



جمعية الحفاظ على تراث مصر
الشهر، برقم 6732 لسنة 2006



المرأة في التراث المصري

تعتبر مصر من أقدم المجتمعات البشرية التي عرفها التاريخ من حيث النشأة والاستمرارية، ونظرًا إلى أن حضارتها مدونة فقد وصل إلينا الكثير من المعلومات عن حياة المجتمع وبخاصة المجتمع الأسرى.

ونجد أن دور المرأة في المجتمع المصري هام وواضح ، ولها حضور قوى حتى في الرسومات الجدارية التي وجدت في المعابد والمقابر المصرية القديمة، الزوجة بجوار الزوج تضع يدها بحب وحنان على كتفيه وغالبًا بينهما أحد أبنائهما بنتًا كان أو ولدًا.

المجلس الأعلى للثقافة

جمعية المحافظة على التراث

المرأة في التراث المصري

جمعية المحافظة على التراث
أعمال المؤتمر السنوي الثاني



المجلس الأعلى للثقافة
لجنة الدراسات الأدبية واللغوية

بطاقه الفهرست
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مؤلف المرأة في التراث المصري (٢٠١٠ : القاهرة) .
المرأة في التراث المصري : أعمال المؤخر السنوي الثاني .
- القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، جمعية المحافظة على
التراث ، ٢٠١٠ ، ٢٧٢ ص ، ٢٤ سم

١ - المرأة في الأدب العربي - مؤشرات .
(أ) العنوان ٨١٠، ٨٩٢٨٧٦٣

رقم الإيداع ٢٠١٠/٥٩٧
الترقيم الدولي 8-977-479-990-I.S.B.N.
طبع بالهيئة العامة لشئون المطبع الأميرية

الأفكار التي تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هي اجتهادات أصحابها ،
ولا تُعبر بالضرورة عن رأي المجلس.

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة .

شارع الجبلية بالأبراج - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٨٤٢٧٣٥٨٠

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel. : 27352396 Fax : 27358084

www.scc.gov.eg

مقدمة

مصر تُعتبر من أقدم المجتمعات البشرية التي عرفها التاريخ من حيث النشأة والاستمرارية، ونظرًا إلى كونها حضارة مدونة فقد وصل إلينا الكثير من المعلومات عن حياة المجتمع وبخاصة المجتمع الأسرى.

ونجد أن دور المرأة في المجتمع المصري هام وواضح ولها حضور قوى حتى في الرسومات الجدارية التي وُجدت في المعابد والمقابر المصرية القديمة، الزوجة بجوار الزوج تضع يدها بحب وحنان على كتفه وغالباً بينهما أحد أبنائهما بنتاً كان أو ولداً.

وتحدى الأسطير عن الزوجة الحبيبة والأم المربية الفاضلة لحورس...

إيزيس

المصرية أول ملكة في تاريخ البشر تحكم إمبراطورية واسعة، ترسل حملات، تبني معابد وتقيم مسلات... نفرتيتي.

وهي التي خصّها الحكيم توت بالنصائح لمعاملة زوجها وأبنائها. هي هاتور الجميلة... هي تى... هي نفرت... هي ميراث لا ينقطع من العطاء، ابنة وزوجة وأمًا.

ويحتوى تراثنا القبطى على أمثلة عديدة من النساء قدمن معانى نبيلة للحب والعطاء والتضحية حتى بالنفس.

فيرينا الفتاة التي ذهبت إلى سويسرا مع الفرقة التي من طيبة في القرن الثالث الميلادى وتمكث هناك تعلم أهل سويسرا النظافة ويطلقون اسمها على المدن والكنائس ويقيّمون لها التماضيل في الميادين.

هذا غير كثیر من الشهیدات مثل القديسة کاترینا والقديسة دولاجی التي
قدمت أولادها للاستشهاد على يد الرومان، القديسة دميانة ذات الحسب
والنسب، وغيرهن الكثیرات.

وفي الإسلام نجد سيدات حرصت مصر على تسمية مساجد بأسمائهن
مثل السيدة زينب، والسيدة نفيسة، والسيدة عائشة والسيدة رقية.
وشرج الدر التي تقلدت الحكم في مصر في أثناء دولة المماليك.
وفي العصر الحديث نجد هدى شعراوى، وصفية زغلول، واستر فهمي
ويصا.

وفي تراثنا الشعبي نجد الفلاحة المصرية تسمى ست الدار، وست أبوها،
وست الكل، وأم الخير، وأم السعد...
بهيئة التي خلدها المثال مختار، كاتمة الأسرار، حاملة الجرة، أم الشهيد
وأم البطل...
هي مصر.

جمعية المحافظة على التراث المصري

من مظاهر الحب والغرام في الحضارة المصرية القديمة

لؤي محمود سعيد

ينظر الكثيرون إلى إنجازات الحضارة المصرية القديمة باعتبارها أنموذجاً للنقد والنبوغ الإنساني المبكر الذي سبق الكثير من المراكز الحضارية في العالم القديم. وقد وصلت درجة الانتهار أحياناً إلى درجة اعتبار هؤلاء المصريين أفراداً خارقين للعادة أو تميزوا بقدرات تفوق البشر العاديين. لكن إلقاء الضوء على الجانب الإنساني في حياة هؤلاء القدماء يزيل كثيراً من تلك الأوهام، ويوضح جوانب نابضة بالحيوية والعذوبة تؤكد أن المصريين كما تميزوا بقدرات علمية وحضارية فريدة فإنهم أيضاً قد ت漏水وا بأحساس إنسانية مرهفة.

غير المصريون عن مشاعر الحب بصورة المختلفة بطرق شتى سواء شعراً أو تصويراً.. فعبروا عن حب الوطن والانتماء له، وحب الأصدقاء والأسرة، وحب الحياة والتمسك بها، إلخ. لكن يبقى جانب الحب والغرام بين الرجل والمرأة هو الأكثر وضوحاً وتكراراً وجاذبية في نصوص الأدب المصري القديم.

تتعدد صور التعبير عن مشاعر الحب والوله بين الأحاجة في الأشعار والأغاني الغزلية العاطفية عند قدماء المصريين.. فهذا عاشق يتقنن في وصف مقاطن جسد حبيبته ويمتئن نفسه بيوم اللقاء حتى يبتها أشواقه، وهذه عذراء تتيم ولها بحبيبها ولا تعرف السبيل إلى أن تصارحه بمكونها وما يعتاج من نيران في جنبات صدرها.

إن تلك المساجلات العاطفية قد تتضمن أحياناً غرلاً عفيفاً، وفي أحياناً

أخرى عديدة قد يكون صريحاً ينث عن شوق جارف يصعب على المتميم أن يواريه.. فيقول عاشق:

«إن أختي (أى: حبيبتي) فريدة لا نظير لها..

فهي كالزهرة عندما تطلع في بداية العام..

ضياؤها فائق وجلاها وضاء..

جميلة العينين عندما تصوب سهامها..

حلوة الشفتين عندما تتطق..

طويلة العنق ناعمة الثدي..

شعرها أسود لامع..

ذراعها تفوق الذهب طلاوة..

عظيمة العجز نحيلة الخصر..

ساقاها تتمان عن روتها..

لقد أخذت بلبى في قلبها..

سعيد من يقبّلها..

لقد انشت كل أعناق الرجال

لانبهارهم عند رؤيتها».

وتقول عذراء أخرى مخاطبة حبيبها:

«إذا أحببت أن تلامس فخذى فإن ثبى لك..

هل ترید أن تتصرف عنى لتكتسو نفسك؟ لكنى أملك ملاءة

هل ترید أن تتصرف لأنك عطشان؟ خذ إذن ثبى وارشف ما يفيض منه

إن حبك تغفل في جسدى..

فعد كالجود لترى أختك (أى: حبيبتك)».

لكن الحب بين الرجل والمرأة لا يقتصر بالطبع على الأحبة المتباعدين الذين تفصلهم الحواجز والعوائق الاجتماعية.. لكنه أيضاً يتجسد في الحب بين الرجل وزوجته.

تتضمن على سبيل المثال تعاليم الحكيم بناح حتب ما يحضر على حب الزوجة والاهتمام بها، فيقول:

«إذا أصبحت رجلاً معروفاً فتروج وأحبب زوجتك كما يليق بها، قدم لها الطعام واستر ظهرها بالملابس، فأفضل دواء لأعضائها هو العطر الطيب. أسعذ قلبها ما حبيت، إنها لحفل خصب لولى أمرها ولا تنهما عن سوء ظن وامتحنها يقل شرها، فإن نفرت راقبها. واستمل قلبها بعطائك تستقر في دارك. وسوف يكيدها أن تعاشرها ضرة في منزلها».

كما حثت النصوص أيضاً على تجنب الخيانة الزوجية (التي كانت تحدث بالفعل)، وكذلك على الوفاء لذكرى الزوج أو الزوجة بعد الوفاة.

لكن من أكثر مظاهر الحب طرافة وارتباطاً بحياة المصريين المعاصرة استخدام السحر سلباً أو إيجاباً.. فلدينا نصوص سحرية «للابياع بالحبيب» والتأثير عليه حتى لا يرى أمام عينيه ولا يحب ولا حتى يستمتع بلذة الجماع الجنسي مع أى شخص آخر غير الحبيب. وقد يستعين صاحب هذا السحر لتحقيق مراده -كما تذكر التعاوذ- بارواح الموتى والغفاريت، أو بـ التمايل الطينية أو الشمعية التي تم غرز دبابيس ومسامير في أجسادها. بل أن المتوفى نفسه قد يستعين بـ تماثيل صغيرة سحرية كخليلات له في القبر حتى تعينه على استعادة قدرته الجنسية.

وفي بعض الأحيان يستعين بعضهم بالسحر لتحقيق «الربط الجنسي»..
أى أن يصبح الشخص المسحور غير قادر على ممارسة الجنس أو الاستمتاع
به وأن لا يتمكن عضوه الذكري من مجرد الانتصاب. وقد عرفت هذه الأنواع
من السحر خلال العصر الفرعونى واليونانى الرومانى والقبطى، واستمرت
بالطبع حتى يومنا هذا بصور مختلفة.

مجتمع المرأة البطلمية من خلال تصفيقات شعرها

سحر محمد عبد الرحمن إبراهيم

إن تصفيقة شعر المرأة تشير إلى التكوين الطبيعي لكل سيدة كما أنها تشير إلى الحالة الاجتماعية، فمثلاً لذلك في الوقت الحالى سيدات الأعمال يتميزن بتصفيقة شعرهن القصيرة التي يسهل عليهن تصفيقاتها وهذا لعدم الاستغراف في تنميق وترzin شعرهن مما يستهلك منهن الوقت.

كذا المرأة العاملة إما تلفت وإنما تربطه بما يجعلها تركز أكثر في العمل ذى المجهود دون أن يشغلها شعرها عن الإنجاز، وكذا التلميذة الصغيرة تضع دبابيس الشعر للمرة الغرة حتى لا تعوقها فى القراءة أو الكتابة، ومذيعات التلفاز أو نجمات السينما يراعين ويهتممن باتباع أحدث التصفيقات والألوان وغيره مما يجعل من هذه المرأة نموذج يحتذى به من قبل سيدات العامة، وهذه المرأة التي يُحتذى بها مثلها مثل الملكة أو الإلهة فى العصور القديمة.

فكانـت الملكة أو الإمبراطورة محـط الأنـظار من السـيدات سـواء الخاصة أو العامة، فـحين تـشتـرك سـيدة فـي حـفل ما أو ولـيمة لا بد أن تـترـزن بأـحسن ما لـديـها وترـاعـى تصـفيـقة شـعـرـها وتحـاول أن تـنمـتـ بـملـيـكتـها.

لم تخل الأثار المصرية القديمة من صورة المرأة التي تعبر فيها عن كل حالاتها وهـيـاتها، فـنـجـدـ فـيـ هـذـهـ الصـورـةـ دائـرـةـ لاـ بـداـيـةـ لـهـاـ وـلـاـ نـهـاـيـةـ مـنـ هـيـةـ سـيدـاتـ العـامـةـ، وـعـلـىـ سـبـيلـ المـثالـ تـبـدـأـ الصـورـةـ بـالـقـابـلـةـ التـيـ تـنـفـ لـتـسـاعـدـ المـرأـةـ الـحـامـلـ فـيـ وـضـعـ الجـنـينـ، وـالـمـرـضـعـةـ التـيـ تـرـضـعـ الصـغـيرـ، وـالـأـمـ التـيـ تـرـعـىـ صـغـيرـهـاـ، وـتـرـبـيـ اـبـنـهـاـ عـلـىـ شـوـؤـنـ الـحـيـاءـ، وـالـفـلـاحـةـ التـيـ تـذـهـبـ مـعـهـاـ صـغـيرـهـاـ

إلى الحقل تتعارك مع صديقتها وتحاول كل منها شد خصلات الباروكة التي ترتديها الأخرى، ونرى صغيرة أخرى تخرج لتناول قسطاً من الدرس وتجلس بين أيديها الألواح ولفات البردى، والصبيّة التي توالى نفسها بالاهتمام حتى نلت نظر الخطيب بأن تصفع الشرائط الملونة على رأسها بجانب زهور اللوتس بعد أن تخلصت من الخصلة الجانبية الدالة على الطفولة، حتى يأتي يوم الزفاف والاحتفال بها فتطرح أمامها تماثيل التناجرأ لاختار منها ما يحلو لها من تصفيقة شعر تليق بها لحضور الوليمة، والتي ستضع بها أذكي العطور التي تم تجميعها من قبل الفتيات اللاتي ُمن بعضهن بعصر هذه الزهور بعد التجميع ليُصنع منها العطور الفواحة وأقماع الدهون التي توضع فوق الورفات، هذه الولائم التي تقوم بالخدمة على الضيوف فيها الصبياً والخدمات، ولا يفوّت صاحبة الدعوة أن تدعو الراقصات من أقصى البلاد وكذا المغنيات، أما سيدة الحفل وضيوفها النساء يرتدين أحسن الثياب المنسوجة عن طريق النساجات اللاتي نسجنهن في بيوتهن أو في المعابد، وأم العروض هي التي ترافق زوجها سواء في الدنيا أو في الآخرة، فإن كان أجله قبلها فتقوم بإعداد موكب تشيع الجثمان من الندابات اللاتي تسرن بالموكب وتبعث بحاملات القرابين إلى مقبرته، هذه المقبرة التي تحوى من ضمن أثاثها الجنائزى تماثيل أو بردیات مصورة عليها نساء تكن بجوار المتوفى لإسعاده ولتستحضر له العافية في عملية الإخصاب والاستمرارية في العالم الآخر، هذه الأرملة التي ترعى أبنائهما، وبخاصة البنين منهم بعد وفاة والدهم وتعلمهم البُعد عن بنات الهوى من الجوارى، كما أنها ترعى ابنتها وقت ميلاد حفيتها فتقف بجوار القابلة، وهنا تُنقل الدائرة المكونة من نساء العامة والتي لكل منها هويتها الخاصة وتصفيقة شعر تسابر موضة

عصرها والتي عن طريقها يمكن أن تشير إلى الحالة الاجتماعية لكل سيدة.

سيدات العامة

سيدات الفترة البطلمية بمصر هن سيدات خاصة وعامة، وسيتناول البحث مجتمع سيدات العامة الذي يدرج أسفله شرائح منها سيدات الطبقة الراقية والعاملات والصبايا وحاملات القرابين المغنيات والراقصات وغيرهن.

سيدات الطبقة الراقية:

يطلق عليهن اليوم سيدات المجتمع وهن مجموعة من زواجات وبنات الكبار رجال الدولة وملائكة وأعيان وكهان، هن من يحاولن مسايرة موضة عصرهن بل وتقليد الملوك وبخاصة في تصفيقة الشعر خلال ظهورهن في الولائم والحفلات وهذا في الحياة الدنيا أما في حياتهن الأخرى فيتم تصويرهن على التوابيت والأقمعة.

فإنبدأ أمثلتنا بزوجة الكاهن بادى أوزير (بيتوزيرس) ربنت نفرت وبناتها الثلاث (تحن - تح أياو - تسن حمت أوى) «لوحة ١-أ، ب»^١. عاشت هذه المرأة مع زوجها الكاهن في بداية العهد البطلمي بمصر (أواخر القرن الرابع ق.م)، فهي سيدة من علية القوم بجانب أن زوجها كان كبير كهنة تحوت. لقد كانت ذات رأى سديد في كتاب الأرباب، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على مدى ثقافتها ومكانتها الرفيعة^٢ لذا نجد في نقوش لها بمقدمة زوجها سيدة معاصرة مثل زوجها مواكبة لأحدث التطورات في جميع المجالات بمعنى أنها

^١ عبد الحميد زايد، آثار مصر العائدة، افتتاحية (إقليمية تستحب السباحة بالسباحة، القاهرة ١٩٦٠، ص ٤١).

^٢ عبد العزير صالح، تحية وتنعمه في مصر لستة، القاهرة ١٩٦٦، ص ١٩٣.

سيدة مصرية متدينة متذلة تتلقى ما هو جديد وتسوّعه وتتفعل به وتقرزه بصورة عصرية مطعمة بالمصرية أى كانت امرأة من عصر جديدٌ، وانعكاس هذا يتضح على تصفيف شعرها هي وبيناتها، فقد صفن شعرهن بأحدث التصنيفات في حينه وهي **القصة القصيرة المربعة Carré** فنجد الباروكات إلى حد ما تتشابه في الطول إلا أن في شكل القصة ذاتها اختلافات طفيفة، والفتيات تضعن على الباروكات ما يشبه الطوق، كما لو كان تاج الفتيات العذارى وربما كان هذا الطوق له وظيفة أخرى ألا وهى تثبيت الباروكة على الرأس^٤.

المراة في حالة الحزن:

إن حال السيدات الحزينات أو كباريات السن عند الإغريق سابقاً وعند الرومانيات لاحقاً أن يغضبن رأسهن بقماش خفيف كغطاء يخفى الشعر وهذا بناء على ما وجد باللوحات الجنائزية وظل الكثير منه مستعملأً لفترات طويلة تصل حتى القرن السادس الميلادي على الرغم من تطور وتغير أشكاله ومسمياته، وربما كان أقدم ذكر لهذا الغطاء هو ما ذكره أرسطو^٥ (٧٠٠ ق.م) بما قدم لهيرا من نذر قائلاً: «أهدت أليبيا إلى هيرا غطاء شعرها المقدس عندما تزوجت زواجاً شرعياً، وإن أقدم تسجيل للطقوس الجنائزية التي كان يقوم بها الإغريق بمصر بلوحة عثر عليها بسقارة بأبي صير ويرجع

^٤ أدولف أرمان، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر؛ محمد أنور شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، ص ٣٨٦. عزت ذكر حامد قادر، آثار مصر في العصور اليونانية والرومانية، الإسكندرية ٢٠٠٥، ص ٢٥٤.

^٥ سحر محمد عبد الرحمن، تصفييفات الشعر النسائية في الخطابة المصرية منذ القرن السابع قبل الميلاد حتى نهاية القرن الرابع الميلادي، رسالة ماجستير لم تنشر، كلية الآثار جامعة القاهرة ٢٠٠٨، ص ١٤١.

^٦ تكريمة مصطفى صالح، إثارة الإهداوات والندور في العصر السكدرى (صور من الحياة اليومية)، مركز الخدمة الاستشارية البحثية، سلسلة ثبوت شعبة الدراسات التاريخية والأثرية، جامعة المنوفية كلية الآداب، العدد السادس، يوليو ٢٠٠٣، ص ٧.

تأريخها إلى ما بين ٥٥٠ و ٥٠٠ ق.م، وهي لأفراد من الجالية الإغريقية بمصر ويظهر بها منظر لجنازة وفيه سيدات مغطيات شعرهن بقطاء رأس كالخمار^١ (اللوحة ٢).

ومن نفس مقبرة بادى أوزير وبمنتصف الجدار الجنوبي بالجانب الشرقي من المدخل نجد منظراً (اللوحة ٣) يمثل تسجيلاً للطقوس الجنائزية التي كان يقوم بها الإغريق بها في مصر^٢ - على الرغم من أن المتوفى هنا مصرى - فقد ظهر القبر على هيئة مقصورة، وتشاهد أرملة بوزيريس وقد غطت رأسها بقماش خفيف رافعة يديها.

كما نرى أيضاً في لوحة جنائزية بالمتحف اليوناني الروماني (اللوحة ٤) تحت رقم ٢٤٠٩٣ القرن الثالث ق.م من الحجر الجيري ٦٥ سم، عثر عليها في الإسكندرية، يبدو من هذه اللوحة أن السيدة سكندرية حيث كانت النساء السكندريات أنيقات وجميلات ومسايرات للموضة وأخر صيحاتها في المدن الإغريقية الأخرى^٣، وقد ارتدين في المناسبات ثوباً كاملاً طويلاً مع العباءات الضيقة، كذلك كن مغرمات بتصوفات الشعر الرقيقة وتظهر السيدة هنا في حالة حزنهما على المتوفى حيث تضع غطاء القماش على رأسها ويظهر شعرها بنفس تصوفة امرأة بادى أوزير الشعر المقسم بفرق والمضموم إلى الخلف لعمل العقصة.

^١ مفيدة حسن الوشاحي، النساء في عصر الصحوة الأخيرة للحضارة المصرية القديمة عصر الأسرات ٣٠/٢٧ رسالة دكتوراه لم تنشر، كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨٨ ص ٣٠٩.

^٢ زايد، للرجوع السابق، ص ٩٢.

^٣ حسن فكري، الإسكندرية، المتحف اليوناني الروماني، مركز التوثيق للتراث الحضاري والطبيعي والخليل الأعلى للأثار، القاهرة ٢٠٠٣ ص ١٨١.

المرأة البطلمية بالجنوب:

كما ذكر أعلاه بالنسبة إلى المرأة السكندرية في الشمال من اتباع الموضة وغيره فلنا أن نتعرف ما حال المرأة المصرية خلال العهد البطلمي بالجنوب، ولدينا مثال يمكن أن نستبطنه من حالها:

تمثال بالمتحف الملكي للفنون والتاريخ بليبيكا مؤرخ بالقرن الثالث ق.م، سم ٧٨^(٩) من هيئة التمثال ومن الوقفة وكذلك من تصفيف الشعر وهي التصفيف المصرية التقليدية القديمة ذات التسميات الثلاث الحابكة على الجبهة يستنتج أن صاحبة هذا التمثال من القاطنات بالجنوب للالتزام بالتقاليد الفنية المصرية (اللوحة ٥).

الفتيات الصغيرات:

بالنسبة إلى الصبايا بالفترة اليونانية الرومانية بمصر كانت تصور بذات شعرها الطبيعي في مراحلها السنوية المختلفة ونجد في بعض الأحيان بعضاً منهن تصف شعرها مثل أمها معايرة لموضة العصر، ومثال على ذلك: تمثال (التراكوتا) لطفلة نائمة متحف اللوفر (اللوحة ٦أب) أوائل العصر البطلمي عثر عليها بالإسكندرية ارتفاع ٨.٩٥ سم^(١٠)، ربما كانت تصفيف تلك الفتاة مشابهة لتصفييف لأمها حال الفتات في وقتنا هذا، التصفيف مقسمة إلى قسمين عن طريق فرق بمنتصف الرأس ومضموم الشعر لعمل كعكةخلفية، التصفيف هنا تشبه التصفيف المعروفة للملكة أرسنوي الثالث.

هناك أمثلة أخرى للفتيات السكندريات وهن اللاتي خرجن لنيل قسط من

^٩ Bianchi, Robert S., Die Pharaonische Kunst Im Ptolemäischen Ägypten, Kleopatra. Ägypten um die Zeitenwende, German 1989, p130.

^{١٠} Tezgör, Dominique Kassab, Tanagra Mythe et Archéologie, Paris2004, p251.

الدرس ولقد انتشر تعليم الفتيات بالإسكندرية وبخاصة بمكتبتها القديمة منذ ٢٠٠ ق.م، نرى تماثيل التلميذات الثلاث من التراكتوتا (اللوحات ٧-٨-٩) وهن يجلسن على كراسى بسيطة وتمسك كل واحدة لوح الكتابة على ركبتيها منهن من تكتب ومنهن من تقرأ والملاحظ على هذه الأمثلة بان القصة الأمامية ملهمومة أعلى العين بدبوس حتى لا تشغلا عن القراءة والدرس^١.

مدى اهتمام المرأة البطلمية بأخر صيحات الموضة

لما هو معروف من شغف وولع المرأة في كل حين بمتابعة الموضة وأحدث صيحاتها فكان لها أن تستعين بما يشبه الكتالوجات الحالية لما فيها من أحدث تصميمات للأزياء أو تصفيقات الشعر وغيره.

لقد ظهر على أعداد ضخمة من التماثيل الصغيرة المعروفة باسم التجارا، وربما كانت هذه التماثيل الصغيرة مجرد مانيكان يتم تصميماً لبيان أحدث أشكال أزياء السيدات وأيضاً تصفيقات شعرهن، وكذا الحلي والإكسسوارات التي تستعين بها المرأة البطلمية سواء الإسكندرية أو خارجها حال المرأة في وقتنا هذا عندما تلجم المرأة إلى مصف شعرها فيعرض لها كatalog بأحدث تصفيقات الشعر لتختار منها التي تناسبها، وربما أيضاً الصبابايا المقلبات على الزواج وتقعن بتجهيزات للزواج، ووضع هذه التماثيل في مقابر ليس له سوى مدلول واحد هو أن صاحبة المقبرة كانت تزيد أن تصطحب معها أحدث صيحات الموضة إلى العالم الآخر للاقتداء بها ولكن تستمر مواكبة الموضة للشعر والأزياء معها وكانت تصفيقات الشعر لهذه التماثيل تتركز في

^١ سحر عبد الرحمن، نسجع النساء، ص ١٨١-١٨٣.

ثلاثة أشكال (Forms): التصفيقة الكلدية (نسبة إلى أفروديت)، وتصفيقة الشمامـة، وتصفيقة اللامبديون (اللوحات ١٠-١١-١٢).^{١٦}

حاملة القرابين

من المعلوم أن حامل القرابين هو الذى يزود المتوفى بالطعام والشراب فى العالم الآخر، وأن أغلب حاملى القرابين المصورة على جدران المقابر من السيدات ربما كان هذا مرجعه تزويد روح المتوفى بالحيوية حيث صورن بكمال الزينة مرتديات الملابس الشفافة ذات الباروكات القصيرة نوبية الطراز المشار إليها بأنها رمز للجانبية الشهوانية^{١٧}، ومن الصور المؤكـد أنها كانت حقيقة فى عالم الأحياء صورة حاملات القرابين حيث إنـهن فى الواقع فى أيام الأعياد كن يذهبـن مع أقارب المتوفى للزيارة ولتقديم الطعام والشراب (كالطلعـات اليوم)، ومن الأمثلـة عن حاملة القرابين بمصر بالفترة البطلـمية نجد بمقبرـة بادى أوـزير: حاملات القرابين متعددـات الهـيئـات ومن خـلال تصـفيـفاتـ الشـعـر يمكن أن نـستـشـفـ أـصـولـهـنـ، فـمـنـهـنـ صـاحـبةـ الشـعـرـ الأـصـفـرـ (اللوـحةـ ١٣) ومـصـفـ بطـبـيـعـتـهـ، خـامـتـهـ منـ النـوـعـ المـجـعـ ذـاـتـ الغـرـةـ القـصـيـرـةـ عـلـىـ الجـبـينـ وـيـتـوـجـ رـأـسـهـاـ أـغـصـانـ وـزـهـورـ اللـوـتـسـ المـفـتـحـةـ الزـرـقـاءـ، وـمـنـ لـوـنـ الشـعـرـ وـالـتصـفيـقـةـ الـتـىـ هـىـ جـادـئـ رـأـسـيـةـ مـتـرـاـصـةـ بـعـضـهـاـ بـجـوارـ بـعـضـ يـشـيرـ إـلـىـ أـنـ أـصـوـلـ هـذـهـ السـيـدـةـ لـيـسـتـ مـصـرـيـةـ، رـيـماـ كـانـتـ فـارـسـيـةـ^{١٨}، حـيثـ تـرـتـيـدىـ العـبـاءـ ذـاـتـ الـحـرـمـلـةـ الـعـرـيـضـةـ عـلـىـ كـتـفـهـاـ الـيـمـنـىـ تـشـبـهـ تـاماـ نـفـسـ عـبـاءـ الـإـلـهـةـ «ـأـنـاهـيـتاـ»ـ الطـاهـرـةـ النـفـيـةـ (Immaculate One)ـ إـلـهـةـ شـعـبـيـةـ لـلـدـيـانـةـ

^{١٦} نـسـ، صـ ٤٥٠.

^{١٧} سـرـيلـ الدـيـدـ، الـفنـ الـمـصـرـيـ الـقـديـمـ، تـرـجمـةـ أـمـهـدـ زـيـنـ الشـاـبـ، جـيـةـ الـأـثـارـ الـمـصـرـيـةـ، الـقـاهـرـةـ، ١٩٩٠ـ، صـ مـنـ ٢٩٥ـ٢٩٦ـ.

^{١٨} مـفـيـدـ الـوـشـاحـيـ، الـمـرـجـعـ الـسـابـقـ، صـ ٣١٤ـ سـعـدـ إـبرـاهـيمـ، تـوـناـ الجـبـلـ دـرـةـ فـيـ صـحـراءـ درـوـهـ، الإـسـكـنـدـرـيـةـ دونـ تـارـيخـ، صـ ٨٦ـ.

الزرداشتية خاصة بالماء والإخصاب (اللوحة ١٤)، ومن طيورها المقدسة الديك والطاووس والحمام، وكانت تصور حاملة لإماء ماء وكل هذه المفردات نراها لدى حاملة قرائبين هذه اللوحة^{١٥}.

مثال آخر:

حاملة قرائبين من التراكوتا ارتفاع التمثال ١٨ سم (اللوحة ١٥)^{١٦}، من تصفيفة الشعر يمكن تأريخ التمثال بالنصف الثاني من القرن الثاني ق.م، وهذا التمثال من مجموعة خاصة قد بيعت من السيد ألبرت عيد من خان الخليلى ومعروضة حالياً في جاليري دالاس تكساس، تتمثل المرأة هنا دون ملابس ما عدا العباءة المعلقة خلف ظهرها، تحمل سلة القرائبين على رأسها، وترفع كلتا يديها لتسندها، على يمينها طفل صغير يلعب الناي، ربما كان يندرج هذا التمثال ضمن محتويات مقبرة خاصة لسيدة منتمية إلى الإلهة إيزيس (تمثال إيزيس - أفروديت - المتحف اليوناني الرومانى - اللوحة ١٦) لما تحمله هذه الإلهة من صفة وهي حماية وحراسة جنس النساء بصفة عامة. وعن طريقة تصفيف الشعر هنا فهي ذات الخصلات اللولبية الحلوzonية ذات المستوى الواحد، وهذه التصفيفية سمة من سمات الإلهة إيزيس - أفروديت بجانب مفردات أخرى في الزينة في العباءة في الجسم العاري، إلخ

الراقصات والعازفات:

لقد ازدهر منذ القرن الثالث ق.م تماثيل التراكوتا والبرونز التي أغلبها

^{١٥} سحر عبد الرحمن، نزعع السابق، ص ٢٤٣.

^{١٦} Zaed, Abdel Hamid, Egyptian Antiquities, Cairo, 1962, p.121.

تمثّل العناصر الأدمية الموجودة في الشارع المصري والتي تنتهي إلى الطبقة الدنيا، فمنها الراقصات والعاوزفات:

راقصة البانтомيموم: (اللوحة ١٧) من البرونز القرن الثالث ق.م، من مجموعة Baker نيويورك^{١٧}، ترتدي العباءة الطويلة متفرّحة بها من رأسها حتى قدميها وهذا حال الراقصات الإغريقيات، بالنسبة إلى تصفيقة الشعر ، فدائما تكون مضمومة تحت العباءة حتى لا يعيقها وينفرط من أسفل لفافات العباءة.

عاوزفة القيثارة: (اللوحة ١٨) تنتهي إلى القرن الثاني ق.م، من الفخار، بالمتحف اليوناني الروماني، مكان العثور عليها الحضرة^{١٨}، تصفيقة الشعر تتدرج تحت مسمى تصفيقات الفن الشعبي وهي تقسم بالارتفاع، أحياناً تبدو غزيرة وأحياناً أخرى تبدو خفيفة يتخللها الضفيرة السميكة كنوع من الإكسسوارات وكذلك نجد زهوراً أو سلة فوق الرأس ودائماً هذه التصفيقة يقسم بها نساء الطبقات الدنيا.

جامعات الزهور: (اللوحة ١٩) منظر لجزء من عتب من مقبرة با - إر - كاب من هليوبوليس حالياً بمتحف اللوفر ينتمي إلى الأسرة الثلاثين^{١٩}، نرى به سيدات تقمّن بتجميل زهور السوسن وباستخراج رحيفه، ونجد منظراً آخر بمتحف egizio تورين، تمثلاً من الحجر الجيري ينتمي إلى العصر البطلمي ارتفاعه بالقاعدة ٠٤٠ سم، نلاحظ به تصفيقة الشعر على رؤوس السيدات التي

^{١٧} عزت فادوس، فنون الإسكندرية القديمة، الإسكندرية ٢٠٠٦، ص ٦٤.
Bieber., Margarete, The Sculpture of the Hellenistic Age, New York 1961, pp95-96

^{١٨} كتالوج المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية، المراجع السابق، ص ١٤٣.

^{١٩} مقدمة المؤسسي، المراجع السابق، ص ٢٨٦.
S.Lesko, basrbara, The Remarkable Women of Ancient Egypt, California 1978,pp.16-17

يطلق عليها حالياً قصّة شعر الولد A la garçon ومن منظر لوحة تورين نلاحظ وضع شجيرات السوسن وقامات السيدات على نفس مستوى الارتفاع ولكن تتجنب المرأة اشتباك باروكتها بالشجيرات وانشغلتها بفك شعر الباروكة وبالتالي تنشغل عن عملها فعليها إما وضع باروكة قصيرة وإما وضع إيشارب، هذا ما يؤكد على أن المرأة العاملة في الحقول أو ما شابه ترتدي الباروکات القصيرة.

بانعة اللبن: (اللوحة ٢٠) تمثال صغير من التراكتوتا بالمتحف اليوناني الروماني^١، بعض المصادر يشير إلى أن هذا التمثال لكاهانة والبعض الآخر يشير إلى أنه لبانعة حليب ومنتجاته، والمصادر لم تعط تأريخاً له لكن يعتبر من التماضيل التي تنتهي إلى الفن الشعبي الذي ظهر بالإسكندرية، ربما كان هذا التمثال لبانعة منتمية إلى المعبودة إيزيس حيث التصنيفة الحزاونية.

ورثا على أنه من الممكن أن يكون هذا التمثال لكاهانة، فإن الكاهنات بمصر البطلمية سواء خادمات المعبودة إيزيس أو غيرها لم يكن رداوهن كذا ولا يحملن على رؤوسهن الإناء أو الجرة وبيدها الأخرى صندوق وفي الغالب تماثيل الكاهنات بهذه الفترة من الحجر الجيري وليس من التراكتوتا وبالطبع ليست هناك كاهنة تضع طوقاً من القماش (حواية) لتزن بها الجرة، وتصنيفة الشعر تشير إلى أنها امرأة من الشعب متدينة ومتعبدة لإيزيس معبودة الأمومة والرعاية.

المرأة داخل بيتها:

من خلال تصفيقات الشعر في النماذج المقدمة نستنتج أن المرأة في هذه

^١ ثروت عكاشة، تاريخ مصر، الفصل الحصري نفسه، الجزء الثالث، القاهرة ١٩٧٦، ١٤٤١-١٤٥٩، ص ٣.

الحقبة كانت تهتم بأمورها الشخصية وتتبع نفس الأسلوب الذي كان متبعاً لدى المصرية في العصور السابقة.

لقد مثلت المرأة المستلقية (النائمة) بمتحف kelesy (اللوحة ٢١) بمتحف جامعة ميشيغان تحت رقم ٧٤.٢.١٧٤^{٢١}، بباروكه قصيرة تأخذ الطراز النبوي ذا التقوب البسيطة التي تشير إلى الخصلات الدقيقة، ويشير أدلر إلى أن الباروكات النبوية الطراز تشير إلى الرمز لجزئية الشهوانية^{٢٢}. كما نرى نموذجاً آخر للوحة ذات نعش بارز (اللوحة ٢٢) لرجل وامرأة من متحف بروكلن تحت رقم ٥٨.١٣ وعُثر على هذه اللوحة بالإسكندرية^{٢٣} ترتدي فيه الباروكات القصيرة ذات الطراز النبوي.

الاستنتاج:

يُستخلص من هذه الورقة الآتي:

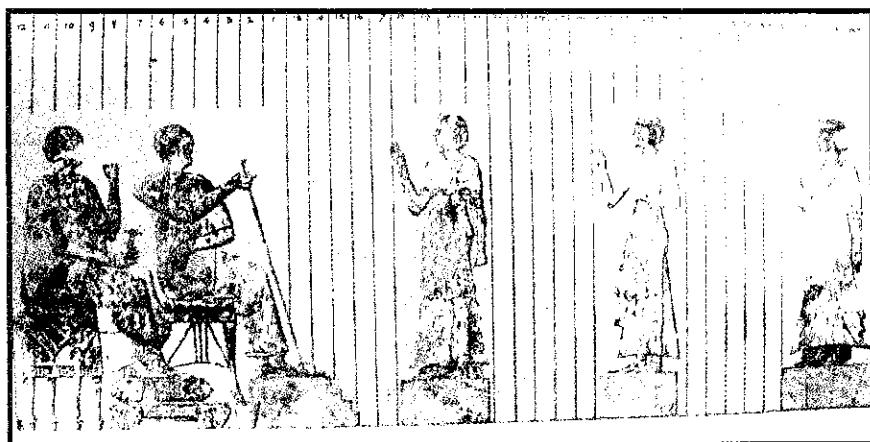
- اختلاف تصفيفات الشعر بين سيدات الشمال والجنوب.
- اهتمام ومواكبة الموضة من قبل سيدات الطبقة العليا.
- التزام بعض الأجنبيات على أرض مصر ببعض من موروثاتهن الخاصة بهن ويظهر هذا جلياً من خلال تصفيفات الشعر وغطائه.
- تصفيفات الصبايا مماثلة لتصفيفات أمهاهاتهن، كما أن هناك تصفيفات للتلميذات.
- كل تصفيفة شعر موظفة حسب الوظيفة المنوطة بها المرأة العاملة.

^{٢١} Women and Gender in Ancient Egypt, Kelsey Museum.htm.

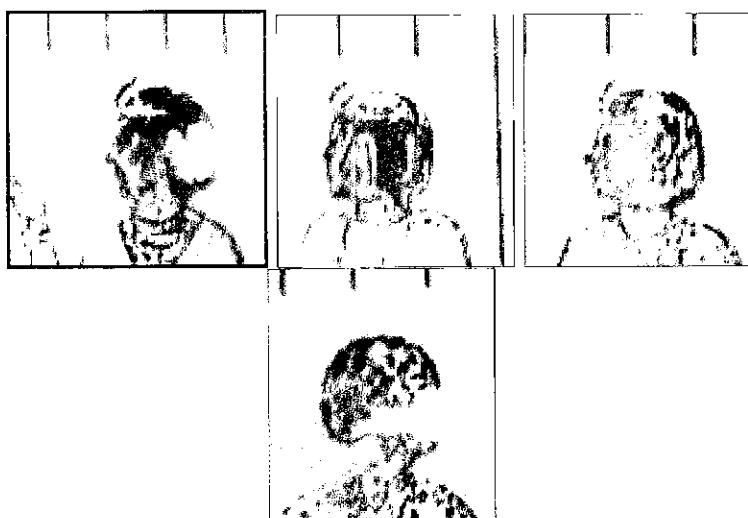
^{٢٢} أدلر، مرجع السابق، ص ٢٩٦-٢٩٥.

^{٢٣} Fazzini, Richard A.; Branchi, Robert S.; Romano, Hames F. & Spaniel, Donald B., Ancient Egyptian Art in The Brooklyn Museum, The Brooklyn Museum Thames and Hudson, London, 1989; Bianchi, op.cit. p 296.

- تصفيفة العازفة والمطربة بها كثير من الإكسسورات دون الراقصات.
- هناك سيدات من الفئة الشعبية تشير تصفيقات شعرهن إلى معبداتهن.

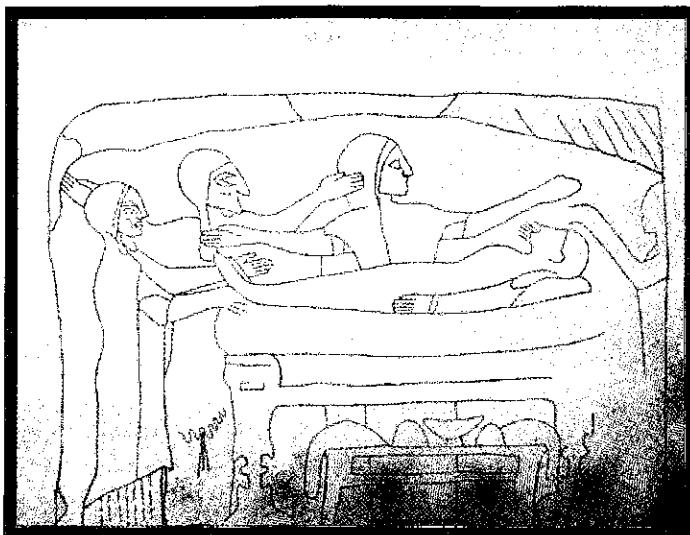


اللوحة ١ - أ



اللوحة ١ - ب

Lefebvre, M. Gustave, Le Tombeau de Petosiris, IIIme Partie, Le Cxaire 1924, PL XIV



اللوحة ٢

مفيدة حسن الوشاحى: الفنون فى عصر الصحوة الأخيرة للحضارة المصرية القديمة عصر الأسرات ٣٠/٢٧ رسالة دكتوراه لم تنشر، كلية الآثار
جامعة القاهرة شكل ٢١



اللوحة ٣

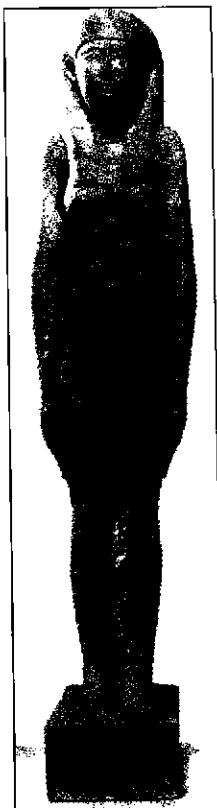
PL.XIV Lefebvre, M.Gustave, Le Tombeau de Petosiris, IIIme Partie, Le Cxaire 1924.



اللوحة ٤

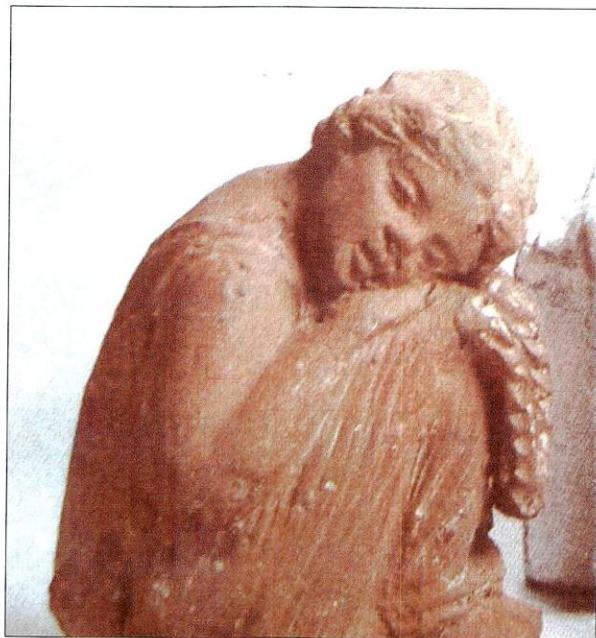
حسن فكري: كتالوج
إسكندرية المتحف اليوناني
الروماني، المجلس الأعلى للآثار
. ١٨١-١٣٨، ص ص ٢٠٠٣





اللوحة ٥

Bianchi, Robert S. Kleopatra, Ägypten um die Zeitenwende, German 1989, taf.26.



اللوحة ٦ - أ. الطفلة النائمة

Musée du Louvre Catalogue, Paris Tanagra

Mythe et archéologie, Paris 2004, image 188

Bieber, Margarete, The Sculpture of the Hellenistic –
Age, New York 1961, Fig. 374.

(اللوحة ٦-ب) أرسنوى الثالثة

Robert S. Bianchi, Kleopatra Ägypten um die
Zeitenwende, Mainz 1989, Tafel 66



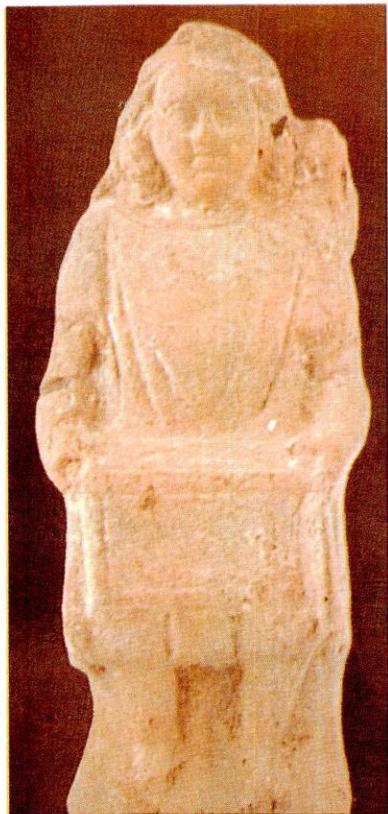
اللوحة ٨



اللوحة ٧

فكري حسن: المرجع السابق، ص ١٣٥

Museum in the Alexandrine Library



اللوحة ٩

أحمد عبد الفتاح، منى سري: لمحات عن مدرسة فن الإسكندرية (كتالوج من مقتنيات المتحف مكتبة الإسكندرية من العصررين اليوناني - الروماني)، المجلس الأعلى للآثار، ص ٨١.

اللوحة ١٠ : التصفيقة الكليدية



اللوحة ١١: تناجرا رقم ٩٠٣٢

متحف اللوفر: Abdul Aziz, (Ref.Th29)

Mohammed, Yahya, Mervat,
www.insecula.com.tanagra.Alexandria

National Museum,
Alexandria 2003, P115.;



اللوحة ١٢ : تصفيقة اللامبيون

Tezgör, Dominique kassab, Tanagra Mythe et archéologie, Paris 2004, Pla.192.



اللوحة ١٤



اللوحة ١٣

Lebvre, G., Le Tombeau de [http://www.pantheon.org/
Petosiris](http://www.pantheon.org/Petosiris), Paris, 1944, Pl.XLVII articles/a/anahita.html



اللوحة ١٦



اللوحة ١٥

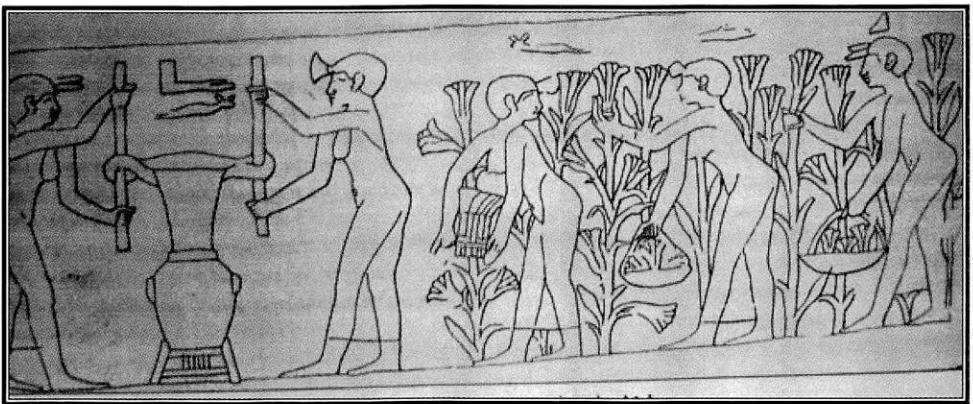
كتالوج المتحف اليوناني الروماني Zaed, Abdel Hamid,
. المرجع السابق، ص ٧٥ Egyptian Antiquities, fig. 227



اللوحة ١٨

اللوحة ١٧

عزت قادر: فنون الإسكندرية القديم. فكري حسن، كتالوج الإسكندرية
المتحف اليوناني الروماني، الإسكندرية ٢٠٠٦، الغلاف، الشكل ٩، القاهرة
٢٠٠٣، ص ١٤٦.

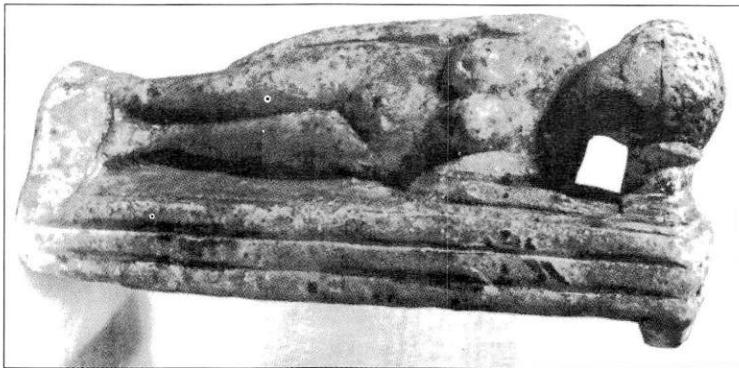


١٩ اللوحة

مفيدة الوشاحى: المرجع السابق، ص ٢٨٦

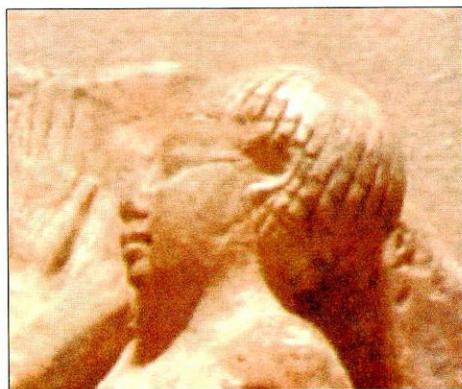


اللوحة ٢٠ : بائعة اللبن



٢١ اللوحة

Women and Gender in Ancient Egypt, Kelsey Museum.htm.



٢٢ اللوحة

Commons.wikimedia.org. caregry.Egyptian antiquities in the Brooklyn Museum.

المرأة في العصر الروماني في مصر

نادر ألفى

- من خلال النقوش التي توجد على المعابد واللوحات نجد أن المرأة المصرية في الحضارة المصرية القديمة كانت تتمتع بحريتها الكاملة وتخرج من دون رقيب وتزور من شاء من الناس وكانت تشارك في الحياة الاجتماعية. وكانت تساعد زوجها في الزراعة والحداد وكانت تستقبل مع زوجها الضيوف من الجنسين ولا يحدث إى انفصال بين الرجال والنساء في الولائم والمناسبات الاجتماعية.

- أما في الحضارة الرومانية فقد أنصف القانون وأعطى المرأة الرومانية بعضًا من حقوقها، ولكن على الرغم من ذلك كانت المرأة خاضعة لسلطة رب العائلة إذا كانت عزياء، ولسلطنة وسيادة زوجها عليها إذا كانت متزوجة. وأما المرأة الرقيق فكانت خاضعة لسلطة سيدها أو معقها، وترتبط به برباط الولاء والخضوع لكل مطلباته مهما كانت.

- ومما يلفت النظر أن المرأة الرومانية كان لها الحق في الخروج للقيام وشراء حاجاتها المنزلية من الأسواق دون أن تتعرض لأى رقابة أو حراسة، فهي حرة بأن تتجول في المكان الذي تحتاج إلى التجول فيه لقضاء حاجاتها بشرط أن تأخذ إذنًا مسبقاً من زوجها إذا كانت متزوجة أو من ينوب عنها إذا كانت عزياء.

ولم تكن المرأة تتمتع بكمال شخصيتها القانونية، نظراً إلى خضوعها لصاحب السلطة عليها الذي يمكن أن يحدد نشاطها أو أى عمل تقوم به.

- إن المرأة كانت في صورة هامشية في القانون الروماني نظراً إلى

انعدم أهليتها وانضباط حقوقها، مثلها مثل كل امرأة وجدت في هذا العالم القديم قبل ظهور الأديان السماوية والشائع القانونية التي منحت المرأة حقوقها وكل الواجبات التي تكون عنصراً فعالاً في المجتمع.

- وعلى الرغم من تطور وتقدم البلدان الرومانية، فقد بقيت المرأة الرومانية ينظر إليها بصورة عامة كما ينظر إلى الجواري والرقيق والقiani، بل كانت أقل من كل هؤلاء احتراماً وتقديرًا من قبل الأزواج والأقرباء، وقد ظهر الفرق بين الحرائر والجواري من النساء فيسائر البلدان الأخرى.

- وأما عن التعليم، فمن خلال كثير من المراجع نجد أن طبقة الصفة كانت ترسل أولادها الذكور والإناث إلى المدارس، وبالنسبة إلى البنات فإن قرار التعليم أو عدمه كان قراراً شخصياً يتخذه الوالدان تبعاً لكتير من الظروف، وقد اكتشفت ستة خطابات يرجع تاريخها إلى أوائل القرن الثاني تتحدث عن ابنة أستراتيجوس تدرس بأفليم بعيداً عن المنزل، وهذا وثيقة بردية من عام ١٥١ تبيّن عضواً من صفة المعمرين في أرسينو يقع بدلاً من أخيه لأنها أمية.

أما المرأة التي تعلمت الكتابة والقراءة فكانت تفتخر بذلك في ذلك العصر وكانت دائمًا تشير إلى هذه الحقيقة سواء أكانت المناسبة تحتاج ذلك أم لا.

وفي عام ٢٦٣ م كانت امرأة تدعى Aureila Thaisous وأسمها الشائع Eolliane، قدمت عريضة إلى حاكم مصر لكي تمنع وضعية معينة، ورغم عدم وجود صلة وثيقة بين الموضوع ومعرفة القراءة والكتابة ولكنها كتبت:

«إن النساء اللاتي لديهن ميزة الثلاثة الأبناء، أعطين الحق في التعامل المستقل والتفاوض دون وجود مثل ذكر في أي مهمة ينجزنهما، والأخرى بذلك النساء اللاتي يعرفن الكتابة، وعلى هذا، وحيث إنني رُزقت كثرة من الأبناء

والمقدرة على الكتابة بسهولة مطلقة نظراً إلى كوني متعلمة، فإني أتمنى من عظمتكم»، إلخ.

ومن خلال هذا البحث سوف ألقى الضوء على دور ومكانة المرأة في المجتمع المصري خلال العصر الروماني وهل حصلت المرأة المصرية على حقوقها أم لا.

فيرينا القبطية تعلم سويسرا النظافة

ماجد الراهب

مقدمة

للعصر القبطى فى مصر إسهامات كثيرة، لا فى مصر فحسب ولكن فىسائر العالم، فالرهبة مصرية الأصل انتشرت فى كل العالم على يد القديس أنطونيوس. الفن القبطى وبخاصة الجداريات ووجوه الفيوم فن مصرى قبطى صرف انتشر أيضاً فى سائر العالم. علم اللاهوت تأسس فى مصر على يد علماء مدرسة الإسكندرية اللاهوتية، ونجد أن كثيراً من الدارسين يأتون من شتى بقاع العالم ليدرسوا بمدرسة الإسكندرية.

وحتى فى الحروب فقد استعان الرومان خلال القرن الثالث الميلادى ببعض القادة العسكريين للسفر إلى الخارج لمساعدتهم فى معاركهم مثل الكتيبة من طيبة التى كان قوامها نحو ٦٦٠٠ فرد.

كان على رأس الإمبراطورية وقتئذ دقليانوس (٢٨٤-٣٠٥م) يعاونه مكسيميانيوس (٢٨٥-٣٠٥م) وكونا جيشهما من كل الشعوب الخاضعة لسلطانهما، فكانت فيه كتيبة من شباب مدينة طيبة صدرت الأوامر بارتحالها من مصر إلى أوروبا لمساعدة مكسيميانيوس فى حربه بإقليم غاليا (فرنسا).

وكانوا تحت قيادة قائد شجاع اسمه موريس وقد أبلت هذه الكتيبة الطبية بلاء حسناً فى الحروب التى خاضتها وشهد ببسالتهم قيادة الجيش الرومانى، وقد قسمت هذه الكتيبة إلى قسمين أحدهما ليحارب على حدود فرنسا والآخر ليحارب فى سويسرا.

المصادر التاريخية

تشير أغلب المصادر التاريخية إلى إن الأصل المصرى لفرقة الطيبة

حقيقة تاريخية ثابتة وفقاً لأدلة عديدة قاطعة لا جدال فيها، تم نشرها في دراسات مذهبية متخصصة كذلك إجماع المخطوطات والمراجع الأصلية كافة في أوروبا على أصل الفرقة المصرية.

هذا طبعاً بخلاف ما هو ثابت تاريخياً إلى الآن في سويسرا من مدن وكنائس وأثار تشهد بوجود وأعمال هذه الفرقة المصرية.

وبسبب استشهاد الجنود المصريين، وما صاحبه من شجاعة وصمود ورجولة -وتخليناً ذكرى هذا الموقف العظيم- غير سكان وادي أجون اسم مدينة أجون وأطلقوا عليها اسم قائد الكتيبة المصري فصار اسمها حتى اليوم «سان موريص» في مقاطعة فاليه وأقيمت بها كنيسة في منتصف القرن الرابع. وارتبطت أسماء العديد من أفراد الكتيبة بمختلف المدن والقرى، وفي مقدمتهم القائد موريص الذي أطلق اسمه على مدینتين: الأولى سبق ذكرها والثانية «سان موريتز» (بالنطق الألماني) في مقاطعة أنجاندين بسويسرا، وأقيم له تمثال في ميدان كبير بها.

واختارت مقاطعة زيوخ شعارها وختمتها ثلاثة صور من أبطال هذه الكتيبة الطيبة: «فيليكس وريجولا أخيته، وأكسيير أنيتيوس»، وهم يحملون رؤوسهم تحت أذرع them.

والخاتم الرسمي لبعض المقاطعات السويسرية نقش عليه رسم هولاء الثلاثة من أبناء منطقة طيبة، وإن ذكرى بعض هولاء تعتبر هناك من الأعياد الرسمية.

كذلك نلاحظ أن أصل أسماء الكثيرين من أعضاء الفرقة ليس قبطياً فحسب بل مصرى قديم يرجع إلى العهد الفرعونى، ولقد جاء ذكر هذه الأسماء

في أنواع العقود والمعاملات اليومية كافة أو على أحجار المقابر مثل اسم قائد الفرقة «موريس» الذي كان ولا يزال يستعمل اسماً للأفراد منذ مصر القديمة حتى يومنا هذا، ومعناه «قائد الجنوب» أو «القائد الصعيدي»، وإن ذلك الاسم كان يستعمل أيضاً جغرافياً مثل تسمية بحيرة قارون بمنطقة الفيوم، كما جاء في وصف ستراابو الذي زار مصر عام ٤٤ قبل الميلاد.

وبحيرة موريس تعنى أيضاً بحر يوسف، وهي من مقطعين أيضاً (بِيُوم - أرسو)، «بِيُوم» بمعنى «بحر»، و«أرسو» أو «أرسينوى» من مرادفات اسم يوسف.

وكذلك فإن اسم أحد أفراد الفرقة «أوريوس» الذي اشتهر ضمن ٦٦ شهيداً المذكورين بفاليه والذي لا يزال يعد شفيعاً لمدينة سولوتورن شمال غرب سويسرا حتى الآن، هو أيضاً من أصل مصرى صميم. إن هذا الاسم يتكون من مقاطع ثلاثة ويعنى «حورس ابن إيزيس».

صدر الأمر بالتبخير للأوثان واعتبار دقلidiانوس إليها قبل البدء في الحرب، وكان من المعتمد أن تقدم العبادة للآلهة الوثنية قبل بدء المعارك.

وصدر الأمر للكتبة المصرية أن تشارك في تقديم البخور في هذه العبادة ولكن جنود الكتبة رفضوا معلنين أنهم وإن كانوا يؤدون واجباتهم للدولة، فهم مسيحيون لا يعبدون إلا الإله الحقيقي رب السماء والأرض فرفضت الكتبة القبطية الامتثال للأمر والتبخير للأوثان.

إذاء هذا الموقف أمر الإمبراطور بأن تقف الكتبة صفوفاً، وفي كل صف، وبعد كل تسعه جنود، يجلد العاشر ثم يقطع رأسه، ولكن الباقيين ازدادوا إصراراً على مسيحيتهم، فأمر الإمبراطور بتكرار جلد العاشر وقتله فجُلدوا

بالسياط الرومانية التي تحتوى فى نهايتها قطعاً من الرصاص.. ولما تمسك الأقباط بإيمانهم المسيحي اغتاظ الإمبراطور فأمر بأن يصطف أقباط الفرقة الطبيبة صفوفاً وكل صف يتكون من عشرة أفراد، وكان يأخذ العاشر من كل صف ويقتله أمامهم حتى يخاف الباقيون ويبخروا للأوثان ولكن اضطر الإمبراطور أن يقتلهم جميعاً في النهاية لأنه لا يوجد من بينهم قبطى واحد رجع عن إيمانه بال المسيح، وكان ذلك في العام الثالث للشهداء.

ومن شجاعة القبطى قائد الكتبية الطبيبة أنه قام بكتابة خطاب باللغة القبطية وقدمه إلى الإمبراطور يعلن فيه طاعته له في أي أمر بالدفاع عن الأرضى الرومانية ولكن إيمانه بالإله يخصه. وكان قائد الفرقة الضابط الصعيدى موريس والضباط زملاؤه يشجعون جندهم أن يثبتوا على إيمانهم.

القديسة فيرينا

كانت تصحب الكتبية التي من طيبة بعض الفتيات من القبطيات اللاتى كن يُعدن الطعام ويقمن برعاية الجرحى وغير ذلك من الأعمال، وكانت من بينهن القديسة فيرينا التي نشأت في مدينة جراجوس بالقرب من مدينة طيبة (الأقصر)، ويعنى اسم «فيرينا» باللغة القبطية الثمرة أو البذرة الطيبة، وفي الواقع أن اسم فيرينا يتكون من شطرين هما كلمتان قبطيتان من أصل مصرى قديم يرجعان إلى العصر الفرعونى، هاتان الكلمتان هما «VRE» وتعنى ثمرة أو «حبة»، وكلمة «NE» ومعناها «مدينة»، كان هذا الاسم يستعمل للإشارة إلى «المدينة» أي مدينة طيبة، العاصمة، إذا لم يُضف إليها أي كناية أخرى أو المزيد من التعريف.

ولما قُتل أفراد الفرقة الطبيبة كلهم لم تغادر المكان راجعة إلى مصر

وإنما مكثت تعبد الرب في مكانها فلمنت الشعب الوثنى المسيحية، وقامت بتعليمهم أسس العلاج من الأمراض باستعمال بعض الأعشاب الطبية، وعلمتهم النظافة الجسدية بالاغتسال بالماء، وكانت تزور مدفن شهداء الفرقه الطبيه، ويعتقد الكثيرون أن القديسه فيرينا هي ابته عم القديس موريس قائد الكتيبة الطبيه، وقد اعتبرها كثيرون من المؤرخين أم الراهبات في أوروبا.

وقد كرست القديسه فيرينا حياتها إلى جانب رعاية المرضى، لتعليم الشابات والبنات مبادئ العفة والطهارة الروحية حسب الديانة المسيحية من ناحية، وضرورة الاعتناء بالنظافة الجسدية (الغسيل وتنسيق الشعر) من ناحية أخرى. وجدير بالذكر أن القديسه فيرينا تمثل دائمًا حاملة في يدها البسيط لإبريق من الماء، والمشط المزدوج (الفلالية) في يدها اليمنى.

المشط المزدوج

ومن الشواهد التي تشير إلى الأصل القبطي والمصرى القديم للفرقه التى من طيبة وجود المشط المزدوج «الفلالية» في يد القديسه فيرينا وفقاً لأقدم الرسومات والتمايل الموجودة لها، إن تلك «الفلالية» المزدوجة لا يوجد مثيل لها في هذا التوقيت المبكر سوى في مصر القبطية والفرعونية (المشط المزدوج الذى يرجع إلى القرن السابع، المتحف القبطي، مصر القديمة، القاهرة)، وفي الواقع الأمر يرجع استعمال مثل هذا المشط المزدوج إلى العصر الفرعونى، وعلى سبيل التحديد يرجع ذلك إلى الأسرة الثالثة بالدولة القديمة (٢٧٧٨ق.م - ٢٧٢٣ق.م) أى إلى عهد بناء أول هرم بسقارة (أسرة الملك زوسر ٢٦٤١ - ٢٥٢١ق.م). هذه الفلالية المزدوجة توجد بالمتحف المصرى، القاهرة، القطع رقم ٤٤٣٣٢، ٤٤٣٣٣.

فيرينا شفيعة مدينة شتيفا السويسرية

وقد اتخذت مدينة شتيفا (Stafa) بمقاطعة زيورخ شعارها ممثلاً للقديسة المصرية فيرينا شفيعة المدينة وشفيعة بلدة سورتساخ (Zurzach) بمقاطعة آرجو (Aargau).

وفاة القديسة

وحدث أن اكتشف أحد الحكام الرومان أمرها فأمر بسجنهما، ولكنها بعد مدة خرجت من السجن وعادت إلى ما كانت تقطنه قبل سجنهما مع زميلاتها العذارى، وكانت تسكن معهن أحد الكهوف الجبلية التى تنتشر في سويسرا.

وماتت القديسة فيرينا في سنة ٣٤٤م، وثبتت فوق جسدها كنيسة في مدينة تمبورتاخ بسويسرا، وعند منتصف الجسر المقام على نهر الراين بين سويسرا وألمانيا يوجد لها تمثال وهى تحمل جرة بها ماء، ويبلغ عدد الكنائس التي تحمل اسمها في سويسرا وحدها ٧٠ كنيسة وفي ألمانيا ٣٠ كنيسة.

ولا يعرف المصريون المسيحيون أن مصرية قبطية عاشت في وسط أوروبا، وجسدها مدفون في إحدى كنائسها، يرسمون صورتها وفي يدها غريق ماء وفي الأخرى «المشط» الذي تستخدمه المصريات منذ العصر الفرعوني، يرسمونها على هذا النحو تخليداً للدور الذى قامت به هذه المصرية في العناية بالمرضى في هذه المناطق، وفي تعليم أهلها النظافة، منذ أكثر من خمسة عشر قرناً.

المراجع

- قاموس آباء الكنيسة وقدسيها.
- ويكيبيديا الموسوعة الحرة.
- دليل المتحف القبطى.
- دليل المتحف المصرى.
- St. Verena Resource Ministry □

أفراح سبيوة

سوسن عامر

من سبيوة سطعت شمس ديانة آمون وانتشرت في الأرجاء، فقد كانت سبيوة مركزاً لهذه الديانة. وسبوة عبارة عن ناحيتين: الأولى سبيوة، والثانية الأغورمي. وتتقسم سبيوة إلى سبيوة شرق وسبوة غرب كما توجد بعض نواحٍ قريبة ومتفرقة كناحية الزيتون وقرنيش وخميسة.

أما مدينة سبيوة القديمة فمبنيّة فوق ربوة عالية تظهر للرأي من بعد كأنها بناء واحد أو قلعة حصينة وليس لها فتحات أو ممرات مطلقاً إلا ممر واحد حصين ويطلقون عليها «شالي» ومنازلها مشيدة طبقة فوق طبقة، ويبلغ مجموع طبقات البلدة ثمانى طبقات.

أما المنزل فيدخله النور من منافذ صغيرة مصنوعة بنظام هندسي على شكل مثلث، نافذتان في الأسفل وواحدة في الأعلى. ويبلغ ارتفاع المنازل أحياناً من ٤٠ إلى ٦٠ متراً وهي فسيحة من أسفل وتأخذ في التناقص في سُمك حوائطها وتدرجها، لدرجة أن مآذن الجامع القديمة تظهر من أعلى على هيئة الشموع.

وفي الجهة الشرقية من واحة سبيوة، وعلى بعد ميل منها تقع بلدة الأغورمي وتماثلها تماماً في البناء، حيث تؤلف أيضاً من طبقات متالية بعضها فوق بعض.

وكان للبلدة بوابة قديمة تُقفل وقت الحصار وشوارعها ضيقة. ولكل شارع منفذ أقيمت عليه بوابة حصينة مصنوعة من فروع النخيل وخلفها السلالسل والمتراس لإغفالها عند الحاجة. والشوارع مظلمة وليس بها دكان أو فسحة

متَسعة إلا في أماكن معينة بالقرب من بئر شالي، وبئر أحمر، وهي من الآبار المهمة بالبلدة القديمة وهي مثبتة فوق صخرة على هيئة قلعة جميلة الشكل مطلة على جميع الجهات المجاورة، وبأسفل الصخرة عدد كبير من العيون المتقدمة، بعضها ساخن وبعضها بارد وبعضها مالح وتحوط بالبلدة أحواش عظيمة من النخيل.

الزواج في سبيوة

يروى داود حبون (أحد أبناء سبيوة) أن من عادات وتقالييد الزواج في واحة سبيوة، أنه بعد عقد القران، يعين موعد الزفاف، ويدفع المهر الذي لا يزيد بأى حال على ٦ ريالات ثم يشرع أهل العروس في الاستعداد للزفاف في اليوم المتفق عليه، وبعد الانتهاء من تحضير ملابس الزفاف تتوجه العروس إلى العين وتسخن رداء أبيض وتمكث في حجرة منفردة بحيث لا تراها البنات غير المتزوجات.

وفي يوم الزفاف تأتي امرأة مخصوصة وهي تعادل الماشطة يحيطها البنات ومعهن الفوانيس لعمل الزينة وتصفييف الشعر، فترتبت شعر العروس، وتعمل ضفائر بعدد أسماء الله الحسنى (تسعاً وتسعين)، وتقرأ على كل ضفيرة اسمًا من أسماء الله الحسنى. وتوضع عليها الفرنفل والعطر والورود وورق التين المدقوق ويُعجن ذلك كله بزيت الزيتون. ثم ترتدى العروس ملابس الزفاف، بعد ذلك يأتي أقارب الزوج، فعندما يراهم أهل العروس يقلون بباب المنزل لمنعهم من الدخول، إلا أن هؤلاء يدخلون بالقوة ويطلبون العروس فيرفضن أهلها تسليمها مذعدين أنهم لا يسلمونها إلا عند أذان الصباح، لذلك يرشو أهل الزوج المؤذن للأذان في غير الميعاد (وهذا يعني بالطبع المبنعة والعزوة لدى

العروس)، وبعد عدة مناوشات بين الأهلين تقدم جارية تحمل سيفاً أو سكيناً، وتحمل العروس وتلوذ بالفرار إلى منزل الزوج بالتهليل والرقص والطلب ويخرج المدعون من منزل الزوج وتدخل الجارية تحمل العروس ملفوفة بشال أبيض وتضعها في الحجرة ثم يأتي الزوج ويريد الدخول فتبادره الجارية بقولها: «تشترىها؟» فيجاوبها: «ويوزنا»، وتتركه الجارية وتتصرف.

ويقابل الزوج عروسه بعد أن يمر من فوق القصعة، وعند آذان الفجر يهرب الزوج إلى الحقول ويمضي سحابة نهاره ويعود ليلاً إلى منزله، ويستمر على ذلك ثلاثة أيام، وذلك حباء من والديه وأقاربه، وفي ثالث يوم يأتي أهل العروس لغسل رجليها في «عين العريس» فيرسل أهل الزوج «جهاراً» لأهل العروس وبعد ذلك يبدأ الغناء والرقص.

فيرقصون ويغنون ويصفقون بأيديهم في وقت واحد لتنظيم وتوجيه حركات الرقص وتنميم أجسامهم ورؤوسهم بحركات آلية في تحديد وانظام، ويستمر هذه الحركات طوراً سريعة وتارة بطئاً حسب الطبل والتصفيق ويؤدون هذه الحركات بكل رشاقة وتعلو وجوههم نسمة الطرف والسرور، وغناؤهم في أثناء الرقص كله غزل في وصف محبوباتهم فيصورونهن في حلوة «تمر الطقطق» أو يشبهونهن بالنخيل الغزالى (وهو من نوع النخيل السبوى المشهور بطول سيقانه وغزاره جريده)، كما يستظلون تحت هذا النوع من النخيل، وهناك في وسط الصحراء وفي سكون هذا الليل البهيم وفي ضوء القمر حيث تسطع أنواره نسمع من بعد أصوات الغناء ودقات الرقص ونغمات الموسيقى الفطرية.

وتتجلى لك حياة البداوة والفطرة التي ما زالت عندنا في هذه الواحة الأسطورية من آلاف السنين. وأهالى سيبة وشعبها بسطاء وديعون نشأوا على

الفطرة، وكان لانقطاعهم عن العالم مدة طويلة تأثير عظيم في أخلاقهم، ولو أمعنا النظر قليلاً لوجدنا كثيراً من معتقداتهم متأصلاً من أزمان بعيدة، من عصر المصريين القدماء. ففي سيبة يكثر المنجمون والسحرة من الرجال والنساء، وهم إخصائيون في كتابة الأحجبة والتمائم بأنواعها، ويعتقدون فيها اعتقاداً كبيراً، وهم قوم متدينون يخافون الله، ولرجال الدين هناك مقام عظيم.

السبوع

بعد الوضع بأسبوع يعجنون الحناء ويضعون نقطة منها بين حاجبي المولود ويقولون بلغتهم: «أن تقبل عليك أن يسترك» (أى ربنا يقبل عليك ويسترك ويخليك لأبوك وأمك)، وتأخذ البنات جرة ماء ويدهنن إلى سطح المنزل ويتركتها، معتقدات أن ذلك مما يطيل العمر، وقد قمت بتسجيل أغاني الأفراح والسبوع من الراوى داود حبون، ولا يسع المقام هنا لذكرها.

الوفاة (الغولة)

عندما يموت الزوج تسير الزوجة في الجنازة إلى المدافن وبعد الدفن تخبئ من الناس لوجود اعتقاد أن من يقع نظرها عليه يلحقه ضرر. ويطلق عليها اسم «الغولة» ولا تسير في الحواري التي يمر منها أحد ويهرب أهالي الحارات التي تمر بها من منازلهم إلى الحقول حتى تعود الزوجة إلى منزلها. وتحتجب في بيتها أربعين يوماً مرتدية ملابس بيضاء ولا تخرج إلى الشارع ولا يراها إلا أهل المنزل وبعد انتهاء المدة المعينة يأتى أقارب الزوجة قبل هذا الموعد بليلة إلى المنزل، وعند الفجر يصحبونها إلى العين. ويعتقدون أن كل من يقع عليه نظرها غير الذين يأتون في تلك الليلة في بيتها يلحقهم ضرر. وعندئذ يرفع عنها اسم الغولة وتصير حرّة لها الحق في الزواج. والمرأة

في سيدة متمسكة جداً بثقاليد بلدها، فهي لا تخرج من منزلها أبداً إلا للزواج أو العزاء، وفي هذه الأحوال ترتدي عباءة تغطيها من رأسها حتى قدميها ولا يرى منها سوى العينين أحياناً، والرجل هو الذي يقوم بشراء كل احتياجات البيت لأنها لا تذهب حتى إلى السوق، ولا يُسمح لأى رجل غريب بدخول البيت حتى لا يرى النساء. واللغة هناك هي خليط من العربية والبربرية والفتيات هناك ييدأن في تصنيع ثياب زفافهن في سن مبكرة، وتعتز بها الفتيات كل الاعتزاز في قضين السنوات في حياكة ثوب الزفاف وتطریزه لارتدائه في حفلات زفافهن ثم يحتفظن به للذكرى، وهو يشابه في شكله باقي الأزياء ويمتاز بنقوش وزخارف من الحرير الملون وزراري الصدف التي يزين بها الوجه دون الظهر وتتركز حول الرقبة وعند الصدر، ثم تمتد في كل تواхи الثوب في صوف كأشعة الشمس، ولا عجب أن تتفرد واحدة آمن بهذا الزي الفريد، الذي يعود بنا إلى الأزياء في عهد القدماء المصريين والذي يرمي إلى الشمس أو المعبد آمن الذي اشتهرت هذه الواحة بعبادته.

ومن عادات نساء سيدة هناك أيضاً عند سقوط المطر (وهو بالنسبة إلى هذه الواحة يمثل تدميراً للمنازل) خروجهن حاسرات الرأس كاشفات عن بعض أجزاء من أجسامهن، داعيات الله بعدم سقوط الأمطار، ولهم في ذلك دعوات وتلاوات وطقوس خاصة تقال في مثل هذه المناسبة، ويقال إن الله سبحانه وتعالى يستجيب لهن.

الأزياء والحلوى

نساء سيدة يهتممن بزيتنهن اهتماماً كبيراً. وأول ما تهتم به المرأة هناك هو تمشيط شعرها حيث ترك الفتاة شعرها لينمو حتى تضفيه في جداول

وضفائر دقيقة متعددة إشارة إلى أن من يرغب في طلب يدها عليه أن يتصل بأهلها، وهناك سيدات متخصصات في تصفيير الشعر ينقلن من منزل إلى منزل لجدل شعور النساء في أشكال مختلفة، كلها ذات جمال وتشبه إلى حد كبير ما كان يتبعه النساء في عهد المصريين القدماء، وما سجلته النقوش على جدران المعابد والمقابر.

وستعمل النساء الكحل لتكحيل أعينهن وتزجيج حواجبهن، ولهم مكحلة هي قطعة فنية غالية في الروعة تسمى «تكلت» وهي طويلة مستطيلة مصنوعة من جلد الأبقار الملون الأحمر ذات جنبين أحدهما لوضع الكحل والأخر لوضع مرود طويل سميك من النحاس المنقوش ولها عند قاعدتها عدة شراريب طويلة من الجلد نفسه ومن لونه أيضاً وتزين المكحلة وتكتسي جميعها بجدايل من الحرير الملون والزرارير المصنوعة من الأصداف، ومما يجدر ذكره أن الزرارير الصدفية من أسس الزينة هناك في الأزياء والصناعات الخوصية وسواها.

وترتدي النساء إذا أمكن داخل منازلهن أزياء متعددة الأشكال زاهية الألوان، وتتنقق جميعها في شكلها المستطيل وأكمامها الطويلة الزائدة الاتساع وهي تختلف في تطريزها ونقوشها ولوانها وهن يتباينن بامتلاك أكبر عدد منها. حتى إن الزوج يجب أن يهدى إلى زوجته قبل زفافها ما لا يقل عن خمسين ثوباً منها. النصف عليه والنصف الآخر على والد الزوجة.

وتحلى هذه الأزياء بأسماء متعددة وليس هناك فارق بين حلى الفتاة والمرأة المتزوجة إلا في شيء واحد، فكلتا هما تضع حول عنقها حلقة فضية كبيرة وثقيلة الوزن تسمى «أعرو» تصيف إليها الفتاة حجاباً من الجلد الملون

يزين بالعملة القديمة أو قرصاً فضياً كبيراً منقوشاً يسمى «قرص العذارى»، فإذا ما تزوجت فصلت الحجاب والقرص عن هذا الطوق وأعطته لعائالتها، لاستعماله إحدى الفتيات من أخواتها أو قريباتها.

ولا يعرف هناك الأقراط، بل يضعن فوق رؤسهن «الجوسطاء» أو اللجوطاء وهو شريط جدى يتتدلى من جانبيه أحجار الكارم وكرات وأحجبة فضية مستديرة كبيرة وثقيلة من الفضة توضع فوق الرأس بحملات من الجلد المزين بالزراير والأحجبة الفضية والمصنوعة من الخرز للتتدلى على الجبهة، أما الجانبان فمثبت بهما قرطان هلاليان كبيران من الفضة، يتتدلى من كل منهما عدد كبير من السلسل والبلابل يعطي زيناً خاصاً.

ولا تعرف المرأة في سيدة البرقع فإذا ما خرجت من منزلها في النهار، أخفت جسمها الضئيل المكسو بهذه المجموعة الكبيرة من الزينة والحللى بملاءة كبيرة واسعة تسمى «طرقت» ذات لون رمادى ونقوش سوداء أضافت عليها بعدها بطول منتصفها تطريزاً في هيئة شريط طويل من التفوش الحريرية المختلفة الألوان. ويعتبر ثوب الزفاف في سيدة مستقللاً من قديم الزمان، ولا مثيل له في أي مكان وقد يكون أسود اللون ويسمى بعدة أسماء (ناشراح، وناحواق، وليلاق)، وسميات أخرى حسب لون وحجم الثوب.

ولما كانت ملابس النساء في واحة سيدة قصيرة الطول تصل إلى أسفل الركبة، فهن لا يتركن سيداتهن عارية ويلبسن سراويل يصل حتى القدمين ويزين نصفه السفلي بنقوش حريرية مختلفة الألوان حاكتها أصابعهن البارعة في مهارة وإنقان فيبدو قطعة من الفن الرائع يكمل زينتها. ويلبسن في أقدامهن أحذية تتفرد في شكلها وطابعها ونقوشها، مصنوعة من جلد الأبقار في لون أحمر

وتسمى «زوابنى» مزينة بنقوش وشرايب حريرية متعددة الألوان. ولفتيات سية ولع شديد بالطى وتمتاك كل فتاة أو أسرة مجموعة منها، قد يصل وزنها أحياً إلى أربعين رطلاً، وهي فريدة في نوعها وفناها وصياغتها، كثيرة في عددها، وكلها من الفضة فلا يعرفن الذهب هناك، ويلبسن في معاصمهن «الدملح»، وهو طويل منقوش، ويضعن في أصابعهن الخواتم في أشكال متعددة، ذات أقراص كبيرة ملونة. أما القلائد فكثيرة حول رقباهن وكلها منظومة من حبات الخراز الملون والكافوف الفضية.

كما يعلق على صدورهن أحجبة ذات أشكال عدّة تتدلى منها سلاسل تحمل في نهايتها مجموعة من البلايل المستديرة (تحجait - نجمة - طلة). وسيوة الواحة الجميلة جداً، الأسطورية، مختلفة تماماً عن أي مكان آخر في العالم ويرجع هذا الاختلاف إلى عزلتها عن باقي مصر، وكان ذلك سبباً وراء احتفاظها بفطرتها، وطابعها الخاص القديم الذي لم يتغير عبر السنين.

نماذج لمصريات معاصرات نرفع لهن القبعات

حجاجي إبراهيم محمد

بدأت علاقتي بالأنثى منذ ولدتي أمي آمنة بنت الحاج على عبد الرحيم البصيلي الحجازى بعدها كانت جدتي لأبى يقول تهدهدا بالطلاق لإنجابها اثنين: عائشة وحميدة، وعدم إنجابها ذكوراً. لحسن حظها كنت ثالث القادمين ثم توالت بعدي فاطمة ونفسية وسامية فكُنْ خمس إبنة وكنت الأخ السادس الصديق لهن الذى يلعب معهن ومع صديقاتهن، ثم هل أخى شعبان (دكتور الجلدية والتجميلية) بعد موت العديد من الأطفال قبله بعد سامية، ثم تبعته أحمد (المهندس الاستشارى) ثم جاءت نادية (دكتورة علم الحيوان)، وأخذت السنة الأولى فى مدرسة حجازة، وكانت زميلتى فى الفصل والدة الفنان صبرى فهمى (درس على يدى الترميم ودرس على يدى الأب الفرنسي روا فن نجارة الخشب)، ثم أكملت السنة الأولى فى مدرسة منجم البيضا وكانت مشتركة أيضاً ثم رحلت إلى مدرسة القصیر الابتدائية ثم الإعدادية المشتركة والثانوية المشتركة وكانت أعزت بمعرفة سعاد سيد على وحميدة محمد حامد وأمنية أبو الوفا النبى وفتحية عبد الله وكلير قسطنطى قلادة وعواطف مجاهد وسلوى عبد الرحيم، وفي الجامعة بالطبع كان تعليمى تعليمًا مشتركًا وفي جيشى أيضاً حيث كنت مجندًا فى التوجيه المعنوى/طيران وكان معنا الممثلة فادية عكاشه ونجوى سالم وكانت تأتى إلينا نجوى فؤاد، وفي عملى مفتشاً للآثار كان معى نشوى حسين وزاهية وفائزه وهانم وفي عملى فى الجامعة كان معى بانسيه وغيرها وفي إيطاليا كان يقيم معى فى سكن الأكاديمية المصرية يوماً أو أيامًا أو شهورًا أو سنوات نادية مسلم وحسن شاه وعزبة مدين وحنان رشدى وفانن نصر، وفي معهد الترميم وجامعة روما فينيشسا وأنيس وبونجرانى وكارلا ألفانو.

ثم كتبت عن سبيل السيدة مباركة وصفية خوشيار هانم وأسبلة النساء فى عهد أسرة محمد على (أم حسين، وأم مصطفى باشا فاضل، وأم أحمد، وأم محمد على الصغير، وأم عباس) لأنثى أنهن عملن الكثير من الأعمال الخيرية، ثم كتبت كتاباً آخر عن المرأة المصرية بين الدنيا والدين، ورحيت بالكتابه عن ٧٤ نموذجاً لمصريات أنحنى أمامهن واعتبرهن قدوة لآخريات، ولعل السبب فى هذا الترحيب هو ما طلبه منى المهندس ماجد وديع الراحل رئيس مجلس إدارة جمعية المحافظة على التراث المصرى وكذلك الفنانة تغريد يوسف فريبة صلاح جاهين، والدكتورة ماجدة جرجس.

وعندما تتحدث عن دور المرأة المعاصرة وتأثيرها فى أبناء مجتمعها لا بد أن نذكر في البداية سيدة مصر الأولى السيدة سوزان مبارك زوجة فخامة الرئيس محمد حسنى مبارك وما لها من أياً على مكتبة الأسرة ومشروع القراءة للجميع الذى جعل في كل بيت مصرى مكتبة ومالها من نشاط يراعى الطفولة والمرأة محلياً وعالمياً.

وبعد ذلك نسرد للنساء المعاصرات اللائي كان لهن دور في رفع شأن المرأة والمجتمع، حسب الترتيب الأبجدى لهن.

إجلال خليفة

محلاوية، قالت لي في روما: «سوف أسمى الشارع الذي أسكن فيه شارع العانس»، حصلت على الليسانس في الصحافة وعمرها ٣٨ سنة كانت قبلها لا تعرف القراءة والكتابة وكان الخطاب يأتون لمن معها في الدار تاركين إياها لجمال الآخريات، حصلت على الماجستير والدكتوراه، بل ووصلت إلى منصب رئيس قسم الإعلام بكلية الإعلام جامعة القاهرة.

إستر فهمي ويصا

وفدية حفظت القرآن والإنجيل، كانت رائدة للحركة النسائية، كرّمها الزعيم جمال عبد الناصر.

استقلال راضى

شاركت في الهلال الأحمر قبل الثورة، كما شاركت في تأسيس مركز التأهيل المهني للمحاربين القدامى، وأسست عام ١٩٥٤ أول جمعية لرعاية الكفيفات سمّتها «النور والأمل»، رأست لجنة زيارة المستشفيات في حرب ٦٧ و٧٣.

أسماء فهمي

أول مديرية مصرية لمعهد المعلمات، وشاركت في إنشاء كلية بنات عين شمس.

أم كلثوم

ابنة طمای الزهایرة، دقهلیة، والدها المؤذن إبراهيم البلاجی وأمها فاطمة المليجی، ولدت ليلة القدر (٢٧ رمضان) عندما رأى والدها رؤیاً السيدة أم كلثوم بنت نبینا محمد (ص) تعطیه لفافه خضراء فيها جوهرة.

كانت أول بنت تذهب إلى كتاب القرية (عارض والدها وأدخلتها أمها)، كما أخذتها أمها من الدق والعصافير ومن تشويه وجهها عندما دقوا لأخیها الأکبر! لبست الكوفية والعقال ليحافظ والدها على شكله الريفي عندما تغنى في أي مكان، تزوجت الدكتور حسين سید الحفنواوى أستاذ الطب المساعد وكانت من قبله مخطوبة للفنان الشعبي محمود الشريف، فازت بمنصب نقیب الموسيقيین سبع مرات بالترکیة وكانت مطربة الإذاعة الأولى لسنوات وكانت

وطنية من الطراز الأول فقد تبرعت لوزارة الحربية لعلاج مشوهي حرب ٤٨ كما تبرعت في ٥٦ لتعمير بورسعيد وتبرعت بعد حرب ٦٧، وتأذن المؤسس الحقيقي لجمعية «الوفاء والأمل» (بينما استقلال المؤسس الحقيقي لجمعية النور والأمل).

آمال فهمي

مديرة إذاعة «الشرق الأوسط» ثم الإذاعة المصرية وصاحبة برنامج «على الناصية»، وصاحبة فكرة برنامج «فوازير رمضان» في الإذاعة التي كتبها لمدة ١١ سنة الشاعر بيرم التونسي.

أميرة مطر

أول من أدخل الفلسفة السياسية كمادة دراسية في آداب القاهرة، زاملها بابا عبد الحميد توفيق زكي وعبد الله التطاوى وعبد العزيز حمودة في التدريس كمنتسبين بالمعهد العالى للفنون المسرحية وهى أرملة د. زكي نجيب محمود، وشاركت فى تقييم أبحاث د. حسن إبراهيم عيد نائب رئيس جامعة طنطا الأسبق.

أمينة السعيد

قاهرية، أول فتاة جامعية لعبت التنس في الجامعة بملابس رياضية، هاجمت برلمانية اقتربت إحالة المرأة إلى المعاش في سن الأربعين، كما تولت رئاسة مجلس إدارة دار الهلال.

أمينة شكري

شاركت في أول مظاهرة نسائية نظمتها هدى شعراوى واعتصمت بالإسكندرية مطالبة بحقوق المرأة وطالبت بتعديل قانون الأحوال الشخصية،

وأسست جمعية صديقات الطفولة عام ٤٠ وأسست مشروعًا خيرياً لزواج الصبايا لذا سموها «أم عرائس الإسكندرية»، في عام ١٩٥٧ اختارها قسم باب شرق نائية لمجلس الأمة فكانت أول امرأة إسكندرانية في البرلمان.

إنجي أفلاطون

قالوا عنها في نيوزيلندي إنها تصنفى قدرًا هائلًا من الحيوية على تفسيرها للطبيعة، وقالوا عنها في روما أنها خريجة الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة عاشقة الطبيعة المصرية، وكان لى شرف حضور حفل خطوبتها في روما في صحبة السفير أحمد صدقى والدكتور شيراتون وبيانكا ألفيري وفانغوفنى وبونجرانى وستوكى وصالح عبدون وفاروق حسني وحنان ماضى ومنير كنعان وسعيد الصدر وحسين بيكار وحامد ندا وأدم حنين وصلاح السقا والمستشار أحمد على.

ولدت إنجي في قصر صغير بالقاهرة ثم دخلت في مدرسة القلب المقدس الفرنسية الداخلية لذا عرفت العزلة منذ طفولتها فخاطبتنا في لوحاتها بلغة صامتة كالأشجار والحيوانات والريف واحتفت في لوحاتها الأشخاص غالباً، اعتقها والدها من قيود العزلة فأخذها معه إلى لندن التي بعث إليها في منحة دراسية عندما كان معيدها في كلية العلوم وكانت إنجي أول مصممة أزياء في الشرق والطريف أنها عوقبت بعدما تم ضبطها في مدرسة القلب المقدس تقرأ حياة الكلب الذي فضل متابعة الحرية في الغابة على العيش في رداء داخل قفص أو داخلي، لذا اضطرر والدها إلى نقلها إلى ليسيه الحرية فكانت كالطير الذي طار من قفصه، ولأن والدها خريج علوم فقد استقدم لها معلماً يعلمها رسم الحشرات! فتمردت ثم ألحقتها باستديو في شارع قصر النيل فهجرته بحثاً عن

الحرية، حرية التعبير، إلى أن التقت معلمها وموجهها كامل التلمسانى واتخذت من الرسم السريالي (ما وراء الطبيعة) منهاجاً للتعبير عن ذاتها.. فصورت كل ما خطر على بالها... أمواجاً وصخوراً وجباراً وأشجاراً على هيئة آدمية.

كما عرفت إنجى بنشاطها الاجتماعى، وكانت تصطحب أدواتها وألوانها ولوازمه الخاصة معها، بل وأخذتها معها فى الفنادق والأديرة والمعابد والواحات وصاحبـتـ الـفـلاحـينـ وـحـقولـهـمـ وـسـمعـتـ صـوتـ الـحـدـأـةـ وـنبـاحـ الـكـلـبـ وـأـصـوـاتـ الـمـاعـزـ وـالـثـورـ وـأـصـوـاتـ النـرـجـ وـالـسـاقـيـةـ، بل وصاحبـتـ حـامـلـةـ الـلـوـفـ (ـالـلـيفـ)، وـعـشـقـتـ اللـونـ الـأـصـفـرـ وـذـاقـتـ مـرـأـةـ الـاعـقـالـ (ـعـادـتـ إـلـىـ الـقـفـصـ مـرـأـةـ أـخـرىـ) أربع سنوات ونصها فى سجن القناطر من (١٩٥٩ إلى ١٩٦٣)، لذا تبادى لوحاتها بالرغبة فى إطلاق سراح الكائنات المحبوسة ولو كانت أوراق شجر محبوساً فى حدائق.

إيريس حبيب المصرى

مؤرخة الكنيسة القبطية، وكانت برلمانية فى مجلس الشورى.

إيناس حقى

محامية... حصلت على البطولة الأولى في السباحة في فرنسا ثم سباق النيل الدولي بالقاهرة ثم في اللاذقية... وكانت زوجة للفنان عادل خيرت وابنتها عبلة كانت سباحة عالمية أيضاً.

تحية حليم

رسامة مصرية ولدت في دنقالا، والدها صعيدي أسيوطى كان ضابطاً في الجيش المصري في السودان، أمها تركية، وكانت جدتها التركية عازفة كمان ورئيسة أركسترا بقصر الخديوى إسماعيل، تزوجت أستاذها الفنان حامد عبد الله

وসافرا بعد الحرب العالمية الثانية إلى فرنسا ثم انفصلا وعادت إلى مصر، وكانت عام ١٩٦٠ أول فنانة مصرية تحصل على منحة تفرغ إلى روما (كان سفيرها آنذاك ثروت عكاشه)، تأثرت بالحضارة المصرية والقبطية والإسلامية واهتمت بالنبوة (منعها والدها من المدرسة واستقدم لها مدراس بينهن راهبة لتعليمها الدروس ونقل الصور الملونة)، وكانت لوحة «حديث القرية» آخر لوحاتها.

تماضر توفيق

رائدة من رواد الخدمة العامة والعمل الاجتماعي لمعت في عام ١٩٥٧ مع عايدة فهمي وكريمة السعيد وبهيجة رشيد وماتيلدا جريس.

تماضر الخلفاوي

صعيدية، تخرجت في كلية علوم فيزياء جامعة الملك فؤاد عام ١٩٥١ وغيّبت معيده. واحدة من أهم علماء مصر والعالم في مجال الاندماج النووي، كانت بعثتها للدكتوراه إلى فرنسا، ولكن خلال دراستها تركتها إلى ألمانيا بعد العدوان الثلاثي، وكانت في عام ٨٧ رئيساً لمركز البحوث النووية.

ثيريا لبنة

ابنة البدريين، أول رئيس للجنة التقابية للبترول، تولت منصب نقيب الاجتماعيين.

جادبية سرى

خريجة معهد التدبير المنزلي، من أشهر لوحاتها «دوخيني يا لمونة» و«الرجل الأسود» و«المراجيح» و«الطيار». .

حكمت أبو زيد

سوهاجية، أول سيدة مصرية تتولى الوزارة عام ١٩٦٢ (وزيرة الشؤون الاجتماعية)، كما درست على أيديها علم الاجتماع في السنة الأولى بآداب القاهرة حيث كان أستاذى في هذه السنة حكمت أبو زيد والخشاب في الاجتماع وحسين نصار في أدب الطبيعة وعبد الحميد يونس في الأدب الشعبي وشكري عياد في أدب المسرح وسهير القلماوى في الرواية وشكري عياد في النقد وعبد العزيز حمودة في الشعر وباكو فرنسي وصباحى عبد الحكيم في الجغرافيا ووحى هويدى في الفلسفة وسعيد عاشور في تاريخ العصور الوسطى وعبد الطيف محمد على قديم ومحمد أنيس ورجب حراز في الحديث.

حورية موسى

مواليد أبو صوير بالإسماعيلية، عمل والدها في محطة بنزين وجعلها تكمل تعليمها في الزقازيق، انضمت وهي طالبة إلى منظمة الشباب عام ١٩٦٦ وكانت عضواً في الاتحاد الاشتراكي، وأنشأت فصول محو أمية وعملت حملات نظافة بيئية وحلت مشكلات الصرف الصحي في التل الكبير، وبعد زواجهما عاشت في الزقازيق وكان لها دور في حرب أكتوبر ٧٣.

خيرية نجيب

أول سيدة في العالم العربي في تخصص السموم، وكانت رئيسة لجنة السموم بالاتحاد الدولي.

درية شفيق

طنطاوية، أصدرت مجلة «بنت النيل» وأسست اتحاد بنت النيل قبل الثورة واعتصمت في سفارة الهند بعد الثورة.

راوية عطية

أول سيدة مصرية جيزاوية طنطاوية دخلت مجلس الأمة في تاريخ مصر عام ١٩٥٧ (مع أمينة شكري عن باب شرق الإسكندرية)، كما كانت أول ضابطة اتصال بجيش التحرير عام ١٩٥٦، وأنشأت جمعية رعاية الشهداء والمقاتلين بالجيزة، أصيبت في ساقها في العدوان الثلاثي في أثناء دخولها المنزلة في الدقهلية في زى ممبوطية في المطرية، كما كان لها دورها في حرب ٦٧ ثم أكتوبر ١٩٧٣، وكان مثلاً الأعلى صفيه زغلول أم المصريين، كما كانت تلميذة طه حسين وسهير القلماوى وشفيق غربلى، وكان والدها عطية شمس الدين سكرتير عام حزب الوفد بالغربية.

رتيبة الحفى

مصرية، من مواليد برلين، عميدة المعهد العالى للموسيقى ثم رئيس دار الأوبرا ثم أميناً عاماً للمجمع العربى للموسيقى.

رشيقه الريدى

أستاذة المناعة بعلوم القاهرة، تخصصت في مكافحة البليهارسيا، حصلت عام ٢٠٠٩ على جائزة أفضل عالمة في القارة الإفريقية منحتها إياها أكاديمية العلوم الفرنسية التابعة لليونسكو.

زاهية مرزوق

أول وكيل وزارة للشؤون الاجتماعية بالإسكندرية، أنشأت جمعية تنظيم الأسرة بالإسكندرية.

زهرة رجب

أسست جمعية ربات البيوت، كما أنشأت فرع للهلال الأحمر بالجيزة، شقيقة السفير حسن رجب صاحب القرية الفرعونية الذي شرفنى بالحضور

عندما كتب في لجنة دكتوراه برئاسة الأستاذ الدكتور حسن البasha لمناقشة الباحث سعد معاوري عميد السياحة والفنادق بالمنوفية حالياً.

زهرة عابدين

أم الأطباء المصريين، وكانت أول سيدة تحصل على عضوية الجمعية الطبية الملكية البريطانية عام ١٩٤٨ ، أقامت في الهرم مستشفى لعلاج مرضى القلب.

زينب حسن

أول خبيرة لشؤون المرأة والطفل بجامعة الدول العربية، وأول مصرية تحصل على بكالوريوس العلوم في الكيمياء من لندن عام ١٩٢٩ ابنتها الدكتور طارق حسن رئيس دار الأوبرا الأسبق.

زينب السبكي

مدمرة بنك الدم ورئيسة جمعية رعاية مرضى السرطان ورئيسة جمعية الصدقة المصرية النمساوية (وجدة برهومة ميسو من أهل فوزية عبد الله نصیر بنت أخت سيد مرعى).

زينب عصمت راشد

أول عميدة لكلية البنات الإسلامية.

سحر منصور

سباحة مصرية من عمرى، وأول فتاة تفوز بالسباق فى كندا، وأول سباحة تحصل على ميدالية فضية فى أزمير وأول سباحة تفوز بكأس أحسن سباحة، وأول سباحة تحصل على الذهبية فى أيا صوفيا، حصلت على وسام الاستحقاق ثم اعتزلت.

سعاد ماهر

أسوانية، أول عميدة لكلية الآثار.

سلوان محمود حسن إسماعيل

قاهرية، صاحبة أول برنامج شعرى فى التليفزيون وزوجة فاروق خورشيد وابنة الشاعر المعروف.

سلوى حجازى

مذيعة تليفزيونية مشهورة كانت عائدة من ليبيا فى طائرة يقودها والد الباليرينا سحر طلعت عام ١٩٧٣ فأسقطتها إسرائيل.

سلوى نصيف

خريجة القلب المقدس (فرنسي)، طبيبة بشرية، ماجستير الأمراض الباطنية ودبلوم التنمية الاجتماعية، مدير قسم التخطيط والمتابعة والتقييم مدير سابق لمكتب الشرق الأوسط بمجلس الكنائس العالمي بجنيف سويسرا، زميلى فى جمعية محبى التراث القبطى.

سمحة الخولي

ابنة العالم أمين الخولي، عميد سابق للكونserفوار، ورئيس أسبق لأكاديمية الفنون وزوجة المايسترو جمال عبد الرحيم ووالدة «بسمة جاملتى كثيرة».

سميرة موسى

عالمة ذرة من قرية سامبو، رفتي، غربية، كان عمرها عشر سنوات عند موت سعد زغلول فقرأت الجريدة التى تتعاه عدة مرات للمتواذفين على منزل

والدها، وكان عمرها ١٠ سنوات عندما أُعلن يوسف الجندي وعوض الجندي جمهورية زفتى فى مواجهة الاحتلال البريطانى، درست فى كتاب القرية وكانت متعددة المواهب عازفة على العود، مصورة بارعة تحمض أفلامها بنفسها، خياطة ماهرة، كانت الأولى على مصر فى الثانوية العامة، دخلت علوم جامعة الملك فؤاد عندما كان عميدها الدكتور مصطفى مشرفه وتلذمت على يده وعيتها معيدة ثم أوفدتها فى منحة ٣ سنوات إلى بريطانيا لدراسة العلوم النووية وبعدها سافرت إلى أمريكا لاستكمال دراستها للحصول على الدكتوراه فى الذرة ودخلت مفاعلها وعندما قررت العودة فكر الأميركيان فى عمل حفل وداع لها، ويشاع أن الموساد تدخل وشاركتهم المغنية اليهودية راقية إبراهيم (راشيل) فإذا بالسائق يقفز ولقيت مصرعها عام ١٩٥٢ من ارتفاع شاهق ودُفنت فى البساتين.

سمية فهمى

أنشأت أول عيادة للطب النفسي بجامعة عين شمس (بجمعية المحافظة على التراث زميلة الدكتورة فاطمة الشناوى خريجة الطب النفسي في جامعة عين شمس والمتخصصة في العلاقات الزوجية).

سهير القلماوى

مواليد العباسية والدها من قلما قليوبية كانت أول طالبة مصرية تحصل على الدكتوراه فى الأدب من الجامعة المصرية، درست على يديها مادة فى السنة الأولى بآداب القاهرة قبل التخصص فى الآثار فى السنة الثانية، وكانت أول امرأة تشغل كرسى الأستاذية فى قسم اللغة العربية عام ١٩٥٦ وأول امرأة تتدرج فى سلك الكادر الجامعى وأصبحت رئيساً لقسم اللغة العربية وأول امرأة

تتولى رئاسة مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٦٧ وأول من أقام معرضًا دوليًّا للكتاب في مصر عام ١٩٦٧، وأول من أسس جمعية خريجات الجامعة عام ١٩٥٣ وظلت رئيستها حتى عام ١٩٩٥ وكانت أمينة التنظيم النسائي بالاتحاد الاشتراكي عام ٧٥ وأمينة المرأة بالحزب الوطني من ٧٧ إلى ٨٤، كما كانت عضوًا لمجلس الشعب عن المعادى وحلوان من ٧٩ إلى ٨٤ (كانت تلميذة لطه حسين وأستاذة لجابر عصفور)، نالت الماجستير عن أدب الخارج والدكتوراه عن ألف ليلة وليلة.

سوزان مبارك

زوجة فخامة الرئيس محمد حسني مبارك وكفاحها فخرًا مكتبة الأسرة ومشروع القراءة للجميع.

سوسن عبد الرحيم

أصغر رئيس محكمة بقرار من المستشار فاروق سيف النصر، قريبة الشاعر عبد الرحيم منصور والدتها من عائلة النجار.

سيدة إسماعيل كاشف

أستاذة التاريخ في كلية بنات عين شمس وزوجة الدكتور زكي محمد حسن.

شيرين حاجي

خريجة ألسن عين شمس، زارت جميع المناطق الأثرية في جمهورية مصر العربية، أصغر مدير إداري لمستشفى الرعاية المتكاملة والعلاقات العامة بمجلة «عالم الآثار».

صفية زغلول

أم المصريين، تزوجها سعد زغلول، وقادت أول مظاهرة نسائية ضد الاحتلال.

صوفى عبد الله

كاتبة صحفية وقصصية، ثميدة العقاد، عملت مترجمة ومؤلفة مسرحية، زوجة الدكتور نظمي لوفا. عائشة راتب

قاهرة، خريجة كلية حقوق جامعة فؤاد عام ١٩٤٩، كانت من الخمسة الأوائل وكانت أول معيد بقسم القانون الدولي عندما اعترضوا على تعينها وبعدما أقنعتهم عام ١٩٥٠، كما طالبت بحقها للتعيين في مجلس الدولة ورفعت قضية واستمرت في دعواها لكن الدعوى رُفضت، حصلت على الدكتوراه عام ١٩٥٥ من فرنسا، تولت منصب وزير الشؤون الاجتماعية وبعد ذلك كانت أول سفير امرأة.

عايدة فهمي

أول نقابية عمالية في مصر، عضو مجلس اللجنة النقابية بشركة مصر للبترول، وشغلت منصب سكرتير عام نقابة شركة «شل» بالانتخاب عام ١٩٥٢، تركت الدراسة بعد أزمة مالية تعرض لها والدها (صاحب مكتبة بالسيدة زينب)، واضطررت إلى العمل في وقت كان ذلك فيه عيباً وبعدها جمعت بين العمل والدراسة فآمنت بحق المرأة في العمل والتعليم، وافق وزير الشؤون الاجتماعية عام ١٩٥٣ على طلبها بضرورة مشاركة المرأة في سن التشريعات الخاصة بها، كما وافق حسين الشافعى عام ٥٧ على طلبها بحماية المرأة من الأمراض فأصدر القانون رقم ٣٣ الخاص بتشغيل النساء.

عبدة الكhalawi

أستاذة جامعية وداعية إسلامية.

عزبة جاد الله

أسيوطية من عائلة خشبة باشا (أحمد خشبة باشا، تولى عدة وزارات)، أستاذة في اللغة الإنجليزية، شاركتنا في إقالة رئيس جامعة بقرار من رئيس الجمهورية وإحالته إلى محكمة تأديبية، منزل أمها فوق شقة وزير المالية يوسف بطرس مباشرة، جاملتني كثيراً في ابنتي شيرين، زوجة صديقى أستاذ الجغرافيا الدكتور صالح البحيري.

عفت ناجى

تفرغت للرسم عندما صورت زهور حديقتها بالإسكندرية وهى الشقيقة الصغرى للمصور محمد ناجى (حولت الدولة مرسمه إلى متحف خلف فندق «مينا هاوس») وزوجة سعد الخادم (حولت الدولة مرسمه إلى متحف باسمه وباسم زوجته كان لى شرف إلقاء محاضرة فيه)، حولت التعاوين والسرور فى عصر العلم إلى لوحات وتماثيل وأوان، استخدمت فى فنها الورق والخشب والنسيج والمسامير والرمل والخيط والصبغات والألوان (البلاستيك - الزيت - الدوكو)، تأثرت بزوجها سعد الخادم عمدة الفنون الشعبية وصاحب الرموز والرمزية فذهبت معه إلى النوبة وشاهدت بيوتها وزخارفها لذا شاركا أحيانا رسم بعض اللوحات، كما استفادت من خبراتها الموسيقية ولأنها بنت ناس بالمعنى الحالى مولودة فى فيلا بحى محرم بك فقد سافرت مع والدتها مدير الجمرك إلى أوروبا ومن خلال سفرها رأت البحر والسفينة والمينا وتعلمت الموسيقى عموماً والبيانو خصوصاً فى باريس بل وأقيمت لها حفلات فى الإسكندرية حضرتها

هدى شعراوى وعرفت الإذاعة مؤلفاتها الموسيقية منذ عام ١٩٣٧ وجمعت بين الرسم والموسيقى فى روما لا سيما وأن شقيقها عمل فى أكاديمية الفنون فى روما وهكذا جمعت بين مدارس فرنسا وروما وأسوان والإسكندرية فى فنها، واهتمت أيضاً بالمناظر الساخرة التى عرفناها باسم الكاريكاتير مثل: لوحة «الذئب يرعى الغنم» ولوحة «الفئران تعلق الجرس فى عنق القطة!».

ولأنها عملت أيضاً مصممة أزياء وديكورات مسرحية تعرفت على ما بالمتاحف المصرى واليونانى الرومانى والقبطى والإسلامى وتأثرت بتحف المتاحف فى لوحاتها، بل وتأثرت بمخطوطات دار الكتب وما بها من رسوم سحرية وأشكال توضيحية لعلوم الفلك والأبراج الفلكية والأساطير، ومن لوحاتها بورتريه «فلاحة» ولوحة «من وحي النوبة».

فایزة أبو النجا

وزيرة دولة للتعاون الدولى، عرفت عظمتها من خلال المنحة الإيطالية التى كنت مديرًا ماليًا لها.

فاطمة عثمان

دقهلاوية، مواليد ثورة سعد زغلول، أول سيدة يتم انتخابها فى مجلس نقابة المعلمين لذا سموها «أم المعلمين».

فريدة فهمي

والدها المهندس الدكتور حسن فهمي وزوجها على رضا شقيق محمود رضا، تطور فن الرقص الشعبى من خلالها وكان استعراضها الأول مع الفرقa عام ١٩٥٩ ثم توالّت: الحجالة - النوبة - رنة الخلال - فدادين خمسة. كانت تقوم بتصميم ملابس عروضها وأهدت طاقية إلى حمى (والد زوجتى) من

صُنِعَ يدها عندما كانت في روما، خريجة آداب قسم اللغة الإنجليزية، وحصلت على ماجستير عن استعراض محمود رضا من أمريكا.

فينيس كامل جودة

وزير سابق للبحث العلمي وعرفتها عن قرب من خلال زمالتنا في جمعية طب المناطق الحارة والبيئة الحضارية التي يترأسها حبيبى وصديقى الأستاذ الدكتور رفعت كامل، وقضينا يوماً كاملاً في مسرح الدراويش الذى كان لى شرف تسجيله والمشاركة فى ترميمه، وتهتم بترميم التحف البرونزية.

كريمة السعيد

أسيوطية، أول مصرية تحصل على ليسانس آداب تاريخ من لندن، وأول ناظرة مصرية بعد الإنجليزيات لمدرسة السنية بنات وأول سيدة مدير عام للتعليم الثانوى للبنات وأول سيدة وكيل للوزارة وأول من نادى بالتعليم المختلط فى الإعدادية والثانوية، كما كانت رئيساً للمؤتمر الثانى الأفرو آسيوى المنعقد فى القاهرة ١٩٦٠.

لطيفة الزيات

مواليد دمياط، خريجة آداب الملك فؤاد عام ١٩٤٦، دكتوراه عام ١٩٥٧، عرفت السجن منذ العهد الملكى فقالت: «سجن الذات هو أقسى أنواع السجن»، قادت كفاح الشعب المصرى حتى قامت الثورة، مات أخوها عبد الفتاح فى مارس ١٩٧٣ ولم تخلع ملابس الحداد إلا بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ فى اليوم الثالث منه بعدها سمعت قصة لبطل استشهد بعدها انقضى بطائرته على مبنى التوجيه المعنى للعدو.

ليلى تكلا

مؤسسة جمعية البيئة ومصر الخضراء، أول سيدة انتخبوها لعضوية المجلس التنفيذي للاتحاد البرلماني الدولي، وهي خبيرة في اليونسكو.

ليلي توفيق دوس

أسيوطية ولدت مع أستاذنا عبد التواب، أسست جمعية لرعاية مرضى الدرن، بدأت نشاطها في الهلال الأحمر عام ١٩٣٣.

ليلي الصاوي

ليلي الصاوي رسامة تلميذة عبد العزيز درويش تسبقني بسبعين سنوات، أبدعت في لوحة «سوق إمبابة» وظهرت في لوحاتها الأمومة والطفولة والأسرة والدفء الاجتماعي والمرح لا سيما لعبة «نطة الحبل» و«يا طالع الشجرة» «الخ.

ليلي عزت

قاهرة والدها ثرى من قلوب عاشت في الريف والمدينة حياتها انقلاب في أسلوبها الفني وانقلاب في سيارتها لسرعتها بعد انفجار عجلتها، وترى من خلال لوحاتها أن كل شيء في العالم في حالة انفجار (فكر جلال الدين الرومي: كل شيء في حالة دوران)، ليلى متعددة المواهب تجيد عدة لغات وعازفة بيانو وبالبرينا وفارسة.

ليلي مراد

مواليد السادات، والدها زكي مراد وشقيقها الملحن منير مراد، كانت زوجة الفنان أنور وجدى وأراد أن يدمرها في النهاية بحجة أنها من أصل يهودى، وتبرعت وغنت لهم، ومن من لا يعرف صخرة ليلى مراد في مطروح؟

مرفت التلاوى

أول مصرية تعمل في البحر الكاريبي، نائب مدير معهد الأمم المتحدة لبحوث المرأة، مندوب دائم لدى الأمم المتحدة، تولت وزارة الشؤون الاجتماعية.

مريم عبد العليم

فنانة الجرافيك، من لوحاتها «لفظ الجلة» و«البسمة» و«الكون» و«الموديل» و«الكرسي» و«بائع البطيخ» و«بائع الترمس» و«محطة الأتوبيس»، ويدرك في أسلوبها في ما يخص الخط العربي والآيات الكريمة بأسلوب معرض صديقى الفنان الدكتور سعيد عبد العليم الذى أقامه فى روما فقامت بشرحه للسفير أحمد صدقى وزوجته ماجدة صدقى ومدير الأكاديمية صالح عبدون وفاروق حسنى ولابن الشريف ولعشيقه الملك فاروق.

مشيرة خطاب

من كفر مصيلاحة التى أنجبت عبد العزيز فهمى والرئيس محمد حسنى مبارك، وزيرة الأسرة والسكان.

منيرة ثابت

رغم أنها من مواليد ١٩٠٦ فقد كانت أول صحافية نقابية، كما أصدرت جريدة الأمل ودعت إلى مساواة المرأة بالرجل.

نادية إبراهيم

أول سيدة من محافظي البحر الأحمر وقنا تحصل على الدكتوراه فى علم الحيوان تحت إشراف عميد كلية الطب البيطري بكفر الشيخ الدكتور الصيفى، وطوال دراستها بكلية العلوم كانت تحصل على تقدير «ممتاز».

نادية مكرم (شقيقة مني مكرم)

كانت وزيرة للبيئة، وهي من أبناء محافظة قنا، وأعتز بها عندما دعانا اللواء عادل لبيب آنذاك للعيد القومي لمحافظة قنا ودعا المحافظين السابقين لقنا وعبد الرحمن الأبنودي وكنا في افتتاح مصنع في رأس الجسر وكنا جالسين في سرادق وجاء عمها فكري مكرم عبيد متاخراً فترك حرسها وجرت لكي تقبله وتجعله يستند على كتفها يعكس وزيرة أخرى أقام لها عمها حفلأً بعد توليه الوزارة لزملائه الغنائين قائلاً إبني أخمر وأحتفل بابنتي التي تولت الوزارة، ثم كذبت الخبر في أخبار اليوم اللاحق بقولها: «إنه عمى وليس والدى»!

نبوية موسى

مواليد الرقازيق عام ١٨٦٦، أسست مجلة «الفتاوة»، وتعلمت في مدرستها عالمة الذرة سميرة موسى ابنة سامبو زفتي.

نعمات فؤاد

صعيدية من مغاغة بالمنيا، زوجة محمد طاهر الحاجي الأنصري، خريجة قسم اللغة العربية من أداب القاهرة، درست التاريخ المصري القديم والإسلامي، حصلت على الماجستير عن المازني والدكتوراه عن النيل، تصدت قضية مشروع هضبة الهرم وألغته ولقضية دفن النفايات النووية في صحراء شرق القاهرة وألغتها، وطالبت بمقاطعة ألمانيا عقب قضية شحنة الألبان المشعة المصدرة إلى أطفال مصر وتبنت قضية معارضة سفر المعارض بعد قضية سفر آثار لشركات أحذية يابانية وقضى لها القانون بعودتها، مؤلفة قصة أم كلثوم التي تحولت إلى مسلسل أجادت فيه صابرین وأخرجته إنعام محمد على وكرمتها النادي الثقافي (نادي رئيس الوزراء الأسبق الدكتور عبد العزيز حجازى

وطلب منى الأستاذ الدكتور على رضوان أن ألقى كلمة الجامعات بشأن ما أريد قوله عن نعمات فؤاد في وجود عبد الرحمن الأبنودي وحمدى أحمد شفيق صديقى العميد الديكورست سمير أحمد.

نهى طوبيا

مواليد الجيزة وعاشت فى السويس، فنانة ولدت بعذى عام، جمعت بين الرسم والنحت والحفر وصنَّفَ القوالب والتلوين بالزيت، وتلون تماثيلها، أو تجمع مخلفات سابقة كالقماش والمشابك وحبال الغسيل والسيور وأجزاء الخشب (مثل أسلوب صديقى منير كنعان)، من لوحاتها «الناتجات» و«جسد واحد» (يد وقدم امرأة مع يد وقدم رجل وخفيه سريالية).

هداية تيمور

كانت معيدة على، بل وكانت تقوم بتدريس معظم مواد السنة الرابعة لى وكانت تسبقنى بدفعتين وكانت وما زالت تعتبرنى ابنا لها، أعدت الماجستير عن جامع الملكة صفية وبينما كانت تعد الدكتوراه عن منطقة بولاق ألقى السادات القبض على زوجها الأستاذ محمد حسين هيكيل (معظم مؤلفات الأستاذ حصلت عليها هدية بتوقيعه)، بينما بجوار فندق شيراتون القاهرة وتنصى معظم وقتها فى منزلها الريفى فى برقاش أو الساحل الشمالى، حضرت مناقشة رسالتى للدكتوراه فى يوم ٢٠/٤/١٩٨٢.

هدى بدران

أول أمين عام للمجلس القومى للطفولة والأمومة وهى تسبقنى بتسعة عشر عاماً.

هيلانة سيداروس

طبيبة أمراض نساء وتوليد، كرست حياتها للطب والعمل الاجتماعى

التطوعى ولدت فى طنطا عام ١٩٠٤ وتعلمت وعملت فى وقت كان عمل المرأة فيه إعجازاً وإنجازاً، وتعد هيلانة وزينب حسن من أوائل الدراسات فى إنجلترا، وبعد عودتها عام ١٩٣٠ عملت فى مستشفى كتشنر، كانت تقيم فيها طبيبة إنجليزية وعندما رحلت كانت هيلانة أول طبيبة مصرية مقيمة وفى عام ١٩٣٥ عرض عليها الدكتور على فؤاد العمل فى رعاية الطفل وشجعها الدكتور عبد الله الكاتب على فتح عيادتها فى باب اللوق، وشجعها الدكتور نجيب باشا محفوظ على أن تقوم بالتلبيب فى المستشفى资料 الطبى القبطي (نجيب محفوظ هو الطبيب الذى ولد على يديه الأديب نجيب محفوظ وهو حال صديقى الأستاذ الدكتور رفعت كامل صاحب مستشفى رفعت كامل ورئيس مجلس إدارة جمعية طب المناطق الحارة والبيئة الحضارية).

هيدى بانوب

مواليد س茅ود، خالها إبراهيم فرج باشا الذى تبناه مصطفى النحاس خلال دراسته والذى تفاوض مع الإنجليز للجلاء ووزير البلدية وشئون السودان. وهى أرملة صديقى المرحوم الدكتور موريس أسعد ووالدة كريستين وهى مترجمة العيد من المسرحيات أهمها «زهرة الصبار»، وتفتح بيتها لنا باستمرار لإقامة الندوات وتقيم لنا مأدبة فى شهر رمضان فى بيتها وهى بالنسبة إلى أخت غاليله لم تلدها أمى وسبق لها تدريس الفرنسية لطلاب كلية دار العلوم والمعهد العالى للفنون المسرحية، ما زالت ترتدى الأسود على زوجها الذى رحل منذ سنوات.

ياسمين الخيام

مغنية اعتزلت وأصبحت داعية وهى ابنة الشيخ الحصري، من طنطا.

مراجع:

(١) حاجى إبراهيم محمد:

سبيل المست مباركة بطنطا، دار الصفوہ بالغردقہ عام ١٩٩٢.

(٢) حاجى إبراهيم محمد:

المرأة المصرية بين الدين والدنيا، دار الحرية، ٢٠٠٨.

(٣) لمعى المطيعي:

موسوعة ١٠٠٠ شخصية مصرية، الدار العربية للكتاب ٢٠٠٦.

(٤) مختار العطار:

رواد الفن، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٩.

المراة القبطية والاضطهاد الروماني

ماجدة جرجس

للمرأة المصرية دور هام ومؤثر في حياة أسرتها ومجتمعها على مر العصور، فبجانب دورها الطبيعي، الإنجاب وتربية الأبناء ورعايتهم، فهي المدرسة الأولى التي ينشأ فيها الإنسان ويتعلم مبادئ الحياة وخبراتها ويستقى القيم والأخلاق والعقائد التي تظل مرتبطة به طوال أيام حياته.

وتعتبر المرأة المصرية ذات شخصية قوية سواء كانت فتاة أو سيدة، ففي العصور الفرعونية كان للمرأة شأن عظيم حيث كانت إلهة وملكة وأمًا لملك ما وأختًا أو ابنة لملك أو إله، وفي كل ذلك كان لها دور هام وكبير، فلا أحد منا لا يعرف الإلهة إيزيس الزوجة والأم القوية وقصتها الرائعة في محاربة الشر وبعث الحياة لزوجها أوزوريس من جديد وإنجاب ابنها حرس، وأيضًا الإلهات موت ونوت وتحور وغيرهن. ومن من لا يعرف الملكات حتشبسوت وكلويوباترا ونفرتيتى ونفرتاري وغيرها من أسماء الملكات والإلهات المصريات في أزمات الفراعنة؟

وفي التاريخ المسيحي سجلت المرأة أروع السطور والصفحات التي تحكي عن كفاح المرأة المصرية المسيحية وقوتها وصلابتها في مواجهة الاضطهادات الرومانية، وقد كان لها دور عظيم في الحفاظ على الإيمان المسيحي، حيث قابلت شتى صنوف العذاب التي كان يتقنن فيها الحكم والولاية الرومان قساة القلوب، وتحملت الآلام حتى الموت بصبر وشجاعة وقوة عجيبة لم يكن مصدرها سوى إيمانها العظيم ب الله وتمسكها الشديد بعقيدتها المسيحية وارتباطها الوثيق ومحبتها الحقيقة لإلهها وحالفها.

استطاعت المرأة المسيحية في مصر في مواجهة الاضطهاد الروماني أن تقدم لنا مفهوماً جديداً لكل من الحب والألم.

فالحب عندها هو ترجمة صادقة لعلاقتها بالله وعلاقتها بعقيدتها، فالعقيدة المسيحية هي ديانة الحب، الحب الخالص الصادق، الحب الذي يتخطى كل الصعب، ويصبر على كل الضيقـات، الحب الذي يهب ويعطى ويبذل ويضحى حتى إنكار الذات بل وإلى التضحية بكل الذات، والحب في أبهى وأسمى صورة له هو أساس الديانة المسيحية ويكفي أنه يمكن تلخيص كل ذلك في كلمة «الله محبه».

والمراة المسيحية استنقذت الحب بمعناه الحقيقي وتشبعت به من عقيدتها وإيمانها المسيحي واستطاعت أن تترجمه ترجمة حقيقة وصادقة خلال مواجهتها للاضطهادات الرومانية.

والمراة القبطية بطبيعة الحال يمتلك قلبها بحبها لأبنائها الذي يفوق كل شيء وتحرص على راحتهم وسلامتهم وتحميهم وتسرّهم على راحتهم وسعادتهم، وهي في ذلك لا تختلف عن أي أم في سائر البشر وسائر الكائنات الحية أيضاً، وبا للعجب نجدها هنا في زمن الاضطهاد الروماني تدفع بأبنائها إلى الاستشهاد وتحثّهم على تحمل الألم والعذاب وسفك الدماء، وتطالبهم بمواجهة بطش الحكماء الرومان العتاوة في شجاعة وقوة وأن يتحملوا صنوف وألات التعذيب الوحشية بصبر وسکينة مقدمين حياتهم ودماءهم بكل حب لفادتهم وإلههم.

وبنفس هذه القوة والقدرة العجيبة نجدها تقوم بنفس الدور كأخت بين إخواتها وابنه مع أبيها وزوجها مع زوجها فتدفعهم إلى التمسك بإيمانهم

وعقیدتهم حتى آخر نفس في حياتهم وأخر قطرة في دمائهم، مقدمة نفسها في ذلك قذوة صادقة وصالحة لهم ومثلاً أعلى يحتذى به.

وفي حقيقة الأمر لم تكن تلك القدرة أو القوة التي امتلكتها المرأة القبطية قوة عضلية أو بدنية ولا حتى قوة عقلية بل هي قوة الحب الحقيقي التي امتلأت بها روحها حتى فاضت على من حولها، وأصبحت حياتها هي ترجمة صادقة للإيمان، مقدمة بذلك لكل البشر مفهوماً جديداً للحب والألم ومعنى صادقاً للاستشهاد.

وحيينما نبحث في المخطوطات وكتب التاريخ نجدآلاف وألاف القصص من الشهيدات المسيحيات في كل أنحاء العالم، تحكي قصصهن عن حياتهن وتمسكهن بإيمانهن وعفتهن وطهارتهن وتبين لنا دور المرأة في الحفاظ على الإيمان المسيحي وشجاعتها في مواجهة الاستشهاد.

وفي مصر كان للمرأة المسيحية دور كبير في ذلك حيث سجل التاريخ مئات من القصص التي تحمل أسماء شهيدات مصربيات في أنحاء المدن المصرية كافة.

وفي ما يلى نقدم مجموعة صغيرة من الشهيدات:



مدينة الإسكندرية - سانت كاترين

ولدت القديسة كاترين من أبوين مسيحيين غنيمين بالإسكندرية في نهاية القرن الثالث الميلادي، كانت تتحلى من صغرها بالحكمة والعقل الراجح والحياة. وكانت والدتها تعلمها منذ صغرها محبة السيد المسيح، وتغذّيها بسير الشهيدات اللواتي كنّ معاصرات لها أو قبلها بقليل، وقد قدمّن حياتهن محرقة للله وتمسّكن بالإيمان حتى النفس الأخير.

التحقت كاترين بالمدارس وتنقفت بعلوم زمانها، وكانت مثابرة على الاطلاع والتأمل في الكتاب المقدس، ولما بلغت الثامنة عشرة كانت قد درست اللاهوت والفلسفة على أيدي أكبر العلماء المسيحيين حينذاك.

استشهدت في عام ٣٠٧ م في عهد القيصر مكسيميانيوس الثاني.

مدينة منوف - صوفية الشهيدة

ولدت في القرن الثاني الميلادي من أبوين غير مسيحيين، وأخذت تتردد مع بعض جيرانها المسيحيات على الكنيسة، فآمنت واعتمدت على يد أسقف منف (منوف العليا الآن بمحافظة المنوفية) وكانت ملازمة للكنيسة، استشهدت في عصر القيصر هادريان.

مدينة أخميم - ضالوشام الشهيدة

نشأت في مدينة أخميم، استشهدت هي وأخوها باحوم في زمن الإمبراطور دقلديانوس.

مدينة دسوق (محافظة كفر الشيخ) - أمبيرة الشهيدة

استشهدت أمبيرة مع ابنتها القديسين أبيا هور وبيسوري في أيام الحاكم الروماني، ووضع رفاتهن في كنيسة بلدتهم شباس مركز دسوق.

مدينة طلخا (محافظة الدقهلية) - ليارية الشهيدة

ولدت في إحدى قرى مركز طلخا محافظة الدقهلية من أبوين مسيحيين، استشهدت بسرتنا بمحافظة بنى سويف.

المرأة في التراث القبطي

من خلال الملابس وأدوات الزينة والتجميل

ثناء عز الدين خطيل

الفن القبطي يُعتبر الحلقة الثانية من سلسلة طويلة يتكون منها الفن المصري (وهي الفن الفرعوني - الفن الإغريقي والروماني - الفن القبطي - الفن الإسلامي) وذلك لأن الفن القبطي خرج من البيئة المصرية التي نشأ فيها متأثراً بما قبلها وما بعدها، فأصبح يحمل الرؤية الدينية والدنيوية ومصبوغاً بالصبغة الشعبية المصرية التي أعطته الصفات المميزة له ليخرج بشكل جديد وذلك لابتعاده عن رعاية الطبقة الحاكمة والغراء واستظل برعاية الشعب بإحساس مصرى حميم والدعوة إلى الوحدة والتآلف بين الناس جمياً.

لذلك سيتناول البحث المرأة المصرية في فترة ازدهار الفن

القبطي من خلال الملابس وأدوات الزينة والتجميل، وتشمل:

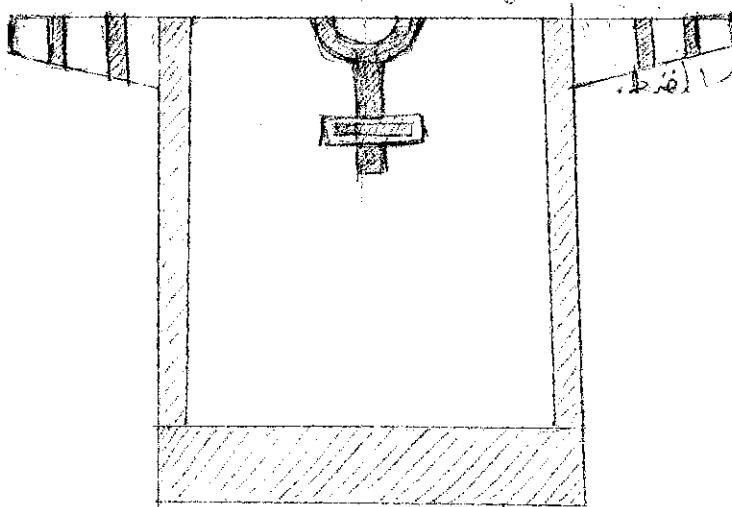
- تصفيف وتشكيل الشعر، والأ茅اط المستخدمة.

- استخدام المساحيق على الوجه واستخدام المرأة - والأحزمة والكحل والأقراط والخواتم والأساور والقلادات مع عرض أعمال فنية مصاحبة توضح مدى التأثر بهذا الفن العظيم.

أولاً: الملابس

الشخصية المصرية عبر التاريخ ذات حضور لا ينفصّم مع دخول عصور جديدة عليها - بل كانت تستوحى كما يشاء لها من تكوينات وعناصر جديدة عليها ومجلوبة من هنا وهناك دون أن تفقد ذاتها وأصلها بل تصبغ الأشياء برؤيتها وطبعها.

استمر تأثير الشخصية المصرية واضحًا على الملابس منذ بداية العصر الفرعوني ثم اليوناني الروماني - من خلال بعض القمصان التي كان يطلق عليها «تونيكا»، الذي انتشر في العصر القبطي، وهو لا يختلف عن القميص الفرعوني القديم الذي عُثر عليه في مقبرة نوت عنخ آمون كما هو مبين بالشكل:



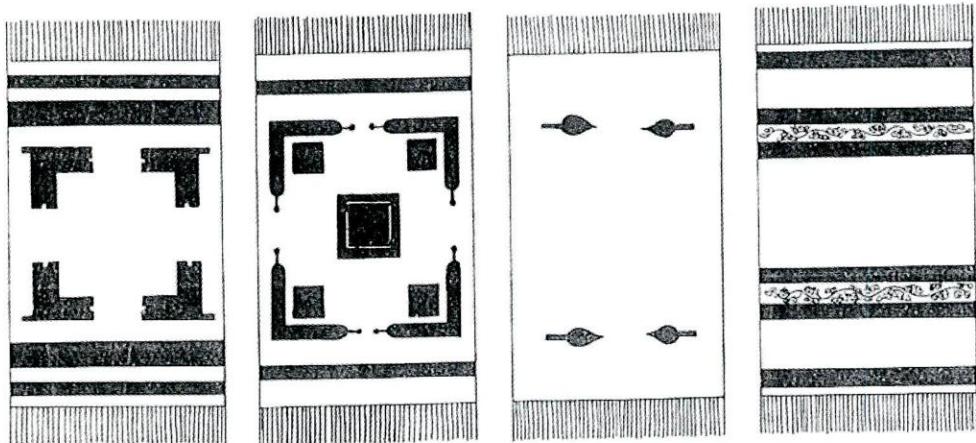
وأضفت عليه المرأة في العصر القبطي بان جعلته فضفاضاً تسدل ثياته في رقة ونعومة وذلك باستخدام حزام في منطقة الوسط. وقد كان الكتان هو الخامة الأساسية المستخدمة في صنع الأقمشة أضيف إليه استخدام الصوف وظلت شهادة مصر في صنع هذه المنسوجات (الكتانية والصوفية) حتى العصور الإسلامية.

وتعتبر الثياب التي عُثر عليها عام ١٤٠-٦٤٠ م في مدينة أنطينوه (Antinoe) بالقرب من بلدة الشيخ عبادة بالوجه القبلي التي اشتهرت بصناعة المنسوجات الرقيقة في تلك الفترة أهم مصادر تاريخ الأزياء القديمة.

وهي تتكون من قميص طويل مصنوع من الكتان الرقيق - يضيق عند الوسط، والكتنان مطرزان بوحدات زخرفية عريضة تمتد منها شرائط مطرزة إلى الصدر وتنتهي بشكل دائري أو مربع أو بيضاوي يسمى «جامعة» ويصل نهاية القميص إلى الركبتين (تونيك).

اعتمد النساجون المصريون على الحسن الشعبي في تلك الحقبة من الزمن التي تمتد من القرن الثالث إلى القرن السابع أو القرن الثاني عشر على اعتبار أن النساجين الأقباط مارسوا هذا العمل وتأثروا وأثروا في الحضارة الجديدة وهي الحضارة الإسلامية، حتى

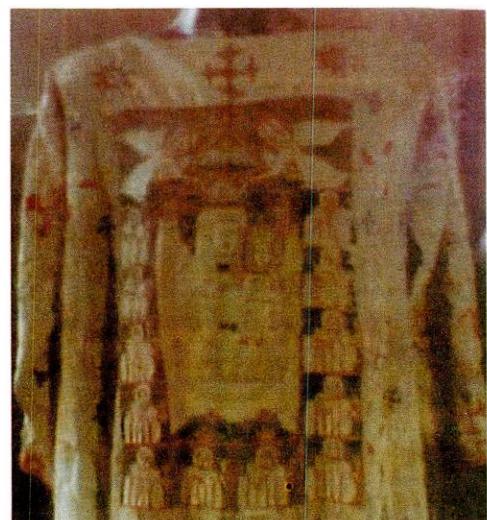
أطلق العرب عند دخولهم مصر على النسيج المصرى اسم «قباطى» نسبة إلى أقباط مصر وذلك لتحكمهم فى الصناعة والتقنية وتأكيد الأصالة والتفرد فى النسيج المرسوم والأزياء المطرزة واستحداث أسلوب جديد يُعرف «بالتابسترى» أى الزخرفة بالخيوط مضافة بحس مرهف فوق المنسوج، هذا الأسلوب الذى أعطى حرية التوع فى الألوان أيضًا اللجوء إلى التجربة من خلال التحوير والتبسيط والإيجاز للوصول إلى الابتكار غير المحدود وغير المسبوق من خلال الرمزية فى الشكل واللون مع استخدام المعتقدات والنظريات الفلسفية المنتشرة حول الكون والخلق والشعائر الدينية والموضوعات الأسطورية داخل المربع والدائرة والأشرطة التى تحتوى على متناليات من النبات والحيوان وأشكال الهندسية وال الشخصوص الأدمية. هذا إلى جانب استخدام كوفية أشبه بشال فضفاض يكسو الرأس وإحدى الكتفين ثم يلف الجسم ببقية أجزائه، و يتميز هذا النوع من الشيلان بأن أركانه الأربع مطرزة بحليات تمثل الطبيعة بكل أشكالها وأساطير القديمة.



نماذج الشيلان متنوعة التخطيط توضح توزيع العناصر داخلها



الجزء الأمامي من قميص عليه زخارف
نباتية وهندسية - القرن ١٩



جزء من زى كامل مشغول بالخيط
الملون لقصص من الكتاب المقدس



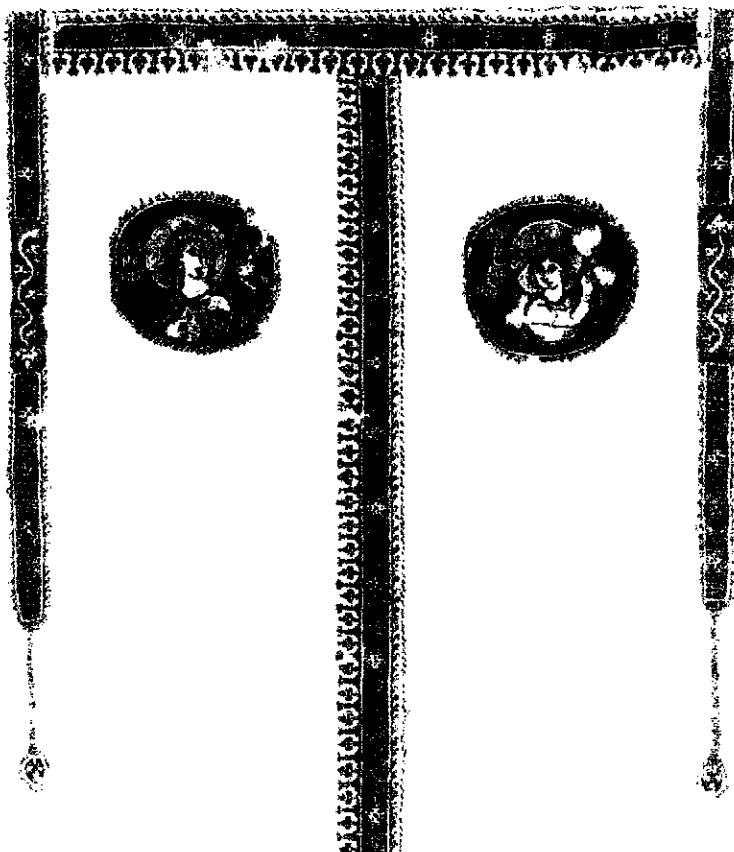
قميص تابسترى كتان وصوف القرن ١١ م -
متحف اللوفر - باريس



جزء من زى منسوج تاببسترى تحتوى على زهور
القرنفل على الصدر والأكمام وأشكال هندسية
كقاعدة لتماسك الأشكال النباتية - القرن ١٩



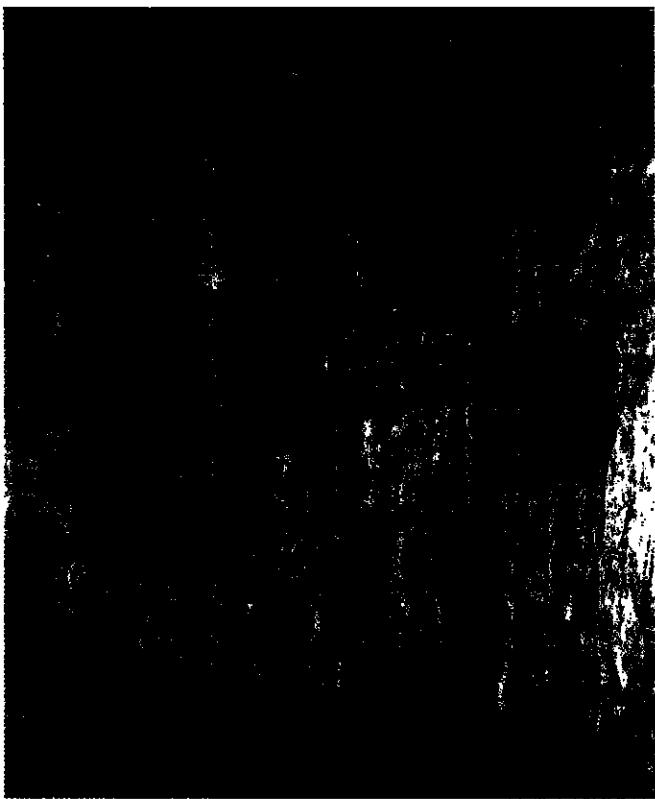
زى كامل وجزء منفصل من الزى من الكتان على
أشكال تابسترى منسوجة بالصوف يحتوى على
أشكال آدمية ونباتية فى جامات - القرن الرابع
الميلادى - المتحف القبطى بالقاهرة



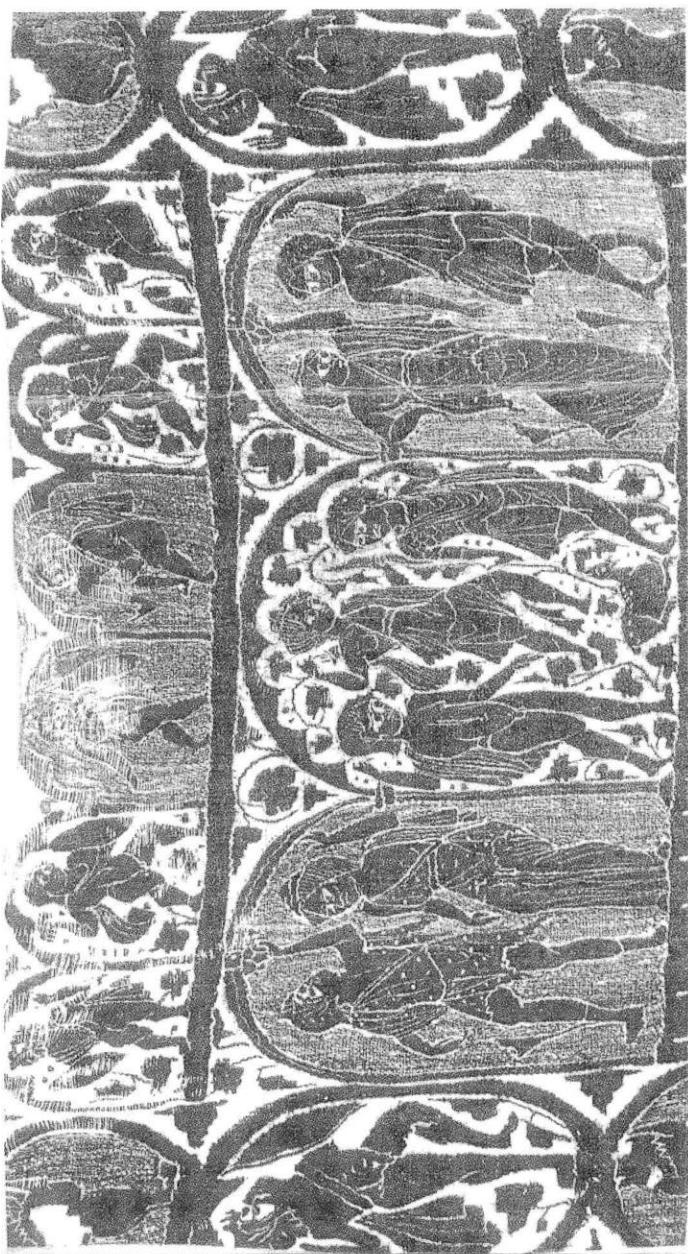
صدر قميص منسوج تابسترى من الصوف - القرن السادس
يحتوى على وجوه أسطورية محاطة بالزهور والنبات لتعطى من
يلبسه الصحة والسعادة والحب



جزء من قميص - تابسترى - أى إضافة نسيج باليد على نسيج بالنول من قماش صوف
وبه عناصر نباتية وحيوانية وهندسية القرن التاسع - متحف اللوفر - باريس



قميص مصنوع من الكتان والصوف بطريقة الإضافة (تابسترى) من
أخميم القرن السابع الميلادى - متحف اللوفر - باريس، وهو مثال جيد
للزخرفة المضافة على النسيج





صورة مرسومة للسيدة ثيدوسيا - وهى تلبس زياً كاملاً غنياً
بالزخارف المنسوجة ومضافة على شكل جامات تحتوى على أشكال
هندسية وحيوانية بالإضافة الالتفاف بعباءة بشكل جميل وجيد ومتكملاً،
بالإضافة إلى أنها تضع غلالة شفافة (طحة) على رأسها وتزين شعرها
باللؤلؤ وتلبس حلباً في صدرها مع أساور في يدها - مدينة أنطاكية -
القرن السادس الميلادي



قميص من الكتان والصوف القرن الرابع الميلادى - متحف بوشكين موسكو، وهو نموذج ممتاز من حيث التخطيط والموضوع المتكامل فى التناول والزخرفة وفيه أشكال أسطورية داخل ثلث أقواس فوقها ست أقواس صغيرة تحتوى على استعراضات راقصة يتضح فيها التنوع من حيث رقصة الدرع، والشال، بالإضافة إلى الجامات المحاطة بالتصميم كله من تبادل بين الحيوانات المختلفة التى تتميز بالقوة، والراقصين بالدروع

ثانياً: أدوات الزيينة والتجميل

عند استعراض صورة المرأة مما سجلته الآثار نتبين أن السيدة القبطية كانت تظهر في كامل هندامها وأناقتها وتعتني كثيراً بجمال مظهرها الخارجي وهذا واضح من تمثال نصفي لها يرجع إلى العصر القبطي المبكر (القرن الثالث) وذلك من خلال تصيفيف الشعر وتجعيده بطريقة خاصة تلقت الأنظار إلى حيويتها وجمالها مع إظهار القرطين في أذنيها والخواتم في أصابعها والقلادة حول العنق ووضع الكحل في العين وترجيج الحاجبين واستعمال المساحيق والألوان في الوجه.

أيضاً صورة لسيدة شابة يظهر أن الرداء الذي تلبسه طويل مع تحديد الوسط بحزام جميل ورسم الرموش وتأكيد العينين بالكحل بالمتاحف القبطي - القرن الرابع.



تمثال نصفي من الجص الملون
لسيدة في كامل أناقتها وهندامها
- المتحف القبطي

أما أهم الأدوات الخاصة بالزينة عند المرأة في هذا العصر فهو المرأة، وكانت أغلى ما تمتلكه ولا تخلو مقتنيات سيدة من نساء الطبقة الراقية أو الوسطى من المرأة لأنها كانت وسيلة تستخدمها في إصلاح وتحسين هندامها ومظهرها من خلال التجميل وخصوصاً أن المرايا الزجاجية ذات الصفائح الفضية لم تكن معروفة إلا في العصر القبطي.

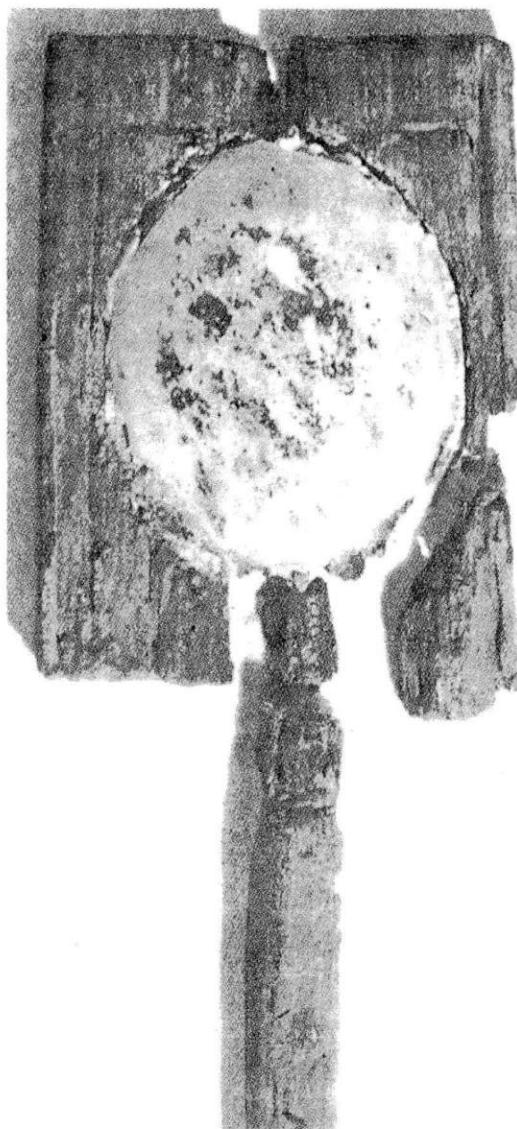
كذلك كانت الأمشاط من الوسائل الضرورية التي تساعد المرأة للحصول على أشكال مميزة عند تصفيقها وتنظيمها وأيضاً تنظيفه لإضفاء المظهر الجذاب عليها وقد وجدت أنواع عديدة وأشكال تمثل بعضها مناظر الطير والحيوان أو زخارف هندسية أو نباتية وأغلبها من الخشب أو العظم أو العاج.



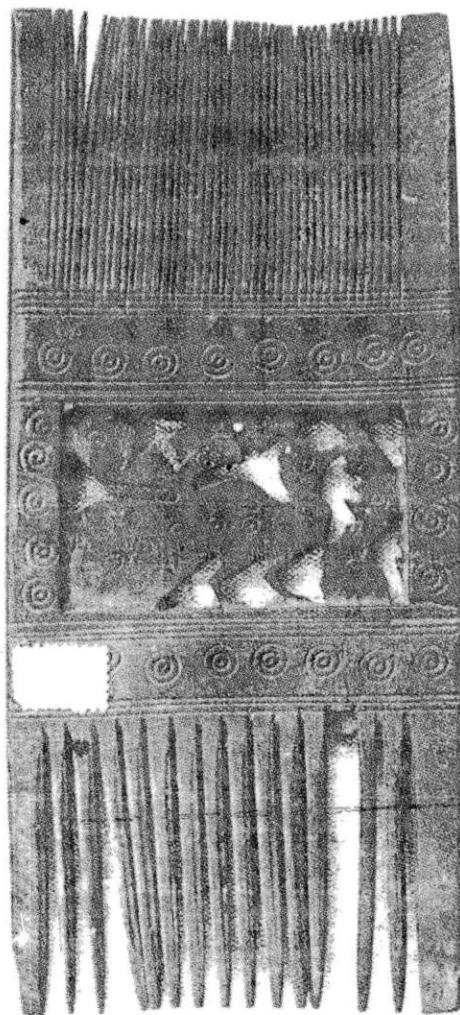
تمثال حجرى لفتاة صغيرة ترتدى ثوبًا من قطعة واحدة دون أكمام وستخدم حزاماً مجدولاً حول الخصر وتحت الصدر لتحصل على زى جديد ذى طيات. أيضًا التميز فى تسريحة الشعر والتزين بقلادة يتدلى منها صليب ووضع الكحل فى العينين



سيدة نبيلة - يصعب تحديد الزمن الخاص بها - وهي تلبس زياً
كاملًا مزيقاً بجامات نسجية مضافة من الصوف يحتوى على
زخارف نباتية - مع استخدام حزام تحت الصدر ليعطي شكلاً
خارجياً للزى والاتفاق بشال جميل وتزيين شعرها وأنثيتها باللولو
وتزييج جاجبيها وعينيها.

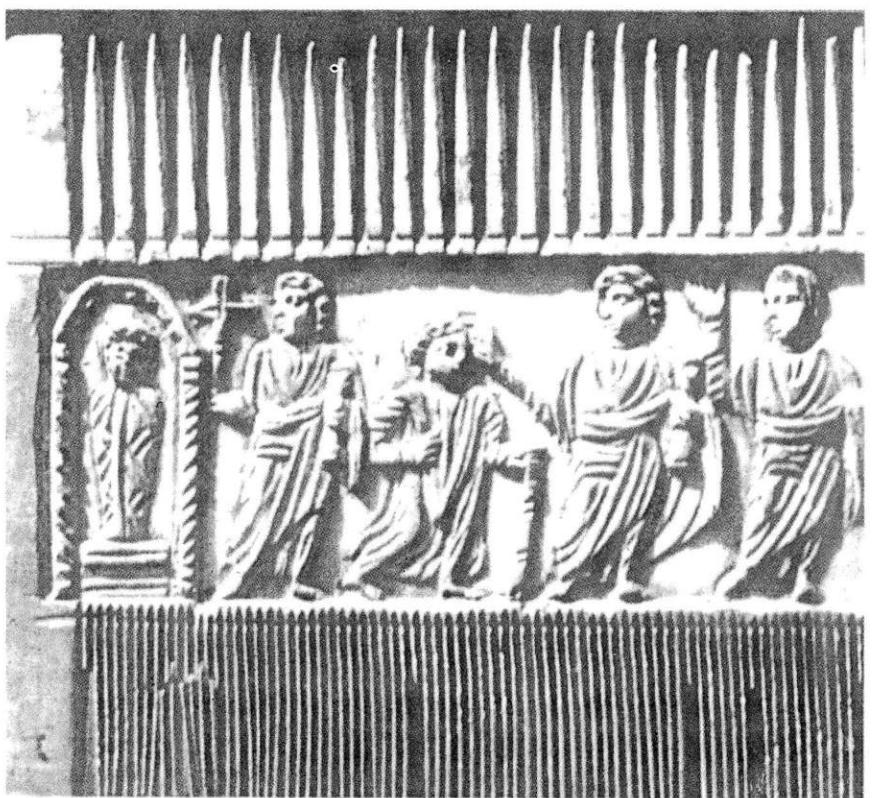


أقدم مرآة من نوعها من الزجاج وهي داخل إطار
خشبى شديد التأكل

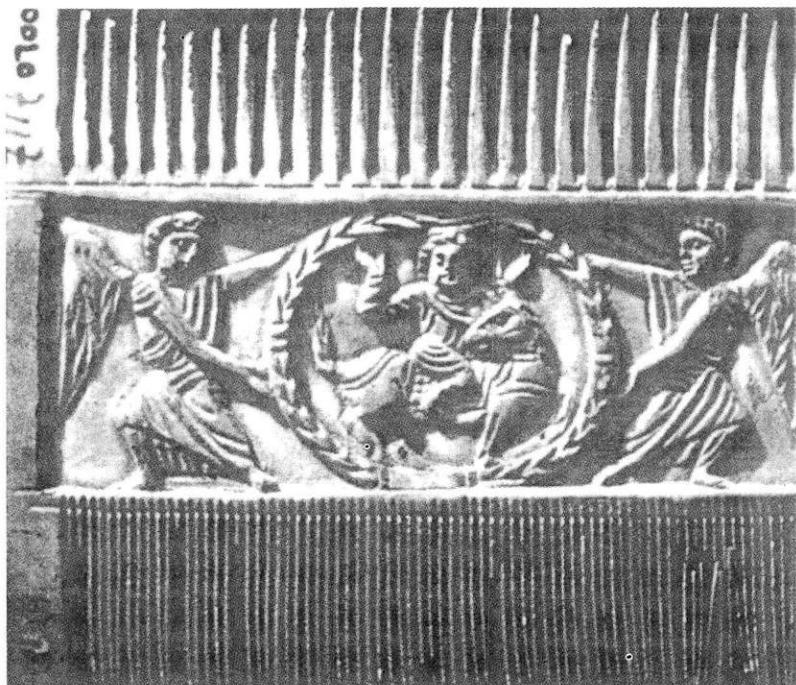


مشط خشبي بوسطه شكل مفرغ لطاووس

المتحف القبطى - القرن السابع



مشط من العاج على أحد جانبيه بالحفر السيد المسيح داخل أكلىل من
الزهور يحمله مكان - وعلى الوجه الآخر معجزة شفاء الأعمى وإقامة
لعازر من الأموات (القرن الثامن)



ومن أدوات التجميل أيضاً المكاحل وكانت تصنع من العظام أو العاج أو الخشب أو الزجاج لحفظ الكحل الأسود الذي انتشر استعماله بكثرة في العصر القبطي بصفة خاصة لتزيجح الحواجب كما كانت تطلى به الألوفان ثم يمتد الطلاء في خط العين للخارج لظهور أكثر اتساعاً وتألقاً، مما ساعد على كثرة استعماله الاعتقاد السائد إلى الآن بأنه ذو خواص شافية لأمراض الأعيون، وكان يوضع في العين من خلال المرود أو الأداة التي تسحب الكحل داخل العين،

وقد وُجدت منها مجموعة ذات أشكال عديدة من الخشب الناعم والعااج والأبنوس ذات الرؤوس المنقوشة بتماثيل أو طيور أو أزهار أو رسوم هندسية إلى الآن.

أيضاً استخدام العطور والدهون المختلفة في ترطيب الجسم وتعطيره من الأشياء التي لا غنى للمرأة عنها منذ أقدم العصور واستعملت تلك الروائح بكثرة لإضافة البهجة والنشوة للمرأة خصوصاً أن مصر اشتهرت باستخراج أجمل أنواع العطور وأذكائها رائحة وأعظمها قيمة، تلك الشهرة التي ذاعت في جميع أنحاء العالم القديم. هذا بجانب براعة المصريين الهائلة في صناعة الروائح حتى أن نوعاً منها يتكون من أجزاء مختلفة بلغ عددها ستى عشر جزءاً - ولأن القبط ورثوا عنهم تلك الصناعة فقد ابتكروا - أواني صغيرة وعلب تحفظ فيها تلك العطور والطيب وقد ظهرت منها مجموعة نادرة جميلة الصنع من العاج، العظم أو الخشب وكانت تزين الأواني برسوم زخرفية ونقوش بارزة دقيقة - وقد وجدت أيضاً ملاعق خاصة من الخشب أو العاج أو العظم كانت تستعمل في خلط العطور واستخدامها.

ومن وسائل الزينة التي استحوذت على اهتمام النساء الحلى، على اختلاف أنواعها وأشكالها والمواد المصنوعة منها ومنها الأقراط

الذهبية التي شُكلت على هيئة عنقود من العنب وهو يرمز إلى أهم رموز المسيحيين، والبعض صنع على شكل الهلال وهو ما نشاهد إلى اليوم، ومنها ما هو مرصع بفصوص من اللؤلؤ والأماتيست والعقيق وغيرها من الأحجار الثمينة.

أما العقود فهى أنواع كثيرة منها سلاسل ذهبية تزينها حبات اللؤلؤ والأحجار الثمينة، أو ما صُنعت من القواع أو قطع العظم أو العاج أو البلور الصخرى أو الخزف الأزرق والأخضر أو من الخرز وقطع الزجاج الملون، ومنها ما صُنعت من حبات المرجان والعقيق وهى نفس العقود وأدوات الزينة التي استعملتها المرأة المصرية منذ عهد ما قبل التاريخ حتى عصرنا الحاضر. كذلك استخدام الأساور لتربين اليد والمعصم، وكانت تُصنَّع من الذهب والفضة على شكل ثعبان وهو الطابع المصري القديم. كذلك عُثر على أساور من النحاس والبرونز والعاج والعظم، وهى تُستخدم لنساء الطبقات المختلفة.

استعملت في الزينة أيضاً الخواتم في أصابع اليد، ويوجد في المتحف القبطي بالقاهرة خاتم ذهبي مزين بالمرجان الأحمر وعليه نقش دقيق لحيوان. كما يوجد أيضاً خواتم من البرونز والعاج - كما استخدمت النساء أيضاً خلاخيل ذات أحجام ضخمة من البرونز

والفضة. هذا وقد عُنيت المرأة أيضاً في ذلك العصر حتى بتجميل أحذيتها إذ عُثر في إحدى مقابر أخميمن على زوجين من الأحذية الجلدية الرقيقة لإحدى السيدات وعليها نقوش زخرفية جميلة بالألوان ومموهة بالذهب، وكان من عادة القبط الموروثة عن الأجداد القدماء دفن الموتى في أجمل ما كانوا يملكون من الثياب وأثمن الحلي وأدوات الزينة المختلفة، ونظرًا إلى جفاف المناخ في مصر وإنشاء المقابر في جهات مرتفعة بعيدة عن الرطوبة فقد عثر المنقبون على كثير من قطع الثياب الفاخرة المزينة بخيوط الذهب أو المطرزة بالقصب والرسوم الجميلة والألوان الرائعة في حالة جيدة ومجموعة من الحلي وأدوات الزينة، التي حظيت باهتمام المرأة في العصر القبطي، وهو نفس الاهتمام الذي تعلقت به المرأة منذ عصر ما قبل التاريخ وحتى الآن.



إناء صغير من الخشب لحفظ الدهون والعطور. ويظهر على
جزء من سطحه رسوم بارزة لوريدات ونسر يهاجم ثعباناً.

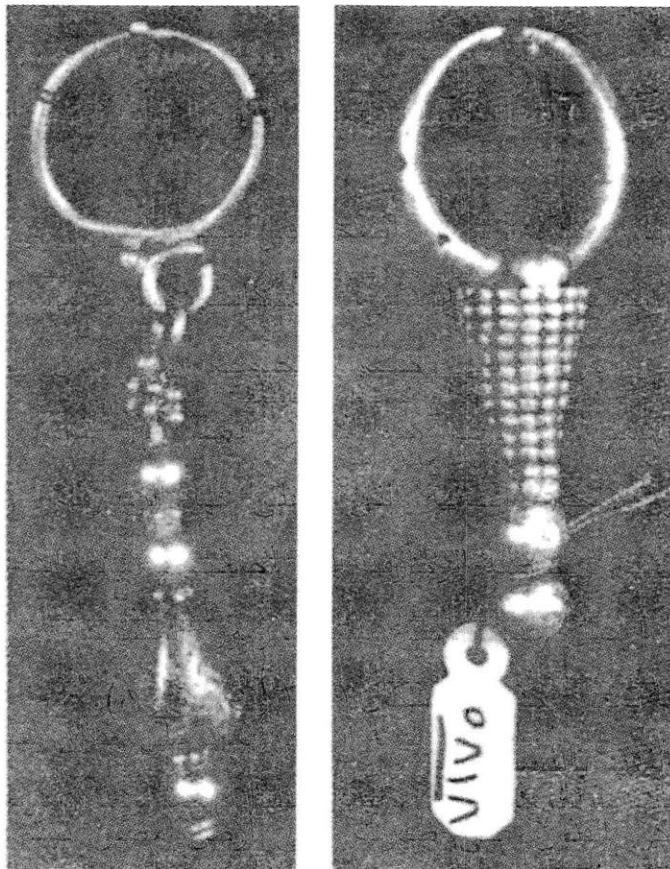
القرن الخامس - المتحف القبطي



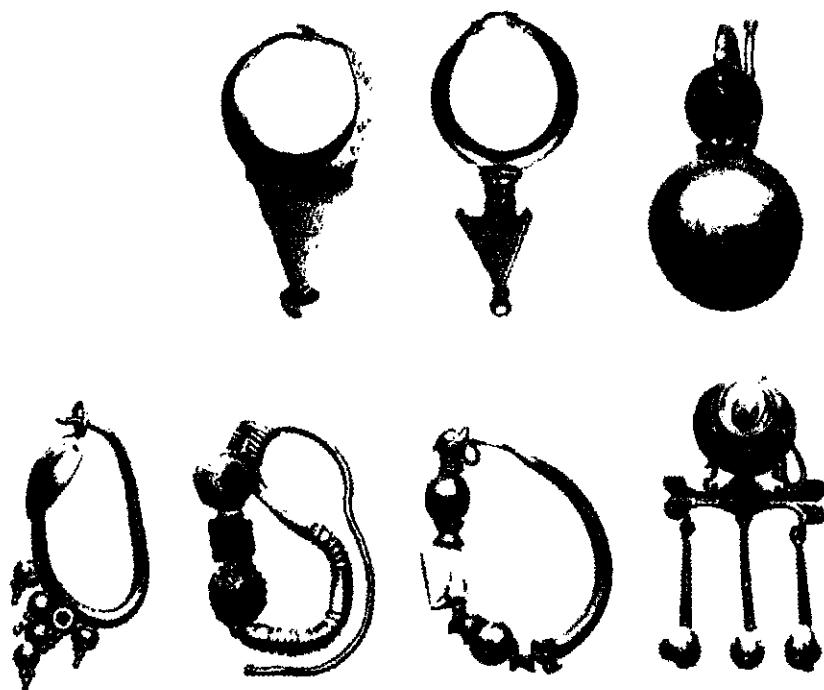
ميدالية عاجية مطرقة كدلالة منقوشة
بصورة آدمية بارزة لعلها تمثل آدمياً
أو قديساً في حال ابتهال



قلادة جميلة بسلسلة ذهبية ذات
دلالة مرصعة بالاحجار الكريمة
واللؤلؤ



حلقان من الذهب على هيئة عناقيد العنبر

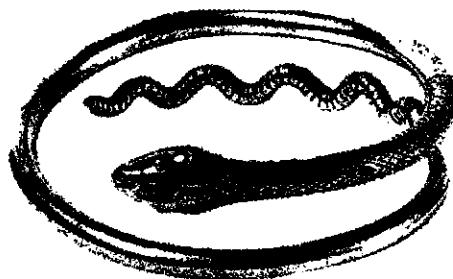


أقراط ذهبية من بلدة فرشوط في الصعيد وكثير
منها ترتzin به النساء في مصر

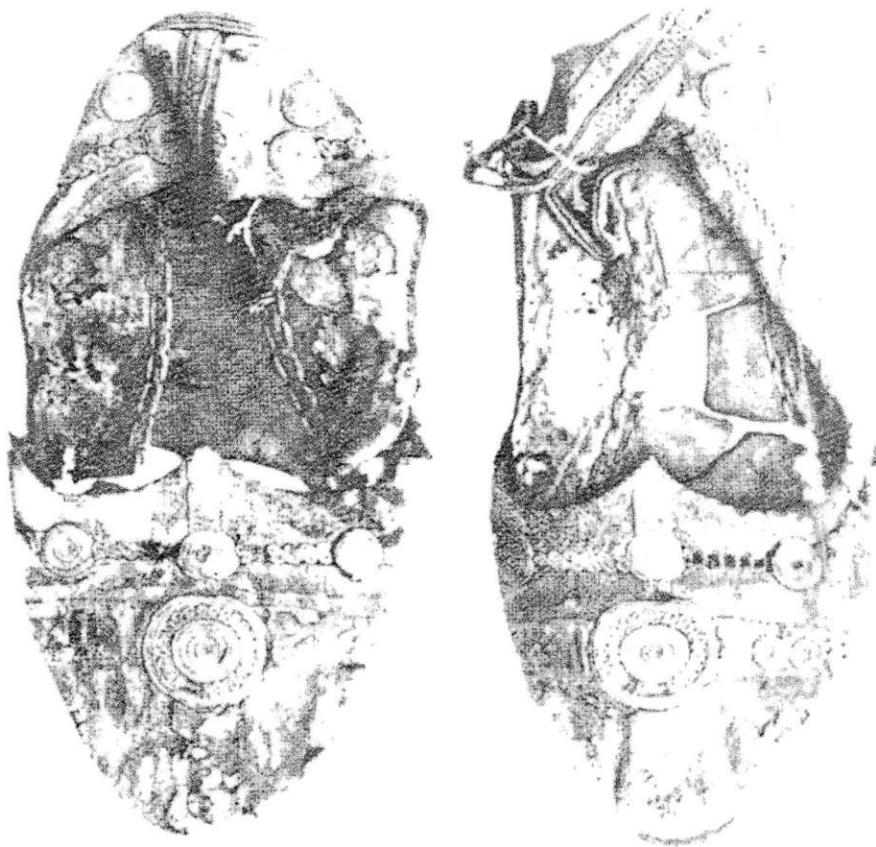
منذ القرن الخامس الميلادي



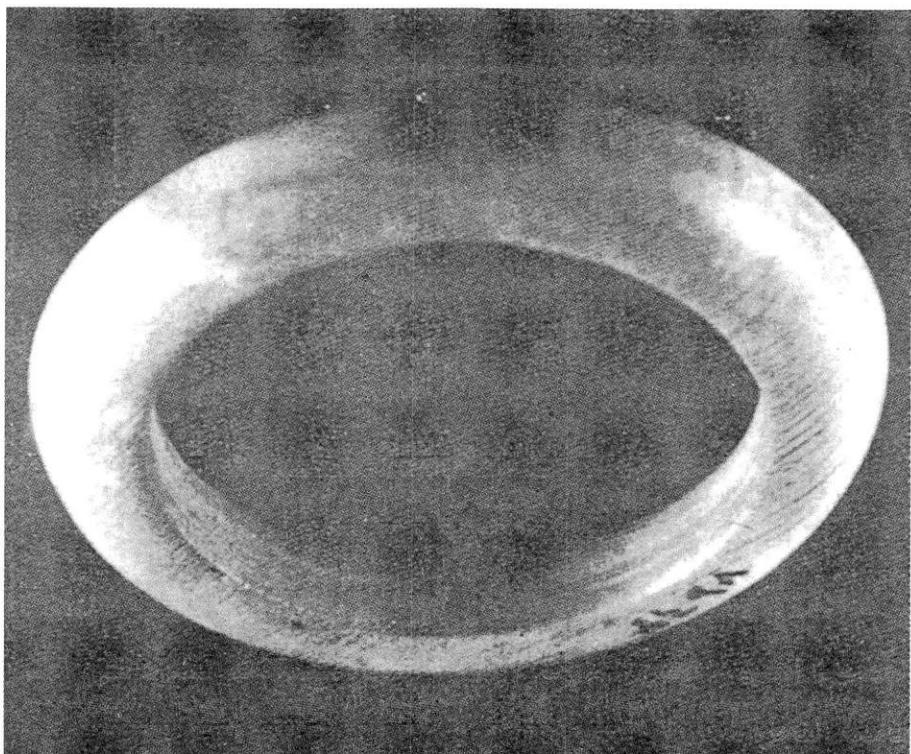
سلسلة ذهبية بوسطها صورة
رأس ميدوسا



حلى ذهبية على هيئة ثعبان
تلبس في اليد منذ العصور
القديمة وإلى الآن



زوجان من أحذية السيدات انيمتاز بالرقة والدقة الفريدة ومزينان بنقوش جميلة
بالألوان ومموهان بالليقة الذهبية - المتحف القبطى



سوار من العاج أو العظم

القرن الرابع - المتحف القبطي



قطعة نسيج متعددة الألوان منسوجة من خيوط الصوف والكتان توضح طريقة جديدة في تصفيف الشعر ووضع عصابة بوسطها حل وقرط في أذنيها وعلى الرقبة قلادة بدلية ووشاح على جسمها

القرن السابع - متحف كليفلاند - الولايات المتحدة

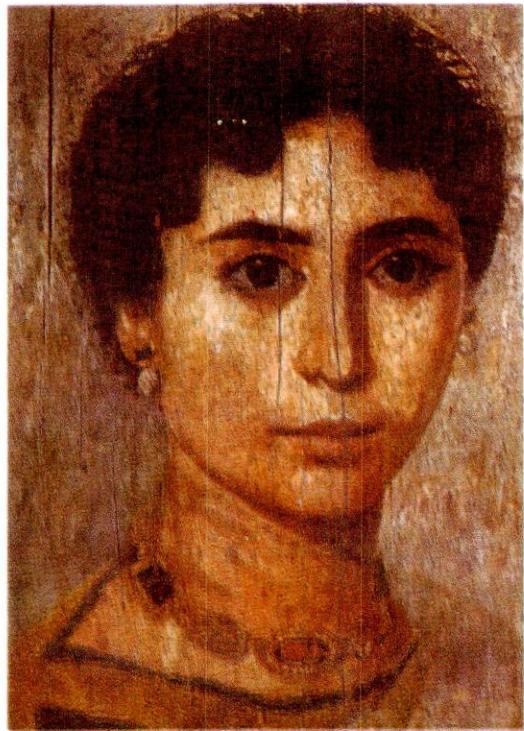


طريقة أخرى لتصفييف الشعر جميلة مع التزين بالزهور وقرط في أذنيها
على قطعة من النسيج - منسوجة بإضافة كثير من الخيوط الملونة من
الكتان والصوف

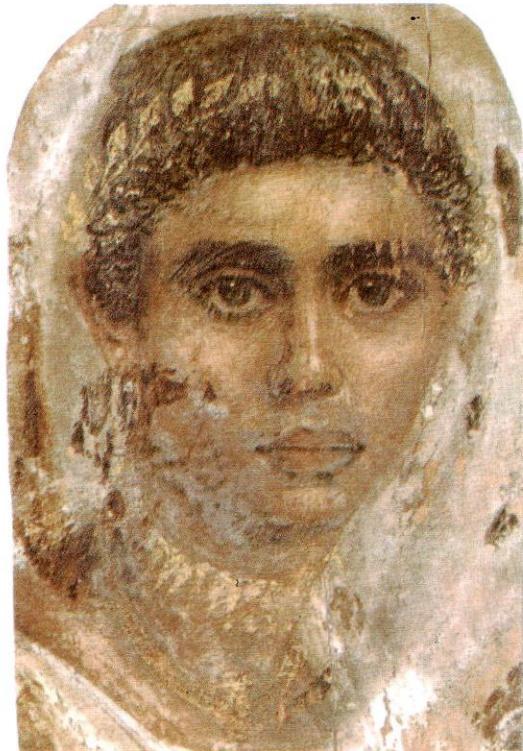
القرن (٣ - ٤ الميلادي) - متحف بوشكين - موسكو



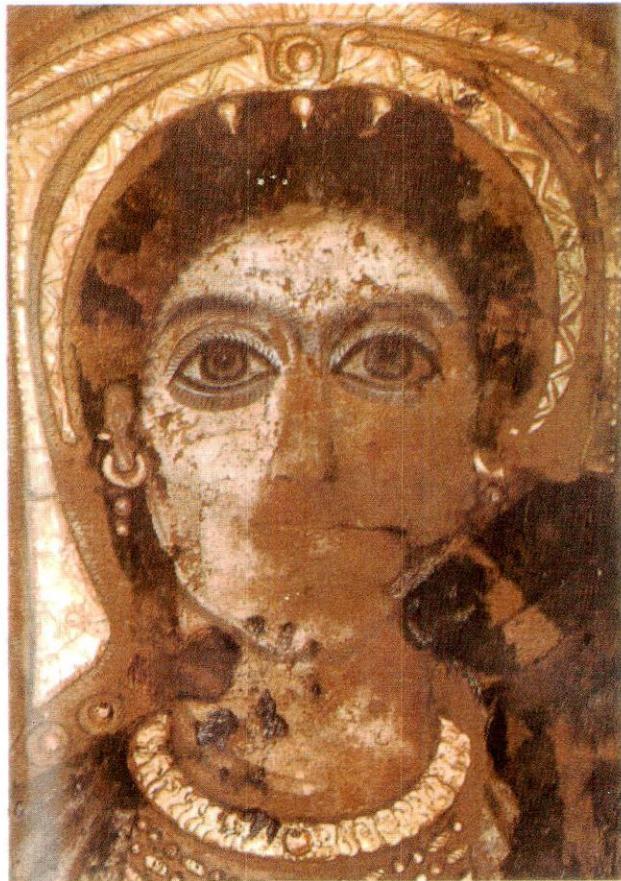
صورة لأمرأة ترتدي زياً مزيقاً بجالون على الجانبين المنسوج والمضاف
(تاببسترنى) من الكتان، الصوف - القرن الرابع الميلادى - وتتزين المرأة الأنثية
بقلادة ذهب كأنها مصممة اليوم، خاتم في اليد اليمنى وحزام جميل وأقراط وكحل
في الميزه



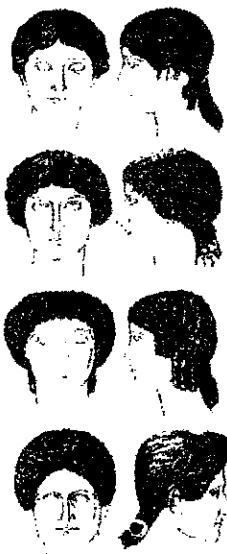
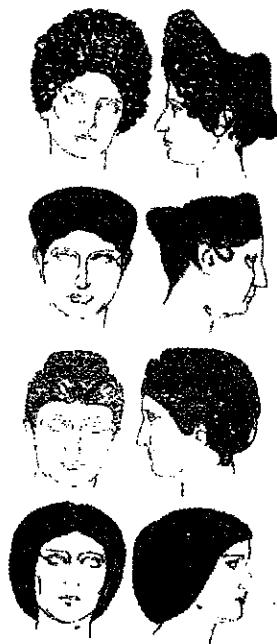
صورة لسيدة من العصر المتأخر في مدينة أنطونين القرن الأول الميلادي -
وهي سيدة مصورة بطريقة جميلة ذات حيوية من صور الفيوم (بورتريه)
ويتبين فيها الاناقة في التزيين من خلال تصفييف الشعر بطريقة جميلة - أيضًا
الأقراط في الأذن من اللؤلؤ والإيمرود الأخضر مع إطار من الذهب، العقد في
عنقها يظهر مدى دقتها و اختيار أحجاره وصياغته وكأنه يلبس الآن - كذلك
ملابسها والوشاح على كتفها وفتحة الزى المناسبة مع العقد



امرأة من بلدة أنطونين بالقرب من الشيخ عبادة في المصعيد
في بداية القرن الميلادي الأول - وهي من الوجوه المألوفة
ذات النظرة الحنون. والشعر المصفف في خصلات مجعدة
قصيرة وكثيفة مع تجميعه من الخلف ووضع إكليل من
أوراق النبات الذهبية في منتصف الرأس وتزييج الحواجب
بالكحل مع العين. أيضاً تزيين الأذن بقرط من اللولو
والرقبة بعقد ذهب جميل الشكل ثم سلسلة عريضة ليصبح
الصدر موشى بالذهب



وجه امرأة مرسوم بالتمبرى على كتان من القرن الثاني الميلادى وهى من الوجوه الجميلة
التي وجدت فى سقارة وهى من الوجوه ذات الصفة الشرقية فهى محاطة بالذهب المحفور
بالبارز وتزين بالحلبى فى صدرها فى عدة صفوف ومتنوع من السميك إلى الذى يليه رفيع
ثم سميك مرة أخرى ومحلى بالأحجار الكريمة هذا كله يشبه الهالة المحاطة بالآلهة مثل
إيزيس خصوصاً رأسها وشعرها المحاط بهذه الهالة الذهبية - ثم الأقراط فى الأذن لتكمل
الهالة ثم الإطار الذهب المحيط بالوجه كله. أيضاً ترجيج الحواجب وتحليل العينين بطريقة
معبّرة ومتفردة وكل هذا جعل الوجه حياً وبديغاً



نماذج من تسريحات الشعر التي وُجدت في الشرق عموماً
(الأمبراطورية الرومانية) وبخاصة مصر وذلك من خلال الثلاثة قرون
الأولى بعد انتشار المسيحية

المراجع:

- ١- د. رؤوف حبيب: **الزينة والتجميل عند المرأة في العصر القبطى** - مكتبة المحبة.
- ٢- د. باهر لبيب: **الفن القبطى** - دار المعارف المصرية ١٩٧٨ م.
- ٣- أ.د/ ثناء عز الدين: **تحقيق الأصالة والمعاصرة لطباعة المنسوجات فى زي المرأة المصرية** - رسالة دكتوراه في الفنون التطبيقية - ١٩٩٢ م.
- ٤- وجوه الفيوم: صندوق التنمية الثقافية - المجلس الأعلى للآثار.
- ٥- سعد الخادم: - **تاريخ الأزياء الشعبية في مصر** - دار المعارف - ١٩٥٩ م.

مراجع الصور

- أ. د / ثناء عز الدين: مجموعة صور خاصة.
- د. رؤوف حبيب: **الزينة والتجميل عند المرأة في العصر القبطى** - ١٩٨٤ .
 - Marie - Helene. Coptic Fabrics - Adam Biro - 1990. Paris.
 - Euphrosyne Doxiadis - The Mysterious Fayoum - Portraits. Themes & Hudson, 1995.
 - The British Museum - Ancient Faces-1997.

الملابس في العصر القبطي

عزت حبيب صليب

كان للمناخ المصري أكبر الأثر على ملابس المصريين القدماء، فنظرًا إلى طبيعته التي تتسم بالحرارة، ولارتفاع نسبة الرطوبة، اتجه المصري إلى لبس ملابس خفيفة رقيقة تعينه على تقبل الجو، وأغلب هذه الملابس صنعت من الكتان الذي امتاز المصري القديم في زراعته، والذي كان الأكثر توفرًا، بينما استخدم الصوف والقطن في عصور لاحقة. وظهر اللوحات، التي ترجع إلى عصر ما قبل الأسرات، الرجال وهم عراة، إلا من حزام حول الوسط، تتدلى منه قطعة قماش تغطي الخصر، أو نقبة بثنين وشراسيب أو سميكة من مادة نباتية.

زي المرأة:

زي المرأة في الدولة القديمة والدولة الوسطى ظل كما هو لم يطرأ عليه تغيير، فقد كان رداءً تقليدياً مكوناً من ثوب يحدد شكل الجسم بربط أعلى الكتف بواسطة شريط من نفس لون ونوع قماش الثوب وتنبت حافة الشريط العليا فوق أو تحت الصدر، أما في فصل الشتاء فكانت النساء يضعن ثياباً طويلة فضفاضة بأكمام طويلة. وربما غطت أردية المرأة، في عصور ما قبل الأسرات، جسدها بالكامل. وكان زي المرأة التقليدي في الدولة القديمة والدولة الوسطى هو عبارة عن ستة، تشبه ثوبًا حابكًا، تربط في الكتفين بشريطين وتنبت حافتها العليا فوق أو تحت الصدر. وفي الطقس البارد كانت النساء

الثريات يضعن شيئاً طويلة بأكمام طويلة، وتندلى تلك الثياب في ثابا. وارتدين خلال الاحفالات شيئاً من خرز خزف الفيشانى عبر منتصف السترة. وكان غطاء الرأس عبارة عن قطعة من قماش الكتان تجمع خلف الرأس. وارتدت النساء بالدولة القديمة إلى جانب النقبة الحلى، مثل العقود والقلائد، وشالاً على الكفين. وبحلول الدولة الوسطى أصبحت النقبة الرداء اليومى في عموم القطر، وأحياناً يعلوها قميص فضفاض، أو سترة.

وبحلول عصر الدولة الحديثة عرفت أنواع أخرى من الملابس مثل ارتداء سترة أطول تصل إلى الكاحلين وهذه تثبت تحت الإبطين، وتمسك بشرط حول الرقبة. وارتدت آخريات نقبة مضفرة، أو نقبة فوقها مئزر ونقبة مضفرة. وكُنّ يرتدين أيضاً عباءة قصيرة دون أكمام، وصنادل مصنوعة من الجلد أو البردى أو سعف النخيل.

وكانت أردية النساء تُصنع من قطعٍ قماش أو أكثر، عادة قماش أبيض وأحياناً بدرجات من الألوان الخفيفة. وبدأ النساء في ارتداء ملابس خارجية تماماً فوق السترة، سواء كانت مستقيمة أو مضفرة، وقد كانت تثبت بدبوس في شكل زخرفي، فوق الصدر.

ثم أضيفت عباءات فوق الكتف، وارتدى العامة ملابس بسيطة، بينما ارتدت الخادمات فقط نقبة أو مريلة (مئزراً).

ملابس الطبقة العليا:

تميزت الطبقة العليا في المجتمع الفرعوني بارتداء الحلى والجواهر، فكُنّ يضعن الأساور في المعصم والخواتم في الأصابع والقلائد والعقود التي تتالف من خمسة أو ستة صدوف من حبات الخرز الملون فوق الأعنق، وكدليل على

أهمية المنصب كُن يضعن شالاً على الكتفين.

ملابس الطبقة المتوسطة:

أما غلبيّة نساء المصريين فكن يرتدين ثياباً بسيطة ذات ثياب لها فتحة واسعة عند الرقبة تناسب الجزء الأعلى من الجسم وتتشعع عند نهاية الثوب، أما الأكمام فكانت قصيرة وتنتهي بانسياب، وفوق الثوب حزام عريض مصنوع من شال ذي ثياب من نفس نوع قماش الثوب وينتهي طرافاه على هيئة منشفة مثلثة الشكل، والبعض كُن يرتدين ثياباً لا زخرف فيها ذات حمالات وكانت تمتد بطول الجسم من الصدر إلى أخمص القدم.

ملابس الطبقة العامة:

يظهر من نقوش الآثار ولوحات المعابد أن النساء كُن يلبسن ملابس بسيطة وعملية وهى إزار له حزام فى حجم اليد دون حلبة أو زركشة، وكانت هناك فى بعض الأحيان كولة تغطى منطقة الصدر.

ملابس الحفلات:

الذى الكامل للحفلات كان يتطلب شرعاً مستعاراً يحيط تماماً بالرأس، ومجموعة نفيسة من الإكسسوارات مثل الحلى والعقود والدلاليات، وحلى الصدر مزدوجة السلسل، وأساور للرسغ وللذراع ونعال للقدمين وقد كانت النساء ترتدين شيئاً من خرز خزف الفيشانى الملون تلف حول الجسم عند منتصف الثوب.

وتتطور زى المرأة فى الدولة الحديثة فكانت أردية النساء عبارة عن قميص شفاف جداً، وفوقه ثوب أبيض شفاف ذو ثياب مثل ملابس الرجال يُعقد على أيسر الصدر بينما يكشف أيمان الصدر ويمتد مفتوحاً من تحت حزام الوسط حتى القدمين، أما الأكمام فكانت مزركشة بالمحمل وترك السواعد.

الملابس فى العصر البطلمى:

تأثرت ملابس النساء خلال العصر البطلمى بثواب الفاتحين حيث ارتدت النساء ملابس صنعت من قطع كبيرة من القماش ذات تجعيدات أو طيات أو ثنيات كثيرة كما تميزت الأكمام بالاتساع واستخدمت المصريات نفس الأسماء التي كانت مستخدمة للأزياء البطلمية مثل الخيتون والهيماتيون (الشملة) والكلاميس.

الملابس فى العصر القبطى:

ترعرع به المتاحف فى العالم والمقتنيات الخاصة من منسوجات قبطية عبارة عن أجزاء مختلفة من الملابس، والكامل منها نادر ، لا تعطينا فكرة واضحة مما كان عليه شكل هذه الملابس فى زمانها، وتبعداً لذلك فإن تحديد طراز كل عصر يعتمد على الأسلوب الزخرفى لا على قطع أثرية كاملة حيث السبب فى ذلك أن الحفائر التى تمت قدیماً لم تقم بها هيئات علمية منظمة.

يعتمد وصفنا لقطع الملابس وطريقة لبسها فى مصر، فى القرون المسيحية الأولى، على صور الأشخاص فى الرسوم الجدارية أو على شواهد القبور أو فى الكتب المخطوطية. كذلك بعض المنسوجات مصور عليها أشخاص بملابسهم تساعدننا فى معرفة القطع الذى كان يتالف منها الرزى قدیماً.

وفى العصر القبطى ارتدى الرجال والنساء سترة، هى عبارة ثوب مستطيل الشكل يشبه القميص، تربط بحزام. وهى مصنوعة من الصوف أو الكتان السادة، وترخزف بشريط منفرد يمتد إلى مركز الثوب، أو بشرطيتين رأسين على الكتفين يتدليان إلى الركبتين أو إلى أسفل الثوب. وكانت الأشرطة تتسع وتلون على نحو معقد.

ملابس الحياة اليومية

القميص :tunic

كان هو الثوب الرئيسي في العصر القبطي، كما كان سابقاً في العصر الروماني. كان القميص يُصنع غالباً من الكتان وأحياناً من الصوف واستمر استعماله حتى بعد الفتح العربي بفترة طويلة. كان الشخص يلبس قميصين، يظهر ذلك واضحاً من مناظر الرسوم الجدارية التي تصور أشخاصاً يلبسون قميصاً يظهر تحته قميص آخر.

ظل شكل القميص ثابتاً حتى القرن العاشر ينسج من قطعة واحدة تبدأ بالأكمام يأخذ شكل حرف {T}، وتحمل فتحة الرقبة بالقطع في القماش بدلاً من عمل شرخ في النسيج في أثناء نسجه وهو فضفاض يصل في الطول إلى الركبة أو كاحل القدم، يضيّع اتساعه عند الخصر حزام عريض. كان القميص في الغالب عريض الأكتاف ضيق الأكمام. وقد قدم طمسون ديبيوراه في عرضه لمجموعة نسيج متحف بروكلين قمصانًا يتراوح طول الواحد بين ١١٥ سم و١٤٥ سم، وأعطى مقاسات أحد القمصان، الطول ١٤٥ سم × العرض ١٣٢ سم، وعرض الزخرف على الأكتاف من بداية الزخرف عند الشريط الطولي الأول حتى الشريط الطولي الآخر ٥٩ سم وعرض الشريط ١٩ سم. وعلق بقوله: ليس بالضرورة أن هذا القميص يعطى حقيقة بناء صاحبه.

كان القميص يحلى بزخرفة من الأمام والخلف وحول فتحة الرقبة بخيوط صوف ملونة منها اللون البنى الأكور (المائل إلى الأصفر)، والأزرق المخضر أو الأزرق الغامق مخلوطاً مع خيوط صوف بنفسجي أو قرمزي (المتحف القبطي رقم ٦٦٩).

كان القميص يزخرف عادةً من الأمام بشرط حول فتحة الرقبة (TRAVERSE BAND) كما ذكرنا، ممتدًا على الأكتاف حتى بداية الأكمام يتلئ منه شريطان (CLAVUS) أشبه بالحمالات ينتهيان بجامات مستديرة أو مربعة على الصدر (ORBICULA) وجامة مستديرة عند الركبتين من الأمام والخلف.

امتد هذان الشريطان (CLAVI) بطول الثوب حتى نهايته في نهاية القرن الخامس. كان يزين الأكمام شريطان بعرض الكم قرب الحافة. هذه الأشرطة كانت تنفذ في أثناء نسج القماش بخيوط الصوف علىخلفية كتان وأحياناً كلها من الصوف، وهي تمكناً من خلال الزخرفة الممتنعة عليها من تاريخ مثل هذه القمصان.

في العصور المتأخرة ظهر إضافة أشرطة حول الرقبة وعلى طول حافة القميص ر بما انتزعت من قمصان قديمة بدلاً من نسجها في أثناء نسج قماش القميص قد يعود ذلك إلى أسباب اقتصادية. هذه القمصان المزركشة كان يرتديها الرجال والنساء والأطفال على حد سواء

الدلماصيا : DALMATIC

يتضح من تسميتها أنها قطعة غير محلية نسبة إلى DALMATIA (إحدى ولايات الامبراطورية الرومانية، تقع على بحر الأدرياتيك)، وهي عبارة عن عباءة طويلة بيضاء تصل حتى القدمين ذات أكمام طويلة، أكثر اتساعاً من القميص. تزيين الدلماصيا بأشرطة على الأكتاف، لونها قرمزي يميل إلى الأحمرار وتنزل الأشرطة من عند فتحة الرقبة إلى أسفل على طول الجانبين وثبس دون حزام يضبط اتساعها.

وتساءل الباحثة دومنيك فستر: {هل هذه الدلماسيا واردة من الخارج أم الدلماسيا القبطية تقليداً للرومانية؟ هل وجودها مرتبط بوجود اليونانيين والرومان المقيمين بأخميم، بحكم أن أخميم كانت مركزاً لنسيج القباطي أم أن الأقباط كانوا يرتدونها بالمثل؟}.

العباءة :pollium

رداء خارجي يلبس فوق القميص (tuni) وكان من القطع التي لم تلاق استحساناً كبيراً بين الأقباط حتى العصر الإسلامي إذ كانوا يفضلون الشال العريض.

بدأ يشيع لبس العباءة في القرن الثامن حتى إنه بحلول القرن العاشر عم استخدامها إلى الحد الذي نافس استعمال الشال فبدأ في الاختفاء. ولم تكن العباءة ثلبيس مع الشال في وقت واحد وكانت تصنع من الكتان والصوف.

للعباءة نموذجان: الأول - وهو الأكثر شيوعاً - عبارة عن قطعة نسيج مستطيلة دون أكمام، عريضة بحيث تكفي لتغطية الأذرع حتى الرسغ نحو ١١٥ سم × ١٥٠ سم، وتنصل في الطول حتى الركبة. تقطع فتحة الرقبة في النسيج في أثناء نسجها على النول (انظر شاهد قبر المتحف القبطي بالقاهرة رقم ٨٦٦).

الثانية: أطول من السابقة ولها أكمام تنسج في أثناء نسج العباءة على النول كقطعة واحدة.

أحياناً يضاف إلى العباءة قلنسوة عبارة عن قطعة نسيج مستطيلة طويت نصفين يتم تثبيتها حول فتحة الرقبة.

زخرفة العباءة تماماً كما في القميص: تشمل شريطًا ممتدًا على الأكتاف حتى بداية الكم، أشرطة رأسية من الأمام والخلف أو كنار يسير على حافة مستديرة (orbicular) عند الركبة في الأمام والخلف أو كنار يسير على حافة الرداء ويرتفع في زاوية قائمة على الجانبين، وكذلك شريط على الكم قرب الحافة.

هناك شكل آخر عبارة عن قطعة نسيج عريضة يكفي طولها أن يلف حول الجسم بأن تلقى على الأكتاف وتنسل إلى الأمام على الكتف اليمنى بحيث يغطي جزء منها الكتف اليسرى ثم يلقي هذا الجزء على الذراع اليسرى مازاً من الخلف، ولون هذه العباءة الأصفر أو البنى المائل إلى الأحمرار وتزين بجامات صغيرة.

وُجد في رسوم الفريسك نساء يلبسن العباءة وقد اتبعن في ارتدائها طرقاً عده، إذ قد تغطي الرأس وقد لا تغطيه أحياناً.
الشال:

يبدو أن كان له أشكالاً كثيرة، لكن الشكل الذي كثيراً ما تكرر تصويره في الرسوم على الفريسك عبارة عن قطع نسيج مستطيلة الشكل يلفها الرجال حول الأكتاف وتحيط بالصدر حتى قرب الخصر مع ترك إحدى الأذرع حرة الحركة، هذه الشيلان جمبعها في مقاسات واحدة ملزمة بعضها مقاسات صغيرة أو متوسطة الطول تلبسها النساء تغطي بها رؤوسهن ويقطع الجانبان أمام الصدر ويطرحان لينسلا خلف الأكتاف أو يربط الجانبان في عقدة أمام الصدر (متحف قبطي رقم ٨٠١٨).

الكوفية:

كان الرجال والسيدات يرتدون كوفيات من قماش طويل ضيق ينتهي

غالباً بفرنše ثلف حول الرقبة وتترك منسللة على الأكتاف أو ثلف أحياناً بنفس الطريقة التي يرتدون بها الشال (المتحف القبطي رقم ١٨٧٤).

على الرغم من العثور على العديد من هذه الكوفيات مصنوعة من الصوف السادة، فإن الأغلبية تحمل زخارف قرب الطرفين تتضمن أشرطة بسيطة أو مربعات أو دوائر أو نجوماً أو وردية تُفْتَن على النول في أثناء نسج الكوفية بطريقة القباطي، بعضها غطى المساحة كلها بزخارف تصور مناظر حيوانات جوالة أو وحدات هندسية ونباتية مع تنوع بارع لدرجات اللون في الموتيف الواحد رغم تنفيذ بعضها بأقل مهارة.

ذكر كنديك أنه عثر على كوفية ترجع إلى القرن ٤-٥م، من الكتان الأبيض منسوجة نسيجاً ويرثاً محلة بزخارف من خيوط الصوف الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر.

ثانياً: ملابس داخلية

١ - قميص داخلي

وجد الأثريون في مقابر النساء بسقارة والشيخ عباده بعض القمصان الشفافة من قماش منسوج نسجاً خفيفاً كانت تلبس تحت القمصان السميكة وهي تختلف في شكلها وقوام زخرفتها عن القميص الخارجي.

تتميز في زخرفتها بسلسلة من الأزهار أو الوريدات منثورة حول حافة الكم أو على الأكتاف وعلى الصدر عند الركبتين وأحياناً تزخرف هذه القمصان بمثلثات كبيرة، داخلها زخارف، منثورة حول فتحة الرقبة أو أسفل قرب حافة القميص.

٢ - غطاء الحقوين

من القطع الداخلية وهو جزء من قماش كان إما مستطيلاً وإما مثلاً

الشكل، وكان يشد على منطقة الحقوين كما يتضح من منظر السيدة الممئلة على شاهد قبر برقم ٨٦٩٥ ويجر بنا هنا أن نذكر أنه إذا سلمنا جدلاً أن عادتنا في الملبس هي استمرارية لما كان يرتديه أجدادنا الفراعنة فإنه قد أشير في دليل المتحف المصري: "موجز في وصف الآثار اليامنة".

٣ - غطاء الصدر

ذكرت دومينيك فستر في الموسوعة القبطية أن النساء كن يلبسن قطعة قماش كتان حابكة للثدي.

٤ - السراويل

إما قصير وإما طويل مثل البنطلون، ويدكاك في نهاية الأرجل بشريط لتضيق الفتحة كما يتضح من جزء من إفريز بالمتحف القبطي بالقاهرة برقم ٨٨٠٨ عليه منظر لشخص يرتدى سراويل يطل من تحت الرداء يرجع إلى القرن السادس الميلادي.

ثالثاً: أغطية الرأس:

تعود نساء الأقباط تغطية رؤوسهن عملاً بما أوصى به بولس الرسول في رسالته الأولى إلى أهل كورنثوس (١١: ٥-١٣) ولهذا نجدها في الرسوم وشهاد القبور مصورة بخطاء رأس، تلف رأسها وكتفيها بشال أو طحة. وتعددت أشكال أغطية الرأس فاشتملت على:

١ - بونيه

تصنع عادة من عدة أجزاء من نسيج كتانى سميك أو رقيق جيد الصنع متصلة معاً بالخياطة بمهارة وتحلى بأشرطة ملونة مضفرة معاً أو تزين بصفوف ملون أو وحدات زخرفية منسوجة بطريقة القباطى صُنعت خصيصاً أو منزوعة من قماش قديم.

كان البوبيه يُصنع في القرن العاشر وما بعده من الحرير متعدد الألوان لسيدات الطبقة الراقية في المجتمع.

٢ - شبكة الشعر

يُصنع من نسيج من خيوط الكتان غير المبيض أو الصوف الملون نسيج يشبه الدانتيل، تأخذ شكلاً مخروطياً وتلبس تحت البوبيه. وجد منها جايبت في حفائره وكذلك بترى في هوارة بالفيوم في قبر يرجع إلى القرن الرابع الميلادي شبكة من خيوط صوف قرمزي.

٣ - عصبة الرأس

فكرة العصبة ترجع إلى زمن قديم -منذ العصر الفرعوني واستمر استعمالها حتى العصر القبطي - توضحها الرسوم الجدارية والأيقونات حيث تصور نساء يلبسن عصبة سميكة تحيط بالرأس وتعقد عن مؤخرة العنق أو تحت الزقن.

بعض العصابات تتالف من خصلات من خيوط صوف متعددة الألوان ممتدة على هيئة شريط قصير، البعض الآخر من خيوط كتان إما منسوجة نسيجاً يشبه الدانتيل وإما مصنوعة من قصاصات قماش سميك متعدد الألوان متصلة معًا بالخياطة مكونة شريطاً بديعاً. كانت العصابات تلبس إما فوق شبكة الشعر إما على الجبهة لتجميلها.

٤ - الطرحة

أعطى كنديريك في كتابوج المنسوجات القبطية، الجزء الثاني، مثلاً لطربة سوداء من الكتان منسوجة بطريقة غير مذكورة مقسمة أقسام بخطوط منسوجة بخيط حرير أصفر فاتح داخلها وحدات هندسية بين خطين رفيعين، على الطرحة نص باللغة القبطية -أغلب حروفه مفقودة- منفذ بخيوط حرير.

النص يجزئه ثلاثة أفراد صغيرة مطرزة بصوف أحمر وخيوط حرير أصفر.

رابعاً: **كماليات:**

١- الأحزمة

كانت الأحزمة تُلبس بغرض ضبط خصور القمصان الفضفاضة وهو إما جalon قماش محلّى بزخارف وإما حزام بسيط مضفور من لونين من الخيوط. توجد كذلك أحزمة من الجلد، ويقتني المتحف القبطي العديد منها ذكر على ثيل المثال حزام من الجلد لونه أحمر داكن عليه خياطة بسير جلد رفيع باللون الأسود (متحف قبطي رقم ١٢٥١).

٢- الففازات

هي جزء من الملابس التي كانت مستخدمة في العصر القبطي وبخاصة في ملابس الموتى حيث كانت جزءاً أساسياً من ملابس التكفين في العصر القبطي وقد ذكر في دليل آثار المتحف المصري موجز في وصف الآثار الهامة، صفحة ٢٩٢، {ففاز كبير مصنوع من القماش المطرز ينتهي بإاصبعين فقط}.

٣- الجوارب

كانت تُصنع بغرز مثل غرز التريكو من خيوط الصوف وكانت في شكلها غير ما نأله اليوم، تشكّل بحيث تفصل الإصبع الكبri عن باقي أصابع القدم دون تحديد لنقبية الأصابع، كانت الجوارب من ألوان مختلفة وكان يزين بعضها بأشرطة. هذه الجوارب كانت شائعة للصغرى والكبار.

٤- حقائب اليد

كانت السيدات تحملن حقائب يد صغيرة تتسع قليلاً عند القاعدة. كانت

ُصنع من خيوط الصوف متعدد الألوان أو كتان غير مبيض وقماش زخرفتها وحدات هندسية.

اكتشف جايت بعض منها منسوج نسيج يشبه الدانتيل في حفائه في الشيخ عباده يوجد بالمتحف القبطي شاهد قبر عليه منظر سيده تمسك في يدها حقيبة (متحف قبطي رقم ٨٢٠٥).

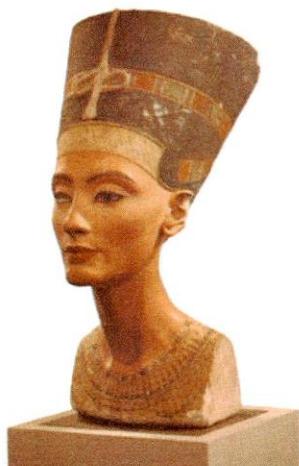
خامساً: الصندل:

لبس الصندل عادة قديمة منذ قدماء المصريين واستمر استعماله في العصر القبطي، وهو مصنوع من الجلد، يخرج من النعل سير جلدي على شكل عروة يفصل الإصبع الكبيرة عن باقي أصابع القدم يقابل معه سيران آخران للشد على القدم وأحياناً يمر سير آخر خلف الكاحل. هناك طراز آخر يتخذ نفس الشكل نعله مصنوع من الليف المضفر لكنه مغطى بخيوط كتان (متحف قبطي رقم ٤٩٧٤) على مثال الصندل السابق وجد صندلاً مصنوعاً نعله من الليف المضفر مغطى بطبقة من سعف النخيل المجدول ويمسك الطبقتين إطار من ليف مضفر (متحف قبطي رقم ٤٩٧٨).

سادساً: الحذاء

شايع استعماله في العصر القبطي. كان نعل الحذاء يُصنع من عدة طبقات من الجلد، أما وجه الحذاء فمصنوع من قطعة واحدة أو قطعتين وكان الجزء الخاص بكاحل القدم يقوى بقطعة جلد نصف دائرة. الجزء الأمامي من الحذاء إما مدبب وإما مستدير، وكان الحذاء برقبة أو دون رقبة (انظر شاهد قبر رقم ٨٦٩٥). قلما تلف سسور حول الساق. لون الجلد أحمر أو أسود يزين الحذاء إما بالتذهيب حول الحافة وإما بتذهيب دوائر صغيرة منتشرة على

الحذاء، وإنما تثبتت ورده صغيرة من الجلد بلون آخر في منتصف الجزء الأمامي أو خياطة سير جلدي رفيع حول حافة الحذاء



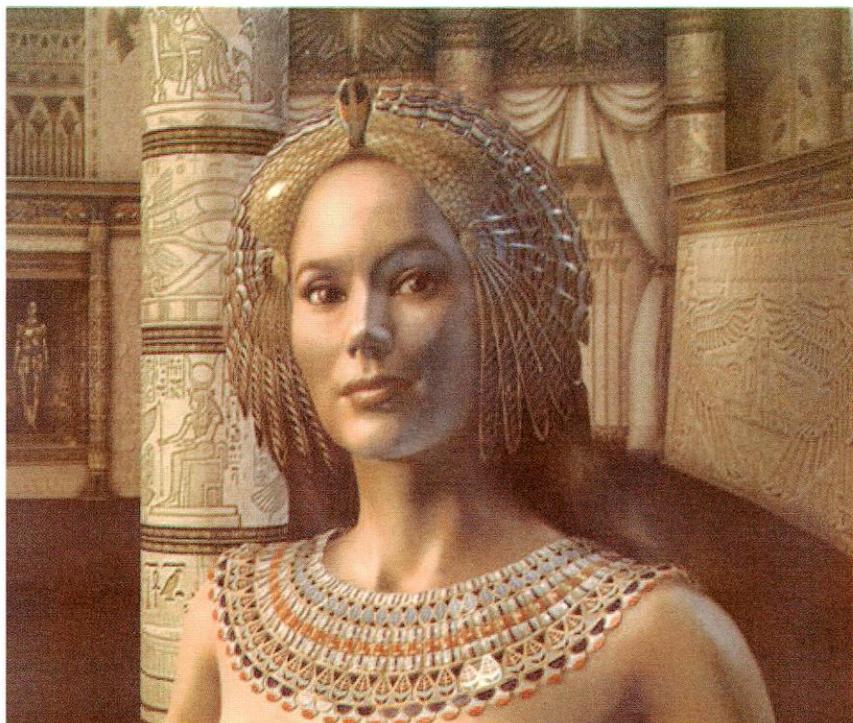


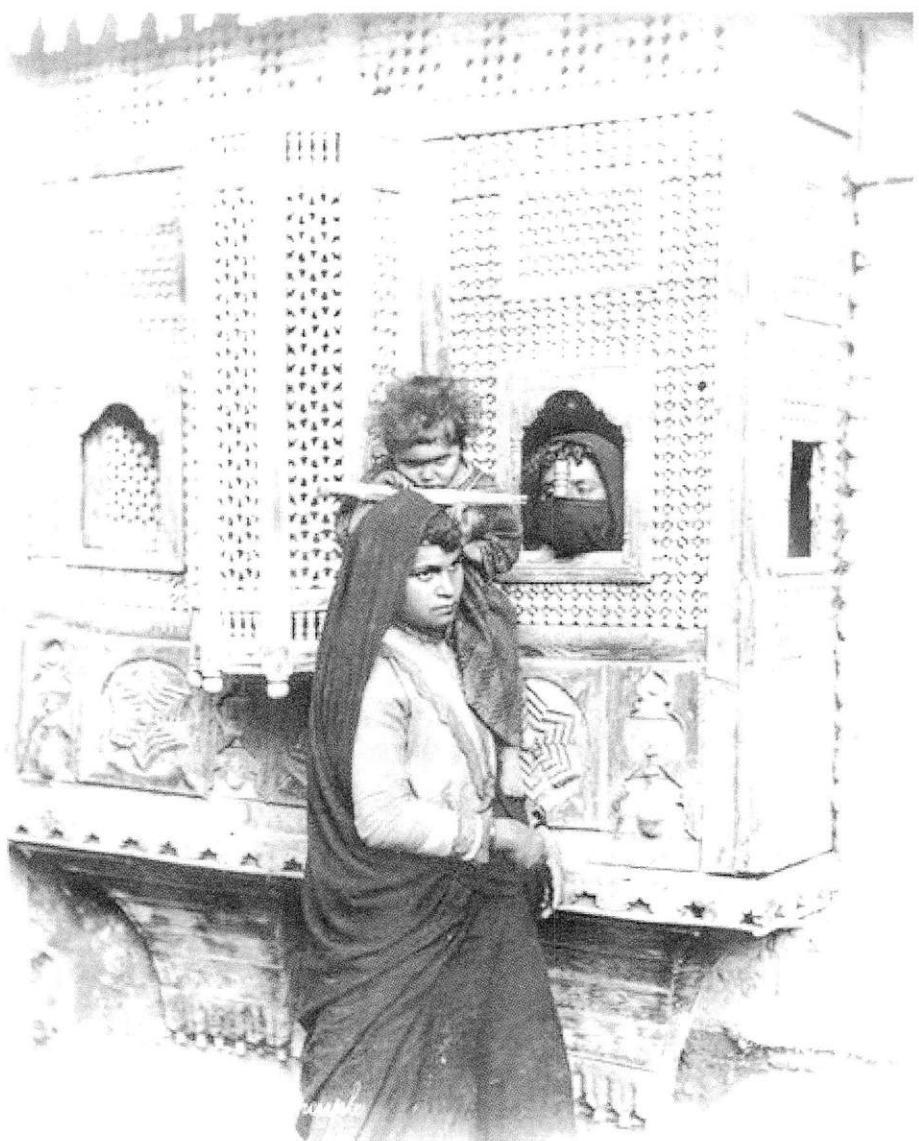


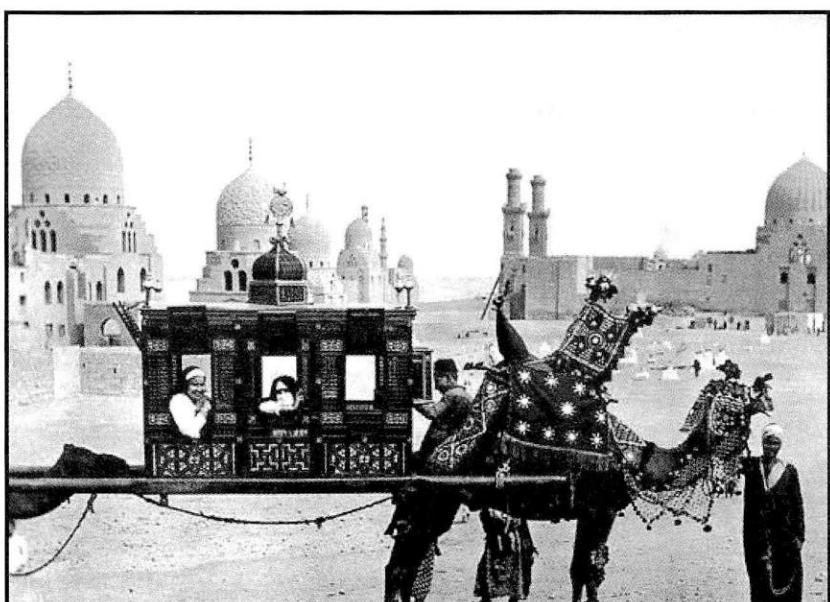
Ain-Helwan; 1934, "Wax Museum"
"Museo delle Cere"

عين حلوان : ١٩٣٤ ، متحف الشمع













المراجع

- إحسان محمود إبراهيم (دراسات فى تصميمات الزخارف المضافة للأزياء). موسوعة من تاريخ القبط المجلد ٣ الملابس القبطية ٢٠٠٢م.
- محمد أمين يوسف (تطور شكل الملابس عبر العصور) القاهرة - ٢٠٠٠م.
- محاسن عبد المطلب (المرأة والملابس أيام الحملة الفرنسية)، رسالة ماجستير - المعهد العالى للاقتصاد المنزلى - ١٩٧٢م.
- موسوعة وصف مصر - الجزء الرابع (الزراعة والصناعة فى مصر)، تأليف علماء الحملة الفرنسية - ترجمة زهير الشايب - الجزء الرابع - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٢م
- نوال أحمد ابو السعد (تطور كلف أزياء النساء وأثرها فى تصميم الملابس) رسالة دكتوراة - كلية الاقتصاد المنزلى - جامعة حلوان - ١٩٨١م
- نادية محمود خليل (دراسة أثر مكملات الزيينة على الأزياء فى العصر الإسلامي) رساله ماجستير - كلية الاقتصاد المنزلى - جامعة حلوان - ١٩٨٢م

- Hishmat Messiha: A New Periodization in The History of Coptic Art".
- Giads windsor., "Embroidery and needle work ". London, 1995

المراة في أمثالنا الشعبية

حاتم مرسى

مقدمة

التراث بحر ليس له قرار، عميق، وبه الكثير من الكنوز والنفائس، هو ميراثنا عن الآباء وجدود الجدود، يجب أن نفتح هذا البحر ونخرج تلك الكنوز حتى نواصل حياة هذا البحر ونفتح له الروايد حتى لا يتحول إلى بحر ميت مالح لا تجدد لمياهه.

ولقد أخرج من هذا البحر كنز يسمى الأمثال الشعبية، التي وصلت في بعض المراجع إلى عشرة آلاف السنين وملاءين التجارب تم تلخيصها في علاقات موزونة ومقدمة دقيقة مثل حد السكين قربة الوصول إلى المعنى كطفلة البنديعه، ولقد أخذت قطعة من جواهر هذا الكنز، قطعة واحدة، وهي بعض الأمثال التي تتكلم عن المرأة، وأمثالنا الشعبية دائمًا تعتبر المرأة هي الزوجة والحبيبة، وأعرض في ما يلى نماذج من تلك الأمثال، ولن أعلق كثيراً عليها لأنها تشرح نفسها بوضوح تام.

١) علاقه الرجل والمرأة

أهم علاقة إنسانية حياتيةنظمتها الأديان وباركها المجتمع عندما يكون زواج وتكونن أسرة ووضع الأمثال لها التي تحبها وتقويها وتزيد المودة والرحمة بين أطرافها، وأول مثال أذكره هنا عن أهمية اهتمام الرجل بزوجته:

- البس ما يعجب مراتك ولبس مراتك ما يعجب الناس.
- جهنم جوزى ولا جنه أبويا.

هذا المثل يقال في عظمة الاهتمام بالأسرة والزوج وكيف أن الخلافات التي تظهر بين الزوجين لا تجعل الزوجة تتخلّى عن أسرتها.

○ لا أحبك ولا أقدر على بعديك.

يلخص هذا المثل الكثير من العلاقات التي تظهر بعد الزواج خصوصاً التقليدي ولكن التمسك باستمرار الزواج أهم من الحب.

○ المزنة الطهائية تكفي الفرح بوزة.

يعبر هذا المثل عن أهمية الاهتمام بحسن التدبير عن الزوجة، فهى تستطيع أن تقيم وليمة الفرح بوزة واحدة وهو طبعاً مبالغة لإظهار القدرة على الاقتصاد والتدبير.

○ المرأة المفرطة على قطة مسلطة.

وهذا عكس السابق تماماً حيث يوضح أن الزوجة المهملة غير المدبرة حالها كأنها قطة مسلطة عليها تعثّت في كل شيء وتفسده.

○ يحرم على بيت أهله أحسن يقولوا العاوزة جاية.

يوضح هذا المثل كيف أن الزوجة الصالحة لاشتكمى لأهلهما من ضيق ذات اليد والعوز حتى إنها تتمتع عن زيارة أهلهما خشية أن يظنوا أنها تتطلب المساعدة.

○ قفطانه وجبيه تقى عن خضاره ولحمته.

أى أن حسن معاملة الزوج واهتمامه بنفسه وبها أهم من أن يوفر لها الخضروات واللحم مع الإهمال والجفاء ومعنى المثل أن الرجل إن اهتم بنفسه ومظهره نال إعجاب زوجته ولكن إن اهتم بزوجته أيضاً وحسن مظهرها نال إعجاب الناس جميعاً.

○ الذى يقول لمراته يا عوره تلعب بها الناس الكورة.

○ الذى يقول لمراته يا هانم يقابلوها على السلام.

المثلان السابقان يدلان على أن معاملة الزوج لزوجته تعكس على معاملة الناس لها ولهذا يجب أن يعاملها بصورة لائقة حتى يكسبها احترام الآخرين وهذا مثال جيد على ضرورة الاحترام المتبادل بين الزوج وزوجته.

○ إن كان الرجل بحر المرأة جسر.

يصف هذا المثل العلاقة بين الزوج والزوجة، فإذا كان الرجل بحراً، وهنا المعنى بحر في ثورته وكذلك بحر في خيره، فإن الزوجة هي جسر الأمان (الجسر هنا ليس الكوبرى ولكن حافة النهر التي تحمى من الفيضان)، وللمحافظة على الزوج وعلى ماله وحمايته من ثوراته وغضبه.

○ إن كان الرجل غول ما يكلش مراته.

هنا نجد أن القوة والشراسة التي تكون في بعض الرجال لا تمتد إلى زوجتهم فإن كان وحشاً أكلاً للبشر لن يضر زوجته بل يكون معها رحيمًا وطيباً.

○ الرجل ومراته زي القبر في أفعاله.

يضرب هذا المثل في ضرورة كتمان العلاقة الزوجية وما يدور بين الرجل وزوجته يكون مغلقاً عليهما كما يُغلق القبر لا يبيح أسراره لأحد وهذا من أسس العلاقات الزوجية، وينبه إلى آفة تفسد الكثير من الأسر وتدميرها.

٢) الجمال والتزيين عد المرأة.

○ الذى ما يغليها جلدتها ما يغليها ولدها

يطرح التراث الشعبي شكل إهمال الزوجة لنفسها في المنزل وللزوج حيث

إن الزوجة التي لا تهتم بنفسها لن تكون غالبة عند زوجها مهما أنجبت له من أولاد يحبهم الزوج.

○ إيش تعمل الماشطة في الوش العكر.

مثال على أن جمال الروح والقلب أهم من جمال الوجه عند المرأة مهما تزيينت أو غيرت من الصور، وظل القلب والنفس سينين، فلن تكون جميلة مع زوجها أو من تعيش معهم.

○ أتقندرى وقولى مقدرى

تعرض هنا المرأة غير الملزمة والمترفة، فعندما يعتب عليها الناس تقول: هذا قدرى ولا أستطيع التغيير.

○ ماذا عليكى يا مزة إلا المجرجر من ورا؟

اعترض الموروث الشعبي على تبرج المرأة وعدم احترامها لتقاليد المجتمع وألمح إلى عدم المبالغة في التزيين أو الملابس الفاضحة.

٢) الأمثلة التي تندد بـ تعدد الزيجات

○ آذيني حية لما أشوف اللي جاية.

وهو قول نقوله الزوجة الأولى للزوج حيث النساء متشابهات ولا داعي للزواج مرة ثانية.

○ اللي يتجوز اتنين يا قادر يا فاجر.

هذا المثل يقلل من شأن الرجل الذي يعدد زوجاته ويصفه بصفات غير حميدة، وهو بذلك يحث على عدم تعدد الزوجات.

○ إن طار ما طار يفضل منه قطار.

يذكر هذا المثل للزوج الذي طال زواجه ويرغب في زواج أخرى وينكره

أن الزوجة الجميلة الصالحة تظل كذلك وإن طال بها العمر وتقدم فهي تظل
محافظة على جمالها.

○ بنت الأكابر غالبة ولو تكون جارية.

يذكر هذا المثل على ضرورة البحث عن أصل الزوجة وعدم التقليل من
قيمتها ولو كانت جارية شترى، ولكن أصلها طيب.

٤) نصائح تخص المرأة

○ عايية بتعلم في خايبة قال للاتنين نايبة.

يعرض المثل كيف أن الجاهلة تنقل جهلها إلى غيرها فتسوء الأمور أكثر
ويدعو عليهما المثل أن تذهبا إلى غير رجعة.
رايحة فين يا هبلة؟ رايحة أعدل المايلة.

وهو يُضرب للجاهلة التي تَدْعُى الحكمة والمعرفة فتزدِّد الأمور ضررًا.

○ قال يا حما ماكتنيش كنه قالت كنت ونسيت.

نختم موضوعنا بمثل لطيف حيث نسأل الحماة ألم تكن زوجة صغيرة من
قبل فترد: «نعم كنت كذلك ولكن نسيت»، وهذا سؤال: «لماذا تكونين قاسية؟
ألم تكوني في نفس الموقف من قبل؟».

إن ميراثنا التقاوی غنى ومفعّم بالتجارب الحياتية التي نحتاج إليها في كل
عصر فأرجو أن أكون قد قدمت بعضًا من كنوزنا الجميلة.

ظاهرة العنف

فاطمة عبد الخالق الشناوى

العنف

هو إيذاء شخص وإلحاق الضرر به، ونجد أن العنف يغرس في نفس الطفل منذ صغره فهو سلوك يكتسب وينشأ مع الطفل خطوة بخطوة ليصل إلى ذروته في فترة الشباب والمرأة وهي فترة التمرد والعنف.

ولا يوجد تفسير واحد صريح لانتشار العنف بين الشباب وإنما توجد عوامل عديدة تؤدي إلى ذلك: السبب الأول وراء العنف هو فقد الإنسان قدرته في السيطرة على أعصابه ومشاعره سواء كرد فعل طبيعي تجاه موقف أثاره أو أدى مشاعره، أو أن تكون طبيعية في الشخص لعدم توافر صفة الصبر والمثابرة في مواجهة أبسط الأمور.

ما دوافع العنف؟

١) التعبير عن النفس:

يستخدم البعض لغة العنف للتخلص من مشاعر الغضب والإحباط التي تدور بداخلمهم لأنهم لا يجدون إجابات على المشكلات التي يواجهونها وبالتالي يجدون هذا المخرج في إطلاق سراح غضبهم الذي يتترجم في صورة العنف.

٢) وسيلة للمناورة:

والمناورة هنا للسيطرة على الآخرين أو للوصول إلى شيء يريدونه.

٣) وسيلة لأخذ الثأر والانتقام:

يكون الثأر والانتقام ميرزاً لأشخاص آخرين، سواء للدفاع عن فرد يهتم به أو الانتقام من شخص قام بإيذائه.

٤) سلوك مكتسب:

مثُله في ذلك مثل باقي أنواع السلوك المكتسبة، يستعملها الشخص بمرور الوقت لكن من السهل تغييرها، وبما أنه لا يوجد سبب واحد سهل يؤدي إلى العنف، فلا يوجد حل واحد سهل له أيضًا، والأسهل والأفضل هو أن نتعرف مصادره والعلامات المنذرة بظهوره سواء في نفسك أو في من حولك.

مصادر العنف

- الأصدقاء.
- الاحتياج إلى الاحترام والاهتمام.
- عدم تقدير النفس.
- مرحلة طفولة دون اهتمام أو إساءة في التعامل.
- سهولة الحصول على الأسلحة.

هل يوجد ما يسمى بالعنف تجاه النفس؟

- ظاهرة العنف تجاه النفس تكون عندما يفشل الشخص في التخلص من شحنات الغضب التي تملئه بممارسة العنف على الآخرين، وقد يتحول إلى النفس والذي يترجم إلى الانتحار.

أين يمارس الانتحار؟

- ١) في المنزل والأسرة.
- ٢) في المدارس والبيئات التعليمية.
- ٣) في مراكز الرعاية والمؤسسات الاصلاحية.
- ٤) في مكان العمل.
- ٥) في المجتمع.

العنف الأسري

هو أشهر أنواع العنف البشري انتشاراً في زمننا هذا، ورغم أننا لم نحصل بعد على دراسة دقيقة تبين لنا نسبة هذا العنف الأسري في مجتمعنا فقد بدأت آثار له تظهر بشكل ملموس على السطح مما ينبي بأن نسبته في ارتفاع وتحتاج من أطراف المجتمع كافة التحرك بصفة سريعة وجدية لوقف هذا النمو وإصلاح ما يمكن إصلاحه.

من الأكثر تعرضاً للعنف الأسري؟

تبين من جميع الدراسات التي تجريها الدول العربية على ظاهرة العنف الأسري في مجتمعاتها أن الزوجة هي الضحية الأولى وأن الزوج وبالتالي هو المعتدى الأول يأتي بعدها في الترتيب الأبناء والبنات ضحايا إما للأب وإما للأخ الأكبر وإما للعم، فبنسبة ٩٩% يكون مصدر العنف الأسري رجلاً.

أسباب العنف الأسري:

أثبتت الدراسات على مستوى العالم الغربي والعربي أيضاً أن أبرز المسببات وأكثرها انتشاراً هو:

- ١) تعاطي الكحول والمخدرات.
- ٢) الأمراض النفسية والاجتماعية لدى أحد الزوجين أو كليهما.
- ٣) اضطراب العلاقة بين الزوجين لأى سبب آخر غير المذكورين أعلاه. ونجد أننا عندما نرى ونتقف كلاً من الولد والبنت تربىيهما على أساس أن كلاً من الرجل والمرأة يكمل كلاهما الآخر، فأنوثة المرأة إنما بعطفتها وحنانها ورقتها كما أن رجولة الرجل إنما هي بإرادته وصلابته وقدرته على مواجهة الأحداث، فالتربيـة تكون إذن على أساس أن المرأة

والرجل يكمل كلاهما الآخر.

وهناك طرق يمكن انتهاجها لمساعدة الزوجات والأطفال الذين يتعرضون للعنف الأسري، والخطوة الأولى تكمن في دراسة وجمع ما يمكن من معلومات حول ديناميكية أسرهم بالآتي:

- ١) توفير أماكن آمنة للنساء والأطفال يمكنهم الذهاب إليها للشعور بالأمان ولو لوقت يسير ويمكن متابعتهم هناك من قبل المتخصصين.
- ٢) العمل على تعليم النساء والأطفال على تطوير خطط للأمان لهم داخل المنزل وخارجه.
- ٣) التعاون مع الجهات المختصة برعاية الأسر والأطفال لإيجاد حلول تتواافق مع كل أسرة على حدة.
- ٤) تدريب الأطفال على ممارسة ردود أفعال غير عنفية لتقليل الشحنات السلبية التي تولدت لديهم نظير العنف الذي مورس عليهم.
- ٥) تعليم الأطفال سلوكيات إيجابية بحيث يمكنهم من التحكم في موجات الغضب والمشاعر السلبية لمساعدتهم على تكون علاقات مستقبلية آمنة وسليمة.

تقول الأرقام إن العنف ضد المرأة رصد كالآتي:

- ٥٢% من النساء الفلسطينيات تعرضن للضرب على الأقل مرة واحدة في عام ٢٠٠٠م.
- ٤٧% من النساء يتعرضن للضرب في الأردن بصورة دائمة.
- ٣٠% من النساء الأمريكيةات يتعرضن للعنف الجسدي من قبل أزواجهن.

■ ٩٥% من ضحايا العنف في فرنسا من النساء.
■ ٨% من النساء أكثر ضحايا العنف في الهند.
■ ٦٠% من النساء ساكنات الضفة الغربية وغزة دون ١٩ عاماً يتعرضن للتهديد الجسدي واللفظي والمطاردة والتوفيق والاعتقال.
المتمعن في هذه الإحصاءات يرى أن العنف الوارد على النساء لا يخص فئة معينة أو ثقافة خاصة أو جنساً محدداً، وإنما يشمل الثقافات والدول كافة المتقدمة منها وما يسمى بالدول النامية أو دول العالم الثالث.
من كل ما سبق نجد أن العنف ضد المرأة ظاهرة عالمية.

كيف نعالج هذا؟

- ١) الرجوع إلى القانون الإلهي والشرعية الإسلامية واليسوعية: وتطبيق هذه القوانين من قبل المسؤولين كالحكومات والمؤسسات والمتصدرين للأمور ومعاقبة من يقوم بالعنف ضدها كى تحس المرأة بالأمن والأمان وهى قابعة في عقر دارها أو عاملة في محل عملها أو ماشية في طرقات بلدتها.
- ٢) التوعية الاجتماعية: معرفة المرأة لحقوقها وكيفية الدفاع عنها، وإيصال صوت مظلوميتها إلى العالم بواسطة وسائل الإعلام كافة وعدم التسامح والتهاون والسكوت في سلب هذه الحقوق وصناعة كيان واع ومستقل لوجودها. ومن طرف آخر نشر هذه التوعية في المجتمع الذكوري أيضاً عبر نشر ثقافة احترام وتقدير المرأة إلى تشكيل نصف المجتمع بل غالبيته.
- ٣) التوعية بوسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة في بث احترام

المرأة وحذف المشاهد والمقاطع التي تؤدي من قريب أو بعيد إلى
تدعيم ظاهرة العنف ضد المرأة.

٤) إنشاء المؤسسات التي تقوم بتعليم الأزواج الجدد كيفية التعامل
الصحيح معًا ومراعاة حقوقهما المترادلة كل تجاه الآخر، أى بمعنى
«ثقافة الزواج».

و قبل كل الأديان السماوية كان المصرى القديم على قدر كبير من
التحضر والاستارة حيث وجدت نصوص توصى الرجل بزوجته بأن يحبها
ويهتم بها ويطعمها ويكسوها ويشتري لها العطور وكان يعرف مكانة المرأة في
الحضارة المصرية القديمة مثل الملكة تى أم إخناتون وحتشبسوت التي حكمت
مصر عشرين عاماً ونفرتاري الزوجة المفضلة لرمسيس الثاني التي بني لها
معبد أبو سمبل ولها مقبرة عظيمة في وادي الملوك.

- ومبكر جدًا في الأسرة الأولى في العصر العتيق حكمت الملكة ميرنيت
البلاد موحدة وصية على ابنها منذ ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد.

من هذا نجد أن المصرى القديم يحترم المرأة ويُجلّها منذ أكثر من ٥
آلاف سنة. ليتنا نعود إلى تاريخنا لنعرف مكانة المرأة في أم الحضارات وبستان
العالم (مصر) التي قال عنها نابليون: «أنا ذاهب إلى أهم بلد في العالم»..

فنانات مبدعات

طارق سليم

مولود الفنانة ونشأتها المبكرة

فى فيلا كبيرة على شاطئ نرعة محمودية بحى محرم بك فى الإسكندرية ولدت عفت ناجى.. فى عام ١٩١٢م، وكان والدها يعمل مدير جمرك فامتلأءت عيناهما بمشهد البحر والسفن فى المينا.

لم تَكُدْ عفت ناجى تشبّع عن الطوق حتى انقطعت عن مدرسة فيردى ديو واستكملت تعليمها العام على يد المدرسین الخصوصيين، وتتابعت رحلاتها إلى أوروبا مع والدها.. وهناك عمقت دراستها لأصول الرسم الجداري الفريسك.

وكان هناك مدرستان كبيرتان نشأت عفت ناجى وترعررت فنياً في كنفهما، وهما شقيقها الأكبر محمد ناجى، ثم زوجها الفنان والمربى سعد الخادم.

وكان شقيقها محمد ناجى مقوله مأثورة تبنتها عفت ناجى من بعد وأثرت كثيراً في إبداعاتها: «لا تلقائية في الفن بل ثقافة وراثية مستوعبة».

وكان طبيعياً أن تشبّع عفت ناجى في عمق الحركة التشكيلية في بوادرها وتزوجت عفت ناجى من الفنان والمربى الفاضل سعد

الخادم رائد الفنون والدراسات الشعبية عام ١٩٥٤م. وتعاونت عفت ناجي مع زوجها في بحوثه الفنية المختلفة، فكان اقتراحها به بداية تحول في إنتاجها الفني شكلاً ومضموناً. وتقرب عفت ناجي أن أبحاث زوجها في الفنون الشعبية والفلكلور ساعدتها كثيراً في استبطاط موضوعات ذات صلة وثيقة بالفنون المصرية والبابلية والأشورية والإسلامية، وأسس شملت قضايا إنسانية وثقافية وفنية.

مشوار عفت ناجي الفني

بدأت عفت ناجي مساعيها الفنية في الفنون التشكيلية في روما في الفترة (١٩٤٧م - ١٩٥٠م) حيث كان شقيقها محمد ناجي يعمل مديراً للأكاديمية المصرية للفنون بروما، حيث عمقت دراستها لأصول الرسم الجداري الفريسك، وكان لهذه الفترة أثر كبير على إبداعاتها. عفت ناجي اللاحقة، على مدار تاريخها الفني. واتخذت إبداعاتها مكانة مرموقة بين أقرانها من فناني الإسكندرية، واتسمت إبداعاتها عفت ناجي قبل عام ١٩٥٤م بطبع تقليدي، يدخل في ما يسمى «مدرسة باريس»، واقتصرت موضوعاتها على الحياة المحدودة من حولها.

البحث عن الجذور

في أعقاب ثورة يوليو، شهد المناخ الثقافي في مصر تغييراً

جوهريًا، ينشد الإصلاح وكانت هناك أربعة تيارات فكرية وثقافية آنذاك.

-تيار إصلاحى من خلال عمليات التغريب، أى كلما افترنا أكثر من الحضارة الغربية، كان ذلك مقياساً للتحضر والرقي.

-تيار إصلاحى دينى تبنته الجماعات الإسلامية.

-تيار إصلاحى، بالبحث عن الجذور فى القومية العربية.

-تيار إصلاحى، بالبحث عن الجذور فى القومية المصرية الأصيلة.

وكانت الفنانة عفت ناجى متأثرة أشد تأثير بالتيار القومى، بفلسفه إطار من ثقافتها الغربية. وكانت عفت ناجى صاحبة ثقافة شاملة فى الفنون والأدب القديمة والحديثة.

الشخصية القومية عند عفت ناجى

لعتن ناجى إسهامات كبيرة حول العثور على ما يميز الشخصية المصرية - والشخصية القومية من سمات مستقرة. حيث ترى عفت ناجى أن الشخصية المصرية هي امتداد للشخصية الفرعونية وأيضاً للشخصية العربية وهى مزيج متكامل من كل منهما، ومن عناصر أخرى متفاوتة التأثير، فالشخصية المصرية شخصية عربية ذات ذاكرة تاريخية.

ووجدت الفنانة عفت نسها في عصر ضاربا في اتجاهات متعددة، واصطدمت تجربتها بعوائق من مركب التراث الكامن في أعماقها، وكان أمام الفنانة عفت ناجي تحديًّا كبيراً، فقومية الفن واستلهام التراث يكتفها الكثير من الخطر، فالنظرة المحدودة والانغلاق، وافتعال أشكال واستعارة سمات تقف عند الملامح الخارجية للتراث، وإigham سطح العمل الفني ببعض العناصر دون توغل في أعماق التراث وتقهمه، ومن ثم يقف الأمر أحياناً عند القوالب والأشكال الخارجية، دون النبض العميق الذي تتمثل فيه روح مصر، أن الأمر يتطلب الرؤية البصيرة الشاملة، وفتح الفكر والوجودان والإبداع دون افتعال أو تقليد.

ونجد عفت ناجي رغم ثقافتها الغربية لم تتسلق وراء بعض الموجات الحديثة بدعاوى العالمية والمعاصرة دونوعي أو إدراك، ذلك الانسياب الذي أفقد الكثيرين من الفنانين المصداقية الخاصة. وهكذا نرى في إبداعاتها اتجاهها فنياً معاصرًا جارفًا يعمق ذاتة على أساس من تراث الفن الشعبي، وليس بمحاولة النقل أو الطفو على السطح أنه اتجاه يحتم بأكثر من هذا، ويعمل له، إنه محاولة لتحقيق الذات والتخلص من التبعية الفنية، والدعوة دون رجعية أو ترمُّث إلى وقفة للتأني والتأمل في ما خلفته الأجيال.

إن الطابع المحلى لفنها لم يأتِ إلا ثمرة لثقافة عريضة متسعة، هضمت من الماضي بقدر ما سايرت الحاضر واستلهمنه، ويتأكد مسار هذا الطابع الفنى الفريد بطريقة لاشورية حتمية، تجعل ابتكاقه أمراً طبيعياً. وإبداع عفت وليد المجتمع الذى عاشت فيه، وليس من اليسير فصل الفنانة عن ثقافة مجتمعها، الذى هو بمثابة مرآة لها.

رحلة البحث عن الجذور فى الفنون الشعبية والفلكلورية

تقول الفنانة عفت ناجى ..

ولقد تبنت عفت ناجى استئهام الفن الشعبى بأساطيره وعالمة المثير، واهتمت بدراسة التراث المصرى والعالمى، كمحور أساسى فى كل توجهاتها الفنية، ولم ترَ عفت ناجى أن الفنون الشعبية فنون ساذجة أو قاصرة، بل تجزم بأنها فنون خصبة صريحة عميقه تقipض بالاحساس والمشاعر، وأهم ما وجدته الفنانة عفت ناجى فى الفنون الشعبية المصرية، أنها فنون صادقة وليس مفتعلة، وذلك لأنها ليست دخيلة، وليس مصنوعة، وليس هناك قوة تدفعها إلى الإبداع سوى الإحساس الداخلى فقط، فهو الدافع إلى الإبداع، فالفنان الشعبى ليس مدفوعاً باتجاه سياسى معين، أو حاجة إلى كسب مادى أو حتى شهرة، فدافعه إلى ممارسة عملة الفنى هو انفعاله، وصدق تجربته. كما تؤمن عفت ناجى أنه لا يوجد فرد فى معزل تام عن الثقافة

العامة أو الشعبية في المجتمع، فهي تحيطه من كل جانب وتعمل في كل ما حوله من ظواهر، كما أنه يستحيل على أى فرد أن يسلك وفق نظريات العلم ومبادئه الخالصة فحسب فيخضع خصوًعاً كاملاً لسلطان العقل والمنطق.

السحر والأساطير في أعمال عفت ناجي

لقد أدركت الفنانة أن الفنان الشعبي والبدائي، ابتداع صياغات فنية خاصة، تشع بسحر فريد في اقتناص أسرار هذه القدرات الخارقة، وذهبت تبحث عن موطن الجمال في الأساطير وأدوات السحر والفلك، محاولة فك طلاسم التأثير السحرى وال التعاوٍذ فى ما يخص أشكالها ورموزها وألوانها وخطوطها والأوزان والخلفية التي تستند إليها، وامتزجت معلومات عفت ناجي التاريخية بخبراتها البصرية لتأتى لنا بصياغات مبتكرة أرادت من خلالها أن تجد في نفسها وقع أدوات السحر القديمة فطرحت تراكيب فنية قوية ومضيئة، ضبابية، تحمل إيحاءات لعالم آخر، وتمتاز عفت ناجي عن أقرانها من الفنانين الذين تناولوا عوالم السحر، بأنها قدمت لنا نوعية خاصة من الروحانية العصرية محمّلة بأدوات استاطيقية تخلق في طياتها مفردات وتراكيب جمالية خاصة بها.

ولتأمل عفت ناجي وخيالها دور هام في مجال رؤيتها

الإبداعية، ومن خلالهما نفذت إلى عالم الأساطير، والرؤى الكونية، والأسطورة عمل إنساني أصيل يهدف إلى تجاوز الطبيعة، ومهمة الفن هي خلق الأسطورة.

ونفذت عفت ناجي إلى عالم الخرافات، تلك الخرافات التي تعتبر عن ضعف الإنسان، وقصوره، بالنسبة إلى القوى التي تفوق الطبيعة وهي من ناحية أخرى محاولة من الإنسان لأن يصل إلى تحقيق أهدافه، لا بقواه الذاتية، وبقدراته التي في حدود البشر، بل بقوة تفوق قوى البشر يسخرها لتحقيق أهدافه مستعيناً في ذلك بأساليب خرافية كالسحر والتجيم والتعاويذ كوسيلة لتسخير الجن، والمردة وغيرها مما يحقق للإنسان مطالبه عسيرة المنال. كما أن ضغوط الحياة وما تحويه من صعاب وألام جعلت الإنسان يمارس أحلام اليقظة في حياته بوجه عام، فما لا يستطيع الوصول إليه بجهده الشخصي يعينه عليه مارد جبار أو طائر مسحور أو بساط الريح أو غير ذلك.

ولقد وجدت عفت ناجي في هذا العالم الغامض المثير، عالم السحر والأساطير، مثيراً إبداعياً خلاقاً، سيطر على الكثير من إبداعاتها الفنية.

عفت ناجي مستلهمة الفن المصري القديم
إن الفنان مهما أوتى من قدرات، لا يصبح خالداً بغير تحويل

تعبيره رصيداً من خبرات السلف الفنية. إن الماضي يصلق تعبير الفنان، ويكتسبه أصول الصنعة الملائمة، ويعمق رؤيته، فيزوده بحلول نادرة.

كما أن حكمة الأجداد راسخة وليس من اليسir إنكارها، لكن المشكلة القائمة، هي الإحساس بهذه الحكمة ثم مراعاة ترجمة هذا الإحساس في الأعمال الفنية الجديدة.

ويمتاز الفن المصري بالتبسيط النابع من طبيعة مصر الريفية الواقعية، ومن أهم سماته التي استلهمنتها الفنانة عفت ناجي في إبداعاتها الفنية.

- الحس الهندسى والانتظام فى الشكل، وذلك من خصائص الطبيعة الزراعية. ذلك الحس الهندسى ظهر جلباً فى العديد من إبداعات عفت ناجي، وهو سمة مميزة فى إبداعاتها الفنية ومن تلك الأعمال الشكل ٣، والشكل ٨.

- التزاوج بين الحساسية بالطبيعة والواقعية من ناحية، وبين النظام الهندسى من ناحية أخرى، واجتماع هذين العنصرين فى الفن المصرى، وهما من وحي طبيعة الموضع، ولكن الجمع بينها يشكل عنصر تناسق أساسياً فى الفن المصرى.

- اختراع الإيقاع فى الفن، وهذا يتمثل فى الأعمال الكبرى، كما

يتمثل في حلزون الزينة وأدوات الحياة. تلك الموجات الإيقاعية، والقشريرة الحية التي يحدثها إيقاع الخطوط والحكات بحساسية رائعة، هي من إيحاء طبيعة المكان ونرى تلك الموجات الإيقاعية متجالية في أعمال عفت ناجي (الشكل ٦).

- دخول عنصر إدراك الأشياء على نحو غير مادي كصدى لدخول الفن المصرى مرحلة جديدة في العصر اليونانى والروماني. وكانت طرائق المعرفة الصوفية تغذى نزعة اليونان العقلية، كما أن انشغال مصر بالخوارق أدى إلى نشأة المدارس الأفلاطونية المحدثة في الإسكندرية، وساعد الفن المسيحي على الكشف عن مذاهب الصوفية، وأدى إلى تطور فن الصورة. وهكذا لعبت مصر دوراً خطيراً في فن الروحانيات، ثمّ بعد ذلك في الفن القبطي، الذي أسهم في تحويل العالم القديم إلى العالم المسيحي.

والفن القبطي في النهاية فن موضوعي، يهتم بالموضوع الذي يعبر عنه أكثر مما يهتم بالشكل والتفاصيل الشكلية، ولکى تبدو الناحية الموضوعية متماسكة، اتجه الفنان إلى الاهتمام بتوازن المساحات وملء الفراغات، ونبغ في هذا فأنتج أعمالاً تتصرف بأنها رائعة بحق، وهذه هي فاعلية

- البساطة في الفن القبطي.
- وإذا كانت هناك سمة أخرى للفن القبطي تضاف إلى البساطة فهي المحلية، وحمل الكثير من صفات الفن الفرعوني.
- ونجد تلك المسحة الروحانية الصوفية في بعض من أعمال عفت ناجي بشكل واضح كما في الشكل^٥، وفي العديد من أعمالها بشكل مستتر.
- وتلقت مصر الفن الإسلامي الذي شكلته طبيعة الصحراء، وفتحت للتأثير الغربي وتمثله، ولكن الرسالة الكبرى للحضارة المصرية حققت امتناعاً جديداً في أحضان الفن الإسلامي، بين صبغ وأضداد اشتهر أنها لا تجتمع ولكنها تلقت وامتنعت وتتألف.
- إن نتائج الكشوف العلمية التي أنجزت خلال الحضارة الإسلامية، قد بنت طائفتين من الفنون، واتجهت إلى تصوير الخيال المتطرف كالحيوان الأسطوري.. وطائفة أخرى اتجهت أيضاً إلى الإسراف في المجردات والكشف عن أصول هندسية في أساس البناء المعماري والتقوين الزخرفي في وقت واحد. ومن أعمال الفنانة التي تجسد الحيوانات الأسطورية تحتها الخشبي لرئس الجمل (الشكل^٦). ونقول الفنانة عفت ناجي: «لقد أدهشتني ما رأيته في

المخطوطات العربية، من رسوم وأشكال فلكية وجغرافية وسحرية، وكتب التعاوين، ومضامين الحكايات والألغاز وتصميمات ميكانيكية». وتجلّى ذلك بوضوح في أعمالها (الشكل ٢ والشكل ٤ والشكل ٨).

إن هذه الملامح العاجلة من شخصية مصر ومن عقريّة الإبداع الفنى فيها واتصالها بمنطق الزمان أي التاريخ، ومنطق المكان أي الجغرافيا، ومنطق التطور أي الأحداث المتغيرة ومقتضاها. فالدعوة إلى تأكيد الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، إنما يملئها منطق التاريخ وعقريّة المكان، وهي ليست دعوة إلى الانغلاق فقد كان الانفتاح هو قدر مصر وقدرتها معاً، وهو سر عبريتها على احتضان التيارات المحيطة بها دون أن تُفقدها أصولها.

لقد أعادت الفنانة عفت ناجي ترجمة الفن المصري القديم، فتحولته إلى فن معاصر يمكن تذوقه في عصرنا الحديث، لذلك نجد أن فهم عفت ناجي واستيعابها للتراث القديم ارتبط بعقلية الفنانة الباحثة، وسيطرتها عليه بالتحليل والنقد، والمقارنة، والاستيعاب والتكيف لمشكلات الحاضر.

عالم الرمز عند عفت ناجي

عرف العالم النفسي الشهير سigmوند فرويد الفن على أنه شكل من أشكال تحرير الغرائز لا شعورياً بواسطة الرمز.

والرموز هي الصيغة المناسبة التي تصلح للتعبير عن الحقائق المجهولة. واستلهمت عفت ناجي الكثير من الرموز السحرية، كما استلهمت الفنانة الأساطير والرموز الفرعونية.

كانت كائنات «العالم الإلهي» بالنسبة إلى العقلية المصرية القديمة، تدرك بالرمز، الذي يحول عناصر ذلك العالم إلى مظهر ملموس، يُدرك بالحواس، فلقد كان المصريون القدماء يستخدمون صور الكائنات كرموز تدل على أمور معنوية، ومن هذه الرموز «الحياة» التي تمثل رمز الحكمة ونجد الفنانة عفت ناجي تستخدم هذا الرمز في بعض أعمالها الفنية كما هو موضح بالشكل ٢.

لقد ظهر أول أسلوب رمزي في الفن في صعيد مصر، في عصر التcafات الأولى (العصر الحجري الحديث)، وقد استخدم الفنان المصري القديم الخطوط المتوجة للرمز إلى مياه النيل. ونجد الفنانة عفت ناجي تستخدم رمز الماء في لوحتها (الشكل ٥).

وعملية إبداع الرموز الجديدة تحتاج إلى عقلية راقية ومرهفة، لا ترضيها الرموز التقليدية الشائعة. غير أن ذلك لا ينفي ضرورة أن تمس الرموز في الإنسانية وتترًا مشتركًا، إذا ما كانت تصدر عن النفس في حالتها البدائية، وبالحدث والإسقاط يصبح بإمكان الفنان التفاؤذ بموضوعية من إطار نفسه إلى الحيز الخارجي في شكل رمز،

وكانت عفت إذا ما أرادت أن تنتج رمزاً بصرياً تمثل به تجربة ما، كان تقوم بذلك بشكل انتقائي، وتحتار ألوانه وأشكاله وملامسه بواعي، بل أيضاً تختار ما يتعلّق بالخبرة اللا مرئية، التي تقع في محيط حواس السمع واللمس والشم، فالرمز هو لغة إيحاء، وقد اصطلاح عليه لوجود رابطة، أو قرينة معنوية بين الدلالة والمدلول.

كما استلهمت عفت ناجي الكثير من الرموز القبطية، والأسلوب الرمزي في الفن أكثر مفاهيم العقيدة المسيحية تعقيداً، كما تجاوزت الفنانة بهذه الرمزية حدود الأشياء المادية وصولاً إلى أعماق الأحشاء المبهمة، وإلى المدى المؤثر في النفس. والصوفية في المذهب الرمزي هي نوع من التحرى في قلب المادة والتفصي العميق للرمز فنجد الفنانة مثلاً عندما تصور البحر لا تعنى الوصف التقريري وإنما تتخذ من البحر مادة للتأمل؛ إنه يتَّخذ بعدها ميتافيزيقياً من حيث غايته من ذاته، وغاية الإنسان والوجود منه، فيغدو البحر نفسياً وحسياً ويغدو الإنسان البحر، والبحر الإنسان (الشكل ٥).

والفنانة عندما تستخدم الرمز تبدأ من الواقع وتنتجاوزه لاكتشاف ما بين مظاهر الوجود من علاقات، كما تنظر إلى الحقيقة على كونها وحدة للنشاط الجمالي في جوهره.

رمزية الألوان عند عفت ناجي

الفنانة تسعى إلى تنقية الرؤية من أجل الحصول على ألوان متحررة روحياً، ونرى في رسومها أشياء لا تشخيص بقدر ما تعبر عن

نفسها عن طريق اللون. كما استخدمت الألوان الفسفورية والبراقة محملة برموزها الخاصة (الأشكال ٤ و ٩ و ١٠). فمن خلال رموز عفت ناجي تلبيس الفكرة شكلاً حسياً. وتنتظر الفنانة عفت ناجي إلى الفن الفطري وأيضاً إلى الفن الشعبي، على أنهما فنان رمزيان، لأنهما يحتفظان في جوهر الشيء وفي الحقيقة بأقل عدد ممكن من الخطوط والألوان.

أهم السمات الفنية لإبداعات عفت ناجي

- السيطرة على الخطوط والتكامل التشكيلي وصرامة اللون.

التجريد

هذه النزعة التجريدية موجودة في الفن منذ المصريين القدماء، حتى الفن الإسلامي. ونقصد بالتجريدية الاهتمام القائم على الهندسة، مثل أشكال أهرامات الجيزة، والمشربيات، وبعض الأرابيسك الذي تكرر بين الفين القبطي والإسلامي، تجريد له مظاهر التكرارية الإيقاعية المتواصلة، تشاهد في السقوف، والمقرنصات، وتشكيلات رخام الأرضيات، وخشب المنابر، والرسوم التي تعشّى بعض الأواني النحاسية، ونجد النزعة التجريدية سقطت على الكثير من إبداعات عفت ناجي (الأشكال ١ و ٣ و ٧ و ٨).

القيمة المعمارية

وتشاهد هذه القيمة في نوع الضخامة الذي عالج به الإنسان

المصرى عبر العصور معابده، وكنائسه، وجامعه، ونجد فى بعض أعمال الفنانة بعدها بنائياً معمارياً تتدخل فيه السطوح، تعلو وتتحفظ، كما تتدخل فيه الألوان.

ومن أمثلة هذه الأعمال الأشكال ١ و ٣ و ١٠ ..

الرمزية

لقد كانت الفكرة الرمزية واضحة في مصر القديمة في تشكيل الإله، وفي التعبير داخل المقابر، كما كانت ظاهرة في القصص المسيحى في الفن القبطى حيث استخدمت رموزا مثل الصليب، والحمل، والسمكة، وظهرت هذه الرموز أيضاً في الفن الإسلامى مجردة، في الأشكال النباتية التي تمتلى بها الزخارف الإسلامية وزخارف الكتب، وبخاصة الزخارف التي أحاطت بالأيات القرآنية.

ونجد أعمال عفت ناجي مليئة بالرموز المستوحاة من التراث لكنها تحملها بمعانٍ جديد (الأشكال ٢ و ٣ و ٥ و ٦ و ٨).

عدم التقيد بالنسبة

ولم تكون الفنون التي ظهرت على أرض مصر تهتم بأشكال النسب التي اهتمت بها الفنون الإغريقية وفنون عصر النهضة، وكانت الفكرة التعبيرية أهم من أن تصور بطريقة فوتografية، وفي مصر القديمة كانت عملية تكبير الأحجام وتصغيرها وسيلة من وسائل تفسير المعانى.

وعدم التقيد بالنسبة سمة يمكن أن نلاحظها في الغالبية العظمى من أعمال عفت ناجي في مرحلة ما بعد عام ١٩٥٤. ويمكن ملاحظة هذه السمة في جميع الأعمال المرفقة بالبحث. شخصية عفت ناجي المبتكرة، تجدد كل شيء، ولا تقبل المتواتر على علاته، وهي دائماً ثائرة لتوجد المغاير المتظور. وشخصيتها المبتكرة لا ترضي عن المتداول، إنها تتاضل في تنقيتها وتهذيبه والسمو به، وإيجاد حلول خاصة بها.

وعفت ناجي فنانة ابتكاراتها لها صدى في الماضي، ولكن أعادت صياغتها لتلائم الحاضر، فهي فنانة معاصرة لها قدم راسخة ثابتة في الماضي، وأخرى ممتدة نحو الحاضر والمستقبل، فيها سمات التغيير والتطوير والتكييف مع الظروف المعاصرة.

تقنيات العمل الفنى عند عفت ناجي

إن من أهم مميزات إبداعات عفت ناجي أنها تتسم بالتجريب والابتكار، والفن التشكيلي في أحسن حالاته لم يعد تكراراً لشيء معروف من قبل، ولم يعد يستخرج نتيجة حتمية لتعاليم مسبقة، أو لقواعد محفوظة.

وكل ما تستخدمه الفنانة عن موضوع، أو خامات، أو أدوات أو سطح تعبر فوقه، كل ذلك أصابه التغيير. فلم تعد الفنانة في مرحلة

متقدمة من فنها تلتزم بالخامة التي تباع في الأسواق، ولا تتعدد بموضوع محدد تعبر عنه، ولا بنوع من التركيب الذي يمكن أن تحفظ أصول له بطرق أكاديمية في التنفيذ (الأشكال ١ و ٦ و ٧).

- كانت إبداعاتها في الثلاثينيات والأربعينيات، رسوماً دقيقة متداخلة في خطوط معظمها مستقيم صارم تصور بها رؤيتها للحركة المائجة العنيفة في ميناء الإسكندرية في ذلك الوقت البعيد، والروافع والأشرعة المتداخلة المتقطعة وكأنما معركة تلاحمت فيها الرماح والسياه والسيوف.

- عبرت عن المؤثر الشعبي بالألوان جريئة برأفة منها الفسفوري المشع بين الأحمر الساخن والأزرق البارد مع التحديدات السوداء القاتمة، بجانب العديد من الموتيفات والأحاسيس المتوارثة المرتبطة بالحياة والموت، وعالم المجهول. وتقوم إبداعاتها على هذه الرسوم والرموز الغامضة المستلهمة من الأساطير والمشعوذين، ومع أنها تستخدم الرموز الشعبية فإنها لم تستخدم الأسلوب المألوف من هذه الإلهامات، بل دخلت من السطح إلى الأعمق حتى وصلت إلى مسحة من الغموض تميزت بها الفنون الإفريقية، وقد وجهها هذا الأسلوب إلى الاهتمام بالبناء الهندسى المعروف في فنوننا القديمة، كما أكدته درجات الألوان الزاهية التي استخدماتها في التعبير عن تلك الرموز (الشكلان ٨ و ٩).

- لقد عبرت بالخط واللون عن المنشآت الميكانيكية التي رأتها في أثناء العمل بالسد العالي، فلم تصور المنظر بطريقة المنظور بل بمسطحات لونية كقيم في حد ذاتها (الشكل ١٠).
- أنجزت لوحات بطريقة الكواچ بمخطوطات عربية وكانت ترى أن المسطح يرفض التلاعف فيه بواسطة تدرج الألوان حتى الاتجاء إلى الخدعة (الشكل ٤).
- وفي أعمالها القائمة على «الاسمبلاج» عملت تجميع لعناصر ذات أحجام مختلفة لعلاقات رمزية روحانية تفرض شريعتها على تكوينات زخرفية هندسية. والتجميع لعناصر مختلفة ليس بالشيء الجديد، فقد سبقها إليه الفنان المصري القديم. (الأشكال ١ و ٧ و ٩..).
- تأثرت ببلاد النوبة فكان بالنسبة إليها مصدراً لإيحاءات ولرؤيه فنون شعبية ممتازة قد ارتبطت بأحداث ثورية تاريخية، فأرادت بذلك إحياء تراث فني عندما كان يغوص في قاع النيل، لقد رأته كما لو كان جزءاً من الفنون الفرعونية والإسلامية، فأنجزت لوحات ذات طابع معماري، مسطحات خشبية ذات مساحات غائرة وبارزة لها مقاييسها وإيقاعاتها ولها أوزان وأحجام متوجهة متقاربة، يستعمل اللون ويأخذ دوراً تصویریاً متحركاً رمزاً مبسطاً على السطح البارز الذي

يأخذ وظيفته المزدوجة في الطى الغائر والبارز والرافع من مناطق إلى أخرى، وعبرت من خلاة عن فن العمارة تعبيراً صحيحاً، في مختلف الموضوعات (الشكلان ٣ و ١٠).

- كما أن استعمالها للمادة، وملامستها للرموز الشعبية، قد حقق لها إدراكاً جديداً معاصرًا.

- أعمالها الأخيرة اتجهت إلى التجريد التعبيري وتأثرت فيه بالفن العربي، وبما فيه من زخارف ومخطوطات قديمة ورسوم مجردة بجانب الفنون الشعبية من عرائس وصور لأبو زيد الهمالى وشخوص لها ملامح غريبة (الشكل ٥).

- وليس هناك أبلغ مما قاله الكاتب والأديب الكبير يحيى حقى عن إبداعات عفت ناجي: «أمام لوحات عفت ناجي أحس بمحبتى لبلدى واعتزازي به إحساساً قوياً، إن لوحاتها تخطفنى إلى زمن كانت لغة الوادى فيه رمزاً لا تخاطب ابن البلد وحده، بل تخاطب فى الإنسان أيضاً صلة بالطبيعة. ففى لوحاتها رجعت إلى أحضان الأم، حيث فى شم الصدر غناه عن رؤية الوجه.. ألوان بكر هى من البداوة، لم يفسدها أضال ظل من رغبة التائق أو الخجل من الوحدة والانكشاف والانطلاق».

الوسائل المادية في إبداعات عفت ناجي

استخدمت عفت ناجي مجموعة متنوعة من الوسائل المادية

لتتفذ بها إلى إبداعاتها، مستعينة بإنجازات العلم والتكنولوجيا الحديثة في عصرها، فنجد أنها تستخدم الخشب الصناعي، وكان من أكثر أنواع الأخشاب المصنعة التي استخدمتها الفنانة عفت ناجي الخشب الحبيبي، وهو يمتاز بملمس سطحة الخشن، وهو أقرب ما يكون إلى ملمس الكثير من الخامات التي استخدمها الفنان الشعبي، وأدى استخدامها لهذه النوعية من الأخشاب إلى إكساب العمل الفني قيمة جمالية خاصة. ولم تستخدم الفنانة هذه النوعية من الخشب دون وعي أو دراية بخواصه، فهذه النوعية من الأخشاب وبخاصة التي أنتجت في عصر عفت ناجي لا تتمتع بمقاومة جيدة للعوامل المناخية من رطوبة وعوامل تعرية لذلك نجد الفنانة في معظم أعمالها تقوم بتغطية تلك الأخشاب، بطلاءات مؤسسة على اللدائن، وكانت تستخدم الطلاءات في طبقتها الأولى مخففة حتى تتفذ جيدا داخل نسيج الألياف وتتضمن قوة وجودة ربط عالية، وكانت قليلاً ما تستخدم المعاجين للحصول على الملمس المميز لهذه النوعية من الأخشاب. وعندما تستخدم المعجون يكون لأغراض تشكيلية بنائية (الأشكال ٤ و ٥ و ٨).

كما استخدمت نوعية أخرى من الخشب المصنوع وهو الخشب الرقائقي المعروف تجاريا بالأبلاكاش، وتمتاز هذه النوعية

من الأخشاب بخفة الوزن والمتنانة وسهولة التقطيع، وقد استعانت بها الفنانة في الكثير من الأعمال المجسمة المبنية على تعدد الأسطح (الشكلان ٣ و ٤٠).

وفي مرحلة لاحقة استعانت الفنانة بالألواح البلاستيكية، لما تمتاز به من خواص من شأنها أن تثير العملية الإبداعية. كما استخدمت أنواعاً مميزة من الألوان البلاستيكية، وبخاصة الألوان المؤسسة على لدائن الأكريلك، وذلك لما تمتاز به هذه النوعية من الألوان ببهائها وجودة تصاقها على مختلف الأسطح وتحملها الجيد لمختلف الظروف المناخية.

كما استعانت بالعديد من الأجهزة والأدوات الحديثة، منها أدوات للرسم بالحرق على الخشب والجلود، وأدوات القطع الحديثة، كما استعانت بورش خرط وتشغيل الأخشاب.

وبالإضافة إلى كل ما سبق من تقنيات معاصرة استفادت بها الفنانة في إبداعاتها، نجدها تمزج بعض الموئفات من التراث الشعبي وتبثتها جيداً في أعمالها الفنية (الشكل ١).

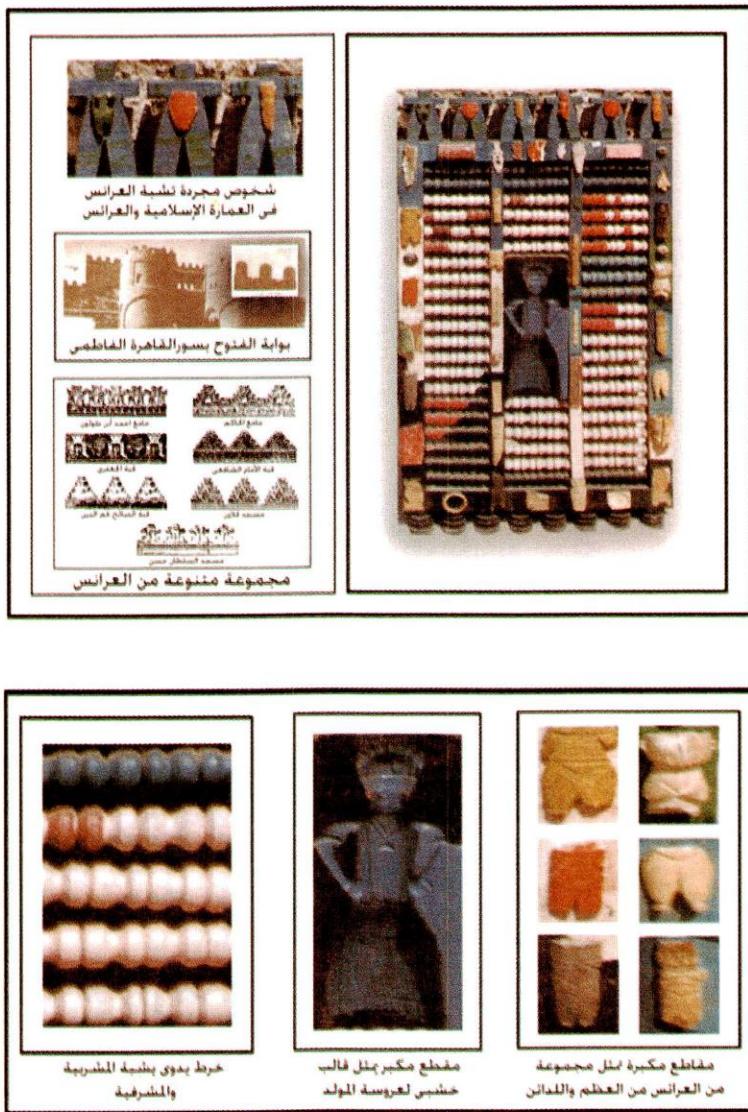
فهذه الفنانة قامت بمزج قيم الماضي وتراثه الجميل، بأحدث قيم المعاصرة، سواء كان ذلك في حدود الموضوع، أو الوسائل المادية المنفذة للعمل الفني.

نهاية رحلة الفنانة

ظهر يوم الإثنين، الثالث من أكتوبر، رحلت عن دنيانا، في هدوء وصمت الفنانة الكبيرة عفت ناجي، آخر الأحياء من جيل رواد الفن المصري المعاصر.

توفيت في حجرة منزلها بمحرم بك في مدينة الإسكندرية.. وبجوارها الكراسة التي اعتادت أن تدون بها خواطرها، وأفكارها، وأمامها لوحتها الأخيرة «وداع سوبك» لم تكتمل بعد أن اشتد عليها وهن الشيخوخة طوال عام كامل، أعجزها في أيامها الأخيرة عن الحركة.

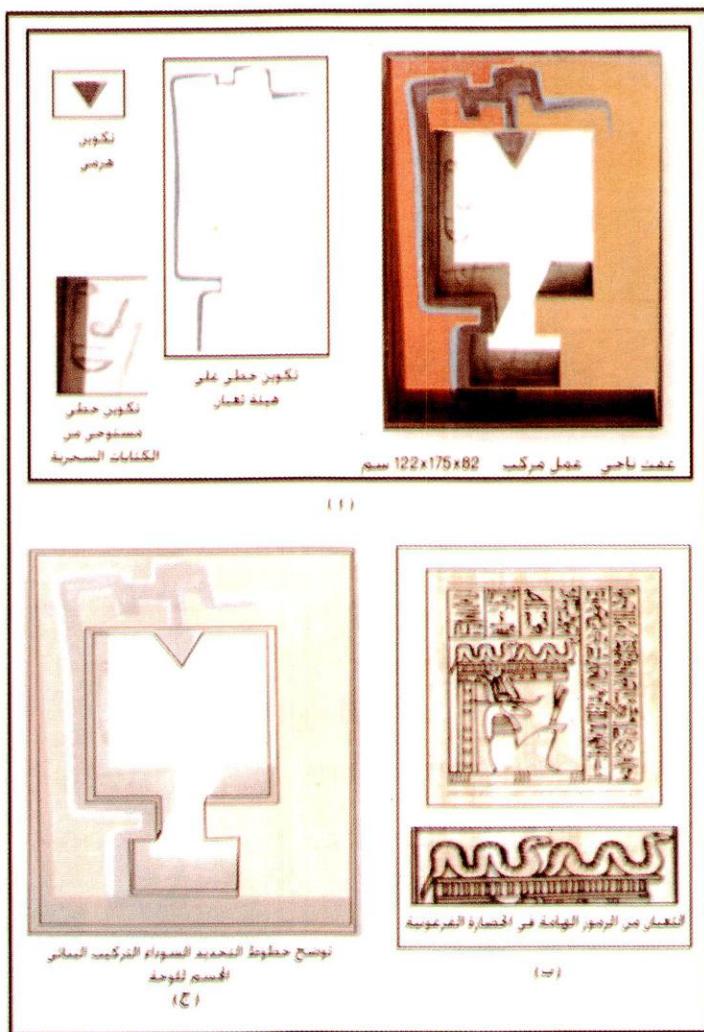
لقد دونت في أيامها الأخيرة قصائد تصوفية.. كخلاصة صافية لحياتها التي كرستها كلها للفن والإبداع.. وأكدت في كتاباتها على ضرورة الاهتمام بالمتحف باعتبارها ذاكرة الأمة وضميرها.



شكل (1)



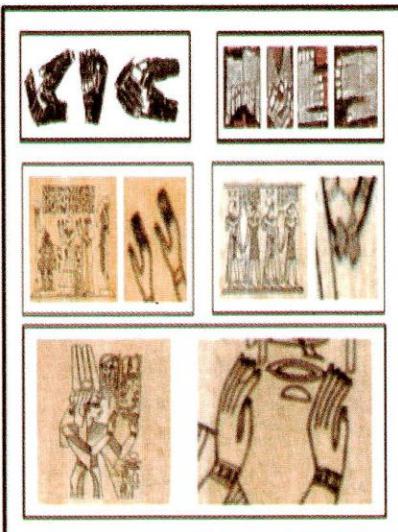
شكل (2)



شكل (3)



عفت ناجي ألدكم معى ١٩٧٦م ريت على ورق ١٠٠x٧٠ سم



حركات اليدى مستوحاة من الفن الفرعونى



صفحة من مخطوطة ديوان شعرى
ترجع إلى القصر الشهواري ببغداد



قطعه در تصمیم از القصر الشهواری
دعا شاهزاده از اقطعه کلکوف



قطعه مکفر در
التصمیم

تدخل الخط الفارس في تصميمهم الفنى

شكل (4)



لوحة الندبات



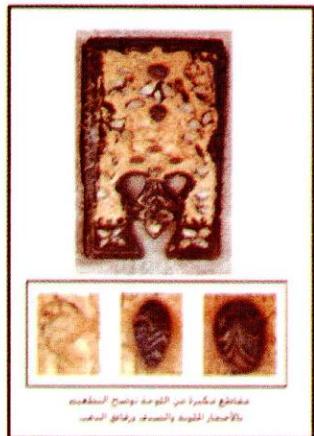
لوحة صيد السمك من المختبر الفرعونية
وقد تمثل الشكل على شفافية للدلالة على مفهوم
مفهوم زجاجية



لبقونة العمار
بالكتابسة المعلقة

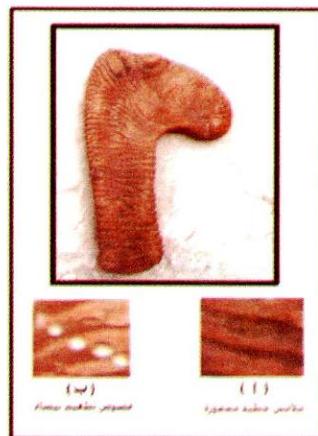
الماء في اللوحة مستوحى من الفن الفرعوني والفن القبطي
وتتشابه النساء في الماء في اللوحة مع مفهوم العمار في
الفن القبطي

شكل (5)



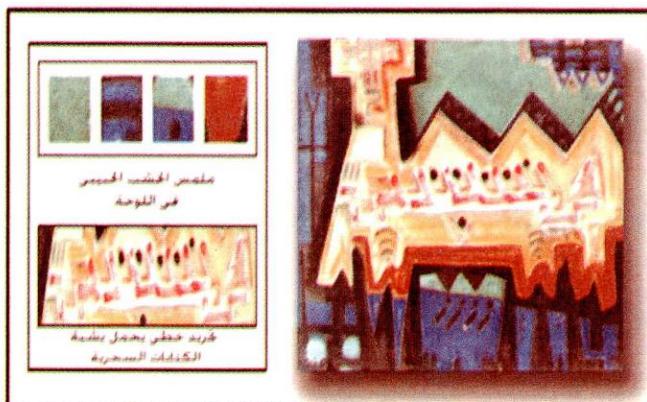
عفت ناجي تكوين من الخشب
المطعم برقائق الذهب والصدف
والأحجار الملونة 18x35 سم

شكل (7)



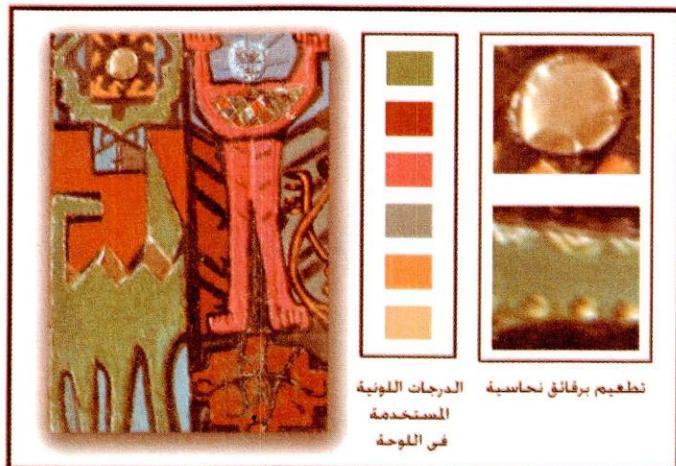
عفت ناجي تحت خشبي
رأس حمل 19x35 سم

شكل (6)

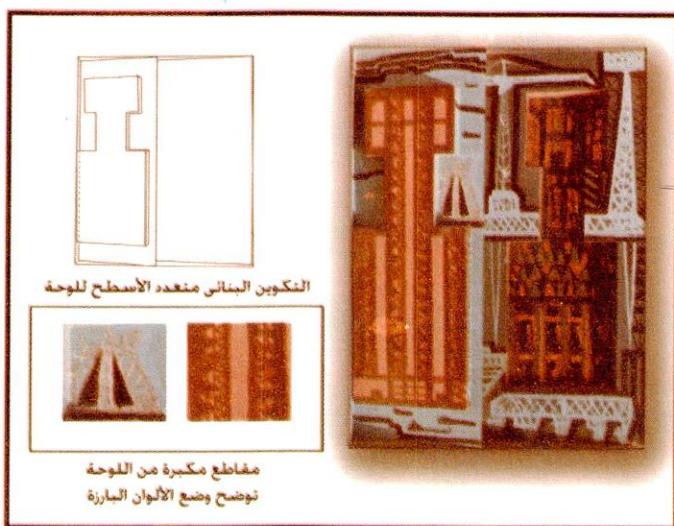


عفت ناجي إكريليك على خشب حبيبي 106x122 سم

شكل (8)



شكل (9)



شكل (10)

إبداعات المرأة المصرية تاريخ مواز للرجل مبدعات مصريات من الأستقراتية إلى تمرد الشباب

سيد هويدي

لوثر كنج: المساواة ليس من خلال
الانشقاق، لكن بالاندماج؛ الفوارق
الجنسية تتعلق ببعض الخواص
الثانوية فقط.

يبدو أننا ما زلنا نواجه ندائعات الإشكالية الثانية: الرجل والمرأة، حيث يتبلور النشاط النبدي للنساء لدى العرب عموماً حول مسارين: الأول يسعى إلى تساوى الجنسين في ظل إرث ثقافي وعُقدي، وعادات وعوائق اجتماعية واقتصادية وتشريعية قانونية، أما المسار الثاني فهو البحث عن هوية خاصة للمرأة.

وهذا المسار شهداً مراحل نضالية مضنية لإثبات الذات وانتزاع الفرص، وتحقق الفردية، والرغبة في إعمال مبدأ تكافؤ الفرص، والمتساوية في الحقوق، وأحلام المستقبل المهني، وفي ما يبدو أن المعركة ما زالت دائرة حتى الآن.

أما الزعيم الزنجي المناضل مارتن لوثر كنج فيقول: «إن الطريق إلى المتساوية ليس من خلال الانشقاق، ولكن من خلال الاندماج؛ من غير المتصور أن يُطرح ما يخص المرأة بمعزل عن الرجل».

فيما ظلت بعض أصوات تردد، في إدعاء أننا إزاء مجتمع ذكوري، فالتصور الواهم أن للمرأة حقوقاً لدى الرجل، يعكس نظرة أحادية لهذه القضية،

بالفعل للمرأة حقوق لكن ليست في مواجهة الرجل فقط بل أمام المجتمع ككل، فمن الأجدى النظر إلى القضية على نحو أنها قضية المجتمع باتجاه الحرية المسئولة، خصوصاً أن علماء الأجناس قد قدموا البرهان القاطع على أن الفوارق الجنسية تتعلق ببعض الخواص الثانوية فقط، مما لا يسمح بإقامة حدود فاصلة بين المجموعات الإنسانية المختلفة، لذلك يقدر العلماء أن ١% فقط من مجموع الجينات غير مسؤولة إلا عن الملامح السطحية، مثل لون الجلد وما إلى ذلك، فيما بالك لو أن الحديث والقياس هنا، هو الرجل والمرأة، لهذا ليست هناك ثمة فروق فردية في القدرات، ومستوى الذكاء والإبداع أيضاً.

نظرة تاريخية

إذا كانت هناك فروق، فمرجعها إلى عوامل تاريخية، اكتسب من خلالها الرجل خبرات تراكمية بحكم طبيعة دوره خارج البيت، بينما حكم التاريخ في أحيان كثيرة على المرأة أن تتظل حبيسة الجدران بسبب طبيعتها كأنثى، أو كأم، فيما أعتقد أن الحل الأصيل للإشكالية، لا يمكن تحقيقه عن طريق وضع الرجل والمرأة بعضهما في مواجهة بعض، بل في توحيد قواهما التقدمية.

فعلى الرغم من الظروف الاجتماعية المنصفة للمرأة في العصر الفرعوني، فإنها لم تتفوق إلا في فنون الموسيقى والغناء والاكروبات والرقص فقط، ولم تعمل في نقش ورسم المقابر والمعابير، فقد كان يشقق على المرأة من سوء ظروف العمل في هذا المجال الذي يتطلب جهداً عظيماً شاقاً، حيث العمل تحت مستوى الأرض من دون إتارة مناسبة أو تهوية كافية، واكتفت بتزيين الحياة، بدلاً من نقشها على الجدران، فقد تغنت في إبداع أنواع وأشكال الزينة (الماكياج)، وابتكرت المساحيق، وعلى رأسها الكحل الأسود والأخضر

وأحمر الشفاه، وهو ما كشفت عنه بردية تصور امرأة تحمل مرآة في يد وتضع باليد الأخرى أحمر شفاه، كما برعت المرأة الفرعونية في تصميم الملابس ونسجها وحياكتها.

ومع اعترافنا أن مجالات الإبداع تشمل مناحي الحياة باتساعها، فإننا هنا سنتناول عطاء المرأة في مجال الفن التشكيلي، خصوصاً أن المرأة الفنانة حفقت فيه بصمات مؤثرة جداً ويندر رصد ملامح هذه المسيرة التي تمتد إلى قرن من الزمان في مجال آخر، وهو الأمر الذي يكشف عن كون الفن التشكيلي نشاطاً ذاتياً، مرهوناً بعمل فردي، دائريه لا تستب verk مع آليات المجتمع الفاعلة إلا في المراحل النهائية بعد إنجاز العمل ذاته.

كشف فرعوني

كانت الفنانة نازلى مذكور قد كشفت في كتابها «المرأة المصرية والإبداع الفنى» عن أن الفترة الهيلينية (الإغريقية) المصرية برز فيها نجم فنانتين في الإسكندرية، وهما مصريتان من أصل يونانى، إحداهما هيلينا ابنة تيمون مصر، عاشت في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد، وقد اشتهرت برسم منظر لمعركة «إيسوز»، ونقلت لوحتها للتعرض في روما في ساحة السلام في أيام فسبايان، أما الفنانة الأخرى، فكانت تدعى ألكسندرا ابنة الفنان نياالسيز.

كما برعت المرأة خلال الفترة القبطية في أعمال النسيج، وتشهد بذلك مناطق أخميم، ونقداد، وسيوة، أما في الفترة الإسلامية فجاء إسهام المرأة مؤثزاً في مجال الخزف والفالخار والزجاج والأبسطة، حيث تقول شريفة فتحى في كتابها «الفن والمرأة»: «... فهناك ما يشير إلى أطلال مدينة الفسطاط بوجود المرأة في أكثر من مضمون فني، منها قاع طبق من الفخار المزخرف مكتوب

عليه [يعمل مليحة] كما عثروا على وعاء من الخزف الملون، ممهور باسم [خدية].

وفي الوقت الذي شهد افتتاح المجتمع المصرى على الحياة الأوروبية مع بداية القرن التاسع عشر، اتجاه سيدات الطبقات الأرستقراطية إلى أن يتعلمن الفنون المختلفة، كالرسم والموسيقى، وذلك على أيدي بعض الفنانين الأجانب، الذين كان قد دعاهم الخديوى محمد على وأسرته من بعده.

أما مع القرن العشرين فقد سافرت الفنانات المصريات إلى بعثات خارجية، حيث وصلت الفنانة زينب عبده إلى لندن في عام ١٩٢٤، كأول فنانة مبعوثة إلى الخارج، وتحتفظ الجمعية الجغرافية بالقاهرة حتى الآن بلوحة تحمل توقيع فنانة تدعى فتحية ذهنى في عام ١٩٠٦، وهي اللوحة التي تجسد حفلة زار بكل التفاصيل الدقيقة للملابس والحركة العنيفة، وتلتقي مفيدة شعبان مع الفنان الفرنسي هنرى ماتيس فيتناوله لعناصر تراثية في خلفية لوحاتها. وتمسكت أمى نمر (١٩٦٢-١٩٠٢) بالأسلوب الأكاديمى، وإن كانت مع الثلاثينيات اتجهت إلى التجريدية الهندسية، وفي الخمسينيات ظهرت أعمالها التكعيبية.

الحفر على جدار العشرينات

ومع ظهور المثال خالد الذكر محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤) ورفاقه، يوسف كامل، وراغب عياد، ومحمد ناجي، ومحمود سعيد، وأحمد صبرى، إذانا بتدشين تاريخ جديد لحركة الفن التشكيلي المعاصر بعد تخرجهم في مدرسة الفنون الجميلة في عام ١٩٠٨، جاء عطاء الفنانات جنباً إلى جنب مع صفوف الرجال، أمثال عفت ناجي، وتحية حليم، وخدية رياض، ومارجريت نخلة،

وجاذبية سرى، وزينب عبد الحميد، وفاطمة عارجى، ومريم عبد العليم، وأيما كالى عياد.

وعلى الرغم من أن الفنانات المصريات اللاتي شكلن الرعيل الأول ينتمنن إلى أصول أرستقراطية وطبقات اجتماعية مستريحة، فإنهن - بشكل عام - ارتبطن بقضايا المجتمع، والتعبير عن تطلعات وأمال الفنات البسيطة، فقد رسمت تحية حليم (١٩١٩-٢٠٠٣)، كأنها تلون بترباب الأرض، وأصبحت الفلاحات هن موضوع عفت ناجي، واحتضنت زينب عبد الحميد البيوت فى لوحاتها برفق، وتعرضت أنجي أفلاطون للاعتقال بسبب انحيازها إلى الفقراء.

فرلينا خديجة رياض (١٩٨٢-١٩١٤) تستقل آلة الزمن وتبشر بقيم جمالية تجريدية تفاجئ بها المجتمع، وتفتح مارجريت نخلة نافذة على مشاهد من الحياة الأرستقراطية، كما رسمت التجمعات فى عشق، لتنظر لوحة البورصة واحدة من أهم فى القرن العشرين، وتقسم عفت ناجي (١٩١٢-١٩٩٤) هموم وأعباء البدايات مع زوجها سعد الخادم، وأصبحت الفلاحات موضوعها الأثير، واحتضنت زينب عبد الحميد (٢٠٠٢-١٩١٩) البيوت فى لوحاتها بحيوية، وتعرضت أنجي أفلاطون للاعتقال بسبب انحيازها إلى الفقراء، وارتبطت جاذبية سرى بمظاهر الواقع الشعبى فى الحرارة والشوارع الضيقة، ورسمت رتيبة مع بناتها، والألعاب الشعبية، فيما تمسكت كوكب العمال بالألوان المائية، معبرة عن الطبقة الوسطى بشعاعية.

امتداد طبيعى (دفع ذاتى)

ويتواصل عطاء الأجيال.. حيث تقتصر رباب نمر (١٩٤٠) فى الألوان، باختيارها الرسم باللون الواحد فيما ارتبطت مريم عبد العليم عبر مسيرتها الفنية

بالحرف العربي، بينما حروفية نعيمة الشيشيني تتشابه مع بقايا نقوش تراثية أو رسوم لحضارة قديمة، وجاء الفن الشعبي عنواناً للوحات سوسن عامر، وذهبت فاطمة العراجي (١٩٣١) في لوحاتها إلى عالم ميتافيزيقي، يبحث في ما وراء الطبيعة، لكن برسوم شاعرية، تعتمد على اختزال الشكل وتكتيف المعنى، من خلال علاقات حوارية لعناصر وشخصيات ورموز عضوية تسبح في فراغ افتراضي رحب في ظل توازن بسيط، وبعيداً عن الاقفال، فيما تمسكت عايدة عبد الكريم (١٩٢٦) بالواقعية في نحتها الزجاجي عندما قدمت الفلاحة على طريقة محمود مختار، أما ليلى سليمان فجاءت أعمالها على نحو تعبيري، وعبرت زينب السجيني عن الأمومة، وارتبطة سوسن عامر بالشعبيات، وكانت سرية صدقى ١٩٤٦ بدأت حياتها الفنية بالنحت، ثم تحولت إلى الرسم، وفيما احتفت وسام فهمى ١٩٣٩ بالطبيعة، فيما اقتربت من التجريد الغنائى، ملك أبو النصر (١٩٣٤)، ليلى عزت (١٩٣٥)، هدى خالد (١٩٤٤)، أما ليلى السنديونى فجاءت من الخرف أيقونة حضارية تعكس طبقات مصر الحضارية، وفتشت ثناء عز الدين عن التراث، لتصل إلى صيغ مقتنة لتناول الوحدات التراثية في موضوع شائق، وارتبطة نعيمة الشيشيني بالكتابات الخطية سواء تشبه ذلك مع الحرف العربي أو غيره.

من جيل الوسط اتجهت إيفلين عشم الله إلى الرمز، ورسمت نازلى مذكور (١٩٤٩) السماء على حافة الصحراء، واختارت أزميرالدا حداد (١٩٤٩) الفسيفساء، وعطيات سيد أحمد (١٩٣٥) الطبيعة الصامتة، وجمعت سهير عثمان بين تقنيات الجرافيك المركبة والمتعددة وإمكانية خلق مفهوم جديد للنسيج، فيما اختارت زينب سالم (١٩٤٥) التعبير بالطين، وتشترك معها في

ذلك ميرفت السويفي، وفاطمة عباس، واستخدمت هدى مراد اللون بكثافة، فى الوقت الذى استغرق فيه البحث عن التقنيات كل من ماجدة الشرقاوى ومديحة متولى وانشغلت سوسن أبوالنجا (١٩٥٥) بالزخارف الشعبية، وتقرب دينا الغريب من توجهات مدرسة البوب آرت، وتعلق فاتن التواوى بالأسطورة.. وهذه الإشارات التلغرافية على سبيل المثال لا الحصر.

جرأة الشباب

وأخيراً اتسمت إبداعات الفنانات الشابات بالجرأة فنرى ريم حسن تتناول كل شيء في المشهد المعاصر، وتقرب جيهان سليمان عن قيم تجريدية، وإن كانت في الفترة الأخيرة تلتقي مع توجهات مدرسة الباوهاوس، وتشترك معها أمل نصر، وتبثث ريم حسن عن الحرية المطلقة، وتصطدم هويدا السباعي بالمؤلف، وتفرد وئام المصري باستطاق كوامن رسم جديد، وتلجأ نجلاء سمير إلى تعدد مستويات الرؤية في اللوحة الواحدة، وتجمع عبر حمدى بين السريالية بمفهومها المطلق والتجريد، على نحو فريد، في الوقت الذي تعددت فيه الأساليب لدى رشا سليمان، فيما اتخذت سحر الأمير من المنحى الشعبي سبيلاً، وهند عدنان تتمسك بالواقعية الرومانسية، وتشترك معها فيروز سمير، بينما تتخذ نجلاء فتحى من التقليدية طريقاً، وجمعت هديل نظمى بين الفن التشكيلي والسينما، واحتفت مى رفقى وهالة عامر بالجسد الإنساني، ومعهم غادة عبد الملك، واتجهت هيا م Abd الباقى إلى السرد، وساندى زكى إلى التجريد الغنائى، منشغلة بالخامات المعاصرة، ورانيا عزت إلى التجريب، وارتبطة ميرفت الشاذلى بالموضوع الشعبى وعناصره الأثيرية، واقتربت أحلام فكري قليلاً من الواقعية السحرية، وذهبت رانيا فرغلى إلى عالم عرض الأزياء

فنيا بعد أن درست في إيطاليا طرق عرض الملابس.

أما النحاتات فبرعت في بيان البناوني في الحوار مع الحجر، فيما اتسمت منحوتات أميمة إبراهيم وهالة عبد المنعم بحساسية مرهفة، وتجمع سامية عبد المنصف بين عدة أساليب، ومدارس فنية، وأيضاً خامات مختلفة، لكن على نحو واعد، وتبزر موهبة إيمان عزت وإيمان إسمة في الجرافيك، وإن كانت إيمان عزت اختارت التجريد أسلوباً.

يعتبر صالون الشباب الذي انطلق في نهاية عام ١٩٨٩ أحد أهم الأحداث التي غيرت مجرى الحياة الفنية سواء بانسحاب فنانيين من الساحة، أو تدفق طاقات جديدة في شرائط الحياة الفنية، فقد جذب هذا النشاط الشبابي عدداً كبيراً من الفنانات في كل دوراته.

كما نشط عدد ليس قليلاً من الفنانات مارسن الفن من خارج أسوار المؤسسات الفنية الأكademie، فجاء عطاؤهن من خلال مجهد ذاتي وأقرب إلى الفن الفطري، ومنهن من تأثر بالدواوين الثقافية في المدن، فظهر النتاج الفني دون سمات واضحة. رشا قرنى (١٩٨٢) حاصلة على دبلوم المدارس الصناعية، ريham غريب سليمان (١٩٧٠) مهندسة، فيما حافظت الخزافة الصعيديبة فائقة عبد القادر على بكاره النتاج الفني الفطري، في الوقت الذي تميزت فيه أعمال نفيسة البقللي متسقة مع سمات الفن الفطري الخالص وهي التي تعيش وتعمل مترجمة داخل دائرة إعلامية نشطة (الإذاعة المصرية) وتلتقي في ذلك مع رائد الفن الفطري في العالم هنرى رسو، في هذا السياق لا بد من الإشارة إلى نشاط جماعة القاهرة للفنون التشكيلية الذي يمتد إلى أكثر من ربع قرن، وإن كان أغلب أعضاء هذه الجماعة من زوجات الدبلوماسيين،

ويتأرجح إنتاجهن على عدة مسارات، يصعب معه التصنيف الدقيق بسبب غياب المعايير، لكن المشترك المؤكّد بينهن هو عدم توفر الفرص الدراسية داخل الأكاديميات الفنية بشكل نظامي.

مغامرات الخروج عن المألوف

من الظواهر اللافتة في معرض الحديث عن إبداعات المرأة التوجه إلى مجال التصوير (الرسم الملون)، فيما يشبه الأسر داخل إطار اللوحة حيث اقتصر عطاء أغلب الفنانات على صيغ نمطية تحفظ لقيم الجمالية المستقرة وجودها، بعيداً عن المغامرات والخروج عن المألوف والسائل، حيث ندرت التجارب الاستثنائية، أما المجال الثاني الذي أقبلت عليه المرأة وسيطّأ إبداعياً فهو الخزف ومن السهل التعرف على تميز ميرفت السويفي (١٩٥١) ابنة كلية التربية الفنية، وأيضاً زينب سالم في تجاوزها مفاهيم دائرتها الأكاديمية باعتبارها تتتمى إلى أحد معاقل الفن النفعي (كلية الفنون التطبيقية)، فقد سعت إلى إطلاق جماليات الفن الخالدة، بينما يمكن أن نرى بسهولة تعبرية تهانى العادلى (١٩٤٦)، ورمزية سلوى أحمد رشدى (١٩٤٢)، وتكعيبية فتحية معتوق (١٩٥٠)، ونعومة التصميم وحب التفاصيل لدى ليلى السنديونى (١٩٣٥)، ومن جيل الوسط سطعت فاطمة عباس كالبرق واختفت، ويشترك معها في ذلك نجية عبد الرزاق، وفي الغالب السبب الهجرة إلى الخليج العربي، ومن الشباب تميزت رباب على نبيل وهبة (١٩٧٤)، وهالة الرزاز (١٩٧٣) في الوقت الذي ندرت فيه أسماء النحاتات، رغم وجود سمبوزيوم أسوان، وتتفق عدد ليس بالقليل على التصوير الفوتوغرافي حيث تميزت سماح الليثى، وسارة مصطفى، وونام المصرى، ونرمين همام، ومروة عادل.

وتتفrd المرأة فى مجال فن الحلى بالساحة وحدها، حيث يعد أسماء الرجل هنا على سبيل الاستثناء، حيث بزرت إحسان ندا، وعزبة فهمى، وزينب خليفة، وسوزان المصرى، وفاطمة الطانى، وزينب منصور، ونجوى مهدى، فيما اتسعت دائرة مشاركة الشباب على نحو كبير، بل وحققا إنجازات كبيرة، ومنهم نهلة قناوى، وسارة عبد العظيم، وعلاء الجريدى، وهادى سمير، وهالة عبد المنعم، وأسماء بربى.

ومما لا شك فيه أن المرأة قد شكلت إضافة لا يمكن غض الطرف عنها للحياة الفنية بداية من الرعيل الأول وحتى أحدث جيل، فقد استطاعت المرأة الفنانة أن تsemم فى رسم ملامح المشهد التشكيلي خلال القرن العشرين، وحتى الآن على نحو متفرد، من النادر أن نجد له مثيلاً فى أى من المجالات الأخرى، بل استطاعت أن توакب التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية القاسية، وتعكس أفكار وفلسفات العصر، إن كانت فى بعض الأحيان انفصلت عن الواقع، بسبب اختيار سكة السلامة. أو بحكم التعلق بالأفكار الواردة.

المرأة عنصراً تشكيلياً في التصوير الجداري الإسلامي Women as a plastic Objectin the Islamic Mural Painting

السيد القماش

ورثت الحضارة الإسلامية، مناطق فسيحة سادت فيها منذ آلاف السنين تقاليد الحضارات الفارسية واليونانية وعوائدها. وهي - وإن طبعتها بطبعها - لم تتوّ على انتزاعها من موروثها كله فبقيت إلى جانب ذلك الطابع الجديد آثار من ذلك الماضي العتيق وكان التصوير الجداري من ضمن ما بقى وذلك بجهود الفنانين الذين فصلوا بين ما هو ديني وما هودني. ولقد عاونت عوامل اجتماعية أخرى في الشرق الإسلامي على نمو فن التصوير الجداري، منها الفصل داخل الدور الخاصة بين الجناح المفتوح الذي يستقبل فيه الضيف، وجناح «الحريم»^(١) الذي لم يكن يسمح لغريب أن يدخله فتقع عينه على ما فيه، الأمر الذي شجع على تجميل أجنحة الحريم بصور الأشخاص يبدعون فيها كما يشاون للترفية عن نساء تلك العصور اللاتي كن شبّه حبيبات لا يرين متع الحياة. في بينما كان التصوير (الرسم الملون) ممنوعاً في ناحية، إذ بنا نراه مباحاً في ناحية أخرى. ومع تحريم تصوير الشخص صراحة بقيت الحمامات الخاصة تزدان بصور الأشخاص متاثرة في ذلك بما ورثته من تقاليد كانت سائدة قروناً قبل الإسلام. غير أن معظم لوحات التصوير الجداري الإسلامية قد اختفت للأسف خلال غزوات التتار لعالم الإسلام وتدمرهم ببغداد، ولم يبق منها ما يدلنا عليها غير بعض الجداريات تتوضّح وتتنطّق بما كان عليه التصوير في حياة عهود الإسلام الأولى، ثم قلة ما كُتب أو بُحث في ذلك الموضوع.

■ مصادر التصوير الجداري الإسلامي:

تکاد تكون المصادر الأولى لما نعرفه من نشأة التصوير الجداري في الإسلام هي لوحات الفسيفساء «music» بقبة الصخرة (٦٩٠م) بالقدس، وبالمسجد الأموي في دمشق (٧٠٦م) بسوريا وباللوحات الفنية الجدارية في قصیر عمرة (٧١٥-٧١٠م) ببادیة الأردن، وفي قصر الحير الغربي ببادیة الشام (٧٣٠م) وذلك خلال العصر الأموي. أما في العصر العباسي فمصادرنا هي اللوحات الجدارية التي تزيّن جدران قصر سامراء (٨٣٩-٨٣٦م)، ثم اللوحات الجدارية التي نجدها في قصر الغزنويين في عهد السلطان محمود الغزنوي (٩٩٨-١٠٣٠م) الذي لم يطل كثيراً.

وينبع الرافد الأساسي الذي استقى منه التصوير والتصوير الجداري الإسلامي خصوصاً جذوره من المدارس البيزنطية، والمسيحية والساسانية^(٢) والمانوية^(٣) التي انتهى إليها المصورون قبل ظهور الإسلام، ثم المدرسة الصينية في فترة متأخرة قليلاً، إذ لم يعمد الإسلام في نشأته المبكرة إلى تنمية مدرسة بعينها في التصوير، فقد جاءت نماذجه المبكرة قريبة على هذا الدين ويمكن ردها إلى أي مدرسة فنية أجنبية سواء انتقلت من بعض البلاد التي فتحها العرب وشملتها الحضارة الإسلامية، أو من البلاد التي اتصلت حضارتها بال المسلمين خلال معاملات السياسية والتجارة في الحقب المتأخرة. ويؤكد ذلك م. ديماند، حينما يقول: «لم يكن للعرب والمسلمين فن خاص بهم، ولكنهم عندما فتحوا البلاد تبنوا الفنون الرفيعة، ولقد بدأ أسلوب الفن الإسلامي، ينحوا تدريجياً مشيناً من مصادرين فنيين: الفن البيزنطي والفن الساساني في مصر، ولقد كان الفن الإسلامي متاثراً بالزخارف القبطية ومع ذلك فإنه لا تزال

معلوماتنا التاريخية قليلة عن فن التصوير الإسلامي في عصوره الأولى^(٤) ولكن نستطيع على الأقل أن نتصور مدى التأثير المنظور والمختلف في اللوحات الجدارية في العصر الأموي والعباسى إلى الصفوى وبخاصة في رسم المرأة، محل البحث.

□ سمات التصوير الإسلامي:

- لم يُعن الفن الإسلامي كثيراً بفن البورتريه portrait (الصورة الشخصية)^(٥) وتحصر سمات التصوير في عدة نقاط منها:
 - اعتماد على المناظير (المنظور) perspectives المتعددة، أي احتواوه للتفاصيل كافة ثم جمعها في غير اتساق.
 - انقسام كل منمنمة إلى مجموعات تصويرية مستقلة تكاد كل منها تُثني بذاتها، ثم هي إلى ذلك تكون في مجموعة شكلاً متكاملاً.
 - أخذه بمبدأ أن تصغير المبكر لا يبعده عن تفاصيل الأصل.
 - عدم إلقاءه بالأساور للوجدانيات، فقد كان التصوير الجداري الإسلامي في خدمة البلاطات أولاً، أو بطريقة أقرب في خدمة قصور الملوك التي كانت بيوت المسلمين عموماً، من أجل هذا كان لا بد لتلك القصور أن تبدو أقرب إلى الجد، باستثناء الأجنحة الخاصة بالحريم.
 - وكذلك التجاوز بما يبدو على الوجه من افعال ووجودان إلا في ما ندر، فتبدو الوجوه غفلة لا حركة بها سواء أكانوا ملوكاً أو رعاعياً، أو جنوداً أو فلاحين. ولا يجوز أن نعزى مثل هذا القصور

- إلى نقص في كفاية المصورين في العصور الإسلامية.
- في بعض اللوحات محل البحث نجد محاولة للتجسيم من خلال الظل والنور، وأحياناً القرب من الواقعية. ولقد لاحظ الباحث أن رسوم الوجوه لم تكن صورة مماثلة لشخص ما بعينه، بل هي تصور ما يرمز إلى تلك الشخصيات بخصائص ومميزات لها علاقة بفنون الدول التي فتحها المسلمون.
 - تنويع التعبير البسيط على الوجوه البشرية عن طريق أساليب الرسم التقليدية لتوضيح الانفعال والمشاعر، ومن أكثرها شيوعاً وضع الإصبع على الشفاه علامة للدهشة والتعجب والذهول، ومنها كذلك عض ظهر الكف إشارة إلى اليأس وعلامة ثلاثة إسداخ حجاب على الوجه أو طرح الذراعين إلى الخلف للتدليل على الأسى.

▣ المرأة عنصراً تشكيلياً في التصوير الجداري الإسلامي عبر العصور:

العصر الأموي Amway (٤١-٦٦١ هـ) - (٧٤٩-١٣٢ م):

كان اختيار الأمويين لمدينة دمشق عاصمة للخلافة الإسلامية السبب الرئيسي في قيام فن التصوير الجداري الإسلامي الأول، وظهور الطراز الأموي، وكان لهذه الفترة أثر عميق في تاريخ الإسلام، حيث بدأ فيها اتصال الثقافة الإسلامية بحضارة الدولة الرومانية المسيحية البيزنطية الموجودة في سوريا ومصر، وحضارة الفرس الموجودة في سوريا والعراق، وذلك لوقوع هذه

البلاد وقت أن فتحها العرب تحت حكم الدولة الرومانية البيزنطية مما جعلها متأثرة بفنونها «كما كانت آثارها تحفظ بالكثير من عناصر الفنون الهيلينستية والرومانية الوثنية. ولصلة هذه البلاد بإيران في فترة الحكم الروماني كان يوجد بها أيضاً بعض أساليب الفن الساساني»^(١).

- التصوير الجداري في العصر الأموي.

لقد ازدهر فن التصوير الجداري في هذا العصر، ووُجِدَت نماذج منه في قصرى «قصير عمرة» و«الحير الغربي». وترجع أهمية تلك الجداريات إلى وجود عناصر آدمية بها مما أدهش مؤرخى الفنون حين اكتشافها، حيث إن الفكرة التي كانت سائدة هي تحريم تصوير الكائنات الحية آدمية أو حيوانية.

أ- جداريات قصر «قصير عمرة»:

هذا الأثر المعماري هو عبارة عن قصر وحمام يحتوى على مغطس للماء البارد وأخر للماء الدافئ ويقع هذا القصر على بعد خمسين ميلاً إلى الشرق من مدينة عمان الأردن (صحراء الأردن) ويضم قاعة استقبال مستطيلة (رواقاً) ذات عقدين يقسمانها إلى ثلاثة أروقة، ويوجد على جدران وسقوف هذا الحمام جداريات ملونة، كما توجد بقاعة الاستقبال أيضاً لوحات ملونتان، وهو يعتبر أهم قصور الصيد الأموية.

وقد اكتشف هذا القصر الرحالة الجيوكسلوفاكى الواموزل (Alios Musil)^(٧) سنة ١٨٩٨م. والذي من المرجح أنه قد شُيد في الفترة ما بين ٧١١ و ٧١٢م. ويبعد من الرسوم الباقية الموجودة في أطلال القصر أن طرازها هليني وأن الفنانين الذين رسموها كانوا إما من السوريين وإما من الآراميين الذين

كانوا يعرفون اللغة العربية أكثر من معرفتهم اللغة اليونانية^(٨)، ولم يتأكد حتى الآن بصفة قاطعة نسبة هذا القصر إلى الوليد الأول^(٩)، وقد استبعد الأستاذ ريتشارد إنجهاوزن^(١٠) في كتابة «التصوير عند العرب» ص ٣٣ نسبة القصر إلى الوليد بن عبد الملك ورجح أنه شيد خصيصاً إما للوليد الثاني^(١١) وإما لزيد الثالث^(١٢) عندما كانوا أميرين في عهد الخليفة هشام^(١٣).

وترجع أهمية هذا القصر إلى مجموعة اللوحات الجدارية التي كان يحتويها، وقد دبَّ التلف الآن إلى معظمها ولكن لحسن الحظ تمكن الرسام النمساوي ميليش Meilish من نقلها في عام ١٩٠١م عندما كان بصحبة مكتشف القصر، ولقد تعددت الموضوعات الفنية داخل الجداريات فنجد العناصر الأدمية كالمرأة - موضوع البحث - والنباتية والحيوانية، ويمكن تقسيم هذه الموضوعات إلى مجموعتين:

- الأولى: الموجودة على الجانب الجنوبي من الحمام، حيث نشاهد صورة لعنصر المرأة مرسوماً بخطوط لينة سميكة بعض الشيء بها جرأة خطية وحركية غير معهودة، وهي قريبة من الواقعية إلى درجة كبيرة ويسعد المشاهد بأن تلك المرأة آتية من هذا الجدار ومتوجهة إلى داخل المياه. وفي الحقيقة أن هذه الجدارية تلقى ضوءاً كاسفاً على صفة من أهم صفات التصوير، وكذلك الرسوم الموجودة في قصر «قصير عمرة» وهي صفة التجسيم Modelling وتأثير الضوء والظل والحركة الطبيعية، وفي هذه الجداريات يكشف أيضاً عن مدى اعتمادها التقليدي والتأثر الروماني الشديد، ومع ذلك تعكس في مظهرها وشكلها الجسدي، مفهوم الجمال الذي ابتعد كثيراً عن مفهوم

الجمال في العصر الكلاسيكي والحقيقة الواضحة من الرسوم التركيز على الصدور الممتلئة والخصوص التحيفية، قد أدى إلى أن يفترض الباحث أن هذه الرسوم قد ترجع و تستند إلى أمثلة هندية أو صور من بلدان آسيا الوسطى التي هي بدورها متفوقة أيضاً عن أمثلة هندية. في الوقت الذي وجدت فيه التأثيرات الشرقية في الفن الأموي، كان العامل الأساسي هو الموقف الذهني (الفكرة المسبقة) الذي شجع الأمويين على قبول قانون الجمال، وقانون النسب التشريحية هذه. هل كانت هذه الرسوم وبهذا المنطق يعكس المفهوم العربي للجمال الأنثوي في تلك الفترة؟ إذا نظرنا إلى وجه امرأة تلك الجدارية لوجدنا أن الأعين عميقية التأثير بنظراتها الباكية المحدقة في اللا نهائية والتي تعكس تأثيراً آخر من الرسومات القبطية والمسيحية الأخرى التي تكشف عن ميل شديد وواضح تجاه المسائل الروحية. ولا بد أن نسجل هنا أنه لم تظهر الصورة العارية أو شبه العارية إلا في الرسوم التي كانت ترثين دور الحريم (اللوحة رقم ١).

- كما توجد أيضاً مجموعة رسوم زخرفية لبشر من نساء ورجال وحيوانات ضمن رسوم أطر مضلعة (مساحات مربعة أو معينة) أو داخل رسوم من الفروع النباتية وتشمل موضوعات الصيد والرقص والأنعام. وتبدو هذه الرسوم الجدارية لأول وهلة كأنها زخرف ليس إلا. ومع ذلك نجد فيها صفة فنية كبيرة، حيث نجد عنصر المرأة بشكل من ضمن تلك الرسوم بصيغة تصويرية علمية، حيث نلاحظ وضوح نوع الجنس، ولطونة الخطوط وحركة الرأس وهو تمثيل قليلاً

كأنها تتمايل مع إيقاع خاص، حيث ترفع إحدى يديها إلى أعلى وتمسك بطرف ثوبها بيدها اليمنى الأخرى، والملابس طبقتين العلوية داكنة والسفلى فاتحة محلة بخطوط زخرفية تحدد شكل ذيل الزى، وهى طويلة إلى أقصى القدمين، ثم ذلك الحزام، وحركة الأرجل التى تتواءم مع حركة الأيدي، والشعر يأتى من أعلى الجبهة وبمقص عند الأذن، والجسم مكتنز بضم الوجه منتفخ ويتبضح منها ملامح المرأة بشكل واضح وقد نجح الفنان فى التعبير عن الحركة الطبيعية وعلاقة النسب التشريحية بعضها ببعض ودقة ملاحظته لكل التفاصيل التى فى الزى وكذلك قسمات الوجه المعبرة (اللوحة رقم ٢).

- الثانية: فى نهاية الرواق الأوسط لقاعة الدخول الكبرى بالقصر، التى يتحمل أنها كانت معدة للاستقبال أو للجتماعات، توجد جدارية لصورة شخص جالس على عرش ورأسه محاط بهالة تذكرنا بمثلها فى الفن البيزنطى يحف به امرأتان واقتان، وتقول نعمت إسماعيل فى كتابها «فنون الشرق الأوسط» ص ١٩:

«إن تلك الجدارية فى صدر حنية قاعة الاستقبال، تصور الخليفة جالسا على عرشه». ويتبضح من المرأتين الواقفتين ملامح تأثير الفن الفارسى والهندى من حيث امتلاء الجسم وحركة الأيدي اللينة وزخرفة الملابس بكثير من الزخارف، ثم طوق الرقبة العريض الذى كان يميز ملابس النساء فى تلك الفترة وكذلك القسمات، وإداهن تتنزىء بعقد فى رقبتها. وفيحقيقة الأمر أن هذه الجدارية تمثل مشهدًا رمزياً منقولاً عن صورة فارسية تمثل ملوك العالم وهم يحيطون سيدهم (اللوحة رقم ٣) كما نراه

أيضاً مصوّراً في صحن ساساني من الفضة محفوظ في متحف طهران
إيران.

بـ- جداريات قصر «الحير الغربي».

يقع هذا القصر على الطريق الذي يصل بين دمشق وتدمر في سوريا، وهو بناء مربع الشكل يزيد كل ضلع منه على سبعين متراً شيد بحجر الكلس إلى ارتفاع عشرين متراً فوقها صنفون من الأجر^(١٤) (burnt clay) أو العوراض الخشبية، وهو مكون من طابقين له باب كبير وعلى بعد عشرة كيلومترات منه يوجد بناء كتب على بوابته الحجرية كتابات تبين أن الخليفة هشام بن عبد الملك هو الذي أمر ببناء هذا القصر في سنة ١٠٩ هجرية، وتقول أراء أخرى ١١٠ هـ (٧٢٩ م)^(١٥) إن الشخص الذي بناه يدعى «ثابت بن أبي ثابت»، ويقول انتجهوازن في كتابه «فن التصوير»^(١٦) إن المستشرق الفرنسي الأب «بودابار» المتوفى سنة ١٩٥٥ م هو الذي اكتشف هذا القصر، في حين تقول نعمت إسماعيل علام إن الذي اكتشف هذا القصر هو الأستاذ دانييل سلومبرجر. وكان الكثير من الأمراء يسكنون في هذه المنازل التي تشبه القلاع، التي كانت لها وظيفة مزدوجة، هي اتخاذها مركزاً لإدارة الإقطاعات ومقرات للصيد وقصر الحير الغربي، قصر مُشيد بإتقان معماري ومزخرف بأفراط ويحتوى على عدة جداريات مهمة، إحداها لوجه به رؤوس بشريّة، والأخرى سورتان كبيرتان في أرضية الغرف ذات السلالم. وقد نقلت هذه الجداريات إلى متحف دمشق، وقد شاهدها الباحث عن قرب.

أـ- **الجدارية الأولى:** جيا إلهة الأرض، جدارية أرضية ٧٣٠ م:
وهذه الجدارية تتبع إلى الطريقة الكلاسيكية ذات القوانين^(١٧) التي

كانت سائدة في المنطقة. في وسطها نرى شكلاً دائرياً كبيراً به صورة نصفية لأمرأة تمسك برباده فيه ثمار مختلفة، عيناهما واسعتان تحملقان إلى الرائي لها، حاجبها غليظاً القوام ذوا شعر كثيف، تتحلى بعقد ذي حبات دائيرية. يلاحظ منها أن جسدها ممتئٍ، تحريك وأحياناً تحيفه وهي تشبه في ذلك إلى تلك المرأة «جيما» إلهة الأرض، وقد ذكرت في الأساطير أنها أم كل المردة والخيرات والشرور، والفضائل والرذائل، وتعتبر أحياناً أنها «الطبيعة»، كان لها أسماء عده منها «تيته» *tithe* وأوبس¹⁸).

وكما هو الحال في الأمثلة الأخرى (كيجا) فقد طوقت عنقها أفغى. وحول الشكل الدائري مساحة مستطيلة محاطة هي الأخرى بإطار مشغول بزخارف من فروع نباتية أرابيسكية تضم عناقيد من الأعناب. وبين الزخارف النباتية وفي الفراغ المستطيل مخلوقان لهما جسد إنسان عاري الصدر، في حين نلاحظ إن الجزء الخلفي منهما (وهو غير ظاهر في الجدارية) من ذيول تشبه الأفاعي ملتفة ثلاثة مرات وهي ذات زعناف وأيضاً نجد ذلك الانتقال المفاجئ من المناطق المضيئة (الضوء) إلى المناطق الداكنة اللون (الظل) وتذكرنا تلك الجدارية بجداريات الفسيفساء الذي يستغرق صنعها وقتاً أطولأ.

كما نلاحظ أن الجديد على تلك الجدارية هو تقليد الأرضية وكأنها رُصنت بالرخام الذي يعود إلى العصر الروماني وما بعده (اللوحة رقم ٤).

بـ- الجدارية الثانية: تختلف كل الاختلاف في الأسلوب والتصميم والمحتوى عن الجدارية الأولى. فهي مكونة من مستطيل كبير مقسم إلى ثلاثة شرائط (مساحات) ذات ارتفاعات غير متساوية، وكلها محاطة بإطار

مُخلَّى بورود ذات أربع أوراق في أشكال مربعة بالتماس والتكرار، والشريط (الجزء) العلوي يشغله موسيقيان، أحدهما امرأة (على يمين الجدارية) تضرب على العود، نلاحظ تلك الخطوط الكثيرة الممتدة في العديد من الاتجاهات لتأكد شكل الذي يتكون من قطعتين وأيضاً ليؤكد شكل جسد المرأة ثم نلاحظ تلك الزوايا الحادة في الجزء الأول من ملابسها، ثم ذلك الاكتثار واليادة الدائرية العريضة، وملامح الهيام والتاثير وحركة الأصابع. كلها عناصر تؤكد على مفهوم دقيق للفنان المصور الجداري الذي نفذ تلك الجدارية. كل هذا يشير إلى أن التكوين هنا أصله فارسي حيث يمكننا أن نراه على نماذج أصلية لمنظر الموسقيين والصياد في الرسوم التي تزين الأواني الفضية والمزهريات السasanية.

ومن الملاحظ بشكل لافت للنظر طريقة رسم جداريات قصر الحير الغربي، حيث نجد جميع العناصر قد حُددت باللون الأسود كما يظهر التقاء التيارات المختلفة. في جانب التاثير الإغريقي الواضح يظهر انطباع وطراز التصوير (الرسم بالألوان) والفنان السasanى (اللوحة رقم ٥).

□ العصر العباسي (Abassy era 132-447هـ) - ٧٥٠

. ٥٥٠ م)

كثرت الاضطرابات في أواخر عهد الدولة الأموية، وكان ذلك في فترة حكم مروان الثاني الذي اتخذ حران عاصمة له، وفي عام ١٢٩هـ/٧٤٧م جاهر العباسيون بدعائهم للأمويين واتهموهم بإهمال شؤون الدولة الإسلامية وتمكنوا من هزيمة الخليفة مروان في موقعة الزاب عام ١٣٢-٧٥٠م، ففر إلى مصر وبذلك تم للعباسيين الاستيلاء على الخلافة

الإسلامية عام ٧٥٠ م وفضل العباسيون نقل مقر حكم الخلافة الإسلامية من دمشق إلى الكوفة في جنوب العراق لتكون مركزاً للحكم العباسي.

التصوير الجداري في العصر العباسي:

نشطت حركة العمارة المدنية نشاطاً كبيراً في هذا العصر حيث اهتم الخلفاء بتشييد قصورهم في المدن التي أنشؤوها. وتميز جميعها بمتانة عمارتها ووسائل الرفاهية المزودة بها، كالحمامات. كما رسم على بعض جدرانها رسوم جدارية.

جداريات قصر الجوسر^(١٩):

جمل الخلفاء العباسيون قصورهم بالرسوم الجدارية، كما كان متبعاً في القصور السasanية، ولقد ظهر على نماذج من هذه الصور الجدارية في قصر الجوسر، وهو من أهم القصور التي بناها، وكانت هذه الجداريات تغطي الجزء الأعلى من جدران قاعات القصر. ومن أجملها ما وجد في جناح الحرير وفي مراافق أحد الحمامات، وتضم هذه الرسوم صور راقصات وموسيقيات وصادفات وحيوانات وطيور، ولقد وُضعت بعض هذه الوحدات الحية داخل أشكال ومساحات مستديرة أو مربعة يحيط بها إطار مزخرف بنقط تشبه حبات اللؤلؤ أو أشكال القلوب كما ظهرت بعض الرسوم في دوائر تكونت من تفريعات نبات الأكتنس الذي استخدم في زخارف قبة الصخرة، وتشغل الفراغات بين أجزاءه رسوم بشريّة وحيوانات، وتعتبر هذه الجداريات نسخة متأخرة للشكل والطراز الروماني. ولم يبق من حمامات العصر العباسي سوى بعض الأجزاء المفتلة التي استطاع هرتزفيلا^(٢٠) أن

يستقذها ويحميها فى أثناء حفائره بين أطلال قصر الخليفة المتوكل
(٨٤٧-٨٦١) فى سامراء^(٢).

جدارية الراقصتين - سامراء:

كانت تلك الجدارية تقع فى غرفة الحريم المقبة التى أعاد تركيبها المهندس المعمارى الألمانى الشهير أرنست هرتزفيلاد. وتعتبر هى المثال النموذجى لأسلوب جداريات سامراء، وتكون الجدارية من عنصر المرأة فى صورة راقصتين كاملتى الملبس فى وضع متقابل، الجسمان منظوران من الأمام والرأسان نصف جانبين (تراكوار)^(٣) والنسب التشريحية غير طبيعية بل نجد بها استطالة فى الجزء العلوى من الجسم عن الجزء الأوسط والأسفل، كما نلاحظ تلك الخطوط المتماوجة الدائرية التى تحدد مناطق الصدر والبطن والركبتين، ثم تلك الثنائيات الكثيرة المتداخلة والمترابطة فى محاولة للتجسيم. والمرأتان تبدوان كأنهما تتحرك كلتاهم نحو الأخرى وتمسكان فى أيديهما المتقاطعتين بكأسين ذواتي رقبتين طوبيلتين متقاطعتين مع رأسيهما تصبان فيما ماء أو خمراً بشكل فنى متزن من وعائين يظهران أمامهما وتقدم كل منهن إلى الأخرى ذلك الوعاء بعد منه، ونلاحظ الأواني والتيجان والأحزمة واللائى فى رأسيهما وفي آذانهما، وكذلك الملابس الثقيلة والجداول الطويلة، كل تلك المظاهر توضح بأنهن تتنميان إلى بلاط الخليفة. ومن السمات الواضحة فى نساء تلك الجدارية الوجبات المكتزة، والذقون العريضة، والأقواف الطويلة المستقيمة، والفم الذى يحده خط مستقيم من أعلى وخط منحن من أسفل، كل ذلك يحدد السمات الشرقية، كما نرى التفصيلات المألوفة مثل خصلات الشعر المعقوفة

على الخد، والزوايا المقصوصة من تسرحيات الشعر والجدائل الطويلة واليالقات الكبيرة الواسعة نجد لها نظائر شرقية في الفنون الزخرفية السasanية وفي الرسوم الجدارية التي اكتشفت في مدينة طرفان²³، وإذا نظرنا بنظرة متخصصة لطيات ملابسهن لم نجدها تتدالى بشكل طبيعي بل إنها تحول وتنقابل وترسم أشكالاً بيضاوية ذات إيقاعات ليس لها مثيل في الواقع.

الموضوع الاجتماعي ولكن بحركات بطيئة إلى درجة تبدو فيها المرأةان كأنهما مقيدتان أو ملتصقان على الحائط، فالجدارية حالية من التعبيرات الخاصة، وصور المرأةين قد تجمدت كأنها أشبه بأيقونات قبطية تحدق إلى الناظر إليها، إلى اللا نهاية، في حين ينصب التركيز على قوة البناء الجسدي وقوة التركيب الخطى والشكلى في تناقض متوازن يغلب عليها الأسلوب الزخرفى، ويبدو أن هذا الأسلوب مشتق من أمثلة وجدت في أواسط آسيا. ونستخلص من الجدارية أنها كرمز تذكاري مؤدى بإيقان لرقصة ملكية أكثر مما هو رسم لراقصات حيات حقيقيات. كما يبدو التأثير الفارسى واضحًا في جداريات سامراء حيث اعتمد الفنان العباسى على تحديد عناصره بلون أسود قاتم يملأ بعده المساحات بالألوان (اللوحة رقم ٦).

▣ الدولة السمانية Era - El samaneya

- (٩٩٩-٤٧٨-٥٣٨٩م).

هي أسرة يرجع نسبها إلى السامانيين، استقرت في منطقة بلاد ما وراء النهر، وقد اتخذوا بخارى عاصمة لهم، ثم سمرقند التي تقع في إقليم

التركمان، وكان عصر هذه الدولة من أزهى عصور الأقاليم الإسلامية، وبلاطهم كان يجمع رجال العلم والأدب والشعر، وبعد عصرهم عصر النهضة للفن الإيراني القومي، وقد تمكنا في عام ٩٠١/٥٢٨١م من ضم إقليم خراسان وعاصمتها نيسابور^(١) (شمالى أفغانستان) إلى سلطانهم.

التصوير الجدارى فى الدولة السمانية:

فى مدينة نيسابور تم اكتشاف حفريات عبارة عن لوحات جدارية ملونة ذات موضوعات أدمية من نساء ورجال، يمكن نسبتها إلى العصر العباسي الأول (نهاية القرن الثامن أو التاسع الميلاديين). وذلك لأن الباحث قد لاحظ أن أسلوبها الفنى وصفاتها الشخصية لا يختلفان كثيراً عن أسلوب جداريات مدينة سامراء التى ترجع إلى القرن التاسع الميلادى، وذلك من حيث أسلوب التنفيذ.

وفى مقتنيات متحف المتروبوليتان^(٢) يوجد قطع فنية كثيرة عثر عليها فى أثناء قيام بعثة المتحف بالتنقيب هناك، ونلاحظ من تلك الجداريات أنها متعددة الألوان، وطريقة رسم وجوه السيدات المصورة هى خليط من الأساليب الإيرانية والتركية المعروفة فى آسيا الوسطى والتى ستطهر فى ما بعد فى العصر السلجوقى^(٣)، والتى كانت تتمثل فى امتلاء الوجه واستدارته، وضيق الأعين اللوزية الشكل الذى تتجه إلى أعلى بعض الشيء ودقة رسم الفم.

- □ الغزنويون Ghouznaweya era (351-582هـ)
(٩٦٢-١١٨٦م).

تمكنت الأسرة التركية الحاكمة فى ولاية (غزنة)^(٤) - أفغانستان

حاليا - من الاستقلال سياسياً عن الخلافة العباسية في بغداد، وكان ذلك في عصر الحاكم «سابو كتاجين» (٣٦٦ـ٩٧٦/٥٣٨٧ـ٩٧٦) ونجح الخليفة السلطان محمود الغزنوي (٣٨٩ـ٩٩٨/٥٤٢١ـ٩٩٨) في توسيع رقعة دولته.

التصوير الجداري الغزنوي:

ولقد كشفت الحفريات التي تمت في مدينة لاشكاري بازار عن وجود جداريات ملونة لشخصيات أدمية في قصور الغزنويين ترجع إلى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى، ونلاحظ من رسوم الشكل الذى بالبحث، أن وجه المرأة الذى صور ورسم على الجدارية أصبح أقرب إلى الشكل البيضاوى الدائرى، والأعين لوزية الشكل، والألف مستقيم، والفم مرسم بدقة، وحركة الخطوط قوية جريئة فى التعبير.

والملاحظة الهامة أن ملامح هذا الوجه غفل من التعبير وكأنه قناع أو مسك ثم الخط الذى يدور حول الرأس من أعلى من شكل دائرى يذكرنا بالهالة Halo فى الفن القبطى ثم الحركة المعبرة الخاصة بالوجه، ويظهر من هذه الجدارية تأثر الفنان بشكل واضح بأسلوب جداريات ورسوم مدينة سمراء (اللوحة رقم ٧).

□ العصر الفاطمى (٣٥٨ـ٥٦٧هـ) -

(٩٦٩ـ١٧١م):

عندما تولى المعز لدين الله الفاطمى رابع الخلفاء الفاطميين عرش الخلافة فى عام ٩٥٣ـ٥٣٤هـ، تمكן من توسيع رقعة دولته فى شمالى إفريقيا، ولما تم لهم دخول مصر بنجاح نقلوا مركز حكمهم من المهدية إلى

عاصمة جديدة شيدتها جوهر في مصر أسمها القاهرة أصبحت عاصمة الخلافة الفاطمية، ولقد استمر الازدهار الفنى في مصر حتى في فترة ضعف الدولة الفاطمية وامتدت ثقافتهم وفنونهم إلى خارج مصر، واستمر ظهور آثارها في صقلية حتى بعد أن استردها ملوك النورمان في عام ٥٤٦-٧١٠م، كما ظل تأثير الثقافة الفاطمية على موطنهم الأصلي في إفريقيا قائماً بعد أن فقدوا سلطانهم عليها.

التصوير الجداري الفاطمي في مصر:

ذكر المقريزى وجود مدرسة للرسوم الجدارية الملونة الإسلامية ازدهرت في مصر في العصر الفاطمى، وذكر أن المصورين العراقيين تباروا مع المصورين المصريين في رسم صور جدارية أظهروا فيها مهارة في التلاعب بتأثير الألوان^(٢٨).

ويؤيد وجود هذه المدرسة جدارية مرسومة ملونة عثر عليها في حمام بجهة أبي السعود بمصر القديمة. في حنطة عقد مدبب مزخرف برسم لامرأة راقصة لم يبق منها - في الجدارية - إلا الجزء السفلى وجزء من الرأس تحيط به هالة، والألوان المستخدمة هي الأحمر والأسود، وقد رسمت بالألوان المائية على الجص^(٢٩).

التصوير الجداري في صقلية:

ويظهر انتقال طراز الفاطميين إلى صقلية في صقلية في مجموعة الرسوم الجدارية الموجودة في جزء من سقف كنيسة الكابيلا باللاتينا بمدينة باليرمو التي شيدتها ملوك النورماندي في نحو عام ٥٠٨-١١٤م، حيث تحتوى هذه الرسوم على موضوعات ذات عناصر أدمية (نساء ورجال) وعنانصر نباتية وحيوانية.

فنجد في سقف الكنيسة جدارية تصور الأمير مثلاً جالساً القرفصاء في وضع المواجهة يحف به امرأاتان بوجهين مستديرتين وأعين لوزية ممتدّة، وتمسّكان بيديهما مروحتين على شكل أوراق الشجر الكبيرة، وحركة الشعر على الوجنتين تلتوي أمام أذنيهما، والأنف طويل، والليونة واضحة في حركة انسيابية الخطوط، وصغر حجم أجسادهن - بالنسبة إلى الأمير - ثم تلك النظرة التي تؤكّد منتصف الجدارية وأهميتها والمتمثلة في شخصية الجالس القرفصاء (اللوحة رقم ٨).

- وفي إحدى الجداريات الأخرى - أحد الحكام في وليمة مع ندمائه - سقف الكنيسة - نجد الأمير أو الملك أو الشخصية الهامة في ذلك الوقت - جالساً متوجّاً وفي يده كأس وقد أحاط به امرأتان، ونلاحظ الفخامة والدقة التي نجدها في رسوم سامراء، ولقد كان الاعتماد على الأسلوب الإيرلندي العراقي واضحاً في تفاصيل الملابس، وقصات الشعر على جبه النساء والخصلات المسدلة لتأطير وجوههن، والحالات الدائرية التي تحيط رؤوسهن، كما نلاحظ الخطوط الراسمة قوية معبرة بها ليونة، والنسب التشريحية ضعيفة بعض الشيء والأجسام نحيفة وصغيرة بالنسبة إلى الشخصية الهامة الموجودة، وهي جدارية مماثلة لما هو موجود منها في جداريات سمراء (اللوحة رقم ٩).

- ومن أهم الجداريات المتنفسة التنفيذ، تلك التي تصور منظر رجلين يعزفان على الناي وهما يقفان إلى جوار حائط نافورة يتندّق ماوتها من فم أسد. وفوق هذا المنظر امرأتان تتطلعان من النافذ. حيث نجد الوجوه الدائرية الملتفة بدواائر (أقمصة)، وبعض من خصلات

الشعر تتدلى على جباههن، والأعين اللوزية المحدقة (وإنسان العين ملتصق دائري) والأنف طويل والفم مستقيم كأنه رسم بسرعة غير معهودة والخطوط الراسمة قوية سريعة وسميكه. والوجهان من حيث التوازن يقومان بعمل اتزان شكلي ومساحي داخل الجدارية، كما نلاحظ ذلك الانسجام المبهج بين الموسيقى والمرأتين. وفي الحقيقة هى صورة جامدة رمزية تعرض عناصرها بتناظر وبأسلوب جمعى (اللوحة رقم ١٠).

- وقد اختلفت الآراء على هوية الفنانين الذين رسموا تلك الصور، فيرى أحدهم أن بعض الصور الجدارية قد رُسم من قبل فنان لم يكن مسيحيًا ولا صقليًا، وافتراض آخر أن الأسلوب الذي رُسمت به هذه الجداريات هو الأسلوب الذي نقل من العراق. ويعود جزء منه إلى فنانين مهاجرين جاؤوا من بلاد ما بين النهرين. وأحدهم يقول إنه من المحتمل كذلك أن تكون مصر الفاطمية قد أسهمت هي أيضًا في تحقيق هذه الجداريات. على الرغم من أن الأسلوب الفاطمي كان في القرن الثاني عشر أكثر تقدماً. ويرى آخر احتمال ثالث، وهو أكثر واقعية على حد قوله، هو أن التأثير قد أتى من تونس لأن الأسلوب العراقي القديم قد مكث هناك لفترة طويلة.

وكانت تونس أيضًا البلد الذي فتحت منه صقلية في الأصل، وظلت متصلة بها اتصالاً وثيقاً سياسياً واقتصادياً لمدة طويلة.

العصر الصفوي (907-١٥٠٢هـ) ELsafawy Era

(١١٣٥-١٧٢٢م):

ظهرت في إيران في بداية القرن السادس عشر أسرة إيرانية قوية

مركزها مدينة أردبيل بشمال غرب إيران، وينتمي مؤسس هذه الأسرة الشاة إسماعيل إلى ولی فارسی يُدعى «الشيخ صفى الدين» وعنه أخذت هذه الأسرة اسمها. وقد ازدهرت الثقافة والفنون الإيرانية في عهد الصفويين وظهرت حركة فنية كبيرة في العاصمة تبريز، وما لبث هذا النشاط أن انتقل إلى قروين عندما صارت العاصمة. وتعرف هذه الفترة بالحكم الصفوی الأول.

«وقد قامت مدرسة صفوية ثانية، ومؤسس هذه المدرسة من الناحية الفنية رضا عباسی، وكان مقرها أصفهان، وتنوعت الفنون والآثار في هذا العصر لأن نقل العاصمة إلى أصفهان زاد من العلاقات بينها وبين الهند من جهة - والبلاد الغربية من جهة أخرى»^(۲۰)، وتم تبادل البعثات والسفارات وبدأ الفنانون يتأثرون بالأساليب الفنية الغربية، كما بدؤوا يتخلون عن كثير من تقاليدهم الفنية، وفي هذا العصر أيضاً بدأ الاهتمام بزيادة بالصور الكبيرة على الجدران.

جداريات قصر جهل ستون : Chihil sutun

لم يَكُد عباس الثاني يعتلي عرش فارس حتى كشف عن ذوقه الأوروبي، حتى كلف مجموعة من المصورين الرسامين الهولنديين بزخرفة جدران قصر جهل ستون (سوتون) بأصفهان بعد أن أشرك معهم بعض تلامذتهم من الفرس. وتعد اللوحات الجدارية لهذا القصر أعمالاً فنية جديرة بالإعجاب فضلاً عما لها من أهمية تاريخية، إذ نجد بعضها يصور لنا موضوعات مقتبسة من تاريخ الصفويين، ويظهر في هذه الجداريات عنصر المرأة حيث نجدها راقصة وتنتمي في حركات لينة وتنكرنا إلى حد

كبير بحركة الراقصات على الجداريات المصرية القديمة (الفرعونية) ونلاحظ اختلاف ألوان الملابس، وضفائر الشعر المسدل وقصاته التي تنهل على الوجنات وأجسادهن ممتنعة بعض الشيء، وكأنها حركات لمى ثابتة لا تتحرك، وسمات الوجه خليط غريب والوجه الدائرى والأعين لوزية ويتبين من تلك الجدارية مدى الأبهة والتداخل فى الأسلوب (اللوحة رقم ١١).

- ولوحة أخرى تصور بلاط الشاه عباسى المولع بمنع الحياة مع من سبقوه على العرش وخلفوه، وهم وسط المأدب الذى يقيمونها احتفالا بالزوار الأجانب حيث يبدو عازفو الموسيقى والراقصات يقرعن الدفوف ويصكken الصنوج. ومن الملاحظ بشدة زيادة العناية بالخط الانسيابي بدرجاته المختلفة ويظهر ذلك جليا في صور السيدتين الجالستين على زكيهما، حيث يتحادثن ويتهمسن، وقد غطى رؤوسهن طرح تحدد وتبرز الوجه. كما نجد اختلاف الملابس عند المرأةين الراقصتين حيث أصبح زيهن متواهما مع حركة أجسادهن والرقص. وكذلك أغطية الرأس وحركة الأرجل، ويتبين من خلال عنصر المرأة، أن العلاقات التشريحية لهن قريبة إلى الحقيقة مع هروب بعض النسب بالنسبة إلى الوسط والأرجل، ومن الملاحظ أيضا أن وجوه النساء الراقصات والجالستات تقترب من الأسلوب والحس الفارسى الممزوج بالهندى، وقد التصوير هنا شخصيته وطابعه المميز (اللوحة رقم ١٢).

- كما نجد تزييعات من الخزف - موجودة حاليا بمتحف اللوفر -

(٣١) بها عناصر آدمية لعنصر المرأة، وهى أربع نساء: اثنتان منهن واقتنان واثنتان جالستان القرفصاء، وقد وضع على ملابسهن

الاختلافات وكثرة الزخرفة والعناصر النباتية، وهن في حالة من جمع الزهور من خلال حديقة مليئة بالأشجار والزهور والنباتات وهن في حالة من جمع الزهور من خلال حديقة مليئة بالأشجار والزهور والنباتات، كما يلاحظ عليهن ألبسة الرأس المختلفة والمتطرفة، وأجسادهن أصبحت نحيفة بعض الشيء عما رأيناها في رسوم «المرأة في العصر الأموي»، الوجوه دائمة ملفوفة والأعين لوزية الشكل، وكان كل واحدة منها في عالم خاص بها وكأنهن في دنيا أخرى كل واحدة منها في دنياها، اللهم إلا عناصر الأشجار والطبيعة الصامدة من أوان وقوارير وأطباق هي التي تقوم بعمل الربط النفسي والوظيفي بينهن. خليط متراكب من عناصر مختلفة تؤدي إلى موضوع اجتماعي يتصل بجمع الزهور من الحديقة، الخطوط الشكلية بها إيقاعات مختلفة من حيث حركة الخط. وأجسادهن تقوم أيضًا بعمل إيقاع فني داخل التكوين ويوجد خط أفقي يتمثل في خط الأرض وخطوط رأسية تتمثل في عنصر المرأة وكذلك عناصر الأشجار والنباتات، وتعتبر هذه الجدارية من أجمل نماذج هذا النوع من البلاطات، وقد استخدمت فيها الألوان الأصفر والأزرق والفيروز والأحمر والأخضر مع تحديدات باللون الأسود على الأرضية البيضاء (اللوحة رقم ٣١).

□ العصر العثماني 1134-680 هـ / Osmany Era

(١٧٣م):

بعد زوال حكم السلجوقيين الأتراك لآسيا الصغرى في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي إثر هجوم المغول على بلادهم، حل محلهم عدد من الحكام المحليين الأتراك، وكان من بين هذه الأسر التركية العديدة التي

استوطنت آسيا الصغرى في القرن الثالث عشر الميلادي، أسرة أصل موطنها أرمينيا تمنت من الاستيلاء على مقاليد الحكم في تركيا. وترجع تسمية العثمانيين إلى مؤسس الأسرة «عثمان بن طغل» الذي خلف والده في حكم الإمارة التي اقطعته السلاجقة إياها عندما ساعدتهم ضد الغزو المغولي.

التصوير الجداري العثماني:

كثر في هذه الفترة استخدام التربيعات الخزفية والألواح المرمرية في تغطية الجدران وتغطيتها، فلقد عثر في إحدى قاعات قصر «منزل خاص» بمدينة حلب (في سوريا) يرجع إلى الفترة من (١٦٠٣-١٦٠٠م) على أعمال جدارية ملونة لزخارف نباتية تجمع بين الزخارف العثمانية مع الزخرفة السلجوقية والمتغولية، تتوسطها جامات بها رسوم «لعنصر المرأة» وهي تمثل العذراء تحمل المسيح وهو طفل، ونلاحظ فيها الجمع بين العناصر النباتية والأدمية وهذا التزاوج الغريب بين فنون العديد من العصور، ونرى السيدة العذراء تجلس على ركبة ونصف على شكل متوازي مستويات كأنه قطعة سجادة للصلوة مزخرفة بزخارف بسيطة، ثم الـ^(٣٢) القبطية الدائرية التي تحيط رأسها، ثم الملاحظة العجيبة والدقيقة وهي عدم رسم أطراف اليدين والرجلين التي غطت تماماً بملابسها، والزخارف النباتية التي زينة ملابسها وقد رسمت بطريقة التكرار والتبدل، ثم جزء (خصلة) من شعرها يتدلى أمام أنفها اليمنى، ووجهها الدائري البعض المكتنز، وعينها لوزيتا الشكل وهي تنظر إلى طفلها الذي نراه قد رسم يجلس على رجلها اليسرى وهو عازب تماماً يضع رجلاً على الأخرى حتى

يخفى أعضاءه الحسية، وتلك الهالة النارية التى نراها فوق رأسه، وينظر إلى والدته كأن بينهما حواراً من خلال وجهه الدائرى تماماً والعينين لوزيتى الشكل (اللوحة رقم ١٤).

وفي الحقيقة أن تلك الجدارية تذكّرنا بمثيلاتها من حيث الموضوع والتمثيل الشكلي بالجدارية التى تمثل المعبودة إيزيس وهى ترضع الإله حورس فى الفن المصرى القديم، وكذلك بجدارية دير أرميا بسقارة التى تمثل العذراء وهى ترضع المسيح، وهذه الجدارية موجودة بالمتحف القبطي بالقاهرة، وقد استمر هذا الموضوع حتى عصر النهضة الإيطالى، وإلى الفن الجدارى المعاصر والحديث حتى الآن.

ولقد اتسعت الإمبراطورية العثمانية فى أواسط القرن السادس عشر الميلادى، فشملت جنوب شرق أوروبا بالإضافة إلى العراق والشام ومصر. ولقد امتد الطابع الفنى الذى وجد فى العاصمة القسطنطينية إلى جميع مراكز العالم الإسلامي التابعة للدولة العثمانية مثل دمشق وبغداد والقاهرة وتونس والجزائر .

النتائج:

- فن التصوير الجدارى هو الأعمال الفنية التى ترتبط وتنصل مباشرة بسطح المباني والمبئات والقصور والمنازل الخاصة بل والطرق، وذلك باستخدام الوسائل التكنولوجية كافة التى تقاوم عوامل الطبيعة من حيث الصلابه وقوه التحمل والاستمرارية.

- لا بد أن تكون التكوينات الجدارية متوازنة تماماً مع وظيفة المبنى وتصميمه وكذلك البيئة التى يعيش فيها هذا المبنى وان تكون جزءاً لا يتجزأ

منه دون أن تكون دخلة عليه. وقد ارتبط التصوير الجداري طوال تاريخه بالأماكن التي لها ذكرى قومية مثل المعابد والمقابر والقصور على مر التاريخ.

- رصد وتسجيل الأعمال الجدارية في الفن الإسلامي عبر العصور المتعددة والمختلفة، بالتحليل والمقارنة والوصف والتي كانت مصورة ومرسومة داخل القصور والمنازل الخاصة على أسطح جدرانها الداخلية والتي ظهر ووضح من خلالها أساليب جديدة وأفكار مختلفة واتجاهات خاصة لم تكن تظهر أو تصور سابقاً، مثل صور المرأة شبه العارية والراقصات، وكذلك الأساطير المرتبطة بعنصر المرأة، وهذه الموضوعات لم يكن أحد ينطرق إليها من قبل.

- كانت القصور وحماماتها الخاصة بالحريم هي الأماكن صاحبة الأسطح الجدارية التي صورت عليها جداريات بها من الحرية ما لم نجد من قبل ولم يجرؤ أحد علىتناوله، إلا في هذه الأماكن البعيدة عن الأعين، وذلك إرضاء لرغبة النساء أصحاب تلك الأبنية.

- أثرت الخبرات الأدائية الفنية والتصويرية من تقاليد الحضارات السابقة على جداريات الفن الإسلامي من خلال تلك الحرفيه المليئة بالتلاؤج والقدرة والتمكن من التنفيذ في كيفية التعبير، حيث امتنجت المدارس والاتجاهات الفنية السابقة في كل بلد على حدة مما أعطى لهذه الجداريات ميزة خاصة كانت مفتقدة تماماً.

- جداريات التصوير الجداري الإسلامي -بالبحث- لم تأت من سمات الفن الإسلامي المتعارف عليها، بل جاءت نتيجة النقاء وتفاعل

ومزج العديد من الثقافات والديانات وبعض الحضارات وبخاصة الفارسية واليونانية التي كانت موجودة سابقاً في البلاد التي فتحها المسلمون، والتي وبالتالي أصبحت ضمن تاريخ فن التصوير الجداري الإسلامي بالتبعية وبوجود المسلمين الفاتحين في تلك البلاد.

النوصيات:

- يوصى الباحث بأهمية تناول مفردات وعناصر الفنون التراثية الإسلامية، وذلك من خلال رؤية تنوع و 다양يات الحديثة، ولا يقتصر ذلك على النقل المباشر ولكن بهضم ذلك التراث وإفرازه بصورة مستحدثة تنوعاً و العمارة الحديثة.
- لا بد أن يلعب الفن التشكيلي عموماً، وفن التصوير الجداري خصوصاً، دوره في مساعدة المواطن على الإحساس بالانتماء إلى بلده وقوميته وتراثه، من خلال الرموز والأشكال والحلول الفنية التي يتدوالها الفنانون في أعمالهم والقضايا التي يثيرونها، والوعي الذي يوقدونه.
- أن فن التصوير الجداري له دور مهم في تنمية الذوق والارتفاع به.
- لا بد أن يصبح الفن الجداري هو صفحات العلم والثقافة التي يراها المجتمع من حيث القيم والعادات والتقاليد بالموازنة مع التقدم العلمي والثقافي في محاولة للخروج به من الحيز الضيق إلى رحابة أكبر وأعمق.

الهوامش والمراجع العربية والترجمة والأجنبية:

- (١) الحريم: وتشمل الزوجات والبنات والحاشية من النساء، وكذلك ممن يقمن على خدمة الملك أو الأمير وخدمة زوجاته وبناته أيضاً.
- (٢) الساسانيون: سلالة فارسية حكمت بلاد فارس نحو أربعينه عام واستولت على العراق، ومن أشهر ملوكها أرد شير الأول الذي حكم في الفترة ٢٢٦-٢٤١م، وسابور الأول، وسابور الثاني، وبهرام الخامس، وأخرهم خسرو الثاني الذي حكم في الفترة ٥٩٠-٦٢٨م. عن (ريتشارد انجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٣، ص ١٩٣).
- (٣) المانوية Manichaen painting: وتمثل في الفتوح المرتبطة بالعقيدة المانوية التي انتشرت في الشرق وفي شمال إفريقيا وفي جنوب أوروبا انتشاراً واسعاً، والتي عانت قروناً من اضطهاد الساسانيين المؤمنين بعقيدة زرادشت. ولقد نما فن التصوير في أحضان هذه العقيدة وهذه مانى Mani أداة هامة لنشر الوعي الديني، وكان هو نفسه مصوراً فدائماً رسم صوراً ملونة يوضح بها مبادئه وفلسفته (د/ ثروت عكاشه: المعجم الموسوعي المصطلحات الثقافية والفنية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، د. ت، ص ٢٧٣).
- (٤) م.س. ديماند: الفنون الإسلامية، ترجمة حسن عيسى، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٩٨٢، ص ٣٧.
- (٥) صورة شخصية (بورتريه): تصوير الفنان لشخص ما رجلاً أو امرأة.
- (٦) نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار

المعارف، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٨-١٩.

- (٧) الواموزيل (١٨٦٨-١٩٤٤م): ذهب إلى لبنان وعاش سنين طويلة ودرس اللغة العربية على يدي الآباء اليسوعيين في بيروت، قام برحلتين إلى العراق والفرات الأوسط خلال السنوات ١٩١٥-١٩١٢م، ونقب عن الآثار في الأردن وفلسطين وعمل بعد ذلك أستاداً في براغ، وفي فيينا بالنمسا.
- (٨) ريتشارد اتجنهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان، د. سليم طه التكريتي، وزارة الإعلام، بغداد، العراق ١٩٧٣، ص ١٩٨.
- (٩) نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص ١٩ مرجع سابق.
- (١٠) ريتشارد اتجنهاوزن: رئيس متحف فن الشرق الأدنى الجديد في متحف فريير للفن في واشنطن (سابقاً).
- (١١) الوليد الثاني: هو الخليفة الحادي عشر من خلفاء بنى أمية في الشام تولى الخلافة لمدة سنة واحدة (٧٤٣-٧٤٤م).
- (١٢) يزيد الثالث: الخليفة الثاني عشر من خلفاء بنى أمية، مات قبل أن يكمل السنة الأولى من حكمه (التصوير عند العرب، مرجع سابق، ص ١٩٩).
- (١٣) هشام بن عبد الملك: سادس خلفاء بنى أمية تولى الخلافة في الفترة ٧٢٤-٧٣٤م وكان من أقوى الأمراء.
- (١٤) الآجر: الطين المحروق، الطين المسوى.
- (١٥) نعمت إسماعيل علام: مرجع سابق، ص ٤٣.

- (١٦) ريتشارد اتجنهاوزن، مرجع سابق، ص ١٩٩.
- (١٧) الكلاسيكية: القوانين الفنية والقواعد المتعارف عليها السائدة.
- (١٨) ب.كوملان: الأساطير الإغريقية والرومانية ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ١٥.
- (١٩) قصر الجوسق في سامراء: من أهم القصور التي بناها المعتصم وكانت أرضه تشمل المنطقة ما بين ضفة دجلة وقصر الجسر وقد أقام فيها المعتصم مدة حكمه ودفن فيه عند وفاته، وقد اكتشف العالم الأنثري الفرنسي فيوليه أطلال هذا القصر سنة ١٩٧٠م، ثم أكمل اكتشافه كل من العالمين الألمانيين زاره وهرتسفيلد سنة ١٩١٢م.
- (٢٠) هرتزفيلد: مهندس معماري شهير (١٨٧٩-١٩٤٥م)، اهتم بالآثار والتقييب عنها، وقد كتب المقالات والبحوث العديدة عن العمائر الإسلامية.
- (٢١) د. ثروت عكاشه: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ص ٤٦ د.ث.
- (٢٢) تراکوار: ثلاثة أرباع الوجه.
- (٢٣) مدينة طرفان *turfan*: وينطقها أهلها «تورفان»، مدينة في تركستان الصينية، وأول وصف إسلامي للمدينة ورد في «تاريخ رشيدى» في نحو ١٣٩٩م (عن ريتشارد اتجنهاوزن مرجع سابق، ص ٢٠١).
- (٢٤) نيسابور: مدينة في إيران شهيرة بالمدارس الفقهية والعلمية التي ظهرت فيها، عن: Arab painting Richard Etting Hauser - 1973 - p.201.
- (٢٥) متحف المتروبوليتان: مدينة نيويورك، أمريكا. ويحتفظ بعدد كبير من

ذلك الحفائر الجدارية وبالعديد من الأعمال في جميع فروع الفن القديم والحديث.

(٢٦) السلجوقى-السلجوقة: من قبائل التركمان الرحيل الذين نزحوا من براري القوچيز وأقاموا في بخارى وإيران وأزدهرت الحياة في العصر السلجوقى نحو قرنين من الزمان، ثم قضى عليهم المغول في أوائل القرن الثالث عشر الميلادى عن (أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي، أصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف، لبنان الطبعة الثانية، ص ٢٠٥، دون تاريخ).

(٢٧) غزنة: في كتاب العصور الإسلامية لنعمت إسماعيل علام، ١٩٩٢ ص ٩٦ ذكرت أن «غزنة» هي أفغانستان حالياً، في حين يرى الأستاذ أبو صالح الألفي في كتابه «الفن الإسلامي»، دار المعارف بمصر ١٩٧٤، يذكر أن أفغانستان هي إقليم بكتر يا ص ٢٠٥.

(٢٨) أشار المقريزى في كتابة «ضوء النبراس وأنس الخلاس في أخبار المزوقيين من الناس»، إلى وجود المصورين (الرسامين الملونين) البارعين في تصوير البناء (الأجسام) كما تكلم عن مبارزة أقامها الوزير الفاطمى البازورى بين المصور العراقى «القصير» والمصور المصرى «ابن عزيز» تدل على مهاراتهما في التقنى في التلوين، والبازورى هو محمد بن عبد العزيز وسمى بهذا الاسم نسبة إلى قرية «بازور» التي تقع في ساحل الرملة من أرض فلسطين (التصوير الإسلامي ومدارسه، د. جمال محمد محرز، القاهرة ص ٢٥-٢٣).

(٢٩) الفن الإسلامي في مصر، ١٩٩٦م - ١٥١٧م، القاهرة ١٩٦٩، ص ٢٨٢ (كتالوج معرض بالقاهرة).

(٣٠) أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي، دار المعارف، بالقاهرة ١٩٧٤، ص ٢٠٥.)

(٣١) متحف اللوفر: فرنسا، باريس، ويضم العديد من الأعمال الفنية على مدى التاريخ منذ العصور البدائية مروراً بجميع الحضارات إلى الفنون المعاصرة والحديثة.

(٣٢) الـHalo: المعنى اليوناني هو فرس الشمس أو ساحة الجن المستديرة أو الترس المستديرة، وظهرت الـHalo في الفن المسيحي في القرن الخامس، وكانت في الشرق ترمز إلى القوة لا إلى القدس.

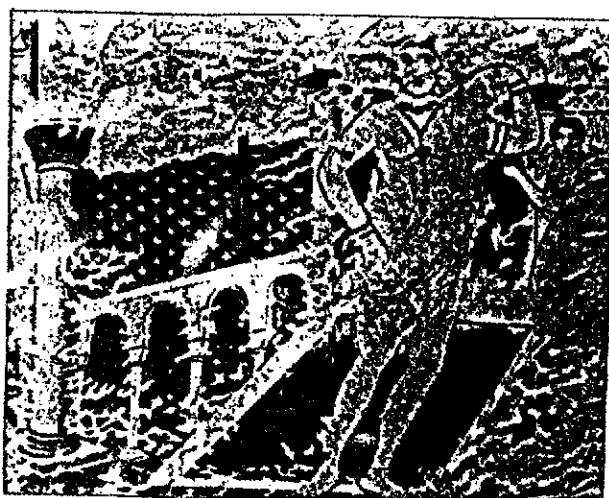
- اللوحات



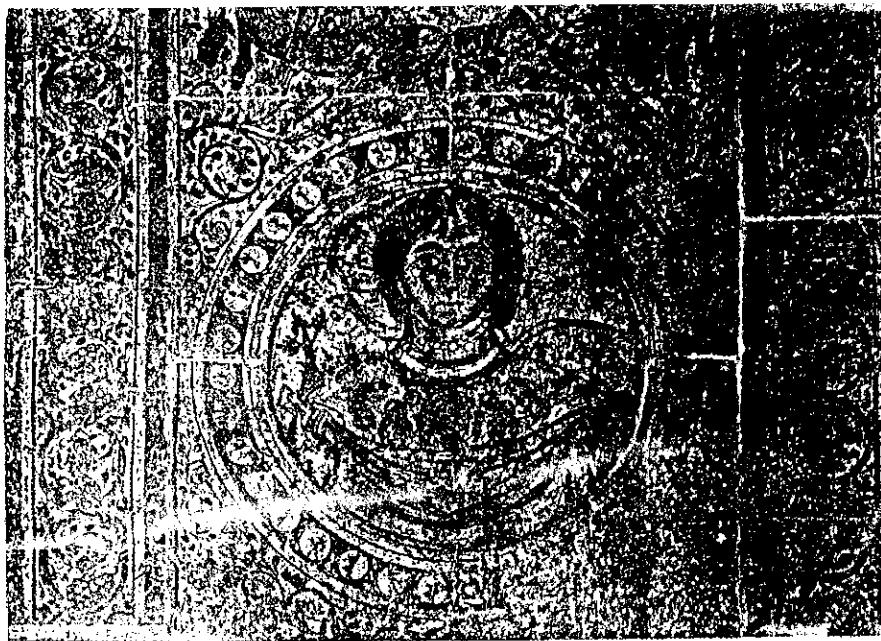
(لوحة رقم ١) — امرأة تستحم، الرابع الثاني من القرون الثامن الميلادي، تصوير حجري على الحسانب الجنوبي، حمام قصیر غمرة، الأردن.



(لوحة رقم ٢) - تصوير حداري، قصیر عمرة، الأردن، أوائل القرن هجري (عن موزبل، عن نصت بساماعيل علام).



(لوحة رقم ٣) - تصوير حداري، قصیر عمرة، ساء.



(لوحة رقم ٤) - الآلهة جیا سنة ٢٣٧ ميلادية، تصوير حداري لرصبة قصر الظاهر الغرسي سنة (الصحف الورقية، ١٩٦٣).



(لوحة رقم ٥) - موسيقیان، منه ، ٢٣٧ ميلادية، تصوير حداري، لرصبة قصر الظاهر الغرسي، (الصحف الورقية دمشق).



(اللوحة رقم ١١) - تصوير جداري، قصر جهل سُون، أصفهان، نهاية القرن ١٠ هـ - ١٦١م،
العمر الصفوى.



(اللوحة رقم ١٢) - تصوير جداري، شاه عباس، قصر جهل سُون، العصر الصفوى.



(لوحة رقم ١٢) - تصوير حداری تربیعات من الخزف الحداری، بها زخارف اندیمه و جسدت فی قصر چهل ستون، اصفهان، العصر الصفوی، ایران (متحف اللوفر، باریس).



(لوحة رقم ١١) - تصوير حداری، قاعة استقبال منزل خاص، حلب سوريا، يرجع إلى عام ١٦٠٣-١٦٠٩ م / ١٠١٢-١٠١٥ هـ (حالياً ينتمي المتحف الدولة ببرلين، المانيا).

الدور التنموي للمرأة عبر العصور

زمزم سعيد

تهدف مختلف الشعوب وبخاصة النامية إلى تطوير مواردها البشرية إلى المستوى اللائق الذي يحقق لها تقدماً سريعاً يكفل لها القدرة على متابعة ركب التطور العالمي وذلك عن طريق التنمية.

فالتنمية عملية إنسانية في المقام الأول، تتم بالإنسان ومن أجل الإنسان لزيادة دخله، وتحسين مستوى المعيشى وتحقيق الرفاهية له ولأسرته، وإحداث تغيير جذري في التركيب الاجتماعي تمهدًا لقيام تطور حقيقي في المجتمع، والتنمية بهذه الصورة عملية متداخلة، لا بد لها من تسخير كل الطاقات المادية والبشرية.

وإذا كنا بصدّد القوة البشرية كعنصر من عناصر الإنتاج فإننا نعني بذلك المجتمع بكل تجمعاته الذي تمثل المرأة نصف قوته العاملة، وهي بهذه الضخامة العددية تشكل عنصراً أساسياً من عناصر التنمية، بل أداه دافعة للتنمية.

ولو نظرنا إلى دور المرأة التنموي عبر العصور لوجدنا أن دور المرأة تفاوت واختلافاً كبيراً، وهذا التفاوت الواضح يأتي طبقاً لعقلية وثقافة كل عصر. فمقام المرأة في كل عصر هو معيار رقى ذلك العصر وتخلفه، فقد ذكر نابليون: «إذا أردت أن تعرف رقى أمة فانظر إلى نسائها».

ولنسمحوا لى أن نستعرض الدور التنموي للمرأة عبر العصور، ولنبدأ أولاً بالمرأة في العصور القديمة:

عند النظر إلى دور المرأة في تلك العصور السحرية في القدم كانت حياة

يكتنفها الظلام الدامس، فعلى الرغم مما ذكر في التاريخ عن معرفة تطورات الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والعسكرية خلال العصور القديمة المختلفة، وما كشفه المؤرخون المحدثون عن أحوال الرجل كافة من عادات ومهن حتى إنهم ذكروا ما يستخدمه من أدوات لحرفه – فإن وضع المرأة ودورها لم يذكراهما التاريخ والمؤرخون في تلك العصور المختلفة إلا بالتخمين.

وذلك لأن المرأة كان ينظر إليها في العصور القديمة على أنها تابعة للرجل، إلى جانب أن الفكرة السائدة في تلك العصور هي أن الرجل هو الذي تقدم بالحضارة والمدنية، وأن المرأة قد جاءت وراءه لإدارة شؤون الدار، وأن تأتي له بالأولاد إلى العالم، هذا هو رأى التاريخ الذي أخذ به في الماضي الصحيح عن المرأة.

ففي العصر الحجري كانت تخرج المرأة كل صباح تجمع الشار البرية، وليس من شك أن دور المرأة في تلك العصور الصحيحة كان فقط في حياة الجمع والانتقاء والفنص والدرعي، وكان دور المرأة هذا محدوداً إلى درجة كبيرة في هذه المجتمعات لأن هذه الأنماط من الحياة تعتمد اعتماداً كبيراً على التنقل والتجوال وسرعة الحركة من مكان إلى آخر، وهي أمور تتطلب كثيراً على طبيعة المرأة، فكان ينظر إلى دور المرأة بحكم تكوينها البيولوجي، فكانوا يرون أن المرأة تمنح الحياة عن طريق الحمل والولادة بينما الرجل يعرض حياته للأخطار حين يمارس الفنص وال الحرب.

بينما نرى دور المرأة التنموي والفعال قد برز في الحضارة المصرية القديمة، فقد برزت أهمية المرأة حين عرف الفراعنة قدر المرأة ورفعوها إلى أسمى مكان واعترفوا لها بحقوقها كاملة، وذلك مع الرجل، فكان لها حق اختيار

زوجها والاحتفاظ بما تملك بعد الزواج وحق اقتسام الميراث بالتساوی دون تفرقة بينها وبين أخيها، بل كان لها في تلك الآونة حق تطليق زوجها بعد أن تدفع له تعويضاً بالإضافة إلى أن الأبناء كانوا يسمون باسمها.

ومن أخطر المناصب التي تولتها المرأة الفرعونية المناصب الدينية والسياسية فقد تولت منصب الكهنوت، بل إن بعض الكاهنات دفعهن الشعب إلى مصاف الآلهة إلى جانب الآلهة الذكور، بل كانت إلهة الحكمة في صورة امرأة والإلهة إيزيس كانت رمزاً للوفاء والإخلاص.

وقد نالت المرأة الفرعونية أيضاً حقوقها السياسية كاملة فارتقى العرش وحكمت بلادها مباشرة سواء بمفردها أو بمشاركة زوجها أو أخيها، ومن أبرز هؤلاء نفرتيتى وحتشبسوت وتبني زوجة إخناتون وكلويوباترا وقصتها الشهيرة مع مارك أنطونيو التى حظيت بالاهتمام على مستوى العالم أجمع، وعند التطرق إلى المرأة في العصر الرومانى زوجة كانت أو ابنة نجد أنها كانت محرومة من الحقوق فهى مجرد تابع للرجل لسلطان لها على أحد من أفراد الأسرة، ولاحق لها في الملكية أو في أي حق من الحقوق المدنية.

إلى جانب أنه في حالة موت أبيها انتقلت السلطة عليها إلى أخيها أو إلى زوجها إن هي تزوجت وبذلك تظل تابعة للرجل لا تملك من أمرها شيئاً. وعلى الرغم من تلك الأوضاع السلبية التي كانت تعانى منها المرأة في العصر الرومانى فإنه على الجانب الآخر نجد أن المرأة الرومانية لم تنس دورها التنموي فقد كانت تشغل نفسها منذ أقدم العصور بما يدور في بلادها من أحداث، فعندما تعرض بلدها لخطر خارجي تبرعت المرأة بحلوها للدولة حتى تستطيع الإنفاق من ثمنها على إعداد الجيوش الازمة لمواجهة العدو، وعلى

الجانب الآخر أيضاً كان للمرأة دور في إدارة شؤون الحكم وقد أشار المؤرخون إلى أن زوجات الأباطرة كن يحكمن عن طريق أزواجهن وأشار لنا التاريخ إلى أسماء الأباطرة الرومان الذين كانوا كثيراً ما يلجؤوا إلى زوجاتهم يسألونهن النصيحة أمثال زوجة أغسطس، وأم نيرون اللتين كانتا تحكمان من وراء الستار، بالإضافة إلى ذلك لم تكن الانتخابات في العصر الروماني بمنأى عن تأثير المرأة وتدخلها، فقد كانت المرأة تسعى إلى إنجاح المرشحين الذين يحظون بتأييدها.

المراة في العصر الجاهلي

وعند النظر إلى المرأة في العصر الجاهلي نجد أنها كانت محرومة من كثير من الحقوق الأساسية وفي مقدمتها حق الحياة وحق الميراث، فحق الحياة للأئن لم يكن مصوناً أو محترماً، فقد كان للأب أن يهد بنته عقب ولادتها مباشرة.

وأما عن حق المرأة في الميراث فقد كانت الروح الحربية سائدة في المجتمع العربي لذلك كانت تحرم البنت من حقها في ميراث أبيها ويقتصر حق الإرث على الذكر القادر على الحرب والدفاع عن العشيرة، أما إذا إنتقنا إلى وضع المرأة داخل الأسرة فكان صورة للظلم الذي يحيق بالمرأة فقد كانت في نظر هذا العصر الجاهلي مجرد مخلوق للمنتعة والخدمة، فالمرأة كانت محرومة من كثير من حقوقها الأساسية إلى جانب أنها لم تلقَ أي نوع من الإكبار أو التكريم، وعلى الرغم من المكانة السلبية للمرأة في العصر الجاهلي فإنه يجدر بنا الإشارة إلى دور تتموي كانت تحظى المرأة في ذلك العصر حيث كُنْ يتمتعن بحرية وقوة شخصية فكن يشاركن في أمور الحياة العامة، فقد كان من

بين النساء في الجاهلية من لديهن مال يستغلهن بأنفسهن في البيع والشراء أو بالتوكيل أو المشاركة في الربح كما كان شأن النبي صلى الله عليه وسلم مع السيدة خديجة قبلبعثة وقبل زواجه بها.

كما كن يشاركن في مجالات الحياة المختلفة ويناقشن الرجال في تصريف شؤون الحياة، ولقد بلغت المرأة في ذلك الوقت مرتبة الحكم مثل بلقيس ملكة اليمن.

المراة في الإسلام

نعمة عبد الجواب

ذكرت المرأة في القرآن الكريم بعدة ألفاظ، فهي المرأة والإنسان والأئم والإناث والمساء والنسمة والفتيات والبنات والزوج والزوجات والأخت والأخوات والأم والأمهات.

وقد كلف النساء بما كلف به الرجال إلا ما اختصه الله للرجال من موضوعات.

وللحديث عن المرأة في الإسلام لا بد أن نتعرض لحياتها في الجاهلية وكلمة الجاهلية تطلق على العصور التي تغيرت فيها معايير الرسالات ومعالم الحق وتكون الفترات ما بين الرسالات، كذلك تطلق على كل من لم يحكم بشريعة الله التي أنزلها على البشرية، حيث إنه لم يكن للمرأة أي حقوق، بل كل ما لحق بها كان ظلما وجوراً وعاشت مهانة ذليلة تحت وطأة وأهواء التفوس المريضة وانحرافات البشر وما ساد الناس من فوضى وهمجية، وسوف نستعرض أحوال المرأة عبر العصور القديمة والحديثة.

المراة في الصين

لم يكن للمرأة قيمة تذكر، فلا يجوز لها أن تأمر وتنهى وعملها قاصر على الأشغال المنزلية ولا بد أن تحتجب في البيت لحماية الآخرين من شره، فقد كتبت إحدى سيدات الطبقة العليا في الصين رسالة قالت فيها:

«تشغل نحن النساء آخر مكانة في الجنس البشري وأحقر الأعمال هي من نصينا».

ومن أغانيهم «ألا ما أتعس حظ المرأة!»: «ليس في العلم كله شيء أقل

قيمة منها، إن الذكور يقونون ممكينين على الأبواب كأنهم آلهة سقطوا من السماء، أما البنت فإن أحداً لا يُستَر لولادتها، وإذا كبرت اختبأت في حجرتها تخشى أن تنظر في إنسان ولا يبكيها أحد إذا اخترت من منزلها».

المراة في الهند

قالوا إن الزوجة الوفية تخدم زوجها كخدمتها للآلهة، بل إنه هو الإله ذاته ولا يجب أن تؤلمه حتى إن تجرد من الشرف، كانت تخطبه بـ«يا مولاي» وتنعشى خلفه بمسافة ولا يدثنها أو يأكل معها وتأكل ما تبقى منه. فإن مات يجب أن تموت يوم موته وتُحرق معه في موقد واحد، وظل هذا حتى القرن السابع عشر.

المراة في اليونان

كانت المرأة رجسًا من عمل الشيطان لأنها لا سيطرة لها على أنوثتها فحبسوها في أعماق البيوت للخدمة واستيلاد الأطفال وتباع وتشترى في الأسواق ولا حق لها في الميراث.

المراة في المجتمع الروماني

كانت فاقدة لكرامتها ولا رأى لها ولا مشورة ويُحجر عليها لنقص عقلها ولا يحق لها أن تملك شيئاً وتُرْوَج على غير إرادتها ويُكتب عقد بين الزوجين يسمى «اتفاق السيادة»، فيتحقق لزوجها قطع علاقاتها وصلتها بأهلها ويعاكمها ويعاقبها بنفسه إن أخطأها.

المراة في اليهودية

عوملت معاملة الخدم وحُرمت من الميراث، ولأبيها أن يبيعها وهي طفلاً أو يجوز له استغلالها لكسب المال، وهي لعنة لإغوائها لأدم ليأكل من الشجرة

المحرمة ويخرجه من الجنة، بل جاء في في التوراة: «المرأة أمر من الموت، والصالح أمام الله من ينجو منها».

المرأة في المسيحية

في أوروبا طغت الأهواء على شريعة الحب والرحمة التي جاء بها المسيح عليه السلام، فتأثر رجال الكنيسة الأوائل بما رأوا من مظاهر الانحلال في المجتمع الروماني وحيل إليهم أن المرأة هي المسؤولة عن ذلك، فقرروا كما قال القديس تربوليان: «المرأة مدخل الشيطان إلى نفس الإنسان، ناقصة لنوميس الله».

في عام ٥٨٦ عُقد مؤتمر في فرنسا للبحث في أمر المرأة وتوصلو إلى أنها حلقت لخدمة الرجل وحملوها خطيئة آدم عليه السلام، وظنوا أن حواء هي التي أغوت آدم وبالتالي فبنات حواء يتحملن هذه الخطيئة.

أما في مصر فقد اختلف الوضع تماماً حيث احترمت المرأة، وكل ما كتب في الأربعين القرن الأولى كان في صالح المرأة، وقد كتب أكليمندس السكندري وهو عميد مدرسة الإسكندرية اللاهوتية في الجزء الخامس من كتاب «المتنزفات» عن دور المرأة في الأسرة ومسؤوليتها عن تربية الأطفال كما أنها المسؤولة عن نجاح الرجل، وهو من وضع كلمة «وراء كل رجل عظيم امرأة»، وقد كانت المدرسة مفتوحة لها للدراسة وفي أي عمر بينما الرومان حرموها من الدراسة (القرن الثاني الميلادي).

المرأة في الحضارة المصرية القديمة

كان لها حظ من الكرامة يجيز لها الجلوس على العرش ورعاية الأسرة، ومع ذلك شاع أنها علة الخطيئة وخليفة الشيطان وشريك الغواية والرذيلة ولا

نجاة للروح إلا بالنجاة من حبانلها.

المراة في الجزيرة العربية قبل الإسلام

لم يحكمها غير قانون الهوى والقوة، ونظر إليها كعبء ثقيل، وإذا قامت حروب وقعت الهزيمة أخذت نساء القبيلة وبناتها سبباً يستمتع بهن الأعداء ولذلك شاع وأد البنات في كثير من القبائل وكانوا إذا بلغت السادسة تقوم أمها بتطيبها وتزيينها ويأخذها أبوها إلى الصحراء بعد أن يكون قد حفر لها بنرا، ويقول لها: «انظرى فيه»، ثم يدفعها من الخلف إلى داخل البئر وبهيل عليها التراب حتى تستوي الأرض بالبنرا، أو أن تحفر الحامل حفرة قرب ولادتها وتند على رأس هذه الحفرة، فإذا كان المولود بنتاً رمت بها، وإذا كان ولداً عادت به. وحُرمت المرأة من الميراث، فهو لمن يحمل السلاح، بل إنها تورث كالمتاع من الآباء إلى الأبناء، فإذا مات الزوج فيكون من حق أحد أبنائه أن يلقي عليها ثوباً فتصير ملكاً له إن شاء ترْوَجَها أو زوجها بغيره أو رهنها مقابل دين وإن افتدت نفسها بالمال... حتى جاء الإسلام.

المراة في الإسلام

جاء الإسلام يقرر أن الله خلق آدم بيده ونفخ فيه من روحه وأسجد له الملائكة وخلق حواء من ضلعه اليسرى لتكون شقيقة نفسه وجزء من كيانه، يسكن كلاهما للأخر، ثم يكون خلق الذرية لا فرق بين خلق الذكر والأئنة إلا في ما يخص كلاً منها بما يؤهله للقيام بما خلق من أجله، يقول تعالى: «هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مَنْ تَقْسِي وَاجْدِي وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيُسْكُنَ إِلَيْهَا». ويقول جل شأنه: «وَاللَّهُ خَلَقَ الرُّجُونَ الذَّكَرَ وَالأنْثَى مِنْ نُطْفَةٍ إِذَا تُنْفَنِي» كلاهما في تسعه أشهر.

وقد نزلت سورة كاملة تحمل اسم «النساء»: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ
الَّذِي خَلَقَكُمْ مِّنْ تُنْفِسِي وَاجْدَهُ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَثَ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً
وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي شَنَاعَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَّقِيبًا».

وقد قرر الله ما للمرأة من حقوق في هذه السورة، فزال عنها الظلم
 واستعادت مساواتها بالرجل في الخلفة ووجود الفرحة في ولادتها بل قدمها على
 الذكور في التذكير بهذه النعمة حيث قال: «إِنَّمَا مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يَخْلُقُ
 مَا يَشَاءُ يَهْبِطُ لِمَنْ يَشَاءُ إِنَّا نَوَّبْلُ لِمَنْ يَشَاءُ الْذُكُورُ».

وأوضح أن الجنس البشري لم يخلق ليسكن الجنة بل ليعمّر الأرض
 بالقانون الإلهي فيعود الطائعون منهم إلى الجنة، ونفي عن حواء ذلك الإنم
 الذي نسبه إليها الغافلون فكلاهما أمر بالسكن في الجنة وعدم الأكل من
 الشجرة، وكلاهما وقع في المعصية وكلاهما توجه إليه اللوم والعذاب وكلاهما
 تاب عن ذنبه فاستغفر ربّه، وكلاهما تقبل الله توبته وعرفا معاً أن الشيطان
 عدو لهما ولذريتهما وفي ذلك أبلغ دلالة على براءة حواء، ومن منطلق المساواة
 جعل الله للمرأة حق الإجازة والأمان وإبداء الرأي وأكرّمها في أن يكون لها من
 الميراث وفق ما كلف الله به.

فكلاهما أمر بالسكن في الجنة وعدم الأكل من الشجرة وكلاهما وقع في
 المعصية وكلاهما توجه إليه اللوم والعذاب وكلاهما تاب من ذنبه واستغفر ربّه
 وكلاهما تقبل الله توبته وعرفا معاً أن الشيطان عدو لهما ولذريتهما، وفي ذلك
 أبلغ دلالة من قول الجاهلين وبما أنها مكلفة بما كلف به الرجل فإن لها من
 الجزاء مثلثة ثواباً وعقاباً.

ومن منطلق المساواة جعل الله للمرأة حق الإجازة والأمان وإبداء الرأي

وأكملها بأن يكون لها من الميراث وفق ما كلف الله به، وحينما تحدث القرآن أن شهادة الرجل تعديل شهادة امرأتين (في الأمور المالية) بين أن ذلك لما تقوم به المرأة من مجهد في رعاية الأسرة وتربية الأبناء قد يُنسِّبها فتنكر إحداهما الأخرى.

إن العلاقة بين الرجل والمرأة يجب أن تقوم على المودة والرحمة والتعاون لا على الصراع والتنافر فلا غنى لأحدهما عن الآخر: «وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتُسْكُنُوا إِلَيْهَا»، فما المقصود بالسكن إنه الأمان الذي نحتمنى داخله من أحطار الطريق فنجد أن الإنسان حتى إن كان وحيداً لا يرتاح إلا في بيته وعلى سريره، وهذا معناه أن الزواج علاقة مؤانسة وراحة ومودة ورحمة، وقد قال تعالى: «هُنَّ لِيَابَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِيَابَاسٌ لَهُنَّ». تأمل التعبير في كلمة «لباس»، فهو يستر صاحبه عن أعين الناس ويبعدوه في مظهر حسن ويحميه من أن يصاب بمكروه، إنه يلبس لباساً ضد الرصاص لحمايته، فكلمة «لباس» في القرآن تجعل كلديها يستر الآخر ويحميه كدرع واقية من الرصاص، من الوقوع في الفواحش، وما بين الجسد والدرع سر لا يعلمه غير صاحبه، يكون كل منهما موضع سر الآخر، وحتى يتحقق ذلك بدأ الزواج بحقها أن تختر شريك حياتها وتقول رأيها في الزوج بل وحماية لوضعها النفسي نهى أن يتقدم أحد لخطبتها إذا كانت مخطوبة أو علم أن هناك آخر يتقدم لخطبتها حتى لا تقع في صراع نفسى ينتهي إلى لا شيء كذلك، إذا كانت المرأة معندة نتيجة طلاق أو وفاة الزوج رعاية لمشاعرها وحزنها ووفاء للمتوفى، كذلك إعلان الزواج، وقد أوصى الرسول صلى الله عليه وسلم أن تدق الدفوف لذلك، فهي ليست سلعة تنتقل من تاجر إلى آخر في الخفاء لذلك نهى

بل حرم الزواج السرى، وقد فرض الله تعالى لها مهراً سُمّى صداقاً وجعله ديناً تطالب به قبل الانتقال إلى بيت الزوج وتستوفيه فى أقرب الأجلين، كما فرض على الزوج الإنفاق عليها حتى إن كان لها ذمة مالية خاصة بها لا يقترب منها إلا برضاهما، وللرجل حق احترام زوجته له والالتزام بما يرغب، ولا يعد هذا إذلاً لها وسلطًا بل هو القيادة المطلوبة، لقد أوجب الإسلام حقوقًا مشتركة بين الزوجين تحافظ على كرامة كل منهما، ومنها حق الاستمتاع بالحياة كل مع الآخر، وثبوت النسب، وحرمة المصاهرة، وحسن المعاشرة، والتوارث.

لقد أوصى الرسول صلى الله عليه وسلم الرجال بالنساء، ففى حجة الوداع قال: «ألا واستوصوا بالنساء خيرًا فإنهن عندكم عوان». وقال تعالى: «وَعَاشِرُوهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ فَإِنْ كَرِهْتُمُوهُنَّ فَعَسَى أَنْ تَكْرِهُوْنَ شَيْئًا وَيَجْعَلَ اللَّهُ فِيهِ خَيْرًا كَثِيرًا».

لقد أوضح القرآن أن اختلاف وظيفة المرأة عن وظيفة الرجل أمر تقضية طبيعة الحياة، وهى حكمة إلهية حيث أعطى كلاً منها خصائص بدنية وعقلية وعاطفية تؤهله للقيام بوظيفته، فقد أعد الرجل للكدح والعمل وكسب الرزق وعوْل زوجته وأولاده، وأعد المرأة لتربية الأبناء ورعايتهم وتهيئة البيت ليكون جنة لزوجها، وقد قال تعالى: «وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِأَنَّمَّا فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسُ أَبِي، قُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَذْوَ لَكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجُنَّكُمَا مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْفَقُ، إِنَّ لَكَ أَلَا ثَجُوعَ فِيهَا وَلَا ثَغْرَى، وَأَنْتَ لَا تَظْمَنُ فِيهَا وَلَا تَضْنَى»، فكان إسناد الشقاء والتعب فى طلب القوت إلى آدم وحده ليوفر أسباب الحياة لحواء، وجعلها راعية لبيتها، ومسئولة عن زوجها وأولادها، وقد أكد القرآن أن هذا مساوٍ لما يقوم به الرجال من الجهاد فى سبيل الله.

كتب أليكس كرل أن كل خلية من خلايا جسم المرأة تحمل طابع جنسها كذلك أعضاؤها وجهازها العصبي، فالقوانين الفسيولوجية غير قابلة للبن مثل قوانين العلم الكوكبي، فليس في الامكان إحلال الرغبات الإنسانية محلها ومن ثم فنحن مضطرون إلى قبولها كما هي، فعلى النساء أن ينميّن أهليتهن تبعاً لطبيعتهن من غير أن يحاولن تقليد الذكور، فإن دورهن في تقدم الحضارة أسمى من دور الرجال، فيجب عليهن أن لا يتخلين عن وظائفهن المحددة.

المراجع

- شذرات من التفسير الموضوعي للقرآن الكريم - الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عاشور .
- مدرسة الإسكندرية اللاهوتية - دار فيلوباترون للترجمة والنشر .
- الإنسان ذلك المجهول - أليكس كرل.

سيكولوجية المرأة

فالنتينا وديع

المرأة لغز يمكن تفسيره حينما نتابعه في مواقف الحياة العديدة... ولكن لا يمكن فهم المرأة نفسياً إلا من خلال فهمها بيولوجيا، فعلى الرغم من غموض المرأة نفسياً فإنها شديدة الوضوح بيولوجياً، فتجدها في طفولتها وبلوغها وشيخوختها واضحة بيولوجيا، أما من ناحية التكوين فهي أضعف عضلياً من الرجل على وجه العموم.

لذلك كرد فعل طبيعي تميل المرأة السوية مع الرجل إلى التستر والتخفّي لتشتت نفسها أنها كائن قوى.

فعلى المستوى الجسدي نجد أن التستر سواء بإهمال أو إخفاء ملامحها يخفي حقيقة المرأة ومشاعرها من الأعين خصوصاً إذا بالغت في استخدامه، وعلى العكس نجد أن النظاهر والبهرجة والزينة الصارمة هو تزيين ظاهري يجعل الناظرين إليها يلتهون في ظاهرها دون التلصص داخلها.

أولاً: التجمّل

أما على المستوى النفسي فنجد أنها تميل إلى الكذب المتجمّل، فتعطي صوره أفضل عن نفسها لتختفي منها أشياء وتبالغ في أشياء، ونجدها تخفى مشاعرها وعاطفتها تجاه الآخر سواء كان أبياً أو أمّا أو زوجاً أو أخاً، وهذا الإخفاء يجعلها تشعر بقوتها لأنها تعتقد أن ظهور المشاعر والعاطفة الجياشة صورة ضعيفة لنفسه فتسعى لإخفاء مشاعرها.

ثانياً: التبعية

مهما ظهرت المرأة بالقوة، وتزعمت الحركة النسائية فإنها تشعر في

أعماقها بأن الرجل يعلوها وهي تابعة له، لأنها بكل بساطة لو شعرت فعلاً أنها متساوية للرجل لما شغلت نفسها بالإلحاد وكثرة الشعارات التي تقول إنها مثل الرجل.

إن الرجل متتفوق في أغلب المجالات على مر العصور ونادراً ما تتتفوق النساء على الرجال حتى في المجالات التي تخص المرأة مثل الحياكة والطبخ، إلخ.

ثالثاً: المرأة والتعلق

المرأة السوية تشعر داخلها أنها متعلقة برقبة الرجل طول مسيرة حياتها، ففي طفولتها نجدها متعلقة برقبة أبيها أو أخيها، وفي شبابها تتعلق برقبة زوجها، وفيشيخوختها تتعلق برقبة ابنها لأنهم المسؤولون عنها وعن تلبية احتياجاتها.

رابعاً: الجمع بين النقيضين

المرأة تجمع بين صفات مختلفة (اللذة والألم - الحرية والتبعة - الحب والكره)، بحيث لا تستطيع أن تفرق بين هذه المشاعر مثل «تعب الحمل وفرحة الولادة - شكوى التربية وسعادة الأمومة - قسوتها على أبنائها وحبها لهم - رغبتها في الحماية وضيقها بها - المزاج بين الضحك والبكاء في الموقف الواحد».

خامساً: التقلب

التقلب صفة أصلية في المرأة نتيجة التغيرات الهرمونية الجسدية التي تجعلها متقلبة انفعالية، ومن لا يفهم صفات المرأة يختئز كثيراً أمام تغير أحوالها وقرارتها ومشاعرها وسلوكها.

هذه الصفات تميز غالبية النساء إلا استثناءات تخرج عن هذه القواعد مع الاحتفاظ دائماً بوجود القاعدة. أخيراً يمكن أن نقول إن المرأة لغز شديد الغموض وشديد الوضوح أيضاً، باللغة القوة والضعف، فهي كائن محير.

سادساً: الأئمة

الأئمة أقوى خصائص ووظائف المرأة، فقد خلقها الله لتعمر الحياة. فتعريف الأئمة أنها علاقة بيولوجية ونفسية بين المرأة وأبنائها وبناتها، وهناك أنواع من الأئمة:

- أئمة بيولوجية ونفسية: المرأة التي تتوجب وتربي وتحب.
- بـ- أئمة بيولوجية: المرأة التي تتوجب ولا تربى بعدها لظروف خاصة.
- تـ- أئمة نفسية: المرأة التي لا تلد ولكنها مربية، ولها نوعان:
 - أئمة راعية: مربية تحب وتعطف وتحن على من ترعاهم.
 - أئمة ناقضة: مربية توجه وتعدل السلوك وتقسّم أحياناً.

سابعاً: مثالياً المرأة

هناك مثاليات للمرأة قد تتصف بإحداها أو جميعها، ومن هذه الصفات: المنطقية - عدم الأنانية - التجدد - عدم الروتينية - إجادة فن الحديث - حسن الاستماع - العطاء قبل الأخذ - تقدير الأمور، إلخ.

مكانة المرأة في مصر القديمة

عبد الحليم نور الدين

سوف أحاول... وبادئ ذي بدء أقول إنه من حقنا ونحن أحفاد أولئك الأجداد العظام وأقصد بالأجداد الرجل والمرأة لأننى فى مقدمة كتابى المتواضع الذى كان رساله ماجستير لي عام ١٩٩٦ قلت إنه لو لا أن الرجل استطاع أن يتفهم حق المرأة فى أن تلعب دوراً بارزاً فى مجتمعها ما كان للمرأة أن تلعب هذا الدور. والذى يميز الحضارة المصرية عن غيرها من حضارات الشرق القديم، وأقصد بها بلاد ما بين النهرين والجزيرة العربية والشام وفارس والأناضول وغيرها أنتا تستطيع أن تفاخر بأن لدينا على الأقل ست ملكات حاكمات، أقول حاكمات. الأولى منها بدأت مع بدايه التاريخ المصرى المكتوب أى نحو ٣٠٣٠ ق.م فى الأسرة الأولى وكان اسم هذه الملكة «مرىت نيت»، وأسمحوا لى أن أزعجمكم ببعض الأسماء، هذه الملكة حكمت بين سبعه رجال. فهل حدث هذا الأمر فى أى حضارة أخرى معاصرة لهذا التاريخ أو حتى فى الحضارات اللاحقة سواء فى الشرق القديم أو فى أى مكان آخر؟ ما أظن أن هذا قد حدث، كانت اليمن - وقد أمضيت ست سنوات من عمري فى اليمن حيث أسهمت مع زملائى فى إنشاء قسم للآثار فى جامعه صنعاء، وكانت رئيساً لهذا القسم - تفاخر بملكتها التى حكمت سبعة والتى لا نعرف لها اسم بالتأكيد. يفاخرون بملكة واحدة تُعرف باسم «بلقيس»، وهذا الاسم ليس له وجود على الإطلاق فى الآثار، ولم يذكر فى القرآن الكريم: «إني وجدت امرأة تملّكُهُمْ وأوتيتُ من كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ» (سورة النمل الآية ٢٣).
وإذا كان من حقهم فى سوريا أن يفاخروا «بالزنباء» أو «زنوبية» وفي

بلاد النهرين -العراق القديم- أن يفاحروا بـ«شيمورامايس» أو «سميراميس» كما سماها اليونان، فحن نفاخر بست ملكات حاكمات في الأسرة الأولى ثم الأسرة الرابعة الملكة «خنت كاوس» الأسرة السادسة «ميت أكيروسى» أو «أونت كيريتس» كما يسمونها باليونان ثم في الأسرة الثانية عشرة الملكة «سنيد نعرو» ثم في الأسرة الثامنة عشرة الملكة الشهيره «حتشبسوت» ثم في التاسعة عشرة الملكة «كاوتى ست». وعندما نتكلم عن ملكات حاكمات أعنى أنهن كن يمكن زمام الأمور في البلاد داخلياً وخارجياً، ويُدفنن أيضاً وادى الملوك، ومقدمة «كاوتى ست» في وادى الملوك أيضاً.

لكن إلى جانب الملكات الحاكمات هناك أيضاً بعض الملكات اللاتي لعبن دوراً مميّزاً بصفتهن زوجات أو أمهات للملوك مثل الملكة الشهيره «نفرتاري» التي افتتحنا مقبرتها الرائعة منذ فترة وجية واسمها بالفصحي «جميلة الجميلات» وبالعامية «أحلامهم»، كانت زوجة لأعظم ملوك الشرق بلا جدال الملك «رمسيس الثاني» الذي ظلم كثيراً خصوصاً من لا يدرسون ولا يعلمون ولم يتعمقوا في تاريخه، ونسبت إليه أمور لا يجب أن تُنسب إليه إطلاقاً، وليس هذا حديثاً عن رمسيس. ولأن نفرتاري زوجة لهذا الملك العظيم فكان هذا يكفيها شرفاً. ولكنها بالإضافة إلى ذلك ملكة متميزة، وفي ما يبدو أنها الزوجة الأولى والرئيسية، وقد لعبت دوراً مهماً في إحداث التوازن سياسياً وقبلياً داخل مصر، وخارجها أيضاً طوال فترة حكم رمسيس الثاني، ولست بحاجة إلى الإشارة بجمال مقبرتها.

هناك أيضاً ملكة كانت تحكم مصر في ظل زوجها وفي ظل ابنها وهي الملكة «تى» صاحبة أضخم تمثال في المتحف المصري مع زوجها «أمنحتب

الثالث»، وبهذه المناسبة أراد بعض الغربيين إن يقللوا من قدر المرأة في مصر القديمة وهو الدافع الذي دفعنى عام ٦٤ بتحفيز من أستاذى الفاضل الأستاذ الدكتور عبد المحسن بكير أحد أعلام اللغة المصرية وأول من كتب كتاباً باللغة العربية عنها، كان يطعنى على كتاب ظهر في تلك الآونة عن تاريخ مصر للعلامة الشهير جاردنر، هو كتاب «مصر الفراعنة»، الذى ذكر فيه أن مجال البحث في دور المرأة في المجتمع المصري القديم لا يزال في مرحلة الطفولة. التقطت الخيط وقد أشدق على أستاذى، ولكنى بدأت التجربة، وأظن أننى فخور وسعيد بنتائج هذه التجربة الآن.

الملكة «تى» كانت امرأة من الشعب، ولكنها سيطرت على مقاليد الأمور خصوصاً في الفترة الأخيرة من حكم زوجها، وهي أم الملك الشهير «إختانون» والكل كان يخاطبها في ما يتعلق بأمور مصر داخلياً وخارجياً. ونحن نرى في التمايل والنقوش السعادة والابتسامة ترسم على وجوه أفراد الأسرة، ونرى أدلة الحب والونام الأسري من خلال هذا التراث الرائع، لكنهم عندما شاهدوا أن تمثال المرأة أقصر حجماً أو أن نقشها أقل حجماً قالوا إن هذا دليل على التحقيق من شأن المرأة ونسوا أن الرجل عادة في أي زمان ومكان باستثناء حالات قليلة في أوروبا يفضل أن يتزوج امرأة أقصر منه، وأظن أن هذا أمر واضح، ثم نسوا أيضاً وهم يتحدثون عن اللون، لماذا يظهر الرجل بلون داكن أو بلون غامق وتظهر المرأة بلون فاتح... نسوا أننا أصحاب البشرة السمراء عندما نفكر في الزواج فإننا نفضل اللون الآخر.

وتصوروا أيضاً أن المرأة كانت جلية لا هم لها ولا دور سوى الزوج والأبناء، ورغم أنه الدور الطبيعي لها فإنهم نسوا الكمم الهائل من الألقاب التي

حصلت عليها المرأة ثم أيضاً الوظائف التي شغلتها.

ومن بين الملكات الشهيرات الملكة «عاجوتب الأولى» أم أحمس طارد الهكسوس ومنشئ الإمبراطوريه المصرية، والتى -كما ذكر فى النصوص- كانت تعانى الجيوش وتنق فى الخطوط الخلفيه تحمس الناس كى يشاركون فى المعركة، وقد قيل عن هذه المعركة إنه عندما دخل أحمس عاصمة الهكسوس فرع الناس بها لدرجة أن قيل إن نساءها لن يلدن بعد ذلك. ومن ذلك نستطيع أن نتصور كم كانت ضراوة المعركة الأخيرة التى ظهر فيها تراب مصر .

الملكة «نفرتيتى» زوجه «إخناتون» وشريكه فى الدعوه إلى إله واحد وهو الإله «أتون» والتى واجهت مع زوجها طغيان كنهه «أمون» وعندما أشتد الطغيان كان عليهما أن يهجروا طيبة -الأقصر الآن- إلى مكان آخر، واختارا «تل العمارنة» مركز ديرمواس محافظة المنيا، لكي ينشروا فيها الدعوه الجديدة. وقبل أن تترك الملكات أستطيع أن أقول بوضوح إن وراثة العرش فى مصر كانت تتحقق من خلال الملكة أى من خلال الأم أو المرأة بوجه عام، بمعنى أنه إن لم يكن الملك من أم ملكية فكان لا بد أن يوجد حلاً آخر. كان يلجأ إلى حيلة أو خدعة سياسية أو أن يتزوج بأميرة من البيت المالك، وقد يُضطر أن يتزوج بأخته، وقد حدث ذلك فى مرات قليلة. وبهذه المناسبة فإننى أستطيع أن أبين أن موضوع الزواج من الأخت، فأولاً: لا يجب الحكم عليه بمنطق القرن العشرين، وثانياً: الأمر لم يحدث إلا فى ١٣ حالة بين أفراد الشعب العاديين فى حدود ما أعرف، أما بالنسبة إلى الحالات الملكية فلم تتعذر ست حالات، وكما ذكرت كان لها أسبابها حيث لم تكن هناك الأم الملكية التى يمكن أن تؤهل الابن لكي يتولى العرش.

أما عن الخدع السياسية، فكانوا يسجلون أن الإله «أمون» تزوج بهذه الأم التي ليست ملكية كي يقنعوا الشعب بأن الملك ابن للإله، وإن كانت أمه من البشر، وفي هذه الحاله لا يستطيع أحد أن يعترض على الإله.

الملك «منحتب الثالث» أمه سورية ولهذا لم يكن من الممكن أن يتولى العرش رغم أنه كان رجلاً عظيماً، فماذا يفعل؟ رتب قصه أن الإله «أمون» قد تزوج أمه وتم تسجيل ذلك على جدران معبد الأقصر في حجرة الولادة الإلهية، وبهذا اكتسب الانتساب إلى الإله وأصبح من حقه أن يكون ملكاً.

حتشبسوت كان بينها وبين تحتمس الثالث خلاف، حيث كان عليه الدور في تولي العرش، ولكن لأنها كانت أقوى منه فقد تولت العرش وادعت أن الإله «أمون» قد تزوج بأمها وأنها بنت للإله، وسجلت ذلك على جدران معبد الدير البحري. وهكذا هناك وسائل كثيرة.

رمسيس الثاني على الرغم من أنه كان أعظم رجل حرب وأعظم رجل سلام في عصره حيث أبرم معاهدة سلام مع الحيثيين، عندما أراد أن يحدث توازناً تزوج بنت ملك الحيثيين.

إلى جانب كل هذا الدور للمرأة في الأسر الحاكمة يوجد دور سلبي لا نستطيع أن ننكره، دور المرأة في المؤامرات، ولكن من الممكن أن نقول إن الرجل هو الذي دفعها إلى ذلك، لأنه تزوج بأكثر من امرأة وأنجب أولاداً كثيرين كان يحدث بينهم صراع على تولي العرش، وكانت كل زوجة تسعى لكي يتولى ابنها مقاليد الحكم، من هنا يبدأ الصراع وتحاك المؤامرات وما أكثرها وما أشهرها في التاريخ المصري!

المرأة العادمة من الطبقة الوسطى أو الدنيا لعبت دوراً متميزاً في المجالين

الدينى والدنوى. وما أكثر الألقاب والوظائف التى شغلتها، فهى الكاهنة، ومربيه الملك، وكان ذلك موقعاً خطيراً يجعلها تكون قريبه من صانع القرار. وهى المربية والمرضعة، والمنشدة، والمغنية، والراقصة، والطبيبة، ثم هى فوق هذا وذاك زوجة الإله، أعلى وظيفة كهنوتية فى مصر.

فى فتره الأسرات ٢٦-٢٤ كانت المرأة تحكم مصر كلها طوال الأسر الثلاث من وراء ستار، وذلك من خلال مجموعه من الأميرات اللاتى حملن لقب زوجة الإله. ثم يكفى أن كل امرأة فى مصر كانت تحمل لقب «فت فر» أى ربة البيت تقديرًا لدورها فى حياة الأسرة، ويكتفى أن نعلم أنها حملت من الألقاب ما يعبر عن جمالها وتقدير الرجل لها فهى: حلوة اللسان، جميلة الوجه، عظيمة الجاذبية، الجميلة، الطيبة، الوقور، المؤمرة لدى زوجها... مئات الصفات والألقاب التي يمكن أن تعبّر عن أهمية المرأة ونظره الرجل إليها.

وقد يُسأل عن بعض الجوانب الأخرى: حقوقها وواجباتها فى علاقتها بالزوج، وماذا عن الزواج والطلاق، وماذا عن نظره الأدب المصرى القديم وهو أدب ازدهر إلى حد كبير، وهناك بعض القصص والروايات التي يمكن من حيث الحيلة الفصصية والموضوع والأسلوب الأدبى وغيره أن تُعامل كأنها من روائع الأدب العالمى فى أى عصر من العصور.

ويكتفى أن نعلم أن الحكماء كانوا يحضون الشباب على الزواج فى سن مبكرة: «عندما تبلغ سن الصبا عليك أن تفكّر في الزواج كى تتجب أبناء يصبحون رجالاً قبل أن تصل إلى سن الشيخوخة»، وكانوا يقولون: «أسس لنفسك بيئاً واتخذ لنفسك زوجة وعاملها بالحسنى»، كما يقول النص: «اما بطنها، واكسها وعطر أعضاءها بالعطور، وذكرها بالخير فى المناسبات،

واذكرها دائمًا، ولا شيءٌ يُعاملن بها». ماذا يمكن أن تنتظِر من عقلية الرجل المصري في هذا الزَّمن السُّحيق؟ ويقول الحكماء في ما يختص بوفاء الأبناء للأمهات: «تذكرة أنها حملتك في بطنه وأنها أرضعتك ثلاثة سنوات، وأنها ما كانت تتأنف من فضلاتك، ضاعف لها مقدار الأرض الذي تقدمه لها، لا يجعلها ششك إلى الله، إن رضا الأم من رضا الله».

في ما يتعلق بالزواج كانت تحدث نفس التقاليد وفي نفس الخطوات تقريبًا: عندما يلتقي شاب بفتاة يلجمًا إلى أسرتها وعادة ما كانوا يتزوجون من الأقرباء أو من نفس القرية. وكانوا يحدرون أنفسهم من الغرباء: «لا تتزوج الغريبة» و«لا تتزوج من قرية بعيدة، ولا تدخل بيت امرأة لا تعرفها»... كم من القيم الغالية وكم من النصائح التي بثها الأدب المصري من خلال مجموعه من النصوص الرائعة التي وصلتنا والتي تجعلنا نشعر أننا نعيش قصص التواصل بين الماضي والحاضر، بين ما أجزء الأجداد وما يجب أن يحافظ عليه الأحفاد.

كان هناك المهر، وكانت هناك اشتراطات خاصة بالنسبة إلى الزواج وأشتراطات خاصة بالنسبة إلى الطلاق، كانت هناك ضوابط بالنسبة إلى التوريث سواء بالنسبة إلى الأبناء أو البنات، وكانت هناك حقوق وواجبات معروفة ومعترف بها في ظل القوانين المصرية التي أصبحنا نعرف عنها الكثير الآن.

ولأن الوقت المتاح أوشك على الانتهاء، فإنني أجده مناسبة طيبة لكي أدعُ كل الجمعيات الرائدة لأن تسعى لكي ترعى التراث المصري العظيم. كما أود أن أحيل الجمعيات النسائية وكل الجمعيات الأخرى للرجال والنساء التي تقوم بهذه المهمة.

إن تراث مصر هو شرفها وشرف الأمة، وهو بالفعل عرض الأمة وإن من يخدش هذا التراث فهو بالفعل يخدش عرض وشرف الأمة. ولهذا فإن من يسرق هذا التراث أو تمتد يده لكي تتمر شيئاً منه فلا بد من أن يُعامل كخائن لوطنه لا يقل خيانة عن ذلك الذي يسلم سلاحه في المعركة أو الذي يتجرس على بلده.

إننا أمة لها تاريخ عظيم وطويل، وهناك من يبحثون عن تاريخ ويشترون تاريخاً. ونحن لا نبيع تاريخنا بأى ثمن، وعلينا أن نتعامل مع تراثنا بكل الحب والتقدير، قد يكون من حق أي إنسان أن يبيع أو يفرط في ما يملكه، لكن ليس من حقه أن يفرط في آثار أمته لأنها ليست ملكية شخصية بل هي ملك لكل أجيال الأمة.

إنتي أشعر بالسعادة بلقائي بكم في حديث عن المرأة، وإنني قد ازدلت أملأ اليوم بوجود هذه الجماعة وغيرها من الجماعات التي أرجو أن تتشاء مستقبلاً، وأرجو الكاتبة المتميزة -ولا أجاملها- الأستاذة سناء فتح الله أن تدعوا إلى مثل هذا الأمر، كيف يمكن أن نحافظ على تراث مصر؟ وما الدور الذي يمكن للمرأة أن تلعبه في هذا الشأن؟

لقد استطاعت المرأة في مصر القديمة أن تلعب دوراً رائداً في زمنها من أجلكم، وأرجو من الحفيدات أن يحافظن على ما أنجزه الأجداد، ولننكافف جميعاً رجالاً ونساء لكي نضع هذا التراث في أعيُّنا ونحافظ عليه إلى الأبد، والذي كلما وصل إلى مزيد من التقدم والتقادم يرتفع قدره وتزداد قيمته، فرغم مردوده الاقتصادي الكبير فإن له مردوداً ثقافياً ثابتاً وتواصلاً مستمراً، وأنا عندما أقدم نفسي خارج مصر فأنا مواطن مصرى من أحفاد أولئك الذين أنجزوا هذا التراث العظيم الرائع، وشكراً.

المحتوى

| | |
|-----|--|
| ٣ | - مقدمة |
| ٥ | - مظاهر الحب والغرام في الحضارة المصرية القديمة .. لؤي سعيد |
| ٩ | - المرأة البطلمية من خلال تصفيقات شعرها .. سحر عبد الرحمن |
| ٣٩ | - المرأة في العصر الروماني .. نادر ألفى |
| ٤٣ | - فيرنا القبطية تعلم سويسرا النظافة .. ماجد الراهب |
| ٥١ | - أفراح سبيوة .. سوسن عامر |
| ٥٩ | - نماذج لمصريات معاصرات .. حجاجى إبراهيم |
| ٨٣ | - المرأة القبطية والاضطهاد الروماني .. ماجدة جرجس |
| ٨٩ | - المرأة في التراث القبطي .. ثناء عز الدين |
| ١٢٩ | - ملابس المرأة في العصر القبطي .. عزت حبيب |
| ١٥٣ | - المرأة في الأمثل الشعبية .. حاتم مرسي |
| ١٥٩ | - ظاهرة العنف .. فاطمة الشناوى |
| ١٦٥ | - فنانات مبدعات .. طارق سليم |
| ١٩٥ | - إبداعات المرأة المصرية تاريخ مواز للرجل .. سيد هويدى |
| ٢٠٥ | - المرأة كعنصر تشكيلي في التصوير الجداري الإسلامي . السيد القماش |
| ٢٤١ | - الدور التترى للمرأة عبر العصور .. زمزم سعيد |
| ٢٤٧ | - المرأة في الإسلام .. نعمة عبد الجواد |
| ٢٥٧ | - سيكولوجية المرأة .. فالنتينا وديع |
| ٢٦١ | - مكانة المرأة في مصر القديمة .. عبد الحليم نور الدين |

الأشراف الفنى: محمود مراد
المراجعة اللغوية: محمود عبد الرازق