⲥⲟⲫⲓⲁ	phĭlŏsŏphĭa	ܦܝܠܘܣܘܦܝܐ	فلسفة
πλαστός	ⲡⲗⲁⲥⲧⲟⲥ ⲡⲗⲁⲥⲧⲟⲛ	plastus	ܦܠܣܛܘܣ	فلصو
φαντασία	ⲫⲁⲛⲧⲁⲥⲓⲁ	phantăsĭa	ܦܢܛܐܣܝܐ ܦܐܢܛܐܣܝܐ	فانتازيا
καψάκης	ⲕⲁⲯⲁ	capsa	ܩܦܣܐ	كيس
χάρτη	ⲭⲁⲣⲧⲏⲥ	charta chartus	ܟܪܛܝܣ	خريطة – قرطاس
,γεωγραφία	ⲅⲉⲱⲅⲣⲁⲫⲓⲁ	gĕōgrăphĭa	ܓܐܘܓܪܦܝܐ	جغرافيا
βάλσαμον	ⲃⲁⲗⲥⲁⲙⲟⲛ	balsămum	ܒܠܣܡܘܢ	بلسم
ὄβρυζον	ⲁⲃⲉⲣⲏⲍ	obruss obrȳ-zum	ܐܒܪܘܙ	الإبْرِيزُ
κημός	ⲕⲏⲙⲟⲥ	cēmŏs	ܩܡܐ / ܩܡܡ	كمامة
κάμινος	ⲕⲁⲙⲓⲛⲟⲥ	cămīnus	ܩܡܝܢܐ	قمين
ἔμπλαστρος	ⲉⲙⲡⲗⲁⲥⲧⲣⲟⲛ	emplastrum	ܐܡܦܠܣܛܪܐ	بلاستر
βάρβαρος	ⲃⲁⲣⲃⲁⲣⲟⲥ	barbărus	ܒܪܒܪܝ	بربري
κόλλᾰ	ⲕⲟⲗⲗⲁ	colla	ܩܘܠܐ	كولّا[٨٥]
δηνάριον	ⲇⲏⲛⲁⲣⲓⲟⲛ	denarius	ܕܝܢܪܐ	دينار
φασκία	ⲫⲁⲥⲕⲓⲁ	fascia	ܦܣܩܝܐ	فسقية
οὐά	ⲟⲩⲁ	vah	ܐܘܐ	أوُه[٨٦]
φοῦρνος	ⲫⲟⲣⲛⲟⲥ	furnus fornus	ܦܘܪܢܐ / ܦܘܪܢܐ	فرن
ἔγχελυς	ⲁⲛⲅⲉⲩⲗⲉ	anguilla	ܐܢܓܝܠܐ	أنقليس
μίλιον	ⲙⲓⲗⲓⲟⲛ	mille	ܡܝܠܐ	ميل[٨٧]

٨٥ مادة لاصقة.

٨٦ صوت للاعتراض.

٨٧ وحدة قياس المساحات.

Greek	Coptic	Latin	Syriac	Egyptian colloquialism
ἄννισον ἄννησον ἄνησσον	ⲁⲛⲓⲥⲟⲛ	ănīsum anesum	ܐܢܝܣܘܢ / ܐܢܝܣܘܡ	أنيسون (يانسون)
ἄνθραξ	ⲁⲛⲑⲣⲁⲝ	anthrax	ܐܢܬܪܟܣ ܐܢܬܪܐ ܐܢܬܪܩܣ ܐܢܬܪܐܟ	راكية[٨٨]

جدول (٢) كلمات في الاستخدام الكنسي

Greek	Coptic	Latin	Syriac	Egyptian colloquialism
ἀγάπη	ⲁⲅⲁⲡⲏ	ăgăpē	ܐܓܳܦܶܐ	أغابي
διάκων	ⲇⲓⲁⲕⲟⲛⲟⲥ	dĭācŏnus	ܕܝܳܩܽܘܢ	دياكون
εἰκών	ⲓⲕⲱⲛ	īcon	ܐܺܝܩܽܘܢܳܐ	أيقونة
κλῆρος	ⲕⲗⲏⲣⲟⲥ	clērus	ܟܠܺܝܪܽܘܣ	إكليروس
ὁμοούσιος	ⲟⲙⲟⲟⲩⲥⲓⲟⲥ ϩⲟⲙⲟⲟⲩⲥⲓⲟⲥ	hŏmŏūsius	ܗܽܘܡܽܘܣܝܳܐ	هوموؤُسيوس (أوموؤُسيوس)
εὐαγγέλιον	ⲉⲩⲁⲅⲅⲉⲗⲓⲟⲛ	euchológion	ܐܶܘܟܠܳܓܺܝܘܢ	إنجيل
εὐχαριστία	ⲉⲩⲭⲁⲣⲓⲥⲧⲓⲁ	eucharíśtia	ܐܶܘܟܳܪܺܝܣܛܝܳܐ	إفخارستيا
εὐλογία	ⲉⲩⲗⲟⲅⲓⲁ	eulógia	ܐܶܘܠܳܓܝܳܐ	إفلوجيًّا
λεκάνη	ⲗⲁⲕⲁⲛⲏ	lăcūna lŭcūna	ܠܳܟܢܳܐ / ܠܽܘܟܢܳܐ	لقان
μύρον	ⲙⲩⲣⲟⲛ	mўrum / mўron	ܡܽܘܪܳܢ / ܡܽܘܪܽܘܢ	ميرون
μετάνοια	ⲙⲉⲧⲁⲛⲟⲓⲁ	mĕtănoea	ܡܶܛܳܢܳܝܳܐ ܡܶܛܢܳܝܳܐ	ميطانية
εἰρήνη	ⲉⲓⲣⲏⲛⲏ ϩⲓⲣⲏⲛⲏ	īrēnē	ܐܺܝܪܺܝܢܺܝ / ܐܺܝܪܺܝܢܳܝ	إيريني

٨٨ الفحم أو الخشب أو الحطب الذي يشعله المصريون للتدفأة في برد الشتاء.

Greek	Coptic	Latin	Syriac	Egyptian colloquialism
πεντηκοστή	ⲡⲉⲛⲧⲏⲕⲟⲥⲧⲏ	pentēcostē	ܦܢܛܩܘܣܛܹ ܦܢܛܩܘܣܛܹ	البندكوستي
πατριάρχης	ⲡⲁⲧⲣⲓⲁⲣⲭⲏⲥ	pătrĭarcha pătrĭarches	ܦܛܪܝܪܟܐ ܦܛܪܝܪܟܹ ܦܛܪܝܪܟܐ	بطريرك
πάσχα	ⲡⲁⲥⲭⲁ	pascha	ܦܨܚܐ / ܦܣܚܐ	بصخة (فصح)
ψάλτης	ⲯⲁⲗⲧⲏⲥ	psaltes	ܦܣܠܛܹ ܦܣܠܛܹ	إبسلتيس

جدول (٣) كلمات من البيئة الزراعية

ἀρτάβη	ⲉⲣⲧⲟⲃ - ⲉⲣⲧⲱⲃ	artăba	ܐܪܬܐ	أردب
κάδος	ⲕⲁⲇⲟⲥ, ⲕⲁⲧⲟⲥ	cădus	ܩܕܐ	قادوس
ταυρεία	ⲧⲁⲩⲣⲉⲁ	taurĕa	ܛܘܪܝܐ	طورية
στάβλον	ⲥⲧⲁⲃⲗⲟⲛ	stăbŭlum	ܐܣܛܒܠܐ	إسطبل
κεράτιον	ⲕⲉⲣⲁⲧ	cĕrătĭum	ܩܝܪܛܐ	قيراط

جدول (٤) كلمات آخرى في العامية المصرية ترد في ثلاث لغات من بين اليونانية والقبطية واللاتينية والسريانية

Greek	Coptic	Latin	Syriac	Egyptian colloquialism
μηχανή	ⲙⲏⲭⲁⲛⲏ		ܡܟܢܐ	مكنة (ماكينة)
μολόχη	ⲙⲟⲗⲟⲭⲏ		ܡܠܘܟܝܐ	ملوخية

Greek	Coptic	Latin	Syriac	Egyptian colloquialism
Μανδήλη μαντήλα μανδήλιον μαντήλιον	?	Mantēle (mantīle) Mantēlĭum mantīlĭum	ܡܰܢܕܺܝܠ ܡܰܢܕܺܝܠܳܐ	منديل
νάφθα		Naphtha napthas	ܢܰܦܬܳܐ	نفط
σιγίλλιον		sĭgillum	ܣܺܝܓܺܝܠܠܽܘܡ	سِجِّل
σίφων, -ωνος		sīpho ōnis- ,sīfo	ܣܺܝܦܳܘܢ	سيفون
σίκλος	?	siclus	ܣܺܝܩܠܽܘܣ	شِيكل
σεμίδαλις	ⲥⲉⲙⲓⲇⲁⲗⲓⲥ ⲃⲉⲙⲓⲇⲁⲗⲓⲟⲛ		ܣܡܺܝܕܳܐ	سميط
σακκέλιον		saccellus sac-cŭlus	ܣܰܩܩܽܘܠܳܐ	شَكولة[89]
φανός	ⲫⲁⲛⲟⲥ		ܦܰܢܽܘܣ ܦܰܢܽܘܣ ܐܰܢܳܐ ܐܰܢܰܣ ܐܰܢܳܐ	فانوس
ψῆφος	ⲯⲏⲫⲟⲥ		ܦܺܝܣܽܘܦܳܐ	فسفوسة[90]
κερασέα		cĕrăsus cĕră-sum	ܟܰܪܙܳܐ ܟܰܪܙܳܬܳܐ	الكَرَزُ- كُرَيز[91]

٨٩ في البيئة الزراعية المصرية، تُشير كلمة «شكولة» إلى شبكة كبيرة مصنوعة من حبال ليف النخل، ولها هيئة كيس، تُستخدم لنقل التبن من الحقل إلى أماكن التخزين أو الاستهلاك، وغالبًا ما تُنقل على الدواب مثل الحمير، ونظرًا لأن التبن خفيف فغالبًا ما يكون حجمها أضعاف الدابة التي تحملها. وفي باقي اللغات تُعني: «كيس»

٩٠ تُطلق على الأشياء الصغيرة، وفي باقي اللغات تعني الحجر الصغير أو الحصا.

٩١ نوع من الفاكهة.

Greek	Coptic	Latin	Syriac	Egyptian colloquialism
θυμέλη		thўmĕla	ܬܡܠܐ ܐܘܡܠܐ	ثيمل / سمل[92]
τροπάριον		tropárium	ܛܪܘܦܪܝܘܢ	طوبارية[93] طوباريون
εὐχή	ⲉⲩⲭⲏ		ܐܘܟܝܐ	أوشية[94]
τάριχος	ⲧⲁⲣⲓⲭⲟⲛ		ܛܪܝܟܐ	طِرِّيخٌ / بطارخ
θόρυβος		turba	ܛܘܪܒܐ	طربنة
στελγίς στλεγγίς		strĭgĭlis	ܣܛܪܓܝܠܐ	مسطرين
βαλανεῖον		balnĕum	ܒܝܢܐ ܒܝܢܝܐ	بانيو
τάσσω τάγμα	ⲧⲁⲅⲙⲁ		ܛܟܣ	طقَّم– طجمة – طغمة[95]
κλίμα		clĭma, ătis	ܟܠܝܡܐ	إقليم[96]
κεντηνάριον **κεντυρίων**		centenarius	ܩܢܛܝܢܐ	قنطار
αἰθάλη		ăīthăles	ܐܬܠ	أُثَالٌ
γύψος	؟	gypsum	ܓܨܦܣ ܓܨܦܣ ܓܨܦܣ	جبص[97]
καφουρά	؟	camphor	ܟܐܦܘܪ	كافور
ἁρμαλά **ἁρμαρά**	ⲁⲣⲙⲁⲣⲁ		ܐܪܡܠܐ	حرمل، أرملة
φώρμη		forma	ܦܘܪܡܐ	فورمة

٩٢ أساس.

٩٣ ترتيلة قصيرة في الطقس الكنسي.

٩٤ صلاة.

٩٥ لبس ملابس متناسبة ومتناسقة - وضع الملابس معًا؛ طغمة: ترتيب، نظام، رتبة.

٩٦ منطقة أو نطاق من الأرض أو المناخ.

٩٧ جير أبيض غالبًا ما يُستخدم في البناء.

Egyptian colloquialism	Syriac	Latin	Coptic	Greek
سلاية[٩٨]		thallus	ⲑⲁⲗⲗⲓⲥ	**θαλλός** **θαλλίς**
بلاط	ܦܠܛܝܢ / ܦܠܛܝܢ	pălātīnus	؟	**πλατίον**
قميص	ܩܡܝܨܐ	camsia	؟	**καμίσιον**
بقّال	ܒܩܠܐ	؟	؟	؟

بعد العرض السابق للجداول، لا يزال يوجد الكثير من الكلمات، وما تم عرضه هو مجرد هو نماذج وليس حصرًا كاملًا لكل كلمات العامية المصرية في اللغات موضوع الدراسة. كما يوجد الكثير جدًا من كلمات العامية المصرية التي توجد في لغة واحد من لغات الدراسة، ولكن هذا ليس هدف البحث، خاصةً أنه تم دراستها في أبحاث عديدة سابقًا، وفي النهاية أود أن أُشير إلى وجود بعض كلمات العامية المصرية، وُجدت في لغتين فقط من لغات الدراسة، كما في الأمثلة التالية:

دوق: «قائد، أمير»، جاءت في اللاتينية (dux = دوكس) وهي في الأصل كلمة لاتينية، وجاءت أيضًا في السريانية (ܕܘܟܣ = دوكس).

طِلسَم: «لغز، شيء غامض، شيء عجيب، كتابات سحرية»، جاءت هذه الكلمة في اليونانية (τέλεσμα = تِلِسما)، وأيضًا في السريانة (ܛܠܝܣܡܐ = طليسما)

سيديري: شاعت هذه الكلمة في العامية المصرية في البيئة الزراعية لتُشير إلى «قميص بدون أكمام عالبًا ما يكون أبيض اللون مصنوع من قماش سميك ذو جيوب كبيرة يلبسه الفلاح خاصةً في أداء أعماله الزراعية» وجاءت في اليونانية (σουδάριον = سوداريون)، وفي اللاتينية (sudarium = سوداريوم).

فرطوس: شاعت هذه الكلمة في العامية المصرية في البيئة الزراعية أيضًا، وغالبًا ما تُستخدم في الشتائم، كأن يشتم أحدهم الآخر ويقول له: «يا بن الفرطوس» ولكن من يستخدمونها لا يعرفون معناها، هي فقط عبارة توارثوها دون فهم إلى ما تُشير إليهِ، وهي أقرب في النطق للكلمة السريانية (ܦܪܛܝܣ = فاراطيس) أي «غريب»، وقد أخذت اللغة السريانية هذه الكلمة من اليونانية (περατής = بيراتيس)، والتي تُعني أيضًا في اليونانية «غريب»، ويمكنُنا أن نستنتج أن مَن يستخدم هذه الشتيمة «يا بن الفرطوس» يعني بها «يا بن الغريب» وهذه ثقافة شائعة إلى الآن في القُرى المصرية، فهم يُعيِّرون مَن لا ينتمي لعائلات القرية ويكون دخيلًا عليها. وواضح أنَّ هذه الكلمة دحلت إلى العامية المصرية عبر السريانية بالرغم من أنها في

٩٨ في العامية المصرية: شوكة النخيل، في اليونانية: سعفة النخيل.

الأصل كلمة يونانية، وهذا واضح من خلال تحويل حرف (p = π) إلى حرف (ـه = ف) في السريانية ومنها للعربية، وكان يمكن لهذا الحرف السريانية أن يُنطق (ب) أو (ف) وهذا سبب استعارته من اليونانية بهذا الصوت في السريانية، ومن الأمثلة الشائعة على ذلك اسم «أفلاطون» الذي يُكتب باليونانية: (Πλάτων = بلاتون) ولكنه في السريانية (ܦܠܛܘܢ = فلاطون)، ومن السريانية دخل العربية «أفلاطون».

قرميد (قرمد): «حجارة مصنوعة تنضج بالنار» جاءت في اليونانية: (κεραμίδα = قِرَميدا) هنا في اليونانية في حالة النصب من حالة الرفع (κεραμίς = قِرَميس) وفي السريانية (ܩܪܡܝܕܐ = قَرميدُ).

بيستلة: «وعاء او إناء متوسط الحجم يُحمل باليد خاصةً للسوائل» وهذه الكلمة لم ترد في القواميس والمعاجم العربية بالرغم من استخدامها بكثرة في العامية المصرية، وجاءت بالمعنى نفسه المُستخدم في العامية المصرية في كلٍ من اليونانية (βῆσσα= بيسة)، والسريانية (ܒܝܣܬܐ = بيستة)

بَطرَشيل: الصدرية التي يرتديها بعض الرتب الكنسية في الكنائس الشرقية، وفي الكنيسة القبطية الأرثوذكسية يرتديه الشماس أيضًا، ويكون في صورة شريط يتدلى من فوق الكتف ويلتف حول الشماس، ويميز رتبة الدياكون عن باقي رتب الشموسية. وجاء في اليونانية (ἐπιτραχήλιον = إبيتراشيليون)، وفي السريانية (ܦܛܪܘܫܝܠ = بَطرَشيل).

فاصوليا: في اللاتينية (phăsēlus = فاسيلوس)، وفي اليونانية (φάσηλος = فاسيلوس).

لوكلوك[٩٩]: تُطلق على الشخص كثير الكلام، أو على كثرة الكلام بشكل عام، وهي من اليونانية (**πολύλογος** = بوليلوجوس) أي «كثير الكلام»، وفي اللاتينية (loquacious = لوكواكيوس).

الخاتمة وأهم النتائج:

نستنتج من خلال هذا البحث أنَّ بعض المفردات التي نستخدمها في لغتنا العامية المصرية، تُوجد أيضًا في اللغات: اليونانية والقبطية واللاتينية والسريانية معًا، ومن خلال البحث في استخدام ودلالة هذه المفردات في كل لغة من هذه اللغات أدركنا وجود معاني عميقة لهذه الكلمات المُستخدمة يوميًا في العامية المصرية. ووجود مثل هذه الكلمات في كل هذه اللغات معًا، رغم التنوّع الجغرافي والثقافي بين هذه الشعوب التي تكلمت هذه اللغات وتفاعلت أيضًا واختلطت معًا، يبيِّن مدى التفاعل بين هذه الحضارات والثقافات المختلفة. وهذا يقودنا أيضًا إلى أنَّ اللهجة العامية المصرية، تذخر بكثير من المفردات التي توجد في لغات أخرى ولا يُوجد بعضها في المعاجم العربية، وهي ظاهرة تستحق مزيد من الدراسات قبل اندثار هذه المفردات، ولا يزال الطريق متسعًا لمزيد من الأبحاث لمعرفة أسباب وجود لفظ واحد مستخدم في كل هذه اللغات معًا: «اليونانية والقبطية واللاتينية والسريانية» بالإضافة للعامية المصرية. أين بدأ اللفظ، وكيف انتقل عبر كل هذه البحار والأنهار والجبال الشاهقة والصحاري الشاسعة، كيف كانت خريطة رحلته، وما الذي لحق به أثناء رحلته من تغير

٩٩ كثرة الكلام أو كثير الكلام.

وتحوير وتحويل وتغيير في دلالته ومعانيه واستخدامه...؟ الإجابة على مثل هذه الأسئلة قد تكشف عنها مزيد من الدراسات في المستقبل، ولكن تظل هذه الكلمات جزء من استخدام وهوية وفكر وثقافة وتراث الشعب المصري، والتي أرجو أن تلاقي اهتمامًا من الباحثين لمزيد من الأبحاث في هذا المجال.

أهم المصادر والمراجع

أولًا- القواميس واختصاراتها:

القواميس والمعاجم باللغة العربية:

القاموس المحيط:

الفيروزآبادى، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب. (٢٠٠٨). القاموس المحيط. دار الحديث، القاهرة.

المعجم الوسيط:

مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤). المعجم الوسيط. (الطبعة الرابعة). مكتبة الشروق الدولية. القاهرة.

أندرياس المقاري

أندرياس المقاري، الراهب. (٢٠٠٩) قاموس يوناني عربي لكلمات العهد الجديد والكتابات المسيحية الأولى، (الطبعة الثانية). بريه شيهيت، دير القديس أنبا مقار، مصر.

أوجين منَّا:

أوجين منّا، المطران يعقوب. (٢٠١٥). قاموس سرياني عربي.

معجم اللغة العربية المعاصرة:

عمر، أحمد مختار. (٢٠٠٨) معجم اللغة العربية المعاصرة. عالم الكتب. القاهرة.

معجم المصطلحات الكنسية:

أثناسيوس المقاري، الراهب القس. (٢٠٠٤). معجم المصطلحات الكنسية. (الطبعة الرابعة). القاهرة.

معجم الغني:

أبو العزم، عبد الغني. (٢٠١٣). معجم الغني. مؤسسة الغني للنشر، المغرب.

معوض داود:

عبد النور، معوض داود. (أبريل ٢٠٠). قاموس اللغة القبطية: للهجتين البحيرية والصعيدية، قبطي عربي. (الطبعة الثانية)، نشر المؤلف، الأسكندرية.

القواميس والمعاجم باللغات الأجنبية:

Bohairic Coptic Dictionary:

http://www.stshenouda.org/language/bohairic-coptic-dictionary; (accessed on Oct. 17, 2024).

Brill GE:

Montanari, F. (2015). *The Brill Dictionary of Ancient Greek*. Brill.

Brock: Brockelmann, Carl. (1895). *Lexicon Syriacum.* Reuther & Reichard.

Brock & Kiraz:

Sebastian P. Brock & George A. Kiraz, *Gorgias Concise Syriac-English, English-Syriac Dictionary* (Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2015) [from sedra. bethmardutho.org, accessed on Oct. 18, 2024].

CD: Crum, W. E. (2005). *A Coptic dictionary*. Oxford: The Clarendon Press.

Dictionary of Ecclesiastical Latin:

Stelten, L. F. (May 1, 1995). *Dictionary of ecclesiastical Latin*. Tyndale House Publishers

JPS:

Smith, J. P. (Ed.). (1903). *A compendious Syriac dictionary*. Oxford: The Clarendon Press.

Lampe:

Lampe, G. W. H. (1961) *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.

Lewis & Short:

Lewis, C. T., & Short, C. (1891). *Lewis & Short Latin Dictionary*. Oxford University Press.

LSJM: Liddell, H. G., & Scott, R. H. S. Jones. (1996). *A Greek-English Lexicon*, Oxford.

RPS:

Smith, R. P. (1879). *Thesaurus Syriacus*. Oxford. The Calerndon Press.

Sophocles:

Sophocles, E. A. (1914). *Greek lexicon of the Roman and Byzantine periods*. Cambridge, London. Harvard university press.

UBS: Barclay M.; Newman, B. M. (1993). *A concise Greek-English dictionary of the New Testament*, German Bible Society.

ثانيًا- المراجع العربية:

غريغوريوس، الأنبا، (٢٠١٠)، الكلمات اليونانية في اللغة القبطية، جمعية الأنبا غريغوريوس، (ترجمة؛ بشرى، جرجس). القاهرة.

موريس، عماد. (٢٠٢٢)، سائل السنوديقا في مخطوط اعتراف الآباء: الرسائل المتبادلة بين بطاركة الإسكندرية وأنطاكية غير الخلقيدونيين، (الطبعة الأولى)، مركز باناريون للتراث الآبائي، القاهرة.

موسى، سلامة. (٢٠١١). البلاغة العصرية واللغة العربية. مؤسسة هنداوي. المملكة المتحدة.

ثالثًا- المراجع الأجنبية:

Boshra, Girgis. (2022) Coptic literature in Greek Patrology, Proceedings of the Ninth International Symposium of Coptic Studies by the Saint Mark Foundation: Coptic Literature, Monastery of St. Bishoi (Wadi Natrun), 10–14 February 2019, edited by Samuel Moawad. Cairo: Saint Mark Foundation.

Moawad, Samuel. (2013). Coptic Arabic Literature: When Arabic Became the Language of Saints, in: The Coptic Christian heritage: history, faith and culture. Edited by Farag, L. M., Routledge.

Murray, P., Murray, L., & Devonshire Jones, T. (2013). The Oxford dictionary of Christian art and architecture. Oxford University Press.

Viscomi, J. John. (2016). Out of Time: History, Presence, and the Departure of the Italians of Egypt, 1933-present. [Unpublished Ph.D.], University of Michigan.

رابعًا- المواقع الإلكترونية:

http://www.stshenouda.org/language/bohairic-coptic-dictionary (accessed on Oct. 17, 2024).

https://sedra.bethmardutho.org/lexeme/get/10423 (accessed on Oct. 18, 2024).

https://mota.gov.eg/media/di2b4104/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A8%D8%B7%D9%8A-19.jpg?width=1055&height=593&rnd=133023776499800000, Last visit, 10/10/2024. (accessed on Oct. 10, 2024).

ثلاث لوحات جنائزية من العصر الروماني من جبانة تل الدير بدمياط الجديدة

داليا محمد جودة * & نهاد كمال الدين **

مُلخص البحث

تتناول هذه الورقة البحثية نشر ودراسة ثلاث لوحات جنائزية "شواهد قبور" مكتشفة بجبانة تل الدير بدمياط الجديدة لم تُنشر من قبل، وهي محفوظة بالمخزن المتحفي بتل الربع بالدقهلية.

الهدف من هذه الورقة البحثية هو نشر ودراسة هذه اللوحات لإلقاء الضوء على اختلاط العادات الجنائزية المصرية والرومانية والتي تعبر عن تأثير وتأثر الفنون المصرية القديمة بالفنون اليونانية والرومانية والتي أثمرت عن شكل جديد للوحات الجنائزية يُعرف باسم "شواهد القبور" ليصبح شاهد القبر عنصرا أساسيا من منحوتات المقبرة مع دخول المسيحية مصر.

تبدأ الباحثة بالدراسة الوصفية لكل لوحة على حدة وعمل بطاقة تعريفية للأثر ومن ثم الوصف التفصيلي، ثم تتناول الدراسة التحليلية للوحات من حيث السمات الفنية كالتصميم المعماري وشكل الملابس وتصفيفة الشعر والرموز المصورة على اللوحة وتنتهي بالتأريخ وأهم النتائج بناء على دراسة السمات الفنية.

الكلمات الدالة: تل الدير، لوحات جنائزية، شواهد القبور، الأجاثودايمون، العصر الروماني.

Abstract

Three Roman Funerary Steles from Tell al-Deir Cemetery in New Damietta

This paper handles the publication and study of three funerary Steles (tombstones) discovered in Tell al-Deir Cemetery in New Damietta that had not been published before. They are preserved in the museum storeroom in Tell al-Rub` in Dakahlia.

The aim of this paper is to publish and study these Stelas to shed light on the mixing of Egyptian and Roman funerary customs, which express the influence and impact of ancient Egyptian arts on Greek and Roman arts, which resulted in a new form of funerary Steles known as “tombstones”, so that the tombstone became an essential element of the cemetery’s sculptures with the entry of Christianity into Egypt.

* باحثة ماجستير بقسم الآثار المصرية القديمة بكلية الآداب، جامعة المنصورة.

** أستاذ الآثار المصرية القديمة، كلية الأداب - جامعة المنصورة.

The paper begins with a descriptive study of each stele separately, creating an identification card for the antiquity, and then a detailed description. Then, it deals with the analytical study of steles in terms of the artistic features of the stelse, such as the architectural design, the shape of the clothing, the hairstyle, and the symbols depicted on the stele, and it ends with a history based on a study of the artistic features.
Keywords: Tell al-Deir, Funerary Stele, Tombstones, Agathodaemon, Roman period.

مقدمة

جبانة تل الدير بدمياط الجديدة هي أحد أهم التلال الأثرية بمحافظة دمياط، يرجع تأريخ الجبانة لعصر الأسرة السادسة والعشرين واستمر استخدامها كجبانة خلال العصرين البطلمي والروماني.

تتناول هذه الورقة البحثية نشر ودراسة ثلاث لوحات جنائزية "شواهد قبور" مكتشفة بجبانة تل الدير بدمياط الجديدة لم تُنشر من قبل، وهي محفوظة بالمخزن المتحفي بتل الربع بالدقهلية.[١]

كانت اللوحات الجنائزية في الحضارة المصرية القديمة بمثابة همزة الوصل بين عالم الأحياء وعالم الأموات، حيث كانت تُستخدم لتحديد المكان الذي تُوضع فيه القرابين وتقام فيه الطقوس الجنائزية التي تستدعي روح المتوفى إلى مكان دفنه،[٢] لذلك فإن اللوحات الجنائزية هي المفتاح لمعرفة ثقافة وعالم المتوفى خارج المقبرة لأنها تعكس المفاهيم والطقوس الجنائزية والدينية التي كانت سائدة في المجتمع، وكذا الجوانب الفنية والاجتماعية والاقتصادية في مصر القديمة.[٣]

نُحتت اللوحات الجنائزية خلال العصرين البطلمي والروماني لتأدية نفس الغرض الذي قامت به اللوحات الجنائزية خلال العصور المصرية القديمة، لذا؛ نجد أنها نُقشت عليها بعض النصوص التي تشمل اسم المتوفى وتاريخ مولده ومماته وأدعية وابتهالات للمتوفى،[٤] بينما في بدايتها كانت تحمل مناظر ترتبط بالفن الجنائزي مثل نقش للمعبود أنوبيس أو أوزير أو إيزة أو معبود من المعبودات الحامية الخاصة بالعالم الآخر سواء في الفن البطلمي أو الروماني، كما ظهر على بعضها مناظر وداع المتوفى، كما أظهرت بعضها المتوفي بصحبة كلبه أو طائره المفضل.

أما اللوحات الجنائزية الرومانية فكانت عادة تحمل مناظر جنائزية مثل مشهد لمتوفى وهو يتكئ على أريكة ممسك بكأس في يده اليمنى وأمامه مائدة وعليها وجبة جنائزية،[٥] وقد عثر بجبانات الإسكندرية على العديد من هذه النماذج، لذا؛ فإن كل عنصر من عناصر اللوحة ما هو إلا صورة عكسية لثقافة واعتقاد

١ اللوحات الجنائزية الثلاثة هي جزء من رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة والمسجلة بقسم الآثار المصرية القديمة كلية الآداب جامعة المنصورة بعنوان "جبانة تل الدير في ضوء الاكتشافات الأثرية الحديثة".

٢ محمد، نيفين يحيى. (٢٠١٤)، ١٦.

٣ ندا، هالة السيد. (٢٠٢٢)، ٣٠.

٤ حشاد، أمل عبد الصمد. (٢٠٢١)، ٢٤٢.

٥ أحمد، شيماء عبد المنعم. (٢٠٢١)، ١٥٧.

صاحب القبر وأسرته، فاللوحة بمثابة المرآة التي تعكس المفاهيم والنصوص الجنائزية التي سادت في المجتمع المصري خلال العصرين البطلمي والروماني.[٦]

الدراسة الوصفية

اللوحة الأولى "شاهد قبر ١":

أ. البطاقة التعريفية

رقم الأثر بالسجل	مكان وتاريخ الاكتشاف	المكتشف	مكان الحفظ	مادة الصنع	الأبعاد	التأريخ	حالة الأثر
٧٩٤[٧]	حافة تل الدير من الناحية الشرقية عام ١٩٩٤ [٨]	نجيب نور – عاطف أبو الدهب	المخزن المتحفي بتل الربع بالدقهلية	الحجر الجيري	ارتفاع ١٢٨سم عرض ٤٩,٥سم	العصر الروماني	بحالة جيدة

ب. وصف اللوحة

لوحة جنائزية مستطيلة الشكل ذات قمة نصف دائرية من الحجر الجيري بداخلها نحت بارز لتمثال كامل لرجل يقف في وضع أمامي، وضعية الجسم تعتمد على الساق اليسرى بينما الساق اليمنى مسترخية ومثنية للأمام، يرتدي عباءة طويلة تصل إلى الكاحلين، الذراع الأيمن مضموم إلى الصدر وممسكًا بالعباءة، أما الذراع الأيسر فيمتد على طول الجانب الأيسر ممسكًا بحية متدلية، حاف القدمين، تفاصيل الوجه واضحة حيث تظهر ملامح العينين بكل وضوح أما عن الأنف والفم والذقن فهم مفقودون ولكن تظهر بعض خصلات شعر الذقن متدلية من أسفل الأذن اليمنى، أما عن الأذنين فهي مجسدة تجسيدًا واضحًا، خصلات الشعر تظهر بوضوح أعلى الرأس (شكل١)، على جانبي اللوحة يوجد تجسيد بالنحت البارز للأجاثو دايمون "الحية الملفوفة" (شكل٢)، بينما صور على ظهر اللوحة تجسيد بالنحت البارز للمعبودة نمسيس في الهيئة الحيوانية(شكل٣)، أعلى قمة اللوحة يوجد بها تجويف دائري.

٦ حافظ، منه الله السيد. (٢٠١٨)، ١٠

٧ المجلس الأعلى للآثار. قطاع الآثار المصرية. المحزن المتحفي بتل الربع بالدقهلية. سجل قيد آثار الدقهلية رقم "١".

٨ المجلس الأعلى للآثار. قطاع الآثار المصرية. منطقة آثار دمياط. أرشيف حفائر تل الدير.

اللوحة الثانية "شاهد قبر٢":

أ. البطاقة التعريفية

رقم الأثر بالسجل	مكان وتاريخ الاكتشاف	المكتشف	مكان الحفظ	مادة الصنع	الأبعاد	التأريخ	حالة الأثر
٥٨ [٩] سجل دراسة	حافة تل الدير من الناحية الشرقية عام ١٩٩٤ [١٠]	نجيب نور – عاطف أبو الدهب	المخزن المتحفي بتل الربع بالدقهلية	الحجر الجيري	ارتفاع ١٢٢سم عرض ٥٠سم	العصر الروماني	بحالة غير جيدة

ب. وصف اللوحة:

لوحة جنائزية مستطيلة الشكل غير مكتملة من الحجر الجيري، جزئها العلوي مفقود، بداخلها نحت بارز لتمثال كامل لرجل يقف في وضع أمامي، وضعية الجسم تعتمد على الساق اليسرى بينما الساق اليمنى مسترخية ومثنية للأمام، يرتدي عباءة طويلة تصل إلى الكاحلين، الذراع الأيمن مضموم إلى الصدر وممسكًا بالعباءة تفاصيل أصابع اليد غير واضحة المعالم، أما الذراع الأيسر فيمتد على طول الجانب الأيسر ممسكًا بلفافة بردي، حاف القدمين ويفقد التمثال تجسيد القدم اليسرى، تفاصيل الوجه غير موجودة، واللوحة بشكل عام غير مكتملة وبها الكثير من التجاويف غير المنتظمة. (شكل٤)

على جانبي اللوحة يوجد تجسيد للأجاثو دايمون "الحية الملفوفة" (شكل٥)، بينما صور على ظهر اللوحة تجسيد بالنحت البارز للمعبودة نمسيس في الهيئة الحيوانية (شكل٦)، يظهر أعلى اللوحة بقايا تجويف دائري يشبه نفس التجويف الموجود باللوحة الأولى.

[٩] المجلس الأعلى للآثار. قطاع الآثار المصرية. المحزن المتحفي بتل الربع بالدقهلية. سجل دراسة آثار الدقهلية رقم "١".

[١٠] المجلس الأعلى للآثار. قطاع الآثار المصرية. منطقة آثار دمياط. أرشيف حفائر تل الدير.

اللوحة الثالثة "شاهد قبر٣":

أ. البطاقة التعريفية

رقم الأثر بالسجل	مكان وتاريخ الاكتشاف	المكتشف	مكان الحفظ	مادة الصنع	الأبعاد	التأريخ	حالة الأثر
٥٧ سجل دراسة [١١]	حافة تل الدير من الناحية الشرقية عام ١٩٩٤ [١٢]	نجيب نور – عاطف أبو الدهب	المخزن المتحفي بتل الربع بالدقهلية	الحجر الجيري	ارتفاع١١٥سم عرض ٥٠سم	العصر الروماني	بحالة غير جيدة

ب. وصف اللوحة

لوحة جنائزية مستطيلة الشكل غير مكتملة من الحجر الجيري، الجزء العلوي من اللوحة مفقود، بداخلها نحت بارز لتمثال غير كامل لشخص يقف في وضع أمامي، يرتدي عباءة طويلة، حاف القدمين، ويقف إلى يساره تمثال غير مكتمل لطفل في وضع أمامي، يرتدي عباءة طويلة، حاف القدمين، واللوحة غير مكتملة وبها الكثير من التجاويف غير المنتظمة (شكل٧)، أما عن جانبي اللوحة وظهرها فهم يخلوان تمامًا من أي تجسيد.

الدراسة التحليلية

١- السمات الفنية للوحات الجنائزية الثلاثة:

تتطابق اللوحات الجنائزية الثلاثة لحد كبير من حيث الشكل والتصميم المعماري والسمات الفنية لذا؛ تتناول الباحثة الدراسة التحليلية للوحات الجنائزية الثلاثة بشكل مجمع.

أ. التصميم المعماري

- تتميز اللوحات محل الدراسة أنها من طراز المشكاة المستطيلة الشكل والقمة النصف دائرية أو المقبية، المنحوت بداخلها تجسيد للمتوفى واقفًا بالوضع الأمامي ذو هيئة وملابس وتصفيفة شعر تعود للفترة الرومانية.

[١١] المجلس الأعلى للآثار. قطاع الآثار المصرية. المحزن المتحفي بتل الربع بالدقهلية. سجل دراسة آثار الدقهلية رقم "١".

[١٢] المجلس الأعلى للآثار. قطاع الآثار المصرية. منطقة آثار دمياط. أرشيف حفائر تل الدير.

- سمات النحت للوحات الثلاثة تتطابق مع سمات النحت في العصر الروماني وإن كانت دقة النحت للوحات غير جيدة حيث يوجد بها العديد من التجاويف المتفرقة في أجزاء مختلفة منها ويوجد بها آثار لنبات الحلفا الذي اتخذ منها موطنًا ذات يوم، كما أنها تظهر عليها بعض علامات التلف تتمثل في اللوحة الأولى في فقد جزء من الجبهة والشعر وكذلك الأنف والفم والذقن، وافتقار الدقة في تجسيد أصابع اليدين والقدمين ، هذا بالإضافة لعدم اكتمال النحت لكل من اللوحتين الثانية والثالثة.
- تتشابه هذه اللوحات مع لوحات "أوكسيرنخوس"[١٣] أو لوحات البهنسا بالمنيا من حيث مادة الصنع وهي الحجر الجيري ومن حيث طريقة النحت والتجسيد والتي تتميز بتجسيد المتوفى داخل مشكاة واقفًا بالوضع الأمامي في شكل تمثال نصفي أو كامل، وفي الغالب كانت هذه التماثيل لأشخاص بالغين،[١٤] كما أنها تتشابه مع نموذج لشاهد قبر محفوظ بالمتحف القبطي برقم سجل "٨٠٣٤" من حيث الشكل المستطيل ذو القمة النصف الدائرية.[١٥] (شكل٨)
- تختلف اللوحتان الأولى والثانية عن لوحات البهنسا[١٦] في أنهما لوحات رباعية الجوانب أي أنها يوجد عليها نحت من الأربعة جوانب وليس فقط الجهة الأمامية، ولكن من الملاحظ أن النحت على الظهر والجوانب خشن وليس بجودة عالية، وتتشابه فكرة النحت على الأربعة جوانب للوحتين مع فكرة المذبح[١٧] الذي كان يشغله النحت أيضًا من الأربعة جوانب، وتعزز هذه الفكرة وجود التجويف الدائري العلوي باللوحة الأولى وجزء غير مكتمل منه باللوحة الثانية (شكل٩) والذي غالبًا ما كان مرتبط بالمذبح أكثر من اللوحة، ومن هنا يتوارد للذهن أنه ربما استخدمها كلوحة وكمذبح في نفس الوقت، أو أنها كانت مذبح في الأصل وأعيد استخدامه كلوحة جنائزية، أو على الأرجح أن التصميم المعماري لهذه اللوحات الجنائزية متأثر بالتصميم المعماري للمذابح في الحضارة الرومانية.
- تختلف اللوحة الثالثة عن اللوحتين الأولى والثانية في تجسيد شخصين غير مكتملين بالنحت البارز داخل المشكاة أحدهما بالغ ربما يكون رجلًا أو سيدة والآخر لطفل بالوضع الأمامي، كما أنها ليست رباعية الجوانب فهي تخلو من أي تجسيد آخر سواء على جانبي اللوحة أو ظهرها.

١٣ أوكسيرنخوس: Ὀξύρυγχος تعني السمكة ذات الأنف الحاد، وهي مدينة مصرية قديمة تقع في صعيد مصر في محافظة المنيا، وتعرف حاليا باسم البهنسا، وكانت تمثل المركز الإداري للإقليم التاسع عشر من أقاليم مصر العليا للمزيد انظر: Turner, E., (1952),79

١٤ مكاوي، وآخرون، (٢٠٢٣)، ١٦٧.

١٥ Turuk, L. (1977), 137

١٦ Ashour, S. (2010), 65

١٧ أقام المواطنون الرومان مذابح القبور في روما القديمة لإحياء ذكرى موتاهم، وكانت وظيفة المذبح إما إيواء رماد المتوفى أو مجرد احياء ذكرى المتوفى بشكل رمزي، وكان في الغالب يصمم المذبح بتجويف عميق علوي لوضع الأواني التي تحتوي على رماد المتوفى، أو لتسكب فيه القرابين المقدمة للمتوفى، للمزيد انظر: Toynbee, J. (1996), 253, 266

ب. الهيئة والرداء :

• الرداء:

اللوحة الأولى: تظهر المتوفى وهو يرتدي عباءة من نوع حمالة الذراع المعروفة باسم "الباليوم" أو "الهيماتيون" فوق سترة ذات رقبة مستديرة وطيات وثنايا مجسدة بشكل غير دقيق، تم ثني الذراع الأيمن عند الكوع وتم رفعه إلى الصدر ممسكًا بحافة العباءة بأصابع اليد التي تفتقر لدقة التفاصيل بينما الذراع الأيسر فهو متدليًا بجوار الجسد ليسمك بالحية.

اللوحة الثانية : تتطابق في شكل العباءة ولكن يلاحظ أنها فوق سترة ذات رقبة مثلثة تأخذ شكل حرف V وطيات وثنايا مجسدة بشكل دقيق لكل من القماش وشكل الجسم، وتم نحت ثنايا العباءة بعمق، وتم لفها بخطوط منحنية فضفاضة فوق الساق اليمنى، وترتفع عبر البطن إلى الكتف وفوق الذراع الأيسر ثم تنسدل في خطوط انسيابية على الجانب الأيسر من الجسم، تم ثني الذراع الأيمن عند الكوع وتم رفعه إلى الصدر ممسكًا بحافة الهيماتيون دون تجسيد لأصابع اليد بينما الذراع الأيسر فهو ملفوف عليه جزء من العباءة عند المعصم مع افتقار دقة تجسيد أصابع اليدين.

اللوحة الثالثة: التجسيد البسيط الموجود على اللوحة يوضح ويظهر طراز الملابس سواء كان للشخص البالغ أو الطفل حيث تظهر ثنايا عباءة الهيماتيون المتدلية على جسد كل منهما، أما عن وضع الذراعين بالنسبة للشخص البالغ فهو غير واضح نظرًا لعدم اكتمال النحت، أما الطفل فيلاحظ وجود تجسيد بسيط يظهر ثني الذراع الأيمن عند الكوع ورفعه إلى الصدر ليمسك بثنايا العباءة، بينما الذراع الأيسر فهو غير واضح المعالم.

هذا النوع من طراز الملابس والمعروف باسم "حمالة الذراع" ظهر في أواخر العصور الكلاسيكية والهلنستية، واكتسب شعبية كبيرة في نهاية القرن الثاني قبل الميلاد، وانتشر في العصر الروماني،[١٨] أما عن "الباليوم" أو "الهيماتيون" فهو عبارة عن عباءة مستطيلة أو مربعة الشكل، كان يرتديها الرومان منذ القدم، وقد استعمل الرومان هذه العباءة ولفوها حول السترة الداخلية بنفس الطريقة التي استعملها البطلميون، كما استعملها الفلاسفة الرومان في عهد الإمبراطورية وكذلك رجال الدين وخاصة المسيحيين كرداء خارجي، وأصبح الرومان على مر الأيام يفضلون هذه العباءة في الاستعمال اليومي،[١٩] ويؤكد طراز الملابس للوحات الثلاثة أن هؤلاء المتوفيون كانوا يحتلون مكانة اجتماعية مرموقة وأنهم من طبقة النخبة المثقفون من رجال المجتمع وحرصهم على الظهور بهذه الملابس وارتدائهم لها في الصورة الجنائزية يهدف إلى رغبتهم في الحصول على مكانة جيدة أيضًا في العالم الآخر.[٢٠]

١٨ Riggs, C. (2005), 151

١٩ حسين، تحية كامل. (٢٠٠٢)، ١٢٦.

٢٠ Gabr, M. (2018), 49

• تصفيفة الشعر:

اللوحة الأولى: تجسدت خصلات شعر المتوفى في اللوحة ملتصقة بالرأس ومنسدلة إلى الأمام على الجبهة وإن كانت تفقد جزء من الأمام لكنها تظهر الخصلات المتدلية على مقدمة الرأس من الجانبين (شكل١٠)، وهذا التجسيد شاع خلال العصر الروماني حيث كان تصفيف الشعر عند الرومان يشبه تصفيفه عند الإغريق إلا أنه كان أكثر التصاقًا بالرأس وبعد القرن الثالث الميلادي أصبحوا يمشطون الشعر بحيث يتدلى على الجبهة بينما فضل المتأنقون من الرجال أن يجعدوا شعرهم حول الرأس كله، أما عن اللحية فتظهر بقايا لها على جانبي وجه المتوفى (شكل١١)، مما يؤكد وجودها وهذه عادة قد اعتاد عليها الرجال خلال القرن الثاني الميلادي وهي إطالة اللحى والشوارب.[٢١]

اللوحة الثانية والثالثة : تفقدا هذه التفاصيل نظرًا لعدم اكتمالهما.

ت. الرموز المصورة على اللوحات:

• حية الكوبرا:

تم تجسيد حية الكوبرا على اللوحة الأولى ممسكًا بها المتوفى بيده اليسرى متدلية إلى جوار ثنايا ردائه، وتجسيد حية الكوبرا هو من أقدم المناظر التي ظهرت في الفن في مصر القديمة منذ أقدم العصور واستمر حتى العصور الرومانية المتأخرة،[٢٢] وتعددت أنواع الرمزية الخاصة بالثعبان في الفن الجنائزي ولكنه كان دوما رمزًا للأبدية والخلود حيث يولد من جديد في كل مرة يقوم فيها بتغيير جلده،[٢٣] كما كانت الثعابين في الحضارة البطلمية والرومانية من المعبودات المقدسة وتمثل تجسيدًا للروح الخيرة التي تمشى على الأرض ورمزًا إلى الخصوبة والنماء والحماية،[٢٤] كما أنها أيضًا رمزًا للحكمة والمعرفة.[٢٥]

• لفافة البردي:

تُظهر اللوحة الثانية التي تعود إلى العصر الروماني الموضوع المصري التقليدي المتمثل في لفافة البردي في أيدي المتوفى، لكن بصورة وأسلوب ملابس ينتمي بلا شك إلى الثقافة الرومانية، وقد ساد هذا التجسيد خلال الفترة الرومانية في لوحات المقابر وعلى سبيل المثال لوحة "با- دي- أوزير" PA- di -Wsir بالواحة الداخلة.[٢٦] (شكل١٢)

٢١ حسين، تحية كامل. (٢٠٠٢)، ١٣٠.
٢٢ الرشيدي، ثناء جمعه. (١٩٩٨)، ١٢-١٣.
٢٣ الرشيدي، ثناء جمعه. (١٩٩٨)، ١٤.
٢٤ محمد، خالد عصام الدين. (٢٠١٣)، ٣٠٤.
٢٥ سيرنج، فيليب. (١٩٩٢)، ١٢٠.
٢٦ Tarasenko, M. (2017), 79

واستمر تجسيد المتوفى مع لفافة البردي في الفن الجنائزي خلال العصر الروماني كتطور طبيعي لما ورد بكتاب الموتى عند المصري القديم بتجسيد المتوفى وهو واقف وممسك بلفافة البردي للحفاظ على اسمه في العالم الآخر وكذا للحفاظ على بعض التعاويذ التي من شأنها الحفاظ على العناصر الروحية البشرية المختلفة في العالم الآخر.[٢٧]

ومما لا شك فيه أن صورة الرجل الذي يحمل لفافة من ورق البردي تشهد على أنه كان يمتلك المعرفة المقدسة والسحرية اللازمة للنجاح في الاندماج في الحياة الآخرة علاوة على ذلك فإن اللفة نفسها كانت تعتبر رمزًا سحريًا ووقائيًا قويًا.[٢٨]

• ثعبان الأجاثوديمون:

تم تجسيد الحية القائمة على جانبي كل من اللوحتين الأولى والثانية:

اللوحة الأولى: تبين للباحثة أن تجسيد الثعبان على الناحية اليسرى للوحة مختلف عن الناحية اليمنى وإن كان التجسيد غير واضح، لكن الفرق بينهما واضح في الشكل، أحدهما يمثل تجسيد ذكوري للثعبان وتحديدًا الموجود ناحية اليمين بينما الموجود ناحية اليسار فهو تجسيد أنثوي (شكل٢)، وهذا يتطابق تمامًا مع سمات الفن في العصر الروماني عند تجسيد ثعبانين كبيرين متواجهين فإن أحدهما يكون بشكل ذكوري والآخر بشكل أنثوي.[٢٩]

يرمز الشكل الذكوري للثعبان على اللوحة إلى البعث والحماية، كما يرمز الثعبان إلى الشباب المتجدد نظرًا لقدرته على تجديد جلده،[٣٠] والتجسيد الذكوري المقصود به هنا هو ثعبان الأجاثوديمون حيث ظهر ملتو قائم، وثعبان الأجاثوديمون أو الروح الطيبة هو ثعبان القوى الخيرة في العالم الآخر، وهو معبود متعدد الأوجه في الديانة البطلمية والرومانية، وعادة ما يتم تصويره على هيئة ثعبان وفي بعض الأحيان يصور كثعبان برأس بشري، أنشأنه البطلميون فهو معبود الإسكندرية الحامي وبحسب أسطورة خلقه فهو مرتبط ببناء مدينة الإسكندرية، واستمرت أهمية ذلك الثعبان خلال العصر الروماني حيث ظهر على العديد من اللوحات لاعتباره حاميًا للموتى.[٣١]

وارتبط الأجاثوديمون بالمعبودات المصرية الخالقة مثل "شاي" "shai" وهو المعبود الذي يرتب الأقدار ويحدد المصير والذي كانت زوجته هي ربة الحصاد والزراعة بمصر "رينينوت" والتي كانت تساعده في اتخاذ القرارات اللازمة حيال مصير البشر منذ ولادتهم حتى مماتهم، وقد تم الربط بين الأجاثوديمون و"shai" نظرا للتشابه الوظيفي والأسطوري بينهما.[٣٢]

[٢٧] Tarasenko, M. (2017), 73
[٢٨] Tarasenko, M. (2017), 78
[٢٩] Masoud, A. (2020), 206
[٣٠] سيرنج، فيليب. (١٩٩٢)، ١٣٢.
[٣١] Aglan, H. (2013), 49
[٣٢] محمد، خالد عصام الدين. (٢٠١٣)، ٣٠٤.

وتجسيد ثعبان الأجاثوديمون على اللوحة يشبه إلى حد كبير تجسيد الأجاثوديمون على جدران مقبرة كوم الشقافة بالإسكندرية، وربما يكون الهدف من تجسيد ثعبان الأجاثوديمون هو نفس الهدف من تجسيده داخل مقبرة كوم الشقافة وهو إرهاب اللصوص وحماية المقبرة ممن تحدثه نفسه بالعبث في المقبرة،[٣٣] والأجاثوديمون بصفة عامة كان له دور جنائزي كمرشد وحارس للموتى.[٣٤]

أما عن التجسيد الأنثوي الموجود على الناحية اليسرى للوحة فهو يعبر عن "إيزيس ثيرموتيس" وهو الاسم الذي أطلقه الإغريق على الصورة الناتجة عن دمج المعبودة إيزيس مع المعبودة "رينوت" ربة الحصاد والزراعة في مصر القديمة والتي كانت دائما ما تصور في هيئة الحية،[٣٥] ويعد الدمج والاتحاد بين المعبودات المصرية والمعبودات اليونانية من أبرز الأمثلة على الاندماج بين الفنون المصرية والفنون البطلمية والرومانية.[٣٦]

ومن المعروف أن في العصرين البطلمي والروماني، اقترنت إيزيس على شكل الكوبرا مع قرينها البطلمي المصري سيرابيس (وأحيانًا أوزوريس) أيضًا في شكل ثعبان باعتبارهما آلهة الثعبان، فإن إيزيس وسيرابيس هما أجاثا تايكي (الحظ السعيد) وأجاثوديمون (الروح الطيبة)، وكانا يعتبران الحاميين الخاصين للإسكندرية.

وتجسيد إيزيس ثيرموتيس على اللوحة في هيئة الحية القائمة ذات الذيل الملفوف على نبات غير واضح المعالم ربما يكون سنبلات القمح "أحد رموز ديميتر ربة الأرض والحصاد[٣٧] والتي ربط الإغريق بينها وبين إيزيس للتشابه الوظيفي والأسطوري بينهما" في مواجهة الأجاثوديمون ما هو إلا انعكاس للتأثير العقائدي المصري القديم على الفكر والعقيدة الرومانية، فإيزيس ثرموتيس في الفن البطلمي والروماني هي صورة لمعبودة الحصاد المصرية "رينوت" زوجة shai"" المعبود الذي يرتب الأقدار في مصر القديمة والذي تم الربط بينه وبين الأجاثوديمون نظرا للتشابه الوظيفي والأسطوري بينهما.

ظهور الأجاثوديمون مقترنًا مع إيزيس ثيرموتيس شاع وانتشر في مصر الرومانية وتوجد العديد من اللوحات التي تظهر هذا التجسيد المقترن لهما ومنهم على سبيل المثال لوحة محفوظة بالمتحف البطلمي الروماني بالإسكندرية برقم"٣١٨٠" والمؤرخة للعصر الروماني.[٣٨]

الرمزية من تجسيد الأجاثوديمون "الشكل الذكوري للثعبان" على جانب من اللوحة هو توفير الحماية الكاملة للمتوفى في العالم الآخر، وعلى الجانب الآخر إيزيس ثيرموتيس "الشكل الأنثوي للثعبان" هو التأكيد على فكرة التجدد والبعث والنماء في العالم الآخر لرمزية الشكل الأنثوي من الثعبان للأرض رمز الخصب والنماء والتجدد.[٣٩]

٣٣ Breccia, EV. (1922), 322

٣٤ حشاد، أمل عبد الصمد. (٢٠١٠)، ١٢٩.

٣٥ لوكر، مانفرد. (٢٠٠٠)، ١٤٢-١٤٣.

٣٦ حافظ، منه الله السيد. (٢٠١٨)، ٩.

٣٧ سيرنج، فيليب. (١٩٩٢)، ٣١١.

٣٨ https://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=en&a=1157

٣٩ سيرنج، فيليب. (١٩٩٢)، ١٤٤.LGG I, 309.

اللوحة الثانية:

تم تجسيد ثعبان الأجاثودايمون على الجانب الأيمن بشكل غير واضح التفاصيل، ولكن على الجانب الأيسر تم تجسيد "إيزيس ثرموتيس" بشكل واضح في هيئة الحية القائمة ذات الذيل الملفوف، يعلو رأسها تجسيد غير واضح لتاج إيزيس المتمثل في قرص الشمس بين قرني البقرة. (شكل١٣)

وجدير بالذكر أنه ليس بالسهل التمييز بين تصوير إيزيس ثرموتيس والأجاثوديمون؛ فكلاهما يأخذ نفس الشكل، فقط تاج إيزيس هو وحده الذي يمكننا من التفرقة بينهما،[٤٠] وعلى جانبي ذيل إيزيس ثرموتيس يظهر تجسيد لبعض الرموز الجنائزية ومنها:

شعلة ديميتر: وهي الشعلة التي استعملتها "ديميتر" في رحلتها للبحث عن ابنتها "برسيفوني" التي اختطفها "هاديس" معبود العالم السفلي في الأساطير الإغريقية.

بينما تظهر على الجانب الآخر للحية تجسيد لزهرة متفتحة ربما تكون زهرة الرمان ذات الرمزية الجنائزية للموت والبعث في العالم الآخر لارتباطها ببيرسيفوني ابنة "ديميتر" التي أكلت ثمارها التي أهداها لها "هاديس" معبود العالم الآخر أثناء اختطافه لها لإجبارها على البقاء معه في العالم السفلي.[٤١]

اقتران تجسيد شعلة ديميتر "بإيزيس ثيرموتيس" وكذا زهرة الرمان يعكس الارتباط العقائدي بين إيزيس وديمتر في العقيدة البطلمية والرومانية، حيث طُوبقت عبادة إيزيس مع عبادة ديميتر في العالم البطلمي، وانتشرت عبادتها تحت اسم "عبادة الأسرار"[٤٢] ويعتبر أحد الأسباب الرئيسية للربط بين إيزيس وديميتر هو أن ديميتر عرفت في العالم البطلمي أنها هي من تهب الخصب للأرض ودون قوتها الخيرة لا ينبت شيء لا في الغابات الظليلة ولا في المروج الغناء ولا في الحقول الخصبة[٤٣] وهذا متطابق تمامًا لما عُرفت به إيزيس في الأساطير المصرية القديمة فكانت تمثل كل مظاهر الخصب والتكاثر في الطبيعة حيث ارتبطت إيزيس بفيضان نهر النيل الذي كان يمثل في معتقدات المصريين القدماء دموعها التي ذرفتها حزنًا على موت زوجها أوزير وبمجيء الفيضان تُغمر الأرض الجافة بالمياه، لتهب تلك المياه الخصب للأرض وتحيها من جديد بعد موتها .

• المعبودة نمسيس:

تم تجسيد المعبودة نمسيس في صورتها الحيوانية المعروفة باسم "الجريفون" وهي تستقر على عجلة الأقدار على ظهر اللوحة الأولى والثانية ، وعُرفت المعبودة نمسيس عند الرومان بأنها معبودة القدر والغيرة والغضب والانتقام، فهي التي تقوم بالقصاص لمن قُتل ظلمًا، والتي تُطيح بالمستبدين وتُعاقب المتكبرين وترفع من قدر الأخيار، بالإضافة إلى كونها راعية للأبطال الرياضيين.[٤٤]

[٤٠] http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=850

[٤١] سيرنج، فيليب. (١٩٩٢)، ٣١٨.

[٤٢] محمد، خالد عصام الدين. (٢٠١٣)، ٣٨.

[٤٣] نيهاردت، أ. أ. (١٩٩٤)، ٥٥.

[٤٤] Hornum, M. (1993), 16

صُورت نمسيس بهيئتين:

الهيئة الأولى: بهيئة بشرية كاملة على شكل سيدة مجنحة ترتدي ثوبًا طويلًا، وتقوم بالسيطرة على الأعداء، كما تضع قدميها أو أحد اليدين على ما يُعرف بعجلة القدر في الفنين البطلمي والروماني.

الهيئة الثانية: على شكل الجريفون المجنح، وتضع إحدى قدميها على عجلة القدر، والجريفون هو حيوان يجمع ما بين جسم وذيل وأرجل أسد، ورأس وأجنحة ومخالب نسر، ويستقر على عجلة القدر.[٤٥]

ترجع بداية عبادة نمسيس إلى القرن السادس ق. م في مدينة Symerna،[٤٦] ثم انتشرت عبادتها على نطاق واسع في مدن العالم الهلينستى، وازدهرت خلال العصر الروماني ومنذ القرن الأول الميلادي أُضيف إلى المعبودة نمسيس وظيفة جنائزية مهمة باعتبارها معبودة حاميةً للموتى،[٤٧] ويُعد تصوير المعبودة نمسيس بالهيئة الحيوانية أمرًا مألوفًا في الفن الجنائزي في مصر خلال العصر الروماني حيث صُورت على جدران المقابر السكندرية بهيئة حيوانية كاملة مثل واجهة مقبرة ستاجني بالإسكندرية ومقبرة Nebengrab بجبانة كوم الشقافة،[٤٨] كما صورت على اللوحات الجنائزية وشواهد القبور من كوم أبوبللو، على سبيل المثال لا الحصر شاهد قبر لجندي محفوظ حاليا بمتحف بروكلين،[٤٩] وشاهد آخر محفوظ بمتحف اللوفر تحت رقم "E١١٧٦٣" ويؤرخ للقرن الثالث الميلادي.[٥٠] (شكل ١٤)

اقتران تصوير المعبودة نمسيس في صورة الجريفون بالأجاثودايمون على اللوحات محل الدراسة هو من المناظر الرومانية ذات الطابع الجنائزي التي تؤكد على دور نمسيس في حماية الموتى في مصر الرومانية.[٥١]

ث. التأريخ

- من خلال التصميم المعماري للوحات محل الدراسة المتطابقة لحد كبير، والتي تمثل تمثالا للمتوفى بالهيئة الكاملة داخل مشكاة أو ناووس، تبين أن هذا النوع من اللوحات الجنائزية متعارف عليه بمواقع مختلفة بمصر ومنها على سبيل المثال البهنسا بالمنيا، وكوم أبوبللو بالمنوفية وغيرها من الشواهد الأخرى المحفوظة بالمتاحف المصرية والعالمية وعلى سبيل المثال شاهد القبر المحفوظ بالمتحف القبطي بالقاهرة تحت رقم "٨٠٣٤" وأغلبها تؤرخ للقرن الثاني والثالث الميلادي.
- ومن خلال الدراسة التحليلية لطراز الملابس والممثل في السترة الداخلية ويعلوها الهيماتيون وهو يلتف حول الجسم بذراع واحد عبر الصدر فيما يسمى باسم حمالة الذراع ومقارنته مع ما يتشابه معه، تبين أنه قد تم تجسيده في الكثير من التماثيل واللوحات الجنائزية لكل من الرجال والنساء الذين يقفون نفس

٤٥ https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/67370

٤٦ Symerna: هي مدينة أغريقية قديمة تقع على ساحل أيوليا، موقعها الآن بالقرب من أزمير في تركيا.

٤٧ درباله، أحمد عطا. (٢٠٢١)، ٦.

٤٨ درباله، أحمد عطا. (٢٠١٥)، ١٤٠.

٤٩ Riefstahl. E. (1956), 4

٥٠ https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010006810#

٥١ Lichocka, B. (2004), 59

الوقفة وبنفس الملابس وعلى سبيل المثال تمثال بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية والمحفوظ برقم "٢٥٧٨٠" يمثل رجل ملتح يرتدي سترة وهيماتيون يلتف حول الجسم بذراع واحد ويمسك بيده الأخرى لفافة (شكل١٥)، ويعتبر هذا التمثال نموذجًا مماثلًا لنفس طراز الملابس والوقفة، ويؤرخ هذا التمثال للقرن الثاني الميلادي،[٥٢] كما يتطابق هذا الطراز من الملابس مع الوقفة وحركة الذراع الأيمن مع شاهد قبر محفوظ بالمخزن المتحفي بالأشمونين تحت رقم "٦٧٨" والمؤرخ لنهاية القرن الثاني الميلادي وبداية القرن الثالث.[٥٣] (شكل١٦)

- أما عن تصفيفة الشعر والذقن وملامح الوجه للوحة الأولى ومن خلال المقارنة مع مثيلاتها تبين أن مثيلاتها تؤرخ للقرن الثاني الميلادي وبداية القرن الثالث الميلادي.[٥٤]
- ومن خلال دراسة الرموز المصورة على اللوحة محل الدراسة ومنها ثعبان الأجاثوديمون والمشابه للمصور على مقبرة كوم الشقافة بالإسكندرية والتي تؤرخ للقرن الثاني الميلادي وكذا تجسيد المعبودة نمسيس التي تميز ظهورها في الفن الجنائزي في مصر الرومانية في الفترة ما بين القرن الأول الميلادي وحتى نهاية القرن الثالث الميلادي[٥٥] لذا؛ ترى الباحثة أن أغلب السمات الفنية للوحات من حيث التصميم المعماري والتأثر الواضح على التصميم للمعماري للوحات ونحتها من الأربع جهات ليطابق بذلك السمات المعمارية للمذابح في الفترة الرومانية، وسمات النحت الروماني المتجلية في طراز الملابس والوقفة وتجسيد تصفيفة الشعر والذقن وكذا الرموز الدينية المصورة على الشاهد جميعها تتفق مع سمات النحت الروماني خلال القرن الثاني الميلادي، وعليه فمن المرجح أن يكون تأريخ هذه اللوحات للقرن الثاني الميلادي.

نتائج البحث:

١- نشر اللوحات الجنائزية نشر علمي لأول مرة.

٢- أكدت السمات الفنية للوحات الجنائزية المكتشفة على الامتزاج الحضاري والفني للحضارة المصرية القديمة والحضارة البطلمية والرومانية ومدى تأثير وتأثر الحضارات ببعضها البعض.

٣- تميزت اللوحات الجنائزية "شواهد القبور" المكتشفة بالتصميم المعماري الواحد الذي يشبه المشكاة التي يقف بداخلها المتوفى وهذا التصميم المعماري كان شائع الاستخدام ومتعارف عليه في العصر الروماني.

٤- تتميز اللوحات الجنائزية المكتشفة بجبانة تل الدير عن لوحات البهنسا، وأبوبللو، والإسكندرية في أنها لوحات رباعية الجوانب، لتتشابه فكرة النحت على الأربعة جوانب للوحة أو للشاهد مع فكرة المذبح عند الرومان.

٥٢ Maehler, H. (2000), 227

٥٣ Saad, A. (2022), 128

٥٤ مكاوي، وآخرون. (٢٠٢٣)، ١٧١.

٥٥ درباله، أحمد عطا. (٢٠١٥)، ١٤٠.

٥- طرز الملابس للأشخاص باللوحات الثلاثة المكتشفة تؤكد على أنهم أشخاص كانوا يتمتعون بمكانة اجتماعية مرموقة وينتمون إلى طبقة النخبة في المجتمع المصري خلال العصر الروماني وهذا يعكس الحالة الاجتماعية لهم.

٦- تعكس الرموز المصورة على اللوحات الجنائزية مدى ارتباط ذويها بالطقوس الجنائزية واعتقادهم في الخلود والحماية والحياة الأبدية وهذا يعكس المعتقدات الدينية لهؤلاء الأشخاص.

٧- بمقارنة سمات النحت للوحات الثلاثة المكتشفة "شواهد القبور" باستخدام أسلوب النحت البارز High Relief"" داخل مشكاة، علاوة على شكل وأسلوب الوقفة للمتوفى، وتصفيفة الشعر، وطراز الملابس، وكذا الرموز المصورة على اللوحات بمثيلاتها في المتاحف المصرية والعالمية تأكد تأريخ تلك اللوحات للقرن الثاني الميلادي.

٨- من خلال هذه اللوحات والتي تؤكد انتماء ذويها لطبقة النخبة في المجتمع المصري خلال العصر الروماني يمكننا تكوين فكرة مبدأيه عن جبانة تل الدير والمجتمع المحيط بها والتي تؤكد أن الجبانة استمر استخدامها للدفن حتى العصر الروماني.

٩- لا توجد أي دلائل أثرية إلى الآن تشير إلى وجود المنطقة السكنية أو ورش تصنيع الأثاث الجنائزي كاللوحات الجنائزية موضوع البحث في محيط جبانة تل الدير، ومن الممكن أن يتم الكشف عنها فيما بعد في السنوات القادمة بواسطة بعثات الحفائر.

قائمة المراجع:

أولا: المراجع العربية

- أحمد، شيماء عبد المنعم. (٢٠٢١). الامتزاج الحضاري المصري الروماني في منديس القديمة "تل الربع" من خلال ثلاث لوحات جنائزية غير منشورة. مجلة اتحاد الآثاريين العرب: ٢٢ (١): ١٥٥-١٨٢.
- حافظ، منه الله السيد. (٢٠١٨). شواهد القبور اليونانية والرومانية في مصر.]رسالة ماجستير غير منشورة[، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
- حسين، تحية كامل. (٢٠٠٢). تاريخ الأزياء وتطورها. الجزء الأول. القاهرة.
- حشاد، أمل عبد الصمد. (٢٠١٠). رمزية الثعبان في الفن الجنائزي البطلمي والروماني. مجلة اتحاد الآثاريين العرب: ١٣: ١٢٣- ١٤٦.
- حشاد، أمل عبد الصمد. (٢٠٢١). دراسة أثرية لمجموعة لوحات جنائزية في متحف بورسعيد القومي. مجلة أوراق كلاسيكية: ١٨: ٢٤١-٢٩٠ .
- دربالة، أحمد عطا. (٢٠١٥). التصوير الجداري الجنازي في مصر البطلمية والرومانية.] رسالة ماجستير غير منشورة[، كلية الآداب، جامعة طنطا.
- دربالة، أحمد عطا. (٢٠٢١). المناظر ذات التأثير الكلاسيكي المصورة على الأكفان الكتانية. مجلة التاريخ والمستقبل: ٣٥ (٧٠): ١- ٥٠.

- الرشيدي، ثناء جمعه. (١٩٩٨). الثعبان ومغزاه عند المصري القديم من البدايات الأولى وحتى نهاية الدولة الحديثة.]رسالة دكتوراه غير منشورة[، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
- المجلس الأعلى للآثار، قطاع الآثار المصرية، المحزن المتحفي بتل الربع بالدقهلية، سجل قيد آثار الدقهلية رقم "١".
- المجلس الأعلى للآثار، قطاع الآثار المصرية، منطقة آثار دمياط، أرشيف حفائر تل الدير.
- محمد، خالد عصام الدين. (٢٠١٣). تصوير العناصر المصرية على عملة مصر تحت الحكم الروماني في الفترة من ٣٠ ق.م وحتى ٢٩٦م.]رسالة ماجستير غير منشورة[، كلية الآداب، جامعة عين شمس.
- محمد، نيفين يحيى. (٢٠١٤). المناظر والعناصر الفنية المصورة على اللوحات الجنائزية منذ العصر الصاوي وحتى العصرين اليوناني والروماني.]رسالة دكتوراه غير منشورة[، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
- مكاوي، ناصر وآخرون. (٢٠٢٣). لوحة جنائزية غير منشورة محفوظة بالمخزن المتحفي بالأشمونين. مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة: ٢٦: ١٦٧- ١٧٥.
- ندا، هالة السيد. (٢٠٢٢). شاهد قبر إيزيدوروس ما بين ديونيسوس وأوزوريس. مجلة أوراق كلاسيكية: ١٩: ٣٠- ٥٨.

ثانيا: المراجع المعربة

سيرنج، فيليب. (١٩٩٢). الرموز في الفن والأديان والحياة (ترجمة؛ عبد الهادي عباس، ط.١). دار دمشق.

لوكر، مانفرد. (٢٠٠٠). معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة (ترجمة؛ صلاح الدين رمضان، ط.١). مكتبة مدبولي القاهرة.

نيهاردت، أ. أ. (١٩٩٤). الآلهة والأبطال في اليونان القديمة (ترجمة؛ هاشم حمادي، ط.١). الأهالي للطباعة والنشر دمشق.

ثالثا: المراجع الأجنبية

- Aglan, H. (2013). The Aspects of Animal Sanctification in the Graeco-Roman Monuments in Egypt (Study in Classical Influence). [Unpublished Ph.D.], Universitдt zu Kuln.
- Ashour, S. (2010). Unpublished Group of Bahnasa Reliefs. Publications of the Archaeological Society of Alexandria Archaeological & Historical Studies: 13: 65-106.
- Breccia, EV. (1922). Alexandria Ad Aegyptum. (1st ed.). Bergamo.
- Gabr, M. (2018). Three Unpublished Sculpture works in the Coptic Museum. Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies: 8: 45- 51.
- Hornum, M. (1993). Nemesis, the Roman State and the Games. (1st ed.). Leiden.
- Lichocka, B. (2004). Nemesis en Йgypte Romaine. (1st ed.). Mainz.
- Maehler, H. (2000). Remarks on Some Sculptures in Alexandria. BSAA: 46: Alexandrian Studies II, in honor of Mostafa El-Abbadi, Alexandria. 155-159.

- Masoud, A. (2020). The Main Tomb at Catacombs of Kom el'shoqafa – a new Reading. BCPS: 37: 190-229.
- Riefstahl. E. (1956). Nemesis and the Wheel of Fate. Brooklyn Museum Bulletin 17 No. 3: 1-7.
- Saad, A. (2022). Unpublished Funerary Stele from El Ashmunein Archaeological Magazin 127-140. and Humanities: 26: (INV. No. 687). Journal of Literary Studies
- Tarasenko, M. (2017). Images of Papyrus Rolls in Vignettes of the Book of the Dead. Burial and Mortuary Practices in Late Period and Graeco- Roman Period. Museum of Fine Arts. 71-82.
- Turuk, L. (1977). Notes on pre-Coptic and Coptic art Romano Egyptian and Coptic Antiquities in a private collection 1. Acta archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae 29.
- Toynbee, J. (1996). Death and Burial in the Roman World. (1 st ad.). Baltimore.

Riggs, C. (2005). The Beautiful Burial in Roman Egypt. Oxford University Press.

Turner, E. (1952). Roman Oxyrhunchus. JEA 38. -

رابعا: المواقع الالكترونية

https://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=en&a=1157

https://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=en&a=1157

https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010006810#

https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/67370

http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=850

شكل (١) صورة توضح لوحة جنائزية "شاهد قبر١" رقم "٧٩٤"
تصوير الباحثة

شكل (٢) صورة توضح جانبي اللوحة رقم "٧٩٤"
تصوير الباحثة

شكل (٤) صورة توضح لوحة جنائزية "شاهد قبر٢" رقم"٥٨" تصوير الباحثة

شكل (٣) صورة توضح ظهر اللوحة رقم "٧٩٤" تصوير الباحثة

شكل (٥) صورة توضح جانبي اللوحة رقم "٥٨" تصوير الباحثة

شكل (٦) صورة توضح ظهر اللوحة رقم "٥٨"، تصوير الباحثة.

شكل (٧) صورة توضح لوحة جنائزية "شاهد قبر٣" رقم ٥٧. تصوير الباحثة

شكل (٨) لوحة شاهد قبر بالمتحف القبطي سجل رقم "٨٠٣٤"، نقلًا عن:
Turuk, L. (1977). Notes on pre-Coptic and Coptic art. 29. 137, fig. 9.

شكل (٩) صورة توضح التجويف الدائري العلوي أعلى شاهد القبر رقم "١"
تصوير الباحثة

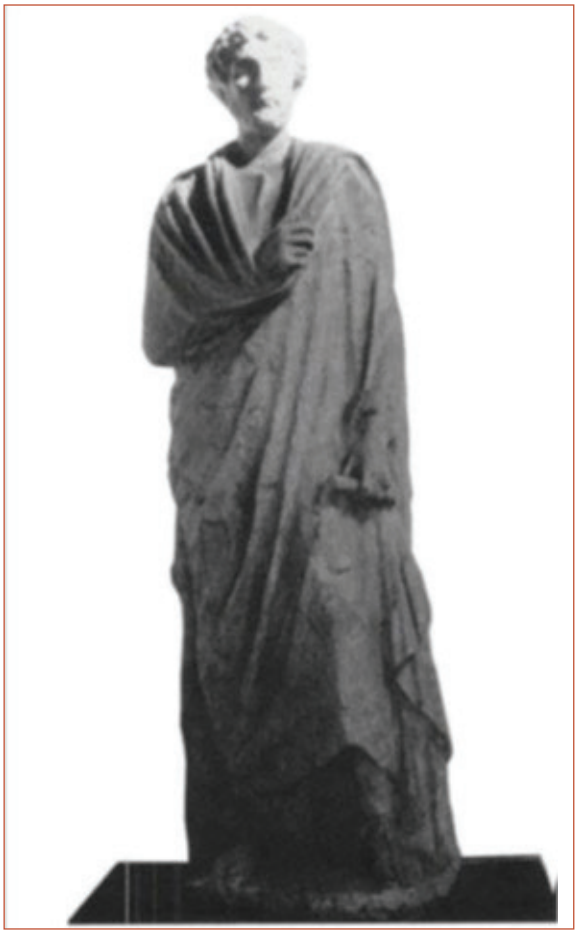
شكل (١١) صورة جانبية تظهر ملامح الوجه وبقايا الذقن - تصوير الباحثة

شكل(١٠) صورة توضح تصفيفة الشعر للمتوفى بشاهد القبر رقم "٧٩٤".
تصوير الباحثة.

شكل (١٢) صورة لوحة مقبرة "*P3- di -Ws i r*" بالواحة الداخلة، نقلًا عن:
Tarasenko, M. (2017). Images of Papyrus Rolls in Vignettes of the Book of the Dead. Pl. 11.1.

شكل (١٣) صورة وفاكسيملي يوضح تجسيد ايزيس ثرموتيس
على الجانب الأيسر للوحة رقم "٥٨"، تصوير وتنفيذ الباحثة

شكل (١٤) صورة لشاهد قبر عليه تجسيد للجريفون بمتحف اللوفر. نقلًا عن:
https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010006810#



شكل(١٥) لتمثال بالمتحف البطلمي الروماني بالإسكندرية رقم "٢٥٧٨٠"، نقلًا عن: Maehler, H. (2000). Remarks on Some Sculptures in Alexandria. BSAA: 46: 227.

شكل (١٦) صورة لشاهد قبر محفوظ بمتحف الأشمونين برقم "٦٧٨"، نقلًا عن: Saad, A. (2022). Unpublished Funerary Stele from El Ashmunein Archaeological Magazin (INV. No. ٦٧٨). ١٣٦.

نقوش كتابية بالعربية والفرنسية توثق تراث الدقهلية

سماح محمد صبري عيد النجار*

مُلخص البحث

علي الرغم من أن الفترة الأيوبية فترة جهاد ضد الحروب الصليبية الا أن الحالة الفنية لم تتأثر كثيرا بهذه الحروب، والدليل علي ذلك ما وصلنا من آثار وفنون ترجع للعصر الأيوبي.

وتعتبر النقوش الكتابية الاسلامية معاصرة للحقائق والأحداث التاريخية التي تسجلها، كما أنها تسد بعض النقص الذي يرد أحيانا في بعض المصادر التاريخية والأدبية المختلفة، غير أن ما يرد بها من معلومات وتواريخ يكاد يكون في جملته صحيحا وغير محرف الا فيما ندر، كما أن أسماء الأعلام والأماكن والمعالم التي ترد بها يقل التحريف فيها، وأيضا من خلالها يمكن استنباط العديد من الحقائق والمعلومات الجديدة والمتنوعة والتي لم تثبتها المصادر المختلفة المعاصرة لها أحيانا.

ويكشف اسلوب خط النقوش الكتابية علي الآثار الثابتة أو التحف المنقولة عن المستوي الفني والاقتصادي في كل عصر، إذ أن تشييد العمائر وصناعة التحف الفنية تعكس الحالة الاقتصادية لكل عصر سواء بالرخاء والازدهار أو الضعف والانهيار.

وقد وثقت النقوش الكتابية بالبحث الهزيمة المؤلمة للصليبين والانتصار الكبير للأيوبيين في الحرب الصليبية بينهما والصراع التاريخي، كما وثقت الاستسلام ومعاهدات السلام بين الطرفين لتوثيق الشروط التي تم الاتفاق عليها، وكذلك وثقت النقوش لفترة السجن أو الاحتلال حيث تحمل هذه النقوش أدلة علي الهزيمة أو النصر، وأخيرا فقد أثرتنا النقوش الكتابية بالبحث بعبارات توثق الذكري التاريخية للأجيال القادمة.

البحث يحلل النصوص من حيث الأسماء الواردة والألقاب، والأماكن المذكورة والتي تدور حولها الأحداث، والكلمات المترادفة ومدلولاتها، وتحليل الزخارف والحروف ومضمون كلمات النصوص وما تحمله من معاني ورسائل، مع التأصيل لبعض العناصر الفنية الواردة بالنصوص.

الكلمات الدالة: نقوش كتابية- نص تأسيس - نص تسجيلي - دار بن لقمان - الملك الصالح نجم الدين أيوب - الملك المعظم توران شاه- لويس التاسع - معركة المنصورة - حملة صليبية.

* مفتش آثار بوزارة السياحة والآثار - حاصلة علي دكتوراة في الآثار الاسلامية كلية الآداب جامعة طنطا.

Abstract

Although the Ayyubid period was a period of jihad against the Crusades, the artistic state was not greatly affected by these wars, and the evidence of this is the antiquities and arts that we have received dating back to the Ayyubid era

Islamic inscriptions are considered contemporary with the historical facts and events that they record, and they fill some of the shortcomings that are sometimes found in some of the various historical and literary sources. However, the information and dates contained in them are almost entirely correct and not distorted except in rare cases, as are the names of notable people and places. The features that are presented are less distorted, and also from them it is possible to extract many new and diverse facts and information that have not been proven by the various contemporary sources at times.

The style of calligraphy of inscriptions on immovable antiquities or movable antiquities reveals the artistic and economic level in each era, as the construction of buildings and the manufacture of artistic artifacts reflect the economic situation of each era, whether prosperity and prosperity or weakness and collapse.

Keywords: Inscriptions- Founding text- Recording text - Dar Bin Luqman- The king Elsaleh Najm al-Din Ayoub- King Turan Shah- Louis IX - Battle of Mansoura -Crusade.

مقدمة

شهدت مدينة المنصورة وأجزاء كبيرة من أرض الدقهلية عدة معارك ضد الصليبين عندما جاءت الحملة الصليبية السابعة لغزو مصر وتقابل الجيش الأيوبي بقيادة الأمير فخر الدين يوسف بن شيخ الشيوخ ثم فارس الدين أقطاي الجمدار ثم ركن الدين بيبرس البندقداري مع الجيش الصليبي بقيادة لويس التاسع ملك فرنسا في المنصورة ودارت بينهما معركة حامية الوطيس، انهزم فيها الصليبيون هزيمة منكره، ولم تقم لهم بعدها قائمة،[١] لذلك اعتبر المؤرخون أن معركة المنصورة سنة ٦٤٨هـ/ ١٢٥٠م، بداية نهاية الصليبين في المشرق وكانت سبباً في خروجهم من أخر معاقلهم في عكا علي يد الأشرف خليل بن قلاوون سنة ٦٩١هـ/ ١٢٩٢م.[٢]

أثناء الدراسة الميدانية وعمل مسح أثري لقري ومدن محافظة الدقهلية عثرت علي خمس لوحات رخامية مختلفة المقاسات والتواريخ وتحمل جميعها نصوص تأسيسية ثلاثة منها تؤرخ لمعركة المنصورة منهم واحدة باللغة الفرنسية و لوحتان تؤرخان لمتحف المنصورة القومي، وفيما يلي بيان باللوحات الرخامية.

١ موسي، عبد الله كامل. (٢٠٠٠)، ص٥٤؛ ذكي، عبد الرحمن. (١٩٦٠)، ص ٥٨ -٥٩.

٢ محمود، عبد الستار. (٢٠٠٢)، ص ٢١٢.

اللوحة الأولي [٣]: (لوحة١).

نص تسجيلي منفذ علي لوحة من الرخام مستطيلة الشكل، به كتابات بخط الثلث الأيوبي، ويتكون من ثلاثة أسطر أفقية.

تاريخ النص	٦٤٨هـ/١٢٥٠م
المادة الخام	رخام
نوع الخط	ثلث
نوع الحفر	غائر
(الطول)	١٥٠ سم
(العرض)	٨٠ سم
عدد الأسطر	ثلاثة أسطر أفقية
تاريخ النشر	ينشر ويدرس لأول مرة

لوحة(١): لوحة رخامية عليها كتابات بخط الثلث تعود لعصر الدولة الأيوبية (تصوير الباحثة)

النص:

١) قيل أن هذه الدار كانت سجنا لملك فرنسا لويس التاسع من اليوم الثالث

٢) من محرم الي اليوم الثالث من صفر عام ثمانية وأربعين وستماية من الهجرة عقب واقعة

٣) فارسكور وبقرب المنصورة حين أسرة الملك المعظم توران شاه الأيوبي

[٣] ينشر ويدرس لأول مرة.

الوصف:

كتب النص بالخط الثلث الأيوبي في ثلاثة أسطر أفقية متوازية علي لوح رخامي مستطيل الشكل أبعاده ١٥٠سم×٨٠سم، النص الكتابي يخلو تماما من الزخارف الهندسية والنباتية كذلك يخلو النص من إطار خارجي يحيط بالكتابات، كما يوجد شطف في أركان اللوح الرخامي من ثلاث جهات أعلي وأسفل الجانب الأيمن وأسفل الجانب الأيسر بينما أعلي الجانب الأيسر به خرم دائري ويبدو أنه كان يوجد له ثلاث مثيلات في الجوانب الأخرى لتعليق اللوح الرخامي وتثبيته، كذلك يوجد علي اللوح الرخامي آثار للون أسود في بعض الأجزاء منه.

اللوحة الثانية [٤]:(لوحة ٢).

نص تسجيلي باللغة الفرنسية نفذ علي لوحة من الرخام مستطيلة الشكل، ويتكون النص من سبعة أسطر أفقية.

تاريخ النص	٦٤٨هـ/١٢٥٠م
المادة الخام	رخام
نوع الخط	فرنسي
نوع الحفر	غائر
(الطول)	١٥٠ سم
(العرض)	٨٠ سم
عدد الأسطر	سبعة أسطر أفقية
تاريخ النشر	ينشر ويدرس لأول مرة

لوحة(٢): لوحة رخامية عليها كتابات بالفرنسية وتعود لعصر الدولة الأيوبية (تصوير الباحثة)

[٤] ينشر ويدرس لأول مرة.

النص:

1) D'APRES UNE TRADITION , LOUIS IX ROL
2) DE FRANCE .VAINCU A LA BATAILLE DE
3) FAPESCOUR ,PRES DE MANSOURAH ET
4) TOMBE AU POUVOIR DU SULTAN AYYOUBITE
5) El-MAlik El-MOAZZAM TOURAN CHA h
6) FUT EMPRISONNE DANS CETTE MAISON
7) AVRIL AU DU 7MAI DE 1250J.R

الترجمة:

١) وفقا لتقليد لويس التاسع ملك
٢) فرنسا الذي هزم في معركة
٣) فارسكور بالقرب من المنصورة
٤) وسقط في يد السلطان الأيوبي
٥) الملك المعظم توران شاه
٦) سجن في هذا المنزل
٧) من ٧ ابريل الي ٧ مايو ١٢٥٠م

الوصف:

كتب النص بحروف لاتينية تمثل الخط الفرنسي في سبعة أسطر أفقية متوازية علي لوح رخامي مستطيل الشكل أبعاده ١٥٠سم×٨٠سم، النص الكتابي يخلو تماما من الزخارف الهندسية والنباتية كذلك يخلو النص من إطار خارجي يحيط بالكتابات، الأركان الأربعة للوح الرخامي مهذبة الشكل ومتساوية وبكل ركن منها خرم دائري لتعليق اللوح الرخامي وتثبيته.

اللوحة الثالثة[٥]:(لوحة٣).

نص تجديد تسجيلي نفذ علي لوحة من الرخام مستطيلة الشكل، وتعلو المدخل الرئيسي للدار حاليا، ويتكون النص من ثلاثة أسطر أفقية.

[٥] يدرس النص لأول مرة، نشر صورة النص فقط د. عبدالستار محمود في رسالته للدكتوراة ولكنه لم يقرأ النص أو يدرسه، محمود، عبد الستار. (٢٠٠٢)، ص ٢٣٨.

تاريخ النص	١٩٩٥م من عمل لجنة حفظ الاثار العربية
المادة الخام	رخام
نوع الخط	نسخ
نوع الحفر	غائر
(الطول)	٢٣٠ سم
(العرض)	٧٠ سم
عدد الأسطر	ثلاثة أسطر أفقية
تاريخ النشر	ينشر ويدرس لأول مرة

لوحة (٣): لوحة رخامية عليها كتابات بخط النسخ وتعود لعام ١٩٩٥م
من عمل لجنة حفظ الآثار العربية (تصوير الباحثة)

النص:

١) دار بن لقمان

٢) هنا أسر لويس التاسع في الفترة من ٣ محرم الي ٣ صفر سنة ٦٤٨هـ الموافق ٧ ابريل الي ٧مايو سنة ١٢٥٠م بعد عدة معارك

٣) أراد بها أن يمد عدوانه إلي مصر فقوبل بمقاومة باسلة حددت نهاية هذا العدوان وحررت هذه المنطقة العربية من حملاتة

الوصف:

كتب النص بحروف عربية تمثل خط النسخ في ثلاثة أسطر أفقية متوازية علي لوح رخامي مستطيل الشكل أبعاده ٢٣٠سم×٧٠سم، النص الكتابي يخلو تماما من الزخارف الهندسية لكن توجد زخارف نباتية أعلي الحروف علي هيئة تشكيل للحروف كذلك يخلو النص من إطار خارجي يحيط بالكتابات، الأركان الأربعة للوح الرخامي مهذبة الشكل ومتساوية وبكل ركن منها خرم دائري لتعليق اللوح الرخامي وتثبيته.

اللوحة الرابعة [٦]: (لوحة ٤).

نص تأسيسي نفذ علي لوحة من الرخام مستطيلة الشكل، كتب بخط الرقعة، ويتكون من سبعة أسطر أفقية.

تاريخ النص	١١ذو القعدة ١٣٧٩هـ/٧ مايو ١٩٦٠م
المادة الخام	رخام
نوع الخط	أغلب النص بخط الرقعة ماعدا بعض حروف كتبت بخط النسخ
نوع الحفر	غائر
(الطول)	١:٢٠ سم
(العرض)	٨٠ سم
عدد الأسطر	سبعة أسطر أفقية
تاريخ النشر	ينشر ويدرس لأول مرة

لوحة (٤): لوحة رخامية عليها كتابات بخط الرقعه المختلط بخط النسخ وتعود لعام ١٩٦٠م (تصوير الباحثة)

[٦] ينشر و يدرس لأول مرة.

النص:

١) الجمهورية العربية المتحدة

٢) وزارة الثقافة

٣) افتتح السيد الرئيس جمال عبد الناصر

٤) رئيس الجمهورية العربية المتحدة متحف المنصورة

٥) في يوم السبت ١١ ذو القعدة سنة ١٣٧٩هـ الموافق

٦) ٧مايو سنة ١٩٦٠م تخليدا لذكري انتصار

٧) الشعب العربي علي حملة لويس التاسع

الوصف:

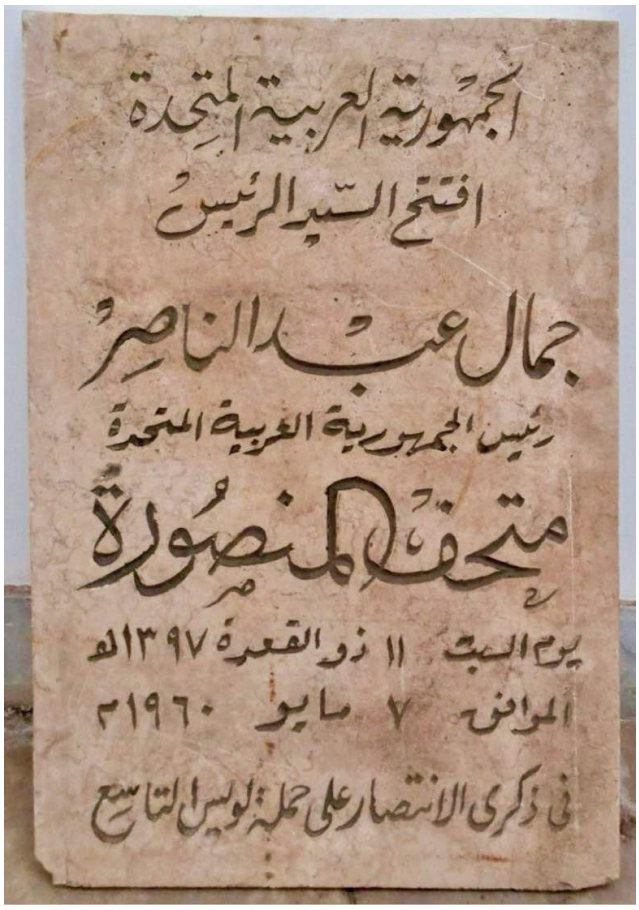
كتب النص بحروف عربية تمثل خط الرقعة في أغلب النص ما عدا بعض الحروف نفذت بخط النسخ في سبعة أسطر أفقية متوازية علي لوح رخامي مستطيل الشكل أبعاده ١٢٠سم×٨٠سم، النص الكتابي يخلو تماما من الزخارف الهندسية لكن توجد زخارف نباتية أعلي الحروف علي هيئة تشكيل للحروف كذلك يخلو النص من إطار خارجي يحيط بالكتابات، كتب التاريخ باليوم والشهر والعام الميلادي و الهجري، الأركان الأربعة للوح الرخامي مهذبة الشكل ومتساوية وبكل ركن منها خرم دائري لتعليق اللوح الرخامي وتثبيته.

اللوحة الخامسة[٧]: (لوحة ٥).

نص تأسيسي نفذ علي لوحة من الرخام مستطيلة الشكل، كتب بخط الرقعة والنسخ معا، ويتكون من ثمانية أسطر أفقية.

تاريخ النص	١١ذو القعدة ١٣٧٩هـ/٧ مايو ١٩٦٠م
المادة الخام	رخام
نوع الخط	أغلب النص بخط الرقعة ماعدا بعض حروف كتبت بخط النسخ
نوع الحفر	غائر
(الطول)	١,٢٠ سم
(العرض)	٨٠ سم
عدد الأسطر	ثمانية أسطر أفقية
تاريخ النشر	ينشر ويدرس لأول مرة

٧ ينشر و يدرس لأول مرة.



لوحة (٥): لوحة رخامية عليها كتابات بخط الرقعة المختلط بخط النسخ وتعود لعهد الرئيس جمال عبد الناصر (تصوير الباحثة)

النص:

١) الجمهورية العربية المتحدة
٢) افتتح السيد الرئيس
٣) جمال عبد الناصر
٤) رئيس الجمهورية العربية المتحدة
٥) متحف المنصورة
٦) يوم السبت ١١ ذو القعدة ١٣٩٧هـ
٧) الموافق ٧ مايو ١٩٦٠م
٨) في ذكري الانتصار علي حملة لويس التاسع

الوصف:

كتب النص بحروف عربية تمثل خط الرقعة والنسخ معا في ثمانية أسطر أفقية متوازية علي لوح رخامي مستطيل الشكل أبعاده ١٢٠سم×٨٠سم، النص الكتابي يخلو تماما من الزخارف الهندسية لكن توجد زخارف

نباتية أعلي الحروف علي هيئة تشكيل للحروف كذلك يخلو النص من إطار خارجي يحيط بالكتابات، كتب التاريخ باليوم والشهر والعام الميلادي والهجري، الأركان الأربعة للوح الرخامي مهذبة الشكل ومتساوية وبكل ركن منها خرم دائري لتعليق اللوح الرخامي وتثبيته.

الدراسة التحليلية للنصوص .

تحظي دراسة وتحليل النقوش الكتابية الاسلامية بأهمية كبيرة لفهم تاريخ الحضارة الاسلامية، فهي تعطينا رؤية جيدة للجوانب الدينية والفنية والاجتماعية والسياسية للمجتمعات الاسلامية فتحليل الكلمات والحروف يسمح بفك رموز المعتقدات الدينية التي كانت سائدة في ذلك الوقت، وغالبا ما تحتوي النقوش الكتابية علي مقتطفات من القرآن الكريم والحديث الشريف مما يعطي تصور عن القيم الروحية والأخلاقية التي يتمسك بها المسلمون، علاوة علي ذلك فإن الجوانب الفنية والجمالية للخط العربي والتي غالبا ما تزين هذه النقوش تجعلها مصدرا فريدا للجمال البصري من خلال دراسة هذه النقوش وتكسبنا كذلك تقديرا عميقا للفن والحرفية التي يظهرها الخطاطون المسلمون.

يساعد التحليل في الحفاظ علي المعرفة التاريخية وصونها حيث أن النقش بمثابة دليل ملموس علي الأحداث الماضية كما أنه يكشف الستار عن الظروف الاجتماعية والسياسية في ذلك الوقت وتوفر نظرة ثاقبة للقوي الحاكمة والبنية المجتمعية السائدة من خلال فحص اللغة المستخدمة وعبارات الاهداء أو المديح أو الألقاب التي تغدق علي الحكام وبالتحليل يمكننا اكتساب فهم أعمق لديناميات السلطة وأنظمة المحسوبية التي كانت موجودة.

وتختلف النقوش الكتابية من حيث الاسلوب الفني وطريقة الكتابة ومحتوي النص عبر المناطق المختلفة والقرون العديدة مما يعكس التعددية والثراء الثقافي للعالم الاسلامي، وتحليل كل هذه النقوش يساعدنا علي تعزيز فهمنا للغة العربية كلغة محورية في العالم الاسلامي وتعمق مهاراتنا في اللغة العربية وفك رموز المعني والرمزية والقواعد المتضمنة في النصوص، كما يمكننا ربط النقاط بين مختلف الأساليب الفنية والمعمارية وتحديد التأثيرات من الحضارات السابقة، لذلك فإن تحليل النقوش الكتابية الاسلامية يثري دراسة التاريخ الاسلامي ويعزز بشكل كبير فهمنا لهذة الحضارة المتنوعة والمؤثرة.

كما أن للنقوش الكتابية التي توثق الهزائم والنكسات تأثير كبير علي فهمنا للتاريخ فنجد أنها تساهم في توثيق الأحداث التاريخية المهمة بما في ذلك الهزيمة و النكسة وتساعد في حفظ الذاكرة التاريخية، كما أن هذه النوعية من النقوش توفر فهما أعمق للسياق التاريخي الذي أدي الي تلك النتيجة مما يساعد في تحليل الأسباب والتداعيات، أيضا يمكن لهذه النقوش أن تعطينا فكره حول الاستراتيجيات العسكرية التي تبنتها الأطراف المتصارعة والأخطاء التي تم ارتكابها، لذا من السهل علي من فهم النقش الكتابي أن يسلط الضوء علي التأثيرات الاجتماعية والثقافية للهزائم والانتصارات وكيف أثرت علي المجتمع المحيط، وعليه تتعلم الأجيال

الحالية والمستقبلية الأخطاء التي يجب تجنبها والدروس التي يمكن تعلمها من السابق، بشكل عام تعتبر النقوش الكتابية التي توثق الانتصارات و الهزائم مصادر تاريخية قيمة فهي جزءا أساسيا من تاريخنا وتراثنا، وتساهم في بناء فهم أعمق و أكثر شمولا للتاريخ والثقافة وتوفر رؤي هامة حول الحروب والصراعات وتأثيراتهما المختلفة.

مما يلاحظ في محافظة الدقهلية قلة استخدام الكتابات التسجيلية الأثرية على العمائر بأغراضها المختلفة سواء الدينية أو المدنية أو الجنائزية إذا ما قورنت بالكتابات التسجيلية في محافظة القاهرة، [٨] وقد يرجع السبب فى ذلك لأنها استخدمت في كثير من العمائر والفنون التطبيقية والزخرفية، خاصة في القاهرة بمثابة جهاز إعلامي للدولة تنطق بلسانها وتعبر عن أحوالها، [٩] بينما أكثر ما تبقى في محافظة الدقهلية من عمائر فهي لأفراد غير ذي سلطة أو نفوذ سياسي أو اقتصادي، وإنما في الأغلب لأشخاص بسطاء اعتقد العوام فيهم بعض الصلاح، وعملوا على حفظ ذكراهم بشكل يتضمن بعض الكرامات و الأساطير، والكتابة تنقض ذلك وتعاديه بما قد تكشفه من حقائق وإن كانت أوليه، لكنها تكون معادية لما ينسج من أوهام في أذهان البسطاء الذين شيدوا هذه الأبنية. [١٠]

وقد تميزت مجموعة النصوص التي بين أيدينا على قلتها باحتوائها على صيغ مختلفة، قوامها ذكر أحداث تاريخية، يضاف إلى ذلك احتواؤها على بعض الألقاب التي وردت على عدد قليل منها. [١١]

وتعد النصوص التأسيسية والنصوص التسجيلية من النقوش الهامة التي بواسطتها يمكننا التعرف علي أسماء أشخاص قد يكونوا ذوى أهمية ممن شاركوا في أحداث تاريخية أو ممن كان لهم دور قيادي وفعال في المجتمعات المختلفة، وتشتمل النصوص علي بعض الآيات القرآنية المختلفة واسم المنشئ وبعض ألقابه وصفاته بالإضافة لتاريخ الإنشاء أو الحدث، كما أنه يمكننا دراسة الخطوط العربية وتتبع تطورها من نص لآخر.

أولا: الأسماء والألقاب.

الأسماء: جاءت أسماء المنشئين و قادة الأحداث باعتبارهم جزء أساسي ومن أهم عناصر النص الكتابي، وقد حرص الكاتب في بعض الأحيان علي نسب الاسم إلي سيدة أو مولاه أو إلي عصره [١٢] مثل توران شاه الأيوبي نسبة للعصر الأيوبي وملك فرنسا للإشارة الي مكانته السياسية كحاكم لفرنسا.

أما الألقاب: فهي من الصيغ المهمة التي انتشرت في النقوش الإسلامية انتشارا كبيراً شأنها في ذلك شأن انتشارها علي النصوص التأسيسية في العمائر الإسلامية فضلاً عن وجودها علي الوثائق، [١٣] وفي هذا ميل إلي

٨ صبري، سماح. (٢٠٢٣)، ص٨٠.
٩ داود، مايسه. (١٩٩٦)، ص ٢١.
١٠ خطاب، وائل. (٢٠٠٥)، ص ٣٦٣.
١١ البقمي، موضى (١٩٩٩)، ص ١٥١.
١٢ خير الله، جمال. (٢٠٠٧)، ص١٠٥.
١٣ البقمي، موضي. (١٩٩٩)، ص١٦٣.

الاقتباس من حضارة الفرس وتقاليدهم حيث اعتادوا علي استخدام الألقاب الفخرية والنعوت المختلفة وألقاب التشريف وغيرها، وإن كان للقلقشندي رأي خاص في هذا الموضوع حيث يقول:" كان في القدم قاعدة مستقرة وهو أن لا يلقب أحد بلقب ولا يكنى بكنية إلا أن يكون الخليفة هو الذي يلقب بذلك أو يكنى به". [١٤]

ولقد تميزت الكتابات الإسلامية باحتوائها علي عدد كبير من الألقاب، خاصة الألقاب الفخرية التى جرى إطلاقها علي كثير من الناس، ربما للتذكير بأهمية صاحب المنشأة أو بأهمية دورة التاريخي والسياسي بوصفه ببعض الصفات المعينة التي كان يتحلى بها في حياته إضافة إلي الألقاب الحقيقية، والتي كانت تطلق علي الوظائف في العصر الإسلامي.

ومن أهم الألقاب التي وردت علي النصوص:

- ملك فرنسا
- الملك المعظم توران شاه الأيوبي
- الرئيس
- الشعب العربي.

كما استخدم الخطاطون عدة مترادفات تدل جميعها علي كلمة واحدة للدلالة علي ثراء اللغة العربية مثل:

- واقعة/ معركة / عدوان / حملة.
- دار/ منزل/ سجن / متحف.
- ملك / سلطان.

أيضا ورد ذكر أسماء بعض الأماكن والتي تدور حولها الأحداث مثل:

- المنصورة
- فارسكور
- مصر
- فرنسا
- الجمهورية العربية المتحدة.

ثانياً: التأريخ علي النصوص.

كان تأريخ النصوص في العصور الإسلامية الأولي تتم بالحروف دون الأرقام، وذلك حتى العصر المملوكي، ومنذ ذلك العصر بدأ التأريخ بالأرقام علي الآثار وظهر ذلك بشكل جلي في المسكوكات الإسلامية، [١٥] أما في

١٤ القلقشندي (١٩٦٣)، ج٦، ص٩٦؛ الباشا، حسن. (١٩٨٩)، ص ٦٢- ٧٣، ٨٣.

١٥ النبراوي، رأفت. (١٩٩٦)، ص ٥٢.

العصر العثماني فكثر استخدام التأريخ بالأرقام وبطريقة حساب الجمل، [١٦] وقد تنوعت الأساليب المستخدمة في كتابة تاريخ النقوش الكتابية في محافظة الدقهلية في العصر الإسلامي فنجد منها المؤرخة بطريقة الأرقام وطريقة الحروف وطريقة حساب الجمل وأحياناً طريقة حساب الجمل والأرقام، وفي النصوص التي بين أيدينا ورد التأريخ بطريقة الحروف وبطريقة الأرقام معا.

ثالثاً: المادة الخام.

كانت النصوص التأسيسية في القرون الأولي للهجرة تصنع من مواد مختلفة كالحجر الجيري والبازلت والحجر الرملي ومنذ العصر الفاطمي تم تفضيل الرخام علي غيره من المواد، أما في العصر المملوكي فقد كانت الكتابات تنفذ علي الرخام الأبيض بالإضافة إلي الأحجار الجيرية، وإن كانت قليلة، ثم تجاوزت صناعة تراكيب النصوص التأسيسية في العصر العثماني مرحلة المحافظة علي الأساليب المملوكية إلي تبنى أشكال وأساليب جديدة في صناعة وزخرفة هذه النصوص وقد فضل الرخام في كتابة نصوص الدقهلية خاصة ما كتب منها في القرن العاشر والحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر الهجري/ السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر الميلادي، وذلك لما للرخام من مميزات كالصلابة الناتجة عن تكوينه الطبيعي ومن ثم أصبح من أطول المواد الزخرفية عمراً، [١٧] كما تميزت بعض أنواعه بالمطاوعة وسهولة تفصيلها حسب الحجم الطبيعي والألوان البديعة والبريق الطبيعي لأسطحة المصقولة إلي جانب سهولة تنظيفه ومقاومته لعوامل التعرية علي مر العصور، [١٨] لذلك نفذت كل النصوص محل الدراسة علي ألواح من الرخام.

ويلزم لصناعة التراكيب والنصوص مرخم وهو المشتغل بجميع أعمال الرخام من قطع وثقل ونقش الكتابات علي الرخام، [١٩] وتنوع مواد البناء هذه ربما تدل علي إمكانات المنشئين المادية أو مناصبهم الاجتماعية والسياسية.

رابعاً: الزخارف النباتية.

وقد كان للزخرفة النباتية مدلول هام، لما ورد في الآيات القرآنية من وصف البناء والتشييد علي اختلاف أشكاله وأنواعه وثماره، بما يتمشى مع رغبة الفنان المسلم في الاتجاه لمظاهر الطبيعة ولاسيما النبات، [٢٠] حيث اقتبس من أشكاله الكثير لذلك فإن الرغبة في الزخارف النباتية وإتقانها بدقة علي الكثير من النصوص الإسلامية

١٦ خليفة، ربيع حامد. (١٩٨٤)، ص ١٢١.
١٧ خير الله، جمال. (٢٠٠٧)، ص٦٠.
١٨ عارف، محمد. (١٨٩٧)، ص٧١.
١٩ الباشا، حسن. (١٩٨٩)، ص ١٠٧٦، ١٠٧٧.
٢٠ أبو طربوش، محمد هاشم (٢٠٠٦)، ص٤١.

قد عرف بكثرة منذ القرن ٢هـ/ ٨م باستخدام أوراق نباتية ثلاثية وخماسية ووحدات بسيطة مركبة، [٢١] وفي القرن ٦هـ/ ١٢م أصبحت الإطارات النباتية تحيط بالكتابات من جميع الجوانب، [٢٢] وتعد الزخرفة النباتية هي إسلامية في دورها الأول، حيث أنتج الفنان المسلم سجلاً حافلاً من العناصر النباتية في أشكال تجريدية محورة ذات طابع إسلامي عربي فريد، [٢٣] لكننا لم نجد في النصوص زخارف نباتية ويرجع ذلك لطبيعة الأحوال السياسية والاقتصادية في البلاد حيث وافق كتابة النص فترة معركة شرسة وكان الاهتمام بالجيش والأسطول والعتاد وليس بالترف والزخارف وانعكس ذلك علي كل شيء في العصر الأيوبي الذي دام قرابة ثمانية عقود.

خامساً: الزخارف الهندسية.

كان الأسلوب الهندسي عامة متبعاً في إعداد النصوص الإسلامية التى تتطلب عملاً هندسياً بسيطاً من الخطاط في موازنة بين الكتابة المطلوبة وعدد سطورها وإتقانها مع المساحة المتاحة بالنسبة له علي النص، فضلاً عن تصميمه الخاص وتحديد إطاراته إذا كان هناك حاجة في النص للإطارات بجانب استخدام بعض العناصر والأشكال الزخرفية المراد حفرها علي النص، بل إن الحفر البارز يحتاج إلي إعداد هندسي، حتى لا تتزاحم سطور الكتابة، [٢٤] وقد تمثلت العناصر الهندسية في النقوش الكتابية الشاهدية في أشكال مربعات ومستطيلات ودوائر وأشكال بيضاوية وجامات وإطارات، [٢٥] لكن نصوص الدراسة لم تحتوي علي أية زخارف هندسية للأسباب السياسية السابقة.

سادسا: تحليل أشكال الخطوط والحروف.

وقد استخدم الخط الغائر في النقوش وهذا يستلزم للحفار أو النقاش المشتغل بحفر أو نقش الكتابات بأن يكون ملماً بقواعد اللغة العربية والتمكن بالكتابة والحرص علي التوافق بين النص والمساحة والشكل وبين ما أحاطه من زخارف، [٢٦] وقد اتفقت طريقة الكتابة علي النقوش الكتابية بالمنصورة، فنقشت بطريقة الأسطر الأفقية المنتظمة يفصل بين كل سطر وآخر شريط زخرفي، [٢٧] و تميزت أغلب النصوص بخط الثلث والذي أصبح له شعبية واسعة كخط زخرفي وخاصة بين خطوط الكتابات الأثرية المنقوشة، ومازال يعد حتى الآن أهم الخطوط الزخرفية، [٢٨] وفيما يلى تحليل حروف النصوص.

٢١ عرفت المراوح النخيلية منذ العصور القديمة في الفن الأشوري، واقتبسها منهم الفرس وأخذها عنهم المسلمون وابتكروا أشكالاً جديدة مجردة حيث أدى تطورها إلي اسلوب إسلامي زخرفي أصيل، القصيرى، اعتماد. (١٩٨٧)، ص٢٠.

٢٢ خير الله، جمال. (٢٠٠٧)، ص٧١.

٢٣ شافعي، فريد. (١٩٩٤)، ص٢٦٥.

٢٤ البقمي، موضي. (١٩٩٩)، ص١٩١.

٢٥ صلاح الدين، أحمد محمد (٢٠٠٨)، ص١٥٩.

٢٦ خير الله، جمال. (٢٠٠٧)، ص٨٤.

٢٧ خليفة، ربيع حامد. (١٩٨٤)، ص١٢٠- ١٢١.

٢٨ البهنسي، عفيف. (١٩٩٧)، ص٧١.

حرف الألف: هو أبو الحروف الطالعة ويسمى جسم الألف العمودي "قائم الألف" ويسمى الجزء العلوى منه "هامة الألف" وأما قاعدة الألف فترسم فى الغالب "بعقف أو تعويج" يستقر عليه الألف فوق مستوى التسطيح، كما قد يرسم الألف أحياناً بذنب نازل عن مستوى التسطيح، [٢٩] أما هامة [٣٠] الألف فهي الجزء العلوى منه وتعتبر مصدر مهم لجمال هذا الحرف، وإهتم الخطاطون بهذا الجزء من الحرف حتى أنهم زخرفوا هامة الألف بمثلثات تقوست جوانبها العليا، وهذا الشكل يمثل نقله زخرفيه من شكل الشوكة الزخرفية إلى شكل المثلث، وقد زخرف بهذه الطريقة الحروف الطوالع وكافة اللواحق الزخرفية القائمة التي تشبه حرف الألف. [٣١]

وعقف الألف وهو ما يقصد به الانكسار في القاعدة (قاعدة الحرف) على شكل زاوية قائمة [٣٢] يستقر بها الألف على مستوى التسطيح وهو أسلوب في الرسم له أصول النبطية، [٣٣] أما ذنب الألف فهو عبارة عن جزء خطى نازل عن مستوى التسطيح ويعتبر امتداد لجسم الألف، وهى أيضاً من الظواهر النبطية، وهو يختلف عن عقف الألف في أنه يختفى ويظهر من حين لآخر في النقوش المبكرة والمتأخرة على حد سواء، حيث تؤثر عدة عوامل في ظهوره واختفاءه مثل ازدحام الكتابات أو قلتها وضيق المساحة بين السطور أو ضيق المساحة بين الكلمات وإطار الأشرطة السفلى أو رغبة الخطاط في ذلك، [٣٤] وقد ابتدأ رأس حرف الألف بسنه طبقاً لقواعد خط الثلث.

حرف الباء وأخواتها: تتركب الباء وأخواتها من خطين منتصب ومنبطح، حيث يلقى خط عمودي متوسط الطول على الطرف الأيمن لخط أفقي مع زخرفة طرفي هذين الحرفين بزخارف هامات الحروف وترسم الباء وأخواتها المبتدئة والوسطية والمنتهية على شكل قائم يصل طوله إلى نحو ثلث طول حرف الألف تقريباً، وتنتمى الباء وأخواتها إلى الحروف الطوالع، وهى تقبل الاتصال بما قبلها وما بعدها وهى من الحروف التي تستقر على مستوى التسطيح، ولا تنزل عنه سواء كانت مفرده أو مركبة. [٣٥]

حرف الجيم وأخواتها: وهى من الحروف التي تستقر على مستوى التسطيح فى حالة رسمها مبتدئة أو وسطية، أما في حالة رسمها مفرده فتنزل عراقتها أسفل مستوى التسطيح، [٣٦] وقد قام الخطاط بعدة محاولات

٢٩ حسين، فرج. (٢٠٠٧)، ص ٣٦٦.

٣٠ إذا كانت هامة الألف من أهم مميزاته فهناك حروف أخرى وأجزاء من الحروف زخرفت بنفس أسلوب هامة الألف مثل حرف اللام وقائم الباء وأختها وقوائم حرف السين وأختها وقائم الصاد والضاد وقائم حرف النون المبتدئة والوسطية وقائم حرف الياء المبتدئة والوسطية وشكله الدال القائمة وشكله الكاف القائمة وقائم حرف الهاء الزخرفي وأطراف بعض الحروف مثل ذنب الباء وأختيها المفردة والمنتهية وذنب حرف الفاء المفردة والمنتهية وذنب حرف اللام وقائمي اللام ألف، وطرف الضلع من الدال والكاف وعراقة الراء وأختها التي تستقر على مستوى التسطيح، وكذلك عراقة الميم والواو. حسين، فرج. (٢٠٠٧)، ص ٣٦٧.

٣١ حسين، فرج. (٢٠٠٧)، ص ١٠١.

٣٢ جمعة، إبراهيم. (١٩٦٩)، ص ١٥٨.

٣٣ حسين، فرج. (٢٠٠٧)، ص ٣٦٦.

٣٤ حسين، فرج. (٢٠٠٧)، ص ٣٦٦.

٣٥ حسين، فرج. (٢٠٠٧)، ص ٣٦٨.

٣٦ جمعة، إبراهيم. (١٩٦٩)، ص١٠٧.

لزخرفة هذا الحرف، وذلك بترك مسافة خطية على يمين الحرف وهو ما يسمى مقدم الجيم، كما قام بزخرفة هذا الجزء وجبهة حرف الجيم وطرفها العلوى بزخارف هامات الحروف الطالعة والزخارف النباتية أو تفطيحها.[٣٧]

حرف الدال وأختها: يذكر القلقشندي أن الدال وأختها لها صورة واحدة على شكل مثلث على زاوية واحدة، ويجمع طرفها جمعاً يسيراً، وإنها ذات أشكال مجموعة ومبسوطة ومخطوفة ومقطوفة،[٣٨] وقد التزم الخطاط بمقاييسها في الدال المفردة أما الدال المركبة فقد أخذت شكلاً بسيطاً فى معظم الكلمات.

حرف الراء وأختها: وهى من الحروف التي تقبل وصلها بما قبلها ولا تقبل وصلها بما بعدها، وتنتمى لمجموعة الحروف ذات العراقات ويتشابه هذا الحرف في حالة رسمه مفرداً أو منتهياً مع حرف النون في أغلب النقش تقريباً، ويغلب استخدام الراء المركبة على معظم الكلمات التي ورد بها حرف الراء والزاي.

حرف السين وأختها: ترسم السين وأختها المفردة، من جزءين أحدهما يستقر على مستوى التسطيح وهو عبارة عن ثلاث أسنان مرسومة على خط كتابي وهو ما يطلق عليه أسنان السين أو قوائم السين، أما الجزء الثاني، فهو عبارة عن قوس خطى نازل عن مستوى التسطيح أسفل السنة الثالثة، وهو ما يطلق عليه عراقة حرف السين وتقبل السين والشين وصلها بما قبلها وما بعدها ويستقر الجزء الذى يضم الأسنان فوق مستوى التسطيح وتأخذ عراقتها نفس حكمة عراقة حرف الراء وأختها في الرسم والزخرفة[٣٩] وقد جاءت السين والشين متساوية الأسنان وجمل ما بينها بأقواس صغيره.

حرف الصاد وأختها: تشبه عراقتها عراقة السين في البسط والتقوير،[٤٠] والصاد كما يذكر القلقشندي ليس لها إلا شكل واحد، وهى تقارب التلويزة.[٤١]

حرف الطاء: يتشابه حرف الطاء في رسمه مع حرف الصاد غير أن الفرق بين الحرفين هو تطويل قائم الطاء ليصل إلى امتداد حرف الألف، وقائم الطاء يكون مستقيماً أو مقوساً، وقد يميل عليها حتى يكاد يبلغ ما فوق قفاها.

حرف العين وأختها: يختلف رسم حرف العين وأختها إذا رسمت في أول الكلمة عن رسمها في وسط الكلمة وآخرها، فترسم في أول الكلمة على هيئة شكل مركب من خطين العلوى مقوس والسفلى مسطح ويكونان

٣٧ التفطيح هو تعريض في رأس الحرف.
٣٨ القلقشندي (١٩٦٣). ص٧٢، ٧٣.
٣٩ جمعة، إبراهيم. (١٩٦٩)، ص ٢٢٣.
٤٠ البقمي، موضى، ص ١٣٩.
٤١ القلقشندى. (١٩٦٣)، ص ٧٣.

معاً نصف دائرة مفتوحة من اليمين، فقد كانت العين المبتدأه موسعه الرأس على شكل دائرة غير مكتملة الاستدارة، [٤٢] أما العين الوسطية فقد رسمت على هيئة مثلث كامل مقلوب، أما العين المنتهية فقد رسمت بهيئة مثلثه الشكل مع التفاف ذيلها ناحية اليسار ثم إلى اليمين فى حركة نصف دائرية وأحياناً تكون مفتوحة العين وتشبه فى شكلها شكل حرف العين المبتدأة.

حرف الفاء وأختها: وهى من الحروف المتشابهة فى حالة رسمها فى أول أو وسط الكلمة وهى من الحروف التى تقبل وصلها بما قبلها وما بعدها، وهى ذات رأس مدور وقفا مستدير [٤٣] وتختلف الفاء عن القاف فى رسمها مفرده، حيث ترسم الفاء مستقرة على مستوى التسطيح بذنب يشبه ذنب الباء المفرده، أما القاف فرسمت بعراقة مثل عراقة حرف الواو وتنزل عن مستوى التسطيح.

حرف الكاف: جاء هذا الحرف كافاً مفرده مبسوطة وفق مقاييسها فى قواعد خط الثلث وأخذت شكلاً آخر متوسطاً.

حرف اللام: جاء كثيراً فى النقوش، فورد مبتدئا بمعنى أنه غير متصل بحرف قبله، محذوفة المطه، أما اللام المتوسطة فجاءت بسيطة على شكل قائم تنتهى بتشعيره خفيفة من أعلى، وتتكرر فى كثير من الكلمات.
حرف الميم: إختص هذا الحرف بتنوع أشكاله دون الحروف الأخرى فى كثير من الكلمات، فالمبتدئة منها أخذت شكلاً معلقاً مبتدئاً وكأنها أشبه بحرف الفاء، أما المتوسطة منها فهي مدغمه، [٤٤] وقد حظى حرف الميم في الكلمات المنقوشة بالالتزام من قبل الخطاط بنسب قواعد خط الثلث وبتنوع واضح.

حرف الهاء: لم يظهر في النقوش سوى شكل حرف الهاء المختتمة وكانت على ثلاث هيئات الأولى انسيابية على هيئة سنه من أسنان السين حيث ظهر تقوس صغير لأسفل بين سنتيها، أما الهيئة الثانية للهاء المختتمة عبارة عن دائرة صغيره مغلقه مستقلة يتقابل طرفاها عند نهايتها من أعلى على شكل حرف ×، أما الهيئة الثالثة فكانت عبارة عن خط صغير منكسر لأسفل مستوى التسطيح أشبه بحرف الهاء المختتمة في خط الرقعة.

حرف الواو: ترسم الواو المفردة برأس مستدير يابس القفا وعراقه كعراقه الراء وهى من الحروف المستديرة [٤٥] ولا يختلف رسمها مركبة عن رسمها مفردة، [٤٦] وتكون على خمسة أنواع، مجموعة ومبسوطة

٤٢ حسين، فرج. (٢٠٠٧)، ص١٠٣، ٣٧٠.
٤٣ جمعة، إبراهيم. (١٩٦٩)، ص١١٠.
٤٤ البقمي، موضى. (١٩٩٩)، ص ١٤١.
٤٥ حسين، فرج. (٢٠٠٧)، ص١٠٣، ٣٧٢.
٤٦ جمعة، إبراهيم. (١٩٦٩)، ص١١٣، ٣٢٧.

ومقورة وبتراء ومحفوفة ويكون ذلك في الإفراد والتركيب"، [٤٧] وقد جاء هذا الحرف في كلمات النقوش متشابه الشكل إلى حد كبير سواء كان الحرف مبتدئاً أو مركباً متوسطاً أو واو العطف.

حرف الياء: رسمت الياء بعراقه محرفه ذات لاحقه زخرفية أحياناً، وقد التزم الخطاط بدقة قواعد خط الثلث وتنوعه في رسم كلمات الحرف الواحد إلى حد كبير، ولم يترك الخطاط مكان إلا ووضع فيه حروفاً، ولذلك جاءت النقوش مكتظة بالكلمات المتداخلة والتي وضعت بعض حروفها بعيدة عن الكلمات ذاتها، مما يشكل لنا صعوبة بالغة في محاولة تتبع القراءة.

الخاتمة

يعتبر الخط العربي بحق تجسيداً حقيقياً للحضارة العربية الإسلامية، ومن ثم كان موضوعه شاملاً ومن المتعذر الإمام به إلماماً كاملاً، ولو اجتمع لذلك أولوا العلم وأهل الفن، بل إن ليتعذر استيفاء جانب واحد من جوانبه، والحق أن كثيراً من علماء المسلمين وغير المسلمين قد عنوا بدراسة الخط العربي وكتبوا بحوثاً كثيرة في هذا المجال.

لقد وفقني الله في هذا البحث، واستنبطت خلاله معارف جديدة أود أن ألقي الضوء عليها من خلال نقاط مختصرة هي.

١- نفذت الكتابات بطريقة الحفر الغائر علي النقوش محل الدراسة، مما يضفي عليها جمالاً زخرفياً نابعاً من تأثير الظل والضوء والتجسيم في العناصر.

٢- سيادة المادة الخام المنفذ عليها النقوش الكتابية وهي الرخام لصلابته ونقاءه وسطحه المصقول بالإضافة لسهولة تنفيذ الكتابات عليه وسهولة تنظيفه.

٣- أمدتنا النقوش الكتابية بمعلومات هامة، ومثلما تنوعت مضامينها تنوعت أشكال الخط عليها، وبذلك جمعت النقوش الكتابية علي هذه الأعمال أهمية بين دراستها من حيث الشكل وتنوع مضامينها.

٤- لم نجد إطارات هندسية تحيط بالنصوص الكتابية، وكذلك لم نجد أشكال للزخارف عليها، نظرا لحساسية المرحلة السياسية الخطيرة التي تمر بها البلاد في فترة العصر الأيوبي، لكن تجلت الزخارف الكتابية في أروع صورها بأشكال خطوط الثلث علي الرخام والتي تداخلت فيها الحروف والكلمات في أسطر أفقية.

قائمة المصادر والمراجع :

- أبو طربوش، محمد هاشم. (٢٠٠٦)، مساجد بمحافظة الدقهلية من القرن ١٣هـ/ ١٩م، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، ع٣٩.
- الباشا، حسن (١٩٨٩)، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة.

[٤٧] القلقشندى. (١٩٦٣)، ص ٩٨.

- الباشا، حسن. (١٩٩٠)، الفنون الإسلامية والوظائف علي الآثار العربية، ج١-٣، دار النهضة العربية، القاهرة.
- البقمي، موضى. (١٩٩٩)، نقوش إسلامية شاهدية بمكتبة الملك فهد الوطنية، (دراسة في خصائصها الفنية وتحليل مضامينها) مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية.
- البهنسي، عفيف. (١٩٩٧)، فن الخط العربى، بحث مستخرج من الفن العربى الإسلامي (فنون)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ج٣، تونس.
- جمعة، إبراهيم. (١٩٦٩)، دراسة في تطور الكتابات الكوفية علي الأحجار في القرون الخمسة الأولي للهجرة في مصر، دار الفكر العربي.
- حسين، فرج. (٢٠٠٧)، النقوش الكتابية الفاطمية علي العمائر في مصر، مكتبة الإسكندرية.
- خطاب، وائل. (٢٠٠٥)، العمائر الإسلامية الباقية في مدينة المنصورة وضواحيها حتى نهاية القرن ١٩م، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
- خليفة، ربيع حامد. (١٩٨٥)، فنون القاهرة في العهد العثماني، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة.
- خير الله، جمال. (٢٠٠٧)، النقوش الكتابية علي شواهد القبور الإسلامية، مع معجم الألفاظ والألقاب الإسلامية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق.
- داود، مايسه. (١٩٩١)، الكتابات العربية علي الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧- ١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- ذكي، عبد الرحمن. (١٩٦٠)، معركة المنصورة وأثرها في الحروب الصليبية، إدارة الشئون العامة والتوجيه المعنوي، القوات المسلحة، القاهرة.
- شافعي، فريد. (١٩٧٠)، العمارة العربية في مصر الإسلامية في عصر الولاه، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة.
- صبري، سماح. (٢٠٢٣)، حكايات تاريخية ترويها النقوش الكتابية، ميتابوك للطباعة والنشر، القاهرة.
- صلاح الدين، أحمد. (٢٠٠٨)، النقوش الكتابية علي المنشآت الإسلامية بمحافظتي الغربية والمنوفية حتى نهاية القرن ١٣هـ/١٩م، (اطروحة ماجستير غير منشورة)، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة طنطا.
- عارف، محمد. (١٨٩٧)، خلاصة الأفكار في فن المعمار، مطبعة بولاق، القاهرة.
- القصيري، إعتماد (١٩٨٧). الزخارف النباتية من الأرابيسك إلي الرقش العربي، مجلة المتحف الكويتية، مجلد٣، ع٢.
- القلقشندي. (١٩٦٣)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٦، المطبعة الأميرية. القاهرة.
- محمود عبد الستار. (٢٠٠٢)، دراسة تاريخية أثرية لمحافظة الدقهلية خلال العصر الإسلامي، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، قسم التاريخ، كلية البنات، جامعة عين شمس.
- موسى، عبد الله كامل. (١٩٩٧)، دراسة أثرية وثائقية لمدينة المنصورة منذ نشأتها وحتى نهاية القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي، مجلة كلية الآثار، القاهرة، ع٨.
- النبرواي، رأفت. (١٩٩٦)، النقود الإسلامية في مصر، عصر دولة المماليك الجراكسة، الطبعة الثانية.

الباب الوهمي ونيشة المقبرة: السمات العامة*

سهيلة أحمد فهمي عيسى**

مُلخص البحث

تهدف الدراسة إلى توضيح الفارق بين الباب الوهمي والنيشة من حيث المصطلح والوظيفة والتطور. وتخلص الدراسة إلى أن النيشة تشير إلى مسكن التمثال ومقره الذي يستقر فيه، ووسيلة انتقال المتوفى وصعوده إلى السماء، وتعني النيشة أيضاً مكانَ تحول التمثال إلى شكل آخر في وجوده، ليبعث صاحبه إلى الحياة الأبدية، كل ذلك إلى جانب دور النيشة المعماري في حفظ التمثال وحمايته. أما بالنسبة لـ "الباب الوهمي"، فهو يشير إلى واجهةً متسعة منسقة تتوسطها دخلات متفاوتة السعة والعمق، وتتضمن في داخلها بابًا وكوة، وكانت الكوة لا تشغل غير الجزء المتوسط من التركيب المعماري، ولا تشغله كله، وأطلق عليها ذلك الاسم لأنها تتخذ شكل باب. وقد انتهت الدراسة إلى عدة نتائج من أهمها أن كلاً من النيشة والباب الوهمي ليس لشيء واحد، وأن مصطلح "النيشة" أعم وأشمل من مصطلح "الباب الوهمي"، وأن الباب الوهمي من الممكن أن يكون جزءًا من النيشة، وليس العكس.

الكلمات الدالة: النيشة، الباب الوهمي، العمارة، المقبرة.

Abstract

False Door and the tomb niche: General Features

The study aims to clarify the differences between the terms "false door" and "niche" and to delve into their respective definitions, origins, and characteristics. The niche is a sculpture's abode, serving as a means of transportation and ascension to the sky, and a location where the statue transforms into another form of existence, granting its owner eternal life. Additionally, the niche plays a crucial architectural role in protecting and preserving the statue. On the other hand, the false door is a fa3ade with varying entrance widths and depths, and it contains an actual door within it. Unlike the niche,

* بحث مستخلص من رسالة ماجستير بعنوان النيشة في مقابر الأفراد المصرية القديمة: منذ ظهورها حتى نهاية العصر المتأخر، رسالة مسجلة لنيل درجة الماجستير في الآثار المصرية القديمة من قسم الآثار المصرية بكلية الآداب جامعة المنصورة، ٢٠٢٠

** معيدة بقسم الآثار المصرية، كلية الآثار جامعة دمياط باحثة ماجستير بقسم الآثار المصرية، كلية الآداب جامعة المنصورة

which only occupies a portion of the architectural composition, the false door is a more comprehensive element that can include the niche as a part of its design. The study's most significant finding is that the false door and the niche are not interchangeable terms, with the former being a more specific and limited than the latter.

Keywords: Niche, False door, Architecture, tomb.

مقدمة

تحتوي العمارة المصرية القديمة على ما يطلق عليه "الباب الوهمي" وفيه دخلة صغيرة، أو كبيرة تشغل جزءًا من أعلى لأسفل؛ وعادة ما تضم النيشة تمثالاً أو باب وهميًا، ويكون موقعهما في الجزء العلوي للمقبرة، وقد تطورت النيشة عن المشكاتين اللتين في طرف جدار الواجهة الشرقية في بداية الأسرات، ثم ثبتت بهذه المشكاة لوحة القربان، ثم زادت المشكاة في العمق والحجم، وأصبحت تشكل نيشا عميقا ذا سقف يشبه القاعة، وتتكون النيشة من جانبين، كتفين، وسقف، لوحة قربان أو باب وهمي، وتزخرف النيشة بمناظر صاحب القبر والقرابين وحملتها، هذه وتحاول الدراسة تحديد الوظيفة لكلٍّ من النيشة والباب الوهمي، وقد اختصت الدراسة بالنيشة والباب الوهمي للتأكيد على الفارق المعماري بينهما، والهدف من وجودهما أصلا في المقبرة مع التركيز على مواضع الاختلاف من حيث التصميم والإخراج والهدف من وجودهما.

أولاً: الباب الوهمي

أ) تعريفه ومسمياته

الباب الوهمي سمة معمارية مشتركة في المقابر المصرية القديمة، وهو عبارة عن وجهات متسعة منسقة، تتوسطها دخلات متفاوتة السعة والعمق، تعلوها أسطوانة حجرية أفقية ترمز إلى أسطوانة حصير قديمة، وتتضمن في داخلها أحيانا هيئة باب ذي مصرع أو مصرعين، وكانت الكوة لا تشغل غير الجزء الأوسط من التركيب المعماري ولم تشغله كله، وهو ما كان سببا في إطلاق اسم "الباب الوهمي" عليها، وذلك لعدم نفاذ جدرانها وغلق أبوابها. وهذا التعريف يعتمد على الوصف الحقيقي الشامل للباب الوهمي بناءً على ما أظهرته طبيعته في العمارة المصرية القديمة، وقد اختلفت مسميات الأبواب الوهمية، وكان هذا الاختلاف نابعا من اختلاف وظائفها، ومنها "الواجهات ذات المداخل الرمزية" أو "الواجهات ذات منافذ البا" على اعتبار أن المنافذ تخدم أغراض الدخول والخروج معًا، وأن الـ "با" كانت تستحب الخروج من القبر أكثر من حبها الدخول فيه، والمسمى الثالث هو "مداخل الروح".[١]

١ صالح، عبد العزيز. (١٩٦٠)، ٩٥- ٩٧.

ب) الباب الوهمي في اللغة المصرية القديمة

وقد سُمي الباب الوهمي في اللغة المصرية القديمة بمسميات عديدة على النحو التالي:

الكلمة	الدلالة الصوتية	الترجمة
	r-pr	الباب الوهمي[٢]
	Rwt	الباب الوهمي (الخاص بالمقبرة)[٣]
	Rwyt	العتب الخاص بالباب الوهمي[٤]
	k3	القرين[٥]

ويلاحظ في كلمة أن علامة r تشير إلى الباب وتعبر في كثير من النصوص عن المدخل أو فم المكان، لكن كلمة pr تشير إلى المنزل، وبالتالي يمكن ترجمتها حرفيًا إلى "باب البيت" لكن في سياق متصل بالقبر، فإن الكلمة تشير إلى باب بيت أبدي،[٦] أي الباب الوهمي. أما كلمة ، فهي تشير إلى الباب الوهمي الخاص بالقبر أو باب تلقي القرابين كما ذكرت النصوص المصرية القديمة *rwt nt šsp ʿwt*[٧] "الباب الخاص بتلقي القرابين"؛ وقد اشتقت من اللفظة *rwt* لفظة *rwyt* "العتب الخاص بالباب الوهمي". أما التسمية فارتبطت بالباب الوهمي لأن المصري القديم يري بأن الروح أو القرين أو الـ"كا" كان لديها القدرة على المرور من خلاله، لذلك كان هذا الباب بمثابة الرابط بين عالم الأحياء والعالم السفلي أي عالم الموتى من أجل "كا" المتوفى.[٨]

ج) الوظيفة:

ذهب كثير من الباحثين إلى أن وظيفة الباب الوهمي تتضح من خلال مسمياته، فهناك من يقول بأنه مجرد "لوحة تخليدا لذكرى المتوفى"،[٩] وهناك من يرى أن الباب الوهمي نستطيع التواصل من خلاله مع "كا" المتوفى، وأنه الحد الفاصل بين عالم السفلي وعالم الأحياء.[١٠]

٢ Wb 2, 397.8; Vergote, J. (1964), 135-37

٣ Wb 2, 403.13; Spencer, P. (1984), 196 ff

٤ Wb 2, 407.9-10; Spencer, P. (1984), 197; Goyon, G. (1971), 34, n.4

٥ Wb 5, 86.10-89.11

٦ إلا أن قواميس اللغة المصرية القديمة لم تذكر الكلمة بمخصص المقبرة.

٧ Eissa, A. (2002), 227-246

٨ Abdel Hamid, D.) 2014), 110f

٩ Bell, B. (1915), 29

١٠ ناقش الغرض من مداخل الروح وتطوراتها المعمارية العديد من الباحثين فهناك من يرى أن طراز المصاطب ذات المشكاوات كان طرازا ذا صبغة جنائزية، وهناك رأي آخر يذكر أن المداخل كانت تسمح لروح المتوفي بالدخول إلي مقبرته وخروجها منها.

Abdel Hamid, D. (2014), 110f

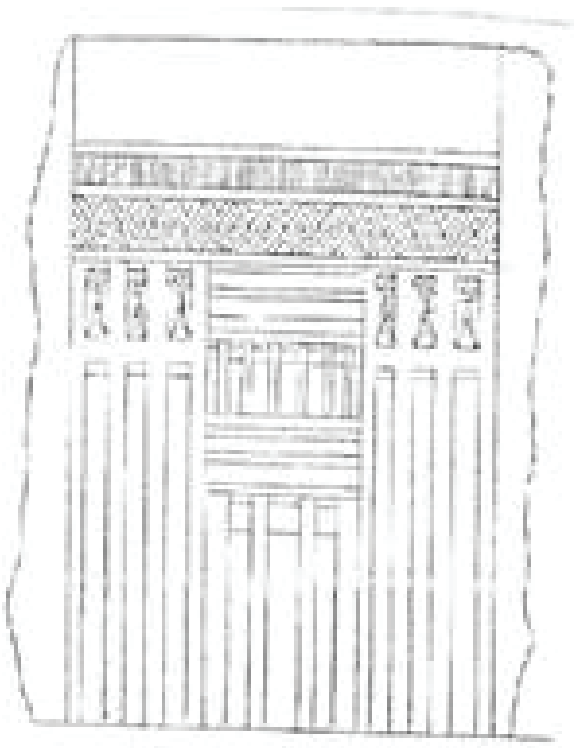
د) تصميم الباب الوهمي

يوجد الباب الوهمي عادة بالجدار الغربي للغرفة الرئيسية بالمقبرة المعروفة باسم "حجرة القرابين". وقد أثّرت تغيرات نمطية كثيرة في الباب الوهمي، وكانت جميع عناصر الباب الوهمي موجودة في الغالب، حيث يوجد الباب في المنتصف، وفي الجزء العلوي منه لوحة صورة المتوفى جالسًا على مائدة قرابين جيدة التجهيز، ومجموعة مفردة أو عدة مجموعات من عضادات الباب منقوشة بصيغ تقديم، بالإضافة إلى أسماء المتوفى وألقابه تحت هذه النقوش، وعادة ما يكون هناك تمثيل دائم لمالك المقبرة، وغالبًا ما يحمل عصا، وصولجانا، ويرتدي ملابس يعبر بها عن مكانته الاجتماعية .[١١]

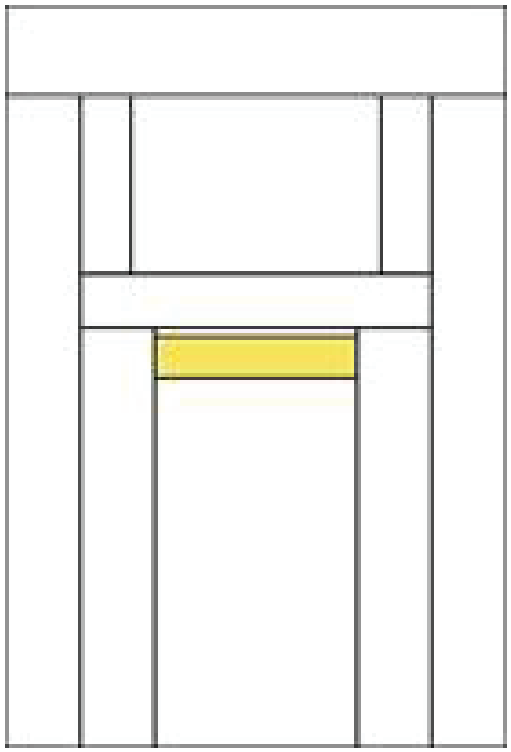
هـ) تطور الباب الوهمي

١) في عصر الدولة القديمة

كان الباب الوهمي السمة الرئيسية لجميع أشكال مقاصير المصطبة وأنواعها، وكان هناك نوعان رئيسيان من الأبواب الوهمية خلال عصر الدولة القديمة وهما واجهة القصر (شكل ١) أو من الطراز العادي (شكل ٢) .[١٢]



(شكل ١) باب وهمي من طراز واجهة القصر.
After: LÄ V, 564



(شكل ٢) باب وهمي من الطراز العادي.
After: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Egyptian_false_door_drum.jpg

١١ Abdel Hamid, D. (2014), 110f
١٢ Takenoshita, J. (2011), 6

ومن أهم الأمثلة لدينا في هذه الفترة الباب الوهمي للكاتب "ريدي نيس" الذي اختلف في تأريخه بين الأسرة الخامسة والسادسة (شكل ٣). وهذا الباب جزء من مصطبة على الجانب الغربي من الهرم الأكبر في الجيزة، كشف عنها بواسطة بعثة متحف الفنون الجميلة بجامعة هارفرد، ونقلت إلى متحف الفنون الجميلة في بوسطن عام ١٩٢١م.[١٣]

(شكل ٣) الباب الوهمي لـ "ريدي نيس" After: Der Manuelian.P. (1994), 61-63

وترجع شهرة الباب الوهمي لـ "ريدي نيس" أن به تمثيلاً نادراً لصاحب المقبرة في وضع أمامي كامل مع قدم ملتفة للخارج في الكوة المركزية للباب، حيث يتجلى صاحب المقبرة من العالم الآخر إلى عالم الأحياء؛ يمثل هذا الشكل الأمامي تقليدا لأبواب وهمية لها تمثال يقف في الكوة الداخلية، كما لو كانت تخرج من القبر، في حين أشار "سيمث"[١٤] إلى هذا الشكل الأمامي كبديل لمنحوتة شبة منحوتة .[١٥] وبالتالي، فإن الشكل الأمامي الكامل الفريد لمالك المقبرة في النيشة المركزية يختلف عن التمثيلات الدارجة ثنائية الأبعاد التي تحتوي على مجموعات متناظرة.

٢) في عصر الدولة الوسطى

في أوائل الدولة الوسطى، أخذت التغيرات تظهر وتتباين على الباب الوهمي حيث ظهر عليه لوحة قرابين مزينة _ في الغالب _ بعيني الإله حور (شكل ٤)، وكان الهدف الرئيسي من العينين الأوجات هو تمكين المتوفى من النظر إلى عالم الأحياء الموجود في المقصورة الصغيرة، وذلك لرؤية زوايا القبر ولمشاهدات تقديم الخدمات الجنائزية.

١٣ Der Manulian. (1994), 55
١٤ Smith (1946),pp.323-26
١٥ Der Manulian. (1994), 66

كذلك يمكن أن تحتوي مقاصير القبور على أكثر من باب وهمي واحد للمتوفي، وفي هذه الفترة كانت الأبواب الوهمية متطابقة التصميم ولها سمات أسلوبية مميزة مثل تحديد هوية المتوفى مع الإله أوسير.[١٦] وهكذا يبدو الفارق بين الدولة القديمة والدولة الوسطي حيث العينان على العتب، وأوراق من النخيل الطويلة غير العادية أعلي قالب الإطار فضلا عن ذلك تميزوا بتصوير بعض الجرار المملؤة بالزيوت المقدسة على العضادات الداخلية، وبعض الأبواب الوهمية لم تتبع نظام الدولة القديمة .[١٧]

(شكل٤) باب وهمي لحور نخت ابن ميرا مؤرخ بالأسرة الثانية عشر ومحفوظ بالمتحف المصري بتورينو Old fund cat ١٦١٢.

After: https://www.alamy.com/ancient-egyptian-false-door-stele-of-chamberlain-hornakht-son-bc-egyptian-museum-tur-ima--1759-1939-12th-dynasty-of-mera-slimestone-middle-kingdom html.ge361522863

٣) في عصر الدولة الحديثة

أصبح تمثيل الباب الوهمي نادرًا جدًا، وتم الاستعاضة عنه باللوحة ذات القمة مستديرة التي يعلوها عيني الأوجات وبينهما علامة شن .[١٨]

١٦ Abdel Hamid, D. (2014),113f
١٧ Abdel Hamid, D. (2014),113f
١٨ Satzinger, Stefanović, (2009), 88f

(شكل٥) لوحة ذات قمة مستدير لـ "سن رس" و "حر مس"
3228/After: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects

ثانياً: نيشة المقبرة

أ) تعريف النيشة ومسمياتها

تعرف النيشة بأنها دخلة صغيرة أو كبيرة تشغل جزءًا من الجدار من أعلى لأسفل، وكانت النيشة تضم تمثالا أو بابا وهميا، ويوجد في الجزء العلوي للمقبرة. وقد تطور شكل النيشة فبعد أن كان بدخلة أو دخلتين في الجدار تطورت عن المشكاتين اللتين كانتا في طرفي جدار الواجهة الشرقية في بداية الأسرات، ثم ثبتت بهذه المشكاة لوحة القربان، ثم ازدادت المشكاة في العمق والحجم، وأصبحت تشكل نيشا عميقا ذا سقف يشبه القاعة. هذا هو حال بعض المقابر في الدولة القديمة، وعلى هذا كان وضع النيشة. ولقد استمرت بعض المقابر بهذا الشكل في الدولة القديمة، حيث تضم نيشا في الجزء الجنوبي لجدار الواجهة الرئيسية، وغالبا تكون في (الواجهة الشرقية)، وتضم النيشة بعض الزخارف، ويمثل مقصورة القربان، في حين يظل باقي المقبرة مصمتا. وضمت المقصورة

الرئيسية نيشا ضحلا ومدخلا في الطرف الشمالي لجدار الواجهة الشرقية، يوصل لقاعة أو أكثر، وتضم مقصورة أيضا نيشا في الجدار الغربي يثبت به الباب الوهمي.[١٩]

وجاءت مسميات النيشة في اللغة المصرية القديمة:

الكلمة	الدلالة الصوتية	الترجمة
	Bbt	كوة في جدار [٢٠]
	ḥwt-kꜣ	بيت الروح، مصلى القبر، تمثال في معبد [٢١]
	šps	شاهد قبر، تمثال النيشة [٢٢]

ب) تكوين النيشة:

النيشة تتكون عادة من جانبين، كتفين، سقف أو عتب، لوحة القربان أو الباب الوهمي، ويزخرف النيشة بمناظر صاحب القبر والقرابين وحملتها، وتنقش النيشة بالكتابات الأتية:

١. صيغة الحتب دي نسو القربان.
٢. أسماء القرابين وقوائمها.
٣. ألقاب أصحاب المقابر وأسماءها.
٤. ألقاب الخدم والأتباع وأسماءهم.
٥. حديث صاحب المقبرة . [٢٣]

وهناك نوعان من النيشة الخاصة بالجزء العلوي من المقبرة هما نيشة التماثيل ونيشة الباب الوهمي.

ج) نيشة التماثيل:

هي التماثيل التي تزين عدد من مقابر الدولة القديمة بالجيزة، وسقارة المنحوتة في جدار، وفي أماكن أخرى من الأسرة الرابعة فصاعدا ، [٢٤] حيث تظهر أمثلة بمقبرة الملكة مرسى عنخ الثالثة G 7530 المؤرخة بعهد

١٩ سليمان، والبطل.(٢٠١٣)، ١٧٨،١٧٩.
٢٠ Wb 1, 419.10
٢١ Wb 3, 5.14-20
٢٢ Wb 4, 451.7
٢٣ سليمان، والبطل.(٢٠١٣)، ١٨٠.
٢٤ عبد الحفيظ، أحمد.(٢٠١٨)، ١٣.

https://dx.doi.org/10.21608/bfalex.2018.151335

خفرع أو منكاورع (شكل ٦ – ٨)، التي تزخرف الحوائط الشمالية للمقبرة الرئيسية بتماثيل نسائية واقفة للملكة، وأمها حتب حرس وبناتها، في حين يكون الحائط الجنوبي للغرفة الرئيسية مزخرفًا برجال في هيئة الكتبة، كما احتوت الغرفة الغربية على تمثالين في المحراب لمرسى عنخ الثالثة وأمها الملكة حتب حرس وذلك على جانبي الباب الوهمي.[٢٥] وكان الغرض منها التعرف علي صاحب القبر وإثبات نسبه ولكي تتعرف الكا على صاحبها، واستخدمت أيضا هذه التماثيل المترابطة خدمت كتماثيل للكا الخاصة بالمتوفي كذلك.[٢٦]

يبدو مما سبق أن هناك فرقا بين تمثال النيشة وتمثال الباب الوهمي، لأن تمثال النيشة لا يشترط وجوده في المقصورة أما عن تمثال الباب الوهمي فيشترط وجوده في المقصورة الخاصة بالمقبرة.

(شكل٦) تماثيل مرسى عنخ الثانية وأسرتها على الحائط الشمالي للغرفة الشمالية بالمقبرة [٢٧]
(After: https://www.osirisnet.net/mastabas/meresankh3/e_meresankh3_04.html)

(شكل ٧) الحائط الجنوبي للغرفة الرئيسية بمقبرة مرسى عنخ الثالثة [٢٨]
After: https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/mastabas/meresankh3/photo/meresankh3_cm_091_detail_01.jpg&lang=en&sw=1366&sh=768

٢٥ عبد الحفيظ، أحمد.(٢٠١٩)، ٣٩٤.
٢٦ Mahran, H.)2010(, 281
٢٧ DUNHAM D., SIMPSON W. K.)1974(, Pl. VI
٢٨ DUNHAM D., SIMPSON W. K.)1974(, Pl. VIII

(شكل ٨) الحائط الغربي للغرفة الغربية لمقبرة مرسى عنخ الثالثة [٢٩]
photo//After: https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/mastabas/meresankh3)
(768=sh&1366=jpg&lang=en&sw.228_cm_meresankh3

ومـن المقابـر التـي وجـدت أيضـا وتحتـوي عـلى نيشـة تمثـال خـاص بالمتـوفي مقـبرة (إياسـن) تحتـوي (G٢١٩٦) المؤرخـة في الفـترة مـا بـين عهـد الملـك خوفـو حتـى الأسرة السادسـة عـلى محـراب بـه تمثـال للمتـوفي محاطـاً بصيغـة قرابـين لـ ياسـن التـي يظهـر مـا تبقـى منهـا عـلى الجانـب الأيمـن في حـين يكـون الجانـب الأيـسر غـير منقـوش (شـكل٩).

(شكل ٩) الحائط الغربي لمقبرة إياسن [٣٠]

وقـد عـثر عـلى تماثيـل النيشـة في مقـبرة "واح تي" المؤرخـة بعهـد الملـك (نفـر إيـر كا رع) مـن الأسرة الخامسـة بسـقارة (شـكل ١٠)، حيـث عـثر داخـل المقـبرة عـلى ١٨ نيشـة، وتضـم ٢٤ تمثـالا كبـيرا منحوتـا في الصخـر وملونـا، تصـور صاحـب

٢٩ DUNHAM D., SIMPSON W. K.)1974(, Pl. XI

٣٠ https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/mastabas/iasen/photo/iasen_g2196_cm_42.jpg&lang=en&sw=1366&sh=768

المقبرة وعائلته، أما الجزء السفلى من المقبرة فيضم عدد ٢٦ نيشة صغيرة تحتوي على حوالي ٣١ تمثال منحوت في الصخر أيضا لشخص، إما واقفا أو في وضع الكاتب يرجح أنها لصاحب المقبرة وتماثيل لأفراد عائلته .[٣١]

(شكل ١٠) أمثلة على تماثيل النيشة بمقبرة "واح تي" بسقارة [٣٢]

أما مقبرة (إيرو كا بتاح) بسقارة المؤرخة بالفترة من الأسرة الخامسة حتى عصر الانتقال الأول، وقد اعتقد بعضهم أنها تؤرخ بعهد من (كاو حور) أو (جد كارع) من عصر الأسرة الخامسة ، [٣٣] وهي تحتوي على محاريب للتماثيل على كل من الحائط الشرقي والغربي للصالة الرئيسية (شكل ١١). [٣٤]

(شكل ١١) الحائطان الشرقي والغربي لجوسق إيرو كا بتاح بسقارة [٣٥]

٣١ بيان وزارة الآثار.(٢٠١٨، ١٦ ديسمبر).

٣٢ https://www.bbc.com/news/worldmiddleeast46580264?SThisFB&fbclid=IwAR0LaLZFoFzhOcBJtDsN_FPSKRPzTi-wQjFr62nZt8eKsCWOSH1Cs30DE4sQ

٣٣ https://www.osirisnet.net/mastabas/iroukaptah/e_iroukaptah_01.htm

٣٤ عبد الحفيظ، أحمد. (٢٠١٩)، ٣٩٦

٣٥ https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/mastabas/iroukaptah/photo/iroukaptah_cm_14.jpg&lang=en&sw=1366&sh=768

ومن النماذج رائعة الجمال للتماثيل الخادمة (للكا) وجدت في مقبرة (كار) وتحتوي مقبرة كار (7101 G) وابنه إيدو (7102 G) المؤرخة بعهد الملك (بيبي مري-رع من-نفر) على نماذج رائعة وجميلة لتماثيل مماثلة، وبجانب استخدامها للزخرفة، هذه التماثل المترابطة خدمت كتماثيل للكا الخاصة بالمتوفي كذلك، حيث احتوت مقبرة كار (7101 G) المؤرخة بعهد الملك بيبي الأول في إحدى كواتها على ستة تماثيل واقفة لذكور منحوتة في الصخر(شكل ١٢)، وهذه الأشخاص تمثل كار وأفراد من أسرته، ومن اليسار إلي اليمين نرى أربعة تماثيل متطابقة بباروكات مسترسلة تتدلى خلف الكتف، ويرتدون نقبة قصيرة وأذرعهم مقبوضة على أشياء أسطوانية، والخامس يكون لطفل عارٍ، في حين يرتدي السادس نقبة طويلة مثلثة من الأمام، وهو حليق الرأس، وقد دون النص فوق التماثيل، ورغم سوء حفظه فإنه يقرأ بالآتي:" مدير المقاطعات الزراعية الخاصة بالهرم، مري-رع من-نفر"، كاتب الوثائق الملكية، القاضي، رئيس كتبة كل الأعمال، كار".[٣٦]

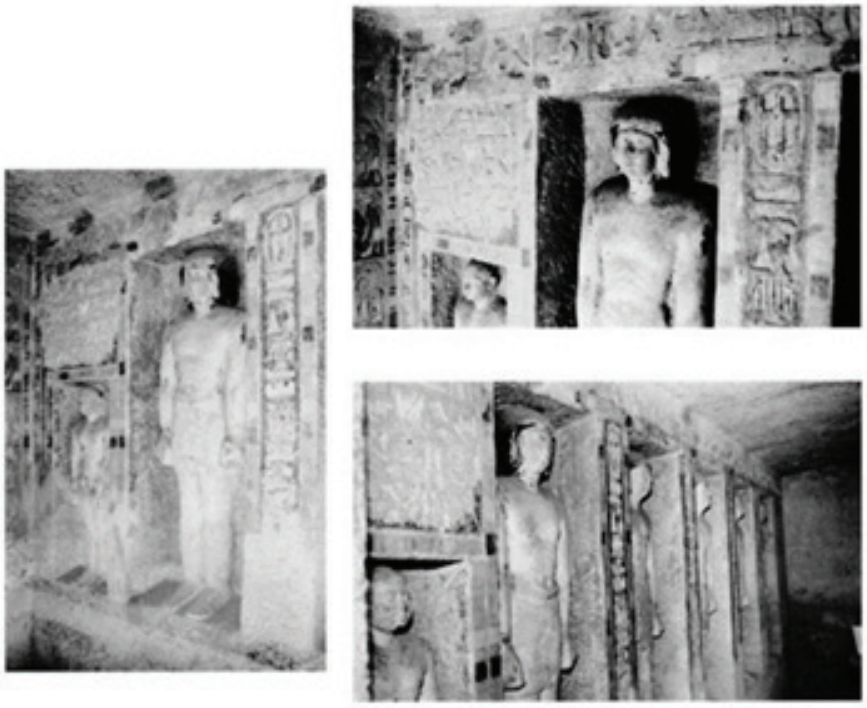
(شكل ١٢) تماثيل الكا بمقبرة كار G ٧١٠١ [٣٧]

وكذلك نري في (مقبرة إيدو) نحت في نيشات الحائط الشرقي بغرفة القرابين ستة تماثيل (شكل ١٣)، كان النحت الشمالي أصغر حجمًا من الآخرين، وفوقه نقش نص من أربعة أسطر يقرأ من اليمين إلى اليسار يتضمن ألقاب (كار) والد (إيدو) وبين النيشات التي تحتوي تماثيل من (٢-٦) وسطح الحائط يكون منحوتًا بأربعة أسطر رأسية، والنص الأفقي أعلى التماثيل الستة يتضمن صيغة قرابين موجهة لإنبو والنصوص بين كل تمثال والآخر تتضمن ألقاب المتوفي واسمه .[٣٨]

٣٦ عبد الحفيظ، أحمد.(٢٠١٩)، ٣٩٦.

٣٧ Simpson, W.)1976(, l. XI

٣٨ عبد الحفيظ، أحمد.(٢٠١٩)،٣٩٧.



(شكل ١٣) تماثيل إيدو في محاريب الحائط الشرقي
وأقصى اليسار يظهر تمثال والده كار في المحراب بحجم أصغر[٣٩]

ويعد من أشهر أمثلة تماثيل النيشة ذلك التمثال الخاص بمريروكا (شكل ١٤)، "مريروكا" ور هنا فى موقف مختلف قليلاً تسود فيه الجلالة على الواقعية التعبيرية، فالساق اليسرى في المقدمة توحي أنه مستعد بالفعل للنزول لتناول الطعام المعد له بمائدة القرابين .[٤٠]

(شكل ١٤) نيشة تمثال مريروكا

٣٩ Simpson, W.)1976(, l. XI
٤٠ Arnold. (1999), 41,42

د) النيشة التي يتوسطها باب وهمي:

تحاكي هذه الفتحات الوهمية في جدران المقبرة الأبواب والمقصورة، وهذه الفتحات الرمزية يمكن من خلالها أن تأتي (كا) المتوفي من الأعماق الخاصة بمدفنه المقبي لتناول القرابين المودعة به كل يوم، وفي تواريخ محدده وثابتة، وذلك من خلال التقوى الخاصة بالأحفاد أو انضباط الكاهن القائم على الخدمة الجنزية.

وتعد هذه الأبواب الوهمية نسخا لواجهة (السرح الملكي) وفقا للتقليد الذي ساد في بناء مصاطب الأفراد. ويعتقد أيضا أن المميزات الخاصة بالباب الوهمي تحدد بواسطة كلمة *p3 pr* والتي تعني "قدس القداس".[٤١] ومن هذه الآراء المختلفة يتضح أن تماثيل العبادة التي تحتاج لتعيش وجودا حقيقيا يمكن أن يتم تحريكها بواسطة (الكا) عن طريق صيغ الدعاء المناسبة، ومن ناحية أخرى يمكن تحريك (الكا) على نحو محتمل. وفي الواقع، فإن ظروف رحيل (الكا) قبل سكنها تحت الأرض واجتيازها عبر الجدار الذي يفصل غرفة الخاصة بالمقصورة، أي الجدار الذي يفصل عالم الموتى عن عالم الأحياء يتم من خلال النيشة، وقد ظهر ذلك في عقائد المصريين في عصر الدولة القديمة، ولتصبح النيشة أيضاً مأوى للتمثال الذي يشكل دعامة البعث الخاصة بهذا الفرد.

وعلى النحو الذي سبق بيانه يظهر بما لا يدع مجالا للشك أن العنصر الأساسي للمقبرة يمثله الباب الوهمي، فبواسطته من حيث مكانه والنقوش التي غطي بها، سمح للموتى أن يدركوا بإرادتهم هذا البقاء المتجدد إلى أبد الآبدين.

وهذا النوع من البعث المتكرر أو الدوري يتم إنجازه قبل كل شيء عن طريق القربان المطلوب بجانب سرد مختلف الأشياء التي تشكله، وهي وجود مائدة يمكن تقديم هذا القربان عليها، والممنوح ممكن أن يكون واحدًا أو أكثر من التماثيل، والصيغ التي رافقت ذلك تشير إلى أنها تطلبات ينبغي عملها على كل باب وهمي.[٤٢] ويتم توزيع هذه المتطلبات وتجميعها بصفة خاصة التمثال ومائدة القرابين الذين تقابلا مرة أخرى، فهم يظهران دائماً هذه المائدة أمام النيشة وهذا التمثال في النيشة.[٤٣]

فالتمثال والمائدة قد بدأوا في الظهور دائما معا، المائدة أمام النيشة والتمثال في النيشة.[٤٣]

ومن الأمثلة البارزة المميزة جدًا للتمثال من الأسرتين الخامسة والسادسة تشير إلى وضع تماثيل الموتى بالنقش المجسم في نيشة الباب الوهمي، منهم ثلاثة مدمرين الآن خاصين بـ "بتاح شبسس" (شكل ١٥)، حيث كانت تحتل النيشات الثلاثة في إحدى قاعات مصلاه الجنزي بابي صير؛ أما "عنخ إيريس"(شكل ١٦)، فقد مثل في وضعية الوقوف بلا حركة والأذرع مضمومة إلى الجسم .[٤٤]

٤١ عبد الحفيظ، أحمد.(٢٠١٩)، ٣٩٨.

٤٢ Boreux , C.)1922(,31

٤٣ عبد الحفيظ، أحمد.(٢٠١٩)،٣٩٩.

٤٤ عبد الحفيظ، أحمد.(٢٠١٩)، ٣٩٩.

(شكل ١٥)النيشات الثلاثة بمقبرة بتاح شبسس بأبو صير المؤرخة بعهد الملك ني وسر إني من الأسرة الخامسة .

(شكل ١٦) عنخ إيريس في نيشة الباب الوهمي المؤرخة بالأسرة الخامسة.

وكلا الصورتين السابقتين سيترجم فقط إلى شكل مادي وملموس من خلال المفهوم الذي يكون بموجبه الباب الوهمي هو الممر الذي تدخل من خلاله الروح إلى المزار.

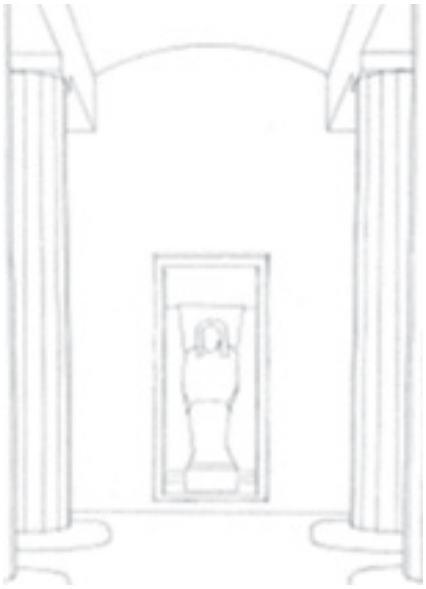
وفي الواقع، إن هذين النوعين من الوضعية الجسمانية يلاحظ ببساطة في جميع التماثيل المصرية، فهي إما غير متحركة أو القدم اليسرى إلى الأمام، وبالتالي يرجح أن الشخصيات التي أقيمت على هذا النحو في تجاويف الأبواب الوهمية كانت تتسم بالحيوية، بشكل أكثر من مثيلتها الموجودة داخل الناووس.[٤٥]

وقد استمر عمل التماثيل المنحوتة داخل النيشة عبر العصور وذلك لما استقر من ضرورة وقدسية لها حتى عصر الدولة الحديثة.

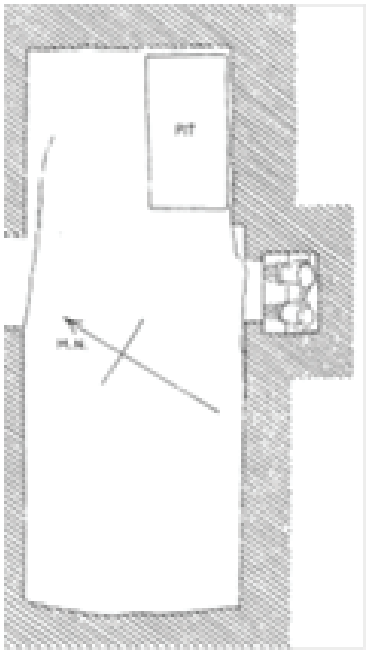
كما يشاهد على سبيل المثال في تمثال (أمنمحات)من عهد (سنوسرت الثاني) بمقابر بني حسن من عصر الدولة الوسطى (شكل ١٧)، التي يلاحظ تجسيد المتوفي في النيشة بهيئة المومياء؛ وفي عصر الدولة الحديثة لم يكسر

[٤٥] Boreux , C.(1922),31

(إمحوتـب الرابـع) هـذه القاعـدة في تـل العمارنـة، ففـي مقـبرة (آني) بتـل العمارنـة وضـع تمثـال للمتـوفي بالغرفـة السـفلية يسـبقه بـاب في شـكل عـام يشـبه النـاووس الخـاص بعـصر الدولـة القديمـة (شـكل ١٨)، وفي مقـبرة (رعمـس) أيضـاً يصـور المتـوفي وزوجتـه جالسـين بجـوار بعضهـما البعـض، حيـث نحتـوا في الصخـر، في تجويـف الجـدار الـذي يغلـق أسـفل الجوسـق مـع وجـود إطـار لباب(شـكل ١٩) .[٤٦]

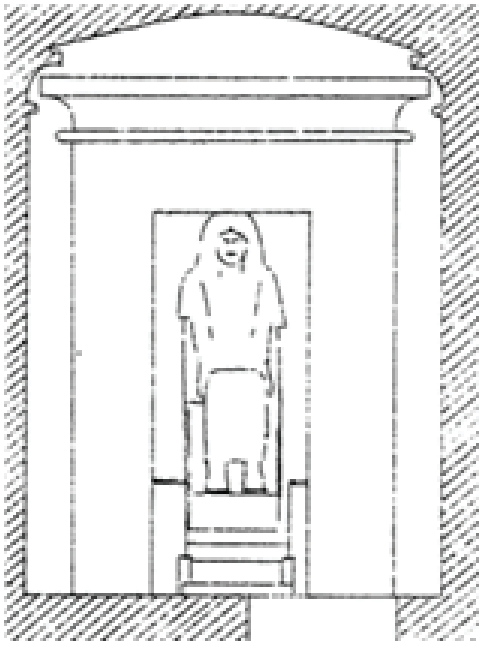


(شكل ١٧) تمثال أمنمحات في نيشة مقبرته ببني حسن المؤرخة بعهد الملك سنوسرت الثاني .[٤٧]



(شكل ١٨) رعمس وزوجته في نيشة مقبرته بالعمارنة .[٤٨]

[٤٦] Capart. (1920), 64 &Boreux, C.(1922), 32
[٤٧] Newberry,P, (1893) ; Garstang,J.(1907), 20 fig.8
[٤٨] Davies, N.(1903), IV, pl. XXXIV



(شكل ١٩) نيشة مقبرة رقم ٢٣ بالعمارنة .[٤٩]

وتتعدد النماذج كما رأينا في مقبرة (بتاح نفر سشم) بسقارة، وقد ارتبط تصميم الباب الوهمي بهؤلاء الذين ظهروا إما في عمق النيشة (شكل ٢٠)، وإما في الإطارين على يمين ويسار الباب الوهمي، وتم ذلك بنحت بارز على الجزأين الغائرين الظاهريين المصممين لهما بالباب .[٥٠]

(شكل ٢٠ الباب الوهمي لمقبرة بتاح نفر سشم بسقارة المؤرخة الأسرة السادسة [٥١]

[٤٩] Davies, N.(1903), V, pl. VIII
[٥٠] Boreux, C.(1922), 32,33
[٥١] Capart.(1907), XCIV, I

وعليه يتضح أن تمثيل الرجل المتوفى أمام مائدة القرابين أو المشي تجاهها قد أفسح المجال بشكل شبه كامل من الأسرة الخامسة إلي تمثيل المتوفي بالنحت، الذي يفترض أن يكون طعامه على المائدة نفسها، والذي استمر دومًا؛ ليوضع أمام الباب الوهمي أو يوضع في كوة في ارضية المزار، ربما رغبة في التأكيد على أهمية وجبة الجنازة المقدمة. واهتم النحات بالتعبير عن ذلك عبر إبرازه في نوع النافذة التي تعلو الباب الوهمي، أو عن طريق تجسيدها من خلال تعداد الأشياء من كل نوع، ومن خلال تجسيدها في الواقع.

تظهر الحالة الأولى، وهي العلامة التي تحتل كامل سطح النافذة ويحدد المتوفي عبر اسمه وألقابه جالسًا على مقعد منخفض أمام المائدة ذات القاعدة العالية يمد إليها أحد ذارعيه لتسلم القرابين، ويرفع في بعض الأحيان كوبًا إلى فمه بصورة تحاكي الابريق والحوض، اللذين يستخدمهما بعض الأسر في عصرنا هذا لغسل أيدي الضيوف، وغالبًا ما يتم وضعهم تحت قاعدة المائدة، وتحاط المائدة بنقوش تتضمن أسماء بعض الطعام ومختلف المواد التي تشكل القرابين مع وجود مؤشرات عديدة تتعلق بها وبظروفها للإفادة المتوفي.

وفي بعض الأحيان تظهر رأس المتوفي بالنافذة التي تعلو الباب الوهمي كما لو أن هذا الشخص يريد أن يطلع بنظره إلى ما يجري في الخارج ليس من المزار ولكن من غرفة الدفن... وهذه الوجبة الممثلة بدقة يجب أن تفسر كوجبة مأخوذة بواسطة المتوفين أو بالأحرى بتمثال المتوفي، داخل القبر. والوجبة المطروحة أمام الباب الوهمي كانت من خلال الاتحاد بين التمثال ومائدة القرابين، ومنذ ذلك الحين، - وفي الأغلب- يتم استكماله بتمثيل الكاهن المزدوج الذي يكون عادة الابن مقدم القرابين، أو حتى عدد أقل أو أكبر من الحاملين، ويبدوا ان الوجبتين كونتا وجبة واحدة في الواقع (شكل٢١) .[٥٢]

(شكل٢١) تمثال نصفي لبتاح نفر سشم

[٥٢] عبد الحفيظ، أحمد. (٢٠١٩)، ٤٠٢.

ويستنتج من العرض السابق أن تطور النيشة كان ملحوظا حيث إنه أصبح الشخص الذي يُجسد على هيئة مومياء في النيشة في مقابر بني حسن، وفي عصر الدولة الحديثة نجد في عصر العمارنة المتوفي وزوجته في النيشة بالسمات الأتونية، أما في عصر الأسرة التاسعة عشر فإن الجزء الأعلى الذي كان يزين بالقرابين أصبح تجسد فيه الألهه، وبالتالي أصبح يمثل الأشخاص أو يتم نقشهم في الجزء العلوي.

ثالثًا: مقارنة بين النيشة والباب الوهمي

عنصر المقارنة	النيشة	الباب الوهمي
الماهية	تعد النيشة سكن التمثال ومقر الذي يستقر فيه، ووسيلة انتقال وصعود للسماء، ومكان فيه يتحول التمثال لشكل آخر ليمنح صاحبه الحياة الأبدية، إلى جانب دور النيشة الأساسي في حفظ التمثال وحمايته، وتشمل النيشة الباب الوهمي أو تمثال في أغلب الأحيان.	يعد الباب الوهمي واجهة متسعة منسقة تتوسطها دخلات متفاوتة السعه والعمق، وتتضمن في داخلها باب وكانت الكوة لا تشغل غير الجزء المتوسط من التركيب المعماري ولا تشغله كله وأطلق عليها ذلك الاسم لأنها تتخذ هيئة الباب. هو كلوحة تخليدا لذكري المتوفي ويمكن التواصل من خلاله مع "كا" المتوفي وهو الحد الفاصل بين العالم السفلي وعالم الأحياء. ويدخل ضمن تكوين النيشة ولا يغني عنها.
الموقع	توجد عادة في الجزء العلوي من المقبرة، وهو في الجدار الواجهة الشرقية او الغربية.	يوجد في الجزء العلوي من المقبرة في غرفة الرئيسية المعروفة باسم "حجرة القرابين" بالجدار الغربي.
المكونات	تتكون النيشة من عناصر معمارية مختلفة لم تقتصر كونها عناصر زخرفية أو جمالية فقط بل عناصر وظيفية لعبت رمزيتها الدينية دورا هاما،[٥٢] وهي: - سقف نيشة - عتب - قاعدة - إفريز - فتحة النيشة	كانت جميع عناصر الباب الوهمي موجودة في الغالب حيث يوجد، وهي: - كورنيش - عتب - باب - دعامة داخلية وخارجية
العدد	يجوز تعدد عدد النيشات في المقبرة الواحدة	يوجد باب وهمي واحد للمقبرة خاص بصاحبه

٥٣ Manuelian ,.(2003), 1ff

مادة الصنع	صنعت أغلب النيشات من الحجر الجيري وهو الحجر الأكثر استخدامًا في مقابر الأفراد حتى نهاية الدولة الحديثة، ربما يرجع ذلك لرمزية اللون الأبيض الذي يرمز الى البعث والنشور ولسهولة العثور عليه أو منحوتًا في صخر المقبرة نفسه. وغالبًا ما تصنع النيشة من كتلة واحدة من الحجر ويطلق عليها أحادي الحجر وأحيانا ينحت التمثال داخله من نفس كتلة الحجر.[٥٤]	صنعت أغلبية الأبواب الوهمية من الحجر الجيري أو منحوتة في الصخر.
الطرز	تنوعت طرز النيشة منذ ظهورها وحتى نهاية العصور المتأخرة، وقد تأثرت بكل المعتقدات والطقوس السائدة في كل فترة مما أدي غلي انتشار طراز بعينة أو ظهور طراز غير مألوف خلال فترة ما.	بدأ ظهورها منذ بداية السرة الخامسة تقريبا وشاع استخدامها حتى نهاية الأسرة السادسة وقد ندر ظهورها بعد ذلك.
بداية الظهور	في مقابر الدولة القديمة تطور شكل النيشة من دخلة أو دخلتين إلى مشكاة أو مشكاتين كانتا في طرفي جدار الواجهة الشرقية في بداية الأسرات ثم زاد حجم المشكاة حتى شكلت نيشًا عميقًا ذو سقف يشبه القاعة. وأصبحت النيشة في عصر الدولة القديمة مأوى للتمثال الذي يشكل دعامة البعث الخاصة بالفرد.	بدأ ظهورها منذ بداية السرة الخامسة تقريبا وشاع استخدامها حتى نهاية الأسرة السادسة وقد ندر ظهورها بعد ذلك.
التطور	في عصر الدولة الوسطي استمر عمل التمثال داخل النيشة وذلك دليل علي استمرار قدسيتها.	في عصر الدولة الوسطي تطور الباب الوهمي حيث تزين بعيني "أوجات" وكان الهدف منها تمكين المتوفي من النظر إلى عالم الأرواح الموجودة في المقصورة الصغيرة، وأوراق النخيل أعلى الإطار وتصوير بعض الجرار المملؤة بالزيوت المقدسة على العضادات الداخلية. كان مطابقاً لما قبله من عصور من حيث الوظيفة والمضمون، والبعض القليل لم يتبع نظام الدولة القديمة.

٥٤ Bonnet.(1952), 504

الاستمرارية	كان تطور النيشة ملحوظ في وقد تجسد التمثال بسمات العصر مثل السمات الأتونية ثم تم تجسيد الجزء الأعلى بعد ذلك الألهه بدلاً من القرابين وذلك في عصر الأسرة التاسعة عشر	أصبح تمثيل الباب الوهمي نادراً جداً وتم الاستغناء عنة باللوحة ذات قمة مستديرة يعلوها عيني الأوجات وبينهم علامة شن.

رابعًا: الخاتمة والنتائج:

وفي ضوء ما سبق عرضه نستخلص ما يأتي:

- أن كلاً من النيشة والباب الوهمي ليسا لشيء واحد أو معنى واحد، وأن لكل منهما دوره ووظيفته وشكله في المقبرة المصرية القديمة في عصورها المختلفة وأن ارتباط كلاهما ببعضهما في المقبرة يوحي للوهلة الأولي أنه لا نيش بلا باب وهمي ولا باب وهمي بلا نيش فيه استثناء في قبور قليلة ولكنها تمثل وجودًا يجب أن يذكر، وكل ذلك يؤكد على عقلية المفكر والمصمم المصري القديم الذي لم يضع شيئا بلا وظيفة أو أداء لدور يمهد فيه الميت إلى قبول رحلة العالم الآخر بسرور ورحابة صدر معتمدة على مفاهيم دينية مدعمة بفن العمارة.
- أن الروح تمهد للانتقال من الباب الوهمي إلى مقصورة الباب الوهمي التي تحتوي على تمثال طقسي (تمثال النيشة) والتي انفصلت عما خلفها وخرج منها التمثال ليتقبل القرابين.
- أن تطور الطقوس أدى إلى وجود الباب الوهمي في النيشة، وأن مصطلح نيشة أعم وأشمل من مصطلح باب وهمي، وأن الباب الوهمي من الممكن أن يكون جزءًا من النيشة ولا يصح العكس.

خامساً: المراجع

أولا: المراجع العربية:

- سليمان، صالح ، البطل، عبد الله .(٢٠١٣). سقارة مقابر الأفراد(ط ١)، ج٢، مقبرة ني كاو إسي/إسي . دار حروف . القاهرة.
- شكري، محمد أنور. (١٩٥١). نصب أبيدوس والغرض منها. القاهرة.
- صالح، عبد العزيز.(١٩٦٠). مداخل الروح (الأبواب الوهمية) وتطوراتها حتى أواخر الدولة القديمة. مجلة كلية الأداب جامعة القاهرة، ٢٢(١)، ٩٥-١٣٦.
- عبد الحفيظ، أحمد.(٢٠١٨). اللوحة المحراب في مصر القديمة: اللوحتان CCG ١٠٦ و ١٨٥.SQ.MU نموذجاً، مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية، العدد ٩٣ (٤) https://dx.doi.org/١٠,٢١٦٠٨/١٥١٣٣٥.bfalex.٢٠١٨.
- عبد الحفيظ، أحمد. (٢٠١٩). اللوحة المحراب في مصر القديمة: منذ ظهورها حتى نهاية العصر المتأخر[رسالة دكتوراه] . كلية الآداب، جامعة المنصورة.

- ثانيا: المراجع الأجنبية:

- Abdel Hameid, Doha .(2014).A chronological study of the false door concept .seyouf institutes, for Tourism, Hotels and computer, Alexandria,1,110 -117.
- Arnold, D.(1999). Old Kingdom statues in their architectural setting. In Anonymous, Egyptian art in the age of the pyramids, Metropolitan Museum of Art,)1st ed.). New York .distributed by Harry N. Abrams.
- Barbotin C.(2005). Zeichnung, K des kryptographischen Streifens, La voix des hiйroglyphes Paris, 140-141, Nr. 77 [P,Ь,K];
- Bell, E, .(1915).THE ARCHITEC TURE OF THE ANCIENT EGYPT. London.
- Boreux, C.(1922). La stиle-table d'offrandes de Senpou et les fausses portes et stиles votives a reprйsentations en relief. Monuments et mйmoires de la fondation Eugиne Piot, (25), 29-52. https://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_1921_num_25_1_1815
- Capart, J.(1920). Leзons sur l'art йgyptien. Vaillant-Carmanne ,Liиge.
- Davies, N.(1906). The rock tombs of el Amarna 4. Archaeological survey of Egypt. Egypt Exploration Fund,(16).
- Davies, N.(1908). The rock tombs of el Amarna, 5 Archaeological survey of Egypt. Egypt Exploration Fund, (17). London.
- DUNHAM D., SIMPSON W. K. (1974) "The Mastaba of Queen Mersyankh III", Giza Mastabas 1, Boston: Museum of Fine Arts.
- Eissa A. (2002). Zur Bildreihe der Stele Louvre C 15 - Parallelen und Bedeutung,,MDAIK ,58, 227-246. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010037481
- Goyon, G. (1971). Les navires de transport de la chaussйe monumentale d'Ounas. Bulletin de l'Institut franзais d'archйologie orientale 69, 11-41.
- MAHRAN, H. I. M. (2010). "The pseudo-naos of the Late Period: a comparative view". In Bare , Ladislav, Filip Coppens, and Květa Smolбrikovб (eds), Egypt in transition: social and religious development of Egypt in the first millennium BCE. Proceedings of an international conference, Prague, September 1-4, 2009, 268-285, Czech Institute of Egyptology, Charles University in Prague, Prague.
- Manuelian, P. (1994). THE Giza Mastaba Niche And full-frontal figure of REDI-NES . IN THE MUSEUM of fine arts. Boston. http://giza.fas.harvard.edu/pubdocs/88/full/.
- Morenz, L.(2008). Sinn und Spiel der Zeichen: Visuelle Poesie im Alten Дgypten (Pictura & poesis 21), Kuln/Weimar/Wien, 90-99.
- Murray, M., (1905).Saqqara mastabas. Vol 1. British School of Archaeology in Egypt. London.
- Newberry, P. E. and GRIFFITH, F. L.(1893). Beni Hasan,1, Egypt Exploration Fund. London.
- Satzinger.H, H & Stefanović, D. (2009).The Stela of Horemhat at Turin. Chronique d'Egypte :(167),88-98. https://homepage.univie.ac.at/helmut.satzinger/Texte/StelaTurin.
- Simpson, W. K.,. (1974). The terrace of the great god at Abydos: the offering chapels of Dynasties 12 and 13. the Pennsylvania-Yale expedition to Egypt , The Peabody Museum of natural history of Yale University ; The University Museum of the University of Pennsylvania, New Haven,(5).
- Simpson, W. K.,.(1991).Mentuhotep, vizier of Sesostris I, patron of art and architecture. Mainz : Philipp von Zabern,.

- Simpson, W., K.,(1965). Papyrus Reisner II: Accounts of the dockyard workshop at This in the reign of Sesostris I. transcription and commentary. Boston: Museum of Fine Arts.
- Smith, William Stevenson (1946) A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom. London: Oxford University Press.
- Spencer, P. (1984). The Egyptian temple: a lexicographical study. London: Kegan Paul International.
- Takenoshita, Junko.(2011). when the living met the dead: "the social functions of false doors in Non-Royal funerary culture with references to examples from the first inter mediate period and middle kingdom] Thesis Masters [.School of History and Cultures, the University of Birmingham. http://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3048
- Vergote, J. (1964). L'Йtymologie de йg. rA-pr: copte 'рй: ar. birbā. Zeitschrift fьr дgyptische Sprache und Altertumskunde 91, 135-137

ثالثا: المواقع الإلكترونية:

- https://www.alamy.com/ancient-egyptian-false-door-stele-of-chamberlain-hornakht-son-of-mera-slimestone-middle-kingdom-12th-dynasty-1939-1759-bc-egyptian-museum-tur-image361522863.html
- https://www.bbc.com/news/worldmiddleeast46580264?SThisFB&fbclid=IwAR0LaLZFoFzhOcBJtDsN_FPSKRPzTiwQjFr62nZt8eKsCWOSH1Cs30DE4sQ
- https://www.osirisnet.net/mastabas/iroukaptah/e_iroukaptah_01.htm
- https://www.osirisnet.net/mastabas/meresankh3/e_meresankh3_04.htm
- https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/mastabas/iasen/photo/iasen_g2196_cm_42.jpg&lang=en&sw=1366&sh=768
- https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/mastabas/iroukaptah/photo/iroukaptah_cm_14.jpg&lang=en&sw=1366&sh=768
- https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/mastabas/meresankh3/photo/meresankh3_cm_091_detail_01.jpg&lang=en&sw=1366&sh=768
- https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/mastabas/meresankh3/photo/meresankh3_cm_228.jpg&lang=en&sw=1366&sh=768

إدارة المجموعات بالمتحف المصري: الممارسات، القواعد التنظيمية، والسياسات

محمد جمال راشد

مُلخص البحث

تتناول هذه الورقة الممارسات المتحفية بالمتحف المصري في القاهرة وأثر غياب الإستناد لسياسة المجموعات المتحفية على مدي إنتظام هذه الممارسات. تأسست مجموعة المتحف المصري في عام ١٨٥٨، والمتحف لديه ممارسات راسخة ونظام قوي لتوثيق مجموعته التي تنمو بسرعة. تميزت هذه الممارسات بتاريخ حافل من الإسهامات الثرية للإدارات المتعاقبة الفرنسية والمصرية، وتلك المكتسبة نت يجة للتبادل الدولي على تاريخ المتحف الطويل. على مر الزمن، تم تطوير التقاليد والممارسات، وتعزيز نظام التوثيق بالمتحف. ومع ذلك، فإن غياب السياسات المكتوبة لإدارة المجموعات وضع هذه المجموعات في خطر كبير، مما أثر سلبًا على عملية الإقتناء ، التوثيق، التتبع، والإدارة للمجموعة. فكان أن أدى ذلك إلى نظام غير متناسق في عمليات الإقتناء، الترقيم، التوثيق، التنازل، التتبع، والوصول إلى القطع الأثرية.

يكشف تحليل نظام التوثيق بالمتحف عن العديد من الأخطاء والمشاكل، مما أسفر عن تداخل في أنظمة الإقتناء والتوثيق، وإزدواجية أو تكرار الإدخال لنفس المقتنى أحياناً، ووجود العديد من القطع غير المسجلة أو مجهولة مكان الحفظ في الوقت الراهن، مما يثير قلقًا كبيرًا بشأن تتبع تحركات القطع وحفظ السجلات. كل هذه المشكلات ناتجة عن غياب سياسة شاملة لإدارة المجموعات يمكن أن توجه الأمناء والمختصين في الممارسات اليومية حول المجموعة. لطالما اعتمدت الممارسات المتحفية على تناقل تقاليد العمل والخبرات والإجراءات والإرشادات من جيل إلى آخر. ومع ذلك، مع النشاط المكثف الحإلى حول المجموعات المتحفية، ومع تقاعد عدد من الأمناء البارزين خلال العقد الماضي، هناك مخاطر متزايدة قد تهدد إدارة المجموعات بالمتحف.

تقدم هذه المقالة دراسة لتطور الممارسات عبر تاريخ المتحف، مع استعراض أمثلة تطبيقية للمشاكل الحرجة الناجمة عن المتغيرات غير المنتظمة في الممارسات المتحفية. تناقش أيضًا الممارسات من خلال تسليط الضوء على مجموعة مختارة من الحالات والإجراءات الموثقة. بناءً على ذلك، تؤكد الحاجة الملحة إلى وضع سياسة لإدارة المجموعات. وفي الوقت نفسه، تساعد المتحف في إعداد السياسات من خلال إرشاد الموظفين في عملية صياغة السياسات، بالإضافة إلى تقديم عدد من التوصيات لمعالجة هذه القضايا.

الكلمات الدالة: إدارة المجموعات المتحفية؛ سياسة المجموعات؛ الممارسات المتحفية؛ التوثيق؛ ميثاق الأيكوم.

* كلية الآثار – جامعة دمياط

Abstract

THE EGYPTIAN MUSEUM COLLECTIONS MANAGEMENT PRACTICES, GUIDELINES, AND POLICIES

This paper addresses the development of curatorial practices at the Egyptian Museum in Cairo and the impact of the absence of a collection management policy. The Egyptian Museum's collection was established in 1858, and the museum has well-established practices and a robust system for documenting its rapidly growing collection. These practices have been enriched through a long history of contributions from successive French and Egyptian administrations, as well as the knowledge gained through international exchanges over the museum's long history.

Over time, curatorial traditions and practices have been developed, and the documentation system has been strengthened. However, the lack of written policies for collection management has put the collection at serious risk, and thus collection accession, documentation, tracking, and management suffer negative impacts. This leads to an inconsistent system for object accession, numbering, documentation, disposal, tracking, and access. The museum's documentation contains numerous errors, resulting in overlapping accession/documentation systems, and many duplicate inventories, undocumented objects, and untracked artifacts posing serious object-tracking concerns and documentation issues. These issues, among others, are the result of the absence of a collection policy that guides curatorial practice. Curatorial practices have long relied on the passing or transfering of work traditions, expertise, procedures, and guidelines from one generation to the next. However, with the current intense activity surrounding museum collections and the retirement of several prominent curators over the past decade, there are increasing risks that could threaten the management of collections at the museum.

In this article, the author examines the evolution of curatorial practice over the history of the museum, as well as some practical examples of the challenges involved when curatorial practices are irregular. The article discusses these practices by highlighting a selection of documented cases and actions. Based on this, it emphasizes the urgent need to establish a collection management policy. At the same time, it assists the museum in policy development by guiding staff through the policy formulation process, in addition to providing several recommendations to address these issues.

Keywords: Collection Management; Collection Policy; Museum Practice; Museum System; Documenation; ICOM code of Ethics.

المقدمة

يتمتع المتحف المصري بمكانة متفردة عالميًا، ليس فقط لجمعه أهم مجموعة للآثار المصرية والتي طالما نالت الاهتمام والهوس العالمي، ولكن أيضًا لتفرده بتاريخ طويل من الممارسات المتحفية التي جمعت بين الجذور الراسخة لتقاليد العمل التي زرعها الإستعمار الثقافي الغربي والذي هيمن على إدارة المتحف قرن من الزمن [١٨٥٨-١٩٥٢]، وتلك التقاليد التي نقلت إليه عبر آلاف الآثاريين والأمناء والباحثين الأجانب ممن ترددوا على المتحف منذ نشأته بفضل ما شهدته الآثار المصرية من اهتمام بالغ وتطور ملموس، وأخيرًا الممارسات المصرية التي تنوعت بين التقليد والسبق والإبداع، وتشربت بتقاليد العمل والثقافة المصرية. حيث أن الممارسات المتحفية اصبحت جزءًا لا يتجزء من تاريخ المتاحف، تعكس جانب هام من تاريخ تطورها، دورها تجاه المجتمع، وتاريخ تطور أمانة المتحف، والتنوع الكبير في ممارستها من بلد لأخر ومن عصر لأخر؛ بل ومن أمين لأخر، بما تحمله من مساحة مرنة لشخصية الأمين في التمرس والإبداع, فإن هذا التاريخ الطويل، والمزيج الفريد من التجارب والخبرات التي شهدها المتحف المصري يجعل من الأهمية بمكان أن توجه الدراسات لتوثيق تاريخ هذه الممارسات، دراستها، وتحليلها حتى يتسني فهم هذا التاريخ وتقديم هذه الرحلة الفريدة بين متاحف العالم.

لطالما شغلتني العديد من الأسئلة حول التاريخ الثري للممارسات بالمتحف المصري، والتي تحتاج لتوجيه مزيد من البحث عن هذه الحالة الفريدة التي تستحق الدراسة. وعليه، فإن هذه الورقة تُقدم - أولاً - إطلالة سريعة على تاريخ الممارسات بإدارة المجموعات المتحفية بالمتحف، وما مر به من تجارب وخبرات تستحق التوثيق والدراسة؛ ثانيًا، التأكيد على أهمية تبني سياسة للمجموعات المتحفية، ومن ثم حث الهيئة الإدارية للمتحف على ضرورة تبني لائحة معتمدة لتنظيم مختلف العمليات بإدارة المجموعات من خلال الوقوف على جوانب القصور بالممارسات المتحفية وأثرها على استدامة مجموعة المتحف الأثرية.

تعد المتاحف مؤسسة مسئولة عبر هيئتها الإدارية عن صون المجموعات المتحفية التي في حوزتها والتي تمثل شواهد مادية غير متجددة للتراث الثقافي والطبيعي، وهو ما أكد عليه تعريف المُتحف [١] وميثاق الأيكوم للآداب والأخلاقيات المهنية للمتاحف. [٢] إذ يحدد البند الأول من القسم الثاني لميثاق الأيكوم للآداب السياسة العامة للإقتناء والعناية بالمجموعات المتحفية: "يجب على الهيئة المسئولة أن تتبني وتنشر ميثاقا يوضح سياسة المتحف الخاصة بإقتناء واستخدام المجموعات المتحفية والعناية بها." وهو ما يتحقق بقيام المُتحف بوظائفه في صون واستدامة المجموعات المتحفية." [٤] يبين مبدأ القسم الأول للميثاق على مسئولية السلطة الإدارية المشرفة على المتحف في ضمانة اتخاذ كافة التدابير اللازمة لإستدامة المجموعات؛ وينص بأن: ‹‹المتاحف مسئولة عن

١ راشد، ٢٠٢٣: ٣٧٦-٣٩٧.

ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 1-45

٢

٣ البند الثاني من القسم الثاني لميثاق الأيكوم للآداب.

ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 9 [article 2.1

٤ راشد، ٢٠٢٣: ٣٩٣-٣٩٤؛ راشد، ٢٠٢٢: ١٣٢.

حماية التراث الثقافي والطبيعي المادي وغير المادي. وتقع على عاتق السلطات المشرفة على المتاحف وعلى من يهتم بالتوجيه الاستراتيجي لها، مهمة حماية وتنمية هذا التراث، والموارد الإنسانية والمادية والمالية الموظفة لهذا الغرض››[٥]

فيما ينظم القسم الثاني كيفية قيام المُتحف بوظائف الجمع، التوثيق، الإدخال والإستنزال، الحفظ الوقائي، والتدخل بالترميم والعلاج إذا ما استلزم الأمر ذلك، فضلا عن وضع قواعد منظمة لعملية تداول المقتنات واستخدامها لأغراض الدراسة والبحث والتعليم. (ميثاق الأيكوم، ٢٠١٧) [٦] وينص مبدأ القسم الثاني بالميثاق بـ:‹‹تتمثل مهمة المتحف في الإقتناء والمحافظة وتنمية مجموعته المتحفية للمساهمة في المحافظة على التراث الطبيعي والثقافي والعلمي. وتشكل هذه المجموعات المتحفية تراثا عاما مهما يتمتع بمكانة خاصة في نظر القانون ويحظي بحماية التشريعات الدولية. وترتبط هذه الأمانة العامة بمفهوم الإدارة والإشراف للمجموعات الذي يشمل الملكية القانونية والديمومة، والتوثيق والوصول للمجموعات والنقل المسئول لملكيتها››.[٧] فالتوثيق الجيد للمجموعة والعناية بها يعتبر الركن الرئيسي لإنجاح إدارة المجموعات المتحفية، وذلك بإعتبار أن قدرة المُتحف على تقديم خبرات ناجحة للجمهور في الحاضر والمستقبل ترتكز على حالة المقتنات وتوافر المعلومات الموثقة عنها.[٨] وهو ما تحدده بنود القسم الثاني للميثاق (البنود ٢,١ إلى ٢,٢٨)،[٩] فيما يتم تعضيده وتفصيله في سياسة المجموعات لكل متحف.

وعليه، فإن هذه الورقة تؤكد على ضرورة تبني المتحف المصري لسياسة إدارة المجموعات المتحفية للتأكيد على قدرة المتحف على الإيفاء بمسئوليته وواجبه تجاه مجموعاته المتحفية والمجتمع على حد سواء. ويتم ذلك عبر الوقوف على بعض جوانب القصور في مختلف الممارسات لإدارة، جمع، توثيق، صون، واستخدام المجموعات المتحفيةالتي يمكن إرجاعها لغياب سياسة مكتوبة مُلزمة للهيئة الإدارية والعاملين بالمتحف. ومن ثم، فإن طرح هذا القصور والإشكاليات المترتبة عليه يأتي بهدف التأكيد على أهمية تبني سياسة مكتوبة لإدارة المجموعات تعكس واقع الممارسات، وتقاليد العمل بأمانة المتحف وتتسق مع ميثاق الأيكوم للآداب والأخلاقيات المهنية للمتاحف.

تتمثل إشكالية الدراسة في إفتقار المتحف المصري لسياسة (لائحة) مكتوبة ومعتمدة لإدارة المجموعات المتحفية، وهو ما ترتب عليه تباين ملحوظ في الممارسات المتحفية بسبب عدم الدراية الكافية لبعض الأمناء بالمنهجية الصحيحة أحياناً، أو لتراخي البعض عن تنفيذ المهام المسندة إليهم بالصورة الصحيحة أحيانا أخري. وقد تشبب هذا بدوره في الوقوع في أخطاء متكررة ترتب عليها الإضرار بالمجموعة المتحفية من حيث الحفظ والتوثيق، وتعرضها لمخاطر الفقد أو التلف.

٥ ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 3 [section 1: principal
٦ ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 8-13 [section 2.1-2.28
٧ ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 8 [section 2: principal
٨ Lord & Lord, 2009, 65-68; Rashed & Bdr-el-Din, 2018: 41-2
٩ ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 8-13 [section 2.1-2.28

وعليه، فإن هذه الدراسة تهدف لتوثيق الممارسات اليومية للعمل المتحفي، تحليلها، وتحديد مخاطر غياب لائحة للمجموعات المتحفية. ومن ثم، حث الهيئة الإدارية للمتحف على سرعة تبني سياسة لإدارة المجموعات المتحفية؛بجانب تقديم مجموعة من التوصيات التي يجب أن تتضمنها هذه اللائحة أو تُراعي في عملية إعدادها.

١. إدارة المجموعة المتحفية

تُحفظ المجموعات المتحفية كأمانة لصالح الجمهور وينبغي على المتاحف أن تعمل جاهدة على إتاحتها للعامة.[١٠] لذا فإن الإدارة المعنية بتنظيم المجموعات تنوب عن المتحف في القيام بوظيفته تجاه مجموعاته والتي تشمل العديد من العمليات والمهام الفرعية. فالهدف الرئيسي من إدارة المجموعات هو اتباع بيان مهمة المؤسسة (المتحف) مع ضمان استدامة وحفظ المقتنات على المدى الطويل. بناءً على ذلك، توفر إدارة المجموعات عملية مستمرة لضمان صيانة وحفظ المقتنات في المتحف. فيما تحدد أيضا كيفية قيام المتحف بإدارة مجموعاته والعناية بها حرصًا على تلبية المعايير والتشريعات الوطنية والدولية المتعلقة بالمتاحف ومجموعاتها.[١١] تساهم إدارة المجموعات في حماية مجموعات المتحف وإتاحتها للشركاء وأصحاب المصلحة. فهي أولاً، تساعد في صون المجموعة واستدامتها؛ ثانياً، تضمن وصول الجمهور إلى المجموعات بالصورة المناسبة؛ وثالثاً، تساعد في صون ونشر التراث والمعارف الممثلة في المجموعة.

إدارة المجموعات، هو مصطلح شامل، يُستخدم للإشارة إلى رعاية مجموعة المتحف، توثيقها، واستخدامها. وهي عملية واسعة النطاق تشمل مجموعة متنوعة من الأنشطة حول المقتنات المتحفية. هذه الأنشطة تشترك في الهدف المتمثل في حماية المجموعة وبياناتها المرتبطة بها من التدهور والتلف والسرقة أو الضياع. بالإضافة إلى ذلك، تتيح الوصول المادي والفكري إلى مجموعات المتحف.[١٢] تدور مهام إدارة المجموعات المتحفية حول كل ما يتعلق بوظائف المتحف، والمهام ذات الصلة بالمجموعات المتحفية بشكل مباشر. وهي مسئولة عن جمع، صون، تداول، واستخدام المقتنات بشكل سليم تحقيقا لمُهمة المُتحف في الاستخدام الأمثل لها في الوقت الحاضر وعلى المدي البعيد مع ضمانة استدامة المجموعات المتحفية للأجيال القادمة. تعتبر إدارتها قلب عمليات المُتحف ومحور إدارته؛ والأساس لكافة العمليات الأخرى التي يقوم بها المُتحف.

تُعرف إدارة المجموعات المتحفية بأنها: «النهج المنظم للتوثيق السليم، العناية، والاستخدام الحكيم للمجموعات المتحفية بما يسمح بالوصول العام والبحث،مع توفير الرعاية الوقائية والإشراف طويل الأمد على هذه الموارد في نفس الوقت. التوثيق الكامل للمقتنيات، والعناية بها هو المعيار الأساسي لمتحف مدار جيدا على أساس أن قدرة المتحف على تقديم خبرات قيمة للعامة تستند على مقدار العناية بالمقتنات والمعلومات

١٠ Simmons, 2020: 30
١١ Collection Stewardship Resources, American Alliance of Museums: an online resources
١٢ Fahy, 1995: 2-3

المتاحة حولها.» [١٣] ويمكن تعريفها على أنها جميع الإجراءات والسياسات التي يطورها المتحف لضمان رعاية وتوثيق مجموعاته وتفسيرها ونقل المعرفة المتعلقة بها. ويهدف ذلك إلى الحفاظ على استدامة المجموعات وضمان وصول أصحاب المصلحة في المتحف وخارجه إلى المقتنات وجميع المعلومات ذات الصلة بها. ويتخلص الهدف منها في الحفاظ على المجموعات مع ضمان إتاحتها على المدى الطويل لأغراض التعليم والبحث والتفاعل العام. [١٤]

تعمل إدارة المجموعات على تحقيق التوازن بين عمليات الصون والتوثيق الجيد للمقتنات بما يتيح للمُتحف توظيف مجموعاته لتنفيذ مهمته والقيام بدوره وتنظيم أنشطته للجمهور. وينبغي أن يؤخذ في الإعتبار أن نجاح إدارة المتحف في القيام بمهمتها يتطلب تقييمًا واقعيًا لمستوي التوثيق والصون وإتاحة الوصول للمجموعات في ضوء مهمة المتحف. فهي مسئولة عن إدارة مختلف العمليات حول المجموعات المتحفية وجودة المعلومات المتاحة حولها بما يسهل استخدامها ويرفع من جودة الأنشطة والفعاليات التي يقدمها المُتحف في صورة خبرات وتجارب للزوار ولشرائح المجتمع المختلفة. تشمل إدارة المجموعات المتحفية كل ما يتعلق بالأنشطة اليومية للعناية بالمقتنات والتعامل المباشر معها في العرض والتخزين والدراسة وتحركاتها المختلفة؛ التقييم المستمر للأعمال ومختلف العمليات ومراجعتها بغية التحسين وتجويد العمل هي من سمات الإدارة، ومن أهم محاورها؛ التخطيط الدائم بهدف إنماء المجموعات، صونها، استخدامها وتطويرها، وإثراء المعرفة حولها.

لذلك، فإن نهج الإدارة السليم يفرض الاستناد على الخطط (الأهداف وكيفية تحقيقها) بجانب اللوائح والسياسات المنظمة لخطوات العمل. لذا فإنه ينبغي على المتحف حتى ينجح في إدارته للمجموعات بشكل سليم أن يستند على قواعد منظمة، وهي ما تتمثل في سياسة المجموعات المتحفية. [١٥] وهي اللوائح والسياسات التي تُعرف بأنها: «مختلف الطرق القانونية والأخلاقية والفنية والعملية التي يتم من خلالها تجميع مجموعات المتحف وتنظيمها والبحث فيها وتفسيرها وحفظها وتحقيق الإتاحة للجمهور عن طريق العرض، أو عن طريق إتاحة المعلومات الخاصة بالمقتنات بشتي الطرق الممكنة» [١٦]

تشمل إدارة المجموعة المتحفية العديد من الاختصاصات الفرعية، لتشمل مثلا التوثيق والتسجيل، الجمع (الإقتناء)، الحفظ (العناية)، الدراسة (البحث)، العرض (الإتاحة والوصول)، التفسير، الإتصال، تداول المقتنى وتتبع تحركاته لأغراض العرض والدراسة والفحص؛ وذلك فيما بين العرض والتخزين، وقاعات الدراسة، والصيانة، أو التدخل بالترميم والعلاج إذا ما لزم الأمر. وهي الاختصاصات التي تمثل الأقسام الرئيسية لسياسة المجموعات المتحفية، واللوائح الفرعية المنبثقة عنها. والتي تأتي في إطار ضبط التعامل معها موجب الضوابط الأخلاقية، والسياسات والقواعد الحاكمة للتعامل مع المقتنات المتحفية، وسياسات المخاطر، والصيانة، والتنازل والاستبدال. [١٧]

١٣ Lord & Lord, 2009: 76-7
١٤ Simmons, 2020: 30
١٥ Simmons, 2020: 30
١٦ راشد، ٢٠٢٤ب: ٧٥
١٧ Ambrose & Paine, 2012: 189

تشمل إدارة المجموعات مجموعة من التخصصات الفرعية التي تتعلق بالوظائف والعمليات والمهام المختلفة التي يتحملها المتحف تجاه مجموعاته. وفي هذا الإطار، تعتمد إدارة المجموعات على محورين أساسيين لضمان نجاح مهمتها والمحافظة على سير العمل بما يتماشى مع سياسات المتحف وأخلاقياته المهنية. هذان المحوران يمثلان الركائز الأساسية في تنظيم، استخدام، وإدارة المجموعات المتحفية، وهما: السياسات (اللوائح) والعمليات والمهام (وظائف المتحف). هذان المحوران متكاملان، حيث يتطلب أداء المتحف لوظائفه، والتي تشمل العمليات والأنشطة المختلفة المتعلقة بالمجموعات المتحفية، أن يتم تنظيم العمل بشكل دائم وفقًا للوائح واضحة تحددها السياسات. هذه السياسات تقوم بتوجيه خطوات العمل، توزيع المهام والأدوار، وتُمكّن الإدارة من المتابعة، التقييم، واتخاذ القرارات السليمة. كما أن هذه اللوائح والسياسات تعكس الخبرات والتجارب المكتسبة من العمل المستمر على المجموعات المتحفية. ويتم مراجعتها وتحديثها وفقًا لتلك الخبرات والتجارب (الشكل: ١).

وعليه، تختص إدارة المجموعات بـ: (١) العمليات، المهام، والأعمال، وهي تشمل كافة الأنشطة التي تتمحور حول المجموعات المتحفية، وجميع المهام التي يقوم بها أمناء المتحف في التعامل المباشر مع المقتنيات. وتتضمن هذه الأنشطة عمليات الصون، الاستخدام، تنمية المجموعات، التوثيق والتسجيل، الحفظ الوقائي، الترميم، بالإضافة إلى مهام الإتاحة والوصول إلى المجموعات لأغراض الفحص، الدراسة، البحث، التصوير، العرض، التعليم، والتفسير. كذلك تتضمن تداول المقتنيات للأغراض المصرح بها. هذه الأنشطة تشكل جزءاً أساسياً من الروتين اليومي لعمل المتحف، وتقع على عاتق أمانة المتحف، مع إمكانية مشاركة جهات داخلية أو خارجية حسب الحاجة ووفق تنظيم الإختصاصات والمهام. (٢) سياسة المجموعات المتحفية، وهي تشير إلى مجمل اللوائح والقوانين المنظمة لعمل المتحف وأداء مسؤولياته ومهامه المتعلقة بالمجموعة المتحفية. غالباً ما يتم صياغة هذه اللوائح استناداً إلى الممارسات وتجارب العمل اليومي في المتحف، مع التأكيد على توافقها مع القوانين والمواثيق الوطنية والدولية. تشمل هذه السياسة الرئيسية لوائح فرعية مثل: لائحة التوثيق، لائحة العرض، لائحة الحفظ والترميم، لائحة الدراسة والنشر، ولائحة الإقتناء.[١٨]

[١٨] راشد، ٢٠٢٤ب: ٧٨-٧٩

شكل (١): الركائز الأساسية لإدارة المجموعات المتحفية. . (المؤلف)

٢. ممارسات إدارة المجموعات بالمتحف المصري

يعد المتحف المصري بالقاهرة أول مُتحف في مصر والوطن العربي إذ ترجع بداية رحلته في مقره الأول في حي الأزبكية والتي تأسس فيها المتحف بمرسوم محمد على باشا لسنة ١٨٣٦م، [١٩] إلا أن هذا المتحف سرعان ما أُغلق وضاعت مجموعاته عبر الإهداءات الدبلوماسية للسلطان العثماني والدوك ماكسملين ملك النمسا. [٢٠] ولم يلبث أن أعيدت فكرته، وبدأت اللبنات الأولي لتكوين مجموعاته الحالية في سنة (١٨٥٨) في بولاق، وهي البداية الحقيقية للمتحف ومجموعته الحالية. وكان أن حُدد نطاقه للإقتناء والجمع وشكلت نظم التسجيل والتوثيق وتقاليد الممارسات المتحفية به منذ هذا التاريخ حتى الوقت الحاضر. [٢١] وضع ماريت الذي عين مديراً للمتحف في ١٨٥٨ نظم التوثيق وإدارة المتحف ومجموعاته، وتطورت الممارسات المتحفية بالمتحف عبر الإضافات المتتالية لتقاليد العمل وتحسين نظم التوثيق به عبر التاريخ الطويل للمتحف والذي يمكن تتبعه بشكل جيد من خلال بعض الدراسات الرائدة في تاريخ الممارسات بالمتحف. [٢٢] والتي تكللت أيضا بوضع الدليل الإرشادي للتوثيق والتسجيل بالمتحف في سنة ٢٠١١، والذي وضع توصيف دقيق لكافة خطوات ومسئولية التوثيق والتسجيل وتفسير جيد لمعظم الحالات التي شهدت إشكاليات في التوثيق عبر تاريخ المتحف وذلك في الدليل الإسترشادي لقسم التوثيق والتسجيل (المعروف بكتاب البروتوكول). [٢٣]

[١٩] Rashed, 2017: 1-11; El-Far, 2022: 2-4

[٢٠] Rashed, 2017: 2; El-Far, 2022: 4-5; Sheikholeslami & Saleh, 2000: 85-97

[٢١] Rashed & Quirke, 2024: 147-9; Doyon, 2010: 8-9

[٢٢] Abou-Ghazi, 1988, 1-13; Bothmer, 1956: 13-20; Bothmer, 1964: 111-122; Sheikholeslami & Saleh, 2000: 85-97; Doyon, 2010: 1-37; Rashed, 2017: 1-11; Rashed & Quirke, 2024: 147-212

[٢٣] RCMDD, 2011; Kamrin, 2015: 432

برغم ثبات تقاليد العمل بإدارة المجموعات بالمتحف المصري إلا أن هناك العديد من المشاكل التي يمكن لمسها والتي يعود أغلبها لإفتقار المتحف لسياسة مكتوبة تحدد خطوات إلزامية لمختلف العمليات والأعمال وتوزع الأدوار والمهام بشكل دقيق وحاسم. وقد تزايدت هذه المشاكل بتتابع الأجيال وضياع بعض تقاليد العمل لعدم تناقل الممارسات بشكل دقيق بين الإجيال المتتابعة، خاصة وأن بعض الأعمال لا يتم ممارستها إلا نادراً. ومن ثم فإن بعض الأجيال قد لا تمر بهذه التجارب عمليًا. أضف إلى ذلك إفتقاد المتحف في العقد الأخير (العقد الثاني من القرن العشرين) للعديد من الأمناء ذوي الخبرات الواسعة بسبب التقاعد، ووجود فجوة ملحوظة ما بين الأجيال السابقة المتعاقبة والجيل الحالي بإدارة المجموعات المتحفية والذي لم يتمرس أغلبه على كافة تفاصيل العمل بالمتحف. [٢٤]

فيما يلي يمكن أن نستشهد ببعض الحالات لممارسات سلبية تعزز ما توصي به هذه الدراسة بضرورة استناد المتحف لسياسة مكتوبة لإدارة مجموعاته المتحفية، نذكر منها على سبيل المثال:

١. تعدد وتداخل أنظمة التوثيق بالمتحف، إذ يمتلك المتحف حالياً أربع أنظمة للتوثيق، فبجانب السجل العام (JE)، هناك أيضا نظم التسجيل المؤقت (السجل المؤقت (TR) و(P.N)، والكتالوج العام (CG)، والسجل الخاص (SR)، انظر لاحقاً (٢. ٤). (الأشكال: ٧-١٣)

٢. افتقاد المتحف لإمكانية التتبع لأعداد كبيرة من المقتنات لعدم إلتزام الأمناء بتدوين تحركات المقتنات بشكل دائم. وهي مشكلة ظهرت بصورة سلبية نظراً لسلوكيات التراخي وعدم الإلتزام بالممارسات اليومية لبعض الأمناء (انظر لاحقاً (٢. ٥)).

٣. حيازة المتحف لمجموعات كبيرة من الآثار التي ظلت محفوظة بالمتحف لعقود دون توثيق تحت مسمي إيداع مؤقت لظروف أمنية. (يعمل المتحف حالياً على تسجيل المقتنات التي تكرر إبقائها، فيما تم نقل المجموعات التي دخلت للمتحف في فترات الأزمات الأمنية على سبيل الإيداع إلى المخازن المتحفية بمنطقة أثار دهشور) انظر لاحقاً (٢. ٥).

٤. عمليات الإنزال/الاستنزال لمقتنات تعرضت لتلف تام أو تلك التي نُقلت بشكل كامل أو تعرضت للسرقة. فإستنزال المقتنات شديدة التلف والتي لم يعد من الممكن إستعادتها لا يزال يمثل مشكلة أمام الأمناء لعدم وضوح إجراءات الإنزال، وذلك برغم أن تاريخ الممارسات يشير إلى إمكانية أستنزالها وكان يتم ذلك بتدمير بقاياها أو دفنها في حديقة المتحف.

هذا بخلاف العديد من المشاكل الأخرى التي سوف نتطرق لبعضها في سياق النقاش بالإشارة أحيانًا وبشيء من التفصيل في الحالات التي تتطلب إيضاح.

[٢٤] Rashed, 2024: 1-5

٢. ١ الممارسات السابقة بإدارة المجموعات بالمتحف المصري

تُحدد سياسة المجموعات اللوائح، السياسات، الأسباب والممارسات، العمليات، وكافة الخطوات والأفعال التي تُجري بهدف جمع، توثيق، صون، استخدام واستدامة المجموعات المتحفية. وفي حالات الضرورة، فهي تصف أيضا: الممارسات السابقة على المجموعات المتحفية؛ الوضع الحالي لها؛ والأهداف المستقبلية فيما يتعلق بإنماء المجموعات.[٢٥]

ففي حالة مماثلة للمتحف المصري الذي يتمتع بميراث طويل لتقاليد الممارسات المتحفية لأكثر من مائة وستون عامًا مضت، تضاعفت فيها مجموعته عشرات المرات (شكل: ٦ أ-ب)، ومر فيها المتحف بالكثير من الأحداث ما بين تغيير في مقره، أو تعديل في نطاق الإختصاص المعني به، وكذلك في أنظمة التوثيق والتسجيل للمقتنات المتحفية (قارن الأشكال: ٧-١٣)، بالإضافة لإختبار العديد من الحوادث كالسرقات والحوادث الأمنية، أو لحالات الاستنزال الموسعة لجانب من مقتنيات المتحف التي وزعت على العديد من المتاحف المصرية. هذا التاريخ الطويل من التجارب والممارسات سبب العديد من الإشكاليات والمتغيرات في تقاليد العمل والممارسات ونُظم التوثيق لتفادي الأخطاء والمشاكل السابقة، لذا كان لازماً أن تتضمن أي لائحة جديدة للمتحف على إيضاح لهذه الممارسات.[٢٦]

إن الإدارة السليمة للمجموعات المتحفية لا تستقيم دون أن تأخذ في الإعتبار الممارسات السابقة على المجموعة المتحفية، ومن ثم ينبغي ألا تُغفل سياسة المجموعات المتحفية هذه الممارسات. إذ يجب أن يشار لها وربما تُلحق بدليل إرشادي يبين تفصيلاً الممارسات السابقة وكيفية التعامل معها في إطار سياسة المجموعات وقواعد الممارسات الحالية.[٢٧] فالممارسات السابقة على المجموعة المتحفية تعتبر ضرورة لإيضاح التفاصيل حول أسباب التعامل في حالات محددة. نذكر مثلا أن:

- قيام المتحف سابقًا بالإقتناء دون اتباع سياسة واضحة ومكتوبة تحدد نطاق معين للأقتناء. وهو الأمر الذي أنتهي بحيازتها لمقتنات لا تتوافق مع نطاق الإختصاص بها؛ أو ربما تغيير في نطاق إقتنائه. لذا من الضروري أن يتم تبرير ملابسات إقتناء مثل هذه المقتنات وأسباب وجودها ضمن مقتنيات المُتحف.[٢٨] ففي حالة المتحف المصري، نجد بعض المقتنات التي تؤرخ بالعصر البيزنطي، وبعض الآثار المسيحية واليهودية التي تم جمعها قبل إنشاء المتحف اليوناني الروماني (١٨٩٥) والمتحف القبطي (١٩١٠)، وبرغم نقل معظم هذه الآثار إلى هذين المتحفين إلا أن بعضها لا يزال محفوظ بالمتحف المصري حتى الآن.[٢٩] لذا فمن الضروري تفسير أسباب حيازة المتحف لمقتنات تقع خارج نطاق إختصاصه الحالي بأن إقتنائه

[٢٥] Lord, 2009: 92
[٢٦] Rashed & Quirke 2024: 147-9; Rashed 2024 (JGUAA2): 1-18
[٢٧] Lord, 2009: 85-90
[٢٨] Lord, 2009: 85-6
[٢٩] Abou-Ghazi 1988: 1-13; Doyon 2008: 8-30; Rashed & Bdr-El-Din 2018: 41-63; Rashed, 2024: 1-12

راشد، ٢٠٢٤ب: ٦٩.

لأثار قبطية، يهودية، ويونانية بيزنطية تم خلال القرن التاسع عشر وقبل إقامة المتاحف المعنية بجمع هذه المجموعات.[٣٠] وعليه، فإن الأمناء والباحثين سيتفهمون أسباب وجود هذه المقتنات بالمتحف الآن. كما أن لهذا الإيضاح أهمية حتى لا تكون ذريعة لفهم خاطيء يستند عليه في ضم مقتنيات جديدة قد تصل للمتحف ضمن الآثار المستردة أو الحفائر النظامية. فالمتحف يجب أن يكون محدد بشأن مبررات الحالات السابقة وعدم جواز تكرارها إذا ما أنقضي مبرر تكرار حدوثها.

على سبيل المقارنة، يمكن أن نتتبع ذلك في العديد من المجموعات العالمية مثل المتحف البريطاني[٣١] ومتحف الأشمولين، وكليهما سبق وأن غير مهمته ونطاق إختصاصه أكثر من مرة عبر التاريخ لإعتبارات جوهرية تم تبريرها. فإذا ما نظرنا لتاريخ مجموعة المتحف البريطاني وتكوينها، وتغير نطاقه لأكثر من مرة؛ كان المتحف يضم في رحلته الأولي مجموعات التاريخ الطبيعي والمواد الأرشيفية، وإنتهي به الأمر لتحديد الإختصاص بمجموعات الآثار فقط بعد أن تم فصل مجموعتي التاريخ الطبيعي والمواد الأرشيفية بتأسيس كل من متحف التاريخ الطبيعي والمكتبة البريطانية على التوالي. فقد أسس المُتحف في سنة ١٧٥٣م، وافتتح سنة ١٧٥٩م، ليكون مكتبة ومتحفًا وطنيًا للعامة موجب قرار من البرلمان البريطاني نص على أن يكون تحت إشراف مجلس أمناء يعين من قبل الحكومة. يعتبر المتحف البريطاني أول مُتحف وطني في العالم كُرّس لإقتناء التراث الإنساني حول العالم في كافة المجالات. وقد استمر كمتحف قومي ومكتبة عامة حتى سنة ١٩٧٣م، حينما أنشئت المكتبة البريطانية، وضم لها قسم المكتبة. وقد تم نقل المكتبة إلى مقرها الجديد في سنة ١٩٩٨/١٩٩٧م. وكانت النواة الأولي للمتحف هي مجموعة السير هانز سولان (١٦٦٠-١٧٥٣م)، والتي ضمت مجموعه كبيرة للتاريخ الطبيعي.[٣٢]

- قيام المتحف بتغيير نظام التوثيق الخاص به أكثر من مرة عبر تاريخ المُتحف حتى وصلت للنظام الأمثل للتوثيق. ونتيجة لذلك أحيانا ما يواجه الأمناء والباحثين نُظم أو منهجيات مختلفة لتوثيق المقتنات لا تخضع لنظام التوثيق الأساسي للمجموعة وفقًا لسياسة المجموعات.[٣٣] وعليه فمن الضروري توضيح الأسباب التي دفعت المتحف لأستخدام أكثر من نظام للتوثيق، أو لإختلاف المنهجية المتبعة في توثيق بعض المقتنات دون غيرها، وتبرير ذلك بكونها من الممارسات السابقة. وذلك مع توضيح هذه النظم وكيفية التعامل معها.[٣٤]

٣٠ Abou-Ghazi 1988: 1-13; Doyon 2008: 8-30; Rashed & Bdr-El-Din 2018: 41-63

٣١ صدر قرار البرلمان لسنة ١٧٥٣م بإنشاء هيئة المتحف البريطاني: لتضم مجموعة السير سولان، التي كان قوامها أكثر من ثمانين ألف مقتنًى للتاريخ الطبيعي، ومكتبة تضم أكثر من أربعين ألف كتاب ومخطوطة، واثنتين وثلاثين ألف قطعة عملة وميدالية. وذلك إلى جانب مجموعة مكتبات القطن، وهارلي، والمكتبة الملكية. وقد ضمت مجموعة مقتنيات المتحف لتصل لأكثر من ثمانية ملايين مقتنى متنوع. فيما سبق أن تم نقل مجموعة التاريخ الطبيعي لمُتحف التاريخ الطبيعي سنة ١٨٨١م. Abt, 2006: 126; Miller, 1974: 24-63

٣٢ Abt, 2006:.126; Miller, 1974: 24-63

٣٣ Rashed & Bdr el-Din 2018: 41-63

٣٤ ميثاق الأيكوم، ٢٠١٧: البنود ١-١١ (عن الاقتناء)، البند العشرين (التوثيق).

ففي حالة المتحف المصري نجد أن المتحف استحدث أكثر من نظام للتوثيق في فترات مختلفة مما أحدث لبثاً لدي العاملين والباحثين والمستخدمين (لأنظمة التوثيق بالمتحف، انظر أشكال: ٧-١٣). لذا فمن الضروري بيان طبيعة هذه الأنظمة والاختلاف بين هذه السجلات (لاسيما السجل العام (JE)؛ السجل المؤقت(TR)؛ [٣٥] الكتالوج العام(CGC)؛ السجل الخاص(SR)؛ سجل البدروم (SR٨)؛ السجل المؤقت الحديث(PV.)).[٣٦]

- كذلك فيما يخص تبني صيغ مختلفة لإدخال المقتنيات، خاصة في حال المجموعات المرتبطة ببعضها البعض، أو الأثر المكون من أكثر من جزء منفصل كالتوابيت والأواني الكانوبية وبعض قطع الأثاث والحلي. فمن المتعارف عليه أن التوابيت المصرية القديمة تتكون عادة من قطعتين إلى خمس أو سبع أجزاء متكاملة معاً في وحدة واحدة. كأن يكون الجسم والغطاء لتابوت واحد، أو لتابوت داخلي وأوسط وثالث خارجي بالأضافة لغطاء المومياء (قارن تابوت من خبر رع ك:6272-6268، مكون من خمس أجزاء لتابوت داخلي وخارجي وغطاء للمومياء، وقد أدخل برقم سجل عام واحد: س.ع. 2968)؛ [37] فكان يتم إدخال المجموعة ذات الوحدة الواحدة برقم إدخال واحد للسجل العام، فيما يُخصص لكل قطعة رقم بالكتالوج العام (قارن تابوت س.ع. 2968 أو رقم س ع 29682)، قارن أيضا (6123 + 6143 + 6142 = CG SR.5/13653 + 6125 +6124)، ومجموعة نس آمون من خبيئة الدير البحري والمكون من خمس قطع تحت سجل عام واحد، وخمسة أرقام إدخال بالكتالوج العام (JE29611 =CG6690-4)، وفي أحياناً أخري كان يتم إدخال كل منها برقم إدخال منفصل، وفي بعض الحالات يدخل الأثر برقم واحد متبوعا بأحرف للفصل بين أجزاء داخل المجموعة الواحدة (قارن على سبيل المثال أيضا طريقة إدخال العديد من مجموعات الأواني الكانوبية). قارن على سبيل المثال طريقة إدخال وتنظيم توثيق مجموعة التوابيت من باب الجاسوس بالدير البحري للكهنة (شكل: 12 أ-ب) والتي نظمت فيها صفحة السجل العام بصورة مغايرة لما هو متبع في السجل بحيث يتم تفصيل أرقام الكتالوج للتوابيت الداخلية والوسطي والخارجية في كل مجموعة لأحد الكهنة، والتي ادخلت برقم سجل عام واحد فيما، منح كل منها رقم كتالوج مستقل. وقد صاحب هذا التنظيم تدوين ملحوظة تفصيلية من أمين المتحف لإثبات ذلك.

هذا الاختلاف في منهجية الإدخال لأثر واحد كالتوابيت أو الأواني الكانوبية نتج عن غياب منهجية واحدة متبعة، وبما أن هذا الأمر حدث في فترات مختلفة عبر تاريخ المتحف في وقت لم يكن هناك منهجية

[٣٥] في بداية القرن العشرين، بجانب السجل العام وضع المتحف السجل المؤقت لتوثيق المقتنيات التي لم يحسم أمرها من حيث الإضافة لمجموعة المُتحف الدائمة أو إحتمالية نقلها لمكان أخر أو بيعها. وربما بالنظر في أمر قيام المتحف ببيع بعض المقتنيات المكررة أو غير ذات الأهمية في فترات تاريخية سبقت سن القوانين الدولية والمصرية، ومن ثم فإن هناك تبرير لأسباب البيع قديمًا وعدم جواز ذلك في الوقت الراهن.

Rashed & Bdr el-Din, 2018: 43

[٣٦] RCMDD, 2011: 54-8; Rashed & Bdr el-Din 2018: 43-4; Bothmer, 1956:13-20; Bothmer, 1964: 111-22; Trad, ASAE 70, 351–57; Kamrin, 2015: 432

[٣٧] Daressy, in ASAE 8 (1907), 147; CG 6268-72

محددة للإدخال، وفي غياب سياسة مكتوبة للتوثيق وإدارة المجموعات بصفة خاصة، لذا فمن الضروري أن توضح السياسة، وما ينبثق عنها من دلائل إسترشادية هذه المشكلة لتبسيط الأمر على الأمناء، والباحثين ومستخدمي المتحف في الحاضر والمستقبل.[٣٨] ولذا وجب التأكيد على أن المتحف تدارك هذه المشكلة في الدليل الإسترشادي لقسم التوثيق والتسجيل بالمتحف والذي قدم شرح لبعض الأمثلة وكيفية التعامل معها، فضلًا عن اعتماد منهجية موحدة لإدخال أي مجموعات جديدة للمتحف.[٣٩]

- هذا بجانب العديد من الأمثلة والاستشهادات للممارسات السابقة التي أجريت على المجموعات عبر التاريخ الطويل للمتحف والتي ينبغي الإشارة إليه في سياسة المجموعات مع إحالة الأمر للدلائل الاسترشادية التي تعطي تفاصيل أكثر تماماً كما في حال كُتيب بروتوكول قسم التوثيق والتسجيل بالمتحف المصري والذي يعطي تفصيل دقيق لمختلف الحالات والممارسات السابقة لعمليات الإدخال والتوثيق التي جرت على المجموعة فيما سبق وتوقف العمل بها.[٤٠] وقد ناقشت بعض الدراسات السابقة أمثلة لهذه الممارسات ومشاكل التوثيق والتسجيل لبعض مجموعات المتحف المصري، راجع على سبيل المثال: راشد & ستيفن كيورك ٢٠٢٤، راشد & بدر الدين، ٢٠١٨).[٤١]

لذا وجب إلتزام المُتحف بوضع لائحة للمجموعات المتحفية، تنظم العمل حول مجموعاته، وترسم الممارسات الحالية مع إيضاح كافة الممارسات السابقة. وقد يجبذ أن يُلحق بلائحة المجموعات دليل استرشادي للتوثيق، الإقتناء ، والحفظ على أقل تقدير بإعتبار أن هذه الأقسام قد شهدت تغيير وتطوير متعدد للممارسات على المجموعات المتحفية عبر تاريخ المتحف.

٢. ٢ تاريخ الممارسات بإدارة المتحفية المجموعات بالمتحف المصري

يعتبر المتحف المصري واحداً من المتاحف التي تتمتع بتاريخ ثري من الممارسات يمتد منذ عام (١٨٥٨) حتى الوقت الحاضر، وقد تميز هذا الثراء بإسهامات عديدة لأمناء وخبراء وأثريين مصريين وأجانب، خاصة وأن إدارة المتحف ظلت قرابة القرن من الزمان تحت إدارة فرنسية مما ساهم في نقل العديد من الخبرات نقلا عن الممارسات المتحفية الفرنسية والأوروبية.[٤٢] ولعل ذلك يمكن لمسه في اللبنة الأولي لسجل التوثيق الذي وضعه أوجست مارييت أول أمين أثار ومدير للمتحف المصري في بولاق سنة ١٨٥٨ حين وضع منهجية للإدخال والتوثيق للمقتنات نقلها عن تجربة المتاحف الفرنسية إنذاك (شكل: ٥).[٤٣] حافظ المتحف على نظم الإدخال

٣٨ Rashed & Bdr el-Din 2018: 43-4
٣٩ RCMDD Protocol Book, 2011: 73-5
٤٠ RCMDD Protocol Book, 2011: 54-76
٤١ Rashed & Bdr el-Din 2018: 41-63; Rashed & Quirke 2024: 147-212
٤٢ Rashed & Quirke 2024: 147-50; Doyon, 2010: 1-37; Abou-Ghazi, 1988, 1-13; Devauchelle, 1985, 105-131
٤٣ Doyon, 2010: 7; Abou-Ghazi, 1988, 1-13; Devauchelle, 1985, 105-131

بالسجل العام مع إدخال بعض التعديلات البسيطة على أعمدة إدخال البيانات من واقع التجارب الفعلية عبر العقود المتتالية حتى الوقت الحاضر (أشكال: ٧-١٠، ١٢).[٤٤]

فيما يلي نستعرض جانب من الممارسات السابقة بإدارة الأمناء حول إدارة المجموعات المتحفية بالمتحف المصري.

٢. ٣ الممارسات اليومية للأمناء وفق تقاليد العمل

يعتبر الأمين هو الوسيط فيما بين المجموعة المتحفية والجمهور، وهو المسئول الأول عن كافة المهام والعمليات التي ترتبط بالمجموعات المتحفية بإعتباره المشرف عليها. الأمين (القيّم) هو الشخص المسئول عن المقتنات المتحفية، جمعها، رعايتها، وإنمائها. وظيفة الأمين هي أقدم الوظائف المقترنة بالعمل المتحفي، وأهم الوظائف المرتبطة بالمُتحف وإدارة المجموعات المتحفية عبر التاريخ ومنذ النشأة الأولي للمتحف.[٤٥] يُعرف المسمي الوظيفي (الأمين) في معجم المعاني الجامع، بأن (أَمين)، هو اسم، والجمع منه (أُمَناءُ). والأَمِينُ، يعني "المحافظ الحارس"، فمثلاً يقال: رَجُلٌ أَمينٌ : أي الْمَوْثوقُ بِهِ ، أَو الَّذِي يُوثَقُ بِهِ. فيقول سبحانه وتعالى في القرآن الكريم: (وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ) النمل آية (٣٩). وعلى مر التاريخ تطورت هذه الوظيفة وتشعبت مهامها ومسئوليتها، ويمكن تقديم تعريف مبسط للأمين بأنه: **"الشخص القيم على المجموعة المتحفية (المقتنيات)، والمسئول عن مختلف الوظائف، المهام، والعلميات التي تقوم عليها، وهو الوسيط الأول بين المجموعات المتحفية وجمهور الزوار والمترددين عليها."**[٤٦]

مرت أمانة المتحف بمراحل تطور عديدة تشعبت فيها المهام وتعددت الواجبات عبر العصور.[٤٧] هذا التطور والتشعب في مسئوليات ومهام الأمناء يمكن لمسها في الاختلاف الملحوظ في كيفية توزيع وتنظيم المهام والمسئوليات بالمتحف، وتحديداً تلك الموكلة للأمناء ما بين متحف وأخر أو من بلد إلى أخر في الوقت الحاضر. فقد نتج هذا التنوع والاختلاف عن التطور الكبير للمهنة تاريخياً، ووفقاً لعوامل ومتغيرات عدة تتعلق بطبيعة المُتحف، وطريقة إدارته وبيئة العمل.[٤٨] وهو ما جعل من هذه الوظيفة مجال للدراسة ولاختلاف الآراء حول مهام هذه الوظيفة، الخبرات المطلوبة لها، وأولويات العمل بها. والتي بالضرورة تختلف من بيئة عمل لأخري.[٤٩] وقد تزايدت الدراسات حول الممارسات وتقاليد العمل في المتاحف. وكان أن ناقشت كيت فاول وظيفة أمين المتحف، وحاولت تتبع أصل الوظيفة عبر تأصيل الكلمة بجذرها اللاتيني. وتطرقت لتطور هذه الوظيفة

٤٤ Rashed & Quirke 2024: 147-50; Bothmer, 1956:13-20; Bothmer, 1964: 111-22

٤٥ Fowle, 2007: 10-11; Lord & Lord, 2009: 77; Gibbons & Winwood (eds.), 2005; 170; Marincola, 2001: 26

٤٦ Rashed & Bdr-El-Din., 2018: 41f

٤٧ Fowle: 2007: 10f; Murdoch, in Kavanagh, 1994: 142-6;. Cereni, 2014: 11-19

٤٨ Murdoch, in Kavanagh, 1994: 142-6; Kavanagh et al., in Kavanagh, 1994: 127-41; ; Lord & Lord, 2009: 77; Rashed & Bdr-El-Din., 2018: 41f

٤٩ راشد، ٢٠٢٤ب: ٢٧-٣٨.

Menking, 2009: 24-5; Barnhart, 1992: 115-21; Cereni, 2014: 11-19

ومسئولياتها عبر التاريخ والمقدمات التي أدت لهذا التطور أو الاختلاف ما بين طبيعة مهامها في بلد وأخر. [٥٠] وقد شهدت هذ الوظيفة تطور ملحوظ في القرن التاسع عشر مع افتتاح صالونات عرض الفنون في باريس ولندن، والتي لعب الأمناء دورًا محوريًا في تنظيمها ومخاطبة الجمهور وتقديم الأعمال الفنية. إذ أثبتوا قدراتهم الخاصة في تحفيز تطور الفن وتشكيل تاريخ الفن، وفهمه أو استقباله لدي المجتمع. [٥١]

ارتبطت مهام ووظائف أمين المتحف تاريخيًا بالوظائف الرئيسية للمتحف من الجمع، العناية، التوثيق، الدراسة، والعرض. ويُعد الأمين الوسيط بين المجموعات المتحفية والجمهور، ويعتمد دوره التقليدي على قدرته في تقييم المقتنات وتصنيفها. مرت هذه الوظيفة بمراحل تطور عديدة، حيث انتقل دور الأمين من كونه حارسًا على الثمائن إلى باحث يدرس المقتنات ويوثقها، ثم أتسعت أكثر ليشمل أدوار المفسر الذي يقدم المعلومات والمعرفة للزوار، الخبير في إحدى تخصصات المجموعة المتحفية أو العمل المتحفي، وإن لم تتوقف مسئولياته ومهامه عند حد العناية بالمجموعات، وشملت أحياناً مهام إدارية وخدمية أخري فرضتها ثقافة العمل بالمؤسسة أو الظروف والمتغيرات (شكل: ٢). [٥٢] في القرن الحادي والعشرين، توسع دور الأمين ليشمل تنسيق الفعاليات والأنشطة، مما أدى إلى إشراك الجمهور في مهام الأمين جزئيًا. [٥٣] هذا التحول أثار جدلاً حول ترتيب الأدوار وفق الأهمية، وحول تراجع بعض الأدوار الأساسية للأمين لصالح أدوار أخرى تعتبر ثانوية. اليوم، يُنظر إلى الأمين على أنه المسؤول عن التواصل بين المقتنات والجمهور، حيث يقدم المعرفة ويفسر المقتنات بشكل يسهل فهمها والاستمتاع بها. ومع ذلك، هناك جدل مستمر بين الخبراء حول أي من هذه المهام يجب أن تظل جزءًا أساسيًا من وظيفة الأمين وأيها يمكن التخلي عنها. [٥٤]

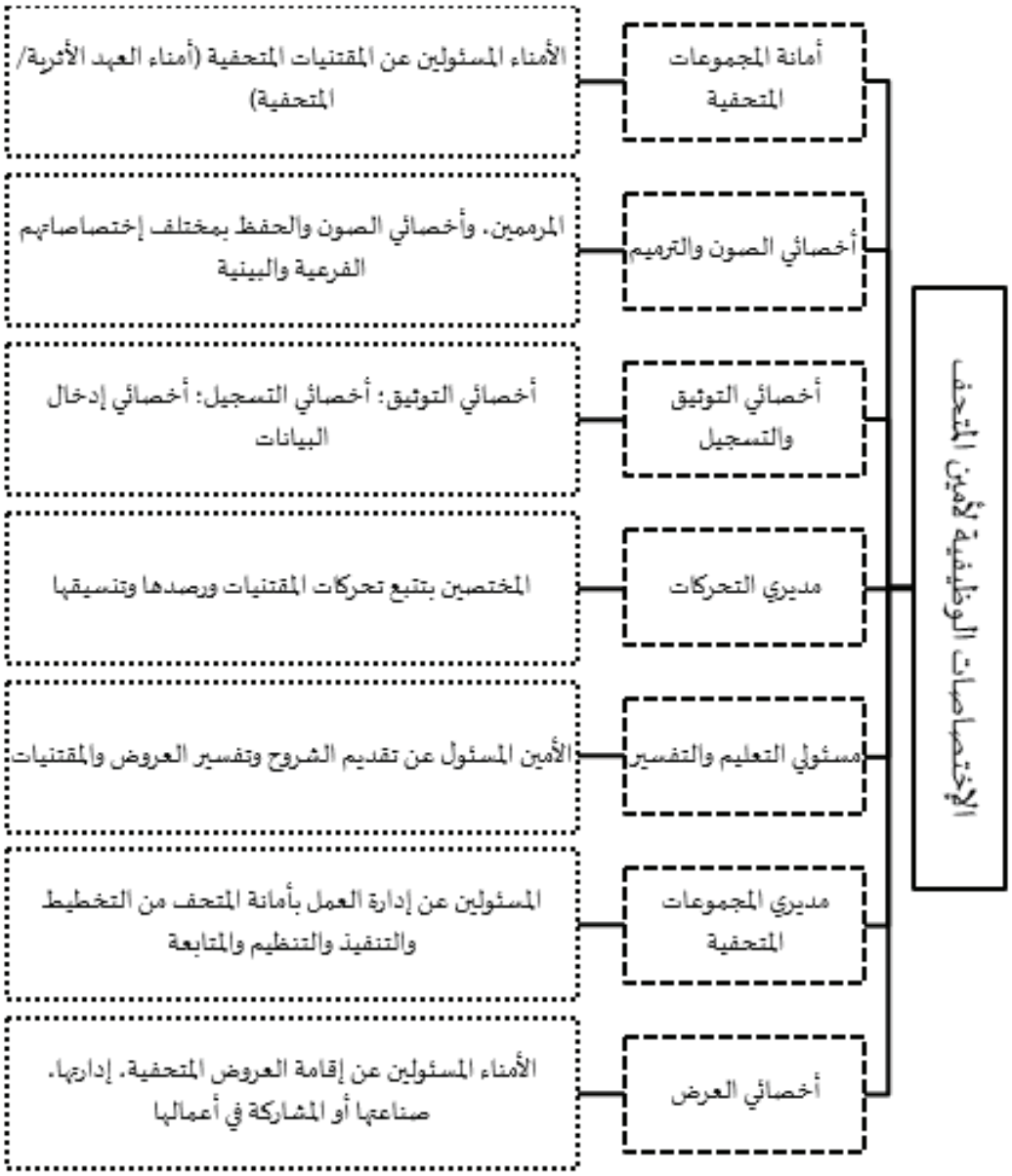
٥٠ Fowle, 2007:10-13

٥١ Cereni, 2014: 11-19

٥٢ Cossons, in Kavanagh, 1994: 231-6; Rashed & Bdr-El-Din., 2018: 41; Lord & Lord, 2009: 77; Lord & Piacente, 2014: 233-5, 237-8

٥٣ Cereni, 2014: 40-1; Gibbons & Winwood (eds.), 2005: 170; Marincola, 2001: 26.; O'Neill, 2007: 13

٥٤ راشد، ٢٠٢٤ب: ٣٣-٣٤.



شكل (٢): دايجروم يوضح الإختصاصات والوظائف الفرعية لوظيفة الأمين. (©المؤلف: راشد)

على صعيد المتحف المصري، يمكن أن تكون صورة عن تقاليد العمل، وظيفة ومهام الأمناء، وتطورها عبر التاريخ الحافل للمتحف، والذي شمل تطور لخبرات محلية وأخري دولية أُكتسبت من تواجد العديد من الأمناء الأجانب بالمتحف على مدي عقود طويلة، أو من طبيعة العمل بالمتحف والذي حظي باهتمام وإحتكاك دولي دائم. كان أوجست مارييت هو أول أمين ومدير للمتحف المصري منذ محطته الأولي في بولاق (١٨٥٨)، وتلاه عدد من المديرين والأمناء الفرنسيون حتى منتصف القرن العشرين.[٥٥] وبرغم محاولة المصري أحمد باشا كمال

٥٥ Abou-Ghazi, 1988: 3-7; Khater, 1960: 35-56; David, 1994: 98-108

إيجاد فرصة للعمل كأمين متحف، إلا أننا لا نستطيع رسم صورة للأمناء المصريين بوضوح قبل بداية القرن العشرين. كان ماريت ومن خلفه من مدراء وأمناء المتحف المصري محملين بأعباء إدارية بجانب مهام أمانة المتحف، وإن جمع ماريت بجانب ذلك مسئوليات أعمال الحفر والتنقيب عن الأثار. فكان الأمين مسئول عن تسجيل مقتنيات المتحف، تنظيم العرض، وكتابة بطاقات الشرح ومتابعة المعروضات (شكل ٥)، إلى جانب دراسة ونشر هذه المقتنات كلما أُتيحت الفرصة.[٥٦]

استمر جمع أمناء المتحف المصري بين مهام أمانة المتحف والحفائر والنشر العلمي حتى سنة ١٩٥٢، وبعدها نقلت إدارة المتحف ومصلحة الآثار للحكومة المصرية، وتم الفصل فيما بين الحفائر والإشراف على المواقع وبين العمل المتحفي. ومن ثم، تركزت بعد ذلك مهام الأمناء حول عمليات التوثيق والتسجيل والمتابعة الدورية وتنظيم العرض والشرح والتفسير. مع تطبيق نظام العهد الأثرية سنة ١٩٦٠م، اصبح كل قسم بالمتحف يضم رئيس للقسم، مسئول عن العهدة الأثرية يعاونه مجموعة من الأمناء المساعدين. اصبح كل قسم مسئول عن كافة المهام والأعمال المنوط بها هذا القسم بالإشراف على المقتنات بعدد من صالات العرض والمخازن، وكافة مهام المتابعة والتوثيق والإدخال وأعمال الدراسة والتصوير والتسليم والتسلم أو نقل المقتنات داخل وخارج المتحف وفق لجان رسمية معتمدة. فقد أُلزم الجميع على العمل بنظام اللجان (قوات المهام)، وهي تشكيلات من الأمناء، وأحيانا المرممين والفنيين والعمال، لإداء مهام دورية وأستثنائية حول المجموعات المتحفية على أن يتم توثيق ذلك في محاضر العمل اليومية. (الأشكال: ١٨-٢١)

تشكل لجان العمل عادة من الأمين (رئيس القسم)، وعضوية عدد اثنين امين أو اكثر، بجانب عضو قانوني وفرد أمن ونجار وعامل للقيام بالمهام. تشكل لجان العمل داخل القسم بمعرفة رئيس القسم، فيما تشكل لجان الإقتناء الجديد، التسليم والتسلم، الإستنزال، الإعارة لمعارض خارجية، الجرد بمعرفة مدير عام المتحف وبالتنسيق والاعتماد من رئيس قطاع المتاحف موجب اللائحة التنفيذية لقانون الآثار المصري رقم ١١٧ لسنة ١٩٨٣، وتعديله بالقانون رقم ٣ لسنة ٢٠١٠.[٥٧]

برغم أن اللائحة التنفيذية لقانون الآثار الصادرة من المجلس الأعلى للآثار رقم (٧١٢) لسنة (٢٠١٠) تنظم العمل بمتاحف الآثار المصرية، هذا بجانب اعتماد المتحف المصري على تقاليد راسخة لممارسات العمل بالمتحف إلا أن هناك العديد من الأخطاء والمشاكل التي تعرضت لها مجموعة المتحف بسبب تباين الممارسات بين الأمناء من قسم لأخر أو من فترة زمنية لأخري. فنجد مثلا أن التراخي في الإلتزام بتسجيل تحركات الآثار داخل المتحف وخارجه بالسجل الخاص تسبب في تصدير مشكلة كبيرة حالياً في تتبع المقتنات داخل المتحف. فلم يعد بمقدور أمناء المتحف تتبع ألاف المقتنات صغيرة الحجم، خاصة تلك التي لا يوجد لها صور بالسجلات أو قاعدة البيانات، بجانب غياب الوصف الدقيق المميز للأثر. التراجع عن القيام بمثل هذه الخطوات الأساسية

٥٦ Rashed & Quirke, 2024: 148-50; David, 1994: 98-108

٥٧ راشد، ٢٠٢٤ب: ٦٥-٦٧.؛ اللائحة التنفيذية لقانون حماية الآثار رقم ٧١٢ لسنة ٢٠١٠.

في الممارسات اليومية رغم بساطتها يضع المتحف عادة أمام مشكلة كبيرة لإعادة تتبع المقتنات مستقبلاً خاصة إذا كان المتحف يمتلك مجموعات كبيرة، تتضمن الكثير من المقتنات غير موثقة وفق معايير التوثيق والتسجيل. وعليه، فإن معالجة هذه المشكلة يتطلب إعادة جرد شامل لكافة مقتنيات المتحف ومطابقتها ببيانات التسجيل بالسجل وقاعدة البيانات الأثرية. ثم حصر المقتنات التي لم يستدل على مكانها وتلك التي وجدت بالمخازن أو صالات العرض دون أرقام تسجيل مرفقة بها، ومن ثم مقارنتها ومطابقتها بالسجلات حتى يتم ربط كل مقتني برقم إدخاله بالسجل. هذا الأمر قد يتطلب جهد كبير وخطة زمنية تستغرق أكثر من عشر سنوات لتنفيذها. وقد سبق وأن ناقشنا هذه الإشكالية من خلال محاولة تتبع مجموعة واحدة من المقتنات بالمتحف قوامها (٢٢) مقتني، وقد استغرقت عملية البحث والدراسة عشر سنوات تم خلالها إعادة تتبع ورصد إحدى عشر قطعة فقط من هذه المجموعة، ولا تزال باقي المجموعة مفقودة داخل المتحف.[٥٨]

فيما يلي سوف نتطرق لتاريخ الممارسات ببعض الأعمال والمشاكل التي تواجه، وتعزز ضرورة تبني المتحف لسياسة للمجموعات المتحفية تنظم بدقة وتوحد آليات وكيفية تنفيذ العمل على المجموعات المتحفية بالمتحف المصري. وتشمل هذه المحاور: الإدخال لمقتني جديد؛ تتبع تحركات الآثار بالمتحف؛ الجرد وتدقيق البيانات؛ الصيانة الدورية والترميم؛ الفحص والدراسة والتصوير؛ تنظيم المقتنات في صالات العرض الدائم والمؤقت والمخازن؛ الإعارة قصيرة وطويلة الأمد؛ الإستنزال.

٤.٢ الإدخال لمقتني جديد

تتم عمليات الإدخال للمقتنات الجديدة بالعديد من الخطوات والإجراءات، والتي وإن اتفق على التصور العام لها إلا أن تفاصيلها، الإختصاصات والمهام ومستوي القرارات تختلف من متحف لأخر وربما تتغير عبر تاريخ الممارسات بالمتحف في ضوء ما يستجد من ملاحظات يوصي بتعديلها. فنجد، على سبيل المثال، سياسة المجموعات لمتحف المتروبولتان للفن تحدد الخطوات والمسئوليات حول عمليات الإقتناء والإدخال للمقتني الجديد.[٥٩]

مرت عمليات الإدخال بالمتحف المصري بالعديد من الممارسات التي تغيرت مع الوقت وصولا للوضع الحالي. بداية كانت عملية الإدخال تتم بواسطة الأمين المسئول وبصورة مباشرة، ثم تغيرت الإجراءات تباعاً إلى أن اصبحت تتم عبر تشكيل لجنة الإقتناء والتي تشكل بمعرفة المدير العام وتتكون من عدد من الأمناء ذوي الخبرة بالإضافة لأمين العهدة الأثرية (شكل: ٣)، ولا يتم إدخال المقتنى للسجل العام إلا بعد اعتماد قرار لجنة الإقتناء والموافقة عليه من قبل السلطة المختصة.[٦٠] وفيما يلي نتتبع جانب من هذه الممارسات.

٥٨ Rashed & Quirke 2024: 147-212

٥٩ The Met CMP, 2011:4-6

٦٠ راشد، ٢٠٢٤ب: ٦٧.

وضع ماريت تنظيما لسجل الإدخال لبيانات المقتنات بالمتحف المصري سنة ١٨٥٨م، وهو السجل العام (سجل مقتنيات بولاق، شكل: ٥)، والذي كان يجمع بين تسجيل نتائج الحفائر ومقتنيات المتحف في نفس الوقت بإعتبار أن ماريت كان مسئولا عن مصلحة الحفائر ورئيساً لحفائرها بجانب كونه مديراً للمتحف.[٦١] ومن ثم، تسبب هذا الأمر في وقوع بعض الإشكاليات في عمليات التوثيق خلال العقود الأولي لتاريخ المتحف ومجموعته. إذ أن ماريت كان يصطحب السجل معه في حفائره بمواقع الحفر في سقارة والأقصر وغيرها لإدخال ما يتم العثور عليه من المقتنيات. غير أن بعض هذه المقتنات لم ينقل بعد ذلك للمتحف، نذكر منها تابوت لسيدة من القرنة يحمل رقم سجل عام (٣٣٣٨). وهو التابوت الذي تُرك في مخزن الحفائر إلى أن تم إهداءه في وقت لاحق وانتهي به المطاف في المتحف الوطني للآثار في مدريد. وقد ظل هذا الأثر (التابوت) مسجل بالمتحف المصري حتى الإنتهاء من نتائج الدراسة والتي اثبتت أنه لم يدخل المتحف من قبل برغم إدراجه في السجل العام للمتحف.[٦٢]

كان لتكرار مشاكل الإدخال على السجل العام أن قرر المتحف إنشاء سجل جديد مؤقت تحت مسمي السجل المؤقت في سنة ١٩١٤، وذلك لتسجيل المقتنات التي تصل للمتحف بصورة عاجلة مع إرجاء إدخالها للسجل العام حتى يتم اتخاذ قرار رسمي حيال ذلك (شكل: ١٣). ومن هنا اصبح هناك نظام تسجيل إضافي بالمتحف المصري. وبرغم وضوح الهدف لكلا النظامين إلا أن هناك الكثير من الحالات التي أُبقي فيها على رقم إدخال مؤقت للمقتني ولم يدخل نهائيا للسجل العام بالمتحف.[٦٣] وبالتوازي فقد تم وضع الكتالوج العام للمتحف بهدف إعداد سلسلة لنشر مجموعة المتحف ولكن وفق تصنيف وفقاً لطبيعة المقتني، فخصصت أجزاء منه للتماثيل، وأخري للوحات، وغيرها للحلي، الأواني، إلى أخره. وقد أعطي لكل منها تسلسل رقمي جديد، تحت مسمي الكتالوج العام، رمز له بالحرف (ك: أو CG). عادة ما يكتب رقم الكتالوج باللون الأحمر على الأثر، فيما يكتب رقم السجل العام بالأسود، وقد بلغت أعداد أجزاء الكتالوج العام للمتحف المصري تسعون جزء، بعضها لم ينشر بعد، ويحتفظ المتحف بالمخطوطات اليدوية لهذه الأجزاء بأرشيف المتحف، فيما أُتيحت نسخة منها على قاعدة البيانات (شكل: ١٤).[٦٤]

في سنة ١٩٦٠ استحدث المتحف نظام جديد للتسجيل تحت مسمي السجلات الخاصة أو سجلات العهد الأثرية (شكل: ١١)، وهو نظام جديد للترقيم والتسجيل للمقتنات وفقا لتوزيعة الأقسام والعهد الأثرية

٦١ Devauchelle, 1985: 105-131; Rashed & Quirke, 2024: 148-9

٦٢ Rashed & Quirke, 2024: 165; Pons-Mellado, Badillo, Arranz, & de Vega, 2021: 394-395, 397 fig.2: 2021: 318-22

٦٣ Rashed & Bdr el-Din, 2018: 43

وبرغم وضوح الغرض من أنظمة التسجيل الأربعة بالمتحف (السجل العام، السجل الخاص، السجل المؤقت، والكتالوج العام)، إلا أن الإفتقار لسياسة مكتوبة مُلزمة قد تسبب في الوقوع في العديد من مشاكل التسجيل. حيث أحياناً ما كان يتم إدخال المقتني للسجل المؤقت وعدم إدخاله للسجل العام برغم إقرار احتفاظ المتحف به؛ وفي حالات أخري يتم إعطائه رقم بالكتالوج العام فقط وعدم تسجيله بالسجل العام، وفي بعض الحالات يتم إدخال المقتني بالسجل الخاص فقط وعدم إدخاله بالسجل العام (في الحالة الأخيرة عادة ما يتم العثور على المقتني بالمتحف دون رقم تسجيل لذا يتم تسجيله بالسجل الخاص لحين التأكد مما إذا كان قد سبق إدخاله بالسجل العام أم لا. وهو أمر قد يستغرق وقت طويل، وقد يُنسي مع الوقت. كل هذه المشاكل المتكررة عبر تاريخ المتحف نتجت عن عدم الاستناد لسياسة مكتوبة لإدارة المجموعات المتحفية تنظم العمل وخطواته بصيغة موحدة أمام جميع الأمناء.

٦٤ Trad, 1984/5: 351-57; Bothmer, 1956:13-20; Bothmer, 1964: 111-22; Rashed & Bdr el-Din, 2018: 43-4; RCMDD, 2011: 53-9

كمسئولية شخصية للأمين. وقد استهدف منه تحديد المسئولية الإدارية والقانونية بجانب تنظيم العمل على مجموعات أصغر مع تضاعف مجموعة المتحف. فقسم المتحف إلى ست أقسام، لكل منهم سجل خاص يبدأ بتسلسل مستقل، أدخلت فيه الآثار مصحوبة بالوصف والصورة وأرقام السجل العام. وكان أن أضيف لاحقاً قسم سابع للمجموعات الموجودة بالدور العلوي والتي صنف بعضها طبقا لنوعية المقتنى (مثل التوابيت، التمائم والإكسسورات، أو طبقا لمجموعات من مقبرة واحدة. وأخيرًا أضيف قسم ثامن لمخازن الآثار ببدروم المتحف، وأخر لأثار حديقة المتحف (رمز له بـ S.R.G.). [٦٥]

في سنة ٢٠٠٧، بدأ المتحف إنشاء قسم التسجيل والتوثيق، وقاعدة البيانات الرقمية، وقد تقرر إنذاك وقف نظام السجل المؤقت السابق، وإستحداث نظام جديد للتسجيل المؤقت (P.V. number)، وهو المعمول به حاليا للمقتنات التي تأتي للمتحف بصورة مؤقتة ولم يحسم أمر اضافتها لمجموعة المتحف بشكل دائم أم نقلها لمتحف أخر. ويوضح بروتكول قسم التوثيق تفصيلا الحالات التي يجوز فيها إدخال مقتني برقم مؤقت. [٦٦]

بالتوازي مع تطور نظم الإدخال والتوثيق واستحداث انظمة جديدة للتسجيل، شهد المتحف المصري تطور ملحوظ في الممارسات. فبعد أن كان الأمين هو المسئول مباشرة عن كافة عمليات الجمع والإدخال للمقتنيات، دعت التجارب ومشاكل التوثيق لضرورة التوافق على مباديء وقواعد موحدة للتسجيل خاصة وأن تزايد عدد الأمناء وتتابع الأجيال قد تسبب في إختلاف نسبي في تقاليد العمل وفي الممارسات المتبعة. ومن ثم كان من الضروري أن يكون هناك دليل استرشادي يحدد الخطوات والمهام ومستوي اتخاذ القرارات. وبرغم استناد المتحف لبعض وثائق تنظيمية للعمل لم يحفظ معظمها للأسف، إلا أن هذه القواعد لم تتبع في كافة الحالات كونها غير إلزامية أو لعدم دراية الأمناء المنوطين بالعمل بها. [٦٧] ومن ثم فإن بروتكول المتحف الذي وضع في (٢٠١١) حدد بوضوح الخطوات والمهام والمسئوليات لعلميات الإدخال الجديد، إلا أن المتحف لا يزال في حاجة لسياسة إلزامية تعضد الإلتزام باستخدام هذه الدلائل المكتوبة للممارسات. وفيما يلي نستعرض إقتباس من دليل المتحف للتوثيق والتسجيل وما جاء فيه من وصف لممارسات إدخال مقتني جديد ضمن الحديث عن إدارة المجموعات وفيه الفصل (٢٩)، والمعنُون بالإقتناء ينص كالتالي:

> «[قسم ٢٩]:- **الإقتناء** :- يغطي هذا البروتوكول إجراءات تسجيل مقتني جديد في النظام الرسمي للمتحف المصري، أي في السجل العام (Journal d'entrée). وحتى كتابة هذا البروتوكول، فإن معظم المقتنات التي يتم إقتنائها تقع في إحدى الفئات التالية: الذهب أو المقتنات الثمينة الأخرى من الحفائر أو مخازن الأثار؛ مقتنيات من مخازن الآثار بالمجلس الأعلى للآثار والتي وصلت إلى المتحف المصري من أجل استخدامها في معرض، والمتحف يرغب في الاحتفاظ بها؛ المقتنات التي

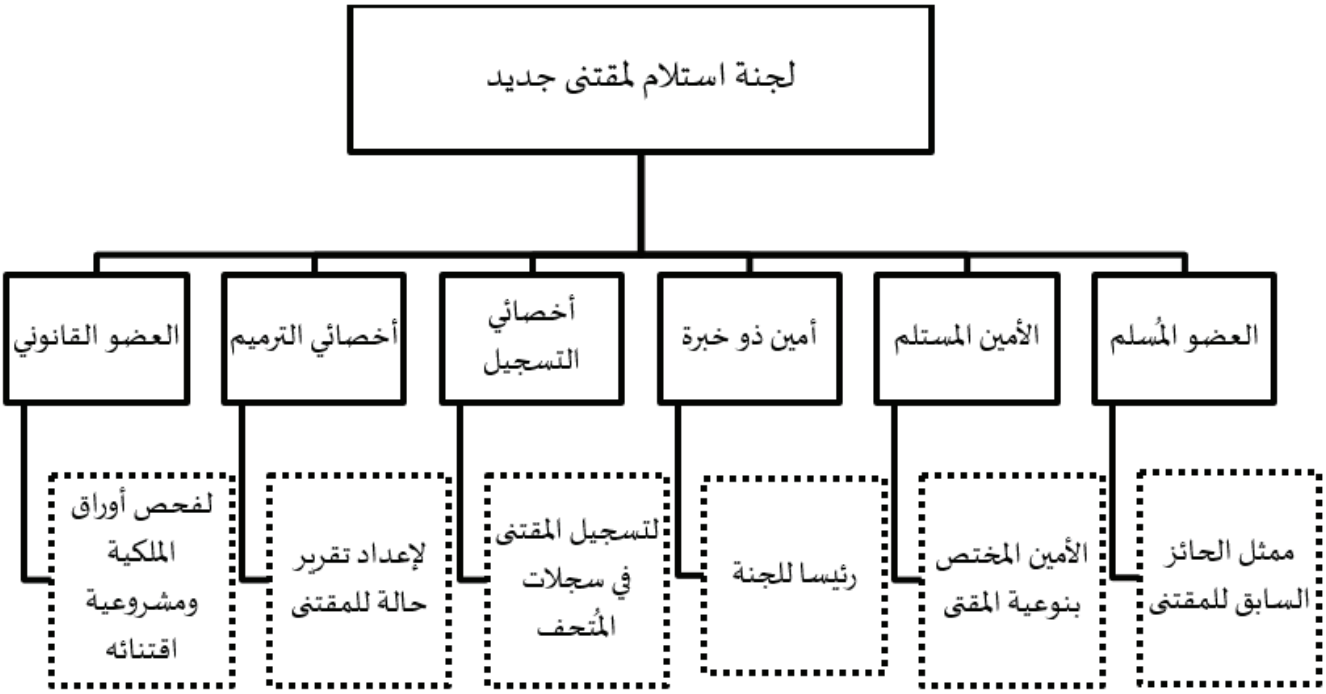
[٦٥] Rashed & Bdr el-Din, 2018: 44; Kamrin, 2015: 432
[٦٦] RCMDD, 2011: 62-3; Kamrin, 2015, 431-3
[٦٧] Rashed & Quirke, 2024: 147-212; Kamrin, 2015, 431-3

كانت موجودة في قبو/ بدروم المتحف لفترة طويلة من الزمن دون تسجيل مسبق ويتم التسجيل لأول مرة؛ والآثار المستردةحديثاً. يتولى المسجل المساعد للمجموعات الدائمة قيادة جميع أنشطة الإقتناء والتسجيل، والعمل تحت إشراف رئيس التوثيق.

٢٩,١: ملاحظات عامة: (١). سيكون رؤساء الأقسام مسؤولين عن حفظ سجلات الأقسام الخاصة بهم، وفقًا لسجلاتهم وأنظمتهم الخاصة. (٢). سيكون قسم التوثيق والتسجيل (RCMDD) مسؤولاً عن الحفاظ على السجلات المركزية محدثة، بما في ذلك السجل العام وقاعدة البيانات. (٣) سيكون أمناء السجلات مسؤولين أيضًا في المستقبل عن إعطاء أرقام الكتالوج العام (CG)، للمؤلفين. (٤) لن يتم تخصيص أرقام تسجيل مؤقت (TR) جديدة؛ هذه السلسلة من السجلات اصبح ت الآن مغلق رسميًا (اعتبارًا من سبتمبر ٢٠٠٧).

٢٩,٢: إجراءات الإقتناء والإدخال: "يتم اتباع هذه الخطوات عندما يقرر المدير أو رئيس القسم ضم مقتني جديد: [يعطي هذا القسم تفصيلا كاملا لكافة الخطوات والاجراءات وتوزيع المهام بالصورة اللازمة حتى لا يخطأ المسجل في الاجراءات] وهي كالتالي: [الخطوة (١): تحديد المقتني؛ الخطوة (٢): ابدأ قائمة مراجعة الإدخال؛ الخطوة (٣): الحصول على الموافقة (إن أمكن)؛ الخطوة (٤): املأ نموذج الإدخال؛ الخطوة (٥): تعيين أو إعطاء رقم ادخال بالسجل العام (JE)؛ الخطوة ٦: معالجة نموذج الإدخال؛ الخطوة (٧): ترقيم المقتنى برقم السجل العام، والتحقق من الرقم؛ الخطوة (٨): تصوير المقتني؛ الخطوة (٩): املأ نموذج السجل العام (JE)؛ الخطوة (١٠): إنشاء سجل المقتنى في قاعدة البيانات؛ الخطوة (١١): تسجيل مكان الأثر في قاعدة البيانات؛ الخطوة (١٢): الحصول على الموافقة على سجل المقتني؛ الخطوة (١٢): إنشاء ملف المقتني؛ الخطوة (١٣): عمل تقرير الحالة. فيما يعطي الدليل شرح توضيحي مُفصل لهذه الخطوات]» [٦٨] وبذلك يمكن رسم صورة واضحة على الممارسات الحالية لعمليات الإقتناء والإدخال للمقتنات الجديدة.

[٦٨] RCMDD Protocol, 2011: 214-19



شكل (٣): تشكيل لإحدى لجان العمل بالمتحف المصري لاستلام وإيداع مقتنيات جديدة. (©المؤلف)

٢. ٥ الجرد، التوثيق والتسجيل

حث ميثاق الأيكوم على ضرورة توثيق وتنظيم كافة المقتنات التي يحوزها المتحف وإتاحة الوصول لها، وهو ما نص عليه البند الأول بالقسم الثاني للميثاق.[٦٩] فيما تكررت الإشارة للتوثيق والتسجيل في عدد من البنود الأخرى فيما يتعلق بالجمع والاستنزال والملكية القانونية للمجموعات، وتداولها. راجع بنود ميثاق الأيكوم التالية: البند (٢,١٨: استمرارية المجموعة)؛ (٢,١٩: مسئولية الحماية والصون)؛ (٢,٢١: الحماية من الكوارث)؛ (٢,٢٢: امن المجموعات والمعلومات المرتبطة بها).[٧٠] وفي البند العشرين بالقسم الثاني أكد على ضرورة إلتزام المتاحف بالمعايير المهنية للتوثيق والتسجيل، وتدقيق البيانات الموثقة حول مقتنياته وتحديثها.

التوثيق والتسجيل (/الجرد) هو سند الملكية القانونية للمقتني، فيما يعد كذلك عصب مختلف العمليات بإدارة المجموعات المتحفية ومقياس تقييم مدي نجاحها. إذ أن القيام بالوظائف والعمليات والمهام الأخرى مرهون بالأستناد على التوثيق الجيد وسهولة الوصول للمعلومات.[٧١] عادة ما يبدأ التوثيق منذ لحظة الحصول على المقتنى وإقرار ضمه لمجموعة المتحف، وربما يسبق ذلك من خلال عمليات البحث والتي يتم فيها جمع المعلومات حول المقتنات المقترح ضمها للمتحف وتنظيمها في استمارات التوثيق الأولي لتكون سندا يعتمد عليه

[٦٩] ICOM Code of Ethics, 2017: 9 [article 2.1

[٧٠] ICOM Code of Ethics, 2017: 9-13

[٧١] راشد، ٢٠٢٤ب: ١٤٥-١٤٦..

في اتخاذ قرارات الإقتناء من عدمه. فيما تستمر أعمال التسجيل مصاحبة لكل خطوات ومراحل حياة المقتنى لتشمل تسجيل كافة البيانات حول ما قد يمر به من أعمال صون وترميم، أو دراسة وفحص، أو المعلومات التفصيلية التي توظف لخدمة الأنشطة التعليمية أو إثراء العروض. [٧٢]

تبدأ عمليات التسجيل، فور الحصول على المقتنى المقرر ضمه، بخطوات جمع البيانات وملىء استمارة الإقتناء (شكل: ١٧)، ومن ثم منح الأثر رقم إدخال (INVENTORYING NUMBER) بالسجل العام بعد إقرار إقتنائه بصفة دائمة؛ ومن ثم يتم استكمال بطاقة الإدخال بالمعلومات الأساسية لمُعرف المقتنى (OBJECT ID). إستكمالا لعملية الإدخال تبدأ وتستمر عمليات التوثيق والتسجيل في المُتحف. وهي عملية دائمة مصاحبة لحياة كل مقتني. إذ يتم فيها استكمال جمع كافة البيانات الأساسية والمعلومات المتاحة حول المقتنى وتلك التي يمكن الحصول عليها من نتاج الدراسات والبحوث الجديدة. يتم التوثيق عبر عدد من العمليات والإجراءات والخطوات التي تنظمها سياسة التوثيق وكتيب الإجراءات الخاص بنظم التوثيق والتسجيل الورقي والرقمي. وهي مسئولية تقع على عاتق الأمناء وأخصائي التسجيل بالمتحف المسئولين - وفقا لإختصاصاتهم ومهامهم - عن جمع البيانات الأساسية الخاصة بالمقتنات الجديدة، وتسجيلها في السجلات الرسمية، واستكمالا للبيانات الخاصة بتوثيق المقتنات المملوكة للمتحف وتحديثها كلما أمكن ذلك. يجب أن يضع المتحف نظاما دقيقاً للسجلات الورقية وقواعد التسجيل الرقمي. وأن يمنح كل مقتنى يتم الحصول عليه رقمًا متسلسلًا جديدًا (رقم الإدخال – INVENTORYING NUMBER/ ACCESSION NUMBER) في سجل يتضمن البيانات الأساسية للمقتنى. ويجب أن يتضمن رقم الإيداع/ الإدخال للمقتنى البيانات الأساسية التي حُددت في نموذج التوثيق المعروف بمُعرف المقتنى (OBJECT ID). [٧٣] أما فيما يتعلق بالمقتنات التي يمتلكها المتحف والمدرجة بسجل الإدخال، يتولي الأمين المختص أو إخصائي التسجيل تحديث البيانات وإضافة أي معلومات جديدة يمكن الوصول إليها حول كل مقتنى (شكل: ١٠).

يجب أن يتم الإستناد لتوثيق وافي لكل مقتني.بإعتبار أن التوثيق بمثابة سند ملكية، وخطوة حيوية في صون واستدامة والتوظيف الجيد للمقتني، لذا أكد ميثاق الأيكوم على ضرورة التوثيق الجيد والكامل للمقتنات المتحفية كما في البند الثامن عشر والعشرين (٢,١٨، ٢,٢٠)). إذ يحث الميثاق من خلال البند الثامن عشر (٢,١٨: إستمرارية المجموعات) على ضرورة وضع السياسات والإلتزام بتطبيقها لتمكين المتحف من الإيفاء بمهمته في إتاحة المعلومات والمعرفة حول مقتنيات عبر كافة السبل المختلفة، ويقرأ البند: «يتعين على المُتحف أن يضع السياسات ويطبقها، للتأكد من أن المجموعات المتحفية (الدائمة والمؤقتة) وكل المعلومات المتعلقة بها والموثقة

[٧٢] راشد، ٢٠٢٣: ٣٧٦-٣٩٧.

[٧٣] حول البيانات والقواعد القياسية الخاصة بتسجيل المقتنى (Object ID)، فقدت وضع الأيكوم القواعد الرئيسة الواجب توافرها واتباعاها في توثيق المقتنيات المتحفية. وفيها يجب تحديد البيانات الأساسية لكل مقتنى بداية من: رقم التسجيل، المسمي، الوصف، مادة الصنع، الأبعاد، المصدر، التاريخ، الصانع. وقد أنشأ الأيكوم بوابة إلكترونية لهذا الغرض، تشرح بالتفصيل كل المراحل والخطوات والبيانات وكيفية الحصول عليها أو تسجيلها. ويمكن الاطلاع عليها عبر الرابط الإلكتروني للأيكوم: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/objectid/

للمزيد حول قواعد التسجيل: Thornes, ١٩٩٩.

بها والموثقة بعناية، متوفرة للإستخدام الحالي، وسيتم نقلها بأفضل حالة ممكنة إلى الأجيال المقبلة، مع مراعاة المعلومات والموارد المتاحة».[٧٤] فيما أكد البند التاسع عشر بالقسم الثاني للميثاق (البند ٢,١٩: تفويض المسؤولية عن المجموعات) على ضرورة إسناد المسئووليات المهنية لأشخاص يتمتعون بالمعارف والمهارات المناسبة، وأن يكون ذلك تحت الإشراف والمسئولية الكاملة للمتحف.[٧٥] فيما خُصص البند العشرين بالقسم الثاني للميثاق للتشديد على وضع نظام دقيق للتوثيق والتسجيل وفقا للمعايير المهنية اللازمة، وعنون بـ: (٢,٢٠: التوثيق للمجموعات المتحفية)، وينص البند على الأتي: «يتم توثيق المجموعات المتحفية وفقًا للمعايير المهنية المتعارف عليها. ويجب أن يشمل هذا التوثيق التعريف والوصف الكاملين لكل تحفة ولكل القطع المتعلقة بها والمصدر والحالة والمعالجات التي أجريت عليها وموقعها الحالي. كما ينبغي أن تحفظ كل هذه البيانات في مكان آمن وأن يتم دعمها بأنظمة استعادة توفر لموظفي المتحف والمستخدمين الآخرين المرخص لهم إمكانية الاطلاع عليها».[٧٦]

في هذا الإطار، نخلص بأن الميثاق يؤكد على الإلتزام الكامل بالتوثيق وفق المعايير المهنية الدولية وتلك المعتمدة بمؤسسة المتحف عبر سياسته واللوائح المكملة لها. فيما يفرد مساحة لتحديد أهم المدخلات والبيانات التي يجب ألا يتم إغفالها بأي صورة في توثيق المقتني. ويأتي هذا البند مكملاً لما ورد في البند الأول لذات القسم والذي أكد على ضرورة تبني المتحف لسياسة للتوثيق الجيد والكامل لمجموعاته الدائمة وبيان أي مقتني لا يدرج في السجلات الرسمية ومسببات عدم القيام بذلك.[٧٧] وعليه، فإن المتحف ينبغي أن يعتمد سياسة محددة لتوثيق وتسجيل المجموعات المتحفية، مستنداً إلى ميثاق الإيكوم للأخلاقيات. كما يُعتبر دليل الإجراءات الإرشادية للتوثيق أداة أساسية لضمان دقة واحترافية عمليات التسجيل، حيث يوضح كيفية التعامل مع حالات التوثيق المختلفة لتفادي الأخطاء المحتملة. وهو ما يوصي بتطبيقه في المتحف المصري، وبما أن المتحف يستند بالفعل على دليل دقيق ومُحدث للتوثيق والتسجيل، لذا يمكن الإكتفاء بقسم في سياسة المجموعات المتحفية للإدخال وأخر للتوثيق والتسجيل، دون الحاجة لتخصيص سياسة للتوثيق والتسجيل على الأقل على المدي القصير، ووفق الأولويات التي يرسمها المتحف. لكن هناك ضرورة لتدريب وتأهيل الأمناء الحاليين والجدد على عمليات التسجل والتوثيق، والفهم الكامل للقواعد واللوائح المنظمة للممارسات المتحفية حتى يمكن تجنب الوقوع في أي من هذه الأخطاء مستقبلاً.[٧٨]

تتم عمليات التوثيق والتسجيل عبر عدد من الخطوات المترتبة على بعضها البعض، فيما يعرف بخطوات التوثيق والتسجيل، والتي يجب أن يتم الألتزام بها. أحيانا ما تختلف هذه الخطوات في عددها ومسمياتها في اللوائح والممارسات من متحف لأخر، إلا أنها تتضمن نفس الممارسات عامة. لذا ينبغي وضع دليل ينظم

[٧٤] ICOM Code of Ethics. 14 [section 2.18

[٧٥] ICOM Code of Ethics, 2017: 14 [article 2.19

[٧٦] ICOM Code of Ethics, 2017: 14 [article 2.20

[٧٧] راشد، ٢٠٢٤ب: ١٤٦.

[٧٨] سبق وأن نظم المتحف برامج للتدريب والتأهيل للأمناء وأخصائي التسجيل بالمتحف في ٢٠٠٧؛ ولكن هناك حاجة ماسة لإعادة تنظيم مثل هذه البرامج سواء بجهود داخلية من قبل الأمناء ذوي الخبرات أو بالشراكة مع جهات أخري.

Kamrin, 2015: 431-40

عمليات التوثيق والإدخال لتحاشي تعدد المنهجيات وطرق التسجيل ما بين أخصائي التسجيل والتوثيق، أو عبر الأجيال. لذا ينبغي أن يراع الأتي:

- وضع نظام موحد للترقيم (يشمل: الكود ومسلسل الترقيم)، تسلسل ثابت، خطوات واضحة، ومهام محددة لإعطاء أرقام الإدخال الجديدة (ACCESSION NUMBERS).[٧٩]
- وضع نظام موحد ودقيق للإدخال في الحالات غير الاعتيادية: مجموعات أو مقتني مركب (OBJECTS SET)؛ في حالة مقتني مكون من أكثر من قطعة أو جزء يتم تركيبها مع بعضها البعض، مثل التوابيت والصناديق ذات الأغطية المنفصلة، قطع اللعب؛ مقتني مكون من أجزاء يتم تركيبها؛ مقتني مكون من أجزاء تم إعادة ترميمها وجمعها (مثال ذلك: قلادة مفككة لمجموعة من الدلايات والتمائم تم تجميعها في صورتها الأصلية الكاملة بعد الترميم)؛ وغيرها من الأمثلة الأستثنائية التي تسن لها قواعد تنظيمية للتعامل معها.
- قواعد منظمة للتعامل مع مدخلات الأسماء والمصطلحات المتخصصة: أسماء الأعلام (الأشخاص؛ الأماكن؛ الأدوات؛ المقتنيات؛ الفترات والعصور التاريخية، إلى أخره)؛ واعتماد كتابة موحدة لها.

وذلك كون توحيد المدخلات يساهم في تحقيق الأستفادة الفعلية لقواعد البيانات وآليات البحث بها. فإذا ما تم إدخال مفردة واحدة بأكثر من شكل كتابي يفقد آليات البحث مزاياها لصعوبة الحصول على نتائج كاملة ودقيقة حال البحث بصيغة كتابية معينة للمفردة دون الأخرى.

يمكن حصر خطوات التسجيل فيما يلي:- (١). فحص وقبول المقتنى الجديد؛ (٢). إعطاء رقم إدخال متسلسل للمقتني الجديد؛ (٣)؛ حصر البيانات المتوافرة حول المقتني؛ (٤). الوصف الدقيق للمقتني؛ (٥). إدخال البيانات وتوزيعها بدقة وفقا للخانات المُعدة مسبقا للإدخال (إيفاء البيانات اللازمة للإدخال)؛ (٦). تصوير المقتني؛ (٧). رفع المقاسات والأبعاد؛ (٨). فحص الخامة أو مادة الصنع؛...؛ إلخ.[٨٠] فيما تزيد وتقل الخطوات الفعلية وفقا لطبيعة الممارسات الفعلية بالمتحف، ويتبع المتحف هذه الخطوات في ممارسات التوثيق والتسجيل للمقتنيات، مع تباين نسبي في ترتيب الخطوات أو ضمها أحيانا في واقع الممارسة الفعلية.

أما فيما يتعلق بالممارسات لعمليات التوثيق والتسجيل والجرد بالمتحف المصري، فيمكن أن نجيز توصيف مبسط لهذه الممارسات من واقع التجربة الفعلية بالمتحف والمقابلات الشخصية مع عدد من الأمناء بالمتحف على النحو الأتي:- يتولي الأمناء وأخصائي التسجيل مهام تدقيق بيانات المقتنات بالمتحف. إذ كان المعتاد سابقًا – قبل إنشاء قسم التوثيق والتسجيل - أن يقوم الأمين رئيس القسم بتحديث البيانات في السجل الخاص بتدوين أي ملاحظات مستجدة من وصف أو تحديث لتأريخ وأبعاد، خامة الصنع أو إضافة صور للمقتني على السجل

٧٩ حول الإدخال، ومنح أرقام الإدخال، راجع كتيب الأيكوم حول معايير الإدخال للمقتنيات المتحفية:
Standards on Accessioning of the International Council of Museums. 2020: 1-4; Lord, et al. 2012: 285-90; Thornes, 1999: 33..

٨٠ حول خطوات التسجيل والإدخال للمقتني الحديد راجع، دليل الأيكوم حول الإدخال لمقتنيات المتاحف: .
Thornes, 1999: 33; Standards on Accessioning of the International Council of Museums. 2020: 1-4
ICOM CIDOC Fact Sheet no.1: 1-3

ويتم ذلك مصحوباً بتوقيع وتأريخ من الأمين المسئول. وكان يتم تحديث بيانات موقع الأثر في المتحف بالقلم الرصاص في الخانة الخاصة به في السجل لتتبع حركة الأثر (راجع شكل: ١١)، حيث يظهر بها العمود الثاني التإلى لرقم الإدخال وقد خصص لتدوين مكان الأثر في المتحف). في الحالات الإستثنائية لحالة الأثر كتعرضه للضرر أو ترميمه وإعادة تجميع أجزاء في وحدة واحدة يتم إعداد تقرير لجنة يوقع عليها أعضاء اللجنة المختصة، بجانب التوقيع في السجل الخاص في خانة الملاحظات وبجانب التحديث المضاف بالخط اليدوي، وتحفظ نسخة من التقرير داخل السجل الخاص.

أما في حالات الإنزال أو الإعارة طويلة الأمد خارج المتحف، فتشكل لجنة من قطاع المتاحف بعضوية الأمين صاحب العهدة، والمستلم، واثنين من الأمناء ذوي الخبرة ومرمم وعضو قانوني وأخر أمني. ويعد تقرير يعتمد بعد توقيع أعضاء اللجنة، ويحفظ بأرشيف المتحف على أن تلحق صورة منه بالسجل الخاص (شكل: 15-16). في حالات الاستنزال لبعض المقتنات لصالح متاحف أخري كان عادة ما يتم ختم رقم الإدخال في السجل بخاتم الوجهة الجديدة (المتحف المنقول له الأثر)، وفي حالات أخري يتم التوقيع فقط. (قارن على سبيل المثال: س. ع. 56666، س.ع. 56667، حيث تم إضافة ملحوظة بالحبر الأحمر لرقمي الإدخال تفيد بأستنزالهم، ووجودهم حاليا في بالتيمور (متحف والتر) بالولايات المتحدة؛ [81] وكذلك أرقام: س.خ. 5/9332 (س.ع. 37386)، وهو لتمثال من الكرنك تم نقله لمتحف النوبة، وخُتم السجل الخاص بختم متحف النوبة، مصحوب بتوقيع المستلم ورئيس اللجنة وتاريخ الإنزال(شكل: 11ب). [82] ومن بين الحالات التي تم فيها التوقيع فقط، كانت لإستنزال لوحة حجرية للمدعو بتاح، تحمل رقم سجل خاص (س.خ.5/14288)، حيث تم إضافة ملحوظة بالحبر الأحمر في موضع تسجيل مكان الإثر يشير لنقله لمتحف الآثار بمكتبة الإسكندرية، وقد أورخ ذلك بتاريخ 23/12/2001، مصحوبة بتوقيع ثلاثي لأعضاء اللجنة المسئولة في السجل. (شكل: 11أ)

بعد إنشاء قسم التوثيق والتسجيل سنة ٢٠٠٧، اصبح تشكيل مختلف اللجان من الجرد، الدراسة، التصوير، الإدخال، الإستنزال، وغيرها، يتضمن عنصرًا من قسم التوثيق والتسجيل، [٨٣] وفق طبيعة اللجنة. والمهام المسندة إليه في إمداد اللجنة بالبيانات المطلوبة، بجانب تدوين ما تم من عمله وإدخاله برفقة رقم الإدخال للمقتنات التي تم العمل عليها (شكل: ٢١ لإحدى اللجان الدورية بالمتحف). وفيما يخص خطوات الإدخال لمقتني جديد للمتحف، وهي الخطوات التي تُتبع في حالة إتخاذ المدير أو رئيس القسم قرار لتسجيل مقتني جديد، فيحددها دليل التوثيق على النحو والترتيب التالي:

الخطوة الأولي، تحديد وفحص المقتنى بواسطة اللجنة، والتي تضم الأمين صاحب العهدة، أخصائي التسجيل، أحد الأمناء، وعضو قانوني إذا ما استدعي الأمر ذلك؛ الخطوة الثانية الفحص وملىء استمارة الفحص؛ الخطوة الثالثة، الحصول على الموافقة من المجلس الإعلى (إذا ما كان يستلزم ذلك)؛ ملىء استمارة الإدخال؛ الخطوة

٨١ JdE Volume VII: 68
٨٢ EMC SR.5 Volume VI: 72
٨٣ RCMDD Protocol, 2019: 214-5

الخامسة، تخصيص رقم بالسجل العام للمقتني؛ الخطوة السادسة، تمرير وتوقيع استمارة الإدخال، واعتمادها؛ الخطوة السابعة، كتابة رقم الإدخال على الأثر؛ الخطوة الثامنة، تصوير الأثر؛ الخطوة التاسعة، إدخال بيانات المقتنى بالسجل العام؛ الخطوة العاشرة، إدخال رقم الإدخال للمقتني على قاعدة البيانات؛ الخطوة الحادية عشر، إضافة مكان الأثر على قاعدة البيانات بعد إيداعه بالمتحف؛ الخطوة الثانية عشر، اعتماد السجل (رقم الإدخال للمقتني)؛ إنشاء ملف المقتني؛ الخطوة الثالثة عشر، إجراء تقرير الحالة للمقتني.[٨٤]

برغم إلمام أمناء المتحف المصري بقواعد ممارسة العمل بشكل دقيق، إلا أن هناك العديد من الأخطاء والمشاكل التي تكررت عبر تاريخ الممارسات الفعلية بالمتحف بسبب تتضارب المهام والمسئوليات أو الإهمال أحياناً، أو لعدم التقدير السليم لأهمية هذه الممارسات أو بسبب عدم الإلمام بالإجراءات والخطوات الصحيحة. نذكر فيما يلي أمثلة لها.

- أولا، التقاعص عن التحديث الدائم لمكان الأثر بسجل التوثيق:-

منذ إنشاء سجلات المتحف في سنة (١٨٥٨)، خصصت خانة لتدوين مكان حفظ الأثر بالمتحف سواء أكان بالعرض أو المخازن، ويجب أن يتم تدوينها بالقلم الرصاص لإمكانية تغيير مكان الأثر لأي اعتبارات مستقبلاً (انظر شكل رقم ١١)، حيث خصص العامود الثاني من اليسار بعد أرقام إدخال السجل الخاص، وذلك : لتدوين موقع الأثر في المتحف. وبرغم إتباع الأمناء لهذه الممارسات عبر التاريخ الطويل لتداول وتنقل المقتنات بين العرض والتخزين والترميم أو لأسباب وأغراض استثنائية أخري. فإن البعض قد أهمل أو تقاعص عن الإلتزام بهذه الخطوة في الممارسات اليومية. وقد تسبب الإهمال، وعدم تحديث مكان حفظ الأثر لفترات طويلة، في فقدان المتحف القدرة على رصد وتتبع كامل المجموعة المتحفية، حيث اصبح تتبع بعض المقتنات أمرًا صعبًا للغاية. وقد تفاقم الأمر بسبب التوثيق غير الدقيق للمقتنات في العديد من الحالات، كأن يوصف الأثر بأنه إناء من الفخار، أو تميمة على شكل جعران، دون إعطاء صورة دقيقة للأثر أو وصف دقيق يميزها عن مئات القطع الشبيهة (قارن شكل: ٨). وكان أن تم رصد ألاف القطع بالمتحف على أنها (مفقودة داخل المتحف) في الوقت الحالي، بمعني أن مكان حفظها غير معلوم تمامًا ولا يوجد من بيانات التوثيق ما يساعد على تتبعها في الوقت الراهن. على سبيل المثال، قارن (س.ع: ٣٣١٧-٣٣٤٨)، وهي مجموعة من دفنة لسيدة تدعي (باك ؟) من القرنة تم إجراء دراسة تتبع لمقتنات المتحف من محتويات هذه الدفنة والتي تشمل نماذج لسلال من الخوص، أختام، خواتم، أواني وتابوت، ولم يتم العثور إلا على إحدى عشر أثر من بين ٢٢ قطعة أثرية شملتها هذه المجموعة.[٨٥]

٨٤ RCMDD Protocol, 2019: 214-19
٨٥ Rashed & Qurike, 2024: 147-212

بالإضافة إلى ذلك فإن هناك بعض الحالات الأخرى الشائكة، إذ أن قاعدة البيانات تشير أحياناً إلى أن الأثر مفقود أو مسروق، فيما أسفرت عمليات التتبع لبعض هذه القطع عن وجود بعضها في متاحف خارج مصر. وبرغم أن الأمر يثير بعض الشكوك إلا أن هناك حاجة لفحص كل حالة على حدي للتأكد من مكان الأثر في الوقت الحاضر، وتتبع كيفية خروجه من المتحف إذا ما ثبت وجوده في متحف خارج مصر، وهل تم الخروج بشكل قانوني عن طريق البيع أو الإهداء في الفترات التي كان مسموح فيها بذلك؟ أم لا؟. نذكر مثالا لذلك تمثال (س.ع. 37890، حيث دون بقاعدة بيانات المتحف المصري أنه مسروق، في حين نجد هذا التمثال للمدعو جدحور بن حور سايست من العصر المتاخر، خبيئة الكرنك رقم(= CK816 K.626)، محفوظ في متحف والتر في مدينة بالتيمور، والذي نقل من المتحف المصري إلى بروكسل (E.7654)، ومنها إلى بالتيمور (Inv. 174 (22.215)). وفي بعض الحالات قد نجد أن السجل المؤقت قد حمل ملحوظة بخط اليد لمكان الأثر بالوجهة الجديدة التي نقل إليها، دون توضيح إذا ما كان قد تم بيعه أو إهدائه، فيما لم تضع هذه الملحوظة بالسجل العام برغم أنه السجل الرسمي لمجموعة المتحف. وهنا، نود الإشارة لملحوظة إضافية، وهي تخصيص السجل المؤقت لتسجيل المقتنات التي قد يتنازل عنها المتحف بالبيع أو الإهداء أو نقلها لوجهة أخري، إلا أنه في العديد من الحالات - مثل الحالة المشار إليها حيث تم تسجيل الأثر بالسجل العام برغم استنزاله بالبيع أو الإهداء ونقله خارج مصر (شكل: 13)

- ثانيا، غياب الوصف الدقيق للأثر:-

إن عدم إتباع لائحة تؤكد على ضرورة توثيق معلومات وافية، وتقديم وصف ورسم أو صور واضحة للأثر حال قبوله وإدخاله لمجموعة المتحف الدائمة تسبب في إحداث خلل في عملية التوثيق وبيانات المقتنات بالسجلات وقاعدة البيانات. فكثيراً ما كان يكتفي بوصف مقتضب للأثر، كأن يدون (تميمة، إناء، تمثال واقف أو جالس، دون تقديم تفصيل وافي للأثر يميزه عن الآثار الشبيهة. هذا النقص في بيانات التوثيق تسبب في تفاقم المشكلة المشار لها بعاليه (صعوبة الوصول للمقتني داخل المتحف). كما أنها تسببت في الخلط والتداخل كثيراً بين المقتنات المتشابهة. بالإضافة لذلك، فإنه يصعب من مهام البحث والقراءة الدقيقة للمجموعة. وفي كثير من الحالات يصعب إستكمال هذه البيانات للأثر بعد مرور وقت طويل لصعوبة ربطها بمصدرها الأصلي. وفي كثير من الحالات تفتقر السجلات لبيانات حول مصدر الأثر، أو أي معلومات عن السياق الأثري والمقتنات الأخرى التي عثر عليها رفقتها أو إلى تقارير الحفائر. (شكل رقم ٧، ٨)

يلاحظ أن عمليات الإدخال والتوثيق كانت تتم بواسطة تشكيلات غير ثابتة من الأمناء، وهو ما تسبب في عدم وجود منهجية موحدة في آلية التوثيق في ظل غياب لائحة تنظيمية. فكانت ممارسة العمل تقتضي بأن الأمين المتاح وقت وصول المقتنى يقوم بعملية الإدخال، ومن ثم فإن دقة التوثيق ارتبطت بخبرات ووعي الأمين القائم بالعمل. لذا نري هذا التفاوت الملحوظ في دقة التوثيق ما بين أثر وأخر في السجل

العام أو الخاص. حتى أن هذا الأمر تسبب في حالات كثيرة من تكرار منح رقم سجل واحد لأكثر من أثر في وقت واحد، وهي الحالات التي كان يضاف فيها لأحدهم المقطع (bis) لرقم السجل العام بما يعني (مكرر)، وذلك حيث كان المتبع الإدخال بالفرنسية حتى منتصف القرن العشرين. (قارن الأرقام التالية بالسجل العام، وأخري بالكتالوج: JE 37518-bis/SR.1/3239; JE 26203-bis; CG 38386-bis (=JE 34143); JE 37220-bis; JE 37521-bis; JE 36992-bis; JE 36905-bis؛ وهي أرقام مكررة أي اعطيت لأثرين مختلفين، ومن ثم تم تمييز أحدهم بمقطع (مكرر - bis))

هذه المخالفات والأخطاء المتكررة في عمليات الإدخال والتوثيق تم تجنبها منذ أن وضعت قواعد لعمليات الإدخال بالسجل العام عبر عدد من الخطوات ووفق تشكيل مسبق للجنة استلام وإدخال المقتنى الجديد. وبات من الإلزامي اجتماع تشكيل اللجنة وإعداد تقرير الأثر، وملىء استمارة ادخال مقتني جديد (شكل ١٧). فيما تُرجيء عمليات الإدخال الفعلى بالسجل العام كخطوة أخيرة بعد استيفاء كافة متطلبات الإدخال. وقد حدد الدليل الإسترشادي لقسم التوثيق والتسجيل خطوات الإدخال الحالية بثلاثة عشر خطوة، ووضع توصيف لكل منها محددًا المسئوليات والمهام، وذلك حتى لا تتكرر هذه الأخطاء مرة أخري. ويعتمد المتحف هذه الآلية بوصفها الممارسة الحالية لإعمال الإدخال والتوثيق منذ ٢٠٠٧ وحتى الوقت الحاضر.[٨٦]

- ثالثا، غياب الجرد الفعلى للمقتنيات، وإتباع الجرد الصوري خاصة في عمليات التسليم والتسلم:-

يعتبر الجرد الدوري من أهم عمليات التوثيق وتدقيق البيانات، فهي تتيح الفرصة أولا للتأكد من وجود المقتنى وحالة الحفظ، بجانب إتاحة الفرصة لتدقيق بيانات التوثيق وتحديثها إذا ما كان هناك نقص بها أو حاجة للتحديث. وينبغي أن يقوم المتحف بجرد دوري سنوي لمقتنياته، إلا أن المتاحف التي تضم مجموعات كبيرة يصعب القيام بالجرد الكامل سنوياً، لذلك تلجأ المتاحف لإتباع طريقتين للجرد، وهما: الجرد الدوري الكامل والجرد العشوائي.[٨٧] الجرد العشوائي يتم من خلال اختيارعينة عشوائية من أرقام الإدخال بكل قسم أو مخزن أو قاعة، ومطالبة الأمين المسئول بتحديد أماكن هذه المقتنات ومعاينتها على الطبيعة من قبل لجنة الجرد. وهي طريقة تساهم في ضمان قدرة المتحف على تتبع مجموعته وإتاحة الفرصة لرصد المخالفات من خلال العينات العشوائية التي يتم إختيارها. أما الجرد الكامل، فقد يتم بشكل نظامي على كامل المجموعة المتحفية وبخريطة زمنية طويلة ولكن بشكل دوري. فقد تمارس اللجنة عملها يوماً كل أسبوع أو مرتين في الشهر، وهكذا حتى الإنتهاء من كامل المجموعة ودون الإخلال بالمهام والأعباء الأخرى الموكلة للأمناء.

٨٦ RCMDD, 2011: 214-19; Rashed & Bdr el-Din, 2018: 43f

برغم الإلمام الكامل بقواعد وممارسات الجرد والتسليم والتسلم بالمتحف المصري، وهو ما يمكن تتبعه من بعض الممارسات التاريخية، خاصة مع استحداث نظام السجل الخاص لتسجيل العهد الأثرية والذي سهل حصر المقتنات عهدة كل أمين في سلسلة واحدة من السجلات، يتم التوقيع عليها من قبل الأمين صاحب العهدة. فبجانب توقيع الأمين بجانب رقم الإدخال لكل أثر مُدخل بالسجل الخاص، يقوم بكتابة إقرار بخط اليد في نهاية كل سجل يؤكد إتمام عملية التسليم والتسلم، واستلامه لكامل الآثار بالسجل، ويتم التوقيع في حضور رئيس اللجنة والعضو القانوني، وكل منهم يُلزم بالتوقيع أيضا (شكل: ١٦).

تعتبر عمليات الجرد من أكثر المهام التي كشفت خطورة إفتقار المتحف المصري لوجود لائحة لإدارة المجموعات المتحفية. وذلك حيث تحول الجرد وأعمال التسليم والتسلم أحيانًا لعمليات تتم بشكل شكلي على الورق دون تنفيذ فعلى لسنوات طويلة. فقد توقف الجرد الدوري بشكل شبه تام، وتحولت أعمال التسليم والتسلم للعهد الأثرية لعمليات صورية تتم من واقع السجل الخاص دون معاينة للأثر على الطبيعة خاصة في فترة السبعنيات حتى تسعينيات القرن العشرين (بالتأكيد لا ينطبق الأمر على كافة عمليات الجرد في هذه الفترة، ولكن على أغلبها). أذ كان يتم التوقيع بإستلام الآثار في السجل الخاص دون مطابقة المقتنات على الطبيعة بالمتحف. وقد ترتب على ذلك أن سهل الأمر لعمليات سرقة بعض المقتنيات،استغلال للممارسات الصورية لعمليات الجرد والتسليم والتسلم. فحينما تم جرد فعلى لمجموعة الحلي بالقسم الأول فيما بين (٢٠٠٢-٢٠٠٤)، اكتشفت اللجنة المشكلة للجرد إختفاء عدد من قطع الحلي وبعد إنتهاء الجرد الشامل تأكد إختفاء وسرقة (٣٨) قطعة حلي من العصر اليوناني الروماني. هذه القائمة مسجلة ضمن قوائم الآثار المسروقة بقاعدة بيانات المتحف، وتم نشرها دوليًا بالتعاون مع الإنتربول الدولي. كانت عملية السرقة قد حدثت في وقت سبق عملية الجرد والتسليم والتسلم بحوإلى عشر سنوات على أقل تقدير - لا يوجد تاريخ مؤكد للحادثة نظرًا لتأخر الجرد الفعلى لفترة طويلة. وقد صعب ضبط عملية السرقة أو إثبات تورط أي من الأطراف فيها لعدم معرفة تاريخ حدوثها، خاصة وأن أمناء العهدة السابقين قد أقروا بأنهم قد تسلموا عهدة المجموعة بالتوقيع في السجلات ومحاضر الإستلام دون معاينة على الطبيعة بإعتبار أن ذلك كان الأمر المعتاد.[٨٨]

بخلاف هذه الحالة، فإن تشديد الجهات الرقابية على ضرورة الإلتزام بالأطار القانوني للجان الجرد والتسليم والتسلم، ساهم في التأكيد على أن تتم كافة لجان التسليم والتسلم بمطابقة فعلية للآثار على الطبيعة. وتشكل هذه اللجان من قبل قطاع المتاحف وبعضوية لأمناء من داخل وخارج المتحف المصري، وعضو قانوني من قطاع المتاحف لضمان النزاهة والدقة. وهي نفس القواعد المطبقة على كافة المتاحف المصرية. وقد أسفرت بعض هذه اللجان عن العجز عن العثور على بعض المقتنات بعهدة الأمين المختص، ومن

٨٧ Cf. Holm, 1991. See also, CIDOC Fact Sheet no. 1

٨٨ مقابلة شخصية مع أمين العهدة ورئيس القسم الأول في هذه الفترة، ورئيس لجنة التسليم والتسلم (٢٠٢٣)..

ثم فقد أحيلت هذه الحالات للنيابة الإدارية. وبخلاف لجان التسليم والتسلم، لم يستطيع المتحف في أي مرحلة سابقة أو حالية إجراء جرد كامل لمجموعته، برغم صدور قرارات وتشكيلات لجان في فترات مختلفة أبرزها كان عقب ثورة يناير (٢٠١١)، وأخرها في عام (٢٠٢٤)، ولكن سرعان ما تتوقف هذه اللجان لأسباب غير واضحة.[٨٩]

- رابعًا، عدم استنزال المقتنات التي تم نقلها بشكل دائم لمتاحف أخري تابعة للمجلس الأعلى للآثار :-

أجاز ميثاق الأيكوم استنزال المقتنات في حالات معينة ووفق للقوانين والقواعد التنظيمية، وأن عمليات الاستنزال يجب أن يتم توثيقها وأن يكون هناك سياسة معتمدة لإستنزال المقتنات بالمتحف.[٩٠] تعتبر سياسات المجموعات بمتحف المتروبلتان للفن ومتحف فيكتوريا وألبرت من النماذج الجيدة التي توضح قواعد وخطوات وآليات استنزال المقتنات بالمتاحف والتي يمكن الأسترشاد بها.[٩١] وفقًا للبند (٢,١٥) من ميثاق الأيكوم للآداب، يتعين على المتاحف الاحتفاظ بسجلات دقيقة لجميع القطع التي يتم إزالتها من المجموعات، حيث ينص: "يجب أن يكون لكل متحف سياسة تحدد الطرق المصرح بها لإزالة قطعة بشكل دائم من المجموعات عبر التبرع، النقل، التبادل، البيع، الإعادة إلى الوطن، أو التدمير، والتي تسمح بنقل الملكية غير المقيدة إلى أي جهة مستلمة. ويجب الاحتفاظ بسجلات كاملة لجميع قرارات إزالة القطع، والقطع المعنية، وطريقة التخلص منها. كما يفترض بشكل قوي أنه يجب عرض القطعة التي يتم إزالتها أولاً على متحف آخر."

أقر قانون الآثار المصري رقم ١١٧ لسنة ١٩٨٣، وتعديله بقانون رقم ٣ لسنة ٢٠١٠، وهو ما تم توضيحه في اللائحة التنظيمة لقانون حماية الآثار رقم ٧١٢ لسنة ٢٠١٠ بجواز نقل المقتنات من متحف لأخر بشكل مؤقت أو دائم من المتاحف التابعة لوزارة الثقافة (حاليًا: السياحة والأثار). وبرغم غياب سياسة المجموعات للمتحف المصري، إلا أن الدليل الإسترشادي لقسم التوثيق قدم تفسير للحالات المسموح بها الإنزال للمقتني، وأكد على ضرورة توثيق عملية الإستنزال، فيذكر: "يُعتبر المقتنى "مُزالاً من المجموعة" إذا تم تمييزه في سجل رسمي على أنه "مباع؛ متحلل؛ مدفون في الحديقة؛ مُهدى." ويجب تسجيل هذا في قاعدة بيانات المتحف كعنصر/مقتني تمت إزالته من المجموعة."[٩٢] وبناءًا عليه، قام المتحف المصري

٨٩ مقابلة شخصية مع مدير عام المتحف، وبعض الأمناء وأخصائي التسجيل بالمتحف المصري (٢٠٢٣). أكد مدير عام المتحف المصري بأن هناك تشكيلات لجان جرد شامل لمختلف العهد الأثرية بالمتحف، وأن هناك حث على انتظام عمل هذه اللجان بشكل دوري دون توقف مع التفهم بأن الإنتهاء من هذه المهمة سيستغرق سنوات من العمل..

٩٠ ميثاق الأيكوم، ٢٠١٧: البند ٢,١٣، ٢,١٤، ٢,١٥.

٩١ MMA CMP 2023: 11-12 [section VI: deaccessioning

٩٢ RCMDD PROTOCOL 2011: 220

بإستنزال بعض الآثار في عمليات عديدة لصالح متاحف مختلفة مثل متحف الأقصر، متحف النوبة، متحف الإسكندرية القومي، والمتحف المصري الكبير. [٩٣] وهي عمليات شهدت إستنزال نهائي بإعتبار أن هذه المقتنات نقلت بصفة دائمة لوجهاتها الجديدة. وفيها، يتم إرفاق صورة من قرار الاستنزال بصفحة السجل العام والخاص (قارن شكل: ١٥). وعلى الرغم من أن المتحف المصري يمتلك نظام توثيق مُدار بشكل جيد، إلا أن سجلات القطع المستنزلة لم تحظى بالاهتمام المناسب في كثير من الحالات، كما أن سندات إثبات استنزال القطع ليست مربوطة بسجل القطع أو قاعدة البيانات في بعض الحالات - طبقاً للمعاينة التي أجراها الباحث على السجلات وقاعدة البيانات بالمتحف.

برغم أن القواعد التنظيمية تنص بأن يتم تسجيل عمليات الاستنزال بمحاضر وقرارات رسمية إلى جانب تسجيل ذلك أمام الآثار المستنزلة من السجل العام والخاص، [94] إلا أن تقاليد الممارسة لعمليات الاستنزال قد تباينت عبر تاريخ المتحف. فنجد بعض الحالات التي تم فيها ختم رقم السجل بالسجل العام والخاص بخاتم الوجهة الجديدة(مثال ذلك: JE 37386 (SR.2.9332)، تمثال من الأسرة الخامسة والعشرين، وكذلك (TR 20.10.14.3)، تمثال كتلة، وقد تم نقلهما لمتحف النوبة وختم السجل بخاتم متحف النوبة)، قارن شكل (11ب، 13)؛ وفي حالات أخري تم تدوين ملحوظة وتوقيع الأمين المستلم للأثر مع ذكر تاريخ الاستنزال ورقم المحضر (قارن مثلا: [95] JE 37518-bis/SR.1/3239) ؛ JE 36666؛ JE 36667؛ JE 68922) بالسجل العام للمتحف. وفي حالات أخري لم تدون لجنة الاستنزال ونقل العهدة الأثرية أي ملاحظة في السجل الخاص أو العام (قارن مثلا: طبق من الفخار برقم (JE 40027/SR.2/5020)، نقل لمتحف إيمحوتب في سقارة بدون أي إشارة في السجل العام أو الخاص، مما تسبب في شكوك حول إختفائه أو سرقته حتى تمكنت لجان الجرد والمراجعة في سنة (2016) بالحصول على إثبات نقل الأثر ضمن سبع مقتنيات أخري تعذر العثور عليها في المتحف المصري وثبت لاحقاً نقلها لمتحف إيمحوتب). نستخلص من ذلك بأن إلزام الأمناء وأخصائي التسجيل بتدوين تحركات الأثر داخل أو خارج المتحف والإلتزام الكامل بالقواعد التنظيمية يعد مسألة حيوية يجب أخذها في الاعتبار عند إنشاء سياسة للمجموعات. [96]

وعليه، نخلص من الأمثلة التوضيحية لبعض الحالات السلبية من تاريخ الممارسات بالمتحف المصري، أهمية استناد المتحف لسياسة مكتوبة ودقيقة تُلزم كافة العاملين بالمتحف على ضرورة ممارسة المهام وتنفيذ الاوامر والعمليات وفق قواعد تنظيمية موحدة ومتوافق عليها. ومن ثم يكون هناك توافق مُلزم للجميع في ممارسات العمل اليوم حول المقتنات المتحفية. كما أن الاستناد على لائحة مكتوبة سوف يضاعف من قدرة الهيئة الإدارية على تسيير العمل، المتابعة الدورية، اتخاذ القرارات بشكل صحيح وسريع، تطبيق مباديء الإثابة والعقاب بعدالة ووضوح.

٩٣ RCMDD Protocol, 2011: 220-2
٩٤ RCMDD Protocol, 2011: 220-2
٩٥ JE 37518-bis; 68922; 36667; 36666
٩٦ Malaro, 1995, 11-12

٣. سياسة المجموعة المتحفية: الهدف والوظيفة

تعتبر سياسة المجموعات المتحفية بمثابة سند رسمي مكتوب يوجه إدارة المجموعات بالمتحف في ممارسات مهامها حول بناء المجموعات المتحفية والتوثيق والاستخدام، واتخاذ القرارات الصحيحة. السياسة أو اللائحة هي مجموعة من المبادئ التي تحدد معايير نشاط المُتحف في الجمع والإقتناء ، والتي تحدد المعايير المهنية للعناية بالمجموعات التي يحتفظ بها من حفظ، توثيق، بحث، إلى أخره. وتعد سياسة المجموعات عنصرًا أساسيًا للقيام بالعمليات في المتحف بإعتبار المجموعات هي قلب عملياته. إذ يتم الاستناد على هذه الوثيقة لتقرير ما يجب أن يجمعه المتحف، وكيف سيعمل على القيام بذلك وكافة المجالات الرئيسية الأخرى المتعلقة بالطريقة التي تدار بها المجموعة.

يحدد الهدف من تبني سياسة المجموعة في تعزيز قدرة المتحف على أن يفي بالتزاماته تجاه المجتمع وتجاه المجموعة من خلال الاهتمام بكافة المقتنات على أفضل مستوى ممكن. إذ تتناول سياسة المجموعة كافة الأمور المتعلقة بالعناية بالمجموعة وصيانتها، بما في ذلك المبادئ التوجيهية للتعامل مع [ماذا وكيف سيتم جمع، إدخال وتوثيق، تداول وإعارة، وحفظ ورعاية، وتخزين وتأمين كافة المقتنات بمجموعة المتحف، وإمكانية التنازل عن بعض المقتنات أو استنزالها من المجموعة إذ ما دعت الظروف لذلك ولكن وفقا للقواعد المنصوص عليها في سياسة المجموعة والتي تقنن ذلك.[٩٧]

يجب أن تكون السياسة بمثابة دليل للإدارة والموظفين ومصدر للمعلومات لعملاء المتحف وأصحاب المصلحة المشتركة. فالمتاحف لا تستطيع تحمّل الأنشطة العشوائية أو غير المنظمة حول المجموعة، والتي قد تكون سببا لإهدار الأموال في غير مكانها أو الإنتهاء ببناء مجموعات لا تمت بصلة حقيقية بمهمة المُتحف. فالإقتناء بشكل عشوائي يتسبب في الحصول على مقتنيات لا تضيف للمتحف وفي ضياع فرص لإقتناء مقتنيات قد تمثل أولوية حقيقية للمجموعة. فيما قد يتسبب أيضا في ارتفاع التكلفة المالية للعناية بكل المقتنات على مستوي مناسب، خاصة حال جمع مقتنيات تتطلب تكلفة باهظة لصونها والحفاظ عليها وبما لا يتناسب مع إمكانيات المُتحف.[٩٨]

٣. ١ تعريف سياسة المجموعات المتحفية

سياسة المجموعات المتحفية هي اللوائح المنظمة لوظائف المُتحف فيما يخص مجموعاته، والعناية بها. ويقصد بسياسة المجموعات المتحفية (CP) أو سياسة إدارة المجموعات المتحفية (CMP): «كل ما يتعلق باللوائح والقوانين والسياسات والوسائل التطبيقية التي يتم عبرها تنظيم وظائف المُتحف من الإقتناء ، والتوثيق والبحث

٩٧ Lord & Lord, 2009: 60-3; 85-8; Simmons, 2020: 24-35

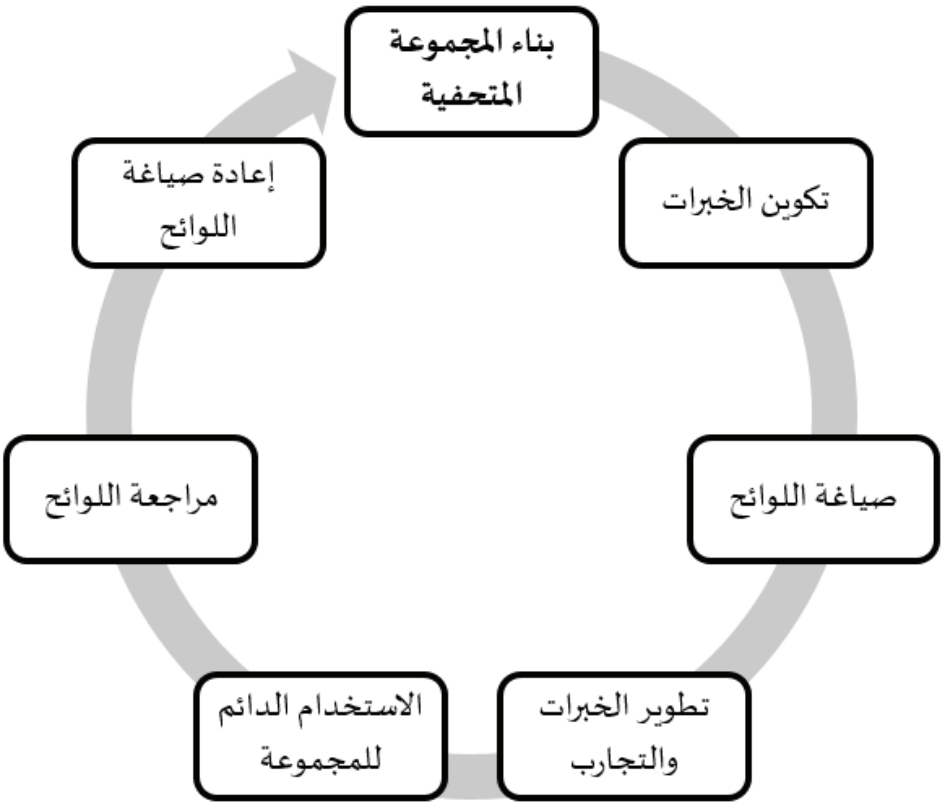
٩٨ راشد، ٢٠٢٤ب: ٧١-٧٣

والتفسير والحفظ، إلخ.» [٩٩] تعد السياسة بمثابة الأداة الرئيسية لإدارة المجموعات المتحفية، والمرجعية لقرارتها وخطواتها الإجرائية في كل أمر يتعلق بتنظيم العمل أو حيثيات القيام بالمهام ذات الصلة بالمجموعة. وذلك حيث أنها تلزم الإدارة اتخاذ القرارات بعد الدراسة الجيدة لها، وفي ضوء اللوائح المنظمة. [١٠٠] وهي الدليل الإسترشادي لكل العاملين بالمتحف في مجمل العمليات حول المجموعات المتحفية.

السياسات هي الأداة التي تنظم إتمام وظائف المتحف في الحاضر، والوصول للمستوي المطلوب مستقبلا، لذا فهي تتكامل مع الخطط والتي تعتبر الذراع الثاني للإدارة، ووسيلتها الأساسية لتحقيق الإهداف المستقبلية للمتحف. يجب أن تسير السياسات والخطط بشكل موازي في ضوء مُهمة المتحف. وينبغي أن تُصاغ السياسات بهدف ضمانة الجودة والتأكيد على مستوي الأداء والإلتزام بمسئولية المتحف نحو الإيفاء بوظائفه، لذا فإن وضع وإنفاذ السياسات تعد مسئولية مشتركة بين الإدارة التنفيذية ومجلس الأمناء ذو المهام الرقابية والتشريعية. فالمدير العام بصفته رأس الإدارة التنفيذية، هو المسئول عن وضع السياسات، وعن تقديم مقترحات وإختيارات لسياسة المجموعات ومجمل اللوائح المنبثقة عنها أمام مجلس الأمناء. فيما يتحمل مجلس الأمناء مسئولية مراجعة واعتماد السياسات وضمان توافقها مع مُهمة المتحف وأهدافه، والتأكيد كذلك على أن المُتحف/الهيئة المالكة لديها المقدرة والمصادر اللازمة لتنفيذ هذه السياسات.[١٠١]

بما أن اللوائح (السياسات) هي المرجعية الأولي لهيئة الإدارة والعاملين والشركاء، وذلك في تنظيم المجموعات المتحفية وتنظيم كافة العمليات حولها، يجب أن تصاغ بحكمة ودقة بالغين لتغطية كل العمليات. ولا يجوز وضع هذه اللوائح برؤية فردية، وإنما ينبغي أن يستند إعدادها على تجميع لكافة الممارسات من تجارب وخبرات العمل حول المجموعات المتحفية بالمتحف. ولا يوجد مانع من الإستفادة من التجارب السابقة لبعض سياسات المتاحف الأخري، وذلك بعد دراستها وإعادة صياغتها بما يتوافق مع طبيعة المجموعة وتقاليد العمل بالمتحف.[١٠٢] فيما ينصح دائما بضرورة الاسترشاد بالمباديء العامة لسياسة المجموعات التي تم تبويبها في ميثاق الأيكوم للآداب والأخلاقيات المهنية. [١٠٣] وحيث أن العمل في المتاحف يستند بشكل واسع على الخبرات والتجارب المتراكمة فضلا عن التطور المستمر في استخدام المجموعات المتحفية والعمل عليها. ومن ثم، فإن الخبرات تتزايد والأساليب تتغير بمرور الوقت. وعليه، فإن اللوائح والسياسات لا تعتبر نص نهائي غير قابل للتعديل؛ ولكن هي نصوص قابلة للتطوير والتحديث المستمر من وقت لأخر ما دعت الظروف إلى ذلك [١٠٤] (شكل:٤).

[٩٩] Lord & Lord,, 2009: 60-1; Malaro, 1995: 11-12; Simmons, 2020: 24-35
[١٠٠] Western Australian Museum: Collection Policy
[١٠١] Lord & Lord,, 2009: 60-2
[١٠٢] Malaro, 1995, 11-15
[١٠٣] ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 8-13 [section 2
[١٠٤] Lord & Lord, 2009: 60-61



شكل (٤): دورة عمل سياسات المجموعة المتحفية، وصياغتها. (راشد، ٢٠٢٤ب، ٨٩، شكل ٢٢)

وفي هذا الإطار، يمكن تعريف سياسة إدارة المجموعات المتحفية (CMP) بأنها مجموعة من السياسات والضوابط والقواعد المكتوبة والموضحة بشكل جيد لترسيم وتحديد الكيفية التي يتم عبرها التعامل مع المقتنى المتحفي في كل حالة ممكنة. والتعرض بالنص للحالات التي يجب تجنبها أو عدم التعامل مع المقتنى المتحفي فيها باعتبارها - أي المقتنيات - موارد غير متجددة يجب الحفاظ عليها للأجيال القادمة. وهناك إقتراح بتعريف أخر أشمل على النحو التالي:

«سياسة المجموعات المتحفية هي لأئحة أو وثيقة رسمية مكتوبة تشرح وتبين: أسباب قيام المُتحف؛ كيفية قيامه بعمله (القواعد التنظيمية)؛ تحدد بشكل خاص الأهداف المرجوه؛ تبين كيفية القيام بتحقيق هذه الأهداف من خلال الأنشطة المرتبطة بالمجموعة المتحفية؛توثق المعايير القياسية الاحترافية الواجب على المتحف اتباعها للعناية بالمقتنيات في عهدته/ رعايته. تُحدد سياسة المجموعة المتحفية اللوائح/السياسات، الأسباب، الممارسات، العمليات، وكافة التفاصيل الخاصة بصون واستدامة المجموعات. وفي حالات الضرورة، فهي تصف أيضا: الممارسات السابقة على المجموعة المتحفية بالمُتحف؛ الوضع الحالي للمجموعة؛ والأهداف المستقبلية فيما يتعلق بالمجموعات المتحفية.» [١٠٥]

١٠٥ راشد، ٢٠٢٤ب: ٩٠.

فيما يتعلق بصياغة هذه اللوائح، فإن سياسة المجموعة عادة ما تبدأ بنص بيان المهمة للمتحف، نطاق وأساليب الجمع والإقتناء. إذ يحدد بيان المهمة ما يقوم به المتحف، وكذلك لماذا وكيف يفعل ذلك. ويوفر المعايير التي يعمل المتحف وفقًا لها؛ يعطي التوجيه للأنشطة؛ ويوفر حدًا لمسؤوليات المتحف.[١٠٦] وتقسم اللائحة لعدد من الأقسام كل منها مُكرس لموضوع محدد، منها: الإقتناء ؛ التوثيق والتسجيل، الإتاحة والوصول؛ الحفظ؛ العرض؛ الاستنزال والإعارة؛ النشر والدراسة.

٣. ٢ الغرض من تبني سياسة للمجموعات المتحفية

يحث الأيكوم على تبني المتاحف لسياسة لإدارة المجموعات فيما بين اللوائح والسياسات المختلفة التي ينبغي أن تحرص المتاحف على تبنيها، وهو ما يؤكده نص البند الأول للقسم الثاني بالميثاق.[١٠٧] ودائما ما يُحدد الغرض من وضع سياسة المجموعات بتحقيق مهمة المتحف نحو إنماء، صون، وتوظيف المجموعات المتحفية بأفضل صورة ممكنة مع ضمانة التوازن فيما بين الصون والإستدامة في مقابل الاستخدام الرشيد للمقتنات في مختلف العمليات.

لذا فإن القسم الأول لسياسة المجموعات عادة ما يستعرض مهمة المتحف، متبوعًا بتحديد الغرض من هذه السياسة. وفيه، يوضح الغرض والذي يدور عادة حول توثيق السياسات الأساسية لرعاية المجموعة، إنمائها، وتطويرها وفقا لمهمة المتحف والمعايير المهنية التي استهدفتها مهمته والتي قد تتنوع ما بين تحقيق الحد الأدني من الصون والحفظ، أو الحد المثإلى لذلك، بالإضافة لمستوي تأمين المجموعات، توفير المعلومات حولها وإتاحتها، توظيف المجموعات لخدمة الدراسة والبحث والتعليم وخدمة الجمهور ومستخدمي المتحف. ويحق لكل مُتحف أن يرسم الأهداف والمستوي المطلوب تحقيقه بصورة واقعية قابلة للتحقيق، فيما يستطيع المتحف بالتأكيد تحديث مهمته، أهدافه، والمستويات المستهدفة كلما أمكن ذلك على المدي الطويل.[١٠٨]

في هذا الإطار ربنا نسوق مثالا تطبيقاً لمُتحف المتروبولتان للفن والذي تبني مهمة جاء نصها وفق التحديث الأخير لبيان المهمة في (٢٠٠٠) على النحو التالي: «تتمثل مهمة متحف المتروبوليتان للفن في جمع الأعمال الفنية والحفاظ عليها ودراستها وعرضها والتحفيز على التقدير وتعزيز المعرفة بالأعمال الفنية التي تمثل مجتمعة النطاق الأوسع للإنجازات البشرية على أعلى مستوى من الجودة، وكل ذلك في خدمة الجمهور وفق أعلى المعايير المهنية.»[١٠٩] وقد استشهدت سياسات المجموعات لمتحف المتروبولتان للفن بنص البيان متبوعا بيان الغرض من وضع هذه السياسة، وهو ما ورد نصاً في القسم الثاني لسياسة المجموعات للمتحف، وقد جاء نصه كالتالي:

١٠٦ Western Australian Museum: Collection Policy (Online Resource): https://museum.wa.gov.au/research/development-service/collection-policy

١٠٧ ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 8

١٠٨ راشد، ٢٠٢٤ب: ٩١.

١٠٩ Charter of The Metropolitan Museum of Art, State of New York, Laws of 1870, Chapter 197, passed April 13, 1870, and amended L.1898, ch. 34; L. 1908, ch. 219. Accessed under: https://www.metmuseum.org/about-the-met; https://www.metmuseum.org/about-the-met

«إن الغرض من سياسة إدارة المجموعات لمتحف المتروبوليتان للفن هو توثيق السياسات الأساسية التي توجه تطوير ورعاية المجموعة الفنية بالمتحف بما يتفق مع مهمة ومعايير المتحف المهنية. (يمكن العثور على الإجراءات التفصيلية لتنفيذ هذه السياسة من قبل الموظفين على الموقع الإلكتروني الداخلي للمتحف.) يضمن المتحف من خلال خطة إدارة المجموعات المتحفية (CMP) ما يلي: أن يتم حصر مجموعاته وتوثيقها؛ أن مجموعاته محمية وآمنة ومحل الرعاية والحفظ؛ يتم إجراء إقتناء الأعمال في المجموعات وإستنزالها، وإعارتها بطريقة تتوافق مع مهمة المتحف، وتتوافق مع القانون المعمول به وتعكس أعلى المعايير الأخلاقية؛ التنازل عن مقتنيات من المجموعة من خلال البيع أو التبادل أو أي وسيلة أخرى هو فقط من أجل النهوض بمهمة المتحف؛ والعائدات من بيع هذه الأعمال تستخدم فقط لشراء أعمال فنية أخرى (مقتنيات جديدة)؛ الوصول إلى المجموعات في صالات العرض وغرف الدراسة والوصول إلى المعلومات حول المجموعة مسموح به ومنظم بشكل مناسب؛ وتعزز الأنشطة المتعلقة بالتحصيل الصالح العام بدلاً من المكاسب المالية الفردية.» [١١٠]

وفي هذا الإطار، نفهم جيداً الأطر العامة لبيان الغرض والذي يوضع بتروي بعد جلسات من التفاهم والحوار المؤسسي الداخلي ما بين العاملين والهيئة الإدارية للمتحف. إذ يجب أن يعي جميع العاملين الغرض من وضع هذه السياسة وقدرتهم على تطبيقها والإلتزام بها وبالأهداف المرجو تحقيقها عبر ذلك. وعليه، فإن المتحف المصري في حاجة ماسة لتوافق على بيان يتسق مع مهمة المتحف، يخدم أهدافه المستقبلية، ويأتي في إطار فهم تام للإمكانيات المادية والبشرية المتاحة في الوقت الحاضر. وسوف نطرح تصورًا مبدئيًا مقترحًا لما يمكن أن يتضمنه بيان الغرض للمتحف المصري في موضع لاحق من هذه الورقة.

٣. ٣ إلتزام المتحف بتبني سياسة للمجموعات

حث ميثاق الأيكوم على ضرورة إلتزام المتاحف بتبني سياسة للمجموعات المتحفية (ميثاق الأيكوم، ٢٠١٧). إذ تلعب سياسة المجموعات دوراً محورياً في تنظيم العمل بأعلى كفاءة حول المجموعات بما يضمن الاستخدام والتوظيف الأمثل بالتوازي مع صونها واستدامتها. وقد وضح القسم الثاني للميثاق ذلك من خلال بنوده الثمانية والعشرين التي رسمت إطاراً عامًا لسياسة المجموعات يعزز قدرته على الإيفاء بمسئولية والتوازن بين الاستخدام والاستدامة للمجموعات المتحفية (ميثاق الأيكوم، القسم الثاني البند الأول).[١١١]

[١١٠] The Met CMP, 2023: 2 [Section II

[١١١] ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 8 [article 2.1], and 8-13 [articles 2.1-2.28

٣. ٤ تشديد ميثاق الأيكوم على تبني لوائح تنظيمية لإدارة المجموعات

يحدد البند الأول من القسم الثاني لميثاق الأيكوم للآداب السياسة العامة للإقتناء والعناية بالمجموعات، وينص: «يجب على الهيئة المسئولة أن تتبني وتنشر ميثاقا يوضح سياسة المتحف الخاصة بإقتناء واستخدام المجموعات المتحفية والعناية بها.» [١١٢] وهو ما يتحقق بإلتزام المتحف وهيئته الإدارية بالقيام بوظائف المتحف تجاه مجموعاته، والتي لُخصت في قدرته على التوازن بين الجمع والصون والاستخدام الحكيم للمجموعات. وإلزاماً للمتحف بهذه المسئولية، فإن ميثاق الأيكوم للآداب قد شدد على مسئولية الهيئة الإدارية للمتحف (الإدارة والهيئة المالكة) نحو ضمانة اتخاذ كافة التدابير اللازمة لإستدامة المجموعات بحوزتها. إذ يقرأ نص المبدأ بأن: ‹‹المتاحف مسئولة عن حماية التراث الثقافي والطبيعي المادي وغير المادي. وتقع على عاتق السلطات المشرفة على المتاحف وعلى من يهتم بالتوجيه الاستراتيجي لها، مهمة حماية وتنمية هذا التراث، والموارد الإنسانية والمادية والمالية الموظفة لهذا الغرض›› [١١٣]

يلتزم المتحف المصري بمسئوليته تجاه صون واستخدام واستدامة مجموعاته الثرية على النحو الذي حدد القانون المصري (قانون الآثار رقم ١١٧ لسنة ١٩٨٣، ونسخته المعدلة بقانون رقم ٣ لسنة ٢٠١٠، واللائحة التنفيذية للمجلس الأعلى للآثار رقم ٧١٢ لسنة ٢٠١٠)، جنبًا إلى جنب في التزامه لميثاق الأيكوم للآداب وما نص عليه، وبرغم إتباعه لسياسة دقيقة في توثيق وإدارة مجموعته إلا أن المتحف لا يملك نسخة مكتوبة لسياسة المجموعات في الوقت الحالي، وإن استند على اللائحة التنظيمية لقانون الآثار العامل التي يعمل بها المجلس الأعلى للآثار بصفته الهيئة المالكة للمتحف (المجلس يتبع وزارة السياحة والآثار حاليًا)، وذلك بجانب كتيب بروتكول المتحف الذي يعد دليل استرشادي لتنظيم التوثيق والتسجيل والإدخال للمقتنات وليس لائحة واجبة النفاذ على العاملين وهيئة الإدارة. [١١٤]

لذا فمن الضروري التوصية بسرعة تشكيل لجان عمل لإعداد صياغة مناسبة لسياسة المجموعات المتحفية للمتحف المصري استنادا على تقاليد العمل والتجارب السابقة وفي ضوء قانون الآثار ولائحته التنفيذية وميثاق الأيكوم للآداب.

٣. ٥ لماذا يجب اعتماد سياسة للمجموعة المتحفية؟

السياسات هي القلب الحاكم والمنظم لإدارة المجموعات المتحفية. لذا في سبيل تقييم أهمية اللوائح والسياسات المنظمة لإدارة المجموعات. ولكن من الضروي أن يقتنع العاملين بالمتحف والمسئولين بأهمية الاستناد لهذه السياسة والإلتزام بها في كافة الممارسات التي تجري على أو حول المجموعات المتحفية. لذا ينبغي طرح

[١١٢] ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 8 [article 2.1

[١١٣] مبدأ القسم الأول لميثاق الأيكوم.

[١١٤] ICOM Code of Etics for Museums, 2917: 3 [section 1: Prinicpal
RCMDD Prtoocl, 2011.: 1-3

واستعراض بعض الحالات المتكررة أو المواقف الاستثنائية التي قد يصادفها العاملين بالمتحف، والتي تبرز أهمية الأستناد للسياسة. وهي مواقف استشهادية تستدعي من واقع الممارسات اليومية والتجارب على مجموعة المتحف، أو ربما من تجارب لمتاحف أخري، وهي ضرورية في المرحلة التمهيدية لتبني السياسة وإعدادها، أو في مرحلة التنفيذ لتوعية العاملين - خاصة الجدد - بأهمية الإلتزام بمباديء هذه السياسة في كل ما يتم تكليفهم به من أعمال.[١١٥]

يعتبر طرح مثل هذه المواقف لتجارب سابقة بالمتحف أو من واقع خبرات متاحف أخري ضرورياً ليس فقط لتثمين أهمية العمل على وضع سياسة لإدارة المجموعات المتحفية، ولكن أيضا للمساعدة في شحن الإذهان للمشاركين لإستدعاء تجاربهم الشخصية لمختلف المواقف التي مروا بها خلال العمل بالمتحف وحول المجموعة المتحفية. وهي التجارب التي عادة ما تكون محور بناء سياسة فعالة للمتحف انطلاقا من واقعه الخاص. وفي المحور التالي نستعرض بعض الأمثلة لمواقف قد تتعرض لها المتاحف والتي تزكي أهمية وضع لوائح لتنظيم إدارة المجموعات المتحفية بها.

٣. ٦ الجمع خارج نطاق الإختصاص بالمتحف

تحرص المتاحف على تبني نطاق واضح للإختصاص، ومعايير للجمع يلتزم بها الموظفين المشاركين في عمليات الجمع والإدخال، وفق ما رسمه البند الأول للقسم الثاني بميثاق الأيكوم للآداب، وتتبناه عادة لوائح المجموعات المتحفية،[١١٦] إلا أن تكوين المجموعات المتحفية أحيانا ما يشهد سيناريوهات مختلفة، إذ قد يتدخل في تشكيلها العديد من العوامل التي قد تتغير عبر التاريخ الطويل للمتحف. وقبل أي شيء فإن غياب لوائح المجموعات قد يتسبب في أن يقتني المتحف بعض المقتنات التي لا تخدم مهمته ولا تقع في نطاق إختصاصه. وهو ما يمكن لمسه من خلال استعراض الموقف التالي: "يضم متحفنا عددًا من المقتنات التي كانت لدينا منذ سنوات، لكننا لسنا متأكدين مما إذا كنا نمتلكها بالفعل. نود التخلص من المقتنات التي لا تخدم أهدافنا، هل يمكننا ذلك؟"

هذه الرسالة تعكس إنطباع بعض المتحفيين على واقع مجموعة المتحف بعد تقييم ما قام به من أعمال، وفيها مؤشر لإشكالية مركبة: أولا، ضرورة الوقوف على أسباب إقتناء المتحف لمقتنات لا تخدم نطاقه ومهمته؛ وثانياً، كيف للمتحف أن يتصرف في هذه الحالة إزاء المقتنات التي جمعها وباتت عبء زائد عليه؟ والإجابة على كلا الأمرين يتحقق من خلال تحديد موقف المتحف من سياسة المجموعات، فهل يتبني المتحف سياسة لإدارة مجموعته؟ وهل هناك نطاق واضح للإقتناء بها؟ وهل يجوز للمتحف استنزال مقتنيات تأكد أنها لا تخدم مهمته؟ لذا، هنا يجب التحقق من إذا كانت هناك سياسة بالفعل؟ وإذا كانت السياسة موجودة فينبغي كشف سبب عدم تفعيلها؟ أو إعادة النظر في تحديثها؟ وإن لم تكن موجودة فهنا يتضح للقائمين على المتحف أهمية تبني سياسة لتجنب هذه المشكلة، ووضع حلول للمشاكل المترتبة عليها.

١١٥ Malaro, 1995: 11-12
١١٦ Lord & Lord, 2009: 85

وضع ميثاق الأيكوم إطارًا عامًا لتنظيم نطاق الإقتناء وإن ترك الاختيارلكل متحف في ترسيم نطاق الإقتناء المعني به أو تعديله مستقبلا إذا ما دعت الظروف لذلك. وبين كذلك قواعد الجمع وحيازة المقتنات التي وضحتها البنود من الأول للسابع بالقسم الثاني للميثاق.[١١٧]

فيما يتعلق بالإقتناء خارج نطاق الإختصاص فقد شدد الميثاق على تجنبه، وذلك ليس للمنع المطلق، وإنما لتنظيم الإختصاصات بين المتاحف، ولضمان أن تسري المقتنات إلى متاحف تستطيع صونها وتوظيفها بالصورة المناسبة لخدمة المجتمع. وقد أوضح البند التاسع من القسم الثاني ضرورة التزام المتحف بعدم القيام بالإقتناء خارج السياسات المطبقة على المجموعات المتحفية، وينص: " لا يجب إقتناء أي مقتني خارج ما هو منصوص عليه في السياسة التي يتبناها المتحف الا في حالات استثنائية. وينبغي أن يأخذ المتحف بالاعتبار الآراء المهنية المتوفرة له وآراء كافة الأطراف المعنية. كما يجب أن تشمل هذه الاعتبارات أهمية المقتنات في التراث الثقافي أو الطبيعي؛ وكذلك الأخذ في الاعتبار اهتمامات المتاحف الأخرى التي تجمع هذا النوع من المقتنيات. يضاف إلى ذلك تجريم إقتناء أي مقتني لا يتمتع بسند شرعي للملكية." [١١٨]

لا شك في أن بناء المجموعات المتحفية عادة ما يشهد عدد من المتغيرات، فيما قد تلجأ بعض المتاحف لتغيير نطاق إهتمامها أو إقتنائها. [١١٩] ومن ثم، فإن هذه المقتنات التي احتفظ بها المتحف لقرون أو عقود قد يمثل بعضها عبء على المتحف في العناية والتخزين؛ برغم أن المتحف لا يستفيد منها فعليا لعدم وقوعها في نطاق مهمته. فيما قد تمثل هذه المقتنات أهمية خاصة وفائدة فائقة لمتاحف أخري. فهل يمكن تبادلها أو التنازل عنها لمتحف أخر يستفيد بها في مقابل الحصول على مقتنيات تمثل أولوية لمجموعة المتحف (ميثاق الأيكوم، المواد من الثاني عشر إلى السادس عشر بالقسم الثاني). [١٢٠] لذا، فإن الهيئة الإدارية للمتحف أحيانا ما تفكر جديًا في التخلص من هذه المقتنات واستنزالها. ولكن السؤال: هل يجوز للمتحف إستنزال هذه المقتنيات؟ وما هي الإجراءات الواجب اتخاذها لذلك؟ ومن يملك سلطة القرار؟ وكيف سوف تتم عملية الإستزال؟ وما هي القواعد الإلزامية والإخلاقية التي ينبغي على المتحف إحترامها والإلتزام بها؟

فقد شدد ميثاق الأيكوم على تجريم بيع المقتنات المتحفية إلا بقواعد استثنائية محددة بما يساهم في بناء المجموعات. وقد وضع بعض البنود لعمليات الاستنزال لأسباب مختلفة. وهي البنود التي يجب أن تكون محاور ارشادية لصياغة بنود سياسة المجموعات في هذا الصدد. فيذكر البند السادس عشر بالقسم الثاني لميثاق الأيكوم: "يتم الإحتفاظ بالمجموعات المتحفية بصفتها أمانة عامة، ولا يجوز إعتبارها أصولا قابلة للتحويل.

١١٧ ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 8-9 [articles 2.1-2.7

١١٨ ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 11 [article 2.9

١١٩ راشد، ٢٠٢٤أ: ٦٨. علمًا بأن معظم المتاحف التي أسست قبل قرنين أو أكثر لم تكن قد وضعت رؤية واضحة لنطاق إقتنائها، ولم يتبني معظمها نطاق إقتناء محدد بالصورة المتعارف عليها اليوم. ولذلك من المألوف أن نجد بعض المقتنيات ضمن مجموعة أي من هذه المتاحف بعيدة كل البعد عن التوجه الحالي للمتحف ونطاق الإقتناء المعلن له. هذه المقتنيات الموروثة عبر الإجيال لا تمثل عادة مشكلة للمتحف، ولكن المشكلة الحقيقية إذ استمر المتحف اليوم في إضافة مقتنيات لا تخدم نطاق إقتناءه الحالي.

١٢٠ ICOM Code of Ethics for Museums, 2017: 12-13 [articles 2.11-2.16

وبالتالي، فإن أي أموال أو تعويضات ناتجة عن عملية التنازل عن المجموعات أو المقتنات المتحفية ينبغي أن تُستخدم فقط لصالح المجموعات المتحفية ولإقتناء تحف جديدة تضاف إليها". [١٢١] وربما نستشهد هنا بواقعة مخالفة لميثاق الأيكوم، وهي قدوم متحف ساوثهمبتان على استنزال تمثال سخم كا من مجموعته وبيعه لصالح مجموعة خاصة بمقابل مادي تم استخدامه لتطوير مبني المتحف. وهو أمر خالف ميثاق الأيكوم في بندين الأول بالتنازل لصالح مجموعة خاصة وليست عامة - بما يتسبب في فقدان الثقة العامة مخالفًا بذلك البند (٢,١٣) من الميثاق؛ والثاني باستخدام الأموال العائدة في أعمال خلاف الحصول على مقتنيات بديلة تضاف للمجموعة المتحفية، مخالفًا بذلك البند (٢,١٦) المذكور نصه بعاليه. [١٢٢]

الكثير من الأسئلة التي يجب طرحها وبحثها قبل اتخاذ أي من الخطوات، فيما نخلص من هذا الموقف بأن المتحف يحتاج لإمتلاك سياسة واضحة لإدارة المجموعات المتحفية توضح الحالات والإجراءات التي يتم عبرها استنزال المقتنات ولمصلحة من، وكيف يتم ذلك.

فيما يواجه المتحف المصري إشكاليات مختلفة حول نطاق الإقتناء ، وذلك فيما يتعلق بعمليات الاستنزاف الحالية لمجموعة المتحف باستنزال جانب كبير من مجموعته لصالح بعض المتاحف المصرية الجديدة بداية من متحف الأقصر، ومتحف الإسكندرية القومي، ومتحف شرم الشيخ والمتحف المصري الكبير، والعديد من المتاحف الإقليمية (المحلية). هذا الإستنزاف قد يتسبب في فقدان المتحف لجزء من مقتنياته الهامة والتي تخلق تفرد مجموعته عالميًا. وبرغم تنظيم قانون الآثار المصري ولائحته لعمليات الاستنزال إلا أن هناك حاجة ماسة في تبني المتحف لسياسة مجموعات واضحة تحدد جوهر مجموعته وتحدد العناصر المتفردة بها والتي لا يجوز استنزالها تحت أي حال.

٣. ٧ السياسة دليل استرشادي ومرجعي للعاملين، الشركاء، وأصحاب المصلحة

لائحة المجموعات، شأنها شأن مختلف اللوائح التنظيمية، تعد دليل استرشادي يستخدم بشكل دوري في الممارسات اليومية من قبل المختصين من الأمناء وأخصائي التسجيل والمرممين ومديري المجموعات المتحفية، وذلك بجانب كونها دليل إرشادي أيضا للشركاء وأصحاب المصلحة، مثل الباحثين والدارسين، والمهتمين بالمجموعة المتحفية من الأفراد والمؤسسات ذات الصلة حيث يستطيع أن يفهم الأبعاد المسموح بها في التعامل مع المقتنات لتسهيل أي مقترحات أو رؤي مستقبلية للشراكة أو التعامل مع المتحف في هذا الإطار. وعليه، فيوصي دائما أن تعد اللائحة في صورتين إحدهما كاملة لخدمة العاملين بالمتحف، وأخري مختصرة تخدم الشركاء وأصحاب المصالح ويوضع فيها فقط كافة البنود التي تخدم طلباتهم المحتملة حول المجموعات واستخداماتها. [١٢٣]

[١٢١] ICOM Code of Ethics, 2017: 13 [article 2.16

[١٢٢] راجع البند الثالث عشر والسادس عشر من القسم الثاني لميثاق الأيكوم.

[١٢٣] Western Australian Museum: Collection Policy (Online Resource): https://museum.wa.gov.au/research/development-service/collection-policy

وعليه، تعتبر السياسة مرجعًا أساسيًا يُستند إليه في الظروف الاعتيادية والاستثنائية لضمان تنفيذ المُتحف لمهامه مع الالتزام الكامل بالسياسات المنظمة لإدارة المجموعات المتحفية. يجب أن تكون هذه السياسة واضحة ومفصلة بما يكفي لتقديم تعليمات عملية وقابلة للتنفيذ. لذلك، قد تتضمن سياسات فرعية وإجراءات ولوائح تتعلق بالإقتناء ، العرض، التوثيق، الترميم، وغيرها. كما ينبغي مراجعة السياسة واعتمادها من قِبل السلطة المختصة في المُتحف، مع توجيه المؤسسة بالالتزام بها.[١٢٤]

٣. ٨ تحديد الأهداف والإجراءات المتبعة حيال المجموعة المتحفية

في إطار إعداد سياسة المجموعات، يجب على المتحف أن يحدد أهدافه وسياساته المتعلقة بإدارة المجموعة المتحفية من حيث المستوي المستهدف من الجمع، التوثيق، الحفظ، الإتاحة، العرض، التفسير، وأغراض الأستخدام المختلفة . وهو ما يعرف بالمستوي المستهدف من الممارسات (أفضل الممارسات). وأفضل الممارسات هو اصطلح يستخدم للتعريف ببعض المعايير القياسية التي تتبناها المؤسسات - المتاحف - في سبيل تحقيق مستوي محدد من الجودة في الأداء. وهذه المعايير توضع من قبل الهيئة الإدارية بعد دراسة وفهم جيد لإمكانيات المتحف المادية والبشرية، وأهدافه طويلة ومتوسطة الأمد. كما أنها تسهل مهام التقييم والمتابعة الدورية.[١٢٥]

فقد يركز متحف على تحقيق الحد الأدنى من الحفظ والتوثيق والعرض، بينما يسعى متحف آخر لتحقيق أعلى مستويات الحفظ والعناية بمجموعاته. كما قد يهدف متحف ثالث إلى تجاوز المفهوم البسيط للإتاحة، ليستخدم مجموعاته في خدمة البحث العلمي أو العملية التعليمية. تستند هذه الأهداف إلى مهمة المتحف وسياسة المجموعة المتبعة، ويتم صياغة السياسة بوضوح بما يتناسب مع هذه الأهداف. على سبيل المثال، لتحقيق أعلى مستويات الحفظ، يجب على المتحف اتخاذ تدابير مناسبة، مثل توفير بيئة ملائمة لكل مقتنى، تجهيز المعامل المتخصصة بالمعدات اللازمة، وتوظيف المختصين في الترميم والعناية بالمقتنيات. وفي بعض الحالات، قد يقرر المتحف عدم إقتناء بعض المقتنات إذا لم يكن بإمكانه ضمان الحفاظ الجيد عليها.

٤. النتائج والتوصيات

٤. ١ النتائج

يستنتج مما سبق أنه برغم تمتع المتحف المصري بممارسات راسخة للعمل المتحفي، إلا أن غياب اللوائح وعدم الإلتزام بتطبيق قواعد ثابتة تنظم الممارسات أدي لوقوع الأمناء وأخصائي التسجيل والمرممين في أخطاء ومشاكل مختلفة عبر تاريخ المتحف. وهي المشاكل والأخطاء التي تم استعراض بعضها للنقاش بهذه الورقة.

[١٢٤] Lord & Lord, 2009:,.60; 85; 90

[١٢٥] Ethics, Standards and Best Practices for Museums. Alliance Reference Guide, (American Alliance of Museums, .2013), 1

١. عدم وجود سياسة مكتوبة ومفعلة لتنظيم الممارسات بالمتحف فيما يتعلق بإدارة المجموعات المتحفية، أو أي سياسات أخري منبثقة عنها كسياسة الجمع، التوثيق، الحفظ، العرض. (تبني المتحف في السنوات الأخيرة سياسات للدراسة والتصوير تم اعتمادها من اللجنة الدائمة بالمجلس الأعلى للآثار ، وربما جاء التعجيل بهذه السياسات لإرتباطها باستحقاقات مالية ورسوم الخدمات المقدمة للباحثين).

٢. ثبوت العديد من الأخطاء الناجمة عن عدم إتباع صيغة موحدة للممارسات حول المجموعات المتحفية فيما يتعلق بخطوات وإجراءات وممارسات الإدخال، التسجيل، التسليم والتسلم للعهد الأثري، الإستنزال، وتداول المقتنات أو تحركاتها لأغراض مختلفة.

٣. استناد قسم التوثيق والتسجيل لدليل استرشادي ينظم الإجراءات والخطوات التنفيذية لعملية التوثيق والتسجيل وتحركات الآثار بالمتحف، يعد خطوة جيدة، وهناك ضرورة لتعميم هذا الدليل بأقسام أمانة المتحف، وتعضيده بسياسة شاملة لإدارة المجموعات المتحفية.

٤. التراجع الملحوظ في الخبرات بمختلف الممارسات المتحفية للعديد من الأمناء الحاليين بالمتحف، وذلك بسبب التقاعد المفاجيء لعدد كبير من الأمناء ذوي الخبرة في فترة زمنية قصيرة، التراجع في نقل الخبرات للممارسات بين الجيل السابق والحالي، بجانب غياب التدريب الشامل للأمناء الجدد/ الحاليين.

٥. الحاجة لوضع دليل استرشادي يشرح الصورة التي يجب أن تجري على أساسها الممارسات المتحفية اليومية لمساعدة الأمناء حديثو الالتحاق بالمتحف في الأسترشاد بها في القيام بالأعمال اليومية.

لذا، فإن المتحف بات في حاجة ماسة لتبني سياسة مكتوبة، معتمدة، وملزمة تنظم العمل بكافة المهام والعمليات حول المجموعة المتحفية، وتحدد المهام والأدوار والمسئوليات. هذا بجانب ضرورة عقد سلسلة من الورش النقاشية والتدريبية والتعريفية للعاملين بالمتحف حول طبيعة الممارسات بالعمل المتحفي، مبررات ضرورة الالتزام بهذه القواعد التنظيمية من جميع الاطراف، وكذلك كيفية صياغتها، تعديلها أو الإضافة لها مستقبلًا لاستيعاب ما قد يطرأ من خبرات جديدة أو ما قد يُكتشف من أخطاء سابقة بتاريخ الممارسات بالمتحف.

٤. ٢ التوصية بإعداد سياسة المجموعات للمتحف المصري

جاء الهدف من هذه الورقة لتوثيق جانب من ممارسات العمل المتحفي بالمتحف المصري، بجانب التوصية نحو اتخاذ الخطوات اللازمة لتبني سياسة لإدارة المجموعات المتحفية. ونظرًا لأن إعداد السياسات هو عمل مؤسسي يتطلب مشاركة جميع الأقسام بالمتحف، وبمشاركة ممثلي مجلس الأمناء (الإدارة)، الهيئة المالكة (قطاع المتاحف/المجلس الأعلى للآثار)، وبعض الخبراء الخارجين، لذا لا ينبغي أن نضع تصور كامل لهذه اللائحة يُملي على إدارة المتحف. ولكن نستخلص بعض التوصيات من تجارب الممارسات المتحفية التي تم تناولها في القسم الثاني بهذه الورقة، وما تم استعراضه بشأن ماهية سياسة المجموعات، أقسامها، ومحتواها. وعليه، يمكن وضع

بعض التوصيات بشأن الخطوات التي يجب أن يتبعها المتحف في سبيل التخطيط واتخاذ الخطوات التنفيذية لوضع السياسة وتنفيذها. ومن ثم، فإن هذه الورقة تعد بمثابة دراة جدوي، وخطوة تحضيرية لوضع سياسة المجموعات بالمتحف.

لذا، يطرح الباحث في إيجاز شديد بعض الخطوات الأساسية لإعداد سياسة المجموعات. إذ يبدأ إعداد السياسات بتحديد الهدف، ومن ثم تكوين فريق العمل، تحديد المسئوليات وتوزيع الأدوار على فريق العمل؛ عقد الورش التعريفية والنقاشية؛ اقتراح ووضع الهيكل المناسب لأقسام السياسة؛ أو على النحو التالي:

١) تكوين فريق العمل الرئيسي لإعداد اللائحة:- بما أن السياسات وثيقة الصلة بوظائف المتحف، والممارسات الفعلية، فإن وضع هذه اللوائح يجب أن يتم بواسطة فريق يمثل الأقسام والإختصاصات المختلفة بالمتحف وثيقة الصلة بإدارة المجموعات المتحفية. وحيث يحبذ أن يكون الفريق مكون من عدد محدود لضمان التفاهم التام بين عناصره، يمكن الأستفادة من خبرات مختلف العاملين من خلال النقاشات والورش التي يجريها فريق العمل الرئيسي مع مختلف الأقسام بالمتحف.

يحبذ أن يشكل فريق رئيسي مصغر لوضع سياسة المجموعة المتحفية مكون من العناصر الأكثر خبرة ممن لديهم القدرة على صياغة وإعداد مثل هذه النصوص نيابة عن مدير المُتحف. وعليه، فإن هذا الفريق يعمل على إعداد اللوائح بالتواصل المباشر والمشاركة مع مجموعات أكبر وأوسع في نطاق كل قسم باللائحة. كأن يعمل عن كثب مع الأمناء وقسم التسجيل في إعداد القسم الخاص بالإقتناء ؛ ومع الأمناء وقسم الترميم في إعداد القسم الخاص بالعناية بالمجموعات. فيما يتولى الفريق الرئيسي عملية الصياغة النهائية للائحة؛ ومن ثم مراجعتها مرة أخري مع العاملين بالمتحف قبل عرضها على المدير العام، ثم المجلس الأعلى للآثار للمراجعة في ضوء قانون الآثار ولائحته قبل الاعتماد.

٢) عقد مجموعة من الورش النقاشية مع العاملين بالمتحف:-

يجب أن يسبق ويتخلل عمليات الإعداد وصياغة اللائحة إجراء مجموعة من الورش التحضيرية والنقاشية يتم التعريف خلالها بميثاق الأيكوم، اللوائح المنظمة للعمل المتحفي، وأهيمتها، مُهمة المُتحف، القوانين الوطنية، الممارسات الفعلية بالمتحف، لتوعية العاملين وحثهم على المساهمة الإيجابية في مشاركة خبراتهم في سبيل الإعداد الجيد لنص اللائحة.

٣) دراسة ميثاق الأيكوم، تاريخ الممارسات بالمتحف، وعقد مقارنات مع سياسات لمتاحف أخري مماثلة:-

من الضروري أن يسبق عملية الكتابة والصياغة، مراحل للتشاور، الدراسة والمقارنات، والعصف الذهني. إذ يجب أن تخصص بعض الورش للتعريف بمجموعة المُتحف، تنوعها، وتاريخ الممارسة بها على النحو الذي تم استعراضه بهذه الدراسة، واستعراض أهم المشاكل المحيطة بها فيما يتعلق بحالة الحفظ، التوثيق، عمليات الإقتناء ، التداول، العرض، وغيرها. وكذلك لإستعراض مقارنات ببنود ميثاق الأيكوم، لوائح نموذجية لمتاحف أخري تستخدم على سبيل المقارنة والأسترشاد.

٤) لائحة قابلة للتطبيق تعكس الممارسات الفعلية، تنظمها، وتؤكد سلامتها:-

السياسة غاية وليست وسيلة في حد ذاتها، ومن ثم فمن الهام أن يتم الأخذ في الإعتبار من الوهلة الأولي تبني سياسة قابلة للتطبيق، تعكس الواقع الصحيح للممارسات الحالية وتلك التي يوصي بتصحيحها دون مبالغة أو تعقيد سواء في التحكم الشديد في بنودها بدون داعي أو الإسهاب الطويل والممل.

يجب أن يُراعي في صياغة اللوائح أن تكون واقعية تعبر عن المستوي الاحترافي للعمل في المتحف ذاته. وأن لا تتبني أي مباديء غير قابلة للتطبيق بالقياس على إمكانيات المتحف المادية والبشرية في الوقت الحاضر. وإذا ما كان المتحف ينشد الوصول بكفاءة العمل به لأعلى مستويات للعناية، التوثيق، العرض، والاستخدام للمجموعة، فإن ذلك يجب أن يكون بشكل تدريجي وفق خطط مستقبلية. حيث يتم رفع سقف المستوي المطلوب خطوة بخطوة بالتوازي مع قدرة المتحف على رفع خدماته وإمكانياته. وهو الأمر الذي تتيحه قابلية التحديث والتطوير الدوري لسياسة المتحف، والتي يمكن تحديثها كل بضع سنوات.

فيما يخص آليات التطبيق، فإن تطبيق اللوائح مسئولية العاملين المختصين في المتحف، كلاً فيما يخصه، وذلك فور إقرارها، ويتم ذلك تحت إشراف ومنابعة المدير العام للمتحف. فيما يبقي الحق لإدارة المتحف (المدير العام) مسئولية مراقبة اللوائح وتطبيقها وتقديم التقارير الدورية لقطاع المتاحف والمجلس الأعلى للآثار . كما ينبغي أن يضع إطار زمني للمراجعة الدورية للائحة بحيث يمكن تدارك النواقص أو المشاكل التي تتطلب إدخال تعديلات محدودة أو جوهرية على نص اللائحة. قد يتم الفحص والمراجعة سنوياً، فيم يتم التحديث للائحة كل خمس إلى عشر سنوات.

٥) إعداد قائمة مقترحة لتنظيم سياسة المجموعات، أقسامها وبنودها:-

ينبغي أن يصاحب تحديد الأقسام تقديم تعريف لمضمون كل قسم، وما يجب أن يتضمنه. مدعمة ببعض الأشكال البيانية التي تُبرز الموضوعات الرئيسية التي يغطيها كل قسم ليسهل فهمها والإلمام بها. وربما كذلك مع تقديم تعريف لمضمون كل باب/ قسم، وما يجب أن يتضمنه.

تغطي اللائحة مجموعة متنوعة من الإختصاصات ذات الصلة بالمجموعة المتحفية. كل منها يحدد الإطار التنظيمي للممارسات. عادة ما تنظم اللائحة في عدد من الأقسام الرئيسية كل منها يختص بإختصاص معين ويضم مجموعة من البنود التي تنظم الممارسات، ومن ثم فهي تعمل عمل مواد القانون. بحيث يمكن الإشارة لها والأستشهاد بها. وذلك على النحو المتبع في تنظيم ميثاق الأيكوم.

تختلف المصطلحات المستخدمة لتبويب أقسام اللائحة وفق الديباجة المستخدمة لسياسة المجموعات المتحفية من متحف لأخر. ولكنها تتضمن عادة نفس الموضوعات/الإختصاصات. فقد يفضل البعض استخدام مصطلح «الإقتناء »، وآخرون «الجمع»؛ أو ربما «العناية» في مقابل «الحفظ» أو «الصيانة». لذا يفضل اللجوء لإستخدام الألفاظ دارجة الاستخدام بالمُتحف. كما ينبغي أن يدرج قاموس تعريفي بهذه المصطلحات في نهاية اللائحة.

فيما يلي قائمة مُقترحة لأقسام سياسة المجموعات للمتحف المصري. وهي قائمة استرشادية قابلة للتعديل عليها أثناء الإعداد الفعلى للسياسة بمشاركة فريق العمل بالمتحف. والقائمة المقترحة تشمل الأقسام التالية: (١). بيان المُهمة وأهداف المتحف؛ (٢). الغرض من سياسة المجموعات المتحفية؛ (٣). الجمع والإقتناء ؛ (٤). الإدخال والتوثيق؛ (٥). الاستنزال والإعارة؛ (٦). الحفظ والترميم؛ (٧). الوصول وخدمات المعلومات؛ (٨). تاريخ الاعتماد والتحديث؛ (٩). المصطلحات المستخدمة.

٦) البدء في كتابة اللائحة، ومراجعة أقسام اللائحة مع كافة الإدارات المعنية بهذه المهام في المُتحف.

يبدأ بعد ذلك الفريق المصغر بكتابة أقسام اللائحة وبنودها ومراجعتها بشكل دوري مع الأقسام والعاملين بالمتحف. ويجب أن يتم مراجعة الصياغة اللغوية والقانونية للبنود المقترحة للائحة قبل اعتمادها.

٧) الصياغة النهائية للائحة بعد مراحل المراجعة؛ ومن ثم اعتمادها وفقا للقواعد المنظمة، وتفعيلها.

بعد الإنتهاء من صياغة اللائحة واعتمادها من قبل قطاع المتاحف والمجلس الأعلى للآثار ، ينبغي نشرها بين العاملين بصيغة ورقية وإلكترونية بحيث يمكن الرجوع إليها عند الحاجة من قبل العاملين. وينبغي أن تضع بعض النسخ الورقية في أماكن سهلة الوصول يوميا بالمتحف للعاملين. فيما يوصي بإعداد نسخة مختصرة لخدمة الباحثين، الشركاء، ومستخدمي المجموعات المتحفية والمعلومات حولها تتاح عبر الموقع الرسمي للمتحف، أو يتم ارسالها عبر البريد الإلكتروني.

٨) اعتماد السياسة:- ينبغي أن تعتمد اللائحة من المجلس الأعلى للآثار (اللجنة الدائمة)، وأن يتم تأريخها بتاريخ الاعتماد والنفاذ لما جاء في بنودها. فيما يجبذ أن يوضع تاريخ مقترح لمراجعة اللائحة وتحديثها ليكن كل خمس سنوات على سبيل المثال.

هذا المقترح تم تطويره بناء على دراسة لقواعد إعداد وصياغة اللوائح، وذلك مع الأخذ في الإعتبار تقاليد العمل بالمتحف المصري، والمقابلات الشخصية مع بعض الأمناء، مدير المتحف، والمسئولين بالمجلس الأعلى للآثار .

٤. ٣ الخلاصة

نخلص مما سبق أن المتحف المصري يعتبر نموذجًا للمتاحف التي يمكن إلقاء الضوء على تطور ممارسات العمل المتحفي بها عبر العديد من العقود. وهو نموذج متفرد بتاريخه الطويل، وثراء مجموعته وأهميتها التي جذبت آلاف الباحثين المهتمين لدراستها على المدي الطويل لتاريخ المتحف ومجموعته. فيما تميزت الممارسات بالمتحف المصري بالجمع ما بين التجارب والخبرات المصرية والأوروبية نظراً لخضوع المتحف لإدارة فرنسية على مدي قرن من الزمن، بجانب التوافد الدائم للباحثين، والمتحفيين على المتحف مما أتاح مجال أوسع لنقل وتبادل الخبرات مع عدد أكبر من المتاحف الأوروبية. وبرغم انتقال إدارة المتحف للجانب الوطني منذ ١٩٥٢م، إلا أن هذا المزيج الناتج عن تبادل وتناقل الخبرات لم يتوقف سواء بسبب التواجد المستمر للباحثين الأجانب لدراسة مجموعة المتحف، أو نتيجة لبناء الخبرات عن طريق البرامج التدريبية وإيفاد العديد من الأمناء وأخصائي الترميم بالمتحف للتدريب وإكتساب الخبرات بالمتاحف حول العالم.

هذا التكوين الفريد لتاريخ الممارسات بالمتحف جعل منه نموذجًا فريدًا لدراسة تطور العمل المتحفي وتاريخ الممارسات المتحفية. وبرغم الحرص الواضح في هذه الورقة على إبراز مواضع القصور بالممارسات المتحفية بالمتحف المصري، إلا أن ذلك لا يقلل من أهميتها في دراسة تاريخ الممارسات المتحفية. فيما جاءت مناقشة مواضع القصور والإخطاء التي أُخذت على الممارسات المتحفية بالمتحف المصري لتعزيز التوصية بضرورة تبني المتحف لسياسة مكتوبة نافذة متبوعة بكتيبات إجراءات (الدلائل الاسترشادية) لمختلف الأقسام. وهو ما خرجت الدراسة بالتوصية بضرورة سرعة البدء في تنفيذه.

قائمة المصادر والمراجع

١. راشد، محمد جمال (٢٠٢١)،المتاحف المصرية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة.

٢. راشد، محمد جمال (٢٠٢٢)،فلسفة ونشأة المتاحف، دار نشر جامعة قطر، الدوحة.

٣. راشد، محمد جمال (٢٠٢٣)، إعادة صياغة تعريف المُتحف: التحديات والخطوات، مجلة الاتحاد العام للآثار يين العرب، مج ٢٤، ع.٢، ٣٧٦-٣٩٧.

٤. راشد، محمد جمال (٢٠٢٤أ)،مدخل إلى علم المتاحف، دار نشر جامعة قطر، الدوحة.

٥. راشد، محمد جمال (٢٠٢٤ب)،إدارة المجموعات المتحفية، القاهرة.

٦. ميثاق الأيكوم للآداب والأخلاقيات المهنية (٢٠١٧)، المجلس الدولي للمتاحف، باريس.

1. Abou-Ghazi D. (1988). The First Egyptian Museum. ASAE 67: 1-13.
2. Abt J. (2006). The Origins of the Public Museum. in Sharon MacDonald (ed.), A Companion to Museum Studies.
3. Ambrose T. and Paine C. (2012). Museum Basics, London: Routledge.
4. Bothmer, B. (1956). Cairo Museum Numbers. Newsletter of the American Research Center in Egypt 22 (June 30, 1956): 13-20.
5. Bothmer, B. (1964). Numbering Systems of the Cairo Museum. in Textes et langages de l'Йgypte pharaonique: Hommage a Jean-Franзois Champollion, BdЙ 64/3: 111-122.
6. David, E. (1994). Mariette Pacha 1821-1888. Paris: Pygmalion / Gйrard Watelet.
7. Dewachter, M. (1985). L'original de l'"Inventaire de Boulaq", BIFAO 85:105-131.
8. Doyon, W. (2008). The Poetics of the Egyptian Museum Practice. British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan 10: 8-30.
9. Dudley D. H. and Wilkinson I.B. 1979. Museum Registration Methods, 3rd edition, Washington D.C.
10. El-Far, M.H., Almetawly, H.R., Rashed, M.G. (2022) The Story of the Egyptian Museum in Asbakeya. SHEDET 9: 1-9.
11. Fahy, A. (ed.), (20050. Collections Management, London and New York.
12. Fowle, K. (2007). Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today. in Steven Rand, Heather Kouris, Cautionary Tales: Critical Curating, New York: 1-10.
13. Holm, S. A. (1991). Facts and Artefacts. How to document a museum collection, Cambridge.

14. Lord B., Lord G. and Martin, L. (eds.), (2012) Manual of Museum Planning, London and New York.
15. Lord, G., and Lord, B. (2009). Manual of Museum Management. New York - London - Toronto.
16. Khater, A. (1960). Le rйgime juridique des fouilles et des antiquitйs en Egypte. Cairo: IFAO.
17. Gibbons, J. and Winwood K. (eds.), (2005). Hothaus Papers. Perspectives and Paradigms in Media Arts, Brimingham: Vivid/Article Press.
18. Menking, W. (2009). Curation and Criticism, Journal of Architectural Education 62(3), Criticism in Architecture: 24-25.
19. Marincola, P. (2001). Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility, Conference Proceedings, Philadelphia Exhibitions Initiative.
20. MALARO, M. (2005). Collection Management Policies. in Collections Management edited by Anne Fahy (ed.), London and New York: Routledge: 1-15.
21. Miller, E. 1974. That Noble Cabinet: A History of the British Museum, Athens.
22. MURPHY B. L. (ed.), 2016. Museums, Ethics and Cultural Heritage, New York (ICOM).
23. RASHED M.G. & BDR-EL-DIN, M. (2018) Documentation, Object Recording, and the Role of Curators in the Egyptian Museum, Cairo. CIPEG Journal 2: 41-63. DOI: https://doi.org/10.11588/cipeg.2018.2.62861 (Accessed on December 2, 2024)
24. Rashed M.G. and Quirke, S., (2024). "Trouvйs dans le mкme tombeau": Find-groups recorded in Journal d'Entrйe Volume 1 of the Egyptian Museum, Cairo. SHEDET 12: 147-212.
25. Rashed M.G. (2024). Disposal and Deaccession Practices at the Egyptian Museum, Cairo. JGUAA2 9: 1-24.
26. Rashed M.G. (2017). An anonymous Coffin and Cartonnage from Lahun: Retrieving the Archaeological Records. in JAEI 15:18-32.
27. Pons-Mellado, E., Badillo, S., Arranz, J.C. and De Vega, V.M. (2222). Momias humanas egipcias. Un viaje en el tiempo, del Paнs del Nilo al Museo Arqueolygico Nacional. Boletнn del Museo Arqueolygico Nacional 37: 391-408. Retrieved from http://www.man.es/dam/jcr:f210f2e1-e51f-428d-8d60-831ab75788e5/2018-bolman-37-26-pons.pdf (Accessed on December 22, 2023)
28. Pons-Mellado, E., Badillo, S., Arranz, J. C., and De Vega, V. M. (2021). Revealing what is hidden. Two Egyptian mummies belonging to the National Archaeological Museum (Madrid). Canarias Arqueolygica, 22: 315-327.
29. Simmons, J.E. . (2018). Things Great and Small: Collections Management Policies, 2nd ed. Lanham: American Alliance of Museums.
30. Simmons, John E. (2020). Collection Management Policies. In Museum Registration Methods, 6th edition, by John E. Simmons and Toni M. Kiser: 24-35. Washington, DC: American Alliance for Museums.
31. Thornes R. (1999). Introduction to Object ID: Guidelines for Making Records that Describe Art, Antiques, and Antiquities. USA.

Websites and Online Resources

ICOM Code of Ethics for Museums. (2017). Code of Ethics for Museums. Retrieved from International Council of Museums: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/#:~:text=The%20ICOM%20Code%20of%20Ethics,by%20the%20international%20

museum%20community. (6-6-2024)

MGNSW Collection policies. (n.d.). Australia. Retrieved from https://mgnsw.org.au/sector/resources/online-resources/collection-management/collection-policy/ (2-3-2024)

JE: JOURNAL D'ENTRЎE. The Official Register for Antiquities of the Egyptian Museum of Cairo, 25 VOLS, Cairo, 1858-2024, The Egyptian Museum of Cairo [Official documents]

Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums. 2019. Retrieved from The International Council of Museums and ETHCOM, Paris: https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/10/Guidelines-on-Deaccessioning-of-the-International-Council-of-Museums.pdf (Accessed on December 22, 2023)

RCMDD PROTOCOL BOOK: The Registration Collections Management and Documentation Protocol Book, Cairo (The Egyptian Museum of Cairo) 2011.

THE MET CMP 2023: The Metropolitan Museum of Art Collection Management Policy, New York, 2023 [official document]. Approved and on May 9, 2023. https://www.metmuseum.org/-/media/files/about-the-met/policies-and-documents/collections-management-policy/Collections-Management-Policy-May-2023.pdf (Accessed on December 22, 2023)

THE EGYPTIAN MUSEUM SYSTEM (TMS): The Archaeological Database of the Museum. (n.d.). Cairo, Egypt (EMC) 2023.

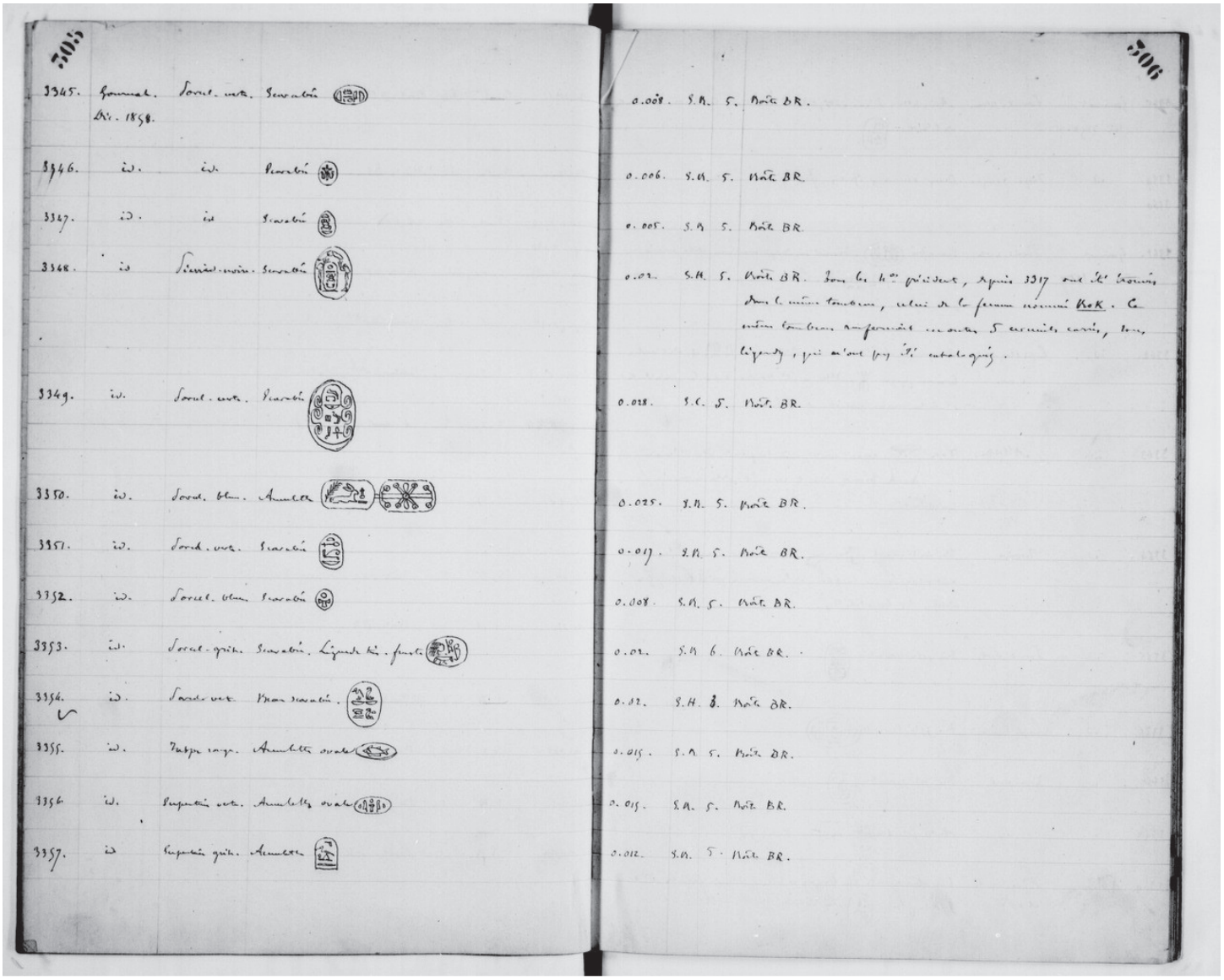
WESTERN Australian Museum: Collection Policy (Online Resource): https://museum.wa.gov.au/research/development-service/collection-policy

ICOM CIDOC Fact Sheet no. 1: Registration step by steps. An online resources, accessed under: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/CIDOC_Fact_Sheet_No_1.pdf

COLLECTION Stewardship Resources, American Alliance of Museums: an online resources. https://www.aam-us.org/programs/resource-library/collections-stewardship-resources/collections-management/

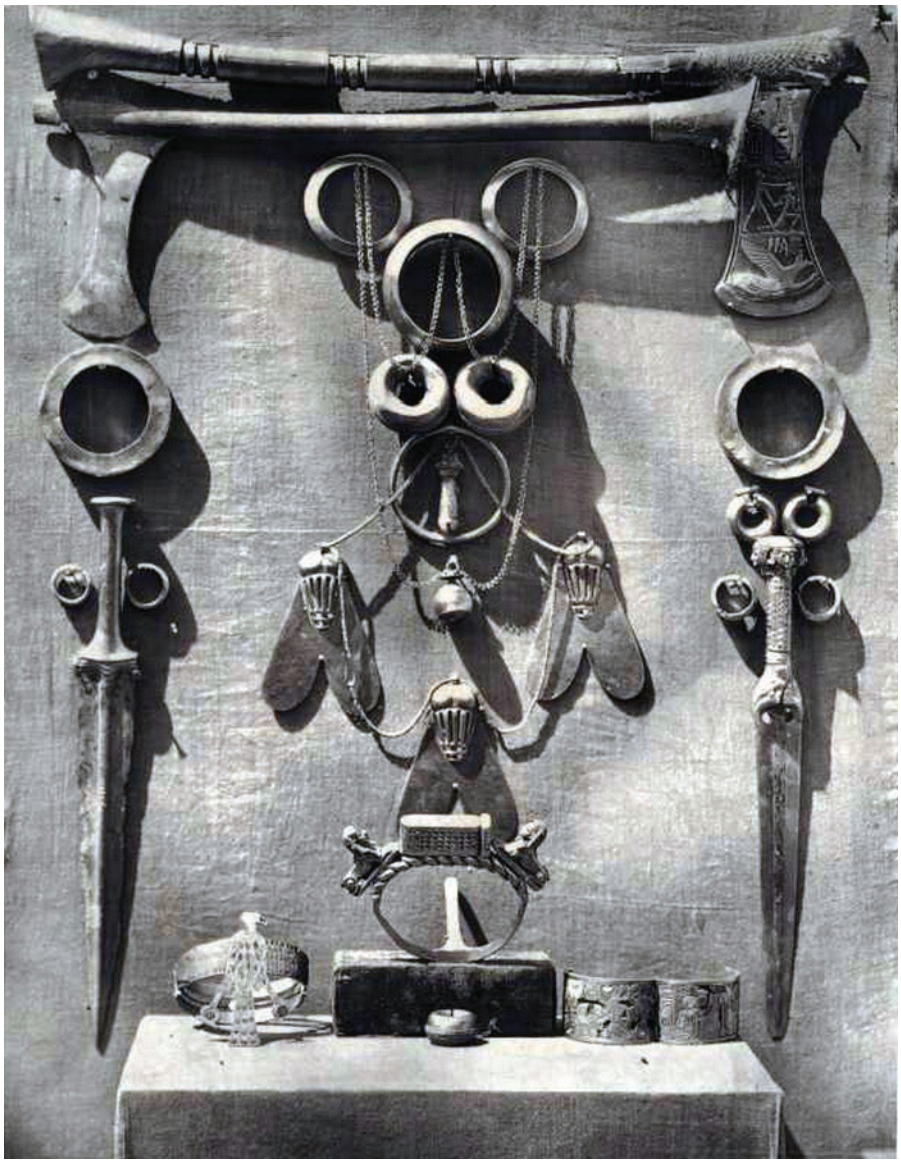
Standards on Accessioning of the International Council of Museums. (2020). Retrieved from International Council of Museums: Accessioning-Standards_EN.pdf (20-2-2024)

Ethics, Standards and Best Practices for Museums. 2013. AAM Alliance Reference Guide.



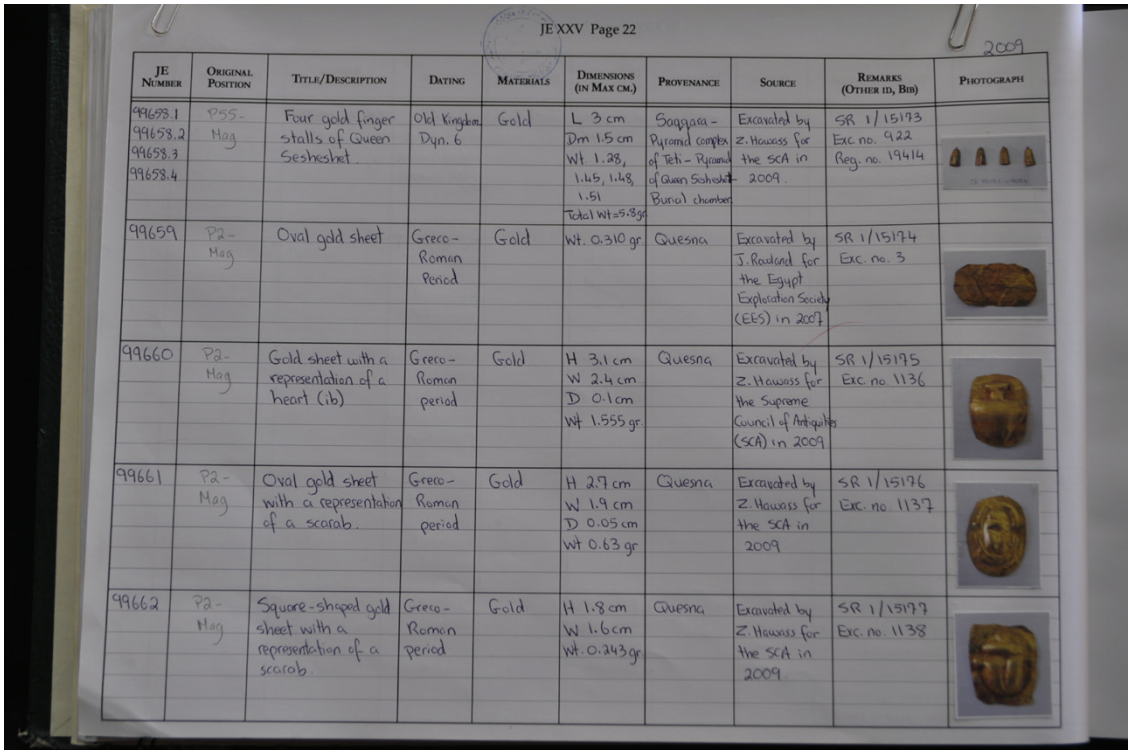
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 20181

شكل (٥) صورة من السجل القديم للمتحف المصري ببولاق، يظهر طريقة تنظيم بيانات التسجيل من قبل أوجست ماريت. محفوظة حاليًا بالأرشيف القومي الفرنسي في باريس.
Bibliotheque Nationale de France. NAF 20181: https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc65315



شكل (٦أ) صورة أرشيفية لتنظيم العرض لمجموعة إعح حتب في المتحف المصري ببولاق. كتالوج المتحف المصري ببولاق لأوجست ماريت، ١٨٧٢، لوحة ٣١.

شكل (٦ب): صورة أرشيفية لتقاليد تنظيم العرض بالمتحف المصري في مقره بسرايا أسماعيل بالجيزة، أواخر القرن التاسع عشر.

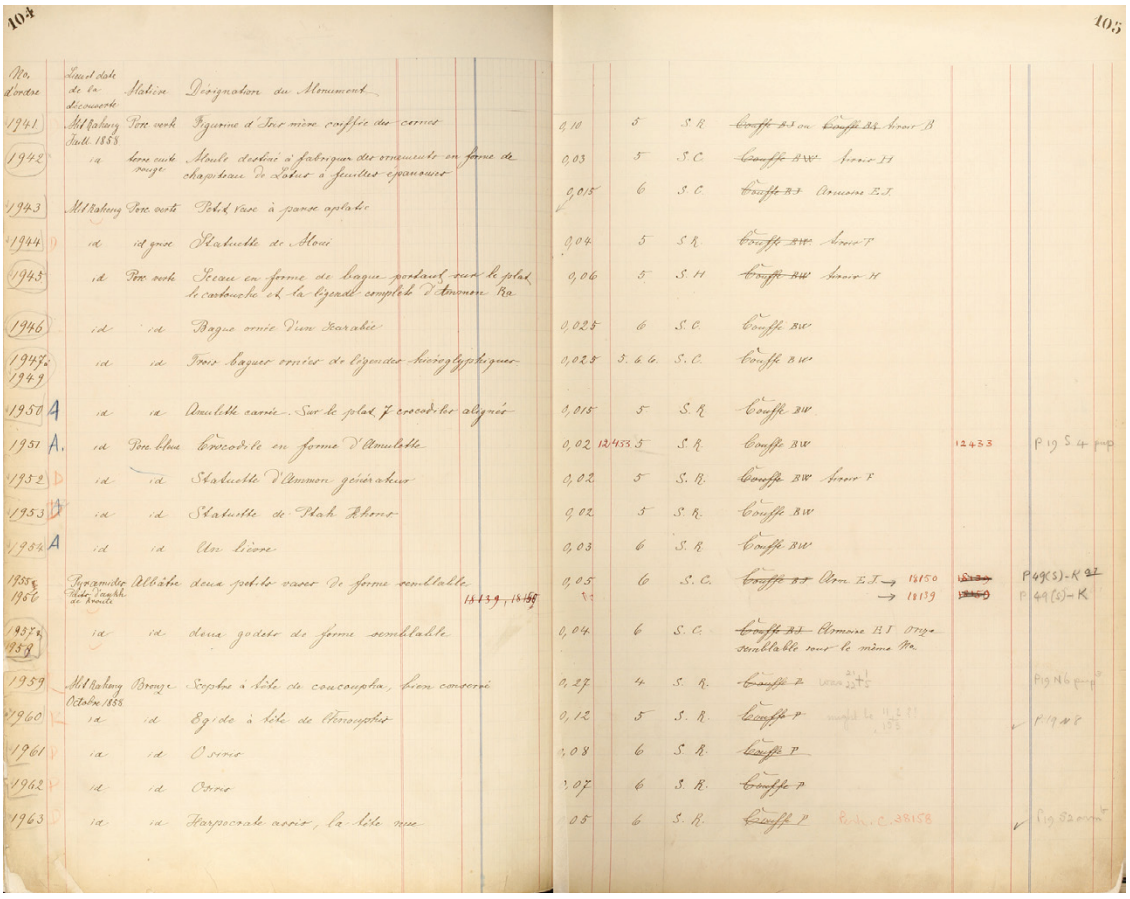


JE XXV Page 22

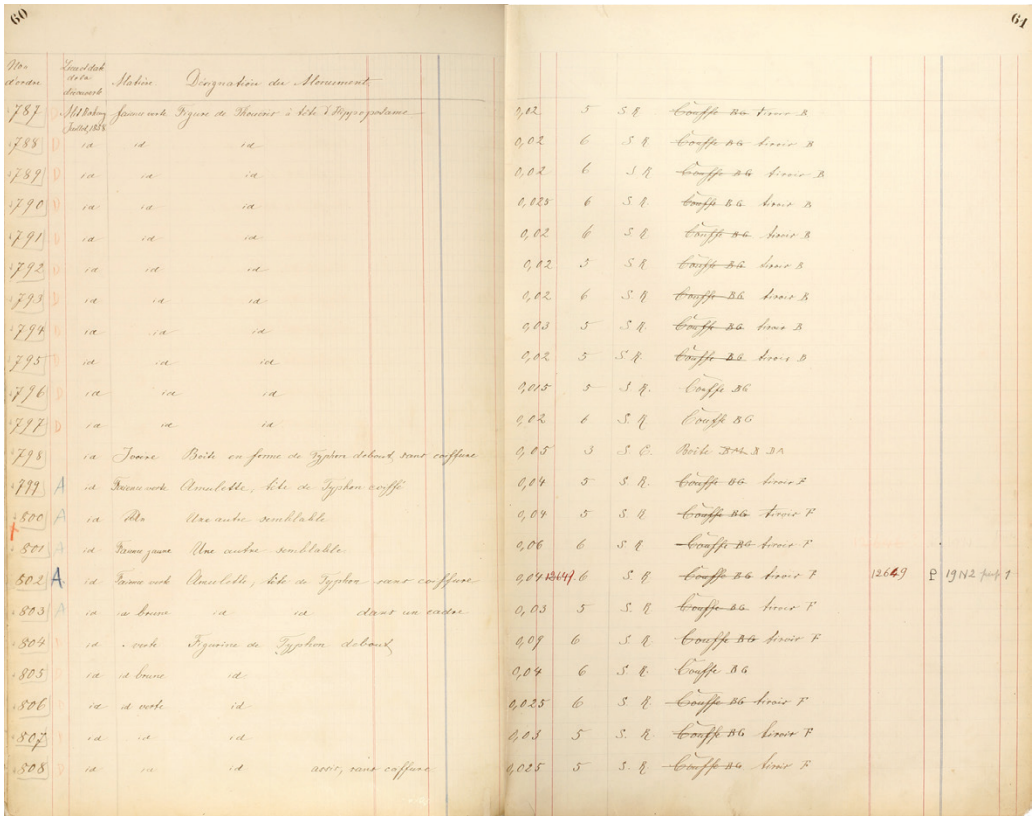
2009

JE Number	Original Position	Title/Description	Dating	Materials	Dimensions (in Max cm.)	Provenance	Source	Remarks (Other ID, Bib)	Photograph
99658.1 99658.2 99658.3 99658.4	P55-Mag	Four gold finger stalls of Queen Sesheshet	Old Kingdom Dyn. 6	Gold	L 3 cm Dm 1.5 cm Wt 1.38, 1.45, 1.48, 1.51 Total Wt=5.82gr	Saqqara - Pyramid complex of Teti - Pyramid of Queen Sesheshet - Burial chamber	Excavated by Z. Hawass for the SCA in 2009	SR I/15173 Exc no. 922 Reg. no. 19414	
99659	P2-Mag	Oval gold sheet	Greco-Roman Period	Gold	Wt. 0.310 gr.	Quesna	Excavated by J. Rowland for the Egypt Exploration Society (EES) in 2007	SR I/15174 Exc. no. 3	
99660	P2-Mag	Gold sheet with a representation of a heart (ib)	Greco-Roman period	Gold	H 3.1 cm W 2.4 cm D 0.1 cm Wt 1.555 gr.	Quesna	Excavated by Z. Hawass for the Supreme Council of Antiquities (SCA) in 2009	SR I/15175 Exc. no. 1136	
99661	P2-Mag	Oval gold sheet with a representation of a scarab.	Greco-Roman period	Gold	H 2.7 cm W 1.9 cm D 0.05 cm Wt 0.63 gr	Quesna	Excavated by Z. Hawass for the SCA in 2009	SR I/15176 Exc. no. 1137	
99662	P2-Mag	Square-shaped gold sheet with a representation of a scarab.	Greco-Roman period	Gold	H 1.8 cm W 1.6 cm Wt. 0.243 gr.	Quesna	Excavated by Z. Hawass for the SCA in 2009	SR I/15177 Exc. no. 1138	

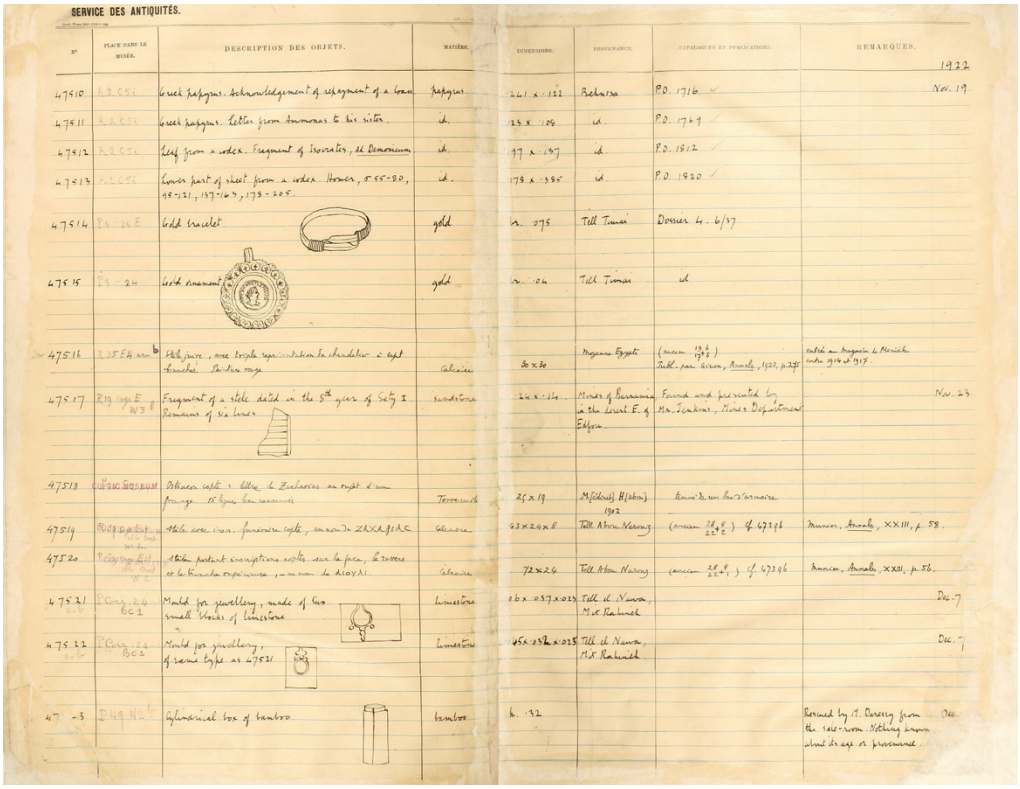
شكل (٧) صورة من السجل العام وطريقة تنظيم وإدخال بيانات التوثيق به في القرن التاسع عشر.
(104 :JE VOLUME I)



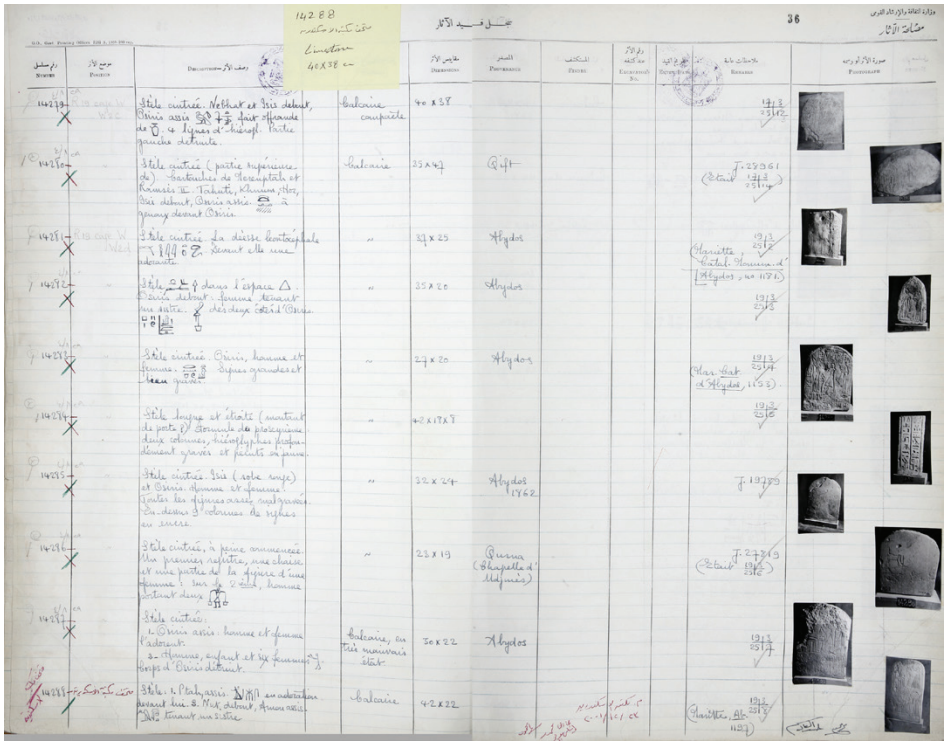
شكل (٨): نموذج لإحدى صفحات السجل العام تظهر النقص الواضح في بيانات التوثيق وتعريف الأثر والصور لبعض المقتنيات. (JE VOLUME I :1-60)



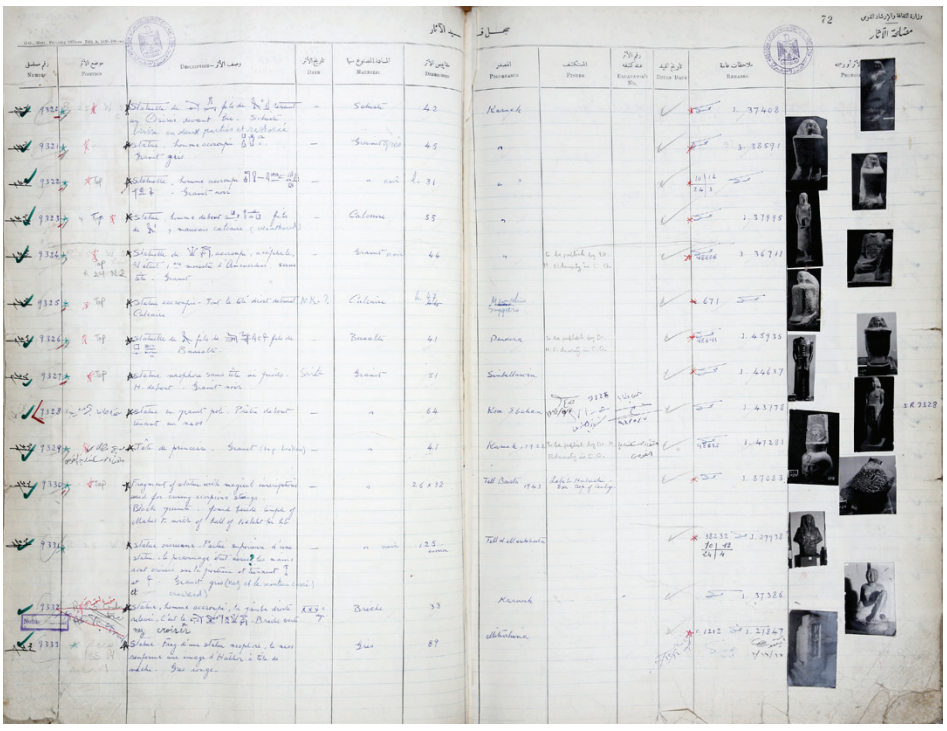
شكل (٩): نموذج أخر لإحدى صفحات السجل العام يظهر دقة البيانات لتوصيف وتوثيق المقتنيات.
(40 :JE VOLUME X)



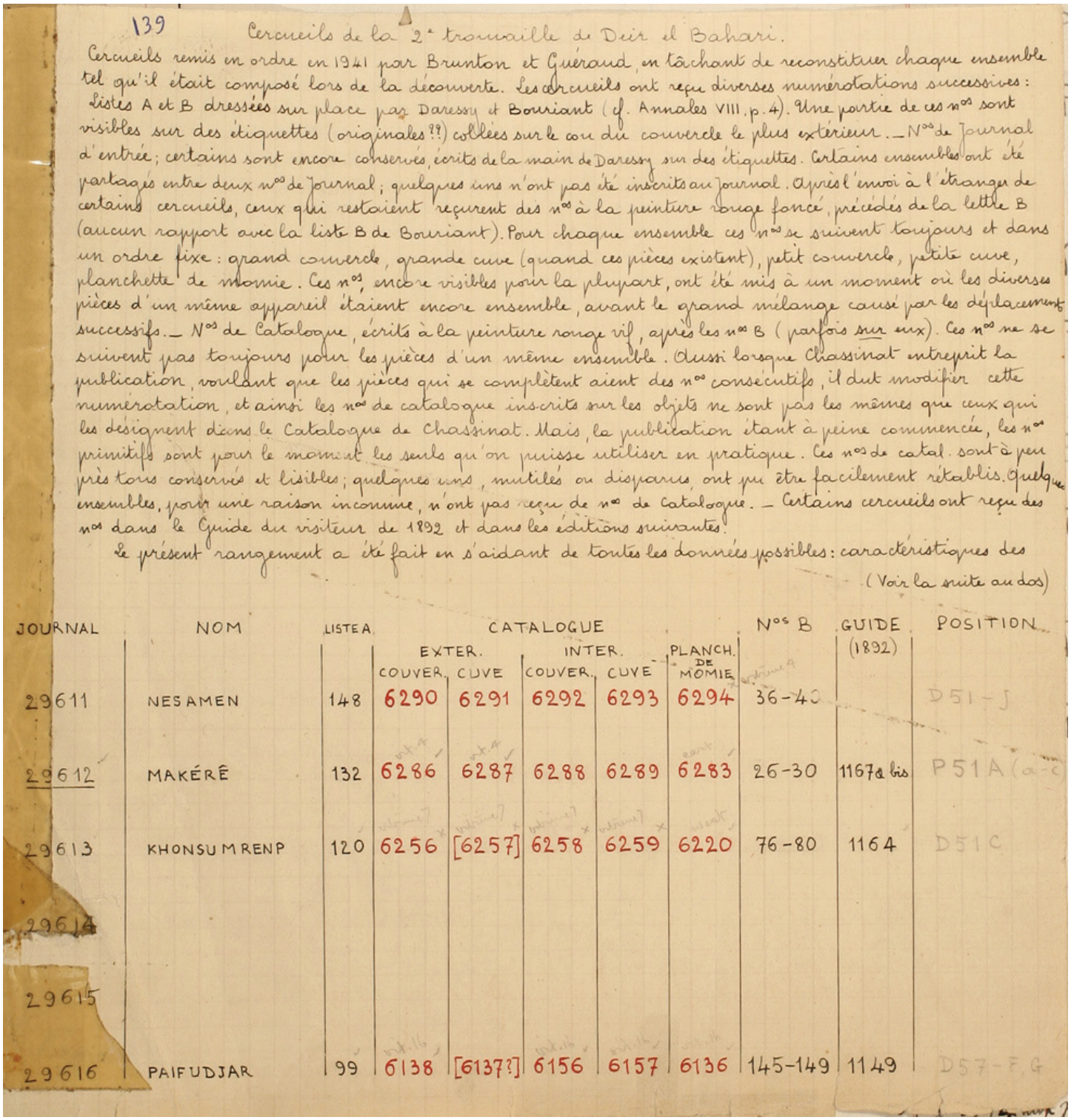
شكل (١٠): نموذج أخر لإحدى صفحات أحدث أجزاء السجل العام يظهر التنظيم الواضح وتدقيق البيانات مصحوبة بصور تعريفية للأثر طبقًا للإسترشادات التي وضعت في كتاب بروتوكول قسم التوثيق بالمتحف. (JE VOLUME XXV: 23)



شكل (١١أ): إحدى صفحات السجل الخاص بالقسم الرابع، يظهر فيها الدقة والضوح في تسجيل بيانات الإدخال للآثار بالسجل، مدون فيها تتبع مكان الأثر بالرصاص، بالإضافة لتوقيع أمين العهد أمام كل رقم. ويلاحظ وجود ملحوظة بخط اليد تفيد استنزال الأثر رقم (14288/4.SR)لصالح متحف الآثار بمكتبة الإسكندرية. (VOLUME XI 4.SR: 36)



شكل (١١ب): إحدى صفحات السجل الخاص بالقسم الخامس، يظهر فيها الدقة والضوح في تسجيل بيانات الإدخال للآثار بالسجل، مدون فيها تتبع مكان الأثر بالرصاص، بالإضافة لتوقيع أمين العهدة، وختم استنزال الأثر رقم (9332/5.SR) لصالح متحف النوبة. (VOLUME VI 5.SR: 72)



139

Cercueils de la 2e trouvaille de Deir el Bahari.

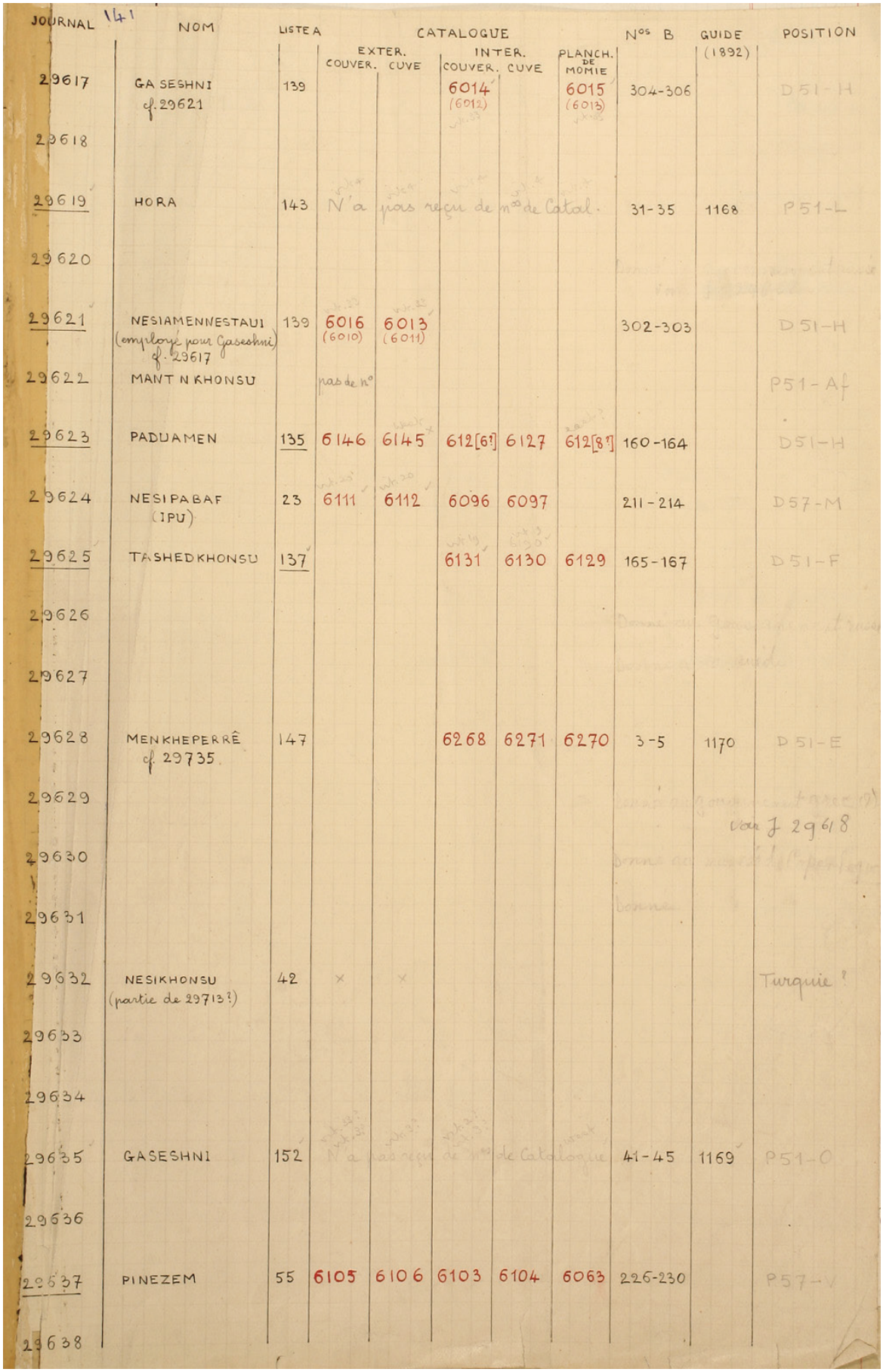
Cercueils remis en ordre en 1941 par Brunton et Guéraud, en tâchant de reconstituer chaque ensemble tel qu'il était composé lors de la découverte. Les cercueils ont reçu diverses numérotations successives: listes A et B dressées sur place par Daressy et Bouriant (cf. Annales VIII, p. 4). Une partie de ces nos sont visibles sur des étiquettes (originales??) collées sur le cou du couvercle le plus extérieur. – Nos de journal d'entrée; certains sont encore conservés, écrits de la main de Daressy sur des étiquettes. Certains ensembles ont été partagés entre deux nos de journal; quelques uns n'ont pas été inscrits au journal. Après l'envoi à l'étranger de certains cercueils, ceux qui restaient reçurent des nos à la peinture rouge foncé, précédés de la lettre B (aucun rapport avec la liste B de Bouriant). Pour chaque ensemble ces nos se suivent toujours et dans un ordre fixe: grand couvercle, grande cuve (quand ces pièces existent), petit couvercle, petite cuve, planchette de momie. Ces nos, encore visibles pour la plupart, ont été mis à un moment où les diverses pièces d'un même appareil étaient encore ensemble, avant le grand mélange causé par les déplacements successifs. – Nos de Catalogue, écrits à la peinture rouge vif, après les nos B (parfois sur eux). Ces nos ne se suivent pas toujours pour les pièces d'un même ensemble. Aussi lorsque Chassinat entreprit la publication, voulant que les pièces qui se complètent aient des nos consécutifs, il dut modifier cette numérotation, et ainsi les nos de catalogue inscrits sur les objets ne sont pas les mêmes que ceux qui les désignent dans le Catalogue de Chassinat. Mais, la publication étant à peine commencée, les nos primitifs sont pour le moment les seuls qu'on puisse utiliser en pratique. Les nos de catal. sont à peu près tous conservés et lisibles; quelques uns, mutilés ou disparus, ont pu être facilement rétablis. Quelques ensembles, pour une raison inconnue, n'ont pas reçu de nos de Catalogue. – Certains cercueils ont reçu des nos dans le Guide du visiteur de 1892 et dans les éditions suivantes.

Le présent rangement a été fait en s'aidant de toutes les données possibles: caractéristiques des

(Voir la suite au dos)

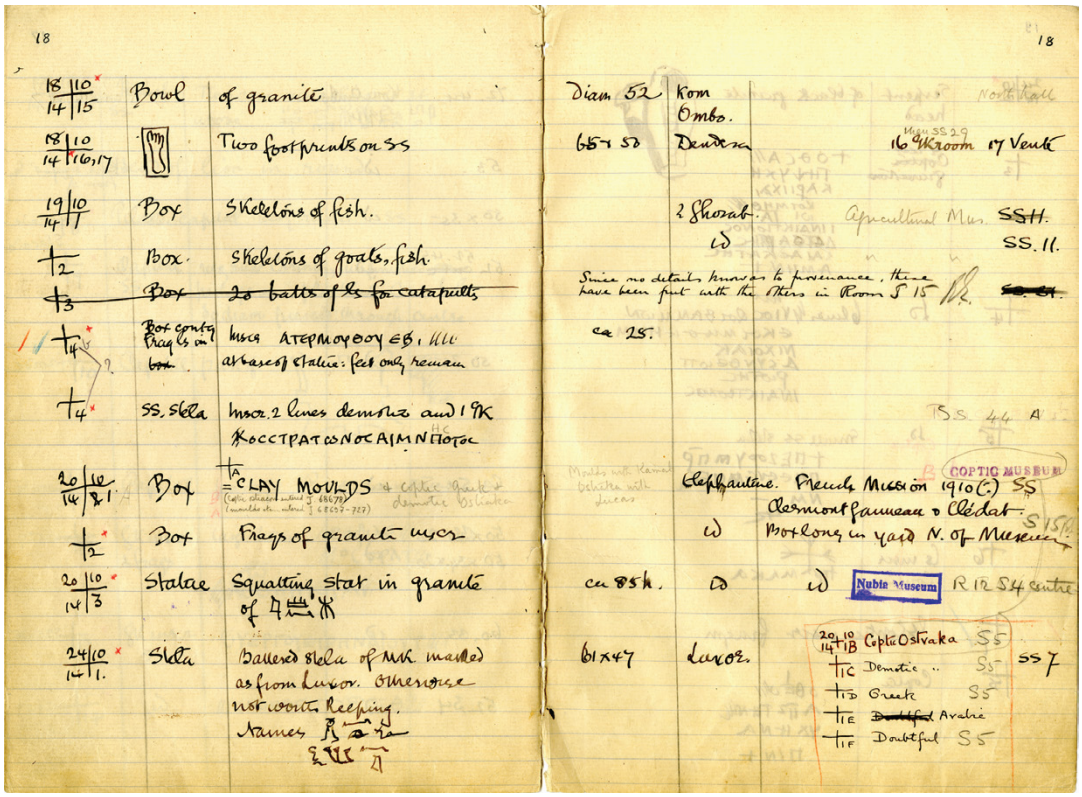
JOURNAL	NOM	LISTE A	CATALOGUE					Nos B	GUIDE (1892)	POSITION
			EXTER.		INTER.		PLANCH. DE MOMIE			
			COUVER.	CUVE	COUVER.	CUVE				
29611	NESAMEN	148	6290	6291	6292	6293	6294	36-40		D51-J
29612	MAKÉRÊ	132	6286	6287	6288	6289	6283	26-30	1167a bis	P51A(a-c)
29613	KHONSUMRENP	120	6256	[6257]	6258	6259	6220	76-80	1164	D51C
29614										
29615										
29616	PAIFUDJAR	99	6138	[6137?]	6156	6157	6136	145-149	1149	D57-F,G

شكل (١٢أ-ب): صفحة من السجل العام تظهر تباين واضح في ممارسات الإدخال وتنظيم البيانات للأثر، حيث نظمت فيها منهجية استثنائية لتسجيل توابيت خبيئة باب الجاسوس للتميز بين مجموعات التوابيت المدخلة برقم سجل عام واحد، فيما مُنحت رقم كتالوج مختلف لكل من التابوت الداخلي، الأوسطن الخارجي لنفس الشخص. وقد وضع الأمين ملحوظة طويلة في متن السجل لتوضيح ذلك، تم الإدخال للسجل العام في سنة ١٩٤١. (JE VOLUME XV: 139)

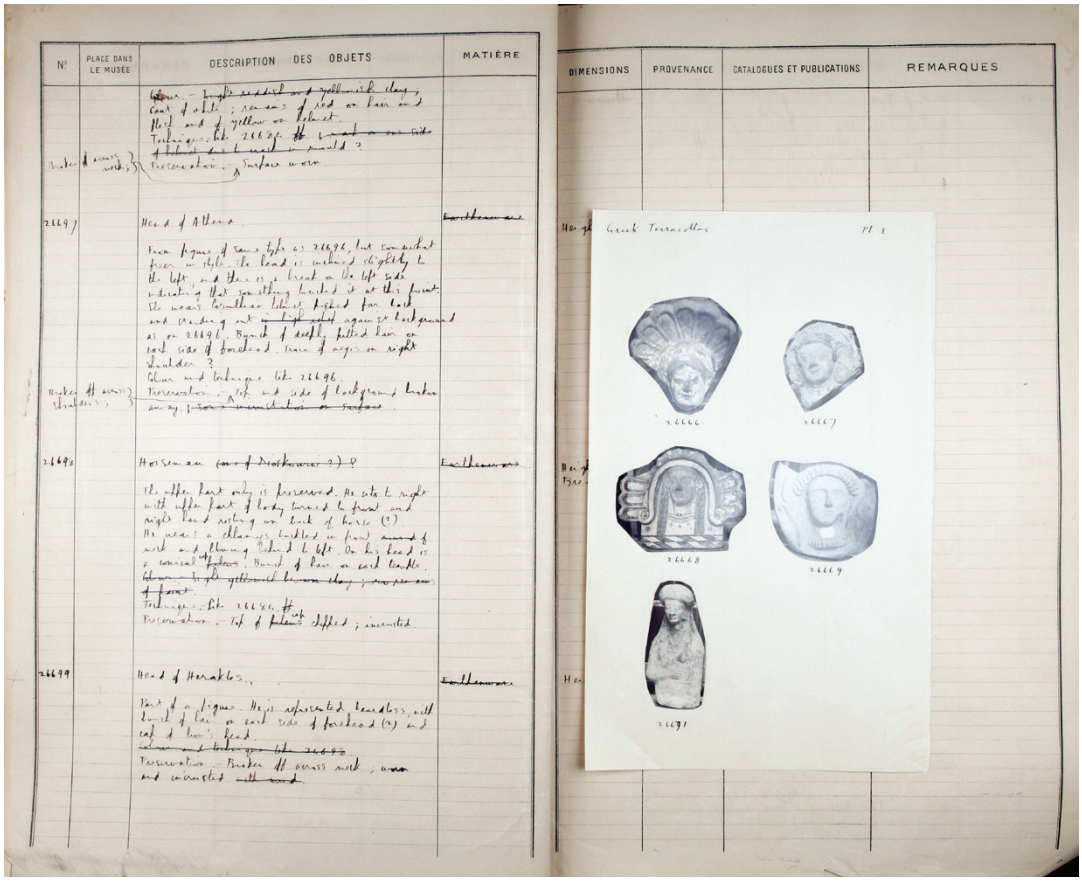


JOURNAL	NOM	LISTE A	CATALOGUE EXTER. COUVER.	CATALOGUE EXTER. CUVE	CATALOGUE INTER. COUVER.	CATALOGUE INTER. CUVE	PLANCH. DE MOMIE	N°s B	GUIDE (1892)	POSITION
29617	GA SESHNI cf. 29621	139			6014 (6012)		6015 (6013)	304-306		D51-H
29618										
29619	HORA	143	N'a pas reçu de n° de Catal.					31-35	1168	P51-L
29620										
29621	NESIAMENNESTAUI (employé pour Gaseshni) cf. 29617	139	6016 (6010)	6013 (6011)				302-303		D51-H
29622	MANT N KHONSU		pas de n°							P51-Af
29623	PADUAMEN	135	6146	6145	612[6?]	6127	612[8?]	160-164		D51-H
29624	NESIPABAF (IPU)	23	6111	6112	6096	6097		211-214		D57-M
29625	TASHEDKHONSU	137			6131	6130	6129	165-167		D51-F
29626										
29627										
29628	MENKHEPERRÊ cf. 29735	147			6268	6271	6270	3-5	1170	D51-E
29629										
29630										
29631										
29632	NESIKHONSU (partie de 29713?)	42	×	×						Turquie ?
29633										
29634										
29635	GASESHNI	152	N'a pas reçu de n° de Catalogue					41-45	1169	P51-O
29636										
29637	PINEZEM	55	6105	6106	6103	6104	6063	226-230		P57-V
29638										

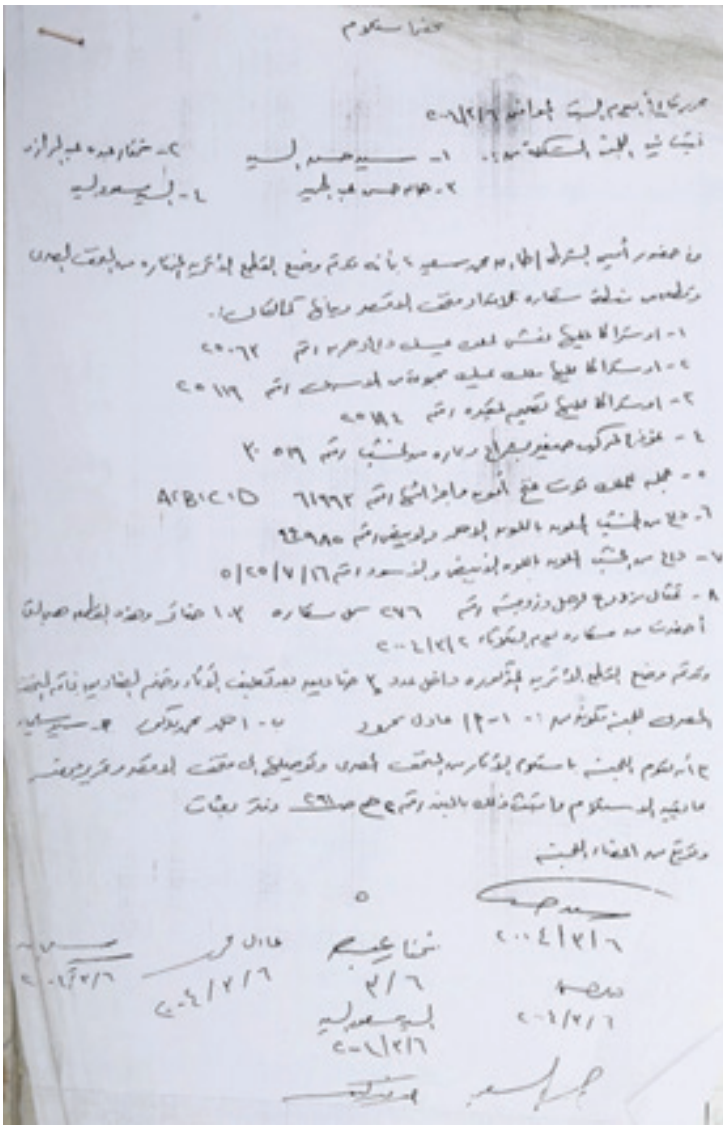
شكل (ب)



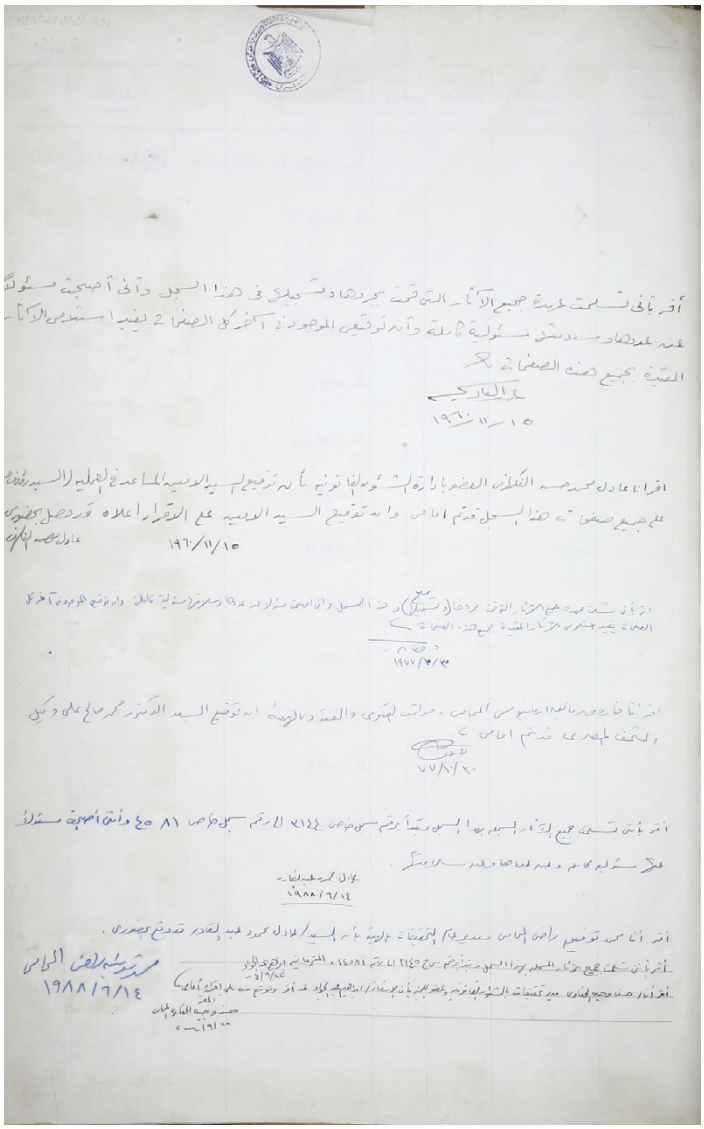
شكل (١٣): صفحة من السجل المؤقت موضح بها ختم الأرقام التي تم نقلها لمتحف النوبة والمتحف القبطي بخاتم المتحف لتأكيد الاستنزال للأثر من المتحف المصري. السجل المؤقت، الجزء الأول، ص ١٨. كافة الحقوق محفوظة للمتحف المصري. أرشيف سجلات المتحف المصري.



شكل (١٤): صفحة من مخطوط يدوي لأحد أجزاء الكتالوج العام التي لم تستكمل بعد. أرشيف المتحف المصري.
-26350.EMC-MS CG 26665



شكل (١٥): صورة لمحضر لجنة استنزال بعض مقتنيات المتحف المصري ونقلها لمتحف الأقصر، مؤرخ بالسادس من مارس ٢٠٠٤. السجل الخاص للقسم الثاني بالمتحف المصري، ج٢، ص١١. بإذن من المتحف المصري.



شكل (١٦): الصفحة الأخيرة بأحد السجلات الخاصة بالقسم الرابع بالمتحف دون بيها إقرار أمين العهدة الأثرية باستلام الآثار المدونة بالسجل، مصحوبة بتوقيع العضو القانوني ورئيس اللجنة شهودًا على صحة توقيعه، وعلى إتمام عملية التسليم والتسلم في حضورهم.

المتحف المصري
THE EGYPTIAN MUSEUM

REGISTRATION AND COLLECTIONS MANAGEMENT DEPARTMENT

ACCESSIONING FORM

Section Number: _____

Curator in charge: _____

Date: _____ *(ex: January 18, 2007)*

SR: _____ JE: _____ CG: _____

Title: _____

Description: _____

_____

_____

Material(s): _____

Dimensions: Height _____ cm. Width _____ cm. Depth _____ cm.

Length _____ cm. Diam _____ cm. Weight _____ gr.

Please write additional information on the back

Dating: _____

Provenance: _____

_____

Manner of Acquisition:

- ❑ Bequeathed
- ❑ Exchanged
- ❑ Confiscated
- ❑ Given
- ❑ Excavated
- ❑ Repatriated

Excavation Information: _____

_____

Other source: _____

Home Location (where it will "live"): _____

Current Location: _____

Section Head Signature: _____

Entered in database:

Date: _____ Recorder: _____

Updated May 10, 2010

شكل (١٧): نموذج لإستمارة الإدخال للمقتنيات الجديدة بالمتحف المصري بالقاهرة
(ACCESSIONING FORM)

شكل (١٨): لجنة فحص واستلام بعض الآثار المستردة بحضور الأمناء وممثل قسم التوثيق والتسجيل وبرئاسة مدير عام المتحف.

شكل (١٩): إحدى لجان الجرد بالمتحف المصري تقوم بتفقد وفحص المقتنيات في مكانها ومطابقتها بسجل الإدخال.

شكل (٢٠): جانب من ممارسات قسم الأمناء بالمتحف المصري لإحدى لجان فحص الآثار وتنظيفها والتأكد من حالتها قبل إعادة عرضها – معرض حياة صحة ورفاهية للملك توت عنخ آمون بالمتحف المصري - ٢٠١٤.

شكل (٢١): جانب من ممارسات قسم الأمناء بالمتحف المصري أثناء تصوير بعض مقتنيات توت عنخ آمون قبل إعادة عرضها.

لوحة جنائزية غير منشورة للمدعـو 'با إن تنف' من موقع حفائر جبانة الحيوانات المقدسة (البوباسطيون)-سقارة

محمد عيد الصعيدي* & نهاد كمال الدين **

مُلخص البحث

يتناول هذا المقال دراسة ونشر لوحة جنائزية تحوي نقوش غائرة لشخص يدعى با إم تنف، تم اكتشافها مؤخراً (في فبراير ٢٠٢١م) في موقع جبانة الحيوانات المقدسة (البوباسطيون) بسقارة، واللوحة من مكتشفات البعثة المصرية برئاسة الأمين العام للمجلس الأعلى للأثار السابق دكتور مصطفى وزيري، وهي محفوظة الأن في مخازن سقارة تحت رقم ND 91.

اللوحة من الحجر الجيري ذات قمة مقوسة، عثر عليها بحالة جيدة علي جزئين في الحفائر، إلا أن بعض الأجزاء منها مفقودة من الجزء العلوي والحواف، واللوحة منقوشة من جهة واحدة بينما الجهة الأخرى غير مستوية وتظهر عليها علامات الإزميل ربما للقطع أو محاولة التسوية، الوجه المنقوش مقسم إلى مستويين العلوي يظهر منظر لصاحب اللوحة وخلفة أمه يقفان أمام أوزير وحتحور، ويتكون المستوي السفلي من ثلاثة سطور من النقوش الغائرة بالهيروغليفية، وبعد تحليل الخصائص الفنية وأسلوب النقش، يمكن تأريخ اللوحة بشكل مبدئي إلى عصر الأسرة ٢٦، وسيناقش البحث وصفًا للنقش، وترجمة للنصوص التي تشرح نسب مالك اللوحة، بالإضافة إلى بعض التعليقات اللغوية.

الكلمات الدالة: لوحة جنائزية، با إم تنف، بوباسطيون سقارة، أوزير، إيزيس، بتاح، العصر المتأخر، الأسرة ٢٦.

Abstract

Unpublished Stela of "*p3 n tnf*" from the Sacred Animal Necropolis Excavation Site (Bubasteion) at Saqqara

This research focuses on the study and publication of a funerary stela with sunken inscriptions belonging to a person named pA n tnf, recently discovered (in February 2021) at the site of the Sacred Animal Necropolis in Saqqara. The Egyptian mission, headed by the former Secretary-General of the Supreme Council of Antiquities, Dr. Mostafa Waziry, discovered

* باحث دكتوراة في الآثار المصرية القديمة، مدير بعثة الحفائر بسقارة-مفتش أثار بالإدارة العامة للاستراتيجية والتخطيط بالمجلس الأعلى للأثار.

** أستاذ الآثار المصرية القديمة، كلية الأداب - جامعة المنصورة.

the stela. It is currently preserved in the Saqqara storehouses under number ND 91.
The stela was made of limestone with an arched top, it was found in good condition during excavations, but some parts are missing from the upper section and edges. It measures 51cm in height, 24 cm in width, and 9.5 cm in thickness. The stela was inscribed on one side while the other side is uneven and shows chisel marks, possibly for cutting or attempting to level the surface. The engraved face is divided into two levels, the upper depicting the owner of the stela with his mother standing in front of Osiris and Isis. The lower level consists of three lines of incised hieroglyphic inscriptions.
Based on the analysis of artistic characteristics and engraving style, the stela can be tentatively dated to the 26th Dynasty. The research will discuss a description of the stela, translations of texts explaining the lineage of the stela's owner, as well as some linguistic comments.
Keywords: Funeral stela, BA-in-Tenef, Saqqara Bubastion, Osiris, Isis, Ptah, Late Period, 26th Dynasty.

معلومات اللوحة

صاحب اللوحـــــــــــة: با إم تنف *p3 n tnf*

مكان الكشـــــــــــف: جبانة الحيوانات المقدسة بسقارة (البوباسطيون)

رقم اللوحة بالسجل: ND 91

مكان التخزيـــــــــن: مخازن سقارة

مادة الصنـــــــــــع: الحجر الجيري

المقاســـــــــــات: ارتفاعها ٥١ سم وعرضها ٢٤ سم وسمكها ٩,٥ سم

تأريخ اللوحـــــــــة: ربما تؤرخ بعصر الأسرة ٢٦-العصر المتأخر.

مكان الكشف

تـم اكتشـاف هـذه اللوحـة أثنـاء حفائـر المجلـس الأعـلى للآثـار بمنطقـة سـقارة في الجـزء المعـروف بالبوباسـطيون وهـو عبـارة عـن جـرف صخـري يقـع إلى الغـرب مـن مقابـر الدولـة الحديثـة التـي اكتشـفها Alain Zivie، وقـد اسـتمد الاسـم مـما كشـف بـه مـن مومياوات لقطـط، فضـلًا عـن حيوانـات أخـرى كان يقدسـها المصريـين القدمـاء، وقـد عـثر

١ عن هذه الحفائر أنظر:
Waziri, M. & Youssef,M. (2018), 183-188; Waziri, M. & Youssef,M. (2019), 83-91; Waziri, M. & Youssef, M. (Prague, 2022), forthcoming; El-Seaidy, M. (2022), 39-51, Waziry, M. 2023

على هذه اللوحة في الرديم في الجزء الذي تتركز فيه آبار الدفن التي ترجع للعصر المتأخر،[1] وأغلب الظن أنه لم يكن المكان الأصلي الذي نصبت فيه إذ يلاحظ في اللوحة وجود حزين رأسيين يقطعان النقوش والمناظر لعلهما يشيران إلى محاولة لم تكتمل لقطعها لإعادة استخدام الحجر، كما يلاحظ أن الجزء العلوي من المعبود أوزير به تشويه ربما يكون متعمداً مما قد يشير إلى أن ذلك يرجع إلى ما بعد العصر المتأخر، كما أنه لم يتم العثور على هذه اللوحة في وقت واحد، إنما قد تم العثور على جزء منها وهو ما يمثل الجزء الأيسر من النقوش وبعده بيومين تم العثور على باقي اللوحة. (شكل١)

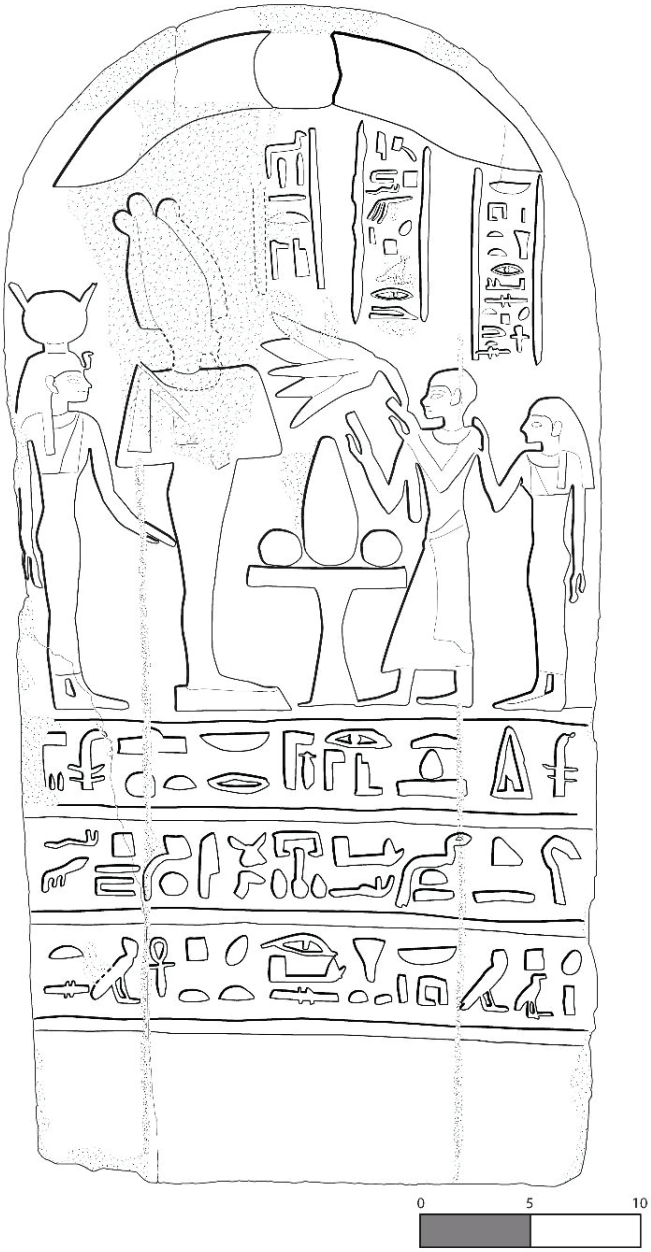
(شكل ١) صورة توضح أجزاء لوحة المدعو با إم تنف أثناء الاكتشاف. تصوير د.محمد يوسف

الوصف العام للوحة: (شكل ٢)

لوحة من الحجر الجيري ذات قمة مقوسة، تبلغ أبعادها ٥١ سم ارتفاع × ٢٤ سم عرض × ٩,٥ سم سمك، نقشت من إحدى وجهيها بينما الوجه الآخر غير مستوي ويظهر عليه أثار الإزميل ربما للقطع أو محاولة التسوية، والوجه المنقوش مقسم إلى مستويين، العلوي يحمل منظر لصاحب اللوحة وأمه أمام المعبودين أوزير وإيزيس، ويعلو المتوفى وأمه ٣ أعمدة كتبت بالخط الهيروغليفي، أما الجزء السفلي من اللوحة فيتكون من ثلاثة أسطر أفقية من النقوش الغائرة بالهيروغليفية، أسفل ذلك النص تركت مساحة خالية كان من الممكن أن تضم سطراً إضافياً من النقوش والذي كان شائعا أيضا باللوحات الحجرية من عصر الأسرة ٢٢ وحتى العصر البطلمي، [٢] وقد تعرضت اللوحة في بعض أجزائها إلى تهشير وبعض الكسور الخفيفة ويظهر ذلك في الجزء العلوي والحواف.

(شكل ٢) صورة توضح لوحة المدعو با إم تنف. تصوير الباحث

[٢] Munro, P. (Glьckstadt, 1973), 157-158



(شكل ٣) صورة مفرغة لوحة المدعو با إن تنف.

وصف المنظر الرئيسي للوحة: (شكل ٣)

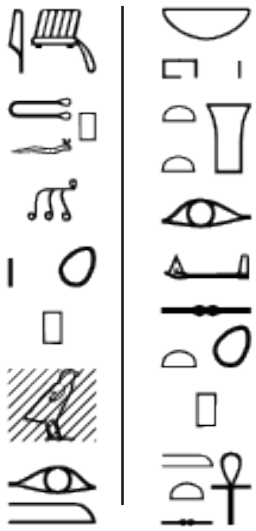
في أعلى اللوحة وتحت القمة المقوسة نقش قرص الشمس المجنح بحيث يلائم تقوس الحافة وذلك بشكل خالي من أي تفاصيل.

أسفل ذلك يوجد منظر منفذ بالنقش الغائر يصور صاحب اللوحة واقفاً مرتدياً نقبة طويلة رافعاً يديه في حالة دعاء وتبجيل في حضرة المعبود أوزير الواقف أمامه برداء حابك على قاعدة تمثل علامة الماعت مرتدياً التاج الأبيض المحاط بالريشتين علامة على كونه ملكاً للأبرار في العالم الآخر ويداه على صدره واليمنى منهما تمسك

بالمذبة، وقد صور خلف المتوفى سيدة ربما تكون والدته التي تصور وهي واضعه يدها اليمنى على كتفه في إشارة لحمايته او دعمه وذلك كتمثيل لما تقوم به المعبودة إيزيس [٣] والتي صورت خلف أوزير وهي تمد إحدى يديها تجاهه ولعل المراد في الأساس هو تصويرها وهي تضع يدها أيضاً على كتف أوزير كما هو متبع في كثير من اللوحات الأخرى ولكن لضيق المساحة تعذر تنفيذ ذلك، ووضع اليد بالإضافة إلى كونه يعبر عن الحب ومسانده إيزيس لزوجها أوزير فإنه يهدف أيضاً إلى توفير الحماية كما هو معروف من نصوص أخرى، [٤] يعلو رأس إيزيس تاج يصور قرني بقرة بينهما قرص الشمس وهو التاج الخاص بالمعبودة حتحور ولكنه كان شائعاً تصوير إيزيس به بينما يظهر على جبهتها الصل، وترتدي كلاً من إيزيس وأم المتوفى رداءً ضيقاً ذو حمالة واحدة على الكتف، وفي منتصف المنظر صورت مائدة قرابين يتوسطها رغيف خبز مخروطي الشكل وعلى جانبيه رغيفا خبز مستديران كما صور فوقهم زهرة لوتس، وما تزال اللوحة تحمل بقايا اللون الأحمر وذلك بقرص الشمس بتاج إيزيس وأقدام صاحب اللوحة وأمه فضلاً عن الخطوط الفاصلة للسطور الأفقية، كما يظهر أيضاً اللون الأخضر على سطح اللوحة وان كان على ما يبدو غير أصلي.

ترجمة نصوص اللوحة:

كتب فوق المتوفى وأمه:



[١] [٢]

nb.t pr B3s.tt-ir-di.s s3t P3-ꜥnḫ-m-t(3).s (2 im3ḫ P3-t̲(n)f s3 Pw ir m (1

١) المبجل با-تنف، ابن بو، المولود من ٢) ربة البيت باستت إير-دي-إس ابنة عنخ-أم-تا-إس؟.

[٣] إيزيس *isis*

تعتبر إيزيس من أشهر المعبودات المصرية، وقد لاقت عبادتها انتشارًا واسعًا داخل مصر وخارجها على السواء، حيث استمرت عبادتها حتى القرن السادس الميلادي وردت كلمة إيزيس في اللغة المصرية القديمة بمعنى العرش أو كرسي العرش. كما تقلدت المعبودة إيزيس لقب *wrt-ḥk3w* عظيمة السحر ولقب *nbt pt* سيدة السماء. اشتهرت المعبودة إيزيس كربة للسماء منذ عصر الدولة الوسطى، كما اعتقد المصري القديم أنها ربة السحر نظرًا لقدرتها السحرية في إعادة بعث المتوفى في العالم الآخر. كما اشتهرت كإلهة حامية تمكنت من حماية جسد زوجها أوزير ومعاونته على إعادة بعثه مرة أخرى، لذا اعتقد المصري القديم بضرورة قيام المعبودة إيزيس بنزع اللفائف الكتانية من جسد المتوفى حتى يتمكن من البعث مرة أخرى في العالم الآخر.

[٤] أنظر: إسكندر، جون. (٢٠١٠)، ١١٧-١٢٣.

يلاحظ في كتابة العمودين العلويين فوق صاحب اللوحة وأمه عدم الالتزام باتجاه الكتابة حيث نقشت علامات من اليسار إلى اليمين بينما نقشت الأخرى من اليمين إلى اليسار، وهذا الأمر له ما يماثله بين الأثار المكتشفة في هذه المنطقة والتي ترجع لنفس الفترة الزمنية.[٥]

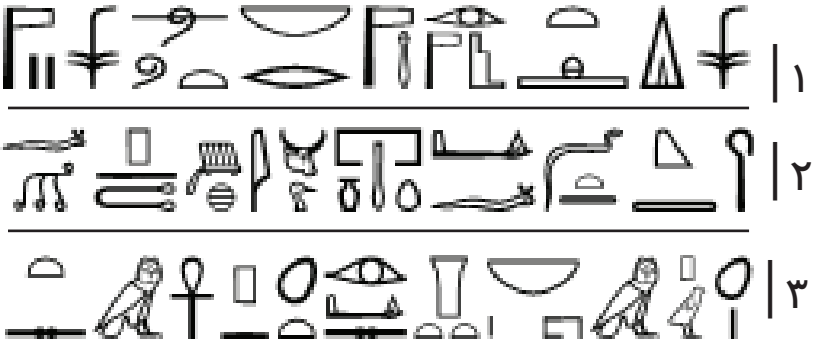
كتب فوق أوزير:

ḏd mdw in Wsir

كلام يقال بواسطة أوزير

النص الرئيسي للوحة:

فقد نقش في ثلاثة أسطر أفقية منقوشة بالخط الهيروغليفي جاء بهم: -



ḥḳ3 ḏt di.f prt-ḫrw t ḥnḳt k3(.w) 3bd(.w) (n?) |2 ḥtp di nsw Wsir nṯr ᶜ3 nb r-st3w nsw nṯrw |1
.s3 Pw m nbt-pr B3stt-ir-di-s s3t P3-n-ᶜnḫ-m-t=s |3 im3ḫw-ḫr P3-n-ṯ(n)f

| ١ قربان يقدمه الملك لأوزير، المعبود العظيم، رب راستاو، ملك المعبودات | ٢ حاكم الأبدية، ليته يعطي قربان من الخبز والجعة والثيران والطيور (لأجل؟) المبجل با-إن-تنف | ٣ ابن بو، من ربة البيت باستت-إير-دي-إس، ابنة با-إن-عنخ-إم-تا-إس؟.

ويعبر النص السابق عن صيغة تقديم القرابين *ḥtp di nsw*:

وصيغة القربان لها وظيفتين مُتصلتين: وظيفية وشخصية، على الجانب الوظيفي تبين وتدلل على حالة المتوفى وارتباطها بالنجاح الوظيفي له في الخدمة الملكية وتبين سلوكه الطيب في الحياة. هذا النجاح الوظيفي هو في

الواقع عامل أساسي في تأهيل المتوفى للحصول على وسائل التخليد في شكل النصوص التخليدية والآثار الجنائزية، وقد كان الغرض من صيغة القربان أن تسمح للمتوفى بالاستفادة من القرابين المقدمة للآلهة في معابد الشعائر الأساسية والمقدمة باسم الملك بصفة خاصة في الأعياد والمناسبات. فتوزيع القرابين أو إعادة توزيعها يمثلان أهمية الحياة الوظيفية، خاصة المتعلقة بشخص الملك والمتصلة بالعلاقة بين الأحياء والأموات.[٦]

الوظيفة الأخرى لصيغ القرابين هي الشخصية وترتبط أكثر بالشعائر الجنائزية للمتوفى فيما يتعلق بأسرته الخاصة. وقد تكون القرابين المقدمة للمتوفى واقعية (تقديم الأطعمة والشراب والبضائع) أو شفوية (من خلال قراءة صيغة القربان) بالإضافة إلى أن تلك القرابين يمكن أن تخلد في شكل تصويري أو مقروء (من خلال الفن والكتابة)، ويمكن أن تخلد القرابين المقدمة في مكان الدفن بواسطة أفراد الأسرة (خاصة الابن أو الوريث) أو عن طريق الأهل الذين يزورون المقبرة أو هؤلاء العابرين الذين يمرون على المقبرة أو اللوحة.[٧]

تعليقات لغوية علي النص:

- يلاحظ كتابة حرف *t* المتمم الصوتي لكلمة *nsw* منفصلاً عنها وذلك لوجود علامة *di* بينهما والسبب هو أن هذا الحرف عادة ما يكتب فوق العلامة *ḥtp* التي كثيراً ما تأتي بعد علامة *nsw* .[٨]
- كتابة *Wsir* بهذا الشكل شاعت بداية من عصر الأسرة الخامسة والعشرين وما تلاها.[٩]
- ارتبط النعت *ḥḳ3-ḏt* بالمعبود أوزير منذ عصر الدولة الوسطى واستمر من ضمن النعوت الأكثر شيوعاً له حتى العصرين اليوناني والروماني، وإن كانت بعض المعبودات الأخرى قد نعتت به أيضاً.[١٠]
- *r-st3w* هو اسم الجبانة المنفية ولقب *nb r-st3w* ظهر بداية من عصر الدولة الوسطي كلقب للمعبود أوزير، ولكنه ظهر أيضاً مع معبودات أخرى مثل سوكر وبتاح.[١١]
- كتب اسم صاحب اللوحة بالشكلين التاليين و ، وطبقاً Ranke يمكن قراءة الاسم الأول *P3-tf*[١٢] مع احتمال قراءته *P3-n-t(n)f* وان لم يكتب الحرف n، أما الشكل الثاني فيشير إلى أن القراءة الكاملة للاسم هي *P3-t(n)f*.[١٣]
- غالباً ما يمثل *Pw* اسم الأب أكثر من كونه ضمير إشارة وإلا سيكون المقصود "انه الابن المولود من ..." وهو أمر مستبعد، إذ أنه عادة ما يتبع *s3* باسم الأب، هذا ويذكر Ranke في كتابه عن الأسماء بعض المصادر التي ورد بها هذا الاسم.[١٤]

٥ أنظر على سبيل المثال El-Seaidy, M. (2022), 54-56

٦ عبد المهيمن، أحمد (٢٠١٩)، ٨١.

٧ حسين, ياسر .(٢٠١٣)، ٩١.

٨ Smither, P.C. (1939), 34–37

٩ Leahy, A. (1979), 141-143.; Brech, R. (2008), 51

١٠ *LGG* V, 531

١١ *LGG* III, 681-682

١٢ Ranke, PN I, 121 [12]; Jansen-Winkeln, K. (2021), 1219 *P3-tnfj*

١٣ Ranke, PN I, 130

١٤ Ranke, PN I, 130, 18

- عادة ما تكتب *ỉr* متبوعة بعلامة n التي تعبر عن الإضافة غير المباشرة واستبدالها بالعلامة *m* هنا إما يشير إلى حرف الجر الذي يعني "من" أو يشير إلى التحول في النطق لصفة الإضافة من حرف النون إلى الميم وذلك لأنها متبوعة بالحرف *p* كما هو معروف في القبطي.
- الشكل الكتابي لعلامة *pr* له أمثلة مماثلة من العصر الصاوي. [١٥]
- يلاحظ في كتابة اسم الجد في المرة الثانية وجود علامة تشبه حرف *n* مما قد يرجح أن الاسم يمكن قراءته *P3-n-ʿnḫ-m-t=s*، ولم يرد هذا الاسم في كتاب Ranke ولعل معناه العائش/المنتمي للعائش من خبزها، إلا أن قراءة الاسم وبالتالي تحديد معناه لاتزال موضع شك. [١٦]

طراز اللوحة:

طبقاً للدراسة التي قام بها Munro للوحات العصر المتأخر قسمت اللوحات الواردة من منف إلى طرازين (Type I-II) وطبقاً لهذا التقسيم تتبع هذه اللوحة موضع الدراسة الطراز الأول من حيث موضوع المنظر والذي يصور صاحب اللوحة أمام أوزير وإيزيس، وإن كان أوزير غالباً ما يصور جالساً على العرش وليس واقفاً كما في هذه اللوحة، وفضلاً عن تصوير مائدة القربان بهذا الشكل يعلوها زهرة لوتس بحجم كبير.

أما من حيث النص الذي يوجد أسفل المنظر فيضم ما بين سطرين الي خمسة أسطر كحد أقصى من العلامات الهيروغليفية، والتي تقتصر فقط على صيغة القربان سواء قلت او كثرت فيها أنواع القرابين والأسماء بحيث تخلو من اية تفاصيل عن السيرة الذاتية لصاحبها. [١٧]

تاريخ اللوحة:

يمكن تأريخ هذه اللوحة بالعصر الصاوي أو ما بعده وذلك اعتماداً على السياق الأثري لهذا الجزء من الجبانة والذي تم العثور فيه على الكثير من التوابيت التي ترجع لهذه الفترة ويتوافق هذا التأريخ مع طراز هذه اللوحة Memphis I والذي يؤرخ طبقاً لـ Munro ما بين نهاية عصر الأسرة ٢٦ وبداية العصر الفارسي إذ أن اللوحة الوحيدة التي تحمل تأريخاً من هذا الطراز تعود للعام الرابع من عهد الملك واح-إيب-رع (إبريس) أي عام ٥٨٦-٥٨٥ ق.م، على حين تم تأريخ لوحة نس-خنسو Louvre C222 اعتمادا على طراز الشعر القصير لزوجة صاحب اللوحة الذي ينتهي أعلى العنق بنهاية القرن السادس قبل الميلاد أي عصر الأسرة ٢٧، [١٨] ورغم أن هذه اللوحة تعد الأقرب للوحة با-نتف من حيث الموضوع والأرثوجرافي إلا أن زوجة صاحب اللوحة صورت بشعر أو باروكة طويلة، وتبعاً لذلك يمكن تحديد الفترة الزمنية لهذه اللوحة ما بين بداية ونهاية القرن السادس الميلادي.

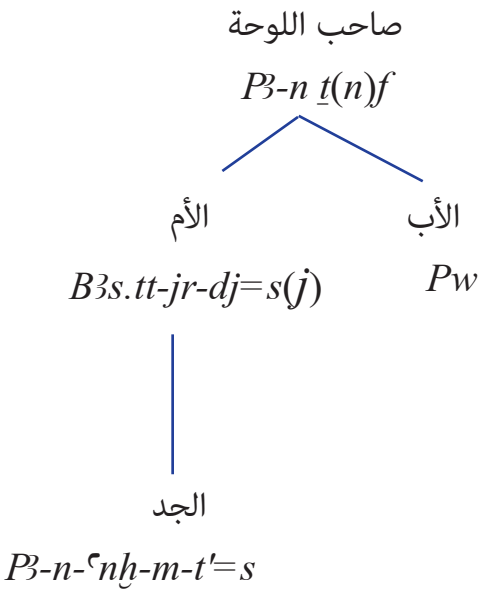
١٥ Jansen-Winkeln, K. (2021), 928, 1121-1123, 1162

١٦ قارن ما ورد في *ʿnḫ-mtṯs* Ranke, PN I, 64 [19

١٧ Munro, P. (1973), 157-158, pls. 58-60, figs. 198-205

١٨ Munro, P. (1973), 156-159

سلسلة النسب:



المراجع:

١- عبد المهيمن، أحمد. (٢٠١٩). دراسة لموائد وأحواض القرابين بالمخزن المتحفي بالأشمونين، [رسالة ماجستير غير منشورة] كلية الآداب، جامعة المنيا.

٢- إسكندر، جون. (٢٠١٠). رمز الإقليم الثامن من أقاليم مصر العليا، دراسة تحليليه للمناظر والنصوص حتى نهاية العصر المتأخر، [رسالة ماجستير غير منشورة] كلية الآداب، جامعة سوهاج.

٣- حسين، ياسر. (٢٠١٣). لوحات الأفراد في عصر الانتقال الثاني، دراسة تحليلية للمناظر والنقوش، [رسالة ماجستير غير منشورة]، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

4- Brech, R. (Gladbeck, 2008), "Spätägyptische Särge aus Achmim: Eine typologische und chronologische Studie". Aegyptiaca Hamburgensia 3.

5- El-Seaidy, M. (2022). The Anthropoid Coffin of Wennefer. A study of a sample from the Saqqara hoard of coffins, in: SAK 51, 39-51.

6- Jansen-Winkeln, K., (Berlin, 2021). Inschriften der Spätzeit IV. [PA-Tnfj].

7- Leahy, A., (1979). The Name of Osiris Written , in: SAK 7.141-143.

8- Leitez, Ch. (Leuven, 2003). Lexikon der Ägyptischen Götter und Göttebezeichnungen, VII.

9- Munro, P. (Glückstadt, 1973). Die spätägyptischen Totenstelen, 2 Bde, ÄF 25. 157-158.

10- Ranke, H. (Glückstadt: J.J. Augustin, 1935). Die Ägyptischen Personennamen, I: Verzeichnis der Namen, , 121 [12].

11- Smither, P.C. (1939). Writing of Htp-di-nsw in the Middle and New Kingdoms, in: JEA 25. 34–37.

12- Waziri, M. & Youssef, M. (2018). A New Kingdom stela from the Bubasteion Necropolis Area at Saqqara", in: Memnonia 29. 183-188.

13- Waziri, M. & Youssef, M. (2019). A report on the Excavation of the Supreme Council of Antiquities in the Sacred Animal Necropolis at the Bubasteion in Saqqara, PES 23. 83-91.

14- Waziri, M. & Youssef, M. (Prague, 2022). New Blocks from the Tomb of Ankhmahor near the Bubasteion Area in Saqqara, in: Abusir and Saqqara in the Year 2020. forthcoming.

15- Waziry, M. (2023) Vestiges Of Ancient Egypt The Bubasteion Votive Cachette At Saqqara, Supreme Council Of Antiquities, Cairo Houston Museum Of Natural Science, Houston, USA.

14- Gauthier, H. (1926). Dictionnaure Des Noms Geographiques, I-V, Au Caire.

15- Gauthier, H. (1931). Les Fetes du Dieu Min, PhD, Paris University.

16- Klotz, D. (2008). The Religion of Roman Thebes, PhD, Yale University.

17- Kurth. D. (2010). Materialien zum Totenglauben im römerzeitlichen Ägypten, Backe-Verlag.

18- Leitz, C. (2002). Lexikon der Ägyptishen Götter und Götterbezichnungen, 8Bds, OLA, 110-116, Leuven, Paris, Dudley, Ma.

19- Maitland, M. (2017). The Tomb Ancient Egyptian Burial, NMS.

20- Maitland, M& Ross, J&Troalen, L. (2022). Dye and Pigment Analysis of a Re-Discovered Early Roman-Era Mummy Shroud from the Rhind Tomb at Thebes, SAEMT.

21- Mohamed, R& Ezz El-Din, D. (2022). Concepts of Calves in Funerary Texts of Ancient Egypt, RJFTHMU, Issu. 12/2.

22- Ranke .H. (1935). Die Agyptischen Personennamen, 3 bands, Gluckstade Hambourg, New york, Berlin.

23- Riggs. Ch. (2005). The Beautiful Burial in Roman Egypt, Oxford University Press.

24- Sotohy, H. T. (2021). The Identity of Amun-Re in Luxor temple, JAAUTH, Vol. 20 No. 4.

25- Wainwright, G. (1928). The Aniconic Form of Amun, ASAE, 28.

26- Wilson, P. (1997). Aptolemaic Lexikon : A lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfu, Leuven.

27- https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/shrouds/711638

تراث مصر البحري:
الفنارات وأهميتها

ندى جمال عبدالله رمان، أحمد عبد الحفيظ أحمد خليل

مُلخص البحث

الفنارات جزء لا يتجزأ من تراث مصر البحري، فمصر واحدة من أقدم الدول التي عملت علي إنشاء الفنارات وذلك لإرشاد السفن العابرة وتيسيراً للملاحة البحرية، ومن أقدم تلك الفنارات هو فنار فاروس بالإسكندرية الأشهر في العالم القديم ومنه اشتقت اللفظة الدالة على علم الفنارات «فارولوجي»، والغرض من إنشاء تلك الفنارات هو إرشاد السفن إلى الموانئ من مسافة بعيدة وتحديد مداخلها، كما تستخدم لتحديد موقع سير السفن أثناء عملية الإبحار، فضلاً عن الاهتداء بها في ظلمات الليل، وتجنب الاصطدام بالصخور التي توجد عند الشواطئ، وتسهيل الملاحة الساحلية في المياه الإقليمية للدولة، ولم يقتصر الأمر علي ذلك فحسب، بل كانت تستخدم الفنارات أيضاً أثناء الحروب للتنبيه بقدوم الأعداء، ولكل فنار علامة تميزه عن غيره يستطيع الرائي التعرف عليه من رؤيتها وتكون هذه العلامات، إما شكلها المعماري وإما لونها وإما طريقة إضائتها، وقد شهدت السواحل المصرية إقامة العديد من الفنارات مثل فاروس بالإسكندرية التي أنشئت عام ٢٧٠ ق. م، وعندما اعتلى الخديوي إسماعيل عرش البلاد وشارف العمل على الانتهاء من قناة السويس، أمر بإنشاء فنار بورسعيد عام ١٨٦٩م، وذلك لإنارة مدخل القناة وإرشاد السفن المقتربة منها وحمايتها من حوادث الغرق، كما أنشئ عدة منارات في مناطق متفرقة من الساحل ومنها فنار في رشيد وآخر في دمياط وآخر في البرلس وذلك لإنارة الساحل بين مدينتي بورسعيد والإسكندرية.

الكلمات الدالة: الفنار، المنارة، تراث مصر البحري، فاروس.

Abstract

Egypt's Maritime Heritage: Lighthouses and Its Significance

Lighthouses play a crucial role in Egypt's maritime heritage. As one of the earliest nations to construct lighthouses, Egypt aimed to assist ships in navigation and guide them safely. The renowned Pharos Lighthouse in Alexandria, considered the most famous in antiquity, gave rise to the term "Pharology. "These structures serve multiple purposes:

directing vessels to harbors from great distances, marking port entrances, helping ships determine their position while at sea, providing guidance during nighttime navigation, preventing collisions with coastal rocks, and facilitating navigation within the country's territorial waters. Additionally, lighthouses were utilized as early warning systems during wartime. Each lighthouse possesses a unique identifier, such as its architectural design, color scheme, or illumination method, allowing observers to distinguish it from others. The Egyptian coastline has been home to numerous lighthouses throughout history. The Pharos in Alexandria, erected in 270 BC, stands as a prime example. When Khedive Ismail assumed power and the Suez Canal neared completion, he commissioned the construction of the Port Said lighthouse in 1869 AD. This structure was designed to illuminate the canal's entrance, guide approaching ships, and protect them from potential shipwrecks. Khedive Ismail also ordered the building of several other lighthouses along the coast, including ones in Rashid, Damietta, and Burullus, to illuminate the shoreline between Port Said and Alexandria.

Keywords: Lighthouse, Egyptian Maritime Heritage, Pharos, Nautical Archaeology.

١- مقدمة

الفنارات هي معالم بحرية ذات أهمية كبيرة عبر العصور، ولم تنتهِ وظيفياً إلا بعد معرفة الإنسان للموجات الإشعاعية واختراعه الرادار. وقد شُيدت أول منارة تعمل بالنظام الإشعاعي لتوجيه السفن في نيويورك عام ١٩٢١م، ومنذ عام ١٩٣٤م بدأ الإرشاد بمحطات المراقبة المزودة بأجهزة الإشعاع.

تجاوزت المنارات أو المنائر حدود الزمان والمكان حتى مطلع القرن العشرين بسبب أهميتها الوظيفية تجاه الملاحة البحرية، وكان لهذا الأمر أثره في ظهور سلسلة من المنائر المصرية على السواحل _لاسيما ساحل البحر المتوسط _ ولعل أشهرها وأقدمها فنار فاروس الشهير، ولعل أحدثها فنارات دمياط.

تتناول هذه الدراسة التعريف بلفظة «منارة» والغرض من هذه المنارات ووصفها وسبب وتاريخ إنشائها، كما تستعرضها بصفته عنصراً مهماً من عناصر التراث البحري، ومظهراً من مظاهر التراث المصري المادي.

٢. الفنارات والمنائر:

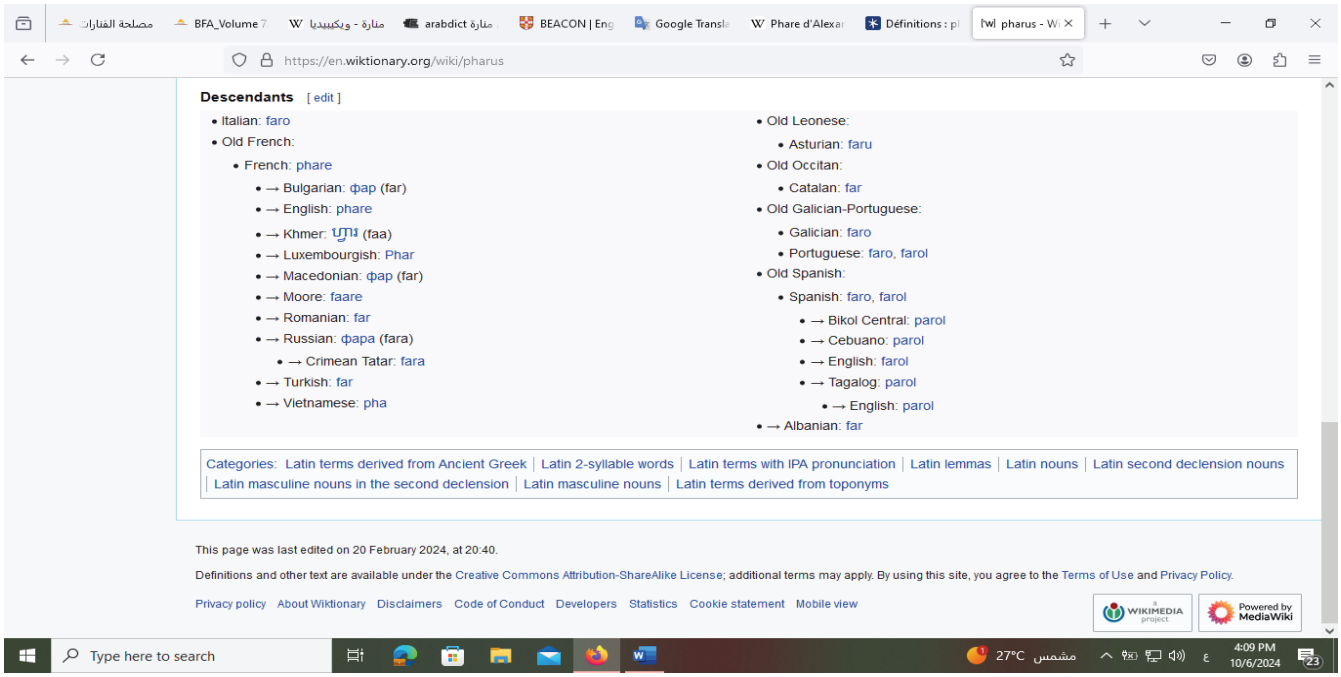
٢. ١. المنائر في اللغة العربية

ظهرت لفظة «منارة» في أربعة من قواميس اللغة العربية: وهي معجم اللغة العربية المعاصرة، والرائد، والمعجم الوسيط، ولغة الفقهاء. وقد اتفقت جميع المعاجم على أن لفظة «منارة» جمعها «منائِرُ» و«مَناوِرُ»، وهي عبارة عن شمعة ذات سِرَاج. ويعتقد الباحثون أن هذا التعريف مبعثه تشابه شكل ووظيفة المنارة مع شكل ووظيفة الشمعة، حيث إن المنارة في الليل وسط ظلام البحر مثل الشمعة التي تضيء ظلام الليل شكلاً ووظيفة. وتشير

المعاجم إلى تعريف آخر للمنارة بأنها بناءٌ مرتفع يُقام في الموانئ، ينطلِق من أعلاه نورٌ ساطعٌ دوّارٌ تهتدي به السُّفن والطَّائراتُ. ومنها المنارة الراداريـة: وسيلة لإرسال واستقبال إشارة الرادار؛ المنارة العائمة: سفينة مضادّة في موضع خطر على السُّفن المبحرة تحذيراً لها؛ المنارة اللاسلكية: منارة تقوم بإرسال إشارات كنوع من المساعدة الملاحيّة. ويطلق لفظ «منارة» أيضاً على المئذنة، ولعل أشهر مثال على ذلك «مِئذنة (منارة) المسجد الحرام». والمنار هو أيضاً موضع النُّور[١].

٢. المنارة في اللغات الأجنبية

لا يختلف تعريف الفنار وظيفياً وشكلاً بين اللغات الأجنبية وتعريفه في المعاجم العربية، فالمنارة في اللغة الإنجليزية lighthouse وهي حرفياً تعني «بيت الضوء»، وتشير القواميس الإنجليزية إلى أنها عبارة عن برج أو مبنى أو نوع آخر من الهياكل المادية المصممة لإصدار الضوء من نظام من المصابيح والعدسات لتكون بمثابة منارة للمساعدة الملاحية، للمرشدين البحريين في البحر أو على الممرات المائية الداخلية[٢]. وتربط قواميس اللغة الإنجليزية بين lighthouse ولفظة beacon التي تعبر عن ضوء أو نار في مكان يسهل رؤيته، مثل أعلى التل، يعمل كتحذير أو إشارة. تشير لفظة phare الفرنسية إلى « فنار»، ونرجح اشتقاقها من الكلمة اليونانية القديمة التي تشير إلى فنار الإسكندرية المعروف بفاروس ὁ Φάρος τῆς Ἀλεξανδρείας والتي أصبحت باللاتينية latin pharus.



شكل رقم (١): لفظة « فاروس» وتطورها في اللغات الأجنبية.
https://en.wiktionary.org/wiki/pharus. Last access: 10/6/2024

١ عمر.(٢٠٠٨)، ٢٣٠٣

٢ https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/lighthouse. Last access: 10/6/2024

٣. الفنارات: التعريف والعلم

الفنارات هي أبراج مرتفعة مزودة بالأضواء القوية، تقام في نقاط مهمة أو خطيرة بالقرب من الشواطئ أو في وسط البحر. يبعث الضوء من منافذ في أعلى الفنار عن طريق مصدر ضوئي مثل: المصباح، أو الكشاف، أو العدسة الضوئية لتكون بمثابة مساعد للملاحة الساحلية البحرية. بالإضافة إلى إرشاد وهداية السفن ليلاً، ولتصبح معلماً واضحاً على المدن التي تقام بها.

علم الفنارات (فارولوجي) هو الدراسة العلمية للمنارات وأضواء الإشارات وبنائها وإضاءتها. ويُعرف أولئك الذين يدرسون المنارات باسم علماء الفنارات pharologists. بدأ المصطلح في الأصل pharonology وهو سائد في العديد من الدراسات التي تعود إلى الأربعينيات من القرن التاسع عشر حول دراسة المنارات. اشتق هذا المصطلح من اللاتينية الكلاسيكية أو أصلها اليوناني القديم Pharos، والذي يعني الفنار (كان Pharos أيضاً اسم العلم لفنار الإسكندرية الشهير) والجذر اليوناني «logos» يعني «دراسة أو علم». وقد تم استخدام هذا المصطلح عام ١٨٣٩م في كتاب جون بيردي «The Colombian Navigator»[٣]. كما استخدم نفس المؤلف عام ١٨٤٠م في كتاب «The New Sailing Directory for the Strait of Gibraltar and the Western Division of the Mediterranean Sea»[٤]. وقد استخدم المصطلح أيضاً في مجلة Magazine Nautical، المجلد ١٣,[٥] ظهر مصطلح علم المنارات لأول مرة في سجلات الجمعية الملكية للفنون بلندن Transactions of the Royal Society of Arts of London عام ١٨٤٧ ونُسبت صياغته إلى السيد «جون بيردي»[٦]. وتشير دراسة A description and list of the lighthouses of the world, ١٨٦١ إلى أن المصطلح يستخدم لوصف ودراسة المنارات الحديثة من القرن التاسع عشر[٧]. وفي ستينيات القرن التاسع عشر، كان استخدام المصطلح مساوياً لهندسة المنارات بما في ذلك البنية والأنظمة البصرية المستخدمة في المنارات.[٨] وفي الآونة الأخيرة، عاد علم المنارات إلى الظهور كمجال متخصص يركز على المنارات وإشارات الضوء.

الفنارات المصرية على البحر المتوسط

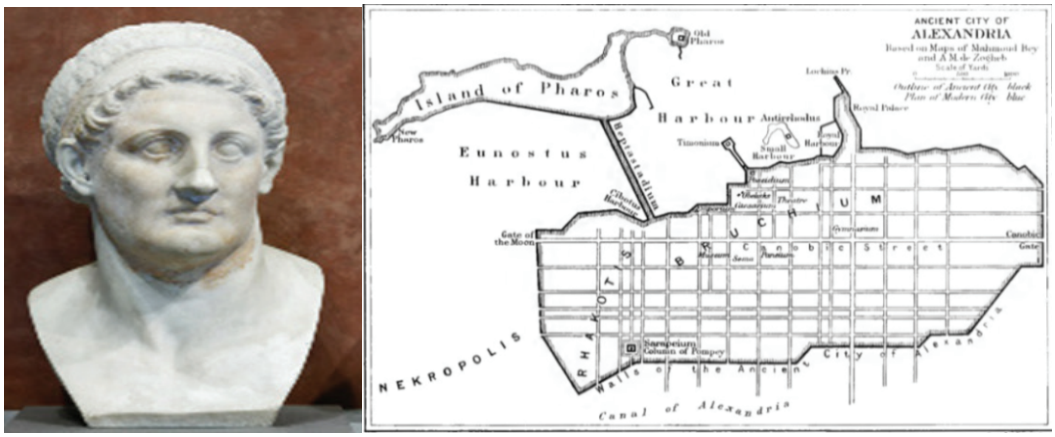
٣. ١. فنار الإسكندرية

٣. ١. ١. البناء والموقع

فنار الإسكندرية هو الأشهر في العالم القديم، وقد شرع في بنائه بطلميوس الأول المعروف باسم سوتير (٣٠٥ - ٢٨٣ ق. م) (شكل رقم ٢) وذلك بعد وفاة الإسكندر الأكبر عام ٣٢٣ قبل الميلاد، حيث قرر بطلميوس الأول استكمال مدينة الإسكندرية وشرع في إنفاق مبالغ كبيرة لتوسيع مدينته الجديدة، وكانت إحدى خططه هي بناء منارة عظيمة، وقد اختار جزيرة صخرية صغيرة وهي جزيرة فاروس التي تقع على ساحل الإسكندرية مباشرة لبناء

٣ Purdy, J. 1839
٤ Purdy, J. 1840
٥ Brown, Son & Ferguson. (1844). Volume 13.
٦ http://www.worldwidewords.org/weirdwords/ww-pha1.htm
٧ Findlay, A.G. (1864). A description and list of the lighthouses of the world, 1861
٨ The Alumni Quarterly and Fortnightly Notes of the University of Illinois, Volume 4. University of Illinois. 1918. Retrieved 2 December 2013

تلك المنارة.[٩] وقد تم الانتهاء من بناء ذلك الفنار في عهد ابنه بطلميوس الثاني المعروف باسم فيلادلفوس على يد المهندس سوستراتوس.



شكل رقم (٣): خريطة الإسكندرية القديمة بها موقع جزيرة فاروس

شكل رقم (٢): تمثال نصفي لبطلميوس الأول - متحف اللوفر، باريس

٣. ١. ٢. فكرة بناء فنار الإسكندرية :

على الرغم من أن تاريخ بناء هذا الفنار لم يتحدد بدقة، إلا أنه يعتقد أنه تم إنشاؤه عام ٢٨٠ قبل الميلاد على يد بطلميوس الأول، وقد أمر ببنائه إلا أن تم الانتهاء من البناء في عهد ابنه بطلميوس الثاني. وربما كان بطلميوس الأول قد كلف ببناء المنارة عام ٣٠٥ قبل الميلاد أو بعد ذلك بقليل، حيث يشير حجمها الكبير إلى أن عملية البناء استغرقت ما بين اثني عشر وعشرين عاماً. وكان من الممكن أن بطلميوس الأول قد توفي بحلول ذلك الوقت، تاركاً الحكم لابنه بطلميوس الثاني، إذ أشرف ابنه على العديد من المشاريع الكبرى الأخرى التي بدأها والده، ولابد أن المنارة كانت واحدة من تلك المشاريع. ومن المؤكد إلى حد ما أنها اكتملت بحلول عام ٢٧٠ قبل الميلاد، وقد ذكرت موسوعة من القرن العاشر تسمى سودا Souda أن المصريين بدأوا في بنائها عام ٢٩٧ قبل الميلاد، وتم الانتهاء منها في عهد بطلميوس الثاني عام ٢٨٣ قبل الميلاد. ويعتقد العديد من المؤلفين أنها بدأت عام ٢٩٠ قبل الميلاد. ويذكر Friedrich Karl Zemke في كتابه «منارات العالم» أن البناء استغرق ١٧ عاماً منذ عام ٣٠٠ إلى ٢٨٣ قبل الميلاد.[١٠] وقد بلغت تكلفة هذا البناء حوالي ثمانمائة تالنت، وهي سبائك من الفضة، أي ما يعادل تقريباً ثلاثة ملايين جنيه إسترليني[١١].

وقد زار سترابو- أحد الأوائل الجغرافيين في العالم- مدينة الإسكندرية عام ٢٤ قبل الميلاد، وقدم وصفاً دقيقاً لها. وقد طرح أسباباً معقولة لبناء منارة فاروس، فقال: عند دخول الميناء الشرقي، كانت هناك جزيرة فاروس، وفي نهايتها صخرة محاطة بالمياه من جميع الجهات، ويعلوها برج رائع من الرخام الأبيض يتكون من عدة

٩ Trethewey,K. (2018),5
١٠ Trethewey,K.(2018), 7
١١ Dokras,U. (2023), 14

طبقات يحمل نفس اسم الجزيرة. أقامه سوستراتوس؛ من أجل سلامة البحارة. ونظراً لأن الساحل كان يفتقر إلى الموانئ ومنخفضاً من كلا الجانبين، ويحتوي على شعاب مرجانية ومياه ضحلة، فقد احتاج البحارون إلى أن توضع علامات مرتفعة لتوجيههم إلى مدخل الميناء حتى لا تفوتهم رؤيته.[١٢]

كما أن المدخل الغربي ليس من السهل دخوله، رغم أنه لا يتطلب الكثير من الحذر مثل الآخر، وهو يوصل إلى ميناء يونوستوس، أما الميناء الذي يعلوه برج فاروس فهو الميناء العظيم، في حين أن الميناءين الآخرين ملاصقان له عند طرفيهما، ولا يفصلهما عنه سوي الجسر المسمى هيبتاستاديوم.

كما أشار الشاعر اليوناني بوسيديبوس إلى المنارة، وقدم تفسيرات معقولة لبنائها. وقد ذكر أن المهندس سوستراتوس أقامها كمنقذ لليونانيين، نظراً لعدم وجود قمم جبلية في مصر، كما هو الحال في الجزر، ولكن يوجد حاجز أمواج منخفض حيث ترسو السفن. فإن هذا البرج يظهر وكأنه يشق السماء بشكل مستقيم على بعد أميال لا حصر لها أثناء النهار، أما في الليل يمكن للبحارة رؤية شعلة كبيرة تتوهج من قمته.[١٣]

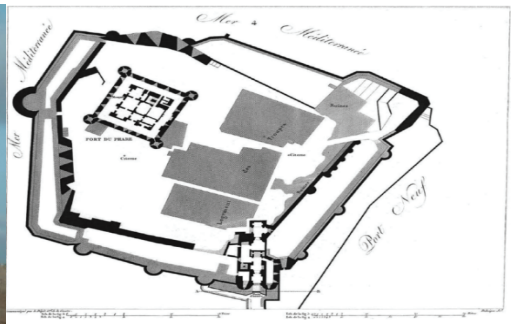
٣. ١. ٣. المنارة في كتابات المؤرخين والرحالة اليونان والرومان:

٣. ١. ٣. ١. القائد العسكري والمؤرخ الروماني يوليوس قيصر :

وقد زار يوليوس قيصر مدينة الإسكندرية عام ٤٨ قبل الميلاد ووصف جزيرة فاروس التي عسكر بها أثناء حرب الإسكندرية.[١٤] وقد وصف منارة الإسكندرية القائمة فوق جزيرة فاروس بأنها برج مرتفع يتمتع بتصميم معماري رائع، وقد سميت باسم الجزيرة. ويتصل بها جسر يبلغ طوله حوالي ٩٠٠ قدم يعرف بالهيبتاستاديوم.[١٥] كما أشار إلى أن مدخل الميناء يضيق لدرجة أنه لا يمكن لأي سفينة أن تدخله. وقد خاف أن يستولي عليها العدو، فسارع بالاستحواذ عليها، وأرسل نداءً إلى البلدان المجاورة يطلب المدد والغذاء عبر البحر.[١٦] ومن المؤكد أن المنارة كانت تقع عند الطرف الشمالي الشرقي لجزيرة فاروس، وهو الموقع الحالي لقلعة قايتباي (شكل٤)، لأنه لو كانت المنارة مقامة عند الطرف الغربي للجزيرة لما شعر يوليوس قيصر بالخوف، وكان من المستحيل على سادة المنارة أن تمنع وصول السفن إلى الشاطئ[١٧]. والذي يؤكد ذلك أيضاً زيارة المؤرخ سترابو ووصفه لذلك البرج وتلك الجزيرة، وكذلك وصف المقريزي.

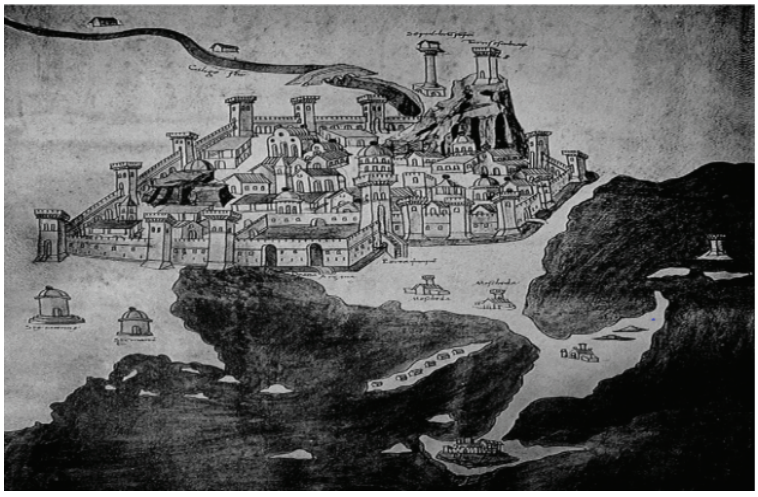
١٢ Chugg ,A. (2024), 7:8
١٣ Trethewey,K. (2018), 7
١٤ العبادي.(١٩٩٩)، ١٠٠-١٠٤
١٥ قادوس.(٢٠٠٠)، ٢٣
١٦ قادوس.(٢٠٠٠)، ١٥٨
١٧ قادوس. (٢٠٠٠)، ١٥٨

شكل رقم (٤): قلعة قايتباي بالإسكندرية. تصوير الباحث.



شكل رقم (٥): حصن قلعة قايتباي وفقاً لموسوعة وصف مصر، البرج الرئيسي الذي يُعتقد أنه تم بناءه على أساسات فنار الإسكندرية.

وفي عام ١٥٢٢، ذكر «ابن إياس» أن قلعة قايتباي بُنيت على موقع منارة فاروس. وهناك دليل آخر يدعم ذلك يتمثل في خريطة أوغو كامينيللي لعام ١٤٧٢م، التي تعرض بقايا منارة فاروس في نفس الموقع الذي قامت عليه قلعة قايتباي (شكل رقم ٦). كما أشار ابن الصايغ إلى أن أبعاد جوانب فاروس تتطابق مع أبعاد جوانب قلعة قايتباي، وذلك قبل بناء الأخيرة بثلاثة قرون. وهو ما يتوافق مع المخطط الدقيق للقلعة في «وصف مصر» الذي ذكر أن قاعدة البرج مربعة الشكل، ويبلغ عرض كل جانب ٣٠,٦ متراً (شكل رقم ٥)، وهي نفس القياسات التي ذكرها ابن الصايغ. تعتبر هذة الأدلة قوية بما يكفي للإشارة إلى أن برج فاروس كان يقع في نفس موقع قلعة قايتباي.[١٨]



شكل رقم (٦): خريطة كومينيلي توضح أنقاض فاروس في موقع قلعة قايتباي في الطرف الشرقي لجزيرة فاروس.[١٩]

١٨ Chugg ,A. (2024), 77-78

١٩ Chugg ,A. (2024), 78

دفعت هذه الاستنتاجات الباحثين في القرن التاسع عشر والقرن العشرين إلى دراسة الأعمال الحجرية في أساسات قلعة قايتباي. وقد وثق دي فوجاني، وثيرش، وفورستر هذه الفحوصات. وأشار دي فوجاني إلى الأعمدة المصنوعة من الجرانيت والتيجان الرخامية المدمجة في جدران القلعة، وكذلك الفسيفساء في بعض غرفها التي قد تعود إلى ما قبل الفتح العربي. كما كشفت أعمال الترميم التي أجراها تكاتشوف في ١٩٨٠-١٩٨١ عن بعض العناصر المعمارية القديمة التي كان معظمها معاد استخدامها.[٢٠]

٣. ١. ٣. ٢. المؤرخ بلينيوس سيكوندوس:

وصف هذا المؤرخ برج فاروس الذي بناه ملك مصر عند مدخل ميناء الإسكندرية، بأنه يحظى بشهرة كبيرة، وقد بلغت تكلفة تشييده ثمانمائة تالنت، وأشار إلى أن الملك بطلميوس سمح للمهندس سوستراتوس بنقش اسمه على المبنى. وكان الغرض منه هو إرشاد وتحذير السفن من المياه الضحلة، وتحديد مدخل الميناء ليلاً. وفي الوقت الحاضر، توجد منارات مشابهة لمنارة الإسكندرية في أماكن أخرى مثل: أوستا ورافينا. والخطر الوحيد لمثل هذه المنارات هو أنه عندما يتم إبقاء هذه الأضواء مشتعلة دون انقطاع، فقد يخطئ البعض في اعتبارها نجوماً، حيث تظهر من بعيد وكأنها نجوم.[٢١]

٣. ١. ٣. ٣. المؤرخ فلافيوس جوزيفوس:

أشار هذا المؤرخ إلى ميناء الإسكندرية الذي كان يضيق مدخله بحيث لا يمكن لأي سفينة أن تدخله حتى أثناء هدوء البحر، وإلى جانبه الأيسر كانت توجد قناة مدعمة بحواجز لتحطيم الأمواج. وفي جانبه الأيمن كانت توجد نتوءات خارج جزيرة فاروس التي تحمل برجاً ضخماً، يضئ على بعد ثلاثمائة ذراع، وذلك لتحذير السفن من الرسو ليلاً؛ بسبب صعوبة الملاحة في هذا الجزء من البحر.[٢٢]

٣. ١. ٣. ٤. الكاتب اليوناني أخيل تاتيوس:

يعد أحد سكان الإسكندرية في القرن الثاني الميلادي، وقد وصف المنارة بأنها: «الهيكل الأكثر روعة واستثنائية، فكان مثل جبل يكاد يصل إلى السماء في وسط البحر، وأسفل المبنى توجد المياه، بدا وكأنه معلق فوق سطحها، بينما في قمة هذا الجبل تشرق شمس ثانية لتكون دليلاً للسفن التي تدخل الميناء».[٢٣]

---

٢٠ Chugg ,A. (2024), 78-79

٢١ Chugg ,A. (2024), 6

٢٢ قادوس.(٢٠٠٠)، ٣٧-٣٨

٢٣ Trethewey,K. (2018), 12

٣. ١. ٣. ٥. المؤرخ الروماني أميانوس ماركللينوس:

تناول في كتاباته مدينة الإسكندرية، مشيراً إليها بتاج المدائن، بسبب مبانيها الضخمة. كما وصفها بصفاء مناخها وهدوئه. وبما أن الساحل في العصور القديمة كان يعرض البحارة للمخاطر بسبب طرقه الخطيرة، فقد ابتكرت كليوباترا برجاً شاهقاً على جزيرة فاروس، الذي يُطلق عليه من موقعه اسم فاروس، والذي يعمل على إرشاد السفن من خلال نوره الساطع ليلاً للدخول إلى الميناء. وكان قبل ذلك، لا يتمكن القادمون من بحر البارثي أو البحر الليبي من رؤية أي معالم للجبال أو مرتفعات أو تلال.[٢٤]

ونجد أن المنارة قد تم تمثيلها على العديد من عملات العصر الروماني، كما أن هذه العملات تظهر أسماء الحكام على الوجه الأمامي لها، مع تواريخ حكمهم أو تواريخ محددة لسك هذه العملات.

شكل رقم (٧-٨-٩) من اليمين إلى اليسار : عملة تعود إلى عهد الإمبراطور هادريان (١١٧-١٣٨)، الإمبراطور دوميتيان (٨١-٩٦ م)، الإمبراطور أنطونيوس بيوس. (١٣٨-١٦١م) وهي تصور منارة الإسكندرية.[٢٥]

٣. ١. ٤. الفنار في كتابات المؤرخين والرحالة العرب:

٣. ١. ٤. ١. المسعودي:

تعددت الآراء حول مسألة بناء منارة الإسكندرية، فاعتقد الكثير من المصريين أن الإسكندر هو من بناها، بينما رأى آخرون أن دلوكة الملكة هي من قامت ببنائها، ورأى آخرون أن العاشر من فراعنة مصر هو الذي بناها، ومنهم من رأى أن الذي شيد مدينة رومة هو أيضاً الذي شيد مدينة الإسكندرية ومنارتها والأهرام بمصر، وقد أضيفت الإسكندرية إلى الإسكندر لشهرته في السيطرة على الكثير من ممالك العالم. وقد أشار إلى أن الذي بني منارة الإسكندرية قد جعلها مقامة على قاعدة من الزجاج على هيئة السرطان في أعماق البحر، وكان بناؤها على طرف اللسان من الأرض في البحر، ويعلوها تماثيل نحاسية. من بين هذه التماثيل، تمثال يشير بسبابته من يده اليمنى نحو الشمس، وإذا ارتفعت في السماء فأصبعه يشير بها نحوها، وإذا غربت الشمس وضعت يدها، فهي تدور معها حيث دارت. ومن بين هذه التماثيل أيضاً، تمثال يشير بيده إلى البحر، حيث إذا

٢٤ Chugg ,A. (2024), 11

٢٥ https://www.ancientcoinage.org/lighthouses-of-alexandria.html .

اقترب العدو من المدينة ليلاً، يصدر هذا التمثال صوتاً هائلاً يمكن سماعه على بعد ميلين أو ثلاثة أميال، فينذر سكان المدينة باقتراب العدو فيرمقونه بأبصارهم، كما أن هناك تمثالاً يصدر صوتاً مختلفاً كلما مضى ساعة من الليل أو النهار بخلاف ما سمعوا له صوتاً في الساعة التي قبلها بحيث يكون صوته مطرباً ومميزاً..[٢٦]

تعتبر فكرة أن منارة فاروس كانت قائمة على سرطان أو جعل من زجاج في البحر خرافة بلا شك. ولكن لها أساسها الصحيح أيضاً، فقد أشار اليعقوبي في القرن التاسع، إلى وجود مسلتان أمام كنسية القيصرون، تحتهما قاعدتان من البرونز على شكل الجعل. وفي القرن العاشر، قام ابن رستاه بوصف مسلتين على شكل منارة مربعة تحتهما قاعدتان على هيئة العقرب من النحاس. وفي كتاب ابن فقيه، بدأ الخلط العجيب بين هاتين المسلتين ومنارة فاروس. وقد ذكر أن المنارة تقع على قاعدة زجاجية على شكل الجعل. كما أشار إلى أنها تحتوي على عمودين قائمين على قاعدتين، إحداهما من الزجاج على هيئة الجعل، والأخرى من الشبه على هيئة العقرب. ولما أتى عهد المسعودي، اتخذت القصة شكلاً ثابتاً يستمتع العرب بذكرها.[٢٧] ولقد أوضح بتلر أن هذه الخرافة نشأت من سوء فهم لما ذكره مؤرخو العرب الأوائل. وأكد أن المسلتين كانتا على قاعدتين على شكل السرطان. وهو ما تأكد عند نقل إحدى المسلتين إلى نيويورك، وجد أنها كانت قائمة على أربع صور معدنية على هيئة السرطان بين المسلة وقاعدتها.[٢٨]

٣. ١. ٤. ٢. المقريزي:

يقول المقريزي نقلاً عن المسعودي: إن منارة الإسكندرية تعد واحدة من عجائب العالم، التي شيدها البطالمة نتيجة الحروب بينهم وبين روما. فجعلوها مرقباً لهم؛ حيث وضعت في أعلاها مرآة ضخمة مصنوعة من الأحجار المشفة لرؤية المراكب القادمة من روما. أما بالنسبة لارتفاع المنارة، فقد بلغ مائتين وثلاثين ذراعاً، بينما كانت قديماً نحو أربعمائة ذراع، وقد تضررت بسبب الأمطار والزلازل التي توالت عليها. وتتألف المنارة من ثلاثة أشكال: فقريب من النصف، وأكثر من الثلث مربع الشكل من الحجر الأبيض، ويقرب من مائة ذراع وعشرة أذرع. ثم يليه الشكل المثمن، مبني بالحجر والجص، وعلى امتداد أكثر من ستين ذراعاً، أما الجزء العلوي فهو مستدير.[٢٩] وكان أحمد بن طولون قد رممها وأقام فوقها قبة من الخشب. وفي الجهة الشمالية منها، توجد كتابة يونانية مدفونة بالرصاص. وكان أحد أركانها الغربية قد تهدم، فأعاد بنائها ابنه خمارويه. وتبعد هذه المنارة عن المدينة مسافة ميل تقريباً، ويحيط به الماء من الجانبين، وقد شيدت على مدخل ميناء الإسكندرية غير أنه ليس الميناء القديم، لأن القديم لا ترسو فيه المراكب لبعده عن العمران.[٣٠] وهذه الفقرة تؤكد أن منارة فاروس كانت مقامة عند الطرف الشمالي الشرقي من الميناء.

---

٢٦ المسعودي. (١٩٧٣)، 375

٢٧ الفرد، ج بتلر، تعريب محمد فريد أبو حديد .(1996م)، 395

٢٨ الفرد، ج بتلر، تعريب محمد فريد أبو حديد .(1996م)، 396

٢٩ المقريزي .(١٩٩٨م)،440

٣٠ المقريزي .(١٩٩٨م)،٤٤١

٣. ١. ٤. ٣. عبدالله بن عمرو:

قال: «عجائب الدنيا أربعة: مرآة كانت معلقة بمنارة الإسكندرية، فكان يجلس الجالس تحتها فيرى القسطنطينة، وبينهما عرض البحر، وذكر الثلاثة».[٣١]

٣. ١. ٤. ٤. الرحالة الأندلسي ابن جبير:

يقول هذا الرحالة إن المنارة من أعظم ما يمكن رؤيته من عجائب الإسكندرية، التي قد وضعها الله عز وجل على يدي من سخّر لذلك آية للمتوسمين وهداية للمسافرين، فلولاها لما اهتدى البحارة إلى بر الإسكندرية. ومبناها يتميز بالعتاقة والوثاقة من حيث الطول والعرض، مما جعلها تزاحم الجو سمواً وارتفاعاً، ويمكن رؤيتها من مسافة تزيد على السبعين ميلاً. وقد قام بنفسه بقياس إحدى جوانبها الأربعة فبلغ أكثر من خمسين ذراعاً. كما يتجاوز طول المنارة مائة وخمسين قامة، وفي قمتها مسجد يتبرك الناس بالصلاة فيه، فهو موصوف بالبركة.[٣٢]

٣. ١. ٤. ٥. الرحالة الأندلسي ناصر خسرو:

«وفي الإسكندرية توجد منارة كانت قائمة وأعلاها مرآة محرقة، فعندما كانت تصل سفينة رومية من القسطنطينية، تصيبها نار من هذه المرآة فتحرقها». وقد بذل الروم الكثير من الجهد والحيلة وأرسلوا شخصاً ليكسر المرآة. وفي عهد الحاكم سلطان مصر، جاء إليه شخص وعرض عليه إعادة الأمور كما كانت عليه، فرد عليه الحاكم قائلاً: «ليس هناك حاجة لذلك، فإن الروم مرسلون إلينا الآن الذهب والمال كل عام وهم راضون بأن يذهب جيشنا إليهم، ونحن معهم في سلام تام».[٣٣] تشير هذه الرواية إلى أن المهندس سوستراتوس استطاع أن يتيح كمية كبيرة من الضوء عن طريق المرآة، وأن أفكاره هذه تعد تمهيداً لفكرة العدسات قبل اختراعها بزمن طويل.[٣٤]

٣. ١. ٤. ٦. الإصطخري:

«وأما الاسكندرية فهى مدينة على شط البحر، كثيرة الرخام فى الفرش والأبنية والعمد. وبها منارة قد أسّست فى الماء من صخر رفيع السمك جداً، تشتمل على زيادة من ثلاثمائة بيت لا يصل المرتقى إليها إلا بدليل» .[٣٥]

---

٣١ المقريزي .(١٩٩٨م)،443

٣٢ جبير.(١٨٥٢)، ٣٧

٣٣ قادوس.(٢٠٠٠)، ١٦٣-164

٣٤ قادوس.(٢٠٠٠)، ١٥٦

٣٥ الاصطخري .(٢٠٠٤)، 51

٣. ١. ٤. ٧. اليعقوبي:

قال: «ومن عجائب الآثار التي بها المنارة التي على ساحل البحر على فوهة الميناء الأعظم، وهي منارة متقنة محكمة، طولها مائة وخمس وسبعون ذراعاً وعليها مواقيد توقد فيها النيران إذا نظر النواظير إلى مراكب في البحر على مسافة بعيدة. وبها مسلتان من حجارة مجزعة على سرطانات نحاس، وعليها كتاب قديم وآثارها وعجائبها كثيرة ولها خليج يدخله الماء العذب من النيل، ثم يصب في البحر المالح.»[٣٦]

شكل رقم (١٠): صفحة من «مجمع التواريخ والقصص»، أحد المؤلفات التاريخية، رسم توضيحي فارسي من القرن الثاني عشر.[٣٧]

شكل رقم (١١): مخطوطة عربية من القرنين ١٤-١٥م، تُعرف باسم «كتاب البلهان» أو «كتاب العجائب» تصور منارة فاروس.

٣. ١. ٤. ٨. الجغرافي العربي الإدريسي:

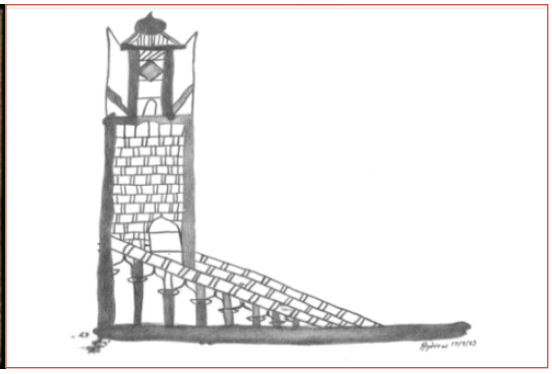
وفيها المنارة التي ليس على قرار الأرض مثلها بنياناً، وقد أفرغ في أوصالها الرصاص بحيث لا ينفك التئامها. ويصل إليها ماء البحر من جهة الشمال، ويصل ارتفاعها حوالي ثلاثمائة ذراع، وطولها كله يعادل مائة قامة، منها سبعون قامة بين الأرض والطبقة الوسطى، وست وعشرون قامة بين الطبقة الوسطى والقمة، وطول القبة أربع قامات. وكان يتم الصعود إليها عن طريق درج عريض، كما توجد عدة بيوت مبنية أسفل هذا الدرج.[٣٨] وكانت تتكون من أربع طبقات، كل منها أضيق قطراً من الطبقة التي أسفلها. وكانت الطبقة الأولى مربعة الشكل، تليها طبقة مثمنة، وكانت الطبقة الثالثة مستديرة. أما الطبقة العليا، فكانت مصباحاً مكشوفاً يحتوي على مواضع للنار التي يهتدى بها، بالإضافة إلى مرآة عجيبة.[٣٩] وهذه المنارة من عجائب بنيان الدنيا علواً ووثاقة. حيث توقد النار بها في وسطها بالليل، فيرى أهل المراكب تلك النار من مسافات بعيدة، ولولا تلك النار لضلت أكثر

٣٦ اليعقوبي.(١٤٢٢هـ)، ١٧٦
٣٧ Trethewey,K. (2018), 28
٣٨ الادريسي. (١٤٠٩ هـ) ، 320-319
٣٩ الفرد، ج بتلر، تعريب محمد فريد أبو حديد .(1996م)، 410-409

المراكب عن القصد إليها، وهذه النار تسمى فانوساً. ويقال إن الذي بناها هو الذي بنى الأهرام، ويقال أيضاً إنها من بنيان الإسكندر.[٤٠]

٣. ١. ٤. ٩. أبو حامد الغرناطي:

يقول هذا الرحالة الذي زار الإسكندرية في عامي ١١١٠م و١١١٧م: كان علوها أكثر من ثلاثمائة ذراع، وقد شيدت بالصخر المنحوت على قاعدة مرتفعة، ويعلو المنارة المربعة منارة مثمنة مشيدة بالآجر، وفوقهما منارة مدورة، وجميعها بنيت بالصخر المنحوت. ووضعت عليها مرآة من الحديد الصيني، يبلغ عرضها سبع أذرع. وهذه المرآة كانت تمكنهم من رؤية كل من يبحر من بلاد الروم. وعند مغيب الشمس تُدار نحو الشمس، لتوجيه أشعة الضوء من خلالها إلى السفن فيعرضها للاحتراق وهلاك من فيها. وكانوا يؤدون الخراج لحماية سفنهم من هذه المرآة. ويحتوي الجزء السفلي من المنارة على بوابة ترتفع بمقدار عشرين ذراعاً عن مستوى الأرض، ويتم الوصول إليها من خلال قناطر مبنية من الحجر المنحوت.[٤١]



شكل رقم (١٢): رسم منارة الإسكندرية القديمة لأبي حامد الغرناطي.[٤٢]
شكل رقم (١٣): رسم فاروس للغرناطي، أعاد رسمه Andrew Michael Chugg
من مخطوطة تعود إلى القرن السادس عشر.[٤٣]

٣. ١. ٤. ١٠. الرحالة بنامين:

يقول هذا الرحالة: «ولا زال منار الإسكندرية يهدي السفن الغادية والرائحة، ويشهد عن بعد مائة ميل نهاراً، وفي الليل ينبعث منه نور يهتدي به الملاحون»[٤٤].

٤٠ الادريسي. (١٤٠٩ هـ) ، 319-320
٤١ الغرناطي. (١٩٩٣)، ٩٩-١٠٠
٤٢ Trethewey,K. (2018), 28
٤٣ Chugg ,A. (2024), 51
٤٤ قادوس. (٢٠٠٠)، 164

٣. ١. ٤. ١١. أبو الحجاج يوسف بن محمد البَلَوي المالقي المعروف بابن الشيخ:

زار هذا الرحالة مدينة الإسكندرية عام ٥٦١هـ - ١١٦٦م، وقدم وصفاً مفصلاً لمنارة الإسكندرية في الجزء الثاني من كتابه «ألف باء». حيث قال: تقع المنارة في جزيرة صغيرة في الماء، وهي تبعد عن المدينة مسافة ميل. وقد بني رصيف حجري بين المنارة والبر، يبلغ طوله ستمائة ذراع، وعرضه عشرون ذراعاً، ويصل ارتفاعه فوق الماء ثلاثة أذرع، بحيث يمكن للمشاة السير عليه، وذلك حسب حالة البحر.

تقع المنارة في آخر الجزيرة، وهي مربعة الشكل، وأبعاد كل جانب منها خمسة وأربعون باعاً. يبدأ البناء من أسفل البحر، وهو أوسع في البداية ثم يضيق تدريجياً كلما ارتفعت. تم بناء المنارة وأحكم إلصاقها، باستخدام الرصاص الذي تم تفريغه في أقفال من حديد تمسك الكدان المنحوت - والكدان هو نوع من الأحجار الذي استخدم في بناء المنارة- وذلك لضمان تماسكها وحمايتها. يذكر الرحالة أن الجزء الذي وصفه من المنارة وهو إصلاح لبناء قديم كان قد انهار في الماضي، لكن تم إعادة بناؤه بشكل أفضل من البناء السابق. وفي الحائط الذي يلي البحر من جهة الجنوب، تم العثور على كتابات قديمة على هيئة أشكال من الحجارة السوداء الصلبة. ولم يستطع الرحالة قراءتها.

تحتوي المنارة على باب مرتفع عن الأرض، وقد بني له ممشى طوله مائة باع، وأسفل ذلك الممشى يوجد قبة قسي شبه القنطرة، وأسفل هذا الباب ستة عشر قوساً، أولها قصير ثم يتزايد ارتفاعها واتساعها تدريجياً. بعد المرور من هذا الباب، مشى الرحالة في ممرات متعددة، فمشى نحو أربعين باعاً، ووجد على اليسار باباً مغلقاً لم يعرف ما فيه، ثم مشى نحو ستين باعاً، ووصل إلى باب مفتوح دخل منه إلى ثمانية عشر بيتاً، وهي بيوت متصلة ببعضها البعض. وحينئذ علم الرحالة أن جوف المنارة فارغ، وربما المقصود هنا أن الجزء الداخلي للمنارة كان خالياً من الغرف أو الزخارف.

ثم بدأ الرحالة يعد البيوت التي مر بها، فمشى نحو ستين باعاً، فوجد أربعة عشر بيتاً، ومشى أربعة وعشرين باعاً فوجد سبعة عشر بيتاً، ثم مشى خمسة وخمسين باعاً حتى وصل إلى الحزام الأول. فوجدها أرضاً مرتفعة قليلاً دون درج، بل تدور بعجل عظيم. وكان الطريق الذي يسير فيه ضيقاً، ويبلغ عرضه سبعة أشبار فقط. وعندما وصل الرحالة إلى الحزام الأول، قام بقياس المسافة بين الحزام والأرض. وقد وجد أن المسافة كانت إحدى وثلاثين قامة، وستارة حائط نحو من قامة. واعتقد أن «الستارة» هنا تشير إلى حائط أو جدار مرتبط بالمنارة. وفي الوسط فحل مثمن، وهو أسطوانة أو عمود يبدو أنه كان يستخدم كدعامة، وأبعاد كل وجه من أوجه المثمن عشرة أبوع، وبينه وبين الستارة خمسة عشر شبراً، وسمك الستارة سبعة أشبار أو تسعة.

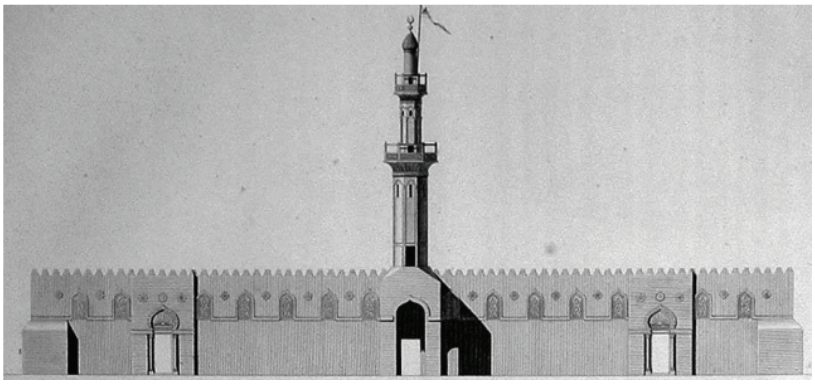
ثم مضى الرحالة داخل الحزام الأوسط نحو خمسة عشر باعاً، وصعد ثمانية عشر درجة. وعندما وصل الرحالة إلى الحزام الثاني، قام بقياسه، ووجد أن المسافة بينه وبين الحزام الأول خمسة عشر قامة. وفي وسط ذلك الحزام، كان هناك فحل آخر مدور يبلغ سمكه أربعين باعاً، وكان بينه وبين الستارة تسعة أشبار ونصف. ثم صعد إحدى وثلاثين درجة، حتى وصل إلى الحزام الثالث، وهو المستوى العلوي. وقام بقياسه، ووجد أن المسافة

بينه وبين الحزام الأوسط أربع قامات، وفي وسطه كان يوجد مسجد بارتفاع ثلاث قامات، ويفتح هذا المسجد على أربعة أبواب، وسمكه عشرون باعاً، بينما كانت سماكة الجدار (الستارة) أمام المسجد تبلغ شبرين، ومنها إلى المسجد خمسة أشبار.

بناءً على ذلك، فإن جميع البيوت التي دخلها الرحالة بلغت سبعة وستين بيتاً سوى الأول المقفل. ويقال إن هذه البيوت تحتوي على مهاوي تؤدي إلى البحر. وأشار الرحالة إلى أن طول المنارة يصل إلى ثلاثة وخمسين قامة، ومن الأرض إلى ماء البحر خمس قامات، وتحت الماء الظاهر نحو قامة أو أكثر. وأشار إلى أنه إذا رمي حجر من أعلى المنارة، فإن الحجر لا يصل إلى الأرض مباشرة، بل يمس الجدار السفلي الذي يكون أكثر اتساعاً في الأسفل وأضيق في الأعلى. وهذا يوحي بأن المنارة كانت مبنية بشكل أوسع في القاعدة وأضيق في القمة، مما يمنحها استقراراً أفضل ضد الرياح والأمواج.

كما أشار إلى أن المنارة كانت تستخدم كدليل للبحارة من خلال رؤية النار الموقدة في قمتها، وقد أشار إلى أنه لم يتمكن من دخول الميناء، كما أن رئيس الرحلة لم يكن قد مرّ على المدينة من قبل، كما أن الرياح دفعتهم إلى مكان غير مناسب. ولكنهم نجوا بفضل رحمة الله. حيث وصلوا إلى المدينة بأمان بعد أن رصدوا القطائع، وهي زوارق صغيرة خرجت من المدينة لإرشادهم وإدخالهم إلى البلد بأمان.[٤٥]

لقد أطلق العرب على فنار فاروس اسم «المنارة» أي «مكان النار». كما تبنوا تصميمها الذي يتألف من قاعدة مربعة، وقسم أوسط مثمن، وقمة أسطوانية، كتصميم لمآذن مساجدهم.[٤٦] كما وصفها الغرناطي في القرن الثاني عشر. ومن الملاحظ أن العديد من مآذن المساجد في العصور الوسطى في الإسكندرية والقاهرة وغيرها، مستوحاة من تصميم فاروس، مثل مسجد العطارين القديم في وسط الإسكندرية.[٤٧]



شكل رقم (١٤): جامع العطارين القديم في الإسكندرية، الذي تم بناؤه في البداية على موقع كنيسة القديس أثناسيوس في القرن السابع الميلادي، ثم أعيد بناؤه في عام ١٠٨٤ ميلادي، بمئذنة تعكس الطراز المعماري لمنارة فاروس.[٤٨]

٤٥ البلوي.(٢٠٠٩)، ٥٦٨:٥٧٠

٤٦ Chugg ,A. (2024), 40

٤٧ Chugg ,A. (2024), 74

٤٨ Chugg ,A. (2024), 75

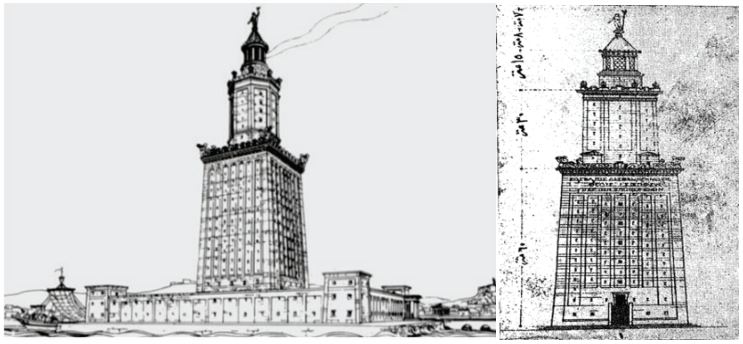
١. ٥. الوصف المعماري لفنار الإسكندرية :

٣. ١. ٥. ١. البناء الخارجي للمنارة:

كان فنار الإسكندرية عبارة عن برج مبني من الحجر الجيري ذو تصميم بديع، وقد زُين الفنار بالمرمر والرخام والبرونز، وأُقيمت به الكثير من الأعمدة الجرانيتية. وكان يتم الدخول إلى هذه المنارة من الجهة الجنوبية عن طريق المدخل الذي يؤدي إلى درج، وقد أقيمت هذه المنارة على نمط الطراز البابلي على هيئة ثمانية أبراج، كل فوق الآخر وكل منها أصغر حجماً من الذي أسفله (النظام الهرمي)٤٩.

حيث أقيمت منارة فاروس في موقع استراتيجي عند مفترق طرق التجارة الدولية، مما جعلها ليست منارة بحرية فقط، ولكن أيضاً رمزاً معمارياً يجمع بين تقاليد ثقافية متنوعة. فقد التقت في تصميم المنارة الأنظمة المعمارية اليونانية الكلاسيكية مع العناصر العملاقة المستوحاة من العمارة المصرية، بالإضافة إلى تأثيرات بابلية من حيث استخدام الأقواس نصف الدائرية. كان الأسلوب المعماري الرئيسي للمنارة يونانياً، مدعوماً بحقيقة أن مهندسها سوستراتوس كان من أصول يونانية، مثل الزخارف النحتية الرئيسية للمنارة، والتمثال الذي كان يزين قمتها. لكنه تأثر بالعمارة المصرية، خاصة في المنحدرات الداخلية للجدران، التي كانت تشبه أبراج المعابد المصرية، مما قد يشير إلى تأثير التجربة المصرية في بناء الأهرامات.

وكان الفنار يتألف من ثلاثة طوابق: كان الطابق الأول عبارة عن قاعدة مربعة الشكل، بها العديد من النوافذ، وتضم حوالي ٤٠٠ غرفة للقوات المرابطة على الجزيرة والفنيين، ويبلغ ارتفاعه نحو ٦٠ متراً. أما الطابق الثاني، فكان مثمناً ويبلغ ارتفاعه حوالي ٣٠ متراً. والطابق الثالث، وهو العلوي، فكان دائرياً، وينتهي بقمة الفنار التي يعلوها الفانوس، وهو مصدر الإضاءة في الفنار، وقد أُقيم على ثمانية أعمدة تحمل قبة (شكل رقم ١٥).[٥٠] ثم يعلوه تمثال ربة الفنار إيزيس فاريا، ويبلغ ارتفاعه سبعة أمتار، وقد اكتشفه كامل أبو السعادات. ويرجح آخرون أنه يمثل إله البحر بوسيدون. ويصل الارتفاع الكلي للفنار إلى ١٢٠ متراً. ويُعتقد أن قاعدة البرج كانت محاطة بالكثير من الهياكل الحجرية، التي صممت لتساعد في مقاومة تأثير الأمواج.



شكل رقم (١٥): رسم تخطيطي للمنارة رسمه عالم الآثار ثيرش عام ١٩٠٩م.[٥١]
شكل رقم (١٦): رسم تخطيطي لمنارة الإسكندرية.[٥٢]

٤٩ قادوس. (٢٠٠٠)، 154
٥٠ رياض، وآخرون. (١٩٦٥)، ١٧
٥١ Dokras,U. (2023),22
٥٢ رياض ،وآخرون. (١٩٦٥)، ١٨

٣. ١. ٥. ٢. المنارة من الداخل:

وبداخل هذا البرج يوجد سلم حلزوني يُعتقد أنه كان مزدوجاً، ويتوسطه آلة تُستخدم لنقل الوقود إلى أعلى. وهناك رأي آخر يشير إلى أن السلم كان متسعاً بحيث يسمح لدواب الحمل برفع الوقود إلى أعلى المنارة[٥٣]. وقد صُوّر هذا الفنار والسلم المذكور على فسيفساء من القرن الرابع الميلادي (شكل رقم ١٧).

٣. ١. ٥. ٣. المرآة:

وقد أُقيم هذا الفنار لتوجيه آلاف السفن نحو الميناء أثناء النهار؛ باستخدام مرآة عاكسة في الطابق العلوي؛ تعكس ضوء الشمس لإرشاد السفن (شكل ١٨). بينما تستخدم النار في الليل. ويقال إنها كانت فعالة للغاية بحيث يمكن رؤية السفن العابرة من مسافة تصل إلى ١٠٠ ميل في البحر.

شكل رقم (١٧): فسيفساء تصور منارة الإسكندرية (المسماة «Ο ΦΑΡΟC»)، من أولبيا، ليبيا – متحف قصر ليبيا.[٥٤]

شكل رقم (١٨): صورة توضح المرآة المثبتة أعلى الفنار.[٥٥]

٣. ١. ٥. ٤. الكوارث التي توالت على المنارة عبر الأزمان :

ظل الفنار يؤدي دوره في إرشاد السفن على أكمل وجه حتى الفتح العربي عام ٦٤١م -٦٤٢م، ولكنه تعرض لعدة كوارث، وأعيد بناؤه وترميمه عدة مرات. فقد قام الإمبراطور الروماني أناستاسيوس الأول بإصلاحات لقاعدة الفنار بعد عاصفة عام ٤٩١م.[٥٦] وفي الحكم الإسلامي، قام أحمد بن طولون بترميمها، وشيد أعلاها قبة من الخشب فأخذتها الرياح. وفي عهد الظاهر بيبرس، انهار بعض أجزاء المنارة فأمر ببناء ما تهدم منها عام٦٧٣هـ وشيد مكان هذه القبة مسجداً، ثم تهدم بسبب زلزال، وبني مرة أخرى على يد الأمير ركن الدين بيبرس

٥٣ قادوس. (٢٠٠٠)، ١٥٤-١٥٥

٥٤ https://en.wikipedia.org/wiki/Alexandria_of_Lighthouse_Ancient_Mosaic:File/media/#Alexandria_of_Lighthouse_jpg.

٥٥ Trethewey,K. (2018), 16

٥٦ Trethewey,K.(2018), 20-21

الجاشنكير.[٥٧] ثم تعرضت المنارة لعدة زلازل في الأعوام ٧٩٦م، ٩٥١م، ٩٥٦م، مما أدى إلى تدمير أجزاء منها، ولكن تم إعادة بنائها في كل مرة.

استمرت المنارة في ازدهارها لعدة قرون أخرى حتى بدأ تفككها تدريجياً نتيجة ثلاث هزات أرضية مدمرة. في عام ١٢٦١م، وقع زلزال عنيف أدى إلى تدمير أجزاء كبيرة من المنارة. تلاه زلزال آخر في عام ١٣٠٣م، أحدث كسوراً كبيرة في المبنى. وفي عام ١٣٤١م، أصبح من المستحيل الدخول إليها. وتحولت المنارة إلى مجرد أطلال، حيث تم نهب الحطام لاستخدامه كمواد بناء في المدن المجاورة.[٥٨]

وفي عام ١٣٤٩م، زار رسام الخرائط العربي ابن بطوطة الإسكندرية، ووفقاً لروايته: «وقصدت المنار عند عودي إلى بلاد المغرب عام خمسين وسبعمائة، فوجدته قد استولى عليه الخراب بحيث لا يمكن دخوله ولا الصعود إلى بابه، وكان الملك الناصر رحمه الله قد شرع في بناء منار مثله بإزائه، فعاقه الموت من إتمامه».[٥٩] وبحلول عام ١٣٧٥م، كان البناء قد دُمر بالفعل.[٦٠]

شكل رقم (١٩-٢٠-٢١): صور تخيلية تصور لحظات انهيار الفنار بسبب الكوارث المتوالية عليه.[٦١]

وبعد فترة وجيزة بين عامي ١٤٧٧ و١٤٧٩م، استُخدم السلطان الأشرف أبو النصر قايتباي الموقع لبناء حصن قايتباي خوفاً من تهديد الدولة العثمانية وتحصيناً للبلاد. وقد تم بناء هذا الحصن على نفس الموقع الذي كان يشغله برج المنارة، واُستخدمت أجزاء من أساساتها وموادها في بناء الحصن، مثل القطع الكبيرة من الجرانيت الوردي التي أُدمجت في إطارات الأبواب والنوافذ، بالإضافة إلى استخدام مواد مماثلة في قبو الحصن.[٦٢]

ثم قام محمد علي بتجديد هذا الحصن الذي هدمه الإنجليز أثناء احتلالهم لمصر عام ١٨٨٢م، ثم قامت مصلحة الآثار بترميم هذه القلعة.[٦٣] كل هذه المحاولات لإصلاح وترميم المنارة كان من شأنها أن تؤدي إلى تغييرات في شكل وحجم البرج، الذي ظل صامداً لأكثر من ١٦ قرناً. ولم يبق للعالم منها إلا نموذج مصغر وُجد

٥٧ المقريزي. (١٩٩٨م)،442
٥٨ Chugg ,A. (2024), 44
٥٩ بطوطة. (١٩٨٧م)، ٣٩
٦٠ Trethewey,K.(2018), 20-21
٦١ Trethewey,K. (2018), 21
٦٢ Chugg ,A. (2024), 44
٦٣ قادوس.(٢٠٠٠)، ١٦٨

في منطقة أبوصير بمريوط، وهو برج تابوزيريس ماجنا.

شكل رقم (٢٢-٢٣-٢٤): مجسمات توضح مراحل تطور شكل الفنار عبر العصور المختلفة، وتغيير مستوى الفانوس إلى مسجد، وصولاً إلي قلعة قايتباي. مكتبة الإسكندرية. تصوير الباحث.

٣. ١. ٥. ٥. إعادة اكتشاف فنار فاروس والآثار المنتشلة من منطقة قلعة قايتباي:

بدأ إعادة اكتشاف الحطام المغمور بالماء في عام ١٩٦٠م عندما اكتشف الغواص المصري كامل أبو السعادات في منطقة رأس السلسلة بالجانب الشرقي من الميناء الشرقي بالإسكندرية بعض الأواني الفخارية الغارقة. ولقد أثار هذا الاكتشاف اهتمامه فواصل الغوص في هذه المنطقة لسنوات تالية لاكتشاف وتوثيق الآثار التي وجدها. كما قام برسم خريطة تحدد مواقع بعض هذه الآثار في الميناء الشرقي وحول قلعة قايتباي. وقد أبلغ المسئولين في مصلحة الآثار والمتحف اليوناني والروماني باكتشافاته. وفي عام ١٩٦٨م، أرسلت منظمة اليونسكو الباحثة البريطانية أونور فورست للغوص مع أبو السعادات في منطقة شرق قلعة قايتباي.[٦٤] حيث تعاونت معه في رسم خرائط الاكتشافات. كما قامت بنشر مقال عن «موقع فاروس» عام ١٩٧٥م، مؤكدة على القيمة الأثرية والتاريخية الكبيرة للموقع.[٦٥]

بعد انقطاع دام عقدين من الزمان، أجرى مركز الدراسات السكندرية، بقيادة جان إيف إمبرير، تحقيقات أثرية واسعة النطاق للموقع البحري الذي يمتد على ١,٣ هكتار، على مدى فترة ١٠ سنوات بين عامي ١٩٩٤ و٢٠٠٤. وقد عثر الفريق على سلسلة من كتل الجرانيت العملاقة، ومجموعة من التماثيل البطلمية على الطراز المصري التي تخص فاروس. وأشار الباحثون إلى أن هذه القطع قد تناثرت من موقع فاروس بعد انهياره وتكسرت أثناء سقوطها، فقد أظهرت التوزيعات في موقع قلعة قايتباي ذلك. ومن بين هذه الاكتشافات الهامة، عثر إمبرير على ٢٠ كتلة ضخمة من الجرانيت، يصل طولها إلى أكثر من ١١ متراً، وتزن حوالي ٧٥ طناً. مرتبة في خط يمتد من قاعدة الحصن المملوكي لمسافة ٦٠ متراً نحو الشمال الشرقي، وهذا الحجم الكبير والترتيب المستقيم والكسور تشير إلى أنها سقطت من ارتفاع ما، واحتمال أنها كانت جزءًا من المنارة.

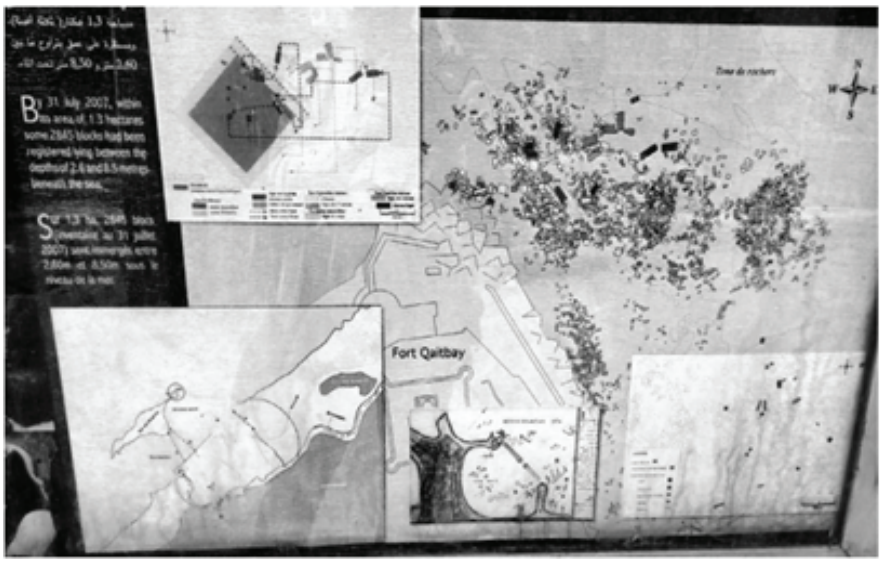
ويعتقد إمبرير أن القطع المكتشفة تعود إلى منارة فاروس، استناداً إلى الأدلة التاريخية من المؤلفين القدماء والعرب الذين أكدوا على أن المنارة كانت تقع عند الطرف الشرقي لجزيرة فاروس، ويحتمل أن السلطان قايتباي

٦٤ خليل.(٢٠١٦)، ٢٩٠-٢٩١

٦٥ Chugg ,A. (2024), 46

بنى حصنه على أنقاض البرج. كما اكتشف جان إيف إمبريور ١١٠٠ عمود، و٢٥٥٥ كتلة معمارية إجمالاً من بين ٣٠٠٠ كتلة تم تحديدها عبر الموقع.[٦٦] وتعد هذه القطع بعض بقايا فنار الإسكندرية وبقايا بعض المباني الأخرى التي كانت قائمة في تلك المنطقة.

وفي عام ١٩٩٧، نشر إمبريور ونيكولاس جريمال نتائج حفرياتهما تحت الماء، حيث اكتشفا مئات الأعمدة، معظمها من الجرانيت الوردي الأسواني وبعضها من الرخام. تتفاوت أحجامها بين أجزاء صغيرة من أعمدة بروكونيزية إلى أعمدة ضخمة من الجرانيت. كما عثروا أيضاً على العديد من قواعد الأعمدة الكبيرة المصنوعة من الرخام الأبيض.[٦٧] حيث توضح اللافتة المعروضة في حديقة كوم الدكة الأثرية بالإسكندرية (شكل ٢٥)، تسجيل ٢٨٤٥ كتلة من المنحوتات والكتل المجزأة التي تم انتشالها خلال حملات التنقيب تحت الماء قبالة حصن قايتباي، حتى ٣١ يوليو ٢٠٠٧,[٦٨]



شكل رقم (٢٥): يظهر توزيع كتل الحطام شمال غرب حصن قايتباي، كما رسمه غواصو المعهد الفرنسي للآثار.[٦٩]

منذ عام ٢٠١٢، قام مركز الدراسات السكندرية CE Alex)) بتنفيذ برنامج رقمنة للموقع باستخدام التصوير المساحي للحصول على نموذج ثلاثي الأبعاد للموقع، بالإضافة إلى إعداد صور فوتوغرافية متعامدة لدعم الخريطة الجديدة للموقع. يغطي النموذج الرقمي للأسطح (MNS) حتى ١ يناير ٢٠٢٠ مساحة تقدر بحوالي ١٠,٢٥٠ متراً مربعاً، أي ما يعادل ٦٥٪ من المساحة الكلية للموقع، مع تسجيل ٣٠٤٠ كتلة في قاعدة البيانات الوصفية. مما يجعل الموقع واحداً من أكبر المواقع الأثرية المغمورة في مجال الهندسة المعمارية.[٧٠]

٦٦ Chugg ,A. (2024), 47
٦٧ Chugg ,A. (2024), 47:48
٦٨ Chugg ,A. (2024), 48
٦٩ Chugg ,A. (2024), 52
٧٠ https://www.cealex.org/recherches/cours-en-operations/phare/

شكل رقم (٢٦) : بعض الآثار المنتشلة أثناء عملية إعادة اكتشاف منارة فاروس.[٧١]

شكل رقم (٢٧): https://www.cealex.org/recherches/operations-en-cours/phare/

٣. ٢. فنار تابوزيريس ماجنا:

٣. ٢. ١. الموقع والفنار

تقع منطقة أبوصير الأثرية على ساحل البحر المتوسط، وتبعد حوالي ٤٥ كيلومتراً غرب محافظة الإسكندرية، على الشاطئ الشمالي الغربي لبحيرة مريوط قرب مدينة برج العرب، وقد عرفت في النصوص القديمة باسم تابوزيريس أو تابوسيريس؛ نظراً لارتباطها بالمعبود المصري أوزوريس.[٧٢] ويطلق البدو على معبد تابوزيريس ماجنا اسم «قصر البردويل»، وكان برج تابوزيريس ماجنا أول من أشار إليه باسم «برج العرب» من قبل Giovanni da Cargnano، وهو كاهن ورسام خرائط في القرن الرابع عشر.[٧٣]

يضم موقع تابوزيريس ماجنا العديد من البقايا الأثرية التي تعود إلى العصر الهلنستي حتي أواخر العصر الروماني، وقد زالت الآن بعض هذه البقايا، ومن أبرز ما تبقى السور الخارجي للمعبد. بالإضافة إلى أطلال من هذه المدينة القديمة، مقابر منحوتة في الصخر، محاجر، منازل، الميناء القديم، جزء من جسر بحيرة مريوط، البرج، حمامات بطلمية، آبار وصهاريج، وأطلال من كنيسة تعود للعصر المسيحي.

---

٧١ HAIRY,I.(2006),45-47

٧٢ Youssef,A .(2024), 2

٧٣ Youssef,A .(2024), 4-5

شكل رقم (٢٨): أطلال معبد أبوصير غرب الإسكندرية. شكل رقم (٢٩): فنار تابوزيريس ماجنا حالياً.[٧٤]

أما بالنسبة لفنار تابوزيريس ماجنا الذي يقع على الطريق الرئيسي من الإسكندرية إلى مرسى مطروح، ويستقر على سلسلة من التلال، فإنه يعرف أيضاً باسم منارة أبوصير لدى علماء الآثار، وتعرف المدينة حالياً باسم برج العرب. وقد لاحظ العلماء وجود تشابه بين هذا الفنار ومنارة فاروس، وتبين ذلك من خلال النقوش والعملات وقطع الفسيفساء القديمة بالإضافة إلى رسومات وكتابات الرحالة العرب وغير العرب، وتبين أن ذلك البرج بني على غرار منارة فاروس، فإن له قاعدة مربعة، وقسم أوسط مثمن، ومرحلة علوية دائرية. ورغم هذا التشابه، إلا أنهما اختلفا في بعض السمات والغرض من ذلك البناء.[٧٥]

٣. ٢. ٢. كتابات الرحالة والمؤرخين عن تابوزيريس ماجنا:

٣. ٢. ٢. ١. Jean-Baptiste Le Mascrier، جان بابتيست لو ماسكرييه (١٧٦٠-١٦٩٧):

وقد أشار في كتابه إلى مدينة النيكروبوليس الزائفة أو مسكن الموتى، التي تقع بين البحر وبحيرة مريوط، وتمتد نحو برج العرب. كان الإغريق والرومان يدفنون موتاهم في هذا الموقع. فقد أقيمت به ألف مقبرة رائعة مزينة بمصليات مبهرة، ومزخرفة بالذهب والرخام. بالإضافة إلى كنائس ضخمة، وكان لها إيرادات خاصة تُخصص لرعاية الكهنة الذين كانوا يتولون أداء الصلوات يومياً. كما كانت تقدم تضحيات وطقوساً دينية من أجل تكفير أخطاء الموتى. كما كان هذا الموقع مليئاً بالقصور، والبيوت الفاخرة، والحدائق الواسعة، مما جعلها مدينة ممتعة تكاد تكون أجمل وأكبر من مدينة الإسكندرية ذاتها[٧٦].

---

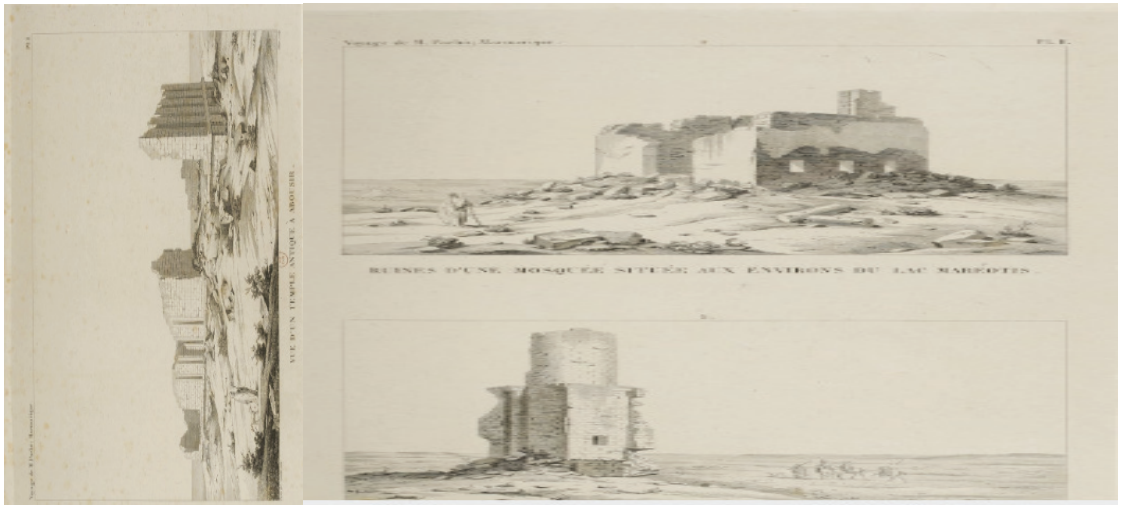
٧٤ Youssef,A .(2024) , 5

٧٥ .Fakharani,F . (1974),258

٧٦ Le Mascrier,J.B.(1735), 135:136

٣. ٢. ٢. ٢. Jean-Raimond Pacho، الرحالة جان رايموند باتشو (١٧٩٤-١٨٢٩):

أثناء رحلته إلى مرمرة وبرقة في عام ١٨٢٤م، قام الرحالة بزيارة إلى أبوصير. ووجد من بين آثارها القديمة معبد يقع على تل مرتفع بالقرب من البحر. وكانت جدرانه مبنية من حجارة ضخمة على الطراز المصري، بينما كان الجزء العلوي منه مفقوداً. وعلى مسافة قصيرة من أنقاض هذا المعبد توجد بقايا برج كبير، يعرفه البحارة باسم برج العرب. الذي يتماشى مع تصميم المعبد. وكان البرج مبني على قاعدة كبيرة رباعية الزوايا، ومقسم إلى طابقين: الطابق السفلي كان مثمناً، والعلوي كان مستديراً وأضيق. ووفقاً للسيد دي شابرول وأعضاء اللجنة المصرية الذين افترضوا أن هذا البرج قد تم تشييده على يد اليونانيين القدماء ليكون بمثابة منارة للسفن. وتشير إشارات الدرج التي توجد على الجزء المثمن منه إلى دقة ملاحظات المهندسين الفرنسيين، كما أن مظهره يجعل تخميناتهم محتملة للغاية.[٧٧]



شكل رقم (٣٠): أطلال المعبد والبرج كما رسمهما باتشو.[٧٨]

٣. ٢. ٢. ٣. جان فرانسوا شامبليون (١٧٩٠-١٨٣٢):

ويروي شامبليون في كتابه «مصر تحت حكم الفراعنة»: أنه في الطرف الغربي من بحيرة مريوط، وعلى حافة البحر المتوسط، كانت توجد مدينة أطلق عليها الجغرافيون اليونانيون اسم تابوزيريس أو تابوسيريس. ولا تزال آثارها الصغيرة موجودة في أبوصير، أو برج العرب. وكانت أسماؤها المصرية «pouciri»، ومنه جاءت أبوصير العرب و "tepouciri"أو "tevouciri" مدينة أوزوريس، واسمها اليوناني "Ταφοσιρις وΤαποσειρας". كانت تابوسيريس آخر مدينة مصرية على الجانب الليبي.[٧٩]

---

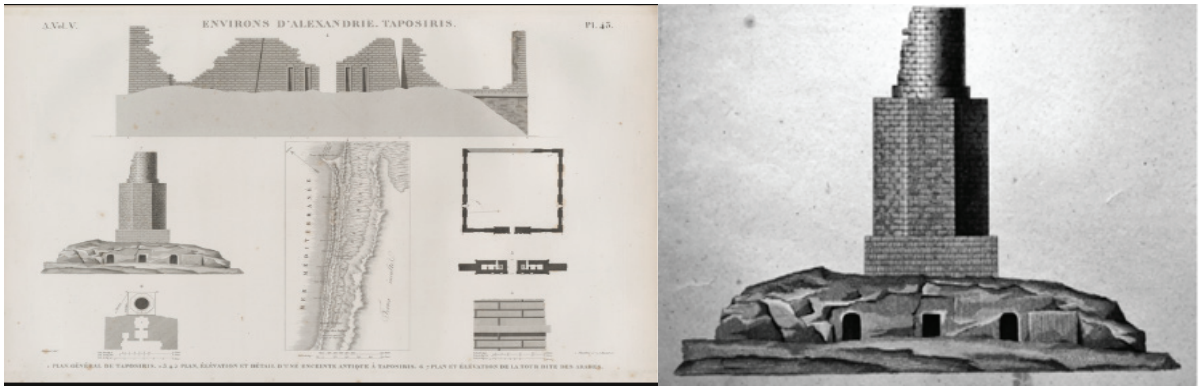
٧٧ (Pacho, J.R. (1827, ٥:٦

٧٨ btv1b85409935/12148/:ark/fr.bnf.gallica//:https

٧٩ J.F.(1814), 267:268,Champollion

٣. ٢. ٢. ٤. من كتاب وصف مصر(القرن١٩م):

في بداية القرن التاسع عشر، زار علماء الحملة الفرنسية موقع تابوزيريس ماجنا، وقاموا بتسجيل وتوثيق آثاره المتبقية في المجلد الخامس من كتاب «وصف مصر»، كما رسموا خريطة للبحيرة، وحددوا الطريق القديم الذي كان يمتد من الإسكندرية إلى تابوزيريس ماجنا.[٨٠] وقاموا برسم ستة مطبوعات حجرية دقيقة للآثار القديمة في تابوزيريس. كانت أولى هذه المطبوعات رسماً معمارياً للواجهة الشرقية لمدخل المعبد. أما في رسم البرج الحجري من الجنوب، يظهر بناء ضخم يشبه قبراً قديماً. كما يتضمن الرسم سرداباً تحته ومنظراً للبرج من أعلى، مما يعزز العلاقة بين الهيكلين المعماريين، أحدهما محفور في الصخور والآخر مبني فوقه. ويؤكد المعبد الحالي والبرج الحجري على حالتهما المدمرة، على عكس سطح الجدران الخارجية، التي كان من الممكن الحفاظ على حالتها الأصلية. ومن المحتمل أن يكون تصوير الواجهة الخارجية للجدران بمثابة إعادة بناء.[٨١] وقد تم تسجيل هذا المعبد والبرج من بين الآثار التي مسحها علماء الحملة الفرنسية على مصر أثناء احتلال الجيش الفرنسي لها في الأعوام ١٧٩٧-١٨٠١,[٨٢]



شكل رقم (٣١): مخطط وتفاصيل السياج القديم في تابوزيريس وما يسمى ببرج العرب من كتاب «وصف مصر».[٨٣]

شكل رقم (٣٢): برج تابوزيريس ماجنا يحاكي شكل الأجزاء العليا من منارة فاروس ، الجزء الخامس من «وصف مصر».[٨٤]

٣. ٢. ٢. ٥. Bayle Frederick St. John، بايل فريدريك سانت جون (١٨٢٢-١٨٥٩):

ذكر الكاتب البريطاني بايل في كتابه «مغامرات في الصحراء الليبية وواحة جوبيتر أمون» أثناء رحلته مع أصدقائه إلى مدينة أبوصير عام ١٨٤٧م: أن برج العرب يتميز بتصميم فريد، حيث يتكون من قاعدة مربعة يعلوها مبنى مثمن ثم مبنى دائري. كان الجزء العلوي أطول سابقاً لكنه تعرض للدمار الآن. كانت القاعدة والقسم الأول من البناء في حالة ممتازة، لولا تعرضهما للكسر عمداً بهدف اكتشاف تجويف مخفي أو وسيلة للصعود إلى القمة،

٨٠ (Youssef,A .(2024), 7-8
٨١ (Youssef,A .(2024), 7
٨٢ Chugg ,A. (2024), 30
٨٣ https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-20e5-a3d9-e040-e00a18064a99
٨٤ Chugg ,A. (2024), 31

وهو ما فشل الباحثون في تحديده. ومع ذلك، وبعد فحص دقيق خلال زيارتهم الأولى، تمكن لامبورت – أحد أصدقاء بايل خلال رحلته- من اكتشاف بقايا سلالم كانت موجودة سابقاً على الجانب الشمالي. ويعتقد أن البناء كان مخصصاً ليكون معلماً للصواعق، وربما كان يحتوي أيضاً على مصدر للضوء. تحت البناء، توجد غرفة محفورة في الصخر مع مدخل من الجنوب، وعلى الرغم من أن بايل قيل له إنها كانت موجهة أصلاً نحو الجنوب، إلا أنه لم يتمكن من العثور عليها.[٨٥]

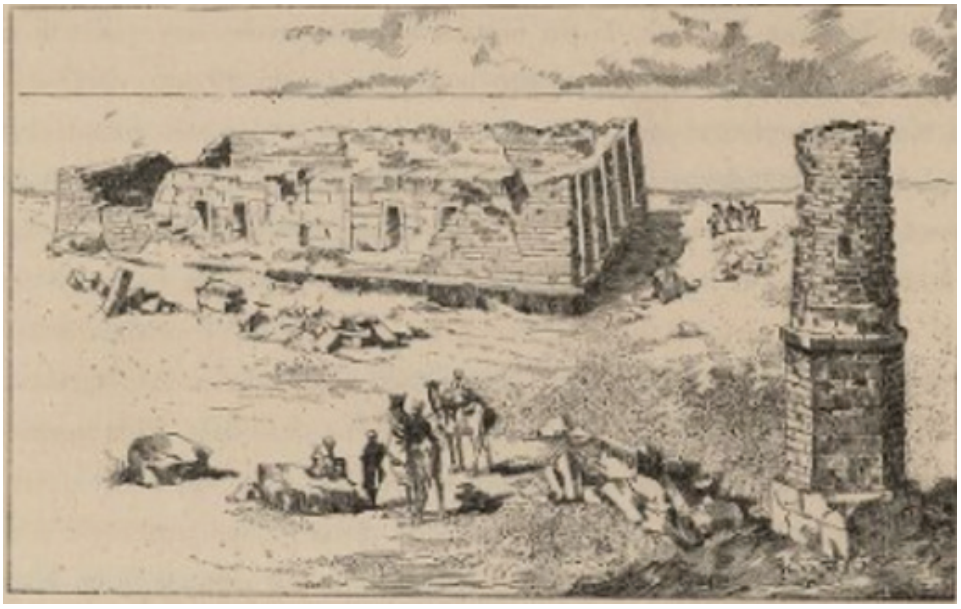
٣. ٢. ٢. ٦. Xavier Pascal Coste .كزافييه باسكال كوست (١٧٨٧-١٨٧٩):

في عام ١٨١٧م، عمل مهندساً معمارياً خاصاً لمحمد علي باشا. وفي مذكراته ذكر أنه في أغسطس ١٨٢٠م، أرسله الباشا إلى البرج العربي شمال غرب الإسكندرية؛ لاستكشاف وادي أبوصير، حيث زعم العرب الرحل في تلك المنطقة أن بإمكانهم بناء قناة لجلب مياه النيل للزراعة. ويبدو أن البرج العربي يعود إلى العصر الروماني. يوجد خلف واجهته الجنوبية غرف منحوتة في الحجر الجيري، كانت تستخدم كسكن لحراس البرج. وحول هذه الأنقاض توجد أجزاء من تيجان الأعمدة، والأفاريز ذات الحروف الثلاثية، وأجزاء من الأعمدة المسننة، وتفاصيل أخرى من الطراز اليوناني. مما يعزز الرأي القائل بأن هذا المبنى يعود إلى العصر البطلمي.[٨٦]

٣. ٢. ٢. ٧. Luigi Robecchi Bricchetti، لويجي روبيكي بريكيتي (١٨٥٥-١٩٢٦):

قام برحلة إلى واحة جوبيتر آمون في عام ١٨٩٠م. وخلال تلك الرحلة، وصف ورسم أنقاض أبوصير، لا سيما المعبد والبرج والمقابر وسد الميناء. حيث تقع أبوصير القديمة ضمن وادي مريوط. ومن أبرز المعالم الأثرية في أبوصير هو معبد قديم لم يتبق منه سوى أربعة جدران يبلغ طولها حوالي ٨٠ متراً، وعرضها أكثر من متر. بالإضافة إلى بقايا بئر حجرية قديمة يبلغ عمقها حوالي ٢٠ متراً. وبالقرب من المعبد توجد بقايا مبنى آخر يعرف باسم «برج العرب»، وهو برج صغير مبني على قاعدة مربعة، ومقسم إلى طابقين، الطابق السفلي مثمن الشكل، والطابق العلوي فكان أكثر استدارة وإسطواني الشكل. (شكل ٣٣). كما يوجد بقايا سد، ربما تشييده للحفاظ علي المدينة من فيضانات بحيرة مريوط. ومن بين أكوام الحجارة الكبيرة يوجد أساسات المباني القديمة التي تقسم إلى عدة كتل ومغطاة بالخرسانة.[٨٧]

٨٥ St. John, B.F. (1849),15
٨٦ Coste,p.(1878),31:32
٨٧ Bricchetti,L.R.(1890).35



شكل رقم (٣٣): أطلال المعبد وبرج العرب في أبوصير.[٨٨]

٣. ٢. ٣. الوصف المعماري لفنار تابوزيريس ماجنا:

كان الفنار يتألف من ثلاثة طوابق: الطابق الأول كان عبارة عن قاعدة مربعة الشكل أبعادها إحدى عشر متراً من كل جانب، والطابق الثاني كان مثمناً بارتفاع ١٠,٦٥متر، والثالث وهو الطابق العلوي فكان دائرياً، وقد دمر الآن. وفي الجانب الشمالي المواجه للبحر توجد آثار لدرج، ويبلغ ارتفاع البرج سبعة عشر متراً.[٨٩] وعلى الرغم من تشابه هذا البرج مع منارة فاروس، إلا أن هناك اختلافات واضحة بينهما، ومنها وجود قاعدة حجرية بارتفاع نصف متر بين الطوابق في فنار أبوصير، إلى جانب وجود العديد من النوافذ في فنار فاروس بينما لا توجد نوافذ في فنار أبوصير، كما اختلفا في محيطهما الداخلي.[٩٠]

يعتقد العديد من العلماء مثل ثيرش، وعلماء الحملة الفرنسية على مصر، وبرنارد، وفايف، وفورستر وغيرهم أن برج تابوزيريس ماجنا كان منارة قديمة، لكنهم اختلفوا في تحديد وظيفته؛ بسبب شكله وموقعه على تل مرتفع يطل على البحر المتوسط وبحيرة مريوط، فقد رأى فايف وآخرون أنه كان منارة مضاءة ليلاً بشكل دائم لتحذير البحارة من الرؤوس الصخرية، بينما يعتقد فورستر وديكوسون أنه كان منارة مراقبة ضمن مجموعة من المنارات التي تمتد على الساحل من قورينة إلى الإسكندرية. ورأى ثيرش وبرتشيا أن هذا البرج كان يتحكم في ميناء أو ميناءين في المدينة، أحدهما مخصص للتجارة الداخلية ويقع على بحيرة مريوط، والآخر لخدمة أغراض التجارة الخارجية ويقع على البحر، أو ربما كان يستخدم فقط كميناء للبحيرة وهو الوحيد في مدينة تابوزيريس.[٩١]

أما بالنسبة لتفسير تلك الأغراض المتعددة التي كانت تلبيها منارة فاروس، فإنه من غير الممكن تحقيق ذلك

---

٨٨ Bricchetti,L.R.(1890),36

٨٩ قادوس . (٢٠٠٠) ، ٤٥٧

٩٠ Fakharani,F. (1974),259

٩١ .259,(1974) .Fakharani ,F

في برج تابوزيريس، حيث يشير فوزي الفخراني إلى أنه كان لا بد من توافر كمية هائلة من الوقود لإبقاء النار مشتعلة طوال الليل، أو توافر مساحة واسعة أعلى البرج لتخزين الخشب والوقود بكميات كبيرة، كما هو الحال في منارة فاروس التي تحتوي على العديد من الغرف لتخزين الوقود، فضلاً عن سلمها المزدوج الواسع الذي يسهل عملية الصعود والنزول لنقل الوقود إلى أعلى. ولكن المساحة الفعلية أعلى برج تابوزيريس كانت ضيقة للغاية ولا تسمح حتى بتخزين كمية صغيرة من الوقود، فضلاً عن سلمه الحلزوني الذي كان ضيقاً للغاية مما صعب عملية الصعود والنزول. لذا، من الواضح أن هذا البرج لم يكن منارة مشتعلة طوال الليل بسبب تصميمه الداخلي.[٩٢]

كما كانت أبراج معبد تابوزيريس الواقعة على نفس التل الذي يقع عليه البرج متساوية الارتفاع، مما جعلها أكثر ملاءمة لتكون أبراج منارة؛ لأنها كانت أوسع داخلياً من برج تابوزيريس، ومن ثم تسهل من نقل الوقود إلى أعلى. ورغم ذلك، لم تستخدم لهذا الغرض. فبأي شكل يمكن أن يكون ذلك البرج الأضيق منارة؟[٩٣] كما أن موقع البرج وسط جبانة لم يساعده بأن يكون منارة، وقد استمر الدفن بها حتى بعد تشييد البرج، وذلك يعيق البرج عن أداء وظيفته كمنارة. كما أنه من غير المعتاد أن تقام منارة وسط مقبرة.[٩٤]

ومن ناحية أخرى فإن البرج لا يمكنه أن يخدم الملاحة على البحيرة أو البحر، إذ إنه لا يقع على ساحل البحر مباشرة، بل على مسافة تقارب ٢ كيلومتر من البحر، وكيلومتر ونصف من ميناء بحيرة مريوط. مما جعله بعيداً عن إرشاد السفن، والمنارات عادة تبنى قرب الموانئ، كما في فنار فاروس الذي كان يخدم ميناء واحداً فقط، رغم اقتراب موانئ المدينة من بعضها.[٩٥] كما أنه لم يكن بإمكان البرج أن يكون برجاً لإرسال الإشارات للحماية من أي غزو عبر الساحل، لأن ذلك يتطلب وجود أكثر من برج لتمرير هذه الإشارات. فلم يكن هناك أي أبراج بينه وبين الإسكندرية.[٩٦] وقد اعتبر ثيرش وبريشيا أن هذا البرج كان نصباً جنائزياً، لأنه شيد وسط جبانة، وأقيم فوق مقبرة منحوتة تحت الأرض، وفيما بعد اعتبرا أن هذا المبنى كان منارة. ويرى أدرياني أن شخصاً ثرياً من تابوزيريس أراد أن تقام مقبرته على هيئة منارة، وقد صمم بهذا الشكل لجذب الأنظار.[٩٧]

وقد توصل فوزي الفخراني إلى أنه لم يكن منارة أو برج إشارات، أو حتى برج مراقبة، بل كان مجرد نصب تذكاري جنائزي أقيم بعد فترة وجيزة من بناء منارة فاروس. ويُرجح أن تاريخ هذا البرج يعود إلى القرن الثاني قبل الميلاد أو أوائل القرن الأول قبل الميلاد، وذلك بسبب تصميمه المشابه لفنار فاروس، بالإضافة إلى طريقة بنائه على تل مرتفع، مما جعله معلماً بارزاً في مدينة تابوزيريس.[٩٨]

---

٩٢ Fakharani,F .(1974), 260

٩٣ Fakharani,F .(1974),260

٩٤ Fakharani,F .(1974),261-260

٩٥ Fakharani,F .(1974),261

٩٦ Fakharani,F .(1974),263.

٩٧ Fakharani ,F. 266,(1974).

٩٨ Fakharani,F. 27,(1974).

٣. ٣. فنار بورسعيد :

٣. ٣. ١. الموقع والفنار:

يقع الفنار في حي الشرق ببورسعيد، المعروف قديماً بالحي الإفرنجي، ويطل بواجهته الرئيسية ناحية الشرق على شارع فلسطين المعروف سابقاً باسم السلطان حسين، ومن الناحية الشمالية يطل على شارع الطائف، بينما يطل من الناحية الغربية على شارع ممفيس المعروف سابقاً بشارع محمود صدقي، ومن الناحية الجنوبية يطل على شارع الجبرتي بالقرب من النهاية الداخلية لحاجز الأمواج للقناة.[٩٩] وقد أنشئ هذا الفنار بأمر من الخديوي إسماعيل عام ١٨٦٩م؛ لإرشاد السفن إلى ميناء بورسعيد وإنارة مدخل قناة السويس. ويعتبر أول مبنى شيد بالخرسانة المسلحة في المدينة، وانتهى العمل منه عام ١٨٧٠م. وقد تعهد المهندس الفرنسي فرانسوا كونييه ببنائه، وقد نُفِّذ من قبل الشركة الفرنسية دوسوا خوان. أما فنار بورسعيد الخشبي الذي شيد عام ١٨٥٩م قبل افتتاح قناة السويس (شكل ٣٤)، فقد كُلِّفَت مجموعة من العمال الأوروبيين من قبل ديليسبس بإنشائه لإرشاد السفن إلى الميناء الجديد. وكان مكوناً من دعامات خشبية بارتفاع ٢٠ متراً، ويعلوه فانوس يضئ لمسافة ٢٥ ميلاً، إلا أنه توقف بعد بناء الفنار الجديد عام ١٨٦٩.[١٠٠]

شكل رقم (٣٤): الفنار الخشبي القديم.[١٠١]

شكل رقم (٣٥): الفنار الجديد ببورسعيد – تصوير الباحث.

٩٩ بدر.(٢٠١٨)، ٧٢٣
١٠٠ بدر.(٢٠١٨) ، 723
١٠١ القاضي. (٢٠٠٢)، ٤١

٣. ٣. ٢. الوصف المعماري لفنار بورسعيد :

من المؤكد أن فنار بورسعيد كان شاهداً على هندسة البناء المتقدمة في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي. فقد كان أول مبنى يشيد بالخرسانة المسلحة في المدينة، حيث استعملت الخرسانة كمادة بناء مستقلة، وليس مجرد مادة حشو، ودُعِّمَت بدعامات معدنية في بدن الفنار. [١٠٢] أما غرف الموظفين، فكانت من الحجر والطوب الأحمر، كما استخدم مصباح أرغان لإنارة الفنار مع عدسة فريسنل الدرجة الأولى من الكريستال، التي تعزز من كثافة الضوء، وكان الضوء يرتفع بمقدار ١٨٥ قدماً عن مستوى سطح البحر، ويمكن رؤيته على بعد ٢٠ ميلاً بحرياً. [١٠٣] تم تشييد هذا الفنار على قاعدة ضخمة، وهو عبارة عن برج مثمن من الخارج، ومستدير من الداخل، يصل ارتفاعه ٥٦ متراً، ينتهي بقمة مثمنة على هيئة الكأس، ويرتفع من منتصفها الفانوس الحديدي ذو القمة الزجاجية والغطاء البصلي. [١٠٤] ويتوسط الوجه الأوسط من أوجه أضلاع المثمن مدخل غائر، ويتم الوصول إليه عن طريق سلم مكون من أربع درجات، ثم بسطة بأبعاد ١,١٠ متر عرضاً و١,٤٠متر طولاً. أما باب الفنار فهو باب ذو مصراعين من الخشب، يبلغ ارتفاعه ٣ أمتار، واتساعه ١,٤٠متراً. ومن بداية عقد الباب يوجد إطاران بارزان حجريان يستخدمان كحلية زخرفية، ويحددان نهاية المستوى الأول للفنار من الخارج. أما بالنسبة إلى المستوى الثاني فهو مثمن، وكان أقل سمكاً من المستوى الأول، حيث يقل سمك الجدار بالاتجاه لأعلى. ويضم خمس نوافذ من الزجاج الشفاف، تعلو الباب مباشرة، وذلك لإنارة الفنار من الداخل، وينتهي بإفريز حجري بارز يحيط ببرج الفنار من الخارج، وعلى ارتفاع ذلك الإفريز، توجد الشرفة الحجرية المحمولة على إطارين بارزين والمحاطة بسياج حديدي، وتعلو هذه الشرفة الطابق الأخير الذي يضم غرفة العدسة والمصابيح «الفانوس». [١٠٥] وهي عبارة عن هيكل أسطواني الشكل مقسم إلى قسمين: القسم الأول مصنوع من الحديد، والآخر من الزجاج الشفاف، وذلك للسماح بنفاذ الضوء وإرشاد السفن المتجهة إلى الميناء، ويعلو هذا الهيكل خوذة من الحديد بصلية الشكل، ويصل ارتفاعها إلى مترين، يخرج منها ساري حديدي يحمل إحدى العلامات الملاحية.

وكان الفنار يتميز بميزة أخرى، حيث كان يوجد في الركن الشمالي الشرقي للشرفة برج مكون من أربع قوائم حديدية، تحمل كرة ضخمة تظهر التوقيت بدقة خلال النهار. ويتم ذلك عن طريق تعبئة الزمبلك المثبت بترس في ركنها الشمالي الغربي، وعندما ينفد تسقط الكرة لأسفل عند الساعة الثامنة صباحاً، فتحدث دوياً يسمعه كل سكان بورسعيد، كما تسقط أيضاً عند الساعة الثانية عشر والرابعة عصراً. [١٠٦]

---

١٠٢ بدر. (٢٠١٨)، ٧٢٤

١٠٣ شحاته. (٢٠١١)، ١٠٧١-١٠٧٢

١٠٤ شحاته. (٢٠١١)، ١٠٧٢

١٠٥ بدر. (٢٠١٨)، ٧٢٦

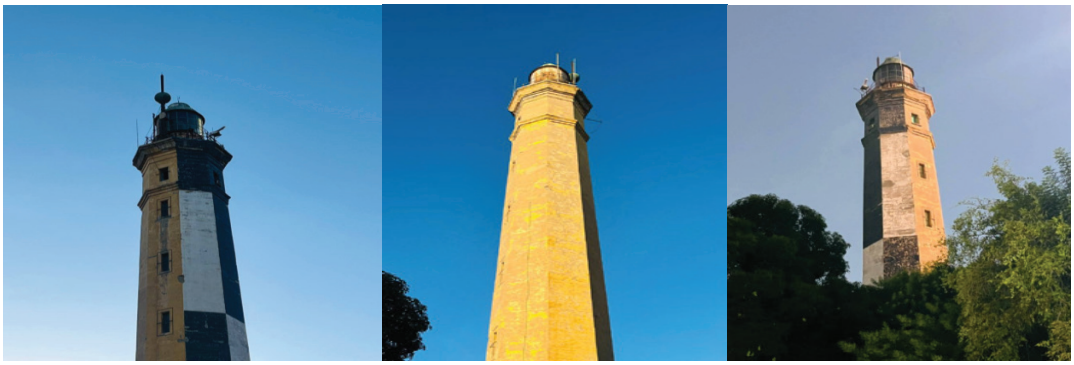
١٠٦ شحاته. (٢٠١١)، ١٠٧٣

شكل رقم (٣٦):الواجهة الرئيسية من الفنار- تصوير الباحث . شكل رقم (٣٧): غرفة العدسة– تصوير الباحث.

ويحتوي البرج من الداخل على سلم مروحي من حديد الزهر، يستخدم للصعود إلى قمة الفنار حيث يوجد الفانوس، ويتكون من ٢٩٠ درجة. أما عن جدران الفنار، فقد كسيت الجدران الداخلية بدهان باللون الأبيض، بينما كسيت جدران الملحقات الداخلية والخارجية باللون الأصفر، وقد طُلِيَت الجهة الشمالية المطلة على القناة بخطوط رأسية من اللون الأبيض والأسود.[١٠٧] وبالنسبة للواجهة الرئيسية للفنار، التي يبلغ ارتفاعها ٨ أمتار حتى نهاية الطابق الأول للقسمين الشمالي والجنوبي اللذين يكتنفان البرج:

القسم الشمالي: وهو مستطيل الشكل، ويتألف من طابقين، ويضم كل طابق أربع غرف وحماماً وطرقة ومطبخاً. وكان الطابق الأول مخصصاً للإداريين بالفنار، بينما خصص الطابق الثاني لسكن العاملين بالفنار.

القسم الجنوبي: وهو مستطيل الشكل، ويتألف من طابقين، وهو مشابه تماماً للقسم الشمالي،[١٠٨] ويضم كل طابق أربع غرف وحماماً ومطبخاً.



شكل رقم (٣٨-٣٩-٤٠): صور توضح واجهات فنار بورسعيد المختلفة – تصوير الباحث .

١٠٧ شحاته. (٢٠١١)، ١٠٧٢-١٠٧٣

١٠٨ بدر. (٢٠١٨)، ٧٢٧

٣. ٤. فنار دمياط المندثر :

٣. ٤. ١. الموقع والفنار

قال علي مبارك: «ولما قرب انتهاء أشغال القناة وتهيؤ لسير المراكب فيه، أمعن النظر في ضرورة تنوير ساحل البحر المتوسط فيما بين الإسكندرية وبورت سعيد فنارات في نقاط معينة من الساحل لتهتدي بنورها السفن التي تتردد على القناة. فعقد لذلك مجلس من علماء فرنسا وغيرهم وحصل اختيار النقط بمعرفة المهندسين من البحارة وغيرهم، وصدر أمر الخديوي إسماعيل باشا إلى الكومبانية بعمل تلك الفنارات على طرف الحكومة المصرية. فعمل أربعة فنارات: واحد في ساحل رشيد، وآخر في البرلس، والثالث بالقرب من برج العزبة عند مصب فرع دمياط، والرابع في مدينة بورت سعيد.»[١٠٩]

ومن الواضح أن هذه الفنارات ارتبط إنشاؤها بافتتاح قناة السويس للملاحة عام ١٨٦٩م، حيث قام الخديوي إسماعيل بتكليف شركة قناة السويس الفرنسية ببنائها، بالإضافة إلى فنار بورسعيد. شيدت الفنارات الثلاثة – فنار رشيد، والبرلس، ودمياط – من الحديد الذي تم تصنيعه في فرنسا، ويتم تركيبه في مصر، ولم يتبق من هذه الفنارات الثلاثة سوى فنار البرلس، أما الفنار الرابع فكان من الصخور الصناعية. ومن أجل التمييز بينها وعدم الالتباس بينها فكان لكل منها نظام معين في الضوء.

وأشار علي مبارك إلى: «وقد جعل ارتفاع طبلية الفنارات الأربعة العليا ثمانية وأربعين متراً على استواء واحد في الجميع، وبين هذا الارتفاع وبين السطح الأعلى لقبة آلات التنوير نحو ستة أمتار أو سبعة ونور كل واحد منها يرى من مسافة عشرين ميلاً إنجليزياً في البحر، عبارة عن ستة وثلاثين ألف متر تقريباً، وأنوارها متواصلة بمعنى أنه متى غاب عن المراكب نور أحدها ترى نور الآخر، فلا ينقطع عن الاهتداء بأنوارها في سيرها من الإسكندرية إلى بورت سعيد».[١١٠]

وتشير عزة علي شحاته بناءً على زيارتها للموقع: «أن فنار دمياط تم إزالته عام ١٩٩٥م من قبل مصلحة الموانئ والمنائر بحجة أن البحر أغرقه، وهذه حجة غير مقبولة؛ حيث تعزى الإزالة إلى مصالح شخصية بين مقاول الهدم وموظفي المصلحة. والدليل على ذلك هو بقاء الجدران المبنية بالطوب الأحمر للملحقات السكنية والقاعدة الخاصة بالفنار حتى الآن». كما رفعت منطقة الآثار بدمياط مذكرة لضم الفنار للمجلس الأعلى للآثار، مشيرة إلى أن الفنار الجديد الذي أنشئ على اللسان بعد عام ١٩٩٥م يعتبر الفنار القديم الذي أنشأه الخديوي إسماعيل.[١١١]

---

١٠٩ مبارك. (١٣٠٥هـ)، ٢٩

١١٠ مبارك. (١٣٠٥هـ)، ٢٩

١١١ شحاته.(٢٠١١)، ١٠٧٥

شكل رقم (٤١): صورة توضح فنار دمياط القديم.[١١٢] شكل رقم (٤٢): صورة توضح فنار دمياط الجديد. تصوير الباحث.

لقد أولى إسماعيل باشا اهتماماً خاصاً بتشييد الفنارات الجديدة على السواحل المصرية لإرشاد السفن، وقام بإنشاء مصلحة الفنارات المصرية عام ١٨٧٠م، ونجح في تمصير جميع هذه الفنارات ونقل إدراتها إلى الحكومة المصرية التي توسعت في إنشاء الفنارات الجديدة وفق أحدث الأنظمة المعمارية البحرية الأوروبية، وعملت على حمايتها وتوفير المعدات اللازمة لإنارتها.[١١٣] وقد تنوعت هذه الفنارات ما بين الثابتة على أبراج، والمتحركة، والعائمة على ظهر السفن.[١١٤] ومن بين هذه الفنارات فنار دمياط، وفنار البرلس، وفنار رشيد، التي تتشابه إلى حد كبير مع وجود اختلافات بسيطة. ويقع فنار دمياط المندثر عند مصب فرع دمياط على الشاطئ الشرقي، ويبعد أمتاراً عن طابية عرابي بعزبة البرج. ويمتاز فنار دمياط عن غيره بأن نوره يظهر ويختفي ويدور دورة كاملة مدتها دقيقة واحدة.[١١٥]

٣. ٤. ٢. الوصف المعماري لفنار دمياط المندثر :

أنشئ سنة ١٨٦٩م تجاه رأس البر،[١١٦] بأمر من الخديوي إسماعيل، ويقع في مصب النيل. ونوره أبيض من الرتبة الثانية يختفي بعد كل دقيقة،[١١٧] ويرى من مسافة ٢٠ ميلًا بحرياً، وعلى ارتفاع ٥٤ متراً من مستوى سطح البحر كما أشار علي مبارك. وفي عام ١٩٦٤م، كان ضوء الفنار عبارة عن شعاع أبيض ساطع يظهر كل دقيقة، وتستغرق دورة العدسات الكاملة ثماني دقائق. ويبلغ ارتفاع الضوء عن مستوى سطح البحر بمقدار ١٧١ قدماً (ما يعادل ٥٢,١٢ متراً)، كما يمكن رؤيته من مسافة تصل إلى ١٩ ميلاً بحرياً، وذلك في الأجواء الصافية.[١١٨]

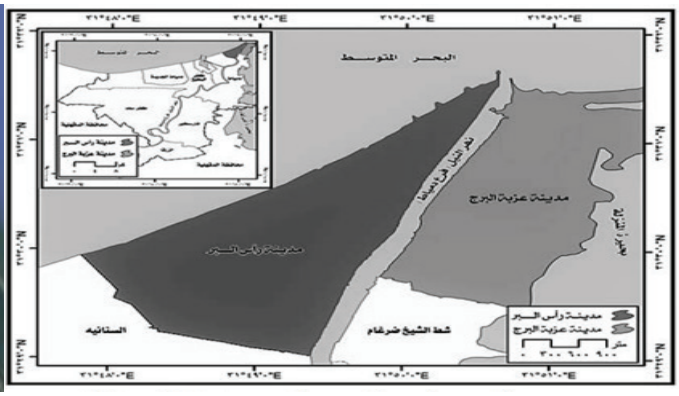
١١٢ شحاته.(٢٠١١)، ١٠٨٦ - ١٠٩٣
١١٣ الرحيم. (٢٠٢٤)، ٢٧٧
١١٤ الرحيم. (٢٠٢٤)، ٢٧٩
١١٥ الشيال. (١٩٤٩)، ٥٨
١١٦ الرافعي.(١٩٤٨)، ١٩١
١١٧ غباشي. (٢٠١٤)، ٢٤٦
١١٨ شحاته.(٢٠١١)، ١٠٧٦

وهو عبارة عن برج حديدي يبلغ ارتفاعه حوالي ٤٨متراً حتى الطبلية ذي ثلاثة أعمدة سوداء، ويتوج البرج بفانوس يصل ارتفاعه ٨ أمتار، ومزود بمصباح أرغان وعدسات فريسنل الدرجة الأولى. وكسيت رقبة وقاعدة الفانوس باللون الأسود مع خطوط رأسية باللون الأبيض، ويحيط به سكن للقائمين على أعمال الفنار، يتكون من طابق واحد، وهو يشبه إلى حد كبير فنار البرلس.[١١٩] وقد طلي برج الفنار باللون الأبيض، بينما نقشت أعمدته بالنقوش البيضاء والسوداء.[١٢٠]

٣. ٥. فنار رأس البر :

٣. ٥. ١. الموقع

تقع مدينة رأس البر شمال محافظة دمياط، وتحدها من جهة الشمال والغرب البحر الأبيض المتوسط، ومن الشرق ونهر النيل، ومن الجنوب قرية السنانية. تشكل رأس البر شبه جزيرة طولها ٨ كم، وتمتد حدودها على جبهة البحر المتوسط لمسافة ٥,٧ كم، وتمثل ٩,٥٪ من إجمالي امتداد المحافظة على البحر المتوسط.[١٢١] تتخذ المدينة شكل مثلث، يطل ضلعه الشرقي على نهر النيل، ويطل ضلعه الغربي على البحر المتوسط، وتطل قاعدتها على القناة الملاحية لميناء دمياط. وتلتقي عند قمتها مياه البحر المتوسط المالحة بمياه النيل العذبة، بينما تقع منطقة «اللسان» في أقصى الجزء الشمالي منها.



شكل رقم (٤٣): موقع رأس البر، نقلاً عن: ©Google earth.

شكل رقم (٤٤): الموقع الفلكي والجغرافي لمدينة رأس البر.[١٢٢]

١١٩ شحاته. (٢٠١١)، ١٠٧٦
١٢٠ غباشي. (٢٠١٤)، ٢٤٦
١٢١ الحادق. (٢٠١٨)، ٣١٩
١٢٢ الحادق. (٢٠١٨)، ٣١٨

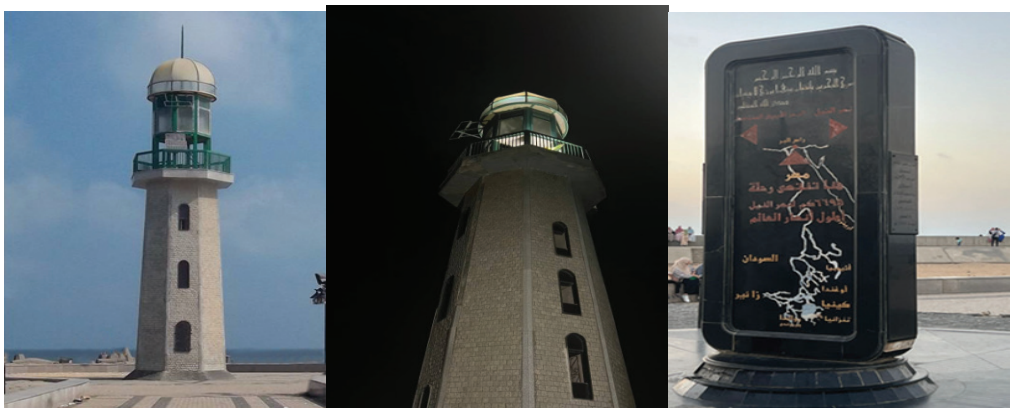
٥. ٢. فنار رأس البر بمنطقة اللسان:

اللسان هو ممشى سياحي أقيم على طول الساحل الشمالي الشرقي لمدينة رأس البر، ويدعم بحواجز صخرية كبيرة الحجم لحماية الساحل من التآكل. تعتبر هذه المنطقة شاهدة على عظمة الخالق -عزوجل- وبديع صنعه، كما ذكر في كتابه الحكيم: {مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ, بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لا يَبْغِيَانِ} (الرحمن ١٩-٢٠). والمقصود في الآية الكريمة بالبرزخ هي مدينة رأس البر لكونها ملتقى مياه البحر الأبيض المتوسط المالحة بمياه نهر النيل العذبة. تلك الآية القرآنية الكريمة (شكل٤٧) نقشت أمام واحد من أهم معالم محافظة دمياط، وهو الفنار المطلي باللون الأخضر(شكل٤٥).

٣. ٥. ٢. ١. الوصف المعماري للفنار الأخضر (فنار منطقة اللسان):

في عام ١٩١٢م بدأ شاطئ رأس البر يتآكل بفعل التيارات البحرية والمد والجزر عند منطقة اللسان من الجهة الشمالية، فتقرر إنشاء حاجز لحماية الساحل من التآكل في عام ١٩٣٨م، عندما أقامت مصلحة الموانئ والمنائر رصيفاً من الأسمنت المسلح يبلغ طوله ٢٥٠متراً وعرضه مترين ونصف.[١٢٣]

أما عن تاريخ الفنار، فلم يتحدد بدقة، ولكن يرجح أنه بني في القرن العشرين كعلامة دخول رأس البر الغربية. وهو برج مثمن الأضلاع من الخرسانة البيضاء، يبلغ ارتفاعه ١٠ أمتار، ويحتفظ باللون الأخضر في المستوى الأخير منه، وهو عبارة عن فانوس مطلى باللون الأخضر مع قبة رمادية معدنية.[١٢٤] أما مدخل الفنار والذي يتوسط بدوره الوجه الأوسط من أوجه أضلاع المثمن، فنصل إليه عبر بوابة حديدية بمستوى الأرض، ويعلوها ثلاث نوافذ. ينتهي الفنار بشرفة محاطة بسياج أخضر، وتعلوها غرفة العدسة والمصابيح ذات البدن الأسطواني وفوقها خوذة يخرج من مركزها ساري حديدي. أما عن الغرفة، فهي من الزجاج الشفاف، ونصل إلى قمة الفنار عن طريق سلم من الرخام.



شكل رقم (٤٥): فنار اللسان، نقلاً عن الهيئة المصرية لسلامة الملاحة البحرية.[١٢٥]

شكل (٤٦-٤٧): فنار اللسان ليلاً، معلم أمام الفنار به خريطة مصر ونقش الآية الكريمة {مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ , بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لا يَبْغِيَانِ} – تصوير الباحث.

١٢٣ الهيئة المصرية العامة للاستعلامات. (1981) ، 189-190

١٢٤ https://www.ibiblio.org/lighthouse/egy.htm

١٢٥ الهيئة المصرية لسلامة الملاحة البحرية ، https://www.eams.gov.eg/Projects/ProjectsArabic

٣. ٥. ٣. الفنار الأحمر برأس البر:

على الرغم من أن تاريخ هذا الفنار غير معروف، إلا أنه يرجح أنه بني خلال القرن العشرين ليكون علامة دخول رأس البر الشرقية، حيث يقع في نهاية حاجز الأمواج الشرقي عند مدخل فرع دمياط لنهر النيل. وهو يقابل الفنار الأخضر فى منطقة اللسان، ويعملان معاً على إرشاد السفن لدخول البوغاز وتجنب الاصطدام بالصخور(شكل ٥٠).

شكل رقم (٤٨): علامة دخول رأس البر الشرقية، الهيئة المصرية لسلامة الملاحة البحرية.[١٢٦]

شكل (٤٩): المنارة الحمراء – تصوير الباحث.

شكل (٥٠): موقع المنارتين المتقابلتين، نقلاً عن: ©Google earth

٣. ٥. ٣. ١. الوصف المعماري للفنار الأحمر :

شيد هذا البرج على قاعدة ضخمة من الحجر، وهو عبارة عن برج خرساني دائري مطلى باللون الأحمر، يبلغ ارتفاعه حوالي ١٠ أمتار، ولذلك يسمى بالفنار الأحمر.[١٢٧] أما عن مدخل الفنار، فهو عبارة عن بوابة حديدية يعلوها نافذتان، ونصل إلى تلك البوابة عن طريق سلم من ثلاث درجات. وينتهي الفنار بشرفة لها سياج حديدي أحمر اللون، ثم ينتهي بغرفة العدسة والمصابيح المحاطة بسياج أحمر آخر حيث يوجد الفانوس الذي يرتكز على ثلاث أرجل حمراء، ويكتنف البرج الصخور الحجرية من ثلاثة جوانب.

١٢٦ الهيئة المصرية لسلامة الملاحة البحرية ، https://www.eams.gov.eg/Projects/ProjectsArabic

١٢٧ htm.egy/lighthouse/org.ibiblio.www//:https

السمات التاريخية والوظيفية للفنارات المصرية على ساحل البحر المتوسط

اسم الفنار	المنشئ	تاريخ البناء	ارتفاع الفنار	الغرض من البناء	صورة الفنار
فنار فاروس، الإسكندرية.	بدأه بطلميوس الأول، انتهى في عهد بطلميوس الثاني.	عام ٢٨٠ قبل الميلاد	١٢٠ متراً	- إرشاد السفن. - تحديد موقع المدينة. - الدفاع عن المدينة.	
فنار تابوزيريس ماجنا بمدينة أبوصير غرب الإسكندرية.	أحد الأثرياء أراد أن تكون مقبرته على هيئة منارة لجذب الأنظار.	يرجح أنه يعود إلى العصر الهلنستي.	١٧ متراً	- لم يكن منارة أو برج للمراقبة أو برج لإرسال الإشارات الضوئية. - كان شاهد قبر بُني على هيئة منارة.	
فنار بورسعيد الخشبي	الوالي محمد سعيد باشا.	عام ١٨٥٩م	٢٠ متراً	- إرشاد السفن إلى الميناء الجديد.	
فنار بورسعيد	الخديوي إسماعيل باشا.	عام ١٨٦٩م	٥٦ متراً	- إرشاد السفن إلى ميناء بورسعيد. - إنارة مدخل قناة السويس. - إعطاء بيان دقيق للتوقيت خلال النهار.	
فنار دمياط المندثر	الخديوي إسماعيل باشا.	عام ١٨٦٩م، تم إزالته عام ١٩٩٥م.	٥٦ متراً	- إرشاد السفن العابرة. - تنوير ساحل البحر المتوسط بين الإسكندرية وبورسعيد.	
فنار اللسان (الأخضر) برأس البر- محافظة دمياط.	ربما أقامته الهيئة المصرية لسلامة الملاحة البحرية.	يرجح أنه تم تشييده خلال القرن العشرين.	١٠متراً	- إرشاد السفن العابرة. - عدم الاصطدام بالصخور. - علامة دخول رأس البر الغربية.	
الفنار الأحمر بمدينة رأس البر- محافظة دمياط.	ربما أقامته الهيئة المصرية لسلامة الملاحة البحرية.	يرجح أنه تم تشييده خلال القرن العشرين.	١٠متراً	- عدم الاصطدام بالصخور. - إرشاد السفن لدخول البوغاز. - علامة دخول رأس البر الشرقية.	

أوجه التشابه والاختلاف بين فنار الإسكندرية والفنارات الحديثة:

العناصر	فنار فاروس الإسكندرية	الفنارات الحديثة
التاريخ	- يعتبر من أقدم وأشهر الفنارات في العالم، حيث تم تشييده عام ٢٨٠ قبل الميلاد.	- تعتبر فنارات حديثة نسبياً حيث تم تشييدها في الفترات من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين.
الموقع الجغرافي	- كان يقع على جزيرة فاروس على ساحل البحر المتوسط.	- جميع هذه الفنارات تقع على سواحل البحر المتوسط.
الغرض من البناء	- إرشاد السفن. - مساعدة البحارة في تحديد موقع المدينة. - الدفاع عن المدينة.	- جميعها تهدف إلى تأمين الملاحة البحرية وتوجيه السفن، ويخدم كل منها ميناء هام في مصر . - إلا أن فنار بورسعيد الحديث قد تميز بإعطاء بيان دقيق للتوقيت أثناء النهار، وهو لا يوجد في الفنارات الأخرى.
التصميم المعماري	- جمع بين تقاليد ثقافية متنوعة مثل الأنظمة المعمارية اليونانية الكلاسيكية والعناصر العملاقة المستوحاة من العمارة المصرية وتأثيرات بابلية. - يعد أحد أكبر الأبراج الذي تمتع بتصميم معماري بديع، وكان يتألف من ثلاثة طوابق ويعلوه تمثال أو مئذنة في العصور الإسلامية. - شيد من الحجر الجيري، وزين بالمرمر والرخام والبرونز، وأقيمت به الأعمدة الجرانيتية.	- كان فنار بورسعيد القديم مبنياً من الخشب بتصميم معماري بسيط للغاية، إلا أنه كان يفي بوظيفته في هذا الوقت. أما فنار بورسعيد الحديث فقد كان أول مبنى شيد بالخرسانة المسلحة في المدينة، ويعكس تطور هندسة البناء في المدينة. - كان فنار دمياط القديم من الحديد ويؤدي غرضه. بينما تتميز فنارات دمياط الحديثة بتصميم معماري بسيط. - تفتقر هذه الفنارات الحديثة إلى الزخارف الضخمة الموجودة بفنار الإسكندرية، لكنها تميزت بالتصميم العصري والكفاءة العملية.
أنظمة الإضاءة	- احتوى هذا الفنار على مرآة في قمتها تعكس ضوء الشمس لتوجيه السفن، وفي الليل، يتم استخدم النار بدلاً منها.(تقنيات قديمة لكنها فعالة للغاية).	- اعتمدت هذه الفنارات على التقنيات والأنظمة البحرية الحديثة، مثل استخدام مصباح أرغان وعدسات فريسنل الدرجة الأولى.

الرمزية الثقافية	- يُعتبر من عجائب الدنيا السبع القديمة، وألهم العديد من الفنانين والأباطرة الذين تناوله في أعمالهم. كما جذب انتباه الرحالة العرب الذين صوروه في مخطوطاتهم، وكان نموذجاً يُحتذى به في بناء المنارات الأخرى. مما جعله ذا أهمية كبيرة بالنسبة إلى المصريين والعالم أجمع.	- فنار بورسعيد يحمل رمزية خاصة تتعلق بموقعه عند مدخل قناة السويس، وهي نقطة استراتيجية مهمة في الملاحة البحرية الدولية، مما يجعله رمزاً للاتصال الدولي والنقل البحري العالمي. - فنار دمياط ليس له نفس الشهرة العالمية التي يتمتع بها فنار الإسكندرية، ولكنه يعد رمزاً محلياً مهماً في تاريخ الملاحة البحرية المصرية، فقد أصبح أيضاً جزءاً من تاريخ المدينة بشكل عام.
الوضع الحالي	- دُمِر بشكل كامل عبر سلسلة من الزلازل، ولم يبق منه سوى آثار مغمورة تحت الماء.	- تم إزالة فنار بورسعيد الخشبي المؤقت، وبناء الفنار الجديد الذي لا يزال قائماً حتى الآن. أما فنار دمياط القديم فقد تم إزالته عام ١٩٩٥م، في حين لا يزال فنارا رأس البر قائمين حتى الآن.

الخاتمة والنتائج:

توصلت الدراسة إلى العديد من النتائج يمكن إيجازها على النحو التالي:

- كان فنار فاروس الشهير ترجمة عملية للدراسات الرياضية التي أجريت في مكتبة الإسكندرية القديمة، وبفضل عظمته أصبح مصدر إلهام للفنانين الذين استخدموه كعنصر زخرفي في أعمالهم لاسيما الفسيفساء، وللأباطرة الذين استخدموه كنمط مميز على العملات التي سكوها، كما أثار اهتمام الرحالة العرب الذين تناولوه في كتابتهم وصوروه في مخطوطاتهم؛ كشهادة على أحد أعظم الإنجازات الهندسية القديمة التي ظلت تؤدي دورها نحو ستة عشر قرناً، وظلت نموذج يحتذى به في بناء المنارات الأخرى.
- فنار تابوزيريس ماجنا بني على غرار منارة فاروس إلا أنهما اختلفا في بعض السمات وكذلك الغرض من ذلك البناء، ففنار تابوزيريس ماجنا لم يكن منارة أو برج إشارات أو برج مراقبة، بل كان مجرد شاهد قبر لأحد الأثرياء الذي أراد أن تقام مقبرته على نحو يماثل بناء منارة فاروس.
- يعود الفضل إلى الخديوي إسماعيل في اهتمامه الكبير بتشييد الفنارات الجديدة على طول السواحل المصرية؛ لإرشاد وهداية السفن عبر البحار. ومن بين هذه الفنارات: فنار بورسعيد، دمياط، البرلس، ورشيد. التي كانت تنير ساحل البحر الأبيض المتوسط من بورسعيد إلى الإسكندرية. كما أسس مصلحة الفنارات المصرية عام ١٨٧٠م، وجعل إدارة هذه الفنارات تحت إشراف الحكومة المصرية التي واصلت بناء الفنارات الجديدة وفق أحدث الأنظمة المعمارية البحرية.
- فنار بورسعيد كان مثالاً على التقدم التكنولوجي والمعماري في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، فقد كان أول مبنى يشيد بالخرسانة المسلحة في مدينة بورسعيد، حيث استعملت الخرسانة كمادة بناء مستقلة، وليس مجرد مادة حشو. أما الفنارات الثلاثة الأخرى فصُنعت من الحديد.

- فنار دمياط، رغم إزالته، كان واحداً من أبرز الفنارات التي أسسها الخديوي إسماعيل، بينما ما زال فنارا رأس البر يحتفظان بقيمتهما التاريخية والمعمارية، مع أعمال الترميم الحديثة التي تسهم في الحفاظ على دورهما الحيوي.
- الفنار الأخضر في منطقة اللسان والفنار الأحمر المقابل له في مدينة رأس البر، ربما تم تشييدهما خلال القرن العشرين، ويعملان معاً على إرشاد السفن لدخول البوغاز.
- لعبت المنارات دوراً هاماً في إرشاد وهداية السفن إلى الموانئ وتحديد مداخلها من مدى بعيد، إذ ساهمت في حماية هذه السفن من المخاطر، وعملت على تيسير الملاحة الساحلية في المياه الإقليمية للدولة. كما لعبت دوراً عسكرياً في مراقبة السواحل المصرية وحمايتها ضد أي اعتداء على الساحل.
- الفنارات ليست فقط أدوات للملاحة ولكنها تراث مادي ذو قيمة ثقافية وتاريخية عميقة. حيث يعد فنار فاروس واحداً من عجائب العالم القديم، مما يعزز مكانتها في التاريخ. ويستدعى الحفاظ عليها كجزء من التراث العالمي.

٧ . التوصيات:

تعد الفنارات جزءًا أساسياً من التراث الثقافي والبحري، ونظراً لدورها في الإرشاد الملاحي وحماية السفن من المخاطر في العصور الماضية، يمكن استثمار هذه الفنارات بطرق مبتكرة تضمن الحفاظ على تاريخها، وضمان استدامتها. لذا، توصي الدراسة بما يلي:

- إنشاء متحف يعرض تاريخ الفنارات في مصر، تقنيات بنائها، تطور أنظمة الإضاءة بها، مع تقديم نماذج من الفنارات الحالية في مصر، وتقديم أفلام وثائقية توضح كيفية بناء وتشغيل الفنارات عبر الزمن.
- إنشاء نماذج ثلاثية الأبعاد للفنارات باستخدام تقنيات الواقع الافتراضي VR))، لتمكين الزوار حول العالم من مشاهدتها أو إتاحة زيارات افتراضية عبر الإنترنت، مع إعادة تصور الفنارات المندثرة بشكل يعكس حالتها الأصلية التي كانت عليها.
- إنشاء تطبيق موبايل للسياحة في الفنارات، يحتوي على معلومات تاريخية، خرائط تفاعلية، صور، جولات افتراضية. بالإضافة إلى محتوى ترفيهي مثل الألعاب التعليمية للأطفال حول البحر والفنارات.
- إنشاء محتوى رقمي مثل مقاطع الفيديو القصيرة أو الصور التفاعلية التي تبرز جمال الفنارات، ومشاركتها عبر منصات التواصل الاجتماعي.
- دعوة الحرفيين المحليين لتصميم وإنتاج منتجات يدوية مستوحاة من الفنارات، مثل التحف الفنية أو المجسمات المصغرة للفنارت، مما يسهم في دعم الحرف اليدوية المحلية في المنطقة.
- تطوير المنطقة المحيطة ببرج تابوزيريس ماجنا، مع مراعاة معايير الحماية والاستدامة، وتحويلها إلى وجهة سياحية تشمل مطاعم، مقاهي، أسواق، وأماكن للجلوس مصممة على الطراز الهلنستي، إلى جانب إنشاء حديقة تعكس البيئة الطبيعية السائدة في الحقبة التي بُني فيها البرج.

- تنظيم جولات ليلية في منطقة أبوصير مضاءة بشكل درامي حول الموقع، مع عروض تمثيلية عن الأساطير الهلنستية، إلى جانب توفير تجارب تخييم ثقافية في بيئة مستوحاة من العصور القديمة.
- إطلاق مهرجان سنوي للاحتفال بالثقافة الهلنستية في منطقة أبوصير، يتضمن عروضاً مسرحية وموسيقية مستوحاة من الدراما اليونانية القديمة، بالإضافة إلى ورش عمل للأطفال حول الفنون والحرف المتعلقة بالمكان.
- تنظيم مسابقات رياضية متنوعة مثل سباقات القوارب، الغطس، القفز بالمظلات حول الفنارات، سباقات الجري، وركوب الدراجات. لتكون هذه الفعاليات نقطة جذب للسياح المحليين والدوليين.
- تنظيم أمسيات موسيقية أو شعرية قرب الفنارات، لتشجيع المشاركين فيها على إبداع أعمال مستوحاة من تاريخ الفنارات. وتشجيع الفرق المحلية لعزف موسيقى مستوحاة من الفنارات وتاريخ المنطقة، مثل رقصة السمسمية في بورسعيد.
- تنظيم مهرجان سنوي للاحتفال بالمناسبات المحلية، مثل عيد دمياط القومي، حيث يتم تزيين الفنار باستخدام أساليب الإضاءة الحديثة، كما يمكن أن يشمل المهرجان أعمالاً فنية من طلاب كليات الفنون، وعروض موسيقية، وعروض الصوت والضوء، مثلما حدث أثناء إنارة فنار منطقة اللسان بدمياط كجزء من مبادرة «لوّن العالم بُرتقالياً»، التي ترمز إلى مستقبل خالٍ من العنف ضد النساء والفتيات.
- تحويل الفنارات إلى مراكز لتدريب الشباب على الحرف التقليدية البحرية، مثل صناعة السفن أو عزل الشباك، بهدف الحفاظ على التراث البحري، خاصة في منطقة دمياط الشهيرة بهذه الصناعات.
- تخصيص بعض الفنارات كاستوديوهات للفنانين والمبدعين حيث يمكنهم العمل والإبداع في بيئة بحرية ملهمة وعرض أعمالهم في هذه المواقع الفريدة.
- التعاون مع المدارس والجامعات والمعاهد البحرية لتنظيم برامج تعليمية وزيارات ميدانية لطلاب الهندسة البحرية، مما يساهم في توعية الأجيال القادمة بأهمية الفنارات وتاريخها وإبراز قيمة هذه الأماكن.
- دعوة الشركات والمؤسسات للاستثمار في تطوير المناطق المحيطة بالفنارات، والترويج لها كوجهة لتصوير الأفلام الوثائقية والإعلانات، مثل إعلان «Doray Bay»، أول مشروع سياحي في رأس البر من إنتاج شركة ماستر بلدر جروب للتطوير العقاري، والذي سلط الضوء على فناري رأس البر باعتبارها واحدة من أجمل شواطئ البحر الأبيض المتوسط، بطريقة تجمع بين الحنين إلى الماضي ورفاهية الحاضر.
- تحويل بعض المناطق المحيطة بالفنارات إلى مراكز للاسترخاء أو التأمل، حيث يمكن للزوار ممارسة اليوغا أو التأمل في بيئة هادئة.
- استخدام الفنارات كنقطة انطلاق لحملات توعية بيئية، تهدف إلى الحفاظ على البحر وحمايته من التلوث، مثل تنظيف الشواطئ و المشاركة في حملات التخلص من المواد البلاستيكية على السواحل.

٨. قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: العربية:

الإدريسي. (١٤٠٩هـ). نزهة المشتاق في اختراق الآفاق. عالم الكتب. الطبعة الأولى. بيروت. لبنان.

الاصطخري. (٢٠٠٤م). مسالك الممالك. دار صادر. بيروت. لبنان.

بدر، بدر عبدالعزيز. (٢٠١٨). أبراج عمائر مدينة بورسعيد في عصر أسرة محمد علي باشا دراسة آثارية معمارية. مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، المجلد ١٢(العدد١٢)،٧١٩-٧٨٢.DOI: ١٠. ٢١٦٠٨/jfpsu. ٢٠١٨. ٥٧٧٧٥

بطوطة، ابن. (١٩٨٧). تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار. الجزء الأول. دار إحياء العلوم. الطبعة الأولى. بيروت. لبنان.

البلوي. (٢٠٠٩). ألف باء. الجزء الثاني. دار الكتب العلمية.الطبعة الأولى. بيروت. لبنان.

جبير، ابن. (١٨٥٢). رحلة ابن جبير: رحلة الكاتب الأديب البارع اللبيب أبي الحسين محمد بن أحمد بن جبير. دار برايل. مدينة ليدن المحروسة.

الحادق، أمنية أسعد عبد السلام. (٢٠١٨). إمكانات الموقع لمدينتي عزبة البرج ورأس البر بمركز دمياط. مجلة القراءة والمعرفة، المجلد ١٨ (العدد٢٠٣)، ٣١٥-٣٣٦. Doi: ١٠,٢١٦٠٨/mrk.٢٠١٨,١٠٠٥٣٣

خليل، عماد. (٢٠١٦م).الآثار البحرية والتراث الثقافي الغارق. دار المعرفة الجامعية (تقديم مصطفي العبادي). الإسكندرية. جمهورية مصر العربية.

الرافعي، عبد الرحمن. (١٩٤٨). عصر إسماعيل. مكتبة النهضة المصرية. الطبعة الثانية. القاهرة.

رياض، هنري وآخرون. (١٩٦٥). دليل آثار الاسكندرية. مطبعة جامعة الإسكندرية.

شحاته، عزة علي عبدالحميد. (٢٠١١). فنارت البحر الأبيض المتوسط في القرن التاسع عشر الميلادي «دراسة آثرية معمارية». حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب «دراسات فى آثار الوطن العربى»، المجلد ١٤ (العدد ١)، ١٠٥٣-١٠٩٧ .DOI: ١٠. ٢١٦٠٨/cguaa. ٢٠١١. ٣٤٧٦٠

الشيال، جمال الدين. (١٩٤٩). مُجمَل تاريخ دمياط : سياسيًّا واقتصاديًّا. مؤسسة هنداوي عام ٢٠١٩م.

العبادي، مصطفي. (١٩٩٩). مصر من الاسكندر الاكبر إلى الفتح العربي. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.

عبد الرحيم، جمال عبد الرحيم خليفة. (٢٠٢٤). مصلحة الفنارات المصرية ١٨٦٣- ١٨٧٩م. مجلة كلية الآداب جامعة سوهاج. المجلد ٧٢ (العدد ٧٢)، ٢٧٧ -٣٢٢. DOl :١٠. ٢١٦٠٨/bfa. ٢٠٢٤. ٢٧٤٧٣٧. ١٣١١

عمر، أحمد مختار. (٢٠٠٨). معجم اللغة العربية المعاصرة. عالم الكتب. الطبعة الأولى. القاهرة .

غباشي، أحمد محمد علي. (٢٠١٤). المنشآت المعمارية في عصر الخديوي إسماعيل دراسة تاريخية أثرية صفحات من تاريخ مصر ٦١. مكتبة مدبولي. القاهرة.

الغرناطي. (١٩٩٣م). تحفة الألباب ونخبة الإعجاب. دار الآفاق الجديدة. الطبعة الأولى. المغرب.

الفرد، ج بتلر. (١٩٩٦م). فتح العرب لمصر، (تعريب: محمد فريد أبو حديد بك). مكتبة مدبولي. الطبعة الثانية. القاهرة.

قادوس، عزت ذكي حامد. (٢٠٠٠). آثار الإسكندرية القديمة. منشاة المعارف. الطبعة الثانية. الإسكندرية.

القاضي، ضياء الدين حسن. (٢٠١٥). موسوعة تاريخ بورسعيد. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مبارك، علي باشا. (١٣٠٥ هـ). الخطط التوفيقية لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة. الجزء العاشر. المطبعة الكبرى الأميرية. الطبعة الأولى. بولاق. مصر.

المسعودي. (١٩٧٣م). مروج الذهب ومعادن الجوهر. الجزء الأول. دار الفكر. الطبعة الخامسة. بيروت. لبنان.

المقريزي. (١٩٩٨م). المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار. الجزء الأول. مكتبة مدبولي. القاهرة.

الهيئة العامة للإستعلامات. (١٩٨١)، دمياط الماضي الحاضر المستقبل. القاهرة.

اليعقوبي. (١٤٢٢هـ). البلدان. دار الكتب العلمية. الطبعة الأولى. بيروت. لبنان.

ثانياً: المراجع الأجنبية :

Bricchetti,L.R. (1890). All'oasi di Giove Ammone / viaggio di L. Robecchi-Bricchetti. Milano : F.lli Treves.

Brown, Son & Ferguson. (1844). The Nautical Magazine: A Journal of Papers on Subjects Connected with Maritime Affairs. Volume 13.

Chugg, A. M. (2024). The Pharos Lighthouse in Alexandria: Second Sun and Seventh Wonder of Antiquity. Taylor & Francis.

Coste, p.(1878). Mйmoires d'un artiste: Notes et souvenirs de voyages (1817-1877), (Marseille: Caver.

Dokras, U. (2023). Al Manarah- The Lighthouse of Alexandria. Indo Nordic Authors' Collective.

El Fakharani, F. (1974). The Lighthouse of Abusir in Egypt. Harvard Studies in Classical Philology. 78, 257-272.

Findlay, A.G. (1864). A description and list of the lighthouses of the world, 1861. R.H. Laurie.

HAIRY,I. (2006). Le Phare d'Alexandrie, concentrй de gйomйtrie. La Recherche, (Paris, 1970), (numйro 394), 44-50.

Le Mascrier, J.B. (1735). Description de l'Egypte: contenant plusieurs remarques curieuses sur la gйographie ancienne et moderne de ce Paпs, sur ses monuments anciens, sur ses m urs, sur le gouvernement et le commerce, sur les animaux, les arbres, les plantes, & c.:composйe sur les mйmoires de M. de Maillet, ancien Consul de France au Caire, Par M. l'Abbй le Mascrier, Heidelberg University. 28. November 2024. DOI/Zitierlink: https://doi.org/10.11588/diglit.6594

Purdy, J. (1839). The Colombian Navigator; Or, Sailing Directory for the American Coasts and the West-Indies. R.H. Laurie.

Purdy, J. (1840). The New Sailing Directory for the Strait of Gibraltar and the Western Division of the Mediterranean Sea: Comprehending the Coasts of Spain, France, and Italy, from Cape Trafalgar to Cape Spartivento, the Balearic Isles, Corsica, Sardinia, Sicily and the Maltese Islands, with the African Coast, from Tangier to Tripoli, Inclusive ... Improved, by Considerable Additions, to the Present Times. R.H. Laurie.

St. John, B.F. (1849). Adventures in the Libyan desert and the oasis of Jupiter Ammon. New York, G. P. Putnam; London, J. Murray.

The Alumni Quarterly and Fortnightly Notes of the University of Illinois. (1918).University of Illinois.

Alumni Association, Volume 4, Retrieved 2 December 2013.

Trethewey, K. (2018). Ancient Lighthouses - Part 5: The Pharos UK: Gravesend Cottage, Torpoint, Cornwall, nd.

Youssef, A. (2024). Taposiris-Magna (Abusir-Mariout): Through lenses of the Historical Records, Excavations Missions and Restoration Works. Egyptian Journals. IWNW. Volume 3, (Issue 1), 1-28. DOI: 10. 21608/iwnw. 2024. 351001.

ثالثاً: المواقع الإلكترونية :

http://www.worldwidewords.org/weirdwords/ww-pha1.htm

https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/lighthouse . Last access: 10/6/2024

https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-20e5-a3d9-e040-e00a18064a99

https://en.wikipedia.org/wiki/Lighthouse_of_Alexandria#/media/File:Mosaic_Ancient_Lighthouse_of_Alexandria.jpg

https://en.wiktionary.org/wiki/pharus . Last access: 10/6/2024

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85409935

https://www.ancientcoinage.org/lighthouses-of-alexandria.html

https://www.cealex.org/recherches/operations-en-cours/phare/

https://www.ibiblio.org/lighthouse/egy.htm

الهيئـة المصريـة لسـلامة الملاحـة البحريـة، المسـاعدات الملاحيـة، أقسـام المسـاعدات الملاحيـة طبقـاً للموقـع الجغـرافي https://

www. eams. gov. eg/Projects/ProjectsArabic