الصوفية والجدل في قصائد الموت لديلان توماس

ازهر سليمان صالح
كلية الآداب – جامعة الموصل

تعرض كثير من نقاد الادب وكاتبوه لشعر ديلان توماس بالنقد والتمحيص حتى ليخاله المرء انه صار لغزاً يصعب ايجاد حل اوطريق واضح لفهمه .فمنهم من عده الشاعر الاسطورة ورائداً ابداعيا في استنباط اسلوب متميز في الشعر الأنكليزي الحديث . (١) ومنهم من يهاجمه بعنف متهما اياه بعدم الالمام بصنعته الشعرية وانه شاعر مهووس بمواضيع مكرورة كالولادة والجنس والموت ووهو شاعر – كما يقول جفري كريكسون – استحوذت عليه الصور الشعرية المشوشة والتراكيب المهزوزة والأيقاعات التي تتداعى الى نثر متنافر ومفكك (٢). ويبقى اسوأ من هاجم ديلان توماس وعنفه على غموضه واسلوبه في كتابة الشعر هو مجلة scrutiny

ان غموض شعر ديلان توماس يتأتى في الواقع من مصدرين اساسيين هما اولا : استخداماته المعقدة للرموز الشعرية ذات الايحاءات العالية مماقد يشتت ذهن القاريء واحيانا يتعبه حتى وان كان هذا القارىء من المتمرسين بقراءة الشعر الحديث . ثانيا : ، التكثيف في بناء الصور الشعرية مستخدما لغة قد توصف احيانا بانها لغة صوفية ملغزة واتباعه سياقا جدليا في عرض تلك الصور كما سيجري بحثه .

ولاأعتقد بأن النقطتين الانفتي الذكر تمثلان عيباً مشينا في اسلوب الشاعر يستحق بسببه التأنيب والتعنيف – اللهم الا اذا استثنينا المفاهيم النقدية التقليدية والمتزمتة – بقدر ما تعبران عن اصالة تجذرت في نفس الشاعر فانطبعت في صنعته الشعرية ولاسيما في تراكيبه اللغوية والمجازية . ولذا فمن العسير فهم واستيعاب الصورة الشعرية اوالرمزية

عند ديلان توماس بمعزل عن لغته فاللغة الشعرية والصورة الشعرية والرمز جميعاً في الواقع تركيب واحد لايمكن فصل اجزاؤه . فهو يختار التجربة الشعرية ليعبر عنها بلغة مجازية تحتشد فيها الصور الشعرية ايما احتشاد حتى تصل ذروتها الشعرية بشكل رمزي

ان مواضيع الولادة والموت ليست بالمواضيع البكر في الأدب الأنجليزي . فقد تطرق اليهما كثير من الشعراء معتمدين استخدامات رمزية واسطورية مختلفة. ولم يخالف شاعرنا ديلان توماس اسلافه في تبني هذا النهج . فالنشؤ والموت لديه عنصران مهمان للتوحد مع الانسان الطبيعة لكنه خالفهم في اتباع اسلوب شعري متميز للتعبير عن احاسيسه الذاتية باستخدامه تركيبات وصوراً رمزية معقدة حد الأفراط كما اسلفنا فلأرض اليباب لاليوت، مثلا ، وبرغم حشدها الكثيف من رمز واسطورة تبقى القصيدة في مدى استيعاب القاريء المثقف بالرجوع الى اصل الأسطورة لحل طلسم الرمز . اما قصائد ديلان توماس الأثنتان والتسعون فتبقى موضوعاً للذهنية التحليلية النقدية وللعين المتبصرة وللاذن التي ارهفها الشعر وموسيقاه ، فهي قصائد مركبة من الجو السريالي ومايضمه من عوالم اللاوعي والحلم والمسحة والرومانسية يشدها الحنين الى الطبيعة والى العودة الدائمة والمتلهفة الى الام والى الأصل .

ان موضوع قصيدة توماس (رفض للبكاء) هو احتفال الشاعر بموت طفلة من اطفال لندن حرقا في احدى الغارات الجوية ، وليس احتفاله بالطبع تشفيقاً ساديا بل هو احتفال كبير بالعودة الى الطبيعة :

روعة ذاك الموت
حين يشد اليه الطفلة حرقاً
لن اغتال رحيلك
او اجدف عبر مراحل النفس
بمرثاه اخرى
كي اندب فيك ملاكا وشبابا غضاً
في الدرك الاسفل ترقد طفلة لندن
مسربلة بالصحب الطوال
وبحبات لاتمسها شيخوخة
بعروق امها الداكنة ،

كسر ملقى جنب ضفاف التميز
مياه تعدو
لاتعرف طعم الحزن
لاموت يعقب ذاك الموت الأول (٣)

ان احتضان الموت للطفلة الحبيبة برغم عذابات الحرق هو روعه الموت عند ديلان توماس فهي المسيح الذي يتعذب في الأرض عبر مراحل الصلب لكنه من خلال عذابه يفدى البشر . كذلك فان دورة الكون تكتمل حينما يتسربل جسد الفتاة بالدود (الأصدقاء) في لحدها .والدود ليس بالمقزز عند توماس بل هو عامل اساسي لتوحيد الأنسان مع الطبيعة فهي تعمل بكل دأب واخلاص لتوحيد الجسد مع عروق الأم الرؤوم ، فتتوهج هذه الأمنية لدى الشاعر لتصير حلماً وليس موضوعاً للرثاء ، حلماً ابديا ينسل في شرايينه وهنا يكمن الغموض .تلتحم الصورة الشعرية في استقبال الموت بروعته وصلب المسيح مع رمز (الصحب الطوال) حيث يصل التعقيد ذروته حين يقترن (الدرك الأسفل) ، بالصحب الطوال ليوحي بعالم لاتمسه شيخوخة ، العالم الأبدي الذي لايعرف للحزن ولا للموت معنى ،وفي الواقع ان الربط الجدلي بين عمل الدود في جسد الأنسان هو صراع لمتناقضين اثنين يقود الروح الى التوحد مع الطبيعة كما اسلفنا فتكتمل الدورة من جديد: الطفولة الموت والولادة اوربما اسميها بالبعث Resurrection

ان الرمز عند ديلان توماس ليس احادياً اومحدودا . فهو يرتبط ارتباطا معقداً جدا بسلسلة من الصور الشعرية المجازية والرموز المتعاقبة التي لاتتيح للقاريء محطة استراحة للتأمل والتفكير . ان هذا النمط من الاسلوب ليس عفوياً بل هـو اسلوب فني متعمد . يقول الناقد كارل شيباروان ديلان توماس يمتلكه الرعب من البساطة في الأسلوب وقد حاول دائماً جعل قصائده مستغلقة الفهم عن القارىء (٤) واذا ما اخذنا بنظر الأعتبار الصراع الجدلي في قصيدة (رفض للبكاء) فبامكاننا اعادة التركيب الرمزي للقصيدة بالشكل المبسط الاتي :« لامبرر للحزن والبكاء فالصلب والحرق يمنحان حياة جديدة بالعودة الى الأصل عن طريق الموت ، فالموت ووسائله ليس عملا يشمئز منه الشاعر ونهر التيمز هو رمز لاستمرارية المياه وتدفقها . فهو لن يتوقف بموت الطفلة ولن يمزق ضفافه حزناً وقهراً بل سيظل كما كان منساباً ليحط رحاله في المحيط اللامحدود » ان هذا الصراع الجدلي يحمل تجربة صوفية تعبر عنها لغة ايحائية مثل « اجدف عبر مراحل النفس » او « لاموت يعقب ذاك الموت الأول» كايحاء للحياة الأزلية مابعد الموت

ان التجربة الصوفية التي تسود قصائد ديلان توماس تتطلب لزاما برقعاً من الغموض ، ولتحقيق هذا الهدف يمزج الشاعر بين صوته والوضع المأساوي للطفلة المحترقة الى الحد الذي يوحي للقاريء بان القصيدة تعالج مأساة تومـاس ذاتـه وليس تلك الطفلـة . ويناقش الناقد اولسن هذه المسألة مقارنا اياها بقصيدة ليسداس للشاعر الانكليزي جون، ملتون فيقول : ان قصيدة (رفض البكاء) تعبر تحديداً عن مأساة توماس وليس عن طفلة لندنية كما هي الحال في قصيدة الليسداس التي هي تعبير عن معاناة الشاب جون ملتون اساسا وان موضوعها الذي يدور حول ادوارد كنك الغريق ليس الا أمراً مزعوماً وظاهرياً لمأساة حقيقية في اغوار الشاعر(٥) ان تقمص للشاعر اواستعارته لمأساة ما لغرض التعبير عن مكنوناته ليس خطلا شعرياً اواخلاقياً بقدر ماهو اصالة بحق اذا ماستطاع الشاعر ان يوظفها لهذا الغرض . غير انها تبقى وسيلة من الوسائل التي تساعد في خلق اجواء من الغموض الذي يسعى اليه ديلان توماس .فحينما يبحث القاريء عن صوت الشاعر ومأساته من خلال الطفلة يكون هو ذاته قد ابتلعته متاهات المجازات الشعرية ورموزها بحثاً عن بصيص النور في نهاية الأمر. ان هذا الألتحام والتفاعل الرائع بين الشاعر والمأساة والقاريء هو قمة اعادة تركيب التجربة الشعورية في ذات القاريء . ان ولوج عوالم الموت واعطاؤها بعداً فلسفياً وامتداحها كاسمى مافي المعرفة الشعرية من صفات الرمزيين والبوهيميين على حد سواء فالبوهيميون والرمزيون ليسوا ابدا بعيدين عن بعضهم البعض (٦) وتتبين لنا نضوج فكرة ديلان توماس عن الموت من خلا ل القصيدة في عيد ميلاد الشاعر حينما بلغ الخامسة والثلاثين اذ يقول :

كلما اقتربت من الموت
رجلا واحداً من خلال هياكله الممزقة
ازداد تفتح الشمس صخباً
وصاح البحر من فرح بأنيابه وهوجائه
وكل موجة على الطريق
وكل زوبعة اداريها ، والدنيا جميعاً
بايمان يزيد انتصارا
عما قيل عنها منذ الأبد
تغزل صباحات الحمد والتسبيح

ان مفهوم الشاعر للموت في هذه القصيدة مختلف ايضاً عن كل المفاهيم التقليدية والمعروفة . فهو برغم حياته البوهيمية الصاخبة واللامبالية أنه يؤمن وبشكل غريب بعالم الخلود حيث ترقد (صباحات الحمد والتسبيح) ، وان الموت هو انتصار على الحياة الدينوية المؤقتة . ومن خلال هياكل الموت الممزقة يلوح للمرء تفتح الشمس الصاخب كايحاء للحقيقة العنفوان . انه الصراع الأبدي والجدلي بين الرغبة في الحياة وقدوم الموت الحتمي وكل مافي الطبيعة يسير الى حتفه لكن الله يحول الموت الى لذة منشودة في العالم العلوي حيث يصبح الشاعر واحدة من تلك المخلوقات الشفافة . ومما يزيد في ابهام الصورة الشعرية عند توماس هو التناقض الصارخ بين تفاصيل حياته العادية وبين تجربته الشعرية . ان طرح مفهوم الموت بهذه الصيغة لايعني ان شاعرنا رجل متدين اذا مافهمنا حياة الويلزي الحقيقية . يقول روبرت لويل ، معلقاً على هذه النقطة الحيوية في شعر ديلان توماس ، ان زيارة الكنيسة ايام الأحاد هو امر اعتيادي وتقليدي كالذهاب الى النادي تماما لدى ابناء ويلز ، وتوماس واحد منهم . وذخيرته من الرموز المسيحية مستمدة من الأنجيل بشكل تلقائي ومتراكم . (٧) فهو ربط جدلي بين واقع يعيش للشاعر وبين رؤية شعرية تجسدت في خياله.وعودة الى البدء فتوماس يتعامل مع التجربة الذاتية والتي تتمثل في صورة شعرية اورمز ككيان عام وليس نمطا من الصور المجازية المتناغمة المترابطة مما يزيد في الأبهام الشعري في قصائده . فالصور الشعرية لديه تتدفق كما يقول الناقد جون اكرمان ، وتتغير باستمرار بتغير نقائضها (٨) . وهذا هو محصلة معتقدات الشاعر في الحياة والطبيعة والتي انعكست في تقنياته الفنيه والشعرية . ويؤكد ديلان توماس نفسه هذه الحقيقية بقوله : ان القصيدة تحتاج الى حشد من الصور الشعرية وإن كل صورة شعرية تحمل بذرة دمارها وان بناء النظرية الجدلية لديه يعتمد على البذرة الاساسية والتي تحمل عنصري الهدم والبناء في وقت واحد .

فالصورة الشعرية تولد لتموت عند بدء صورة أخرى وهكذا تستمر السلسلة بشكل : خلق — اعادة خلق — تناقض (٩) ولو تأملنا في قصيدته الموسومة بـ(اشحذ الخطو حثيثاً مادام الأبد) .

"I Advance for as long as Forever Is"

لوجدناها مثالا عملياً لما اسلفنا .

اربعة وعشرون عاماً تذكر دموع عيني
ادفنوا الموتى لئلا يمشوا الى اللحد متعبين

وفي حنية الباب الطبيعية انحنيت مثل خياط
يخيط كفناً لرحلته في ضوء الشمس أكله الجسد
وارتديت لباس الموت وابتدا اختيال الشبق
وعروقي الحمراء مترعة بالنقود
في الوجهة الاخيرة من المدينة الاولى
واني اشحذ الخطو حثيثاً مادام الابد

يستهل ديلان توماس البيت الاول من القصيدة بنبرة رومانسية تبدو حزينة الى حد ما أربعة وعشرون عاماً تموج في القلب لتثير مافيه من خزين الالم. لكن الحقيقة لاتكمن في هذه الخدعة الرومانسية الصغيرة كما ان الشاعر لايقف عندها ليبدأ تداعيات رومانسية تثير الشجن كما يفعل شعراء هذه المدرسة عادة. يبدأ البيت الثاني بقفزة لمعالجة مسألة الموت والموتى .فالموتى هنا هم من نمط معين، هم يسيرون الى لحودهم حثيثاً . وتضيف صيغة الامر (ادفنوا) الزاماً لعملية الدفن. فأن لم يتم الدفن لصار الموتى متعبين ،وان تعبوا استلت منهم نكهة الموت. والموت عند ديلان توماس هو الالتحام بالاصل لتبدأ الدورة من جديد وروعة الصورة الشعرية هنا تكمن إمكانية احساس الموتى بالتعب .هم يشعرون فهم اذن موجودون، متلهفون للعودة الى الاصل كما المسيح وكما الطفلة اللندنية تحن للام الرؤوم (الارض) برغم كل العذابات . وينتقل الشاعر الى الصورة الثالثة والرائعة (حنية الباب الطبيعية) .ويتكور الجنين في رحم امه شهوراً ليخرج الى العالم الذي تغرقه الشمس ويملؤه الضوء. لكن الصورة هنا معكوسة تماماً . فهي عودة الى رحم الارض من خلال الباب حنية الطبيعية وهي (القبر). ويصور الشاعر الشمس هنا كما صور الدود في قصيدة (رفض البكاء) .فهي عامل مساعد مهم لتفسيخ اجساد الموتى ولتعجيل توحدها مع الطبيعة. فهي ليست شمساً لاهبة وقاتلة، كما انها لاتثير عند الانسان الاحساس بالعطش والجفاف بل هي جزء اساسي لتحقيق الوجود الثاني، ويستمر الشاعر في تجسيد فكرته حثيثاً ليقول إن الانسان يولد وهو يخيط كفنه في الحياة (في ضوء الشمس) رغم ان شرايينه مترعة بالدم وبالحياة. وسيحل هذا الكائن الدنيوي نزيلا في خندق الموت لكنه لن ينتهي ابداً، فهو يشحذ الخطو حثيثاً مادام هنالك وجود أيدي لايفنى ولايشيخ .

ان الصور الشعرية الانفة الذكر وقد صور الشاعر بها سيرة الانسان منذ مغادرته رحم امه الى ولوجه رحم الارض تمثل تدفقاً شعورياً مثيراً . وتعتمد هذه التقنية على

المعادلة الجدلية التي تطرقنا اليها سابقاً .فالصورة الرومانسية في البيت الاول تنتهي تماماً بأخر كلمة لتبدأ صورة فلسفية مختلفة وقد تدخل في صراع جدلي معها.فقد يتمثل اسف الشاعر في عيد ميلاده الرابع والعشرين بدموعه التي يذرفها على عمر انقضى . ويبدأ البيت الثاني بفكرة مغايرة- رغم ان البيت الاول قد مهد لها- هي فكرة دفن الموتى ووضعهم في مكانهم الطبيعي.ان التناقض الجدلي واضح تماماً بين فكرة الاسف والموقف الاحتفالي بالموت للقصيدة ككل .ومن خلال هذا التناقض بين الفكرتين تولد الفكرة الاساسية الا وهي التوحد مع الطبيعة .وقد صاغ ديلان توماس هذه الفكرة بشكل صوفي رائع في البيت الاخير من القصيدة .

ان لشعر ديلان توماس تأجج فطري في اعماق الشاعر الانسان الذي تحيطه هاله من العوالم الصوفية النقية المترعة بتسابيح الحمد الالهية. ان ايمان توماس الشاعر بالموت كحاله محتومة للبشر تقوده الى الانصياع لناموس الطبيعة الذي شكله لنفسه ، قانون التوحد المحتوم. فالموتى لابد لهم من عودة الى الاصل المظلم في رحم الطبيعة (١٠). ان من واجب هذه الفلسفة المعقدة ان تتقمص لغة مجازية بالغة التعقيد في صورها الشعرية لكي تكتمل فالاستعارة والتشبيه لدى الشاعر ، على سبيل المثال ، لاتعتمدان على تلك التقنية المباشرة التي نجدها عند الشعراء الاخرين ،اي ان توماس لايتعامل معها على انها اساليب وصيغ فنية بحتة بل هي وسائل فنية لتحقيق هدف أو فكرة فلسفية عن طريق خلق صراع وتناقض بين الاضداد. ولكي نكون أكثر دقة فأن هذه التقنية قد تجدها في اغلب قصائد الموت لديلان توماس ولكن ليس فيها جميعاً .ولكن هذا لاينفي اطلاقاً اعتبار الظاهرة الصوفية الجدلية ميزة أساسية في شعره

NOTES

1. T.H. Jones, *Dylan Thomas* (Edinburgh: Oliver & Boyed, 1963), p. 1.
2. E.W. Tedlock, *Dylan Thomas: The Legend and the Poet* (London: Heinemann, 1963), p. 160.
3. The English title of this poem is "Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a child in London." The translation is my own.
4. See Tedlock, p. 274.
5. See Jones, p. 61.
6. Tedlock, p. 271.
7. See Louis Simpson, *Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg and Sylvia Plath* (London: The Macmillan Press, 1978) p. 24.
8. Jone Ackerman, *Dylan Thomas: His Life & work* (London: Oxford University Press, 1964), pp. 53–54.
9. Ibid.
10. William Tindal, *Dylan Thomas*(New York: The Noonaday Press, 1973), p. 182.

مدخل مزار كف (بنجة) الامام علي في الموصل
(دراسة وتحقيق)

د. احمد قاسم الجمعة
كلية الاداب – جامعة الموصل

تعد الموصل من المدن والمواقع المهمة التي رفدت الحضارة الأنسانية منذ القدم ، وازدادت أهميتها وعطاؤها الحضاري خلال العصور العربية الأسلامية ، لاسيما في مجال العمارة والفنون .

فقد امتازت الموصل بتصاميم وعناصر عمارية مميزة كانت نتيجة تراكمات حضارية لبّت متطلبات الأنسان السكنية والخدمية عبر الأجيال، وكان لها تأثير كبير على ماينا ظرها من التصاميم والعناصر المماثلة من محلية وعربية واجنبية .

ويتضمن البحث دراسة عنصر من عناصرها المعمارية الأثرية المتبقي من احد مباني المدينة التي طواها النسيان وهو مدخل مزار كف (بنجة)(١) الامام علي في الموصل المعروض حاليا في متحفها الحضاري تحت رقم ٢٠٠ آ–ع .

وتتجلى أهمية دراسة هذا المدخل في كونه يطرق لاول مرة حيث لم يدرس في السابق ماعدا اشارة الى نصوصه الكتابية (٢) . كما ان المدخل قد فقد بعض أجزائه (رسم١)،او (صورة١)مما يستدعي عدم الأقتصار على دراسة هيئته الحالية وانما احداث دراسة تحليلية وتحقيقية لتصميمة وعناصره المعمارية والفنية لرسم الهيئة الأصلية التي كان عليها في عهد بنائه الأول ، كما تتضح اهمية هذه الدراسة في التعرف على اثر من اثارنا الماثلة بمتاحفنا التي يجب عدم اقتصار الأمر على جمعها وعرضها في المتاحف او خزنها وانما استنطاقها باعتبارها تمثل جهداً حضارياً في مجال العمارة والفنون لامتنا عبر مسيرتها الحضارية الطويلة .

ولابد من التنويه ولو بايجاز عن مبنى المزار الذي كان يضم المدخل لعلاقة ذلك بطبيعة الدراسة .

فالمبنى كان يقع خارج اسوار الموصل القديمة الى الشمال الغربي منها قبالة الباب العمادي (رسم٣)ويظهر انه كان يمثل مشهداً(٣)او رباطا بالاصل(٤)ومر بأدوار معمارية متعددة، خلال فتراته التاريخية حتى تقوض قبل ثلاثة عقود وشيدت في موضعه مدرسة حديثة بعد نقل مخلفاته الأثرية ومنها المحراب الى المتحف الحضاري ببغداد « رسم ٤ » وجزء من افريزه الجداري والمدخل الذي نحن بصدد دراسته الى المتحف الحضاري بالموصل(رسم ١، ٤، صورة ١)

وتشير المخلفات الاثرية والمصادر التاريخية إلى قدم المبنى ومنها افريزه الجداري الذي يرجع إلى القرن الخامس الهجري او ما قبله بدلالة طبيعة عناصره الزخرفية وطريقة الحفر المشطوف المنفذة بواسطتها(٥) والمتأثرة بأسلوب سامراء(رسم٥)، كما اورد الهروي المتوفى سنة (٦١١هـ)اقدم ذكر للمبنى الذي رجح انه كان يمثل مشهداً في حينها (٦) .

ويظهر ان المبنى جدد عام (٦٨٦هـ) بدلالة النص التذكاري الذي كان يتضمنه المحراب(٧).ولا يوجد ما يدلل على هيئته الاولى غير ان الديوه‌جي ذكر انه أدرك القبة التي كانت تغطي غرفة المحراب وحولها بقايا الرباط الذي كان يمثل المبنى ، هذا وقد اورد هرزفيلد تخطيطاً لتلك الغرفة (٨) (رسم ٦) .

وعلى كل حال فمدخل المبنى يتكون بوضعه الحالي من اربعة عشرة قطعة من حجر الحلان (٩) فضلا عن وجود قطعتين مستحدثتين في اسفله وقطعة اخرى في اعلاه تعويضاً عن قطعه الاصلية المفقودة .

والجدير بالذكر ان المعمار الموصلي اكثر من استخدام مادتي الحلان والرخام الموصلي (١٠) في تشكيل العناصر المعمارية ولا سيّما تأطير فتحات المداخل والشبابيك والطاقات وتحلية المباني ، ذلك لكثرة تواجدهما في منطقة الموصل ومطاوعتهما للعمل وصلاحيتهما للبناء اذا ما احسن استخدامهما ووضعهما في الأماكن المناسبة .

فالمعمار اكثر من استخدام حجر الحلان في الأجزاء الخارجية من المباني في حين تركز استعمال الرخام الموصلي على الأقسام الداخلية لأن تأثر حجر الحلان بالاحوال الجوية المباشرة وخاصة الامطار اقل نسبياً مما هو بالنسبة للرخام الموصلي على الرغم من دخول عنصر الكالسيوم في تركيب كلا المادتين . فتأثير الامطار على الحلان كيمياوياً لان المياه تذيب كمية من غاز ثاني اوكسيد الكاربون الكائن في الجو فيتحول إلى محلول مخفف من

حامض الكاربونيك الذي يعمل بدوره على اذابة مقادير من التكوينات الجيرية في الحلان على المدى البعيد (١١) . على حين يكون تأثير الامطار على الرخام الموصلي فيزياوياً اكثر من كونه كيمياوياً .

وعلى الرغم من محدودية التأثير الكيمياوي على الرخام الموصلي ، وذلك لكون مادة الجبس الداخلة في تركيبه لا تتأثر بالحوامض الا في حالة تسخينها (١٢) إلا أن رخاوتها وقلة صلادتها اذا ما قورنت بصلادة حجر الحلان جعلت تأثير الرطوبة ومختلف أنواع المياه عليه كبيراً بحيث يفوق ذلك التأثير الذي يتعرض له الحلان (١٣) .

ومن حاصل ماتقدم نرجح ان المدخل كان يمثل المدخل الخارجي الرئيس للمزار الذي لم يحدد موضعه حين نقلـه من المبنى الذي عفا عليه الزمن وتحول الى اطلال دارسة قبل ثلاثة عقود .

وبما اننا في مجال التعرض لموضعه لابد من التحري عن الحائط الذي كان مثبتاً في عهد بنائه الأ ول ومن كونه في مستوى ذلك الحائط ، أم بارزا عنه، ام غائراً فيه ، وفيما اذا كانت تتقدمه سقيفة للحد من تأثير الظروف المناخية أم لا .

والراجح ان المدخل كان مثبتاً في منتصف الحائط الشمالي للمبنى في بداية الأمر ذلك لكون معظم المداخل الخارجية للمباني الأثرية في الموصل ، لاسيما اضرحة المزارات او المباني التي تحولت الى مزارات فيما بعد تتجه صوب الشمال لتتلقف الرياح الشماليـة الغربية في الموصل التي تعمل على تلطيف الجو صيفاً ، ولتكون قبالة المحراب . فضلا عن توسط معظمها لتلك الحيطان ، كما هو الحال في مزاري الأمام يحي بن القاسم (١٤) (٦٣٧هـ / ١٢٣٩م) ، والأمام عون الدين (١٥) (٦٤٦هـ — ١٢٤٨م) .

ومن المعتقد ان المدخل كان بمستوى الحائط الذي كان مثبتاً فيه ، ولم يكن بارزا عنه ذلك لانعدام ظاهرة المداخل البارزة في الموصل ليكون في منأىً عن الأمطار التي تؤثر على المواد المبنية منها على المدى البعيد ، كما نستبعد كون المدخل كان غائراً في ذلك الجدار لعدم وجود هذه الظاهرة في مداخل الموصل بصورة عامة لكي لاتؤثر على حيز الفراغ المحدود للغرف المثبتة فيها .

وعلى الرغم من تقدم السقائف لبعض مداخل الموصل لحفظها من الظروف المناخية ولاسيما الأمطار كما هو الحال في مدخل مزار الأمام يحي بن القاسم (١٦) ومدخل مزار الأمام عون الدين (١٧) السالفي الذكر غير اننا نستبعد وجودها في مدخل مزار بنجة علي

بدلالة التلف الذي دب إلى الأجزاء العليا من المدخل من جراء الامطار التي ما زالت آثارها شاخصة للعيان ومنها تلف كافة كلمات النص التذكاري في الأعلى إلا من بعض حروف الكلمات التالفة (رسم ١) فضلا عن كون السقائف في الموصل لا تتقدم الا المداخل الخارجية المبنية من الرخام الموصلي وليس الحلان .

ومن الامور الاحترازية الاخرى التي عمد اليها المعمار الموصلي للحد من تأثير الظروف المناخية على العناصر المعمارية الخارجية للمباني ولا سيما المداخل التي لا تتقدمها السقائف هي تصغير حجمها قدر الامكان ، وبناؤها من حجر الحلان الذي يقاوم تأثير الظروف المناخية اكثر من الاخرى المواد المتوفرة في منطقة الموصل .

ومن نافلة القول ان الامثلة الأولى لظاهرة المداخل البارزة عن مستوى الجدران المثبتة فيها في العصور العربية الاسلامية قد وجدت في مداخل الواجهة الشمالية لخان عطشان في العراق (١٦١هـ/ ٧٧٧م) ، ثم ظهرت بعض امثلتها النادرة فيما بعد في المغرب العربي ومصر كما هو الحال في مدخل مسجد المهدية في تونس(٣٠٣ – ٣٠٨هـ/ ٩١٥– ٩٢٠م)(١٨)، ومسجد تينملل في المغرب (٥٥٨ هـ/ ١١٥٣ م) (١٩) ، والمدخل الرئيس في جامع الحاكم بالقاهرة (٣٨٠ – ٤٠٣هـ/ ٩٩٠ – ١٠١٢م) (٢٠) . اما عن السقائف التي تتقدم المداخل فقد وجدت هي الاخرى في العراق قبل غيرها من المناطق العربية الاسلامية ومن أوائل أمثلتها السقيفة التي تتقدم الدرج الصاعد إلى الغرفة الواقعة في كل برج من الأبراج نصف الدائرية المحيطة بسور قصر الاخيضر (٢١) ، ثم انتقل تأثيرها إلى المغرب العربي كما هو الحال في سقيفة مدخل جامع ابي فتاتة في مدينة سوس (٣١٣ – ٣٢٦هـ/ ٩٣٤ – ٩٣٧م) ، وطالعتنا أمثلتها الاولى بعد ذلك في مصر كما يلاحظ في سقيفة مسجد الصالح طلائع بالقاهرة (٥٥٥هـ/ ١١٦٠م) (٢٢) .

ومما يجدر التنويه به ان ظاهرتي المداخل البارزة والسقائف وجدت في الطرز المعمارية السابقة للاسلام فالظاهرة الاولى تمثلت في مداخل العراق القديم (٢٣) ، في حين وجدت الظاهرة الثانية في العمارة الهلنستية (٢٤) والرومانية (٢٥) .

ويتكون المدخل بتصميمه الحالي ونظام بنائه من اطار مستطيل عرضه (٢,٤٤م) وطوله (٢,٩٠م) بما في ذلك القطعة المستحدثة في كل جانب من الأسفل و البالغ ارتفاعها (٢٣سم). كما يحف الأطار بفتحة يتمركز في كل ركن من ركنيها العلويين كابل ، ويبلغ ارتفاعها حتى اعلى الكابل (١,٨٨م) وعرضها (٠,٩٩م) (صورة ١ ، رسم ١ ، ٧) .

وعلى الرغم من وجود الكوابيل في الطرز السابقة للاسلام الا انها كانت ذات هيئة بسيطة ولم تستخدم الا للاغراض المعمارية (رسم ٨) وقد تمكن المعمار خلال العصور العربية الأسلامية من تطويرها سواءاً في مشرق العالم العربي الأسلامي كما في كوابيل جامع عمرو بن العاص بمصر (٢٦) وبعض الكوابيل الأندلسية في مغربه (٢٧) غير انها بلغت اقصى درجات تعقيدها الفني وتطورها بالموصل خلال القرن (٧هـ — ١٣م) بفعل كثرة التقعرات والمنحنيات والزوايا الحادة والقائمة في واجهاتها الداخلية وزخارف الأرابسك التي شغلت سطوحها (٢٨) (رسم ٩ ، ١٠) .

ويبدو ان فتحة المدخل كانت تعلوها عتبة ذات صنوج معشقة ذلك لوجود بقايا قطعتين تعلو كل منهما أحد الكابلين وتتصلان بالاطار من الداخل ولهما حافات ذات تعاريج محدبة ومقعرة ومائلة لتسهيل عملية تعشيق القطع ببعضها ، ويظهر ان تلك الصنجات كانت خالية من المعالم الزخرفية والكتابية وذلك لخلو القطعتين المذكورتين للعتبة من معالمهما (رسم ١ ، صورة ١) .

والصنج المعشق له اهمية انشائية حيث يزيد من ترابط الصنجات مع بعضها وزيادة ، المتانة والحد من ارتفاع فتحة المدخل لانه يؤدي الى الأستعاضة عن العقود المدببة والمقوسة(٢٩) وعلى الرغم من ظهور الصنوج المعشقة في الطرز السابقة للاسلام الأ ان المعمار في العصور العربية الأسلامية لم ينقل الشكل على علاته بل جعله من حيث الجوهر اقوى تماسكاً ومن حيث المظهر ابدع شكلا ، وتنوعت هيئاتها وتعقدت بحيث غدت الغازا يصعب حلها ومعرفة سبل تنفيذها (٣٠)

ويعلو كل قطعة من قطعتي العتبة العليا للمدخل قطعة اخرى تبدأ بصورة منحنية ويقل سمكها تدريجيا نحو الداخل والأ على مما يؤكد كونهما يمثلان بقايا عقد منبطح كان يتوج العتبة .

والعقد المنبطح حقق فائدة انشائية كبيرة حيث ساعد على الحد من ارتفاع المدخل وبالتالي احداث الموازنة بين أبعاده من جهة وتخفيف الثقل عن العتبة عندما وزعه على جانبي الأطار من جهة اخرى .

وبهذا اصبح تصميم هذا المدخل مشابها بصورة عامة لتصاميم المداخل التي شاعت بالموصل خلال العهدين الأ تابكي (٥٢١هـ — ٦٦٠هـ / ١١٢٧ — ١٢٦١ م) والايلخاني (٦٦٠ — ٧٣٦هـ/ ١٢٦١م — ١٣٣٦م . (رسم ١١ ، ١٢)

والتصميم المذكور للمداخل لم يقتصر على الموصل وانما ظهرت امثلته في مناطق اخرى من مشرق العالم العربي والأسلامي خلال القرن (٦هـ/ ١٢م) ومابعده ومن امثلة ذلك مداخل احدى الكنائس في جزيرة ابن عمر (٣٢) ، ومدخل التربة العمادية (٥٦٥هـ / ١١٦٩م) (٣٣) والتربة الفرنثية (٦٢١هـ — ١٢٢٤م) (٣٤) بدمشق ، ومدخل تربة ، الثعالبة (٦١٣هـ — ١٢١٦م) بالقاهرة (٣٥) .

وقد نحت على اطار المدخل عدة افاريز مختلفة القياسات والقطاعات والهيئات منها المستوية والغائرة والمقعرة والمحدبة والمائلة والمشطوفة لتضفي على الأطار نوعاً من الجمالية والتجسيم ، وتقضي على ظاهرة الملل التي تصيب العين لدى النظر الى السطوح الصماء ، او المنفذة بلون واحد من الألوان الفنية ، هذا فضلا عن وجود شريطين من النصوص الكتابية .

فالاطار يبدأ من الخارج بتسطح يلازمه اخدود رشيق على هيئة الزواية الحادة يجاوره افريز محدب على شاكلة العمود الأسطواني الرشيق يبدأ بقاعدة قمعية ، ويلي ذلك افريز آخر مسطح مرتفع محاط بتقعر من كل جانب (رسم ١) ويوازيه من الداخل شريطان كتابيان بخط الثلث على طريقة ابن البواب (٣٦) احدهما ذو نص قرآني والأخر ذو نص تذكاري ، واخيراً يصادفنا افريز مقعر يحف بفتحة المدخل يبدأ بما يشبه المقرنص الصغير وينتهي بالجهة المقابلة على نفس الشاكلة (الرسم السابق)

وتضمن الشريط القرآني النص الأتي : « .. الرحمن الرحيم وازلفت الجنة للمتقين غير بعيد (٣٧) هذا ماتوعدون (لك) (٣٨) اواب حفيظ (٣٩) من خش . . . . ا (٤٠) بقلب منيب (٤١) ادخلوها بسلام ذلك يوم الخلود (٤٢) لهم مايشاؤون فيها ولد... » (٣٤) (الرسوم ١٣ — ١٧) .

والنص الذي اوردناه لايمثل النص الكامل الأصلي ذلك لفقدان بعض كلماته التي ، كانت مدونة على القسم الأعلى من المدخل واجزائه السفلية المفقودة كما ان الطول الذي اوردناه للمدخل لايمثل طوله الحقيقي ولكن بدلالة طول المسافة التي أخذها النص المتبقي في الشريط والنقصان الحاصل في بداية النص القرآني المتضمن بداية البسملة في الجهة اليمنى ونهاية الاية القرآنية في الجهة اليسرى تمكننا من التحقق من الطول التقريبي للمدخل ومعرفة مضمون الاجزاء المفقودة من النص رسم (٢٠ ، ٢١) .

فطول المسافة على الطبيعة التي يشغلها النص المتبقي من الكتابة هو (٥٦٠سم) ، بينما طول المسافة التي يشغلها ذات النص على الورق بالالة الكاتبة تبلغ (٢٥,٥سم) اي بنسبة (١/٢٢) تقريباً واذا أخذنا بنظر الاعتبار ان النص القرآني لايمكن ان يكون ناقصاً فضلا عن وجود البسملة التي تتصدره لاتضح لنا ان المفقود من النص في الجهة اليمنى في بدايته كلمتي (بسم الله) البالغ بالالة الكاتبة (٦/١سم) فإذا ضربنا هذا الطول بالنسبة الرياضية السابقة لاتضح لنا مقدار الطول المفقود من النص هو (٣٥سم) (تقريباً رسم٢) اما الجانب الايسر فينتهي النص بحرفي (لد) من كلمة (المدينا) ، وبما أن الاية القرآنية يجب ان تكون كاملة لتؤدي الغاية المطلوبة فمعنى ذلك أن الجزء الناقص من الاية (٣٥) من سورة (ق) يمثل الحروف (ينا) وكلمة (مزيد) التي يكون مقدار طوله بخط الاله الكاتبه (١,٦سم) اي بمقدار (٣٥سم) على الطبيعة (الرسم السابق) فإذا اضفنا الى كل ماتقدم . كون الشريط لايمكن ان يبدأ من الارضية مباشرة وانما على ارتفاع معين لايقل معدله عن (٣٠سم) قياساً بالنصوص القرآنية المنفذة على الفتحات المماثلة في الموصل وذلك للحفاظ على قدسية النص القرآني من جهة وحفظه من التلف الذي قد يتعرض اليه من جراء رطوبة الارضية والاملاح التي تصيب الاجزاء السفلى من العناصر المعمارية (٤٤) من جهة اخرى فيصبح عندنا (٦٥سم) فاذا اضفنا ذلك الى الطول الحالي للمدخل وهو (٢,٩٠م) بعد طرح مقدار (٢٣سم) الذي يمثل طول القطعة المستخدمة في اسفله لاتضح لنا ان ارتفاعه الاصلي كان (٣,٣٢م) وان ارتفاع فتحته كانت بحدود(٢,٣٠م)(الرسم السابق)

وقد يتبادر تساؤل فيما اذا كان النص يبدأ بصورة أفقية ثم يستقيم رأسياً ام انه كان يبدأ بصورة عمودية منذ البداية لان الصورتين وردتا في نصوص الاشرطة الكتابية التي نفذت على المداخل والشبابيك والمحاريب ذات الاطر المماثلة في الموصل التي كانت تعود إلى القرنين السابع والثامن الهجريين (٤٥) والتي من المحتمل عودة المدخل في حدودهما كما سنرى . والذي نرجحه ان النص كان يبدأ بصورة افقية ثم يرتد رأسياً إلى الاعلى (رسم ٢) لأنه في حالة تنفيذه بصورة رأسية فان الافريز المنتهي بقاعدة قمعية سيبقى طليقاً بدون جزء يرتكز عليه وهذا يسبب خللا فنياً لم نعهده في أفاريز الأطر المماثلة .

ومما يجدر التنويه به ان ارتفاع القطعة المفقودة التي كان يشغلها الجزء المفقود في كل من بداية النص ونهايته يبلغ (٣٥سم) في حالة التنفيذ بالوضعية الرأسية ، كما يبلغ نفس الارتفاع بالوضعية الافقية لانه يمثل عرض الجزء المفقود من النص مع عرض الافاريز المرتدة معه أفقياً والمجاورة له من الخارج (الرسم السابق) .

وعلى اي حال فان البداية والنهاية للشريط الكتابي ستكون على هيئة القوس المفصّص على شاكلة الشريط التذكاري المجاور له والاشرطة المماثلة في مخلفات الموصل المعمارية والفنية .

وبالنسبة لعرض فتحة المدخل الذي بدوره يحدد عرضه التقريبي فيمكن الاستعانة بالمسافة التي كان يشغلها الجزء الناقص من النص القرآني في اعلى المدخل البالغة (٣,٦سم) بالآلة الكاتبة والمتضمنة حرف (الياء) من كلمة (خشي) في البداية ثم كلمتي (الرحمن بالغيب) علاوة على حرفي (الواو والجيم) من كلمة (وجاء) (رسم ١٩) وبضرب المسافة المذكورة بالنسبة الرياضية السابقة يتضح لنا ان طول المسافة الحقيقية التي كان يشغلها النص المفقود على الطبيعة هي (٧٩سم) تقريباً في حين يبلغ طول القطعة المستحدثة في محله الاصلي من المدخل (٧١سم) أي بفارق (٨سم) فاذا اضفناه إلى عرض الفتحة الحالي (٩٩سم) لبلغ (١٠٧سم).

وارتفاع الفتحة البالغ (٢,٣٠م) يجعله لا يتناسب مع مقدار عرضها البالغ (١,٠٧م) لانه اكثر من النسب المعتادة في مداخل الموصل خلال الفترة الاتابكية والايلخانيـة (٤٦)

ومثل هذا الارتفاع البين لا يتمثل الا في بعض المداخل التي تتميز عتباتها العليا بخروج دلايات تنحصر بين كوابيلها ومساوية لاطوالها وتتخذ هيئة الكابل المزدوج فيها بصـورة متدابرة ، كما هو الحال في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٦٤٦هـ/ ١٢٤٨م) (٤٧) ومدخل كنيسة المارحوديني المعاصر له (٤٨) (رسم ١١) .

واستناداً إلى ما تقدم نرجح وجود دلايات في العتبة العليا لمدخل مزار بنجة علي مساوية لطول الكابل البالغ (٣٢سم) فاذا طرحنا ذلك من طول فتحته البالغ (٢,٣٠م) فيمثل الباقي منه البالغ (١,٩٨م) وهو الطول المناسب للعرض (رسم ٢) ، ومما يعزز وجود الدلايات فيه هو رشاقة كابلا المدخل (رسم ٨) حيث ان كوابيل المداخل التي تخلو من الدلايات تكـون عريضة او صغيرة بصورة عامة (رسم ١٠ ، ١١) .

وربما كان للمدخل عتبة سفلى تقع بين طرفي الاطار من الاسفل لتحول دون اندفاعهما نحو الداخل بفعل ضغط الجدران من ناحية ، ولكي تمنع تسرب مياه الامطار إلى داخـل المبنى من جهة اخرى بفعل انخفاض ارضية معظم المزارات في الموصـل عن مستوى المناطق الخارجية المجاورة (رسم ٢) .

وقد حاولنا استعادة رسم الكلمات والحروف الناقصة من النص القرآني بصورة مقاربة لما كانت عليه في الطبيعة قبل فقدانها وذلك بالاستناد الى رسم الحروف المماثلة وطريقة تنفيذها والمساحة المخصصة لها في النص ، وان كان هناك بعض الأختلاف فلا يتعدى

حركات الشكل والزينة الخطية لان الخطاط لم يتبع قاعدة واحدة في ذلك وانما مثلت ملء الفراغ المتخلف بين الحروف ليس إلا . (الرسوم ١٣–١٧)

ولم تجابهنا مشكلة في ذلك سوى رسم حرف الياء الناقص في كلمة (خشي) لعدم وجود مايماثله في النص الماثل حاليا ، علاوة على تنوع الياء الأخيرة في نصوص العناصر المعمارية المعاصرة كمحراب المبنى الذي يعود اليه مدخلنا ومنها الياء المحققة والياء الراجعة ولكن الذي نرجحه انها كانت محققة ونستبعد كونها ياءً راجعة لان هذه الياء يستقر ارتدادها تحت حرف الشين وبالتالي ترفعه الى الأعلى وهذا مالا نلاحظه في ذلك الحرف كما انها ستكون في تماس مع حرف النون في كملة (من) وبالتالي يتعذر تنفيذها (رسم ١٩) .

ومن الملاحظات العامة على كتابة النص القرآني الانف الذكر ان الفنان لم يكن موفقاً كل التوفيق في توزيع كلماته على المساحة المخصصة فجاءت متقاربة في بداية النص ثم تباعدت فيما بعد وعلى العموم فان كلمات الجانب الايمن اكثر تباعداً واقل رشاقة مماهي عليه الحال في الجانب الأيسر . (رسم ١)

واهم المميزات الفنية لحروف النص هي :

وجود خاصية الترويس في هامات بعض الحروف الأولية كالألف واللام والباء ، والتشعير في نهاية البعض الأخر ولاسيما الالف ، والترابط بين بعض الحروف كما هو الحال بترابط حرف الراء مع حرف الحاء في كلمة الرحمن ، علاوة على وجود الشكل في الحركات كالفتحة والشدة ، والتزيين الخطي والهيئة الهلالية ، والحروف التوضحية والزخارف النباتية (الرسوم ١٣– ٢٢) .

اما الشريط الثاني الذي يتضمن النص التذكاري فهو الأخر فقد بعض كلماته في القسم العلوي للمدخل وذلك لفقدان بعض قطعه من ناحية وتلف بعض كلماته بفعل المياه وتقادم الزمن من جهة اخرى ، وماتبقى من الشريط تضمن النص الاتي : – (تطوعت بعمارة هذه التربة المباركة الفقيرة الراجية رحمة. الله تعالى .... الله روحه ونور ضريحه بمحمد وآله) (الرسوم ٢٣ – ٢٥) .

والملاحظ على بداية النص ونهايته وجود عنصر متعرج كونته الأقواس المتقابلة على هيئة رقم ثمانية (اللاتيني) يحتضن قوساً ثلاثياً ، مع وجود عنصر آخر بارز يماثل الوردة المفصصة التي تنتهي فصوصها من الاعلى بمركز واحد (رسم ٢) .

والذي يسترعي الأنتباه طول العنصر المتعرج البالغ (٣١سم) وربما كان هذا الطول البين لمعالجة المساحة الواسعة التي خصصت للنص وليس مجرد التأكيد على بدايته ونهايته ومما يؤكد ذلك تباعد الكلمات تباعداً ملحوظاً ولاسيما في النصف الثاني من النص . ومن المرجح ان القسم الأصم الواقع تحته على القطعة المفقودة كان مشغولا بمعالم زخرفية ، استناداً الى خاصية ملء الفراغ التي امتاز بها الفن الأسلامي على الرغم من عدم وجود مايأخذ بايدينا لمعرفة ماهية تلك المعالم .

ولابد من الوقوف عند بعض عبارات النص وكلماته لبيان مدلولاتها :

١ ــ عبارة (تطوعت بعمارة هذه التربة) : من المؤكد انها تدل على الشخص الذي امر بانشاء او تجديد المبنى الذي ثبت فيه المدخل وليس المعمار او البناء وذلك لورود نصوص تذكارية مشابهة في الموصل لها ذات المدلول (٤٩) في حين وردت كلمات ، اخرى في نصوص مباني الموصل الأثرية وعناصرها المعمارية تدلل صراحة على البناء والعمل منها : عمل وعمله (٥٠) وصنع وصنعة (٥١) وعلاوة على ماتقدم فان تاء التأنيث في كلمة (تطوعت) تشير الى كون المتطوع امرأة وليس من اليسير او المتعارف عليه ان تنهض امرأة باعمال البناء وانما يدل ذلك على كونها المنفقة على اقامة هذه المأثرة ، على غرار غيرها من المحسنات اللاتي نهضن باعمال عمرانية مماثلة في الموصل وما يؤسف له ان التلف والفقدان بالنص ذهب باسم تلك المحسنة الا من بقايا بعض الحروف التي لايمكن بواسطتها التعرف عليه .

وفي كل الحالات فالمقصود بالتطوع هنا تجديد المبنى اوترميمه اوعمل المدخل وليس بناءه الاول لان الهروي المتوفي سنة (٦١١هـ) تعرض الى ذكر المبنى (٥٣) ، على حين يعود المدخل الى النصف الثاني من القرن (٧هـ) على اكثر تقدير كما سيرى .

٢ ــ عبارة (الفقيرة الراجية رحمه الله تعالى) : تعد مثل هذه العبارة اومايماثلها من القاب التواضع والتذلل لله تعالى (٥٤) .

٣ ــ التربة يقصد بالتربة ظاهر الأرض اوالشيء الذي يوضع عليه التراب (٥٥) . ثم اصبحت تدل على القبر ، وتطور مدلولها فاخذت تدل على قبر يقترن بقبة تغطي البناء الذي يضمه ، غير انه في معظم الأحيان كانت التربة تتكون من مرافق متعددة (٥٦) . وهذا يتفق مع ماذكره الديوجي من أنه ادرك القبة وحولها آثار الرباط الذي كان يتكون من مرافق متعددة (٥٧) .

٣ — الضريح : يعني في اللغة الشق الذي يتوسط القبر ومن اللغويين من يقول ان الضريح هو القبر كله(٥٨)،ثم تطور مدلوله فاصبح يدل على الغلاف الذي يغلف به القبر (٥٩) ، وفعلا نجد ان المباني الدينية في الموصل التي تضم قبوراً حقيقية كالمراقد اورمزية كالمزارات قد ضمت صناديق قبور من الرخام اوخشب الساج كما هو الحال في مزار علي الهادي ، (٦٠) ومزار الأمام محمد بن الحنفية (٦١) (رسم ٢٦) .

اما المميزات الفنية بالنسبة لحروف النص التذكاري فهي مماثلة لذات المميزات التي وجدناها في النص القرآني السابق كالترويس والتشعير في بعض الحروف الأولية والترابط بين البعض الأخر والحركات والزينة والزخرفة الخطية ، فضلا عن ميزة اخرى وهي تنوع رسم بعض الحروف ومثال ذلك حرف الراء في كملتي (بعمارة) و(المباركة) (الرسوم ٢٣ — ٢٥) .

هذا والملاحظ على الشريط المتضمن النص القرآني اكثر عرضاً من الشريط الثاني المتضمن النص التذكاري وذلك لتأكيد قدسية النصوص القرآنية .

وبعد فالمدخل لايحمل تأريخاً مدونا ، كما ان الشخص المنشيء قد ذهبت الظروف الطبيعية باسمة وبالتالي لايمكن التعويل على كتب التراجم والوفيات لمعرفة تاريخه ، كما لايمكن الركون الى تاريخ محراب المبنى (٦٨٦هـ/ ١٢٨٧م) المعروض حاليا في المتحف الحضاري ببغداد على انه يمثل تاريخ المبنى اوتجديده بما في ذلك المدخل الا اذا كانت المميزات المعمارية والفنية تؤيد ذلك ولهذا توجب علينا اعتماد الدراسة المقارنة لتصميمه وعناصره المعمارية وخصائصه الفنية لمعرفة تاريخه التقريبي .

فالتصميم المعماري للمدخل يماثل تصاميم مداخل العهدين الاتابكي والايلخاني (٦٣) كما اتضح لنا من قبل (رسم ١١ ، ١٢) ولهذا يمكن رده إلى احد هذين العهدين الاان خلو صنجاته وكابليه من المعالم الزخرفية يخرجه من نطاق العهد الاتابكي الذي تميزت صنجات وكوابيل مداخله بزخارفها (رسم ٩ ، ١١) ويدخله ضمن العهد الايلخاني التي خلت صنجات مداخله وكوابيلها من تلك التزيينات الفنية (٦٤) (رسم ١٠، ١٢) .

وبالنسبة للمميزات الخطية فالضعف الذي لاحظناه في خط الثلث ، وعدم التوفيق بين الكلمات والمساحات المخصصة لها ، وقلة التزيينات الخطية كل ذلك كان مألوفاً في العهد الايلخاني بخلاف العهد الاتابكي الذي كان قد بلغ فيه خط الثلث اوج رقية (٦٥)(رسم٢٧).

واستناداً إلى ما تقدم نرجح عودة المدخل إلى العهد الايلخاني (٦٦٠ – ٧٣٦هـ/ ١٢٦١ – ١٣٣٥م) . ولما كان خط الثلث على طريقة ابن البواب الماثل بالمدخل قد استخدم خلال ذلك العهد حتى نهاية القرن السابع الهجري ثم حل محله خط الثلث على طريقة ياقوت المستعصمي في النصف الاول من القرن الثامن الهجري (٦٦) (رسم٢٨، ٢٩) عندها يمكن وضع تاريخ المدخل بين النصف الثاني من القرن السابع الهجري وبداية القرن الذي يليه وربما كان ذلك معاصراً او مقارباً للمحراب الذي كان بداخل المزار نفسه المؤرخ في سنة (٦٨٦هـ/ ١٢٨٧م)على الرغم من كون ذلك المحراب قد صنعه وتولى الاشراف عليه وتطوع بعمله اشخاص آخرون غير المحسنة التي تطوعت بعمل المدخل وتجديد المبنى كما مر بنا .

ومن نافلة القول انه على الرغم من رد المدخل الى فترة التساط الايلخاني الا ان ذلك لايمثل عنصراً معمارياً ايلخانيا وانما يدخل ضمن الطراز المعماري الموصلي ويدلل على محاولة التواصل الحضاري للمعمار في الموصل وهذا ينطبق على بقية المباني والمنجزات الحضارية في ذلك العصر .

ولابد ونحن في مجال التعرض لهذا المدخل ان نتأكد من هويته وذلك لكون بعض شبابيك العهد الايلخاني تماثل المداخل من حيث الحجم والتصميم والمميزات الفنية ومن امثلة ذلك جامع الأمام الباهر حيث يبلغ طول مدخله ٣,٦٦م وعرضه ٢,٦٧ في حين يبلغ طول شباكه ٣,٧م وعرضه ٢,١٧، كما ان تصميم كل منهما يتكون من اطار مستطيل يحف بفتحة تتوجها عتبه مصنجة ترتكز على كابل في كل جانب و يعلو كل ذلك عقد منبطح (٦٧) . والذي ميز الشباك عن المدخل هو النص التذكاري الذي يتضمنه والثقوب الموجودة في الجوانب الداخلية لاطاره والسطح السفلي لعتبته العليا التي كانت تستخدم لوضع القضبان الحديدية فيها « رسم٣٠ » والشيء ذاته ينطبق على شباك الغرفة الغربية لمزار محمد بن الحنيفة (٦٨) ، يضاف الى ذلك كون الشبابيك تشكل من مادة الرخام الموصلي لانها تقع في الفراغات الداخلية للمباني وليس الحلان – كما بينا –

وخلو العنصر المعماري قيد البحث من تلك الثقوب ، وبنائه من حجر الحلان الذي يستخدم في الفتحات الخارجية لمباني الموصل كما مر بنا يؤكد كونه مدخل لمبنى المزار ولايتعداه باي حال من الأحوال .

وهكذا استطعنا بواسطة الدراسة التحليلية والمقارنة من تدقيق اسم المبنى ، وموضع المدخل منه ، ومدى صلاحية مواده الأنشائية ، وتحقيق هيئته الأصلية وابعاده التقريبية والتعرض لعناصره المعمارية وتتبع اصولها ، ومدى نجاحها في تأدية وظائفها ، واكمال بعض نصوصه التالفة وتحليلها وبيان مميزاتها الفنية والتعرض لعبارات ومصطلحات النص التذكاري ، ورده الى تاريخه التقريبي ، والتعرف على هويته .

الهوامش :

(١) بنجه : كلمة غيرعربية وتعني هنا الاصابع الخمسة ، وقد اطلقت مجازاً على الكف فأصبحت تعني كف الامام علي (رض) . وقد اشار الهروي (المتوفي سنة ٦١١هـ) الى المزار بقوله (وبالموصل .. مشهد الطرح وبها كف الامام علي بن ابي طالب رضه) : الاشارات الى معرفة الزيارات ، نشر وتحقيق جاتين سورديل–طومين ، دمشق ١٩٥٣م ، ص٧٠ . كما تضمن محراب المبنى المنقول الى بغداد النص التالي : (هذا اثر كف مولانا امير المؤمنين علي عليه السلام واثر حافر فرسه) (د. احمد قاسم الجمعة : الآثار الرخامية في الموصل خلال العهدين الآتابكي والايلخاني ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة القاهرة ١٩٧٥م ، ج٢ ، ص٥٩٣) (رسم ١٨) .

(٢) نقولا سيوفي : مجموع الكتابات المحررة في ابنية مدينة الموصل ، تحقيق سعيد الديوهجي ، بغداد ١٣٧٦هـ/١٩٥٦م ، ص١٤٨ ، ١٤٩ .

(٣) الهروي : المصدر السابق ، ص٧٠ .

(٤) الديوهجي : المرجع السابق ، ص١٤٨ ، هامش ٢ .

(5) Herzfeld (E). and Sarra (F). , Archelogish Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Berlin 1911–1920, Vol. II, P. 277, Abb 267.

(٦) الهروي : المصدر السابق ، ص٧٠ .

(٧) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٥٩٧

(8) Herzfeld Op. Cit., Vol. II, P. 271, Abb. 266.

(٩) الحلان : نوع من الصخور الجيرية (كاربونات الكالسيوم) وربما اشتقت تسميته من مصدر التحلية وذلك لاستخدامه في تحلية العمائر ، بالاضافة الى بعض العناصر المعمارية.

(١٠) الرخام الموصلي : يتكون من مادة الجبس اي كبريتات الكالسيوم المائية ، ولهذا لا يعد رخاماً بالمعنى الجيولوجي لكون الرخام الحقيقي يتكون من مادة الكالسايت (كاربونات الكالسيوم) ومادة الدولومايث (كاربونات الكالسيوم والمغنيسيوم المزدوجة .

Branson (E.B), Introduction to Geology, London 1952, 224; Toll (A.L.), The Geology of South Africa, 3rd. Ed., London 1954J P. 529

الجمعة : المرجع السابق ، ص٢٢ .

(١١) د. حسن صادق : الجيولوجيا ، ط٣ ، القاهرة ١٣٥٠هـ/١٩٣١م ، ص٧٣ .

(١٢) البستاني : دائرة المعارف ، بيروت ١٨٨٤م ، م٨ ، ص٥٧٤ .

(١٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص٢٦ .

(14) Krunic (J)., Mashhad Yahlya Abu Qasim Mosul, Iraq Protection of Cuitural Herileges Seorial No. 1101, Paris, March 1969, Fig. 1.

(١٥) الجمعة : المرجع السابق ، ج٢، رسم ٣٥ .

(16) Krunio, Op. Cit., Fig 1.

(١٧) المرجع نفسه ، رسم ٣٥ .

(١٨) د. كمال الدين سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، القاهرة ، ص٨٢ .

(١٩) صبحي اعشى : نماذج من الفن المعماري الموحدي بالمغرب ، المحمدية ١٩٧٧م ، ص١٨ .

(٢٠) د. عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها وآثارها من جوهر الصقلي الى الجبرتي المؤرخ ، القاهرة ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م ، ص٥٤ .

(٢١) سامح : المرجع السابق ، ص٩٨ .

(٢٢) المرجع نفسه ، ص٨٢ ؛ حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ، تونس ١٨-٢٩ مايو (أيار) ١٩٦٣م ، القاهرة ١٩٦٥م ص٣٧٨ .

(٢٣) سبتينو موسكاتي : الحضارات السامية القديمة ، ترجمة الدكتور السيد يعقوب ابو بكر ومراجعة الدكتور محمد القصاص ، القاهرة ، ص١٠٩ .

Scranton (R.L.), Aesthetic of Ancient Art, Chicago 1964, PL. 42.

(24) Fletcher (B)., Ahistory of Architecture on the Comparative Method 7th. Ed. London 1961 ·1963, P. 141G.

(25) Ibid., P. 195H

(٢٦) مانويل جو ميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ترجمة الدكتور لطفي عبد البديع والدكتور محمد عبد العزيز سالم ومراجعة الدكتور جمال محمد محرز ، مصر ١٩٦٨م ، ص٣٤٢ ش ٢٤٠ .

(٢٧) المرجع نفسه ، ص٢٦٠ ، ش٢٧٦ .

(٢٨) د. احمد قاسم الجمعة : العناصر المعمارية والفنية لقبة الصخرة والمسجد الاقصى ، آداب الرافدين ، العدد ١٥ لسنة ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ص٢٢٩ .

(٢٩) الجمعة : الآثار الرخامية ، ص٨٦ .

(٣٠) المرجع نفسه ، ص٨٩ .

(٣١) المرجع نفسه ، ص٥٥ .

(32) Hartner (W.), The Preudoplanelary Nodes of the Moons Orbit in Hindu and Islamic I concgraphies Ars Islmica., Vol., New Yorık 1968, P. 144, Fig. 28.

(33) Abbu (A,N.), The Ayyubid Domed Buildings of Syria, Vol. 2, Fig. 19.

(34) Ibid., Fig. 90.

(35) Creswell (K.A.C.), The Muslim Architecture of Egypt, Oxford, Vol. II, PL. 27a. C.

(٣٦) يتميز خط الثلث على طريقة ابن البواب بالليونة والاستدارات في نهايات الحروف الأخيرية ووجود الترويس في الحروف المنتصبة وغلظها في القسم العلوي وتشعيرها ودقتها في قسمها السفلي مع ميلها الى القصر وتضخم بقية الحروف بصورة عامة ، وله خاصية ملء المساحات المخصصة للكتابة بواسطة حركات الشكل والزخرفة ، كما يميل الى التسلسل المتتالي للكلمات وندرة تداخلها بالاضافة الى وجود ميزة الترابط بين الحروف (الجمعة : المرجع السابق ، ص١٤٥) .

(٣٧) سورة ق : الآية ٣١ .

(٣٨) كذا بالاصل والصحيح (لكل) .

(٣٩) سورة ق : الآية ٣٢ .

(٤٠) كذا بالاصل بدون همزة والصحيح جـ(ـاء) .

(٤١) سورة ق : الآية ٣٣ .

(٤٢) سورة ق : الآية ٣٤ .

(٤٣) سورة ق : الآية ٣٥ .

(٤٤) تعد الرطوبة نتيجة لتأثير قوى فيزياوية محددة وغير متوازنة في بناء ما وتتواجد عادة في الطابق الأرضي فقط وفي الاجزاء السفلى من البناء غير ان ارتفاعها لا يتعدى ابداً اربعة امتار من مستوى سطح الطريق (جيوفاني مزاري : الرطوبة في المباني التاريخية ، ترجمة ناصر عبد الواحد ، بغداد ١٩٨٤م ، ص٥ ، ٨ .

(٤٥) الجمعة : المرجع السابق ، الرسوم ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٥٦ ، ٨٧ ، ١٠٠ .

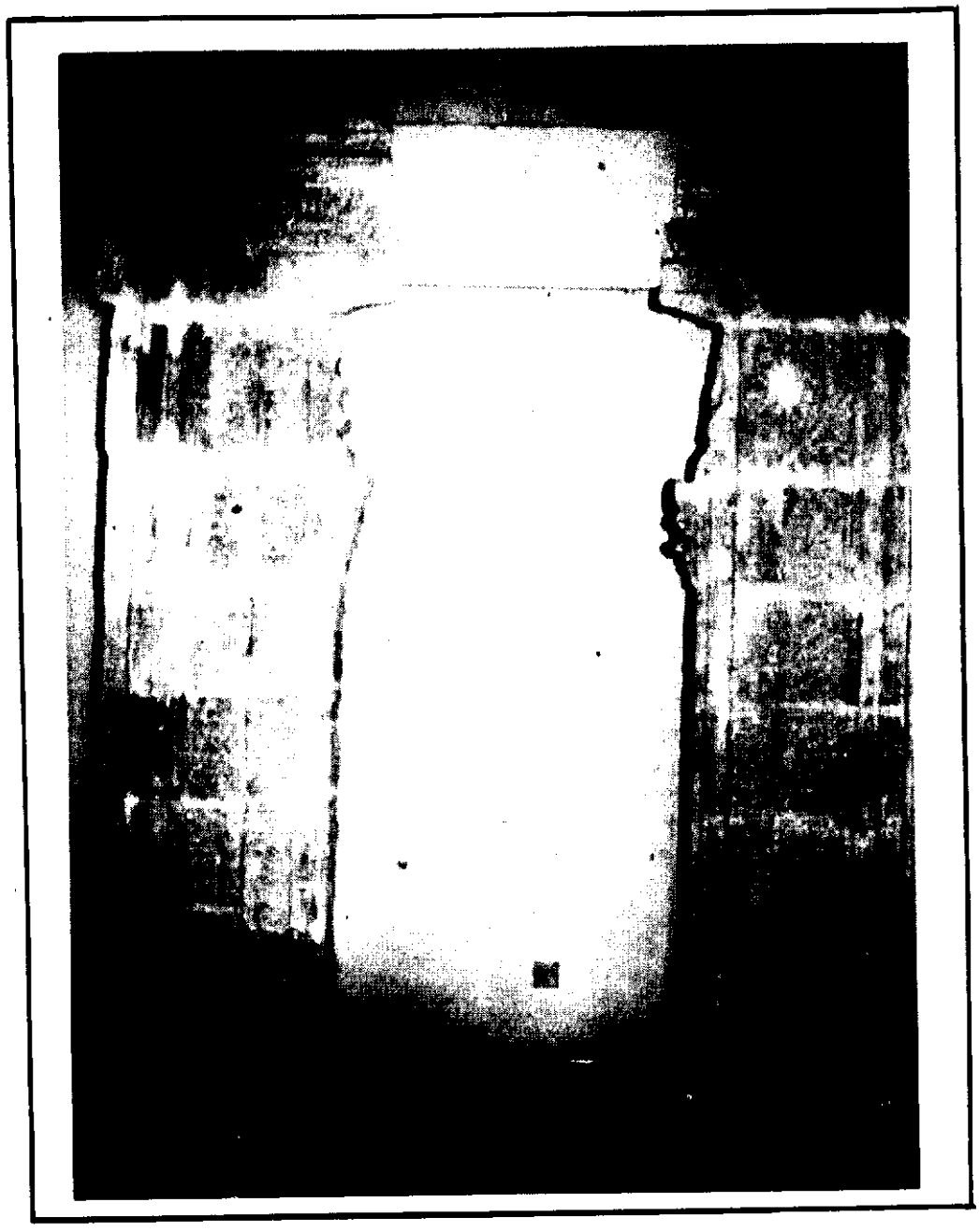
(٤٦) المرجع نفسه ، ص ٤٢٧ ، ٤٣٨ ، ٥٢٢ ، ٥٢٦ .

(٤٧) المرجع نفسه ، رسم ٤٤ .

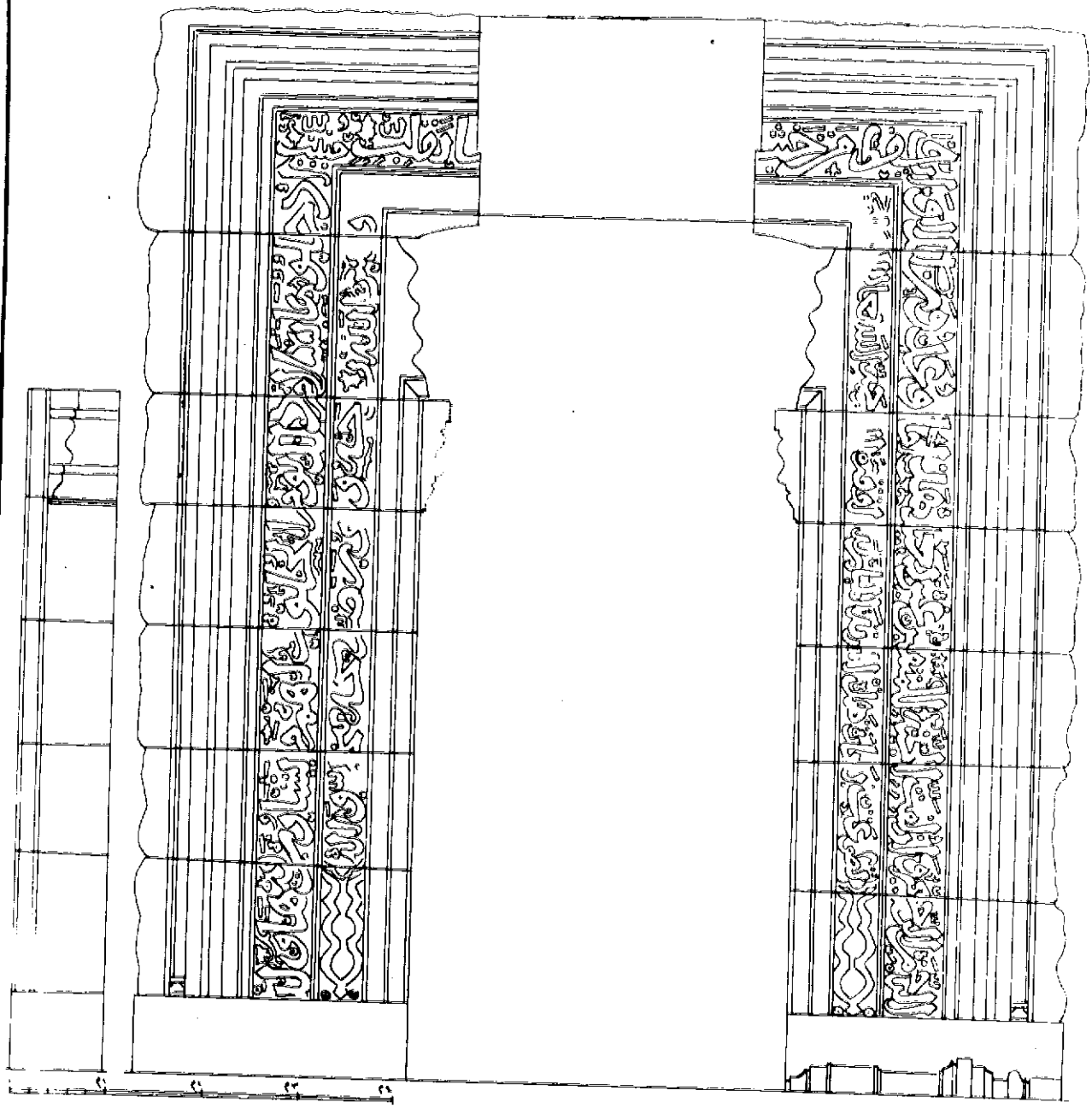
(٤٨) المرجع نفسه ، رسم ٤٦ .

(٤٩) سيوفي : المرجع السابق ، ص٧٠ ، ٩٥ ، ١٠١ ، ١١٤ ، ١٤٩ .

(٥٠) سعيد الديوه‌جي : اعلام الصناع المواصلة ، الموصل ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م ، ص١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ١٧٤ ، ١٧٦ .
(٥١) المرجع نفسه ، ص١٥٩ ، ١٦٤ ، ١٧٠ .
(٥٢) سيوفي : المرجع السابق ، ص١١٤ ؛ احمد قاسم الجمعة : محاريب مساجد الموصل الى نهاية حكم الاتابكة ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة لجامعة القاهرة ١٩٧١م ، ص١٠٨ .
(٥٣) الهروي : المرجع السابق ، ص٧ .
(٥٤) د. حسن الباشا : الالقاب الاسلامية ، القاهرة ١٩٥٧م ، ص٣٩٣ .
(٥٥) ابن منظور : لسان العرب ، بولاق ، مادة ترب ، ج١ ؛ ص ٥٢ .
(٥٦) علاء الدين احمد العاني : المشاهد ذات القباب المخروطة ، بغداد ١٩٨٢م ، ص ١٩، ٢٠
(٥٧) سيوفي : المرجع السابق ، ص١٤٩ ، حاشية ٢ .
(٥٨) ابن منظور : المصدر السابق ، مادة ضرح ، ج٣ ، ص٣٥٨ .
(٥٩) العاني : المرجع السابق ، ص١٨ .
(٦٠) الجمعة : الآثار الرخامية ، ج٢ ، ص٩٠٢ .
(٦١) الجمعة : محاريب مساجد الموصل ، ص ١٨٤ .
(٦٢) الجمعة : الآثار الرخامية ، ص٥٩٦ .
(٦٣) المرجع نفسه ، ص٥٥ .
(٦٤) المرجع نفسه ، ص٧١ ، ٨٣ .
(٦٥) المرجع نفسه ، ص٦٢٧ ، ٦٢٨ .
(٦٦) المرجع نفسه ، ص١٥٤ ، ١٥٥ ، ٦٢٩ .
(٦٧) المرجع نفسه ، ص٤٨٠ ، ٦٢٣ .
(٦٨) المرجع نفسه ، ص٦٢٩ ، رسم ١٠١ .

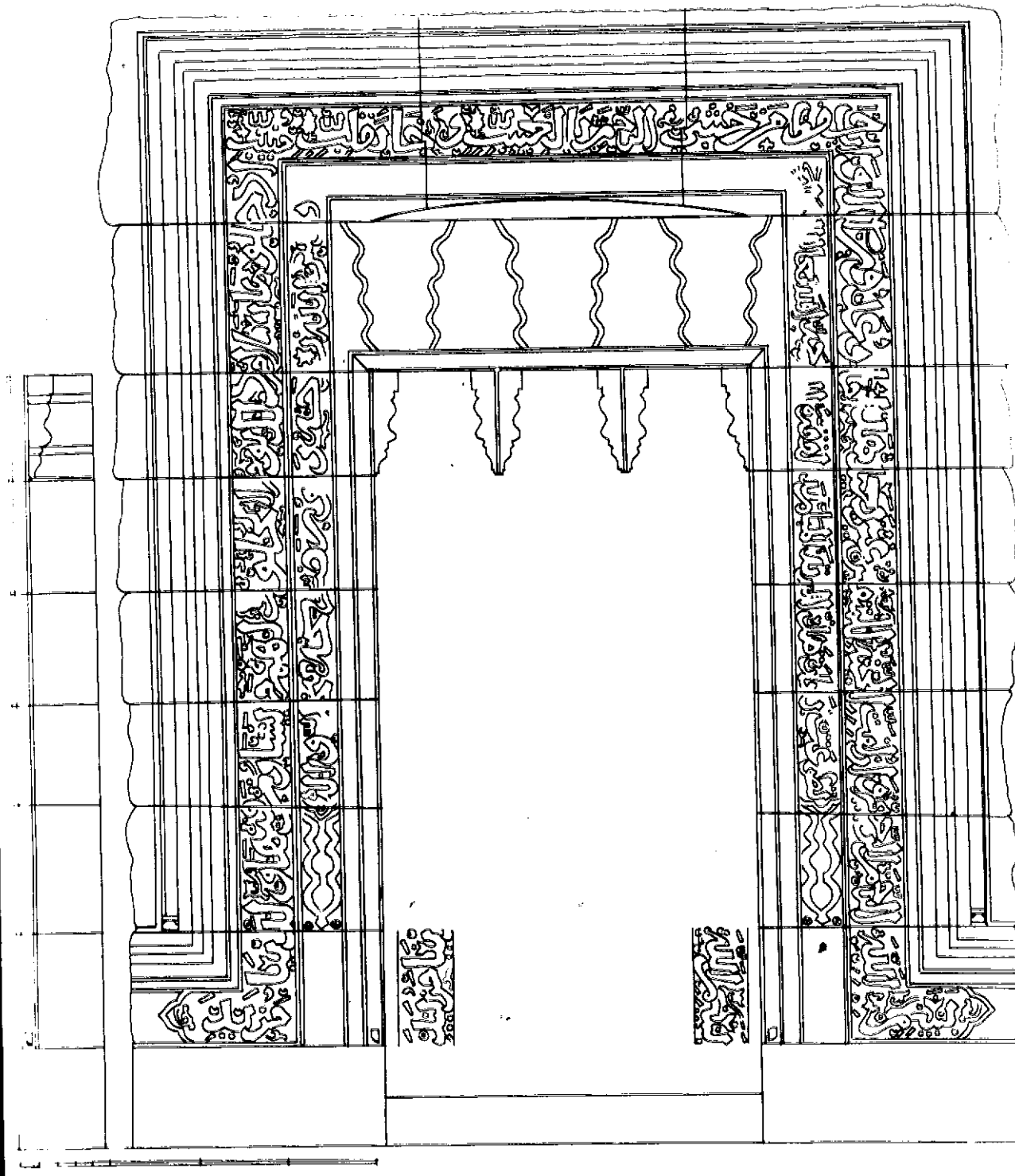


صورة (١) مدخل كلك (بنجة) الامام علي في الموصل بوضعه الحالي . (بحدود النصف الثاني من القرن ٧ هـ / ١٣ م) .



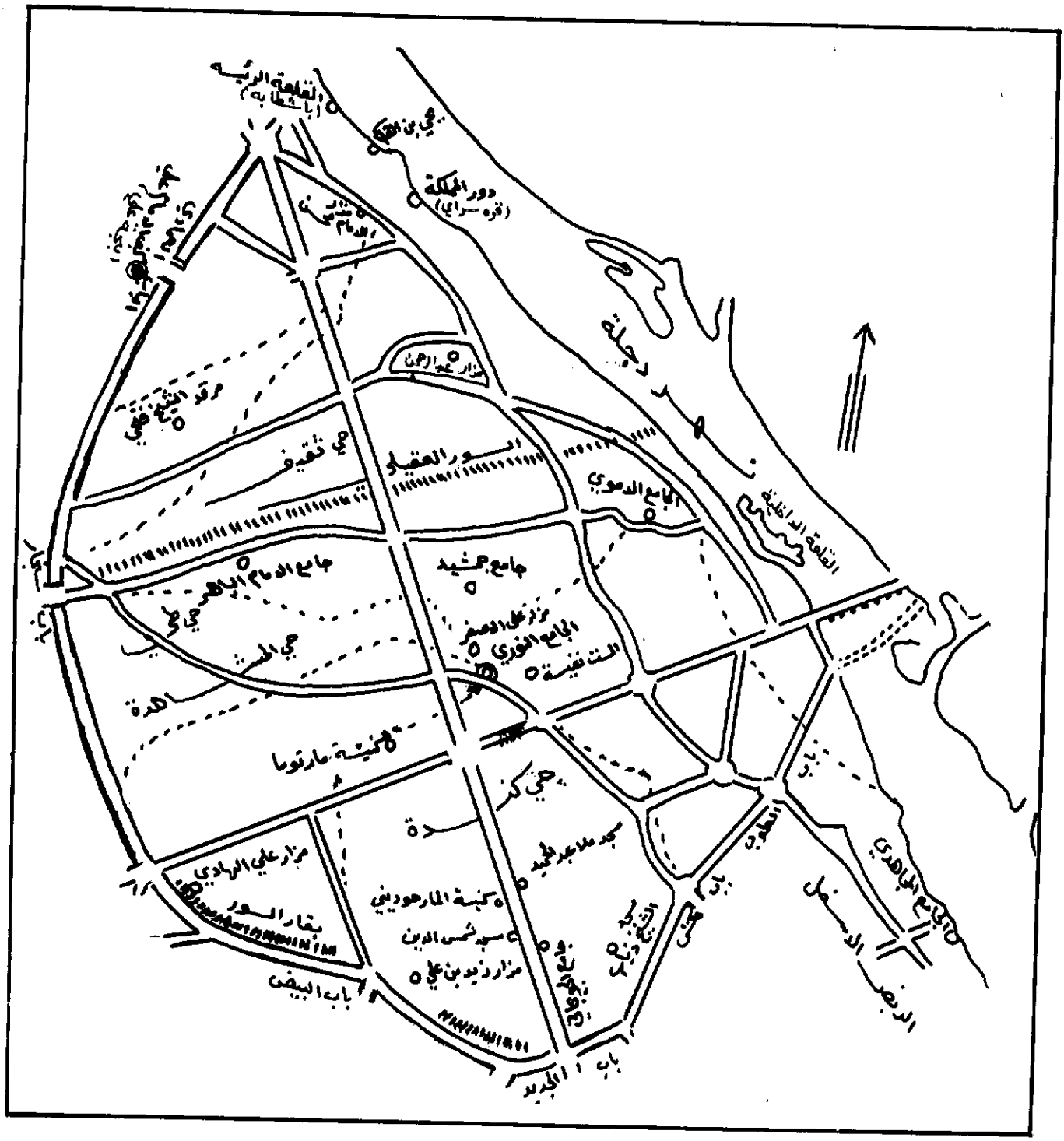
رسم (١) تخطيط مدخل مزار كف (بنجة) الامام علي في الموصل بوضعه الحالي (بحدود النصف الثاني من القرن ٧ هـ / ١٣ م).

(تخطيط د. احمد قاسم الجمعة).



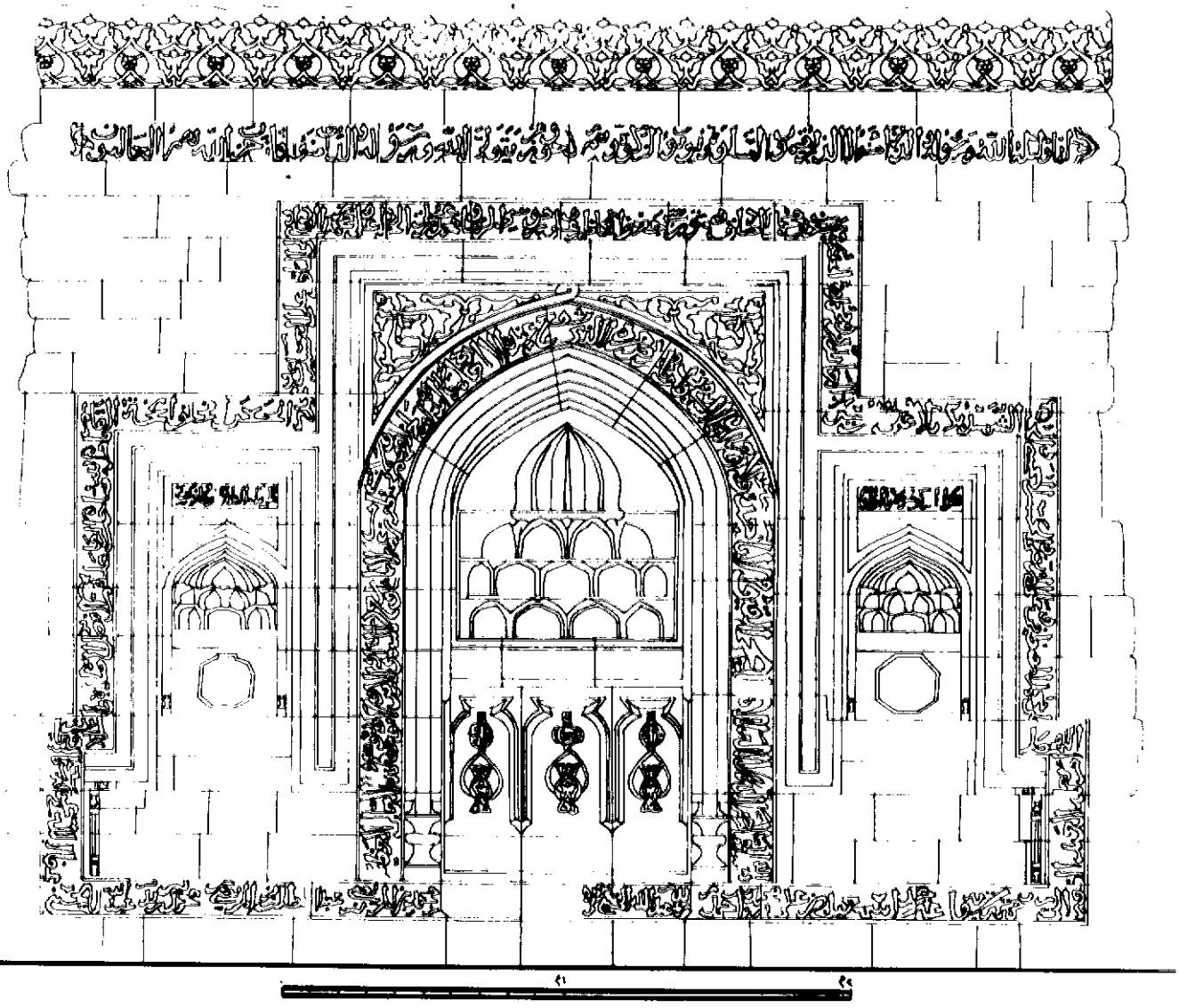
رسم (٢)تخطيط مدخل مزار كلد (بنجة) الامام علي في الموصل بوضعيته الاصلية المحققة .
(بحدود النصف الثاني من القرن ٧ هـ / ١٣ م) .

(تخطيط د . احمد قاسم الجمعة) .



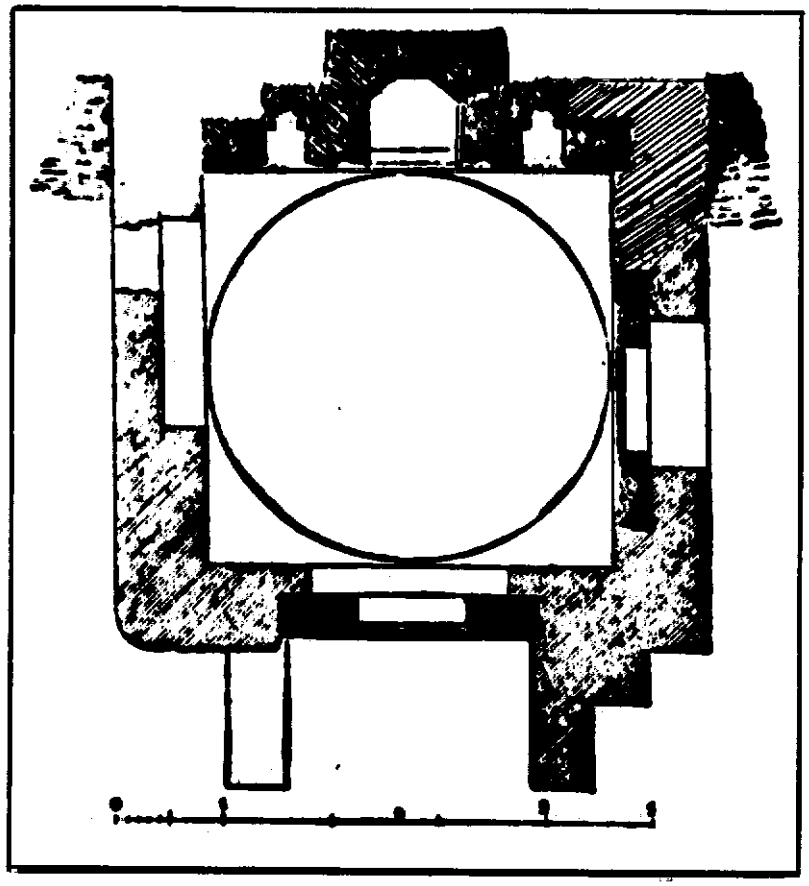
رسم (٢) خارطة الموصل القديمة .

(تخطيط د . احمد قاسم الجمعة) .



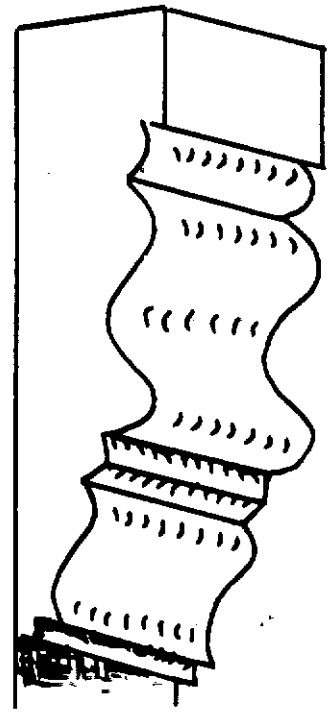
رسم (٤) تخطيط محراب مزار كف (بنجة) الامام علي بالموصل (٦٨٦ هـ / ١٢٨٧ م) .

(تخطيط د . احمد قاسم الجمعة)

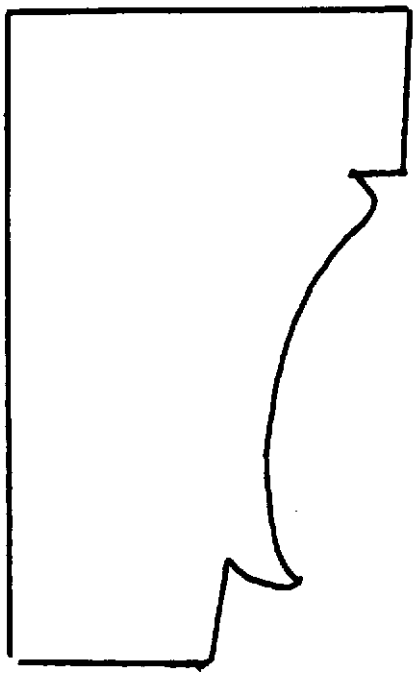


رسم (٥) تخطيط مزار كف (بنجة) الامام علي بالموصل .
عن : (هرزفيلد) .

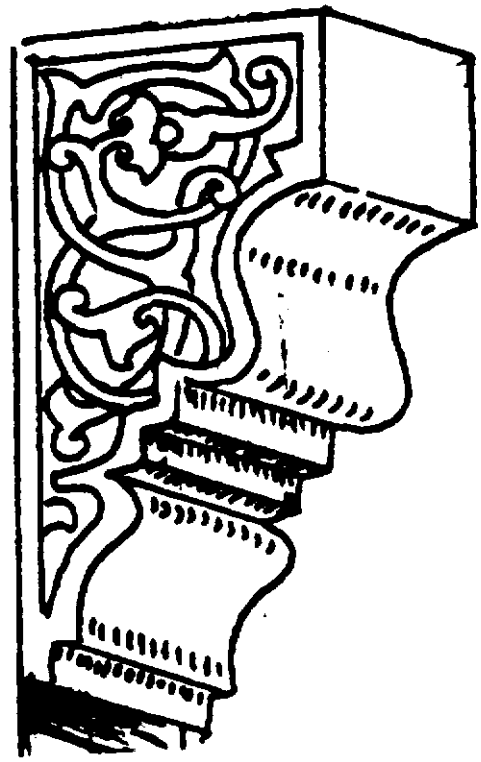
رسم (٦) الفريز من مزار كف (بنجة) الامام علي بالموصل (بحدود القرن ٥ هـ / ١١ م) .
عن : (هرزفيلد)



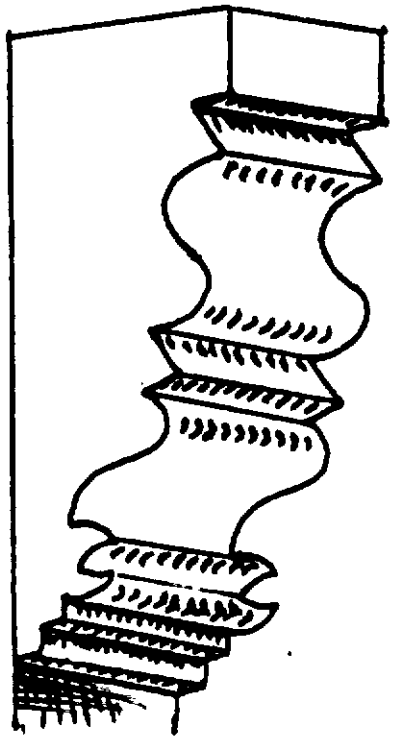
رسم (٧) كابل مدخل مزار كف الامام علي بالموصل .



رسم (٨) كابل بيزنطي .



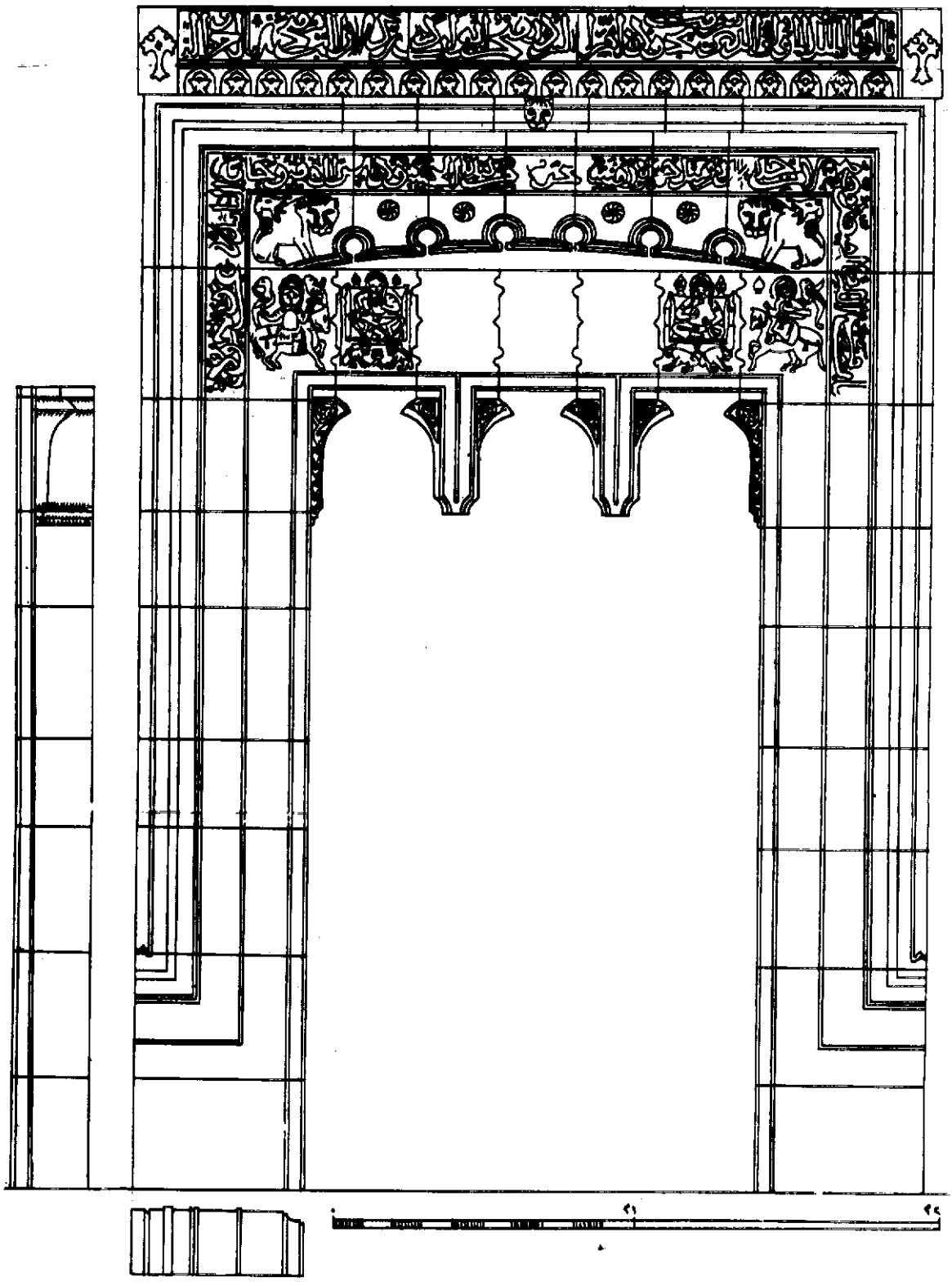
رسم (٩) كابل من مدخل جامع عمر الاسود بالموصل .



رسم (١٠) كابل من احد كنائس الموصل

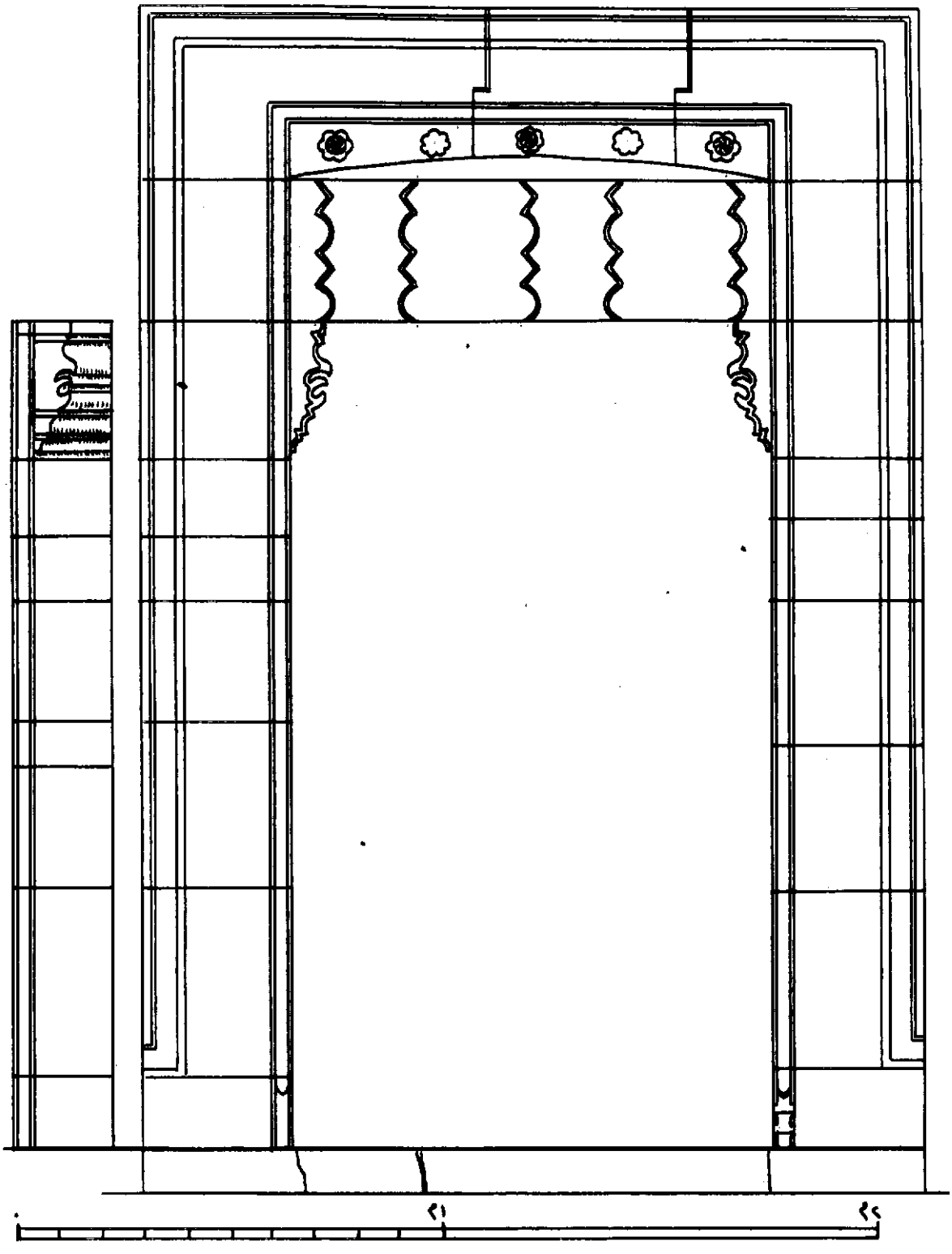
كوابيل موصلية واجنبية للمقارنة .

(تخطيط د . احمد قاسم الجمعة)



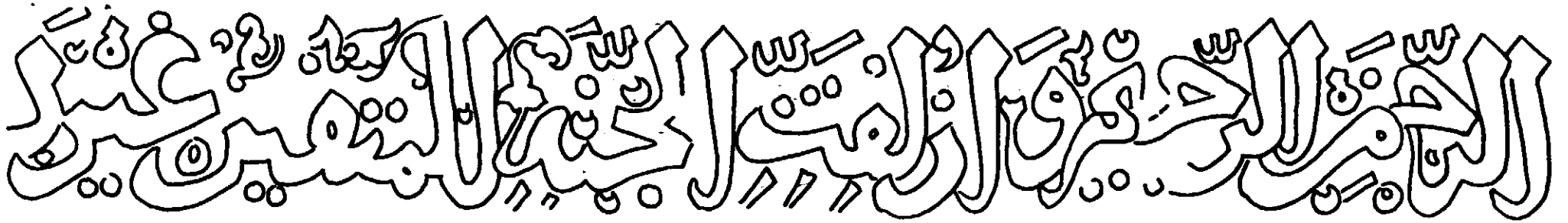
رسم (١١) تخطيط مدخل كنيسة المارحودينى بالموصل . (بحدود النصف الاول من القرن ٧ هـ / ١٣ م) .

(تخطيط د . احمد قاسم الجمعة)



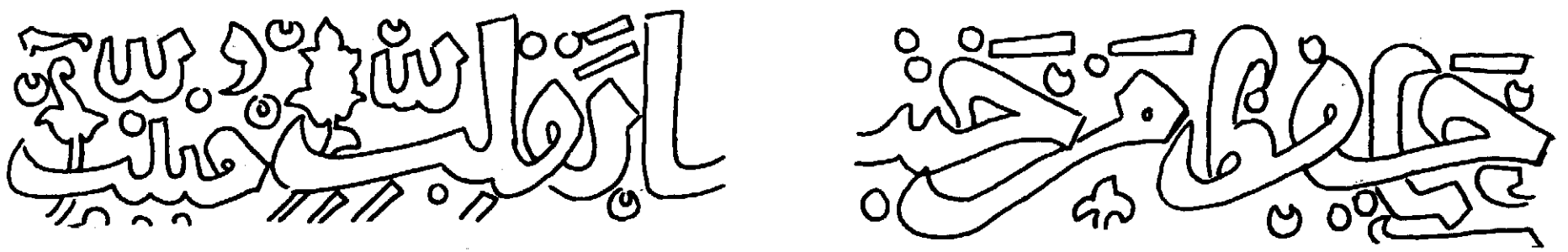
رسم (١٢) تخطيط احد مداخل جامع جمشيد بالموصل . (بحدود نهاية القرن ٧ هـ / ١٣ م او بداية القرن ٨ هـ / ١٤ م) .

(تخطيط د . احمد قاسم الجمعة)



رسم (١٣) .

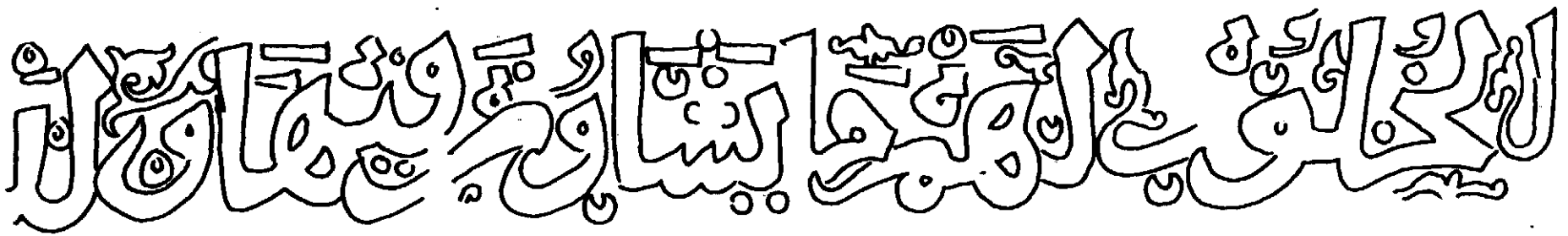
رسم (١٤) .



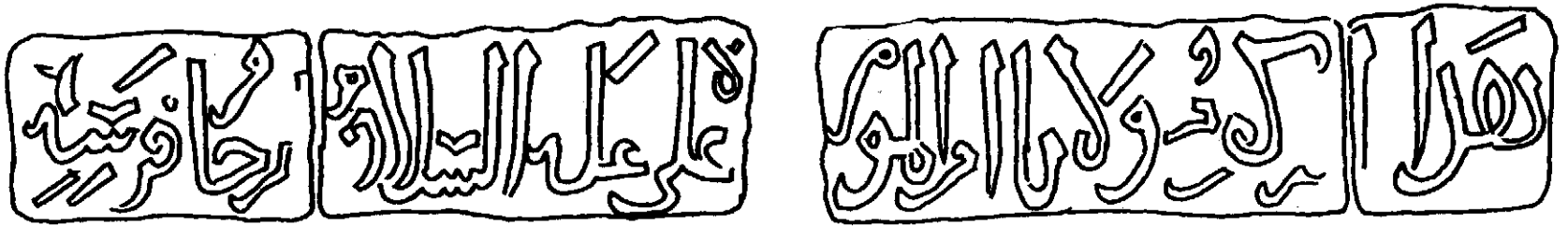
رسم (١٥) . النص القرآني المنفذ على الشريط الخارجي لمدخل مزار كف الامام علي بالموصل .

(رسم د . احمد قاسم الجمعة)

رسم (١٦)

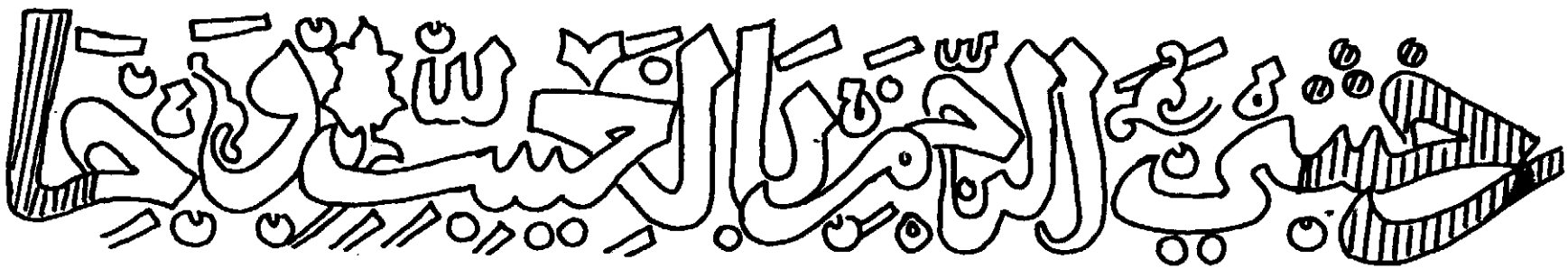


رسم (١٧) النص القرآني المنفذ على الشريط الخارجي لمدخل كف مزار الامام علي بالموصل .

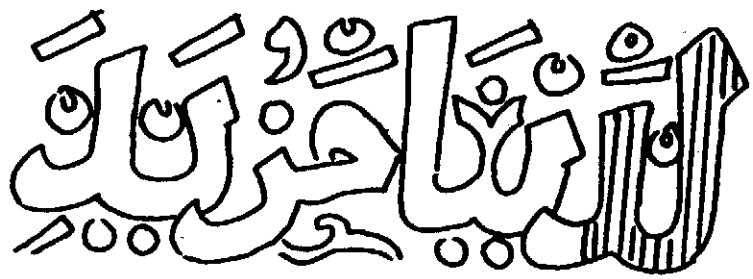


رسم (١٨) النص التذكاري الكائن على محراب مزار كف الامام علي والمتضن التسمية الحقيقية للمزار (٦٨٦ هـ / ١٢٨٧ م) .

(رسم د . احمد قاسم الجمعة)



رسم (١٩)

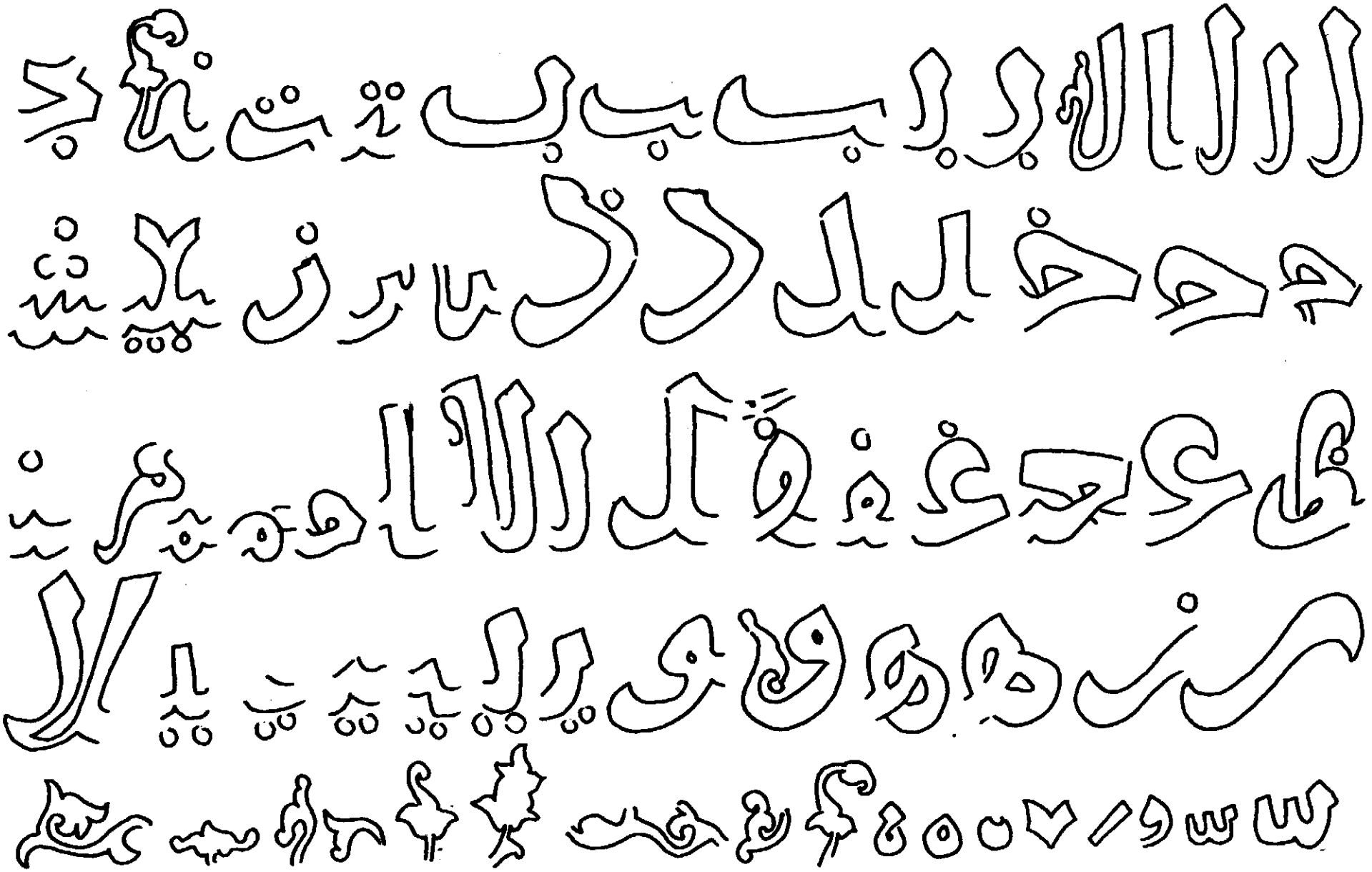


رسم (٢١)

رسم (٢٠)

الرسم التقريبي للنص القرآني المفقود من الشريط الخارجي لمزار كف الامام علي .

(رسم د . احمد قاسم الجمعة)



رسم (٢٢) تحليل الحروف وحركات الشكل والزينة الخطية للنص القرآني الكائن على مدخل مزار كف الامام علي بالموصل .

(رسم د . احمد قاسم الجمعة)

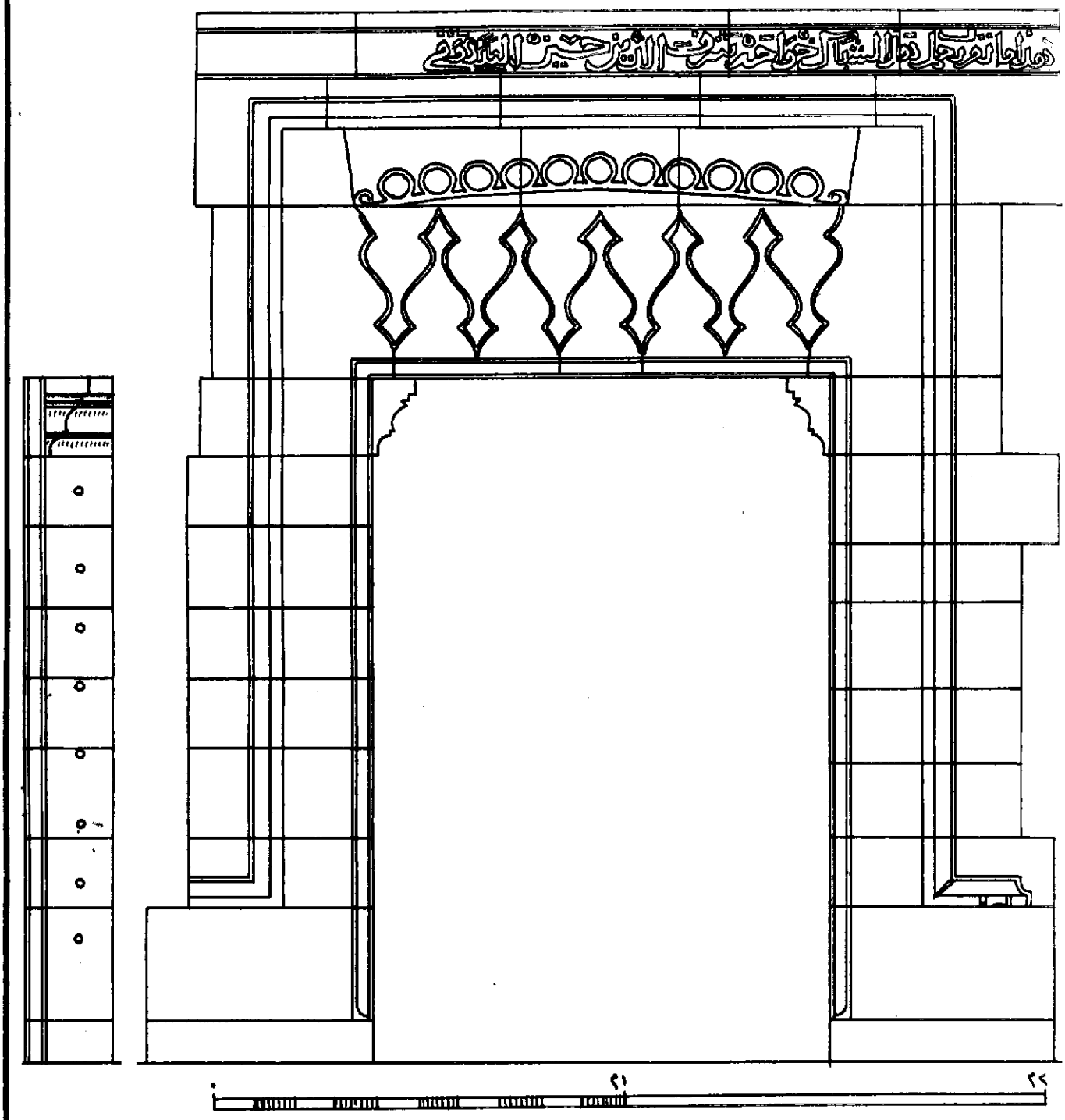
رسم (٢٣)

رسم (٢٤)

رسم (٢٥).

النص التذكاري المنفذ على الشريط الداخلي لمزار كف الامام علي بالموصل
(بحدود النصف الثاني من القرن ٧ هـ / ١٣ م).

(رسم د . احمد قاسم الجمعة)



رسم (٢٠) تخطيط شباك جامع الامام الباهر بالموصل . (بحدود النصف الثاني من القرن (٨ هـ / ١٤ م) .

(تخطيط د . احمد قاسم الجمعة)

رسم (٢٧) نص كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب من محراب الامام يحيى بن القاسم
بالموصل (٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م) .
(رسم د . احمد قاسم الجمعة)

رسم (٢٨) نص كتابي بخط الثلث على طريقة ياقوت المستعصمي من شباك مزار الامام محمد بن
الحنيفة بالموصل (٧٣١ هـ / ١٣٣٠ م) .
(رسم د . احمد قاسم الجمعة)

رسم (٢٩) نص كتابي بخط الثلث على طريقة المستعصمي من شباك مسجد الامام ابراهيم
بالموصل (النصف الاول من القرن ٨ هـ / ١٤ م) .
(رسم د . احمد قاسم الجمعة)