مجلة كلية الآثار بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

جامع جنبلاط بمدينة القاهرة في لوحات الرحالة الأجانب "دراسة آثارية مقارنة"

إعداد
د. أسماء شوقي أحمد دنيا
دكتوراة في الأثار الإسلامية
وزارة السياحة والأثار المصرية
Asma_mam98@yahoo.com
asmaad409@gmail.com

جامع جنبلاط بمدينة القاهرة في لوحات الرحالة الأجانب

"دراسة آثارية مقارنة".

د/ أسماء شوقي أحمد دنيا. دكتوراة في الأثار الإسلامية – وزارة السياحة والأثار المصرية.

الملخــص:

تتعرض تلك الدراسة لجامع جنبلاط بمدينة القاهرة –وهو الأثر المعروف أيضاً بـ"مدرسة قرقماس"، أو بـ"جامع علي آغا كتخذا"، وملحق به سبيل يعلوه كتاب لتحفيظ القرآن– من خلال فرشاة أربعة من الرحالة والفنانين الأجانب، أولهم الرحالة "**بروتان**" وكان من ضمن علماء الحملة الفرنسية على مصر في الفترة ما بين (١٢١٣–١٢١٦هـ/١٧٩٨–١٨٠١م)، والثلاثة الباقين قدموا إلى مصر تباعاً بنهاية القرن ١٣هـ/١٩م والسنوات الأولى من القرن ١٤هـ/٢٠م، وهم كل من الرحالة "**رودلف سوبودا وَيوجين جيراريديت وَوالتر تيندال**"، تلك اللوحات المعبرة عن قطاع كبير من الواجهة الرئيسية لهذا الجامع والسبيل الملحق به وما يعلوه من الكتاب، وإن تسليط الضوء على تلك اللوحات تحديداً من خلال الدراسة الوصفية والتحليلية لها إنما يؤكد على أن ذلك الجامع القائم بناؤه في شارع بورسعيد بمدينة القاهرة كان مما استرعى نظر الرحالة له في تلك الفترة الزمنية، ومن هنا تأتي أهمية تلك الدراسة إستكمالاً للدراسات الأكاديمية السابقة المتعلقة به، بخلاف أن تلك الدراسة تُضاف إلى الدراسات السابقة في حقل دراسة الأثار الإسلامية من منظور رسومات ونصوص الرحالة والفنانيين الأوروبيين والعرب الذين زاروا مصر في عصور متعاقبة.

الكلمات المفتاحية: جامع جنبلاط، الواجهة، بروتان، رودلف سوبودا، يوجين جيراريديت، والتر تيندال.

Junblatt Mosque in Cairo in the Paintings of foreign travelers, “a comparative Archaeological study”

Abstract; This study deals with the Junblatt Mosque in Cairo -which is also known as the "Qarqamas School", or as the "Ali Agha Katkhuda Mosque", with a path surmounted by a book for memorizing the Qur'an- Through the brush of four foreign travelers and artists, the first of the traveler Protan, who was among the scholars of the French campaign against Egypt in the period between (1213-1216 AH/1798-1801 AD) and the remaining three came to Egypt successively At the end of the 13th century AH/19th century AD and the first years of the 14th century AH/20th century AD, they are the travelers Rudolph Soboda, Eugêne Girardet and Walter Tyndale, Those paintings express a large section of the main facade of this mosque and the path attached to it and the book above it, Port Said in the city of Cairo was what drew the attention of travelers to him in that time period, hence the importance of this study as a continuation of the previous specialized academic studies for him, other than that this study is added to previous studies in the field of studying Islamic antiquities from the perspective of drawings and texts of European and Arab travelers and artists who visited Egypt in successive eras.

Keywords; Junblatt Mosque, Interface, Protan, Rudolph Soboda, Eugêne Girardet, Walter Tyndale.

منهج البحث:

المقدمـــة.

السيرة الذاتية للرحالة الأجانب.

- بروتان.
- رودلف سوبودا.
- يوجين جيراريديت.
- والتر تيندال.

جامع جنبلاط.

- حدود اللوحات الأربع "**الواجهة الجنوبية الغربية للجامع**".

أولاً: القسم الأول من تلك الواجهة.

ثانياً: القسم الثاني من تلك الواجهة.

ثالثاً: القسم الثالث من تلك الواجهة.

رابعاً: القسم الرابع من تلك الواجهة.

- صور ومشاهد من الحياة الإجتماعية بتلك اللوحات.
- التوصيات.
- النتائج.
- المصادر والمراجع.
- الأشكال واللوحات.

المقدمـــــة:

على مر التاريخ كانت مصر مصدراً لوحي الرحالة والفنانين الأوربيين، الذين أنتجوا لها لوحات عديدة عبرت عن ملامحها المتنوعة المعمارية منها والدينية والإجتماعية والسياسية والإقتصادية، بالإضافة إلى التركيز على العديد من العادات والتقاليد والسلوكيات والقيم والثقافات السائدة فيها، وشاعت ظاهرة إنتاج تلك اللوحات بشكل كبير خلال القرون (١٢-١٤هـ/١٨-٢٠م)، وشجع على ذلك عدة أمور منها؛ قيام الحملة الفرنسية على مصر (١٢١٣-١٢١٦هـ/١٧٩٨-١٨٠١م)[1]، وتعدد البعثات العلمية التي تم استقدامها لمصر، كما ظهرت في سياق عمليات التحديث التي شهدتها البلاد خلال عصر أسرة محمد علي باشا، إلى جانب ما يتمتع به هذا البلد من شهرة واسعة لاعتدال مناخه ولجمال واديه ولروعة صحرائه، وما يحويه من روائع العمارة والأثار والفنون المصرية والإسلامية، وفوق كل ذلك لوداعة أهله المعروفة، وشيوع نزعة التسامح الديني التي شملت فئات المجتمع المصري بأسره، وتوفير وسائل الراحة به لنزلائه من الفنانين والرحالة أكثر مما توفره غيره من الدول العربية، وبخلاف ما سبق ذكره فإن ساحة الإنتاج الفني من اللوحات والرسومات تتسع فيه لتشمل كل ربوعه ومدنه من القاهرة ومصر العليا والنوبة وَوادي النيل والصحراء وسيناء وغيرها، وأخيراً السماح للرحالة من السيدات بدخول الحرملك شديد الخصوصية، والاطلاع على مظاهر الحياة الخاصة للنساء بها، لذا شهدت مصر قدوم الرحالة البريطانيات خلال القرنين (١٢-١٣هـ/١٨-١٩م)[2].

---

[1] تحمس الرحالة الفرنسيون الوافدون إلى مصر خلال القرن ١٢هـ/١٨م لفكرة الغزو الفرنسي عليها، وألحوا على ذلك في مؤلفاتهم، فما دامت بريطانيا قد استأثرت بالهند فمن الأفضل لفرنسا أن تستولي على مصر همزة الوصل بين قارتي آسيا وأوروبا، لأن السيطرة عليها ستعيد لفرنسا عظمتها وسوف تصبح من أغنى دول العالم، وسيضاف لها المجد العسكري والعلمي لاسيما إذا كانت تلك الحملة مصحوبة بجيش من العلماء والأطباء والفنانين والرحالة وغيرهم، لذلك نجدهم يوضحون في كتاباتهم ومن خلال ما وصفوه من ضرورة انتهاز فرصة الإضطرابات التي حلت بمصر آنذاك من جفاف وفقر ومجاعة وأمراض وأوبئة والتي أثرت بالسلب على المجتمع المصري، كما استطاعوا نقل دراسة مفصلة عن عقلية المصريين وتحديد كل نقاط ضعفهم الأمر الذي يُسهل على فرنسا التوغل في البلاد والسيطرة على الأرض والشعب في آن واحد؛ إلهام علي ذهني، رؤية الرحالة الأوروبيين لمصر بين النزعة الإنسانية والإستعمارية، القاهرة، دار الشروق، ط٢، ٢٠٠٨م، ٢٦.

[2] ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء، ج٢، القاهرة، دار الشروق، ط٢، ٢٠٠٣م، ٤١٥؛ إلهام علي ذهني، مصر في كتابات الرحالة البريطانيين في القرن التاسع عشر، القاهرة، زهراء الشرق، ط١، ٢٠٠٣م، ٥-٦؛ ربيع أحمد سيد أحمد، تصاوير المشرق الإسلامي ودلالتها الحضارية في ضوء أعمال بعض المصورين المستشرقين في الفترة من

وقد اجتذبت فنون العمارة الإسلامية وصخب الحياة اليومية لأهل القاهرة بأدق تفاصيلها الكثير من الفنانين الأجانب، ومنهم من أقام بها لعدة شهور، ومنهم من راقت له الحياة فامتدت إقامته بها لعدة سنوات[3]، وكان لكل منهم هدف خفي وآخر معلن كالإستجمام والاستشفاء والدراسة والسياحة ومعاينة الآثار المصرية والإسلامية التي زاد الاهتمام بها لاسيما بعد ظهور موسوعة "**وصف مصر**" لعلماء الحملة الفرنسية، والتي لفتت أنظار كل دول أوروبا لأهمية مصر تاريخياً وحضارياً واستراتيجياً، لذا شهدت قدوم المكتشفين والأثريين والمستشرقين والسياسين وغيرهم، وكان لهؤلاء الرحالة دور لا يمكن إغفاله في خدمة الدراسات الآثارية والحضارية، من حيث قيامهم بإنتاج العديد من الدراسات التي تشمل الموسوعات والمؤلفات المصورة وغير المصورة والألبومات التي تحوي بين جنباتها ملامح مهمة لحضارة وآثار مدينة القاهرة وغيرها من مدن إقليم مصر، أفادت الباحثين بدرجة كبيرة في الوقوف على ملامح تلك الحضارة العظيمة ومعرفة ما تلاشى منها ولكنه ظل شامخاً بين دفات تلك المؤلفات[4].

كانت العمارة الإسلامية في الحقب التاريخية المتتالية في مصر من أهم ما استرعى إليها نظر الرحالة والفنانين الأوروبيين، لما تحمله من انعكاس واضح للمجتمع وطبيعته وأنماط الحياة به، وما تُعبر به من خلال تكوينها وتخطيطها عن بصمات واضحة ومتميزة لشكل الحياة بمصر في كل فترة من تلك الفترات التاريخية بما تحمله من الأحداث المتلاحقة والثورات الكبيرة والاضطرابات المستمرة، وما تنعكس عليها من تقاليد الحياة الإجتماعية واهتمامات المجتمع، هذا إلى جانب كونها مجالاً لظهور التأثيرات الفنية والصناعية الوافدة من أقاليم العالمين الإسلامي والأوروبي المختلفة، ومن الجدير بالذكر أن لجنة حفظ الأثار العربية كانت تعود للوحات الرحالة الأجانب في كثير من الأحيان عند قيامها بترميم أو إصلاح أو

ق (١٣-١٤هـ/١٩-٢٠م) "دراسة حضارية فنية"، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية الآداب، قسم الآثار والحضارة، ٢٠١٥م، ٢٢٩-٢٣٠؛ أسماء شوقي أحمد دنيا، لوحة الرحالة "بسكال كوست" لمدافن العائلة المالكة بقرافة الإمام الشافعي بمدينة القاهرة "دراسة آثارية مقارنة"، مجلة كلية السياحة والفنادق، جامعة المنصورة، ع١٢، ج٢، ديسمبر ٢٠٢٢م، ٧٧٢-٧٧٣.

[3] محمد علي عبد الحفيظ، دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين "دراسة أثرية حضارية وثائقية"، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠٠٠م، ٣١٤-٣١٥.

[4] ذهني، مصر في كتابات الرحالة البريطانيين، ٦؛ ربيع أحمد السيد أحمد، لبنى صالح سليمان، دور الدراسات الإستشراقية في خدمة الدراسات الآثارية والحضارية، مجلة دراسات إستشراقية، العراق، النجف، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، ع(٣٤)، ٢٠٢٣م، ١٧٢-١٧٥.

تجديد المنشآت الآثرية لما تحمله هذه اللوحات من تفاصيل دقيقة فُقدت من العمائر بمرور الزمن.

السيرة الذاتية للرحالة.

- **بروتان "Protain"**: مهندس معماري من ضمن علماء الحملة الفرنسية على مصر، وكان عضواً في المجمع العلمي المصري، قام بإنتاج العديد من اللوحات والمساقط والقطاعات والواجهات لبعض الأثار الإسلامية بمدينة القاهرة، بخلاف الحدائق والطرق الرئيسية بها، كما في جامعي ابن طولون والسلطان حسن، وبابي النصر والفتوح، وبعض منازل البشاوات، والحمامات العامة، والأسبلة، وحدائق الأزبكية وجزيرة الروضة، وغيرها مما يحتويه مجلد لوحات الدولة الحديثة بموسوعة "**وصف مصر**"[5].
- **رودولف سوبودا "Rudolf Swoboda" (لوحة١)**: فنان نمساوي (١٢٧٥-١٣٣٠هـ/ ١٨٥٩-١٩١٤م)، كان يُعرف كذلك بـ"الأصغر" تمييزاً له عن خاله "رودولف"؛ وينتمي سوبودا لعائلة فنية عريقة، ودرس الفن على يد والده "إدوارد سوبودا"، وسافر مع عمه "ليوبولد مولر" إلى مصر عام ١٢٨٦هـ/١٨٨٠م، وأخته هي الرسامة "جوزيفين سوبودا" التي أنجزت العديد من اللوحات الشخصية للعائلة المالكة البريطانية في تلك الحقبة التاريخية، وفي عام ١٢٩٢هـ/١٨٨٦م كلفته الملكة "فيكتوريا" برسم لوحات شخصية للعديد من مجموعة الحرفيين الهنود الذين تم إحضارهم إلى قلعة "وندسور" جراء الاستعداد لليوبيل الذهبي لبريطانيا، وأُعجبت بتلك الرسومات كثيراً لدرجة أنها دفعت له رسوم سفره إلى الهند مروراً بأفغانستان وكشمير والبالغ مقدارها (٣٠٠ج إستراليني)، ورحل إلى مصر ست مرات في الفترة ما بين عامي (١٢٨٦-١٣٠٨هـ/١٨٨٠-١٨٩٢م)، وأنجز فيها العديد من اللوحات المتعلقة بالحياة الإجتماعية والمنشآت الأثرية وغيرها[6].
- **يوجين أليكس جيراريديت "Eugêne Alexis Girardet" (لوحة ٢)** فنان فرنسي، ولد في باريس عام ١٢٦٩هـ/١٨٥٣م لعائلة كانت تعمل في مجالات الرسم والحفر والطباعة

---

[5] زهير الشايب، وصف مصر "لوحات الدولة الحديثة"، القاهرة، دار الشايب للنشر، ط٣، ١٩٩٤م، لوحات (١٧، ٢٩←٣١، ٣٣←٣٨، ٤٦←٤٩، ٥٤←٥٦، ٦٤).

[6] https://www.meisterdrucke.ae ›artist› Rudolf-Swobo.

الحجرية، ونتيجة لذلك نشأ كفنان وبدأ عمله في سن مبكرة وهو في السابعة عشر من عمره، وأكمل تعليمه في مدرسة الفنون الجميلة بباريس، كانت أولى رحلاته إلى أسبانيا والمغرب عام ١٢٩٠هـ/١٨٧٤م، وقام بزيارة وتسجيل بعض المناظر الطبيعية بهما، والتجول في مدن وواحات صحراء شمال أفريقيا، ثم شارك عام ١٢٩٣هـ/١٨٧٧م مع ثلاثة عشر فناناً في تأسيس المؤسسة الوطنية للفنون في باريس، وعرض أعماله في صالات العرض في ميونيخ ولندن ومارسيليا وجنيف وبرلين، وطوال العقدين الآخيرين من القرن ١٣هـ/١٩م واصل رحلاته إلى شمال أفريقيا والشرق الأوسط، وفي عام ١٣١٣هـ/١٨٩٧م زار فلسطين ومصر، وسجل العديد من المشاهد بهما، وتميز أسلوبه بمرونة استعمال الفرشاة، وتزايد التأثيرات الضوئية المتلألئة والبراقة، توفي في باريس عام ١٣٢٣هـ/ ١٩٠٧م، وعمره أربع وخمسون عاماً[7].

- **والتر فريدريك روف تيندال "Walter Frederick Roofe Tyndale" (لوحة٣):** ولد في بلجيكا عام ١٢٧١هـ/١٨٥٥م، لكن والديه كانا في الأصل من إنجلترا، وتلقى أول تدريب له في أكاديمية بروج للفنون ببلجيكا، ثم عاد مع العائلة إلى إنجلترا وعمره (١٦) عاماً، إلا أنه بعد عامين فقط عاد بمفرده إلى بلجيكا لمواصلة تعليمه في أكاديمية أنتويرب للفنون، ثم سافر إلى باريس ودرس على يد مجموعة من كبار الفنانيين والرسامين، وفي سن الـ(٢١) عاد إلى إنجلترا وزاول مهنة رسم اللوحات الفنية والصور الشخصية حتى ذاعت شهرته في موطنه، وكان إنتاجه وحتى نهاية القرن ١٣هـ/١٩م محصوراً في اللوحات بالألوان الزيتية فقط ثم فيما بعد اشتغل في اللوحات بالألوان المائية، وكان شغوفاً بالسفر والترحال فزار كل مدن انجلترا مستلهماً من أماكنها ذات الجاذبية الطبيعية والتراثية موضوعات للوحاته عنها، كما سافر إلى كل من هولندا وإيطاليا وصقلية والبندقية وبعد ذلك إلى البرتغال وألمانيا واليابان، وأقام العديد من المعارض الفنية في أوروبا، كما قام بالعديد من الرحلات إلى الشرق الأوسط وزار المغرب ومصر ولبنان وسوريا، وقام بتوثيق رحلاته التي لا حصر لها في يوميات متنوعة، وأنتج العديد من المؤلفات الخاصة به،

---

[7] طارق والي، شيماء شاهين، منى موسى، القاهرة بألوان المستشرقين شاهد على العمران، القاهرة، مركز طارق والي للعمارة والتراث، ط١، ٢٠٢٢م، ٦٦.

https://rehs.com› Eugene_Alexis_Gir.

وكان له أسلوبه الفني المتميز الواضح، الذي يمزج بين الأضواء والظلال في براعة، مع دقة تفاصيل وبهجة ألوان متألقة غزيرة مختارة بعناية فائقة، كما اتسمت أعماله بالواقعية والتنوع، وفي شهر ذي القعدة ١٣١٣هـ/ إبريل ١٨٩٧م وصل إلى مصر وقضى فيها سنتان من عمره وغادرها عام ١٣١٥هـ/١٨٩٩م، زار فيهما رشيد والقاهرة والإسكندرية، ثم عاد إليها مرة أخرى عام ١٣٢١هـ/١٩٠٥م وظل بها قرابة الخمس سنوات وغادرها عام ١٣٢٦هـ/١٩١٠م، وزار فيها النوبة و والأقصر وقوص والقصير، ومع بداية القرن ١٤هـ/٢٠م كان تيندال من أشهر الفنانين الأجانب الذين تخصصوا في رسم اللوحات المعبرة عن مصر، وحظيت ابداعاته عن القاهرة الإسلامية بشهرة فائقة، حيث ألهمته القاهرة بحياتها اليومية الحافلة بمشاهد البسطاء، والحركة الصاخبة في الشوارع والأسواق، وإبراز عظمة العمارة الإسلامية، فبرع في عملية التوثيق الفني لمعالم القاهرة وأجاد فيها إلى حد بعيد[8].

جامع جنبلاط[9]: يقع بشارع إسماعيل باشا حقي أبو جبل[10] –شارع درب الحجر[11] سابقاً– المتفرع من شارع بورسعيد، ولهذا الجامع واجهة رئيسية وهي الواجهة الجنوبية الغربية، وتشتمل على كتلة المئذنة وَالمدخل الرئيسي وَواجهة السبيل والكتاب، أما باقي الواجهات فهي الواجهة الشمالية الشرقية الملاصقة لمستشفى الجمهورية، والواجهة الجنوبية الشرقية الملاصقة لبعض المباني، وأخيراً الواجهة الشمالية الغربية وهي حديثة الإنشاء، ويتبع تخطيط جامع جنبلاط التخطيط غير التقليدي في عمارة الجوامع العثمانية المكون من الأروقة دون الصحن أو الدورقاعة[12]، فهو مكون من مساحة مستطيلة الشكل مقسمة إلى ثلاثة أروقة بواسطة

---

[8] عرفة عبده علي، القاهرة بالفرشاة الأوروبية "صور ومشاهد من الحياة الإجتماعية"، القاهرة، مكتبة القاهرة الكبرى، "د.ت"، ٥٣–٥٦؛ والي، شاهين، موسى، القاهرة، ٧٠.

[9] يقع في منطقة تفتيش آثار جنوب القاهرة بشارع بورسعيد، ومسجل برقم (٣٨١).

[10] سُمي بهذا الإسم لأن إسماعيل أبو جبل بنى داراً كبيراً له فيه فعرف بإسمه.

[11] يذكر علي مبارك في خططه أن درب الحجر يبدأ أوله من آخر شارع قنطرة سنقر وآخره درب الحمام "حمام الدود بالحلمية حالياً" وسويقة السباعين وبه جهة اليسار حارة درب الحجر، وأما الجهة اليمنى فيها حارة التمساح وهي حارة كبيرة يتوصل منها لشارع عابدين وبداخلها جامع البرموني، ويتفرع شارع درب الحجر من شارع الجماميز "شارع بورسعيد"؛ علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، ج٣، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٠م، ٨٩.

[12] شاع هذا التخطيط بكثرة في عمارة المساجد العثمانية بمصر، ويتكون جوهره من مساحة مستطيلة أو مربعة الشكل، تنقسم إلى أروقة بواسطة عدد من البائكات يختلف من جامع لآخر، وتتكون هذه البائكات من صفوف من الأعمدة –حجرية أو رخامية أو

بائكتين محمولتين على أعمدة رخامية تحمل عقود عمودية على جدار القبلة، وهي رواق القبلة والرواق الأوسط والرواق الغربي، وجميعها مسقفة بسقف خشبي، وملحق بالجامع سبيل وكتاب[13]، وكان له مدخلين بالواجهة الجنوبية الغربية، أحدهما تم سده بقوالب الحجارة لتدعيم تلك الواجهة، أما المدخل المستخدم حالياً فهو المدخل الرئيسي المُفضي إلى داخل الجامع، ويقابله باب أخر في الضلع الشمالي الشرقي يفضي إلى مساحة مكشوفة توجد بها الميضأة، ومنها إلى ممر طولي بضلعه الجنوبي الشرقي بابان؛ الأول منهما يؤدي إلى سلالم تُفضي إلى الكتاب، والباب الأخر يؤدي إلى حجرة التسبيل، "**شكل١،٢**".

وقد ورد ذكر هذا الجامع في الخطط التوفيقية[14] كما يلي: "هذا الجامع بشارع درب الحجر من ثُمن درب الجماميز بجوار منزل الأمير راغب باشا، بناؤه بالحجر الآلة على هيئة شكل مستطيل، وله بابان عن يمين القبلة وشمالها، وبه أربعة أعمدة من الرخام عليها بوائك معقودة من الحجر تحمل سقفاً من الخشب النقي، وفي قبلته ترابيع من القيشاني، وله منبر من الخشب الخرط ودكة للتبليغ ومنارة وميضأة وآخلية ومستحم وبئر معينة وبجواره سبيل يعلوه مكتب، ويُملأ من الخليج الحاكمي زمن فيضان النيل بواسطة مجراه، وهذا المسجد أنشأه مدرسة الشيخ محمد بن قرقماس في القرن التاسع وله به قبر عليه مقصورة من الخشب، ويعرف بين العامة بالشيخ جنبلاط[15]".

والشيخ قرقماس هو الشيخ محمد بن قرقماس بن عبد الله ناصر الدين الأقتمري القاهري الحنفي، ولد بمدينة القاهرة ونشأ بها عام ٨٠٢هـ/١٣٩٧م، قرأ القرآن الكريم وحفظه وهو لم

خشبية– أو الدعامات، تعلوها عقود موازية لجدار القبلة أو عمودية عليه، والتي تحمل بدورها السقف أياً كان نوعه أو هيئته أو مادة بنائه، وأحياناً لا توجد العقود وفي تلك الحالة كان يعلو الأعمدة أو الدعامات كمرات أو عوارض خشبية يرتكز عليها السقف الخشبي؛ محمد حمزة إسماعيل الحداد، موسوعة العمارة الإسلامية في مصر من الفتح العثماني حتى عهد محمد علي باشا (٩٢٣–١٢٦٥هـ/١٥١٧–١٨٤٨م)، الكتاب الأول "المدخل"، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٨م، ٨٠.

[13] محمد أبو العمايم، آثار القاهرة الإسلامية في العصر العثماني "المساجد والمدارس"، مج١، إستانبول، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، ٢٠٠٣م، ٥٠٦.

[14] مبارك، الخطط، ج٤، ٧٣.

[15] كانت تلك التسمية وما زالت موضع خلاف، البعض يرى أن الشيخ محمد بن قرقماس كان يُعرف بين العامة بالشيخ "جنبلاط" ولهذا اشتهر الجامع بـ"جامع جنبلاط"، فيما ذكر البعض أن الأمير "جان بلاط الأشرفي" قام بتجديد هذه المدرسة سنة ٩٠٢هـ/ ١٤٩٧م، ومن ثم عرف الجامع بإسمه؛ حسن قاسم، المزارات الإسلامية والآثار العربية في مصر القاهرة المعزية، ج٥، الإسكندرية، مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٧م، ٢٠٤.

يبلغ العاشرة من عمره، وتعلم القراءات السبع والفقه والحديث عند الشيخ "العز بن عبد السلام البغدادي"، ودرس علوم النحو والصرف وصنف الكثير من بحور الشعر، وحظي بمكانة كبيرة عند "الظاهر خشقدم" فعينه شيخاً للقبة بتربته بصحراء المماليك وجعله مسؤلاً عن خزانة الكتب بها، وقد علا نجمه في عهد السلطان "الأشرف أبو النصر قايتباي" وأنشأ له مدرسة خاصة أطلق عليها إسمه "مدرسة قرقماس"، وطلب منه أن يقوم بالتدريس فيها، وكانت قريبة من داره بدرب الحجر، وظل يقوم بالتدريس فيها حتى وافته المنية في شهر شوال لعام ٨٨٢هـ /١٤٧٧م، ودفن بها[16].

وبهذا فإن جامع جنبلاط الموجود حالياً والمؤرخ بعام ١٢١٢هـ/١٧٩٧م كان يشغل موضعه قديماً مدرسة الشيخ محمد بن قرقماس المتوفي عام ٨٨٢هـ/١٤٧٧م، وقد تعرضت هذه المدرسة للإهمال والتخريب، حتى قام بتجديدها الأمير جان بلاط الأشرفي عام ٩٠٢هـ/ ١٤٩٧م، وهو من سلاطين المماليك الجراكسة، إشتراه الأمير يشبك بن مهدي الشركسي، ثم قدمه مع حملة من المماليك إلى الأشرف قايتباي، فاستخدمه ورقاه إلى أن جعله أمير للحج أكثر من مرة، وجعله الناصر محمد بن قايتباي "دواداراً" كبيراً عام ٩٠١هـ/١٤٩٦م، ثم عزله، وأُرسل بعد ذلك نائباً إلى حلب، ثم استقدمه الظاهر قانصوه إلى مصر وجعله أتابكاً للعساكر عام ٩٠٤هـ/١٤٩٩م، وفيما بعد تم مبايعته بالسلطنة عام ٩٠٥هـ/١٥٠٠م، واستمر فيها ستة أشهر و١٨يوماً، ثم قبض عليه وتم خلعه من منصبه وأرسل إلى سجن الإسكندرية ومات به عام ٩٠٦هـ/١٥٠١م[17].

ثم جدد هذه المدرسة الأمير علي آغا وحولها إلى جامع مع الحفاظ على موضع الضريح القديم للشيخ محمد بن قرقماس، كما ألحق بالجامع سبيلاً يعلوه كتاباً[18]، وكان هذا الأمير متولياً منصب آغا مستحفظان عام ١١٩٢هـ/١٧٧٨م، وخرج مع إبراهيم بك إلى المنيا أثناء

---

[16] ابن اياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج٣، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ١٤٣؛ السخاوي، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، ج٨، بيروت، منشورات دار مكتبة الجبل، "د.ت"، ٢٩٢-٢٩٣؛ مبارك، الخطط، ج٤، ٧٣.

[17] قاسم، المزارات، ج٥، ٢٠٤.

[18] محمد حمزة إسماعيل الحداد، موسوعة العمارة الإسلامية في مصر من الفتح العثماني حتى عهد محمد علي (٩٢٣-١٢٦٥هـ /١٥١٧-١٨٤٨م)، مج٢، "العمارة الدينية"، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٠م، ٥٣١-٥٣٣.

حربه ضد مراد بك، وتقلد منصب كتخذا الجاويشية عام ١٢٠٦هـ/١٧٩١م، وتوفي عام ١٢١٥هـ/١٨٠٠م[19].

حدود اللوحات: بدراسة تلك اللوحات الأربع ومقارنتهما بأرض الواقع لجامع جنبلاط تَلاحظ أن حدود كل لوحة منها إنما تنطبق على حيز محدد من **الواجهة الجنوبية الغربية** الرئيسية لهذا الأثر، وهي واجهة حجرية تُطل على شارع إسماعيل أبو جبل، طولها (٢٤,٩٠م)، وتنقسم إلى أربعة أقسام؛ الأول يبدأ من الناصية الجنوبية ويمثل واجهة الجامع وكتلة قاعدة المئذنة، والثاني يرتد عن القسم السابق ويشتمل على كتلة المدخل الموصلة إلى داخل الجامع وَالجشمة، والثالث يشتمل على واجهة السبيل وما يعلوه من الكتاب، والرابع يشتمل على مدخل السبيل، **"شكل٢"، "لوحة١٢←٣٣".**

وفيما يلي وصف لأقسام لتلك الواجهة وصفاً تفصيلاً يكون أساسه عقد مقارنة بين ما جاء في اللوحات محل الدراسة وبين ما هو في الواقع، تلك الدراسة التي سيتم من خلالها معرفة أدق تفاصيل الإختلاف والتشابه بينهما، وذلك كما يلي:-

أولاً: القسم الأول من تلك الواجهة، "شكل٢، لوحة١٢←١٥".

الواقع: يبلغ طوله (١٠,٨٠م)، ويبدأ من الناصية الجنوبية للواجهة، وعلى بعد (١,٢٠م) من بدايته –مسافة مصمته خالية من الدخلات والنوافذ وخلافه– توجد دخلة مستطيلة الشكل، يبلغ اتساعها (٤,٨٠م)، وعمقها (٢٠سم)، وترتفع عن أرضية الشارع بمقدار (٨٥سم)، وتبدأ من أسفل بشطف حجري عمقه (٣٠سم)، يعلوه ثلاث فتحات لشبابيك مستطيلة الشكل اتساع كل منها (١,٥٠م)، وتبعد كل منها عن الأخرى بمقدار (٥٥سم)، ويحيط بكل منها منبل[20] خشبي خالي من الزخرفة، ويغلق عليها من الخارج مصبعات حديدية، ومن الداخل بمصراعي

---

[19] الحداد، الموسوعة، مج٢، "العمارة الدينية"، ٥٣٢.

[20] **المنبل:** يراد به الحلق الخشبي الذي يحيط بدرف الأبواب والشبابيك والقمريات ونحوها، أو هو الشريط الرخامي الضيق ذي اللونين الأسود والأبيض الذي يدور حول الأقطاب أو الألواح الرخامية المختلفة من الوزرات فاكتسب بذلك صفة المنبل ووظيفته، وورد هذا المصطلح في وثائق العصر المملوكي؛ عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٠م، ٣٠٥.

باب خشبي، ويعلو كل شباك منها عتب[21] حجري مكون من خمس صنجات مزررة يعلوها نفيس خالي من الزخرفة يعلوه عقد عاتق[22] ذو صنجات مسلوبة، ويعلو فتحة كل شباك منها قمرية مستطيلة الشكل معقودة بعقد مدبب اتساعها (١,٢٠م)، وإرتفاعها (٦٠سم)، يغلق عليها شبكة سلكية رفيعة، وتنتهي الدخلة من أعلى بشطف حجري مائل، "**شكل٢**"، "**لوحة١٢، ١٣**"

ويلي الدخلة السابقة جهة الغرب دخلة أخرى اتساعها (٢,٢٠م)، وعمقها (٦٠سم)، وترتفع عن أرضية الشارع بمقدار (٧٠سم)، ويتوجها عقد مدائني[23] يرتكز على أرجل مروحية تحصر فيما بينها ثلاث حنايا شُغل باطنها بصف من المقرنصات[24]، ويحيط بتلك الدخلة جفت لاعب[25] ذو ميمات دائرية ينتهي أعلى صنجة مفتاح العقد بميمة مركبة متوسطة الحجم وكان يتصدر هذه الدخلة فيما سبق فتحة باب سُدت حالياً، وتبدأ من أسفل بشطف عمقه (٨٠سم)، يعلوه بمقدار (١,٥٠م) عتب حجري مكون من خمس صنجات مزررة، ويعلو العتب

---

[21] **العتب:** يراد به العتب المستطيل الذي يتكون من صنجات حجرية أو معشقة، أو من الحجر الملبس بالرخام الأسود، وكانت هذه الأعتاب واحدة من أكثر الملامح المعمارية شيوعاً في العمارة الإسلامية بشكل عام، حيث كثر استخدامها في الأبواب والشبابيك وسائر الفتحات، ونجدها إما على هيئة الأوراق النباتية المتداخلة، أو معقودة على هيئة خطوط متعرجة أحياناً أخرى، وقد ورد هذا المصطلح في وثائق العصر المملوكي للدلالة على عتبة الباب السفلية والعلوية معاً؛ رزق، المعجم، ١٨٩.

[22] **العقد العاتق:** اتخذ هذا العقد تسميته من وظيفته، حيث يقوم بتخفيف الضغط الواقع على ما تحته من جدران من خلال توزيع هذا الضغط أو الحمل على الأكتاف، وقد ظهر هذا العتق في العصرين الفاطمي والأيوبي بمصر، ومن أمثلته باب النصر ٤٨٠هـ/١٠٨٧م وَواجهة جامع الأقمر ٥٥٥هـ/١١٦٠م، وشاع استعماله في العمارة المملوكية بشكل كبير فوق فتحات الأبواب والنوافذ؛ رزق، المعجم، ١٩٦.

[23] **العقد المدائني:** أو العقد الثلاثي، وربما جاءت تسميته من مدائن كسرى، واختلف العلماء في أصله ما بين البيزنطي والساساني والروماني والهندي، وهو العقد المكون من ثلاثة فصوص تتألف من فص علوي أوسط يمثل رأس العقد وتاجه، يكتنفه فصان سفليان جانبيان يرتكز عليهما رجلي الفص العلوي، وشاع استعماله في مداخل العمائر الدينية والمدنية المملوكية ثم العثمانية مع بداية القرن ٧هـ/١٣م، كما شاع ذكره في وثائق هاذين العصرين؛ الحداد، المدخل، ١٦٤-١٧٠؛ رزق، المعجم، ١٩٢-١٩٣.

[24] **المقرنصات:** جمع مقرنص، وهو عنصر معماري مميز ابتكره العرب المسلمون ثم تحول فيما بعد إلى عنصر زخرفي، ويشبه المقرنص الواحد محراباً صغيراً أو قطاعاً طولياً منه وله أشكال متعددة، ولا يستعمل إلا في مجموعات مدروسة التوزيع والتركيب متجاورة، حيث تبدو كل مجموعة منه وكأنها بيوت النحل في شكل كتل وخطوط متناغمة ومتناهية في الدقة، وتؤدي وظيفة معمارية محددة ودوراً زُخرفياً جمالياً يتجاوز كل الحدود وكأنها منحوتات لها مدلول رمزي؛ عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، ج٤، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٨م، ٣٩٧.

[25] **الجفت:** حلية زخرفية بارزة منحوته في الحجر أو الرخام أو غير ذلك من المواد بهيئة إطار أو سلسلة عبارة عن عصوين معقوفين بينهما قناة غائرة، وفي هذه الحالة يُسمى "جفت مجرد"، أما إذا تخلل هذا الإطار أشكال ميمات مستديرة أو سداسية على مسافات متقاربة فيعرف في هذه الحالة "بجفت لاعب" أو "بجفت ذي ميمه"، وتوجد تلك الحلية حول الفتحات مثل الشبابيك والأبواب والإيوانات؛ الحداد، المدخل، ٩١.

نفيس خالي من الزخرفة، يعلوه عقد عاتق مكون من خمس صنجات حجرية مزررة، ويوجد في كل جانب من جانبي العتب والعقد العاتق حشوة حجرية مستطيلة الشكل خالية من الزخرفة ويتوسط تلك الدخلة أعلى العقد العاتق حنية رأسية مستطيلة الشكل معقودة بعقد مفصص[26] يرتكز على عمودين حجريين رفيعين، كل منهما ذو بدن مثمن وتاج وقاعدة بصلية الشكل، وكان يتوسط تلك الحنية فتحة شباك مستطيلة الشكل صغيرة الحجم سُدت حالياً، "**شكل٢**"، "**لوحة١٤**".

ويلي الدخلة السابقة مسافة مصمته من الواجهة عرضها (١,٦٠م)، تمثل الواجهة الرئيسية لقاعدة المئذنة الحجرية للجامع وينتهي هذا القسم من الواجهة في الركن الغربي منه تحديداً بشطف[27] حجري عمقه (٤٠سم)، يشغله عمود حجري مدمج في الجدار ذا بدن أسطواني وتاج مكون من صفين من المقرنصات وقاعدة ناقوسية الشكل، ويتوج هذا القسم إلى ما قبل بداية واجهة قاعدة المئذنة صف من الشرفات[28] الحجرية التي تأخذ شكل الورقة النباتية الثلاثية المحمولة على قاعدة هرمية مقلوبة، "**شكل٢**"، "**لوحة١٢، ١٤، ١٥**".

المعالجة الفنية لهذا القسم في اللوحات الأربع.

بدراسة تفاصيل اللوحة الأولى لفنان الحملة الفرنسية "**بروتان**" يلاحظ أنه لم يتعرض فيها بشكل نهائي لهذا القسم من الواجهة، "**لوحة٤، ٥**"، يشاركه في ذلك كل من الفنان النمساوي

---

[26] **العقد المفصص:** هو العقد المكون باطنه من سلسلة عقود صغيرة أو أقواس نصف دائرية متتالية يسمى كل منها فصاً، وهو عبارة عن عقد دائري ذي مركز واحد تنتهي رجلاه نهاية مستقيمة، وتنتهي أقواسه نصف الدائرية إما بكابولي أو بمقرنص، وقد عُرف هذا العقد في العمارة الساسانية، وانتقل منها إلى العمارة الإسلامية المبكرة في العراق، وكان أكثر شيوعاً وتطوراً في عمارة المغرب والأندلس؛ رزق، المعجم، ٢٠٠.

[27] **الشطف:** يعني في المصطلح الأثري التقاء واجهتين متعامدتين في زاوية مشطورة غير حادة، وقد عالج المعمار المسلم أركان الواجهات في العمارة الإسلامية في مصر إما بشطف مائل لمنع إلتقاء الواجهتين المتعامدتين في زاوية حادة تعوق حركة السير في الحارات والطرقات الضيقة التي أنشئ فيها الكثير من هذه العمائر كما في جامع الأقمر ٥١٩هـ/١١٢٥م، وإما بوضع عمود ناصية من الحجر أو الرخام فيها، كما هو موجود في مدخل مدرسة قلاوون (٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م)؛ رزق، المعجم، ١٦٤.

[28] **الشرفة:** جمعها "شرفات وَشراريف"، وتُطلق على نهاية الشيئ أو حافته، وقد إستخدمت للدلالة على ما يوضع على أعالي القصور وأسوار المدن وواجهات المساجد والمدارس والخانقاوات ونحوها من العمائر الأثرية الإسلامية، وكانت تُعمل من الحجر أو الآجر في العمائر، ومن الخشب أو المعدن في الأبواب الخشبية أو المصفحة بالنحاس، ومن تلبيسات ملونة متداخلة في الرخام، ومن صنج معشقة في العقود المزررة، وهي على أشكال عدة متنوعة؛ رزق، المعجم، ١٦١-١٦٢.

"**سوبودا**" في اللوحة الثانية، "**لوحة٦، ٧**"، والفنان الفرنسي "**جيراردیت**" في اللوحة الثالثة، "**لوحة٨، ٩**"، وهذا عائد بطبيعة الحال إلى أن تركيز "**بروتان**" في لوحته لتلك الواجهة جاء لبقية أقسامها وتحديداً للقسم الثاني والثالث والرابع، "**لوحة٤، ٥، ١٦، ٢٥، ٣٣**" فيما ركز "**سوبودا**" في لوحته على القسم الثاني فقط منها، "**لوحة٦، ٧، ١٦**"، أما "**جيراردیت**" فقد ركز في لوحته على القسم الثاني وقطاع كبير من القسم الثالث، "**لوحة٨، ٩، ١٦، ٢٥**"، فيما عبرت اللوحة الرابعة للفنان البريطاني "**تيندال**" عن جزء ضئيل من نهاية الواجهة الأمامية لقاعدة المئذنة –الركن الغربي من القسم الأول– وهو أول ما تُطالعنا به اللوحة بالجانب الأيمن منها، وينتهي هذا الجزء بالنصف السفلي منه بشطف حجري مشغول بعمود حجري متوسط الإرتفاع مدمج بالواجهة، مكون من بدن أسطواني رشيق، وتاج بسيط من صفين من المقرنصات، وقاعدة ناقوسية الشكل صغيرة الحجم، "**شكل٢**"، "**لوحة١٠←١٢، ١٥**".

وخلاصة تلك المقارنة أن لوحة "**تيندال**" كانت هي اللوحة الوحيدة من اللوحات الأربع – محل الدراسة– تعرضاً ولو لجزء ضئيل من نهاية هذا القسم بتلك الواجهة، وأنه كان دقيقاً في إظهار تفاصيله من حيث الأبعاد والإرتفاع ومادة البناء وإظهار الشطف والعمود الحجري المدمج به، وهو ما يتشابه مع الوضع الحالي، على أن الإختلاف الوحيد بين اللوحة والوضع الحالي أن قاعدة العمود المدمج رُسمت مقامة على مصطبة حجرية كانت موجدة فيما قبل إلا أن إرتفاع مستوى منسوب سطح الطريق بفعل تقادم الزمن جعل قاعدة العمود تُلاصق أرضية الطريق مباشرة كما هو الوضع حالياً، "**شكل٢**"، "**لوحة١٠← ١٢، ١٤←١٦**".

ثانياً: القسم الثاني من تلك الواجهة، "شكل٢، لوحة١٦←٢٤".

الواقع: يمثل هذا القسم كتلة المدخل الحالي للجامع، ويرتد عن القسم الأول بمقدار (٢,٨٠م)، وهذا الارتداد المصمت يمثل الواجهة الجانبية –الشمالية الغربية– لقاعدة المئذنة، ويمتد هذا القسم لمسافة (٤,٢٠م)، ويبدأ بالتكوين الأيمن والذي يُمثل كتلة المدخل البالغ اتساعها (٣,٠٥م)، ويحيط بها جفت لاعب ذو ميمات سداسية الشكل، ويتقدمها من أسفل درجتين نصف مستديرتين، طول كل منهما (٤م)، وعرضها (٢,٥٠م)، وارتفاعها (٢٢سم)، ويتوسطها دخلة رأسية مستطيلة الشكل اتساعها (٢,٣٥م) وعمقها (٥٠سم)، يتوجها عقد ثلاثي مفصص محاط بجفت لاعب ذو ميمات سداسية ينتهي أعلى صنجة ربط العقد بميمة سداسية الشكل

متوسطة الحجم محاطة بأربع ميمات سداسية صغيرة الحجم، وكوشتي العقد خلو من الزخارف ويحيط بالدخلة إطار حجري زُخرف بفرع نباتي متماوج تنبثق منه زهور اللوتس[29] المتفتحة منفذة بالحفر البارز، ويكتنف كل جانب من جانبي أسفل الدخلة مكسلة[30] حجرية ارتفاعها (٧٠سم)، وطولها (٥٢سم)، وعرضها (٥٠سم)، يعلو كل منها بمقدار (٦٠سم) بحر حجري، عرضه (٣٥سم)، خالي من الزخارف أو الكتابات، "**شكل٢**"، "**لوحة١٦←١٨، ٢٢**"

ويتوسط الدخلة بين المكسلتين فتحة باب الدخول إلى الجامع، اتساعها (١,٣٠م)، وعمقها (٣٠سم)، ويتقدمها من أسفل عتب حجري، ارتفاعه (١٥سم)، وعمقه (٢٥سم)، ويغلق عليها مصراع خشبي واحد طوله (١,٤٧م)، مقسم أفقياً إلى خمسة مستويات، تشابهت الأولى والثالثة والخامسة منها، إذ يحتوي كل منها على ثلاث حشوات مستطيلة الشكل متجاورة في وضع أفقي، يبلغ أبعاد كل منها (٣٢×١٨سم)، ويفصل بين كل منها سدائب بعرض (١٣سم) فيما تشابه المستويان الثاني والرابع، ويحتوي كل منهما على حشوة وسطى مربعة الشكل، طول ضلعها (٦٠سم) شُغلت من الداخل بوحدات هندسية قوامها زخرفة المعقلي[31] سواء أكانت قائمة منكسرة أو قائمة رأسية، وتحصر الوحدات الهندسية فيما بينها أشكال مستطيلة وأخرى مربعة دقيقة الحجم، "**لوحة١٦، ١٧**".

ويعلو فتحة الباب عتب حجري محمول على كابولين[32] حجريين زُخرف كل منهما بثلاثة صفوف من المقرنصات، فيما زُخرفت واجهة العتب بخطوط هندسية متعرجة تحصر فيما

---

[29] **زهرة اللوتس:** لعبت تلك الزهرة دوراً بارزاً في الزخرفة المصرية القديمة، وكانت بتلاتها توزع بطريقة زخرفية معينة في صفوف متتالية، وقد تغير شكلها تماماً في الفن الإسلامي، وظهرت أول الأمر في قبة الصخرة ومدن الرقة وقاشان وسلطان آباد، وهي من أهم العناصر النباتية المحورة التي استخدمت بكثرة في زخارف الفنون العثمانية؛ هند علي سعيد، موسوعة الفنون الزخرفية في العصر العثماني "دراسة للزخارف النباتية"، القاهرة، دار النشر للجامعات، ط١، ٢٠١٥م، ٢١٢-٢١٥.

[30] **المكسلة:** يراد بها في المصطلح الأثري المعماري مسطبة حجرية وجدت على جانبي حجري المدخل في العمائر الإسلامية، وكان هذا العنصر من ضمن التأثيرات السورية الوافدة على مصر، وقد شاع وجودها في غالبية مباني العمارة الإسلامية بمصر، ويرتبط طولها بعمق المدخل بشكل مباشر؛ رزق، المعجم، ٣٠١-٣٠٢.

[31] **المعقلي:** نوع من أنواع الزخرفة التي سادت على الأشغال الخشبية العثمانية، وهي عبارة عن حشوات مستطيلة طولية وأفقية تحصر بينها حشوات مربعة الشكل، ومن أنواع المعقلي: المائل والقائم والمعكوف؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر العثمانية، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ٢٠١٨م، ٣٠٥.

[32] **الكابولي:** هو بروز من الحجر أو الخشب أو الآجر أو الحديد، يبرز خارجاً عن سمت الواجهة ليكون بمثابة دعامة لأرضية البناء الذي يعلوه؛ ويتكون الكابولي من عدة قطع حجرية يوضع بعضها فوق بعض؛ رزق، المعجم، ٢٤٨-٢٤٩.

بينها رؤوس سهام منفذة بأسلوب الحفر البارز على الحجر، ويحيط بالعتب جفت لاعب ذا ميمات سداسية، ويعلو العتب نفيس بسيط مكسو ببلاطات رأسية مستطيلة الشكل صغيرة الحجم من القاشاني الأخضر اللون[33]، يعلوه عقد عاتق زخرفت واجهته بزخارف لأفرع نباتية ملتفة ومتداخلة تحصر فيما بينها زهور اللوتس، والزخارف محفورة بأسلوب الحفر البارز على الحجر، ويتوسط العقد شكل وريدة مفصصة ومفرغة على الحجر، ويحيط بالعقد العاتق والعتب والنفيس جفت لاعب ذا ميمات سداسية، **"لوحة١٦، ١٧، ١٩، ٢٠"**.

ويتوسط الدخلة أعلى العقد العاتق السابق ذكره دخلة مستطيلة الشكل يحيط بها جفت لاعب ذا ميمات سداسية، ويتوجها صدر مقرنص مكون من ثلاث صفوف من المقرنصات ذات الدلايات، ويوجد على جانبيها عمود حجري مدمج ذا بدن مثمن وتاج وقاعدة ناقوسية الشكل، ويتصدرها فتحة شباك خوخة[34] مغشاة بخشب الخرط قسم إلى أربع حشوات مربعة ومستطيلة الشكل، متشابهة في الزخارف المفرغة بها وقوامها عنصر السدائب الرئيسية المائلة التي تتقاطع فيما بينها في أشكال تشبه النجوم الرباعية الصغيرة الحجم، **"لوحة١٦، ٢١"**.

يلي كتلة المدخل التكوين الأيسر ويمثل دخلة رأسية مستطيلة الشكل، اتساعها (٧٠سم)، وعمقها (١٠سم)، يتوجها عقد نصف دائري[35] زخرف باطنه بزخارف إشعاعية تنتهي من أعلى بصف من المقرنصات، ويكتنف الزخارف من الجانبين حشوة مستطيلة زخرفت بشكل نجمة بأسلوب الحفر البارز على عدة مستويات، ويحيط بالدخلة جفت لاعب ذو ميمات سداسية، والدخلة مصمتة حالياً، وكانت فيما قبل تستخدم كسبيل چشمة[36]، ويعلو الدخلة

---

[33] من نوعية البلاطات الخزفية ذات اللون الأخضر الخالي من أي زخارف نباتية أو هندسية أو نصوص كتابية.

[34] **خوخة:** جمعها "خوخ"، وتعني في المصطلح الأثري الكوة الحائطية لتوصيل الضوء والهواء إلى داخل البناء، وأيضاً الباب الصغير بسور المدينة أو برأس الدرب أو الزقاق، كما تطلق على الفتحة أو الباب الصغير في الباب الكبير لاسيما في الأبواب الشاهقة الإرتفاع في الحصون والقلاع والخانات والوكالات والقصور؛ رزق، المعجم، ١٠١.

[35] **العقد النصف الدائري:** هو الأقدم والأكثر شيوعاً في العمارة الرومانية والبيزنطية، ومنه تطورت باقي العقود، يتألف من قطاع دائري يتجاوز نصف الدائرة بدون أي تدبيب في قمته أو تطويل في أرجله أو أطرافه، مما يكسبه القدرة على تحمل الوزن الواقع عليه وحسن توزيعه على الأكتاف النائية، وانتقل هذا العقد إلى العمارة الإسلامية المبكرة؛ محمد شعلان الطيار، الأقواس والعقود في العمارة الإسلامية، مجلة التراث العربي، ع(١٤٠-١٤١)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٦م، ٣٧.

[36] **الجشمة:** يُطلق عليها أيضاً مصطلح "المصاصة"، وتعتبر من الإضافات الجوهرية التي أُلحقت بالسبيل العثماني، وهي عبارة عن لوح حجري أو رخامي داخل حنية رأسية معقودة، تحتوي على بزبوز أو بزبوزين من النحاس، وأقدم مثال باقٍ لنا حتى الأن في مصر هو السبيل الجشمة الملحق بسبيل أمين أفندي ابن هيزع (١٠٥٦هـ/١٦٤٦م)، ثم ظهر في عدة أسبلة عثمانية أخرى، وقد

فتحة شباك مستطيلة الشكل مغشاة بشبكة سلكية، ويتوج هذا القسم من أقسام الواجهة من أعلى صف من الشرافات الحجرية بهيئة ورقة نباتية ثلاثية محمولة على قاعدة مقلوبة، "**شكل ٢**"، "**لوحة١٦، ٢٣، ٢٤**".

المعالجة الفنية لهذا القسم في اللوحات الأربع.

أولاً: أبعاد هذا القسم بوجه عام: بدراسة تفاصيل اللوحة الأولى للفنان الفرنسي "**بروتان، لوحة٤**"، يُلاحظ أنه بوجه عام كان حريصاً على رسم كامل امتداد هذا القسم من أقسام الواجهة من بدايته بأرضية الشارع وحتى صف الشرفات التي ينتهي بها من أعلى، وكذا ما يشتمل عليه من التكوين الأيمن ونعني به كتلة المدخل الرئيسي المفضي لداخل الجامع، والتكوين الأيسر ونعني به حنية الجشمة وما يعلوها، مع إظهار الأبعاد ومادة البناء، كما عبر بواقعية عن التفاصيل المعمارية من حيث الدخلة المعقودة وفتحة المدخل ودرفة الباب الخشبي والمكسلتين والعتب السفلي والعلوي والكابولين والنفيس وكسوة القاشاني والعقد العاتق وفتحة الشباك العلوي والعمودين المكتنفين لها والصدر المقرنص الذي يعلوها وانتهاءاً بالعقد المدائني، كما عبر عن حنية الجشمة الرأسية المعقودة وفتحة الشباك الذي يعلوها، أي أنه كان فيما سبق مشابهاً إلى حد كبير لما هو بالواقع في أبعاد وتفاصيل هذا القسم من الواجهة "**لوحة٤، ٥، ١٦ ← ٢٤**".

وبدراسة تفاصيل اللوحة الثانية للفنان النمساوي "**سوبودا، لوحة٦**"، يلاحظ أنه بوجه عام قام برسم النصف السفلي من امتداد هذا القسم من الواجهة، سواء فيما يتعلق بالتكوين الأيمن أو الأيسر منه، مع الحرص على إظهار الأبعاد ومادة البناء والتفاصيل المعمارية به، "**لوحة ٦، ٧، ١٦←٢٠، ٢٣**"، فيما تغاضى عن رسم النصف العلوي منه بما يشتمل عليه من فتحة الشباك بأعلى فتحة المدخل والصدر المقرنص لها والعقد المدائني، وكذا فتحة الشباك التي تعلو حنية الجشمة، وانتهاءاً بصف الشرفات، "**لوحة٦، ٧، ٢١، ٢٢، ٢٤**"، وبدراسة

أخذ السبيل الجشمة أوضاعاً وأشكالاً معمارية مختلفة، فنجده يستقل بإحدى واجهات السبيل، وفي أسبلة أخرى أخذ هذ التكوين موضعاً مجاوراً لشباك التسبيل، ويُرجح أن منشئوا الأسبلة عندما أضافوه إلى أسبلتهم أرادوا به التوسع في فعل الخير والطمع في المزيد من الثواب والدعاء، فجعلوها للفقراء من قاطني الحي لتزويدهم ومنازلهم بالمياه اللازمة ولكن بطريقة مقننة؛ محمود حامد الحسيني، الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة ١٥١٧-١٧٩٨م، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٨م، ٧١-٧٥؛ ميرفت محمود عيسى، الجشمة "دراسة وثائقية أثرية"، مجلة كلية الأداب، جامعة طنطا، ع (٢٠)، مج(١)، ٢٠٠٧م، ٢٦٣-٢٦٦.

تفاصيل اللوحة الثالثة للفنان الفرنسي "**جيراردیت، لوحة٨**"، يلاحظ أنه بوجه عام كان حريصاً مثله مثل "**بروتان**" في لوحته السابقة على رسم كامل ارتفاع هذا القسم من أقسام الواجهة وما يشتمل عليه من التكوينين الأيمن والأيسر، إلا أنه لم يُظهر النهاية العلوية للتكوين الأيمن فيما يعلو قمة العقد المدائني، وما يعلو التكوينين معاً من صف الشرفات، "**لوحة٨، ٩، ١٦ ←٢٤**"، وتختلف لوحة الفنان البريطاني "**تيندال، لوحة١٠**" عنهما في إبراز الارتداد الخاص بهذا القسم من الواجهة، وفي عدم إظهار إمتداد صف الشرفات بالنهاية العلوية وتحديداً فيما يعلو التكوين الأيسر منه، "**لوحة١٠، ١١، ١٥←٢٤**".

ثانياً: مادة البناء: عبرت لوحات الفنانين الأربعة بواقعية عن مادة البناء وما يتوافق مع الوضع الحالي من كونها من مداميك الحجر المتوسطة الحجم والمتراصة أفقياً، وباستثناء اللوحة الأولى الغير ملونة للفنان "**بروتان لوحة٤**"، لوحظ أن اللوحات الثلاث الباقية أظهرت وبوضوح شديد نوعية مداميك الحجر المستعملة والمعروفة أثرياً بمصطلح "**الأبلق**"[37] من اللونين الأحمر المشوب باللون البرتقالي والبيج المشوب باللون الأصفر، "**لوحة٦، ٨، ١٠**"، وهو ما يتفق مع الوضع الحالي، على أن الدرجة اللونية في تلك اللوحات جاءت أكثر عُمقاً وإشراقاً من الوضع الحالي وهذا عائد بطبيعة الحال إلى الخطة اللونية التي اتبعها فناني هذه اللوحات من اختيار درجات غامقة زاهية تعبر من ماهية الحجر الأبلق، كما أن توزيع الضوء بها لاسيما وأنها رُسمت فترة سطوع الشمس وانعكاس أشعتها على الواجهة أدى إلى زهاء لون الحجر بها، مع الأخذ في الإعتبار أن لون الحجر حالياً أقل زهاءاً وبهاءاً نظراً لقدم بناء الأثر وما اعتراه من طول الفترة الزمنية وتأثير العوامل المناخية والترميمات المتتالية عليه، وكل ذلك أثر على الدرجة اللونية له وجعلها مختلفة عن مثيلاتها بتلك اللوحات، "**لوحة٦←١١**".

ثالثاً: واجهة الإرتداد: بدراسة تفاصيل اللوحة الأولى للفنان "**بروتان، لوحة٤**" يلاحظ أنه تغاضى تماماً عن رسم امتداد الواجهة الجانبية الشمالية الغربية لقاعدة المئذنة، والتي تمثل واجهة ارتداد هذا القسم عن القسم الأول من أقسام الواجهة الرئيسية لجامع جنبلاط، إلا أنه

---

[37] **الأبلق:** يُطلق عليه أيضاً مصطلح "المشهر"، ويعبر في المصطلح الأثري على مداميك حجرية بواجهات الأبنية والعمائر المختلفة تتبادل اللونين الأبيض والأسود أو اللونين الأحمر والأصفر، وأقدم مثال باقٍ لنا حتى اليوم إستعمل فيه الأبلق هو "حصن السمؤال" بالجزيرة العربية ويعود للقرن الخامس الميلادي، وشاع استعمال ظاهرة الأبلق في عمائر مصر خلال العصرين المملوكي والعثماني؛ رزق، الموسوعة، ١٠-١١.

بالرغم من ذلك قام برسم المصطبة المستطيلة الشكل التي كانت تتقدم واجهة هذا الارتداد وتلاصقها من جهة وتلاصق سلم كتلة المدخل من جهة أخرى، كما عبر عن امتدادها بطول تلك الواجهة والذي ينتهي عند الركن الأيمن بأسفل كتلة المدخل وتحديداً أسفل المكسلة اليمنى، وعن مادة بنائها من قالب حجري واحد كبير الحجم، وعن ارتفاعها والذي كان يُعادل إرتفاع ثلاث درجات من سلم المدخل الملاصق لها، وهذه المصطبة غير موجودة حالياً نظراً لإرتفاع مستوى منسوب سطح الطريق مما أدى لإختفائها تماماً، وهي نفسها المصطبة التي كان يرتكز على جزء من نهايتها قاعدة العمود المدمج بالشطف الحجري بلوحة الفنان "**تيندال**" كما سبق ذكره بالقسم الأول من أقسام الواجهة الرئيسية للجامع، "**شكل١، ٢**"، "**لوحة ٤، ٥، ١٠، ١٥**".

فيما تغاضى الفنان "**سوبودا، لوحة٦**" عن رسم واجهة هذا الإرتداد وكذا رسم المصطبة الحجرية، وليس معنى ذلك أن تلك المصطبة لم تكن موجودة فترة رسم تلك اللوحة عام ١٣٠٨هـ/١٨٩٢م، ولكن هذا عائد الى عدم اهتمام الفنان برسمها وإظهارها ضمن تفاصيل لوحته، "**لوحة٧**"، ويتفق معه أيضاً الفنان "**جيراريديت، لوحة٨**"، إلا أنه بالرغم من ذلك قام برسم جزء بسيط من نهاية واجهة هذا الإرتداد الملاصق مباشرة للكتف الأيمن لكتلة المدخل حيث التعبير عن تفاصيل المداميك الحجرية المتوسطة الحجم من اللونين الأحمر والبيج، والتصاق درجات سلم المدخل بهذا الجزء من الواجهة بشكل مباشر، "**شكل١، ٢**"، "**لوحة٩**".

بينما عبرت لوحة الفنان "**تيندال، لوحة١٠**" عن كامل واجهة هذا الارتداد مُظهرةً مادة البناء بها بنظام الأبلق، وكذا المصطبة المستطيلة الشكل المتوسطة الإرتفاع التي كانت تتقدم تلك الواجهة، على أن أهم ما يلاحظ في تلك اللوحة هو أن الفنان أظهر بمنتصف الثلث العلوي من تلك الواجهة وحدة معمارية تعرف بـ"القندلية"[38] مكونة من نافذتين سفليتين رأسيتين مستطيلتين متجاورتين، معقودة كل منها بعقد حدوة الفرس[39]، وتعلوهما في المنتصف نافذة

---

[38] **القندلية:** مكونة من نافذتين سفليتين رأسيتين مستطيلتين متجاورتين، تُسمى كل منهما بـ"قمرية"، تعلوهما في المنتصف نافذة مستديرة الشكل تعرف بـ"العين"، وهذه المجموعة تُسمى بـ"القندلية البسيطة"، بينما سُميت المجموعة التي تزيد قمرياتها السفلية والعلوية والمستديرة عن اثنتين بـ"القندلية المركبة"؛ رزق، المعجم، ٢٤٣-٢٤٤.

[39] **عقد حدوة الفرس:** هو عقد مستدير يتجاوز محيطه نصف محيط الدائرة، ويزيد قطره عن إرتفاعه قليلاً، وأقدم مثال لإستعماله في العمارة الإسلامية كان في الجامع الأموي بدمشق، وانتقل إلى مصر في جامع أحمد بن طولون، على أنه كان من أشهر أنواع العقود في العمارة الإسلامية بالأندلس والمغرب، كما ظهر بكثرة بالمنشآت المملوكية بمدينة القاهرة؛ رزق، المعجم، ١٩٣-١٩٤.

مستديرة الشكل صغيرة الحجم، وهذه القندلية غير موجودة الأن مثلها مثل المصطبة السابق ذكرها، "**لوحة٤، ١٠، ١١، ١٦**"، ويبدو أنه تم سد موضعها بمداميك من الحجر الأبلق لتدعيم قاعدة المأذنة شأنها في ذلك شأن فتحة المدخل الأصلي للجامع الذي تم سدها بمداميك الحجر بالقسم الأول من أقسام الواجهة كما سبق ذكره، "**شكل٢**"، "**لوحة١٠، ١١، ١٤، ١٦**"، كما رسم الفنان جزءاً لا بأس به من أحد أركان النهاية العلوية لتلك القاعدة قبل الانتقال للدورة الأولى من المئذنة، وذلك برسمه لأحد مناطق الانتقال التي تعلو القاعدة مباشرة وترتفع بمقدار ثلاثة مداميك حجرية، ومناطق الإنتقال بها عبارة عن أربعة مداميك منزلقة ومقلوبة إلى أسفل بواقع مثلث في كل ركن ويتم من خلالها شطف أركان القاعدة وتحويلها إلى بدن أسطواني، "**شكل٢**"، "**لوحة١٠، ١١**".

ويتضح من تلك المقارنات أن "**تندال**" كان حريصاً على الرغم من عدم رسمه لمئذنة الجامع إلى الإشارة إليها وإلى موقعها بالنسبة لكتلة المدخل حيث تقع عن يمينه، وذلك برسم قاعدتها والتأكيد على أنها في ارتفاعها تتساوى مع ارتفاع الواجهة الرئيسية للجامع، وأنها مكونة من بدن حجري مصمت فيما عدا عنصر القندلية، ولها واجهتين تُشرفان على الشارع، الأولى بالجانب الجنوبي الغربي منها، والثانية بالجانب الشمالي الغربي منها الذي يقع على يمين كتلة المدخل ويتعامد عليه، كما أظهر الفنان جزءً من أحد مناطق الإنتقال الركنية التي تعلوها، "**لوحة١٠، ١١**".

رابعاً: الإطارات الزخرفية: يلاحظ في لوحة الفنان "**بورتان، لوحة٤**"، عدم الاهتمام بإظهار تفاصيل زخرفة الجفت اللاعب التي تحيط بمكونات هذا القسم سواء للتكوين الأيمن أو الأيسر بل تم رسمها بشكل بسيط جداً أفقدتها شخصيتها المعروفة، هذا بخلاف عدم إبراز الإطار الحجري المحيط بجانبي دخلة المدخل والمزخرف بشكل فرع نباتي متماوج ينبثق منه زهور اللوتس المتفتحة المنفذة على الحجر بالحفر البارز، "**لوحة٤، ٥، ١٦←٢٤**"، فيما حرص باقي الفنانين على إظهار الإطار الزخرفي الأول السابق ذكره في لوحاتهم إلا أن الفنان "**سوبودا، لوحة٦**"، والفنان "**تيندال، لوحة١٠**"، كانا أكثر دقة وإبرازاً وَوضوحاً من الفنان "**جيراراديت، لوحة٨**" في المعالجة الفنية لهذا الإطار، أما الإطار الزخرفي النباتي الثاني فلم نجد له صدى أيضاً في لوحاتهم، "**لوحة٦←١١، ١٦←٢٤**".

خامساً: التفاصيل المعمارية للتكوين الأيمن "كتلة المدخل".

● **السلم:** أظهر الفنان "**بروتان، لوحة٤**"، الوضع القديم لما كان عليه السلم المتقدم لكتلة المدخل، من كونه ذو خمس درجات متتالية ومتدرجة في أبعادها، ذات قطاع نصف دائري، متوسطة الحجم والإرتفاع، ومن كون السلم غير ملتصق بواجهة الإرتداد مباشرة وإنما بجزء من إمتداد المصطبة المستطيلة الشكل السابق ذكرها، وهو ما يخالف الوضع الحالي من حيث الإقتصار على درجتين منخفضتين ذاتا قطاع نصف بيضاوي، وملتصقتان بواجهة الإرتداد مباشرة، وتشغلان غالبية مساحة عمق هذا الإرتداد، وهذا الإختلاف ناتج عن إرتفاع مستوى منسوب سطح الطريق كما سبق ذكره، "**لوحة٤، ٥، ١٥، ١٦**".

وبدراسة تفاصيل اللوحة الثانية للفنان "**سوبودا، لوحة٦**"، نشاهد الوضع القديم لما كان عليه هذا السلم تاريخ إنتاج تلك اللوحة عام ١٣٠٨هـ/١٨٩٢م، من كونه ذو أربع درجات متتالية مستطيلة الشكل ومتساوية الأبعاد ومن قوالب حجرية كبيرة الحجم متوسطة الإرتفاع، وهو ما يخالف الوضع الحالي الناتج عن إرتفاع مستوى منسوب سطح الطريق كما سبق ذكره على أن هناك ملاحظة هامة في رسم السلم بهذه اللوحة وهو أن امتداد درجاته محصور بين واجهة الإرتداد وبداية المكسلة اليسرى من الداخل بحيث لم يمتد وحتى نهايتها، "**لوحة ٦، ٧، ١٥، ١٦**".

ويتفق معه الفنان "**جيراردیت، لوحة٨**"، من كون السلم ذو أربع درجات متتالية مستطيلة الشكل متوسطة الحجم والإرتفاع، وفي إلتصاقه مباشرة بواجهة الإرتداد، وفي امتداد درجاته أيضاً، على أنه يلاحظ في تلك اللوحة قلة منسوب إرتفاع الدرجة الأخيرة الملاصقة لسطح الطريق وهو تعبير واقعي من الفنان حيث بدء إرتفاع مستوى منسوب سطح الطريق قليلاً عند رسم تلك اللوحة عام ١٣١٣هـ/١٨٩٧م، "**لوحة٨، ٩، ١٥، ١٦**".

وما سبق ذكره نشاهده في لوحة الفنان "**تيندال، لوحة١٠**"، إلا أنه يلاحظ أن الدرجة الأخيرة إنطمرت في الأرض تماماً ولم يعد ظاهراً منها سوى السطح العلوي "موضع القدم" فقط، تعبيراً من الفنان عن ازدياد ارتفاع منسوب مستوى الطريق عما سبق في الفترة ما بين (١٣١٣-١٣٢٦هـ/١٨٩٧-١٩١٠م)، كما أنه أظهر المصطبة الحجرية التي ظلت موجودة بموضعها حتى هذا التاريخ مع ملاحظة أن نهاية امتدادها عند نهاية الدرجة الأولى من السلم

وليس بأسفل المكسلة اليمنى مباشرة كما في لوحة "**بورتان**" في الفترة ما بين (١٢١٣-١٢١٦هـ/١٧٩٨-١٨٠١م)، وأخيراً يُلاحظ أن قوالب الحجر المبني منها السلم صارت أقل ارتفاعاً وأصغر حجماً، "**لوحة٤، ٨، ١٠، ١١، ١٥، ١٦**".

ومن تلك المقارنات نرى مدى حرص الفنانين الأربعة على إظهار السلم المتقدم لكتلة المدخل المفضي لداخل الجامع، وعدد درجاته ومادة انشاءه، وهيئته المتفاوتة من النصف الدائرية والمستطيلة، وأبعاده وإرتفاعه، وتأثير إرتفاع مستوى منسوب سطح أرضية الطريق عليه، "**لوحة٤←١١**".

- **المكسلتان:** على الرغم من التشابه التام لما جاء في اللوحات الأربع والوضع الحالي لموقع المكسلتين وأبعادهما إلا أن اللوحات أظهرت ما كان عليه الوضع الأصلي من إرتفاع المكسلتين عن مستوى سطح الطريق، وبعقد مقارنة بسيطة بينهما يتضح أن المكسلتين حالياً شبه ملتصقتين مباشرة سواء بسطح الدرجة الأولى من درجتي السلم بالنسبة للمكسلة اليمنى أو بسطح الطريق للمكسلة الثانية، على أن الفنان "**بروتان، لوحة٤**"، خالف الواقع والذي يُعد استمراراً للوضع القديم من خلو واجهتي المكسلتين من الزخارف والاكتفاء بإحاطة كل منهما بإطار من زخرفة الجفت اللاعب وإن كانت غير واضح المعالم قليلاً كما في باقي اللوحات، حيث قام بزخرفة واجهة كل منهما بفرعين نباتيين ملتويين يحصران بينهما أربع وحدات بيضاوية الشكل شُغل كل منها بزهرة لوتس أقفية متوسطة الحجم منفذة بالحفر البارز على مادة الحجر، "**لوحة٤←١١، ١٦، ١٧**".

- **العتب السفلي:** أظهرت لوحتي الفنانين "**بروتان، لوحة٤**"، وَ"**سوبودا، لوحة ٦**"، العتب السفلي الذي يتقدم فتحة المدخل وأبعاده وإرتفاعه وهو ما يتوافق مع الوضع الحالي إلا أنه مكسور حالياً من الجانب الأيمن له، على أن لوحتا الفنانين "**سوبودا، لوحة٦**"، وَ"**تيندال، لوحة١٠**"، ظهر بهما وجود درابزين خشبي قصير يتقدمه محصور بين كتفي فتحة المدخل، بُني اللون قاتم به خمس مربعات نافذة متتالية أفقياً، وهو يخالف الدرابزين المعدني القصير الموجود حالياً والمحصور ما بين منتصف امتداد المكسلتين والذي يُرجح أنه من إضافات لجنة حفظ الأثار المصرية أو من إحدى الترميمات المتأخرة للجامع للفصل ما بين العتب ودرجتي السلم، وخلاصة القول أن هذا الدرابزين ليس من أصل الإنشاء قديماً، "**لوحة٤←٧**،

١٥←١٧"، فيما لم يظهر هذا العتب أو الدرابزين بلوحة الفنان "**جيراردیت، لوحة٨**"، وذلك لأن زاوية الرسم بها كانت جانبية وليست في المواجهة كما في اللوحتين السابقتين، بخلاف وجود أحد بوابي الجامع واقفاً في فتحة المدخل مما تعذر معه ظهور التفاصيل الخاصة به، "**لوحة٨، ٩، ١٥ ←١٧**".

● **المصراع الخشبي:** على الرغم من التشابه التام ما بين لوحة الفنان "**بروتان، لوحة٤**" والوضع الحالي للمصراع الخشبي لفتحة المدخل من حيث التكوين العام له واحتوائه على خمسة مستويات أفقية إلا أنه عبر ببساطة شديدة عن تفاصيل زخرفة المعقلي التي تشغل الحشوة الوسطى المربعة الشكل في المستويين الثاني والرابع منه بحيث جاءت بعيدة عن زخم وثراء تلك الزخرفة في الواقع، "**لوحة٤، ٥، ١٧**"، ويتفق معه "**جيراردیت، لوحة٨**"، في معالجته الفنية للمصراع الخشبي وإن لوحظ عدم ظهور كامل تفاصيل مستوياته الخمس نظراً لأن زاوية الرسم بتلك اللوحة جاءت جانبية وليست في المواجهة كما باللوحة السابقة، كما أن وقوف بواب الجامع أمامه أدى لإختفاء بعض تفاصيله، كما يلاحظ تلوينه بلون أخضر زاهي مع إستعمال اللون الأزرق والبني ببعض الحشوات، "**لوحة٤، ٥، ١٧**"، فيما تغاضى "**سوبودا، لوحة٦**"، تماماً عن إظهار هذا المصراع الخشبي، وكان واقعياً في ذلك حيث المدخل مفتوح تماماً لدخول المصلين لأداء الصلاة بالجامع يدل على ذلك وجود أحذيتهم متقدمة الدرابزين السابق ذكره، "**لوحة٦، ٧، ١٧**"، ويتفق "**تيندال، لوحة١٠**" معه في ذلك نظراً لخروج بعض المصلين من الجامع بعد الفراغ من تأدية الصلاة، "**لوحة١٠، ١١، ١٧**".

● **البحر الحجري:** على الرغم من التشابه التام بين لوحة الفنان "**بروتان، لوحة٤**"، والوضع الحالي لموقع البحر الحجري الزخرفي الذي يعلو كل مكسلة من مكسلتي المدخل، والخالي حالياً من أي زخارف أو نصوص كتابية مدونة به[40]، إلا أن الفنان خالف الواقع والذي غالباً ما احتوى على نص قرآني كريم مضافاً إليه نص تأسيسي كما هو الشائع في غالبية البحور الكتابية التي تعلو مكاسل مداخل العمائر المملوكية والعثمانية بمدينة القاهرة[41]، حيث قام

---

[40] هذ الجامع من الأثار التي تآكلت نصوص طرز مداخلها أو أنها لم تدون من الأساس، وصارت أماكنها فارغة ولا يمكن التعرف على ما كانت تحتويه فيما قبل.

[41] يُعرف هذا البحر بالطراز وهو الشريط الكتابي الذي غالباً ما يمتد قليلاً على وجه المدخل ثم يدور بالحِجر أعلى المكسلتين في إطار ممتد وتقطعه فتحة الباب، ويدون به نص كتابي، ومن الطراز ما اقتصر على نص قرآني فقط، ومنه ما يبدأ بأية قرأنية يليها

برسم وريدات متفتحة ثُمانية البتلات متوسطة الحجم محصورة داخل وحدات دائرية الشكل منفذة بالحفر البارز على مادة الحجر، "**لوحة٤، ٥، ١٦←١٨**"، فيما تغاضى فناني اللوحات الثلاث الباقية تماماً عن تحديد موقع هذا البحر الحجري على الرغم من حرصهم على إبراز القوالب الحجرية لكتفي كتلة المدخل بأعلى المكسلتين، وربما يعود ذلك إلى أن خلوه من الزخارف أو النصوص الكتابية جعلهم لا يهتمون بإبرازه أو تحديده، "**لوحة٦←١١، ١٦←١٨**".

● **العتب العلوي والنفيس والعقد العاتق:** على الرغم من التشابه التام ما بين لوحة الفنان "**بروتان، لوحة٤**"، والوضع الحالي للعتب العلوي الذي يعلو فتحة المدخل من حيث أبعاده وهيئته العامة إلا أن الفنان عبر ببساطة شديدة عن تفاصيل الزخارف الهندسية به، كما رسم النفيس مصمتاً بدون أي تفاصيل تعبر عن البلاطات الخزفية التي تكسوه، وهو في معالجته الزخرفية لواجهة العقد العاتق الذي يعلو النفيس السابق ذكره قام برسم دائرة صغيرة بالمنتصف بها وريدة متفتحة ثمانية البتلات محصورة من الجانبين بفرع مائل من ثلاث زهور لوتس متتالية صغيرة الحجم، بخلاف وردتين من الورد البلدي المتفتح موزعتين بكوشتي العقد، وهو ما يخالف تماماً الوضع الأصلي القديم والموجود إلى الأن من زخرفة واجهة العقد بزخارف لأفرع نباتية ملتفة ومتداخلة في زخم وثراء واضح تحصر فيما بينها زهور اللوتس، على أن اللوحة أظهرت أن الوريدة المفصصة والمفرغة حالياً بمنتصفه كانت موجودة سابقاً في الفترة ما بين (١٢١٣-١٢١٦هـ/١٧٩٨-١٨٠١م)، وأنها سقطت فيما بعد، "**لوحة٤، ٥، ٢٠**"، فيما تغاضى الفنان "**سوبودا، لوحة ٦**"، تماماً عن رسم زخارف كل من واجهتي العتب العلوي الذي رُسم بحجم أكبر كما ظهر وكأنه مُلبس بلوح رخامي عريض رمادي اللون مشوب باللون الأزرق، وكذا العقد العاتق الذي يعلوه، وهو ما يخالف تماماً الوضع الأصلي القديم والموجود إلى الأن من زخم وثراء الوحدات الزخرفية بهما، كما أنه أظهر النفيس ملبساً ببلاطة واحدة زرقاء اللون زاهية مشوبة باللون الأبيض وهو ما يخالف الوضع الحالي من كونه مكسو بقطع من بلاطات رأسية مستطيلة الشكل صغيرة الحجم من القاشاني الأخضر اللون، "**لوحة٦، ٧،**

نص إنشائي بإسم المنشئ وألقابه والتاريخ أو بدون تأريخ، وقد يقتصر على النص الإنشائي فقط دون آيات قرآنية؛ محمد سيف النصر أبو الفتوح، مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة الدينية والمدنية (٦٤٨هـ/١٢٥٠م-٧٨٤هـ/١٣٨٢م)، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الأثار، قسم الأثار الإسلامية، ١٩٧٥م، ١٣٠-١٣١.

٢٠"، ويتفق معه الفنان "**جيراردیت، لوحة٨**"، في معالجته الفنية السابقة من التغاضي عن رسم تفاصيل الزخارف الهندسية والنباتية لكل من العتب والعقد العاتق بل إنه رسمهما إضافة إلى العتب بقوالب حجرية طوبية اللون مصمته، على أنه يتوسط العقد شكل الوريدة المفصصة والمفرغة مما يُظهر أنها سقطت في الفترة ما بين (١٢٨٦-١٣٠٨هـ/١٨٨٠-١٨٩٢م)، "**لوحة٨، ٩، ٢٠**"، فيما أظهر الفنان "**تيندال، لوحة١٠**" تفاصيل الزخارف النباتية الهندسية بالتفاصيل المعمارية السابقة إلا أنها جاءت غير دقيقة وغير واضحة لاسيما وأن زاوية الرسم كانت جانبية مما تعذر معه إظهارها بهيئة متقنة، على أنه يُلاحظ أن النفيس يشبه الوضع الحالي من كسوته ببلاطات خزفية خضراء اللون، كما أنه رسم الوريدة المفصصة في موضعها بعكس اللوحة السابقة، "**لوحة١٠، ١١، ٢٠**".

● **الشباك الخوخة:** على الرغم من التشابه التام بين لوحة الفنان "**بروتان، لوحة٤**"، في المعالجة الفنية للشباك الخوخة الذي يعلو فتحة المدخل سواء في موضعه وأبعاده والصدر المقرنص الذي يعلوه والعمودين المدمجين بجانبيه، إلا أنه رسمه مُغشى من الخارج بشبكة من المصبعات المعدنية، وهو ما يخالف الواقع حالياً وما كان موجوداً في الأصل من كون الشباك مغشى بخشب الخرط المقسم إلى أربع حشوات مربعة ومستطيلة الشكل ذات زخارف مفرغة قوامها عنصر السدائب الرئيسية المائلة التي تتقاطع فيما بينها في أشكال تشبه النجوم الرباعية الصغيرة الحجم، "**لوحة٤، ٥، ٢١**"، فيما كان هذا الشباك من ضمن العناصر المعمارية التي لم تظهر بلوحة "**سوبودا، لوحة٦، ٧**"، بينما جاء في لوحتي الفنانين "**جيراردیت، لوحة٨**"، وَ"**تيندال، لوحة١٠**" صورة طبق الأصل من الموجد حالياً من حيث الموقع والأبعاد والتغشية الخشبية وكان الاختلاف بينهما في إعطائه اللون الأخضر الزاهي، "**لوحة٨←١١، ٢١**".

● **العقد المدائني:** نلاحظ في لوحات كلاً من الفنان "**بروتان، لوحة٤**"، وَ"**جيراردیت، لوحة٨**" وَ"**تيندال، لوحة١٠**"، أنهم في رسمهم للعقد المدائني -الثلاثي- المتوج لفتحة المدخل الحالي للجامع قد التزموا ما هو في الواقع من حيث موقعه وأبعاده وكونه عقد مدائني بسيط[42] مجرد

[42] شاع هذا النموذج البسيط من العقد المدائني في العديد من مداخل الجوامع العثمانية بمدينة القاهرة، ومنها جامع مراد باشا (٩٧٦-٩٧٩هـ/١٥٦٨-١٥٧١م)، والملكة صفية (١٠١٩هـ/١٦١٠م)، وآلتي برمق (١٠٣٣هـ/١٦٢٣م)، وجامع مرزوق الأحمدي (١٠٤٣هـ/١٦٣٣م)، والفكهاني (١١٤٨هـ/١٧٣٥م)، وجامع محرم محمود (١٢٠٧هـ/١٧٩٢م)، ويرجع استخدام العقود المدائنية البسيطة أو المجردة في تتويج حجور مداخل العمائر الإسلامية إلى العصر المملوكي البحري، كما بمدخل مئذنة سلار وسنجر

يخلو فصيه الجانبيين من المقرنصات أو أي حليات معمارية وزخرفية أخرى، **"لوحة٤، ٥، ٨ ←١١، ٢٢"**، فيما كان هذا العقد من ضمن العناصر المعمارية التي لم تظهر بلوحة الفنان **"سوبودا"، "لوحة٦، ٧، ٢٢"**.

● **الشرفات:** رسم الفنان **"بروتان، لوحة٤"** عدد (١٠) شرفات كاملة يكتنفها نصفي شرفة بواقع نصف شرفة ببداية ونهاية أعلى الواجهة وهو ما يخالف الوضع الحالي والذي يُعد استمراراً للوضع الأصلي القديم من وجود عدد (٨) شرفات كاملة محصورة من الجانبين بنصف شرفة، فيما أظهر الفنان **"تيندال، لوحة١٠"**، في الجزء الظاهر من بداية الواجهة في لوحته عدد (٤) شرفات فقط، **"لوحة١٠، ١١، ١٦"**، وكانت الشرفات من ضمن العناصر المعمارية التي لم تظهر بلوحة كل من الفنان **"سوبودا"، "لوحة٦، ٧، ١٦"**، والفنان **"جيراردیت" "لوحة٨، ٩، ١٦"**.

سادساً: التفاصيل المعمارية للتكوين الأيسر.

● **الجشمة:** بالنسبة لحنية الجشمة الواقعة على يسار كتلة المدخل بالتكوين الأيسر من هذا القسم يُلاحظ أن الفنان الفرنسي **"بروتان، لوحة٤"**، أظهر الوضع السابق لها من كونها حنية بسيطة غير ممتدة لأرضية الشارع كما هو الوضع حالياً إذ كان يفصلها عنها ثلاثة مداميك حجرية، كما أظهر احتوائها على لوح رخامي ملبس على مادة الحجر، مستطيل الشكل رأسي الهيئة بالثلث السفلي منها كان ينبثق من حافته العليا صنبورين معدنيين لخروج الماء منهما إلا أن هذا اللوح بالصنبورين غير موجودين حالياً حيث المعاينة الدقيقة لتلك الحنية تظهر موضع وجودهما القديم، كما أظهرت اللوحة أن هذا اللوح كان يوجد على جانبيه عمود رخامي مدمج، لكل منهما قاعدة وتاج ناقوسيين صغيري الحجم، وبدن أُسطواني مزين بخطوط موروبة أو لولبية، وكان يعلو اللوح الرخامي ثلاثة إطارت أفقية على مسافات متقاربة، متفاوتة الأبعاد بين الرفيعة بشكل ملحوظ والمتوسطة الحجم، مزينة جميعها بزخارف متنوعة، الإطار العلوي به زخرفة من خطوط مائلة متقاطعة، والإطار الأوسط به زخارف نباتية من أفرع وأوراق ولفائف متداخلة، أما الإطار السفلي فبه خطوط دقيقة مائلة، يلي ذلك امتداد الحنية إلى

الجاولي (٧٠٣هـ/١٣٠٣م)، والمدخل الجانبي لجامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة (٧٣٥هـ/١٣٣٤م)، ومدرسة إينال اليوسفي (٧٩٥هـ/١٣٩٢م)، وجامع السلطان الغوري بعرب اليسار (٩١٥هـ/١٥٠٩م)؛ الحداد، المدخل، ١٦٥-١٦٦.

أعلى والتي يتوجها عقد نصف دائري زُخرف باطنه بزخارف إشعاعية تنتهي من أعلى بصف من المقرنصات وهو الموجود إلى الآن، مع إظهار الكتفين البسيطين الواقعين بأعلى العمودين الرخاميين السابق ذكرهما والحاملين لرجلي عقد الحنية، وأخيراً كان يتقدم هذه الحنية درجة واحدة مستطيلة الشكل محصورة بين الدرجة السفلى من سلم كتلة المدخل وبين بداية القسم الثالث من الواجهة، يعلوها بالمنتصف درجة كاملة إسطوانية الشكل ترتفع حتى بداية الحنية من أسفل في حائط الواجهة، وكانت تستعمل تلك الدرجة ذات الهيئة المميزة لوقوف الأطفال عليها لسهولة استعمال الصنبورين، هذا بخلاف وضع الأواني والجِرار وغيرها عليها لسهولة ملئها بالمياه المتدفقة من الصنبورين، وهاتين الدرجتين غير موجودتين حالياً وذلك لإرتفاع مستوى منسوب سطح الطريق، "**لوحة٤، ٥، ١٦، ٢٣**".

فيما أظهرت لوحة الفنان "**سوبودا، لوحة٦**"، الجشمة بشكل مختلف عما سبق فبداية نجد أن العقد المتوج لها اقتصر على المقرنصات التي تزين حنيته مع خلو باطنه من الزخرفة الإشعاعية، كما ظهرت كوشتيه مكسوتين ببلاطات خزفية ذات زخارف نباتية ملونة على أرضية بيضاء اللون، وعدم ظهور الإطارات الزخرفية الثلاثة السابق ذكرها، مع بقاء اللوح الرخامي بعموديه الرخاميين، وصار أكثر طولاً تبعاً لإمتداد الحنية ذاتها بحيث لا يفصلها عن أرضية الشارع سوى درجتين بسيطتين تقف على السفلى منهما طفلة صغيرة تشرب من الصنبور الأيمن، "**لوحة٦، ٧، ٢٣**"، وهو ما ظهر بلوحة الفنان "**جيراردیت، لوحة٨، ٩**"، إلا أنه تم تلوين الحنية بلون رمادي وسماوي باهت بخلاف اللونين البرتقالي والبيج، فيما ظهرت الجشمة بلوحة الفنان "**تيندال**" مشابهة تماماً للوضع الحالي لها، "**لوحة١٠، ١١، ٢٣**".

● **فتحة الشباك:** نلاحظ في لوحات كلاً من الفنانين "**بروتان، لوحة٤**"، وَ"**جيراردیت، لوحة٨**" وَ"**تيندال، لوحة١٠**"، أنهم في رسمهم لفتحة الشباك التي تعلو حنية الجشمة قد التزموا ما هو في الواقع من حيث موقعها وأبعادها إلا أنهم أوضحوا ما كانت عليه قديماً من وجود شبكة من المصبعات المعدنية تغشيها من الخارج وهو غير الموجود حالياً من كونها مغشاة بشبكة سلكية بسيطة، "**لوحة٤، ٥، ٨←١١، ٢٤**"، فيما كان هذا الشباك من ضمن العناصر المعمارية التي لم تظهر بلوحة الفنان "**سوبودا**"، "**لوحة٦، ٧، ٢٤**".

ثالثاً: القسم الثالث من تلك الواجهة، "شكل٢"، "لوحة٢٥←٣٢".

الواقـع: يمثل هذا القسم الواجهة الجنوبية الغربية للسبيل والمطلة على الشارع الرئيسي، والتي يعلوها أيضاً الواجهة الجنوبية الغربية للكتاب، ويأخذ هيئة نصف دائرية، يبلغ قطره (٩,٥٠م)، ويبدأ من أسفل بواجهة السبيل التي يتقدمها عتب رخامي ممتد يأخذ نفس إستدارة الواجهة، يرتفع عن أرضية الشارع بمقدار (٩٠سم)، وعمقه (٤٠سم)، ومكون من عشرة ألواح رخامية متلاصقة، مستطيلة الشكل متساوية الأبعاد، كما أنه محمول على ثلاثة صفوف متتالية من المقرنصات الحجرية، ويشغل واجهة السبيل أعلى العتب وحتى نهايتها ثلاثة عقود نصف دائرية، العقدين الأول والثالث متشابهين ومتساويين، اتساع كل منهما (٢,٥٥م)، ويتكون كل عقد منهما من إحدى عشر صنجة متراصة، أما العقد الثاني "الأوسط" فهو أوسع من العقدين الآخرين حيث يبلغ اتساعه (٣,٤٠م)، ومكون من ثلاثة عشر صنجة متراصة، وقد زخرفت كوشات العقود الثلاث ببلاطات من القاشاني المزين بزخارف نباتية متنوعة تمثل ثمار الخرشوف[43]، وزهور القرنفل[44] والتوليب[45] وغيرها، منفذة جميعاً باللون الأزرق والأخضر والطماطمي على أرضية بيضاء اللون، ويحيط بكل عقد من عقود الواجهة جفت لاعب ذو ميمات سداسية، ويحمل العقود الثلاثة أربعة أعمدة رخامية مدمجة بالواجهة، لكل منها قاعدة ذات ثلاث إطارات متدرجة، السفلي منها مُزين بأشكال لمثلثات صغيرة الحجم مقلوبة ومعدولة بالتناوب، يليها بدن أُسطواني رشيق يبدأ من أسفل بإطار بيضاوي مزين بزخارف نباتية من

---

[43] **ثمرة الخرشوف:** لعبت تلك الثمرة دوراً بارزاً في الزخرفة المصرية القديمة، وكانت بتلاتها توزع بطريقة زخرفية معينة في صفوف متتالية، ثم انتقلت إلى الزخرفة الآشورية ومنها رحلت إلى الزخرفة اليونانية، واستخدمت بكثرة على الفنون التطبيقة العثمانية المختلفة والتي تسربت إليها من الفن البيزنطي؛ سعيد، الموسوعة، ٢٤٠-٢٤١.

[44] **زهرة القرنفل:** تعتبر من أهم الزهور المفضلة لدى الأتراك، ولا يُعرف على وجه التحديد الموطن الأصلي لها، وإن كان البعض يرجعها إلى إيران في العصر الساساني، فيما يرمز القرنفل في الفن المسيحي للحب النقي، وكان الأتراك مغرمين بها لدرجة فائقة وانتقلت إليهم عبر التأثيرات الفارسية المقتبسة من الفن الصيني، وإعتبرها الأتراك رمزاً للسعادة والحكمة والمعرفة، وحفلت بها فنونهم التطبيقية خاصة على الخزف بصفة أساسية سواء على البلاطات أو التحف الحزفية؛ سعيد، الموسوعة، ٢٠٨-٢١٢.

[45] **زهرة التوليب:** زخرفة قديمة ترمز في اليونانية إلى الرياح، في حين تُعرف في إيران بإسم زهرة السوسن والزنبق، وهي متعددة الألوان وأكثرها الأبيض الناصع، وعرفت في تركيا بإسم زهرة "اللاله" أو "Tulipe"، وبالغوا من استخدامها في موضوعاتهم الزخرفية لكونها تتعلق عندهم ببعض المعتقدات الدينية والتي منها أن كلمة "لاله" تتكون من نفس الحروف التي يتكون منها لفظ الجلاله "الله"؛ سعيد، الموسوعة، ٢٠٢-٢٠٨.

أفرع ملتفة ينبثق منها أوراق نباتية بسيطة تتخللها زهور اللوتس الصغيرة الحجم، يلي ذلك قنوات غائرة تمتد لمنتصف إرتفاع البدن، يليها نفس الإطار الزخرفي النباتي السابق ذكره، يلي ذلك خطوط موروبة أو لولبية، ويعلو البدن تاج بسيط أُسطواني الشكل، وزخارف الأعمدة منفذة بالحفر البارز على مادة الرخام، ويعلو التاج طبلية رخامية لحمل أرجل عقود الواجهة مزخرفة بصف من المقرنصات، يعلوها طبلية أخرى خشبية من إطارات متدرجة، ثم طبلية حجرية مربعة الشكل محددة أضلاعها بجفت لاعب يحصر بمنتصفه نجمة ثمانية الأضلاع، **"شكل٢"، "لوحة٢٥←٢٨".**

ويتوسط كل عقد من العقود الثلاثة فتحة شباك كبيرة معقودة بعقد نصف دائري، اتساع كل من فتحتي الشباك الأولى والثالثة (١,٥٥م)، بينما يبلغ اتساع فتحة الشباك الثانية (٢,٣٠م)، ويغلق على كل منها من الخارج تغشية نحاسية مفرغة، زخرفت من أسفل ببائكة[46] عبارة عن صف من العقود النصف دائرية لتسهيل حركة استخدام كيزان الشرب، والتي يبلغ عددها في كل من تغشيتي الشباكين الأول والثالث سبعة عقود، بينما يبلغ عددها في تغشية الشباك الثاني عشرة عقود، ويعلو صف العقود منطقة مستطيلة الشكل زخرفت بزخارف مفرغة قوامها عقود ثلاثية صغيرة الحجم يرتكز فيها رجلي كل عقد منها على طاقيتي عقدين آخرين مكونة في مجموعها أشكالاً تشبه البخاريات[47]، وتنتهي كل تغشية من أعلى بزخارف مفرغة قوامها أفرع نباتية حلزونية وملتوية ينبثق منها زهور لوتس متوسطة الحجم، ويكتنف جانبي فتحة الشباك الثاني إطار حجري زُخرف بخمس وحدات رأسية متشابهة ومتتالية ومتساوية، كل منها عبارة عن فرعين نباتيين متدابرين ملفوفين من أعلى وأسفل يحصران بينهما في المنتصف ورقة نباتية ثلاثية الفصوص، بينما يكتنف جانبي كل من فتحتي الشباكين الأول والثالث إطار حجري زُخرف بسبع وحدات أفقية متشابهة ومتتالية ومتساوية محصورة من أعلى وأسفل بنصف وحدة زخرفية، كل منها عبارة عن شكل بيضاوي به زهرة لوتس متوسطة الحجم ثمانية البتلات، تتجه تارة لليمين وأخرى لليسار بالتبادل بينهما، ويحيط بجانبي الشباك والعقد المتوج له وكوشتيه جفت لاعب ذو ميمات سداسية، وجميع تلك الزخارف منفذة بالحفر البارز في

---

[46] **البائكة:** تعني في المصطلح الأثري سلسلة من العقود المتتالية في صف واحد، ترتكز على أعمدة أو دعامات في خط مستقيم على أبعاد متساوية، رزق، المعجم، ٣٢.

[47] الحسيني، الأسبلة، ٩٤-٩٥.

الحجر، مع ملاحظة وجود بقايا من بلاطات القاشاني بكوشات عقود الشبابيك عليها زخارف نباتية من أوراق رمحية مسننة وأخرى زجزاجية وثمار الخرشوف والقرنفل والتوليب، "**شكل٢**"، "**لوحة٢٥←٢٩**".

ويوجد أعلى عقد الشباك الأوسط حشوة رخامية مستطيلة الشكل مدون عليها نص كتابي من ثمانية بحور لأبيات شعرية بخط النسخ بأسلوب الحفر البارز نصها:- "**شكل٢**"، "**لوحة ٢٥، ٣٠**".

لكتخدا جاويشان جاه وقدر ورفعة بشيخ البلد ابراهيم بك خليل

أمير لوجه الله أبذل جهده وأجرى سبيلا حاز كل جميل

فجاء بحمد الله أعذب مورد على رغم واش وحاسد وفضول

له العز والاقبال والسعد أرخوا سبيل علي فاز خير سبيل ١٢١٢[48].

ويعلو واجهة السبيل رفرف خشبي زخرف بصف من العرائس الخشبية المفرغة أو شراشيف ذات حنايا مفصصة، "**شكل٢**"، "**لوحة٢٥، ٣١**".

ويعلو الرفرف السابق واجهة الكتاب والتي ترتد بمقدار (١،١٠م) عن واجهة السبيل، ويشغلها ثلاث فتحات شبابيك معقودة بعقود نصف دائرية متساوية، ويتكون كل عقد منها من عشر صنجات حجرية متراصة، وترتكز أرجلها على طبالي مزينة بصف من المقرنصات، ويحمل العقود عمودان رخاميين ذا بدن إسطواني وتاج وقاعدة دائرية، ويغلق على فتحات الشبابيك حالياً ألواح زجاجية محددة بأطر خشبية، ويوجد بكوشات العقود المتوجة لفتحات الشبابيك بقايا بلاطات من القاشاني مشابهة للموجودة بكوشات عقود واجهة السبيل، "**شكل٢**"، "**لوحة٢٥، ٣٢**".

المعالجة الفنية لهذا القسم في اللوحات الأربع.

أولاً: أبعاد هذا القسم بوجه عام: بدراسة تفاصيل لوحة فنان الحملة الفرنسية "**بروتان، لوحة٤**" يُلاحظ أنه بوجه عام كان حريصاً على رسم كامل امتداد هذا القسم من بداية واجهة

---

[48] في هذا النص يلاحظ أن الخطاط ذكر تاريخ الإنشاء مرتين؛ الأولى بحساب الجمل في عبارة "سبيل علي فاز خير سبيل"، والثانية بالأعداد العربية في "١٢١٢"، للإستزادة انظر؛ الحسيني، الأسبلة، ١١٥، ٢٨٣، ٢٨٦.

السبيل وحتى نهاية واجهة الكتاب، وكذا ما تشتمل عليه كل واجهة منهما من التفاصيل المعمارية المختلفة مع إظهار مادة البناء، أي أنه كان فيما سبق ذكره مشابهاً إلى حد كبير لما هو بالواقع في أبعاد وتفاصيل هذا القسم من الواجهة، "**لوحة٤، ٥، ٢٥**"، فيما يلاحظ أن الفنان النمساوي "**سوبودا، لوحة٦**"، لم يتطرق إلى هذا القسم تماماً إلا في إظهار جزء بسيط من بداية يمين العتب الرخامي بمقدمة واجهة السبيل وقطاع رأسي ضئيل من العمود الرخامي الأول من أعمدة تلك الواجهة، "**لوحة٦، ٧، ٢٥**"، أما عن لوحة الفنان الفرنسي "**جيراريديت، لوحة٨**"، فيلاحظ أنه قام برسم كامل العقد الأول "الأيمن" من واجهة السبيل وقطاع كبير من العقد الثاني "الأوسط" مع ظهور جزء من الرفرف الخشبي فيما يعلو العقد الأول، في حين لم يتطرق لواجهة الكتاب تماماً، "**لوحة٨، ٩، ٢٥**"، ويتشابه معه أيضاً الفنان البريطاني "**تيندال، لوحة١٠**"، إلا أنه يختلف عنه في رسم قطاع رأسي صغير من العقد الثاني، مع رسم مساحة أكبر من الرفرف الخشبي أعلى العقدين الأول والثاني من عقود واجهة السبيل، "**لوحة١٠، ١١، ٢٥**".

ثانياً: مادة البناء: عبرت لوحات الرحالة الأربع محل الدراسة بواقعية عن مادة البناء وما يتوافق مع الوضع الحالي من كونها من مداميك الحجر المتوسطة الحجم والمتراصة أفقياً، هذا بخلاف استعمال الرخام في العتب المتقدم لواجهة السبيل، والأعمدة المدمجة به، ومادة النحاس في التغشيات المعدنية، وكذا البلاطات الخزفية في تكسية كوشات العقود، وأخيراً مادة الخشب في الرفرف وبعض الطبالي، "**لوحة٤←٣٢**".

ثالثاً: التفاصيل المعمارية لواجهة السبيل.

● **مصاطب المارة**[49]: أظهر الفنان "**بروتان، لوحة٤**"، الوضع القديم لما كان عليه من وجود ثلاث مصاطب بسيطة بعدد شبابيك التسبيل الثلاثة بالواجهة، تقع على مسافات متقاربة متقدمة أسفل واجهة السبيل، ومبنية من مداميك الحجر الكبيرة الحجم الأفقية الهيئة، وتأخذ شكلاً مستطيلاً، كل منها مكون من درجتين؛ السفلى أكبر حجماً وأطول امتداداً، يعلوها الدرجة

[49] **مصطبة المارة:** تتقدم شبابيك التسبيل ومخصصة لصعود المارة والوقوف عليها لتناول كيزان الشرب، ولها مسميات أخرى متنوعة في الوثائق، كما تنوعت أشكالها فمنها المستطيل والمربع والنصف دائري والبيضاوي والمفصص؛ الحسيني، الأسبلة، ٦٤.

العليا، مع وجود كوة مفرغة مربعة الشكل متوسطة الحجم مشتركة في وسط كلا الدرجتين أكبر الظن أنه كان يوضع بها الأواني الممتلئة بالماء من السبيل حتى انتهاء باقي ملئ الأواني وحملها وتوزيعها بين البيوت والمحلات والقهاوي وغيرها، وهذه المصاطب أضافها المعمار أمام واجهة السبيل رغبة منه في توفير مزيد من الراحة للمارة والمترددين ومستخدمي السبيل حتى يكونوا أكثر استقراراً أثناء وقوفهم عليها لسهولة الوصول إلى كيزان الشراب بشبابيك السبيل وليكونوا في مأمن من حركة الشارع، وهي غير موجودة الأن وذلك لكونها طُمرت في باطن الأرض لعلو منسوب مستوى سطح الطريق، على أنه بالمعاينة الدقيقة من خلال الزيارة الميدانية تلاحظ وجود بعض بقاياها في الطريق أمام الواجهة، **"لوحة٤، ٥، ٢٥، ٢٦"**.

وبدراسة تفاصيل اللوحة الثالثة للفنان **"جيراردیت، لوحة٨"**، ظهرت المصطبة الأول والثانية وتحديداً الدرجة العليا بكل منهما فقط، يجلس عليها بعض عابري الطريق ومرتادي السبيل، وهو تعبير واقعي من الفنان حيث بدء ارتفاع مستوى منسوب سطح الطريق قليلاً عند رسم تلك اللوحة عام ١٣١٣هـ/١٨٩٧م، **"لوحة ٨، ٩"**، فيما يلاحظ في لوحة الفنان **"تيندال، لوحة ١٠"**، أن الدرجة العليا أيضاً انطمر جزء كبير من ارتفاعها في الأرض تماماً ولم يعد ظاهراً سوى السطح العلوي منها فقط، تعبيراً من الفنان عن ازدياد ارتفاع منسوب مستوى الطريق عما سبق في الفترة ما بين (١٣١٣-١٣٢٦هـ/١٨٩٧-١٩١٠م)، **"لوحة١٠، ١١، ٢٥"**.

- **صفوف المقرنصات:** أظهرت اللوحات الثلاث صفوف المقرنصات بأسفل واجهة السبيل، إلا أنه قبل التطرق إليها نذكر أن تلك المقرنصات كانت في الأصل مقامة على ثلاثة صفوف من المداميك الحجرية الأفقية المتوسطة الحجم، وهو ما أظهرته بوضوح لوحة الفنان **"بورتان، لوحة٤"**، أي أن صفوف المقرنصات لم تكن ملتصقة بسطح الطريق كما هو الواقع حالياً، كما أظهرت نفس اللوحة أن مصاطب المارة السابق ذكرها كانت تتساوى في إرتفاعها مع إرتفاع تلك المداميك الحجرية، فيما ظهر صفين فقط من صفوف المداميك الحجرية في لوحتي كل من الفنانين **"جيراردیت، لوحة٨"**، وَ**"تيندال، لوحة١٠"**، وذلك لارتفاع منسوب مستوى سطح الطريق، **"لوحة٤، ٥، ٨←١١، ٢٦"**، أما بالنسبة لصفوف المقرنصات فإن العدد الأصلي لها كان أربعة صفوف متتالية منفذة بالحفر البارز في قوالب الحجر وليس ثلاثة صفوف فقط كما هو الوضع حالياً وذلك لارتفاع منسوب مستوى سطح الطريق، وهو ما ظهر جلياً في لوحات الفنانين الثلاث، **"لوحة٤، ٥، ٨←١١، ٢٥، ٢٦"**، على أن لوحة الفنان **"بورتان،**

لوحة٤"، أظهرت لنا وجود ثلاث فتحات صغيرة نافذة ذات عقود منكسرة في صف المقرنصات السفلي المنطمر حالياً كانت تستخدم في تصريف مياه تنظيف السبيل وأحواضه إلى الشارع، **"لوحة٤، ٥، ٢٥، ٢٦"**.

● **العتب الرخامي:** تبدأ به واجهة السبيل، وكان يُستعمل لوضع كيزان الشرب عليه وذلك لتوفير الراحة للمارة والعابرين المترددين على السبيل[50]، وقد ظهر في اللوحات الثلاث وكذا مادة صناعته وارتفاعه وهيئته التي تأخذ استدارة الواجهة، **"لوحة٤، ٥، ٨←١١، ٢٥، ٢٦"**، على أنه يلاحظ أن الفنان "**بروتان، لوحة٤**" رسمه وكأنه من قطعة واحدة طويلة ممتدة تأخذ استدارة الواجهة ولم يوضح أنه مكون من عشر قطع رخامية متجاورة ومتلاصقة وهو ما ظهر بوضوح في لوحة كل من الفنان "**جيراردیت**"، **"لوحة٨، ٩، ٢٦"**، والفنان "**تيندال**"، **"لوحة١٠، ١١، ٢٦"**، كما قام الفنان "**سوبودا**" برسم مقدمة بروز إستدارة هذا العتب بأقصى جهة اليمين منه، **"لوحة٦، ٧، ٢٦"**، وأخيراً أظهرت لوحة "**جيراردیت، لوحة٨**"، أن هذا العتب فقد وظيفته الرئيسية وصار مكاناً لجلوس المارة والعابرين وهو تعبير واقعي عن وضع السبيل في تلك الفترة الزمنية عام ١٣١٣هـ/١٨٩٧م إذ أنه بالتدقيق في التغشية النحاسة لما هو ظاهر من شبابيك السبيل بتلك اللوحة نجد أنها مسدودة بقوالب حجرية سماوية اللون من داخل حجرة السبيل، فيما كانت بنية اللون زاهية فيما يقابل صف البائكة السفلي، وهو ما يتفق مع الوضع الحالي من طريقة غلق التغشيات من داخل السبيل وإن اتخذت القوالب الحجرية اللون الرمادي الغامق لها، **"لوحة٨، ٩، ٢٥←٢٨"**.

● **عقود الواجهة:** أظهرت لوحة الفنان "**بروتان، لوحة٤**"، كامل عقود وشبابيك واجهة السبيل الثلاثة وكوشاتها وقوالبها الحجرية والأعمدة الأربع الرخامية المرتكزة عليها، والأغشية النحاسية للشبابيك والزخارف الحجرية النباتية المكتنفة لها، وكانت في كل ما سبق تشبه إلى حد كبير مثيلتها بأرض الواقع، على أنه وجودت اختلافات بسيطة منها عدم الاهتمام بإظهار تفاصيل زخرفة الجفت اللاعب التي تحيط بالعقود والشبابيك بل تم رسمها بشكل بسيط جداً أفقدتها شخصيتها المعروفة، وخلو الكوشات من البلاطات الخزفية تماماً، ورسم الطبالي الحجرية التي تستند عليها أرجل العقود مصمتة خالية من الزخارف الهندسية، وعلى الرغم من ظهور النص

---

[50] الحسيني، الأسبلة، ٦٢.

الكتابي وموقعه وأبعاده وتوزيعه على أربعة أسطر متتالية إلا أن كلمات النص المدونة جاءت غير واضحة التفاصيل، "**لوحة٤، ٥، ٢٥، ٢٦**".

أما عن لوحة كل من الفنان "**جيراردیت، لوحة٨**"، والفنان "**تيندال، لوحة ١٠**"، فقد ظهرت بهما غالبية التفاصيل السابق ذكرها في الجزء المرسوم بكل لوحة منهما وإن لوحظ عدم دقة ووضوح الزخارف النباتية المكتنفة للشابيك النحاسية، ومرجع ذلك أن كلا اللوحتين رُسمتا بهيئة جانبية وليست بالمواجهة كما في لوحة الفنان "**بروتان، لوحة٤**"، على أنه يلاحظ أن الشريط الزخرفي ذي الجفت اللاعب كان أكثر وضوحاً واتقاناً لتفاصيله من اللوحة السابقة، أيضاً يلاحظ استعمال اللون السماوي الفاتح بالمخالفة للواقع، كما كانت هناك إشارة واضحة للتعبير عن البلاطات الخزفية حتى وإن لم تكن متقنة أو دقيقة، وأخيراً اتفقت المعالجة الفنية في رسم الطبالي الحجرية التي تستند عليها أرجل العقود في لوحة "**جيراردیت، لوحة٨**"، مع لوحة "**بروتان، لوحة٤**"، من كونها مصمتة خالية من الزخارف الهندسية وذلك بعكس لوحة الفنان "**تيندال، لوحة١٠**"، والتي كان حريصاً فيها على رسم الطبالي كما هي في الواقع، "**لوحة٤، ٥، ٨←١١، ٢٥←٢٨**".

● **الرفرف الخشبي:** ظهر في اللوحات الثلاث مشابهاً لما في الواقع من حيث البساطة ومادة الصناعة والتفاصيل، على أنه يلاحظ استعمال اللون السماوي في تلوين أجزاء منه بالمخالفة للواقع في لوحتي كل من "**جيراردیت، لوحة٨**"، وَ"**تيندال، لوحة١٠**"، "**لوحة٤، ٥، ٨←١١، ٢٥، ٣١، ٣٢**".

رابعاً: التفاصيل المعمارية لواجهة الكتاب.

● ذكرنا فيما سبق أن فنان الحملة الفرنسية "**بروتان، لوحة٤**"، كان هو الفنان الوحيد الذي حرص على رسم واجهة هذا الكتاب، وعلى اظهار موضعه وأبعاده ومادة إنشائه وعقوده وعموديه الرخاميين وغيرها من التفاصيل والتي تشبه إلى حد كبير الوضع الحالي، مع وجود بعض الاختلافات الجوهرية والتي منها اختفاء الرفرف الخشبي المنتهي به والذي كان يشبه في هيئته البسيطة وتفاصيله مع الرفرف الخشبي المؤطر لواجهة السبيل السابق ذكره، وكذا خلو كوشات العقود من البلاطات الخزفية، كما يلاحظ اختلاف الأشغال الخشبية المفرغة المحصورة بين العمودين الرخاميين والتي تصل في ارتفاعها إلى بداية الطبالي المقرنصة التي

تعلو تيجان هذين العمودين، وهي في تلك اللوحة مقسمة إلى ثلاث مستويات أفقية متتالية، المستوى السفلي منها عبارة عن قوائم خشبية رفيعة متتالية يبلغ عددها في القسمين الأول والثالث (١٢) قائم بينما يبلغ عددها في القسم الثاني (١٥) قائم، والمستوى الأوسط عبارة عن بائكة من خمس عقود مفصصة متوسطة الحجم بكل قسم منها، فيما شغل المستوى الثالث ببائكة من ثلاثة عقود حدوة الفرس بكل قسم منها، **"لوحة٤، ٥، ٢٥، ٣٢"**.

رابعاً: القسم الرابع من تلك الواجهة، "شكل٢"، "لوحة٣٣".

الواقع: يبلغ طول هذا القسم (١,٨٥م)، ويرتد عن واجهة السبيل والكتاب –القسم الثالث– بمقدار (٦٠سم)، ويتوسطه المدخل المفضي إلى حجرة السبيل والكتاب والواجهة الشمالية الغربية للجامع، والمدخل عبارة عن دخلة مستطيلة الشكل، اتساعها (١,١٠م)، وعمقها (٢٥سم)، يتوجها عقد نصف دائري مكون من ثلاث صنجات حجرية متراصة، ويتصدر الدخلة فتحة باب يتقدمها من أسفل عتب حجري ارتفاعه (١٠سم) وعمقه (٣٠سم)، ويغلق على تلك الفتحة مصراعي باب حشبي خلو من الزخارف، ويعلو منتصف عقد الباب على مسافة مدماكين حجريين أفقيين صرة حجرية بارزة بهيئة وريدة مجسمة ثمانية البتلات، وينتهي هذا القسم بشطف حجري مائل لأسفل عمقه (٣٠سم)، فيما يتوجه من أعلى صف من الشرافات الحجرية التي تأخذ شكل الورقة النباتية الثلاثية، **"شكل١، ٢"، "لوحة٥، ٣٣"**.

المعالجة الفنية لهذا القسم في اللوحات الأربع.

بدراسة تفاصيل اللوحة الأولى لفنان الحملة الفرنسية **"بروتان"** يلاحظ فيها التعبير الواضح لهذا القسم من أقسام الواجهة بالركن الأيسر من اللوحة، **"لوحة٤، ٥، ٣٣"**، أما عن اللوحات الثلاث الباقية فيلاحظ أن أي منها لم يتعرض فيها فنانيها بشكل نهائي لهذا القسم من الواجهة، وهذا عائد بطبيعة الحال إلى أن تركيز الفنان **"سوبودا"** في لوحته على القسم الثاني فقط من تلك الواجهة، **"لوحة٦، ٧، ١٦"**، أما الفنانين **"جيراريديت وَتيندال"** فقد ركزا في لوحتيهما على القسم الثاني وقطاع متفاوت من القسم الثالث لتلك الواجهة، **"لوحة ٨، ٩، ١٦، ٢٥"**، وخلاصة تلك المقارنة أن لوحة **"بورتان"** كانت هي اللوحة الوحيدة من اللوحات الأربع محل الدراسة تعرضاً لكامل هذا القسم من الواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط، وأنه كان دقيقاً في إظهار تفاصيله من حيث منسوب الإرتداد والأبعاد ومادة البناء وفتحة المدخل

والصرة الحجرية البارزة والشرافات النباتية، وهو ما يتشابه مع الوضع الحالي إلى حد بعيد، "**لوحة٤، ٥، ٣٣**"، إلا أن هذا لا يمنع من وجود بعض الإختلافات وهي:-

- أظهرت اللوحة الوضع الأصلي السابق من وجود سلم من خمس درجات متتالية مستطيلة الشكل تتقدم الفتحة المعقودة بهذا القسم، وهو يتناسب في إرتفاعه مع السلم المتقدم لكتلة المدخل بالقسم الأول كما سبق ذكره، وهذا السلم غير موجود حالياً لارتفاع مستوى منسوب سطح الطريق، "**لوحة٤، ٥، ٣٣**".

- أظهرت اللوحة الدخلة بدون درفتي باب خشبي يغلقان عليها، وأغلب الظن أن هذا الوضع كان هو الأصلي وأن درفتي الباب من جراء الترميمات الحديثة لهذا الأثر، "**لوحة٤، ٥، ٣٣**".

- تغاضى الفنان عن رسم الشطف الحجري المائل بأعلى واجهة هذا القسم، كما تغاضى عن رسم الصرة الحجرية البارزة بهيئة وريدة مجسمة ثمانية البتلات، "**لوحة٤، ٥، ٣٣**".

- قام الفنان برسم عدد (١٠) شرفات كاملة محصورة بنصفي شرفة بواقع نصف شرفة ببداية ونهاية أعلى الواجهة، وهو ما يخالف الوضع الحالي والذي يُعد استمراراً للوضع الأصلي القديم من وجود عدد (٨) شرفات كاملة محصورة من الجانبين بنصفي شرفة، "**لوحة٤، ٥، ٣٣**".

صور ومشاهد من الحياة الإجتماعية بتلك اللوحات.

لم يكتفِ فنانوا تلك اللوحات وتحديداً لوحة كل من "**سوبودا، لوحة٦**"، وَ"**جيراراديت، لوحة٨**" وَ"**تيندال، لوحة١٠**" بالمعالجة الفنية لقسم أو لأخر من أقسام الواجهة الرئيسية لجامع جنبلاط فقط كما هو الوضع في لوحة فنان الحملة الفرنسية "**بروتان، لوحة٤**"، بل أضفى كل منهم على لوحته لمسة خاصة كانت أشمل وأعمق تأثيراً بعيداً عن جمود التخطيط المعماري بكل تفاصيله المتنوعة من المداخل والعقود والأعمدة والأعتاب والشرفات والقوالب الحجرية وغيرها، ونعني بها حرص كل منهم على التعبير عن بعض مشاهد وصور من الحياة الإجتماعية التي كان لوجود هذا الأثر بوجه عام وواجهته الرئيسية بوجه خاص دور كبير في التعبير عنها لاسيما وأن تلك الواجهة بما اشتملت عليها من أقسام متتالية لم يقف تنوعها عند التفاصيل المعمارية فقط بل تعدتها إلى تنوع المهام والوظائف الموكلة لها، فبها كتلة المدخل الرئيسي

وهي المعبر الوحيد لداخل الجامع مقر تأدية الصلوات والخطب والاحتفالات الدينية، بخلاف وجود كلاً من الجشمة والسبيل، وكانا من المصادر الأساسية لتوفير وتزويد المياه للمارة والعابرين والقاطنين بشارع هذا الأثر والمنطقة المحيطة به، وبهذا قدما أهم خدمات الرعاية الإجتماعية إلى سكان تلك المنطقة، وأخيراً الكُتاب الذي يعلو السبيل حيث تعليم أطفال المسلمين الصغار أمور دينهم ومبادئ اللغة العربية والحساب وغيرها، وفيما يلي إشارة إلى بعض صور الحياة اليومية لأهالي القاهرة والمعالجة الفنية لها في تلك اللوحات:-

- **البواب:** هو الذي يقوم بحراسة الباب، وقد أظهرت لوحة كل من "**سوبودا، لوحة٦**"، وَ"**جيراردیت، لوحة٨**"، البواب الخاص بمدخل هذا الأثر، ورُسم في اللوحة الأولى منهما جالساً أعلى المكسلة اليمنى لفتحة المدخل مع تدلي قدميه لأسفل، وقد شبك يديه أعلى منتصف صدره من الأمام، ومطأطأً برأسه لأسفل قليلاً، وتعبر هيئته عن تأديته للصلاة جالساً في موضعه، أو أنه يستمع بإنصات وسكون للخُطبة بداخل الجامع أو ما شابه ذلك، كما رُسم في منتصف العمر طويل القامة متين الجسد قمحي اللون، يرتدي جلباباً واسعاً طويلاً أزرق قاتم اللون بكمين طويلين واسعين بشكل ملحوظ مع ظهور جزء من نهاية الكم الأيسر الطويل الواسع لقميصه التحتاني أبيض اللون، فيما يلف رأسه ورقبته بشال أبيض عريض عدة لفات متتالية مرتفعة قليلاً مما أعطى له هيئة خاصة، "**لوحة٦**"، بينما رُسم في اللوحة الثانية واقفاً أعلى المصطبة المحصورة بين مكسلتي المدخل ناظراً جهة يسار اللوحة في وضعة ثُلاثية الأرباع مطأطأً رأسه قليلاً لأسفل وكأنه يتابع هذا التجمع من الرجال والنساء والأطفال أمام حنية الجشمة وواجهة السبيل، ورُسم في مقتبل العمر متوسط القامة متين الجسد قمحي اللون، مرتدياً رداءاً تحتانياً أسود اللون يعلوه جُبة[51] طويلة واسعة بنية اللون تتدلى من أعلى رأسه في هيئة مميزة، فيما يعتم بشال أبيض اللون ملفوف حول رأسه، "**لوحة٨**".

---

[51] **الجُبّة:** ضرب من مُقطعات الثياب، تُلبس وجمعها "جُبب وجُبات"، مشتقة من الجُبْ وهو القطع، وهي لفظ عربي يُنطق في مصر بكسر الجيم مع تخفيفها، وما دامت الجُبة من مُقطعات الثياب فهي إذاً مما يُقطع ويُفصل ويُخاط، ولها أكمام تخيط باليد، وكانت تلبس فوق القميص، وهي والحال كذلك لا تصلح لكل إنسان بل لا بد لكل لابس من جُبة تناسبه؛ للإستزادة انظر/ أسماء شوقي أحمد دنيا، الأزياء في تصاوير المخطوطات التركية العثمانية حتى نهاية القرن ١٣هـ/١٩م "دراسة آثارية فنية مقارنة"، مخطوط رسالة دكتوراة، جامعة القاهرة، كلية الأثار، قسم الأثار الإسلامية، ٢٠١٩م، ٧٠٥-٧١٤.

● **المصلون**[52]: عبرت لوحة الفنان "**تيندال**" عن خروج مجموعة من المصلين من الجامع بعد أداء الصلاة، بعضهم يهم بالخروج من فتحة المدخل، والبعض الآخر يعبر السياج الخشبي المحصور بين جانبي المكسلتين وينتعلون أحذيتهم وهم وقوف، فيما يقف اثنان على بسطة الدرجة الثانية يتقدمهم أكبر هؤلاء المصلين عمراً متنقلاً ما بين الدرجتين الثالثة والسفلى وقد ظهر وقع ظله هو ومن خلفه بامتداد أرضية درجات السلم، ويرتدون جميعاً القفاطين[53] الطويلة الواسعة، يعلوها الجُبب الفضفاضة الطويلة المفتوحة بأكملها من الأمام، فيما يتعممون بعمامات صغيرة الحجم دائرية الشكل بيضاء أو ملونة تلتف حول طواقي ملونة، وتنوعت ألوان مفردات أزيائهم ما بين الأبيض والأزرق والبني والسماوي، وقد وفق الفنان في إظهار الملامح المصرية من القامات الطويلة والأجساد الممشوقة والبشرة القمحية اللون، وبالرغم من تنوع حركاتهم إلا أنه يظهر عليهم الهدوء والسكون بعد الفراغ من تأدية الصلاة، "**لوحة١٠**"، وعلى الرغم من أن لوحة الفنان "**سوبودا**" لم يظهر بها مجموعة من المصلين إلا أن وجود الباب الخشبي لفتحة المدخل مفتوحاً وجلوس البواب حارساً له على المكسلة اليمنى بخلاف وجود بعض أحذية القدم الملونة أمام السياج الخشبي إنما يعبر عن أن أصحابها هم مجموعة من المصلين الموجودين بداخل الجامع استعداداً لأداء الصلاة، ورسمت الأحذية بسيطة من نوعية الخفاف ذات الجلود الطرية سهلة الانتعال من اللونين الجملي والبني، كما أن طريقة ترتيبها واتجاه مقدماتها جهة النزول لهو تمثيل واقعي من الفنان لسهولة انتعالها أثناء خروج المصلين دون إحداث تزاحم عند فتحة المدخل، "**لوحة٦**"، فيما أشار الفنان "**جيراردیت**" إلى أن الوقت الذي رسم فيه لوحته لم يكن فيه صلاة مقامة بالجامع بدليل إغلاق فتحة المدخل تماماً، "**لوحة٨**".

● **تجمعات الناس:** عبرت لوحة كل من الفنانين "**سوبودا، لوحة٦**"، وَ"**جيراردیت، لوحة٨**" عن تجمع مجموعة من السيدات والأطفال والرجال، وهو المعتاد إذا ما وجد سبيل ماء وما

---

[52] عن الشعائر الإسلامية في رسومات الرحالة انظر/ إسراء جمال محمد الحداد، الشعائر الإسلامية في ضوء رسوم المستشرقون ق (١١-١٣هـ/١٧-١٩م) "دراسة أثرية فنية"، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة قناة السويس، كلية السياحة والفنادق، قسم الإرشاد السياحي، ٢٠٢٣م.

[53] **القفطان:** بضم القاف وسكون الفاء: كلمة فارسية تركية معربة، وهي في الفارسية: خفتان، ومعناه: ثوب من القطن يلبس فوق الدرع، وفي التركية: قُفتان: جُبة بيضاء قصيرة من ثياب القطن، والقُفطان لفظة مولدة، وتعني: ثوب فضفاض سابغ مشقوق المقدم، يُضم طرفيه بحزام، ويتخذ من الحرير أو القطن، وتُلبس فوقه الجُبة؛ للإستزادة انظر/ دنيا، الأزياء، ٧٢١- ٧٢٨.

يعلوه من كتاب، منهم من يسير على قدميه، ومنهم من يجلس القرفصاء على الأرض في شكل دائرة، فيما اتخذ بعضهم من العتب الرخامي لواجهة السبيل ومصاطب المارة موضعاً للجلوس، فنجد بعض النسوة والفتيات صغيرات السن تحملن أطفالهن بطريقة تثير دهشة الفنانين الأجانب؛ إذ يجلس الرضيع الذي لا يزيد عمره عن عام أو عامين –من الأولاد والبنات على السواء– على إحدى كتفي أو ذراعي الأم، ويحافظ على مكانه عن طريق التشبث برأس والدته، حيث المعتاد في الثقافة المصرية أن الطفل يرافق أمه باستمرار في أي عمل يمكن أن تنشغل به، **"لوحة٨"**، فيما نشاهد إحدى السيدات تسير حافية القدمين وقد انتهت من ملئ جرتها الفخارية من الماء المنساب من شبابيك التسبيل بواجهة سبيل تلك المنشأة، مرتديةً اليلك[54] الطويل الواسع المقلم طولياً بخطوط من اللونين الرمادي والأصفر، وتضع أعلاه ملاءة[55] سوداء اللون تلفها حول وسطها وكتفيها، وتعصب رأسها بمنديل أسود اللون صغير الحجم يظهر من أسفله من الأمام شعرها الذي يغطي مقدمة جبهتها، وأعلى المنديل طرحة طويلة من الشاش الأسود اللون تنسدل على ظهرها، **"لوحة٦"**.

كما نشاهد سيدة تجلس على الأرض مستندة بظهرها على درج سلم المدخل، ترتدي جلباباً تحتانياً سماوي اللون يعلوه ملاءة سوداء اللون طويلة واسعة، وتغطي وجهها ببرقع[56] متوسط

---

[54] **اليلك:** بفتح الياء واللام: كلمة تركية معربة، وأصلها في التركية: يل، بمعنى الريح، ولك: بمعنى رداء بغير أكمام، وهما معاً بمعنى: رداء الريح، والكلمة موجودة في الفارسية أيضاً، وهي في الفارسية: يل، ومعناها: لباس نسوي يشبه السترة، وفي العربية: اليلك لباس بلا أكمام يُلبس على الصدر فيدفع عنه الهواء، ويرادفه في العربية: الصدرية أو الصدار، والجمع له "يلكات"؛ للإستزادة انظر/ دنيا، الأزياء، ٧٤٦-٧٥١.

واليلك الذي ترتديه تلك السيدة هو أشبه ما يكون بقُفطان طويل محبُوك على البدن بالثُلث العلوي منه، ويخلو من فتحة الصدر العارية مُكتفياً بتقويرة فتحة الرقبة البسيطة، كما أنه مُزرر بصف من القياطين والعراوي السوداء اللون الدقيقة الحجم التي تمتد من أسفل فتحة الرقبة وحتى موضع الحزام، ليتسع اليلك قليلاً بعد ذلك بباقي طوله والذي يصل إلى ما قبل نهاية القدمين بقليل، كما أن له كُمين ضيقين طويلين محبوكين على الذراعين، ولكل منهما قلابة متوسطة الحجم صفراء اللون غامقة مشقوقة من الجانبين وكأنهما ورقتان لوزيتا الشكل.

[55] **الملاءة:** بالضم والمدّ، وهي الملحفة والإزار، والجمع: مُلاء ومِلاءات، وفي حديث الإستسقاء: "فرأيت السحاب يتمزق كأنه المُلاء حين تُطوى"، وكان أهل الأندلس يُسمون بعض أردية الحرير ملاءة، وهي من أنواع اللباس التي لا يُقطع ولا يُفصل ولا يُخاط مثلها مثل الأردية والأُزر والمطارف والرياط التي لا تُقطع وإنما يُتعطف بها مرة ويُتلفع بها أخرى، للإستزادة انظر/ دنيا، الأزياء، ٧٢٨-٧٣١.

[56] **البرقع:** بضم الباء والقاف وسكون الراء، والجمع براقع، وهو حجاب أبيض أو أسود اللون، يغطي الوجه إلى ما تحت العينين ويلتصق بالجبهة على الجانبين، وهو قطعة من حرير الموسلين أو التيل الأبيض أو الكتان الأبيض الرقيق جداً، يغطي الوجه من تحت العينين وينسدل حتى الركبة وربما يصل إلى القدمين، وقد يكون قصيراً بطول الوجه أو طويلاً، وهو من ملابس المرأة عند

الطول أسود اللون، متحدثة مع رجل يجلس القرفصاء ويمسك بيده اليسرى قفة جلدية كبيرة الحجم صفراء اللون غامقة، ربما كان أحد الباعة الجائلين، ويرتدي جلباباً أبيض اللون واسع ذا طيات عديدة، ويضع عباءته[57] البيجية اللون أعلى كتفه الأيسر، ويعتم بطاقية حمراء اللون تشبه الطربوش[58] ذات شرابة سوداء اللون، يلتف حولها شال عريض أصفر زاهي اللون، ويقف بين السيدة والبائع طفل متوسط العمر مستنداً بظهره بنهاية درج سلم المدخل، ويلف على رأسه عمامة كبيرة الحجم بيضاء اللون متعددة الطيات، ويرتدي قميصاً تحتانياً أبيض اللون بكمين قصيرين يعلوه جلباب طويل واسع سماوي اللون بدون أكمام، كما تشاهد فتاة صغيرة السن تقوم بشرب المياه من أحد صنبوري الماء بواجهة حنية الجشمة، وتقف بكلتا قدميها أعلى الدرجة السفلى من درجتي تلك الحنية، فيما ترتدي جلباباً متوسط الطول مهلهلاً بالثلث السفلي منه لونه أصفر زاهي، وشعرها البني اللامع مصفف على هيئة ضفيرتين صغيرتين مشبوكتين معاً من الخلف بواسطة قطعة قماش صغيرة ملونة، **"لوحة٦"**.

فيما نشاهد كذلك أربعة من النسوة في منتصف العمر، ثلاثة منهن تجلسن على الأرضية، والرابعة تجلس مستندة على الحافة اليسرى للدرجة الأولى من درجات سلم المدخل واضعةً طفلتها الصغيرة أعلى ركبتها اليسرى، وتدل نظراتهن وايماءات رؤوسهن المطأطأة للأرض قليلاً على أنهن يتهامسن، وبالقرب منهن تجلس طفلة في منتصف العمر أعلى إحدى مصاطب المارة المتقدمة للشباك الأول من شبابيك واجهة السبيل، تعصب رأسها بمنديل متوسط الطول أخضر اللون، وتحمل طفلة صغيرة لا تتجاوز العام من عمرها على ركبتها اليسرى، ويجلس بجوارها في الطرف الأخر من المصطبة طفلة صغيرة السن بجانب أخيها الأصغر المعمم

الخروج من منزلها، ويُثبت من قمته برباط رفيع مُحاك في ركني البرقع من أعلى بحيث يمر على جانبي الجبهة ويربط خلف الرأس، للإستزادة انظر/ دنيا، الأزياء، ٩٥٩-٩٦٦.

[57] **العباءة:** العباءة والعباية والعباء: ضرب من الأكسية، والجمع العبايات والعباءات والأعبئة، وهي من مُقطعات اللباس، والعباءة كساء واسع من نسيج غليظ مثل الصوف المبروم لفصل الشتاء، أما عباءة الصيف فتنسج من الحرير أو الخز، كما تميزت بأنها مفتوحة من الأمام، ويُمكن أن تُلبس فوق سائر الثياب، للإستزادة انظر/ دنيا، الأزياء، ٧٢٦-٧٢٧.

[58] **الطربوش:** من ملابس الرأس التي شاع استعمالها في العصر الحديث في بلاد الشام ومصر والمغرب، والطربوش بفتح فسكون فضم كلمة فارسية معربة، مكونة من مقطعين: "سر" بمعنى رأس، و"بوش" بمعنى غطاء، ومعناها الكلي "غطاء الرأس"، والطربوش المصري عبارة عن قلنسوة أو طاقية مستديرة تصنع من الصوف الأحمر، وتنتهي من الخلف بخيوط حريرية تسمى "شرابة" تكون مذهبة أو سوداء اللون، للإستزادة انظر/ رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، القاهرة، دار الأفاق العربية، ط١، ٢٠٠٢م، ٢٩٩.

بطربوش صغير أحمر اللون، ويجلس بجوارهما شاب في مقتبل العمر بشارب أسود صغير، ويعتم بعمامة من شال أبيض اللون بسيط يلتف حول طربوش صغير الحجم أحمر اللون، فيما نجد رجلاً متوسط العمر يجلس أعلى العتب الرخامي المتقدم لواجهة السبيل يرتدي جلباباً مهلهلاً رمادي اللون مشوب باللون البني، ويلف رأسه بشال من الصوف السميك عاجي اللون، ويجلس بجواره إبنه وابنته، وهما في مقتبل العمر، ويرتدي الابن جلباب طويل أزرق اللون، ويتعمم بطاقية صوفية عاجية اللون، وقد تنوع زي النساء ما بين الجلباب والملاءة الواسعة من اللون الأسود والبني والعاجي والرمادي والوردي، ولا يظهر منهن سوى الوجه أو اليدين، فيما يعصبن رؤوسهن بطرح طويلة ملونة، **"لوحة٨"**.

● **الشحاذ:** نشاهد في لوحة **"تيندال"** أحد الشحاذين، بجسد هزيل وبشرة مشربة بالسواد، يجلس متربعاً أعلى المصطبة الحجرية المستطيلة الشكل التي كانت تتقدم ارتداد واجهة القسم الثاني من أقسام الواجهة الرئيسية لجامع جنبلاط، ولا يرتدي سوى إزاراً مهلهلاً رمادي اللون يستر به منتصف جسده من أسفل، ويعتم بطاقية صوفية من نفس اللون، **"لوحة١٠"**.

● **بائع الطعـــام:** نشاهد في لوحة الفنان **"سوبودا"** أحد الباعة الجائلين، وهو شاب في مقتبل العمر قمحي اللون يسير بوضعة ثُلاثية الأرباع باتجاه يسار اللوحة، ويحمل أمام أعلى منتصف صدره صينية من الخشب أو النحاس مستطيلة الشكل متوسطة الحجم مغطاة بقطعة من القماش النظيف الأبيض اللون، موضوع فوقها أحد أصناف الطعام أكبر الظن أنه قطع من اللحم المشوي، والصينية معلقة في رقبته بواسطة حزام من الجلد متين أسود اللون، ويمسك بيده اليسرى جزء من مروحة نخيلية يبعد بها الذباب عن الطعام، ويرتدي جلباباً طويلاً مهلهلاً سماوي اللون له فتحة رقبة مثلثة الشكل متوسطة الحجم يظهر بأسفلها جزء من القميص التحتاني الأصفر اللون المقلم بخطوط رأسية غامقة، ويعتم بطاقية صغيرة من الصوف الأبيض اللون، وينتعل بقدميه خفاً جلدياً أصفر اللون، **"لوحة٦"**.

● **بائعة الفاكهة:** نشاهد في لوحة الفنان **"جيراردیت"** سيدة تجلس بالجانب الأيمن من إحدى مصاطب المارة أمام الشباك الثاني من شبابيك واجهة السبيل، تلف جسدها بملاءة طويلة واسعة سوداء اللون، وتنتعل خفاً متواضعاً، وتضم ذراعيها أمام صدرها، وتضع بجانبها قفص من الخوص به بعض الفاكهة أغلب الظن أنها فاكهة البرتقال والرمان، **"لوحة٨"**.

● **سعف النخيل:** نشاهد خلف البواب في لوحة الفنان "**سوبودا**" واحدة من سعف النخيل، صفراء اللون، طويلة تمتد وحتى نهاية العقد العاتق أعلى فتحة المدخل، أكبر الظن أنها موضوعة بمناسبة إحدى الاحتفالات المصاحبة لشهر رمضان تعبيراً عن استعدادات الناس وفرحها بتلك المناسبة سواء في منازلهم أو شوارعهم أو جوامعهم أو أجوائهم العامة، "**لوحة٨**".

● **جرة الفخـار:** من الصور التي حرص الفنان النمساوي "**سوبودا**" على رسمها هي جرة الماء الفخارية، الكمثرية الشكل، ذات البدن المنفوخ والرقبة المسحوبة والفوهة المتوسطة الحجم والمقبض السميك، حيث الفكرة الراسخة في الوجدان الشعبي أنها أفضل ما يُعد لشرب الماء في مصر، فاهتم برسم سيدة تحمل جرتها فوق رأسها في لوحة فنية مميزة تعبر بصدق عن تمكن المرأة المصرية من حمل جرتها الفخارية الكبيرة الحجم بكل سهولة ورشاقة فوق رأسها الصغير، كما أوضح أنها كانت تستعمل قطعة من القماش تقوم بلفها بشكل دائري وتضعها فوق منتصف رأسها ليستقر قاع الجرة الفخارية عليها، فيما تسندها بكف ذراعها الأيمن المرفوع لأعلى، ومن جهة أخرى كان الفنان واقعياً في رسم جرة المياه في تلك اللوحة حيث ارتباطها بوظيفة كل من الجشمة والسبيل بواجهة هذا الأثر، "**لوحة٦**".

● **المصابيح المعدنية:** حرص كل من الفنانين "**سوبودا، لوحة٦**"، وَ"**تيندال، لوحة١٠**"، على رسم ثلاثة منها وجاءت صغيرة الحجم رشيقة الهيئة معلقة بنهاية سلاسل رفيعة متوسطة الطول تتدلى من قائم معدني معلق أعلى العقد العاتق بأعلى فتحة المدخل، ويتراوح امتدادها ما بين نهاية العتب العلوي وبداية فتحة المدخل، وتستعمل لإضاءة المدخل مساءاً.

التوصيـــــات.

● ضرورة توجيه أنظار الباحثيين بدراساتهم الأكاديمية المتخصصة في مجال دراسة الأثار الإسلامية والقبطية في مصر من خلال لوحات وكتابات وملاحظات الرحالة الأوروبيين والعرب على حد سواء، حيث أننا في حاجة ماسة إلى معرفة صور تلك الأثار المتنوعة في عيون أخرى ونعني بها عيون الرحالة الأجانب الذين وفدوا إلى مصر في تلك الحقب التاريخية البعيدة، بعد أن عرفناها من خلال عيون مصرية محلية مثل عيون المؤرخ ابن تغري بردي وَابن إياس وَالسخاوي وَالجبرتي وَعلي مبارك وغيرهم.

• ضرورة الاستعانة كذلك بلوحات ورسومات الرحالة في الدراسات الحضارية والتاريخية في مصر، حيث أنها لم تترك جانباً من حياة المصريين إلا وتطرقت إليه، كونها تُسهم بصورة أكثر شمولية وواقعية بما تحويه من ملامح الحياة المتنوعة والتي لا تقتصر على المنشآت والمباني فقط بل تخطتها إلى الأوضاع الإجتماعية والثقافية والدينية والإقتصادية من خلال التعبير عن الحرف والصناعات المختلفة، والاحتفالات والمآتم، ومناظر الأسواق والمنتجات الغذائية بها، والشوارع والحارات والأزقة، وطرز الأزياء، والملامح والأعمار للرجال والنساء والأطفال وأشغالهم وحرفهم، وغير ذلك الكثير مما يصعب حصره إلا أنه يسهم بشكل أساسي في دراسة الإرث الحضاري المصري في تلك العصور السابقة.

• الاهتمام بلوحات وتصاوير الرحالة والفنانين الأجانب والرجوع إليها والإعتماد عليها في مجال الترميمات الدقيقة لمعرفة العناصر والتكوينات المعمارية والفنية التي كانت موجودة فيما سبق واندثرت وتاريخ اندثارها.

• ضرورة تكاتف الجهات المعنية والمختصة وعلى رأسها وزارة السياحة والأثار المصرية بالإسراع في عملية ترميم جامع جنبلاط بشارع بورسعيد بمدينة القاهرة وَوضعه بما يليق به على خريطة السياحة المصرية مع الاستعانة بالباحثين أصحاب الدراسات الأكاديمية المتخصصة ضمن فريق مؤهل لذلك بالتعاون مع المتخصصين من المرممين والفنيين وخلافه، وأن لا يتوقف الأمر على حدود تلك المنشأة فقط، بل يتعداها إلى كامل منطقة شارع بورسعيد بما تعج بها من الأثار والمنشأت المتنوعة.

• ضرورة الإسراع في ترميم الواجهة الرئيسية لجامع جنبلاط وتحديداً معالجة إرتفاع منسوب سطح الطريق أمامها، حيث أثبتت اللوحات أن هذه الواجهة ضاعت بعض معالمها والتي منها سلم المدخل والمصطبة الحجرية والمداميك الحجرية السفلية من البناء والصف السفلي من المقرنصات ومصاطب المارة، وصارت المكسلتان ملتصقتان بأرضية الشارع، ومن هنا لا بد من حل جذري لتلك المشكلة وإلا فإن هذه الواجهة معرضة لفقد العديد من مكوناتها المعمارية وتآكلها واندثارها في نهاية الأمر.

النتائـــج.

١- أكدت غالبية تلك اللوحات على أن فنانيها كان لهم حرية التجوال في شوارع المحروسة ورسم بعض معالمها الأثرية والإجتماعية بكل يسر وسهولة، وبتتبع تواريخ وجودهم في مصر نجدها محصورة في فترة عهد كل من الخديوي توفيق باشا (١٢٨٥-١٨٨٧هـ/١٨٧٩-١٨٩٣م) والخديوي عباس حلمي الثاني (١٨٨٧-١٣٣٠هـ/١٨٩٣-١٩١٤م)، ومن المعروف أن معظم حكام الأسرة العلوية كانوا يصدرون العديد من الفرمانات لغالبية الرحالة الأجانب برسم المنشآت الأثرية من الخارج والداخل بصحبة بعض الجنود إذا كانت هناك ضرورة لذلك[59]، وهو أمر اعتاد عليه العديد من الرحالة منذ عهد محمد علي باشا(١٢٢٠-١٢٦٤هـ/ ١٨٠٥-١٨٤٨م) والذي كان حريصاً على وجود علاقات جيدة مع الرحالة الأوربيين، وكانت تلك الفرامانات تتمتع بسلطة قوية نافذة.

٢- برهنت تلك الدراسة كغيرها من الدراسات الأكاديمية السابقة على أن الأثار الإسلامية بمصر لاسيما بمدينة القاهرة كانت من أولى حلقات اهتمامات العلماء والرحالة والفنانين الأجانب، فعملوا على الكشف عنها وإبراز قيمتها الحضارية والمعمارية والفنية، واعطاء صورة واضحة عن شواهد الحضارة الإسلامية الماثلة في ربوع القاهرة.

٣- أكدت تلك الدراسة على مدى ولع بعض الرحالة الأجانب بواجهة هذا الأثر المطلة على الطريق من الخارج أكثر من ولعهم بما بداخله، وأن تلك الواجهة كانت محط اهتمامهم على فترات متفاونة خلال القرنين (١٣-١٤هـ/١٩-٢٠م)، وعلى الرغم من تنوع المدارس الفنية[60] لهؤلاء الرحالة ما بين المدرسة الفرنسية والنمساوية والبريطانية، إلا أن كل منهم أظهر مصداقية وواقعية في التعبير إلى حد بعيد عن تفاصيل الواجهة حتى أن لوحاتهم تُعد وثائق أرشيفية دامغة يمكن التعويل عليها في ترميمها، **"لوحة٤←١١"**.

---

[59] علي، القاهرة، ٢٣-٢٤؛ دنيا، لوحة الرحالة "بسكال كوست"، ٧٧٥-٧٧٦.

[60] اختلف الباحثون في تصنيف المدارس الفنية للرحالة والمستشرقين، فمنهم من صنفها تصنيف موضوعي من حيث تخصصاتهم العلمية، ولكن هذا التصنيف مشكوك فيه لأن معظم الرحالة والمستشرقين كتبوا في موضوعات متداخلة خاصة وأن العلوم الإسلامية متقاربة ومتداخلة، ومنهم من صنفها تصنيف جغرافي بحسب جنسيات أفرادها كالمدرسة الفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية والنمساوية وغيرها؛ محمد فاروق النبهان، الإستشراق "تعريفه، مدارسه، آثاره"، المغرب، الرباط، الأيسيسكو، ٢٠١٢م، ٢١.

٤- أظهر تشابه المعالجة الفنية في تلك اللوحات إلى حد بعيد إلى أن المتتبع لأعمال الفنانيين والرحالة في نهاية القرن ١٤هـ/١٩م وبداية القرن ١٤هـ/٢٠م يُلاحظ تكرار وتشابه نفس المشاهد عدة مرات مع وجود اختلافات طفيفة تنتمي إلى فنانين مختلفين، ومن المرجح أن يكون السبب وراء ذلك هو أن الفنانين لجأوا إلى الطباعة الحجرية كوسيلة لإنتاج أعمالهم الفنية حتى صارت مباحة على نطاق واسع للفنانين الأخرين يستلهمون منها أو ينسخونها في بعض الأحيان[61].

٥- اتضح من تلك اللوحات أن القسم المشترك المرسوم بكل منها فيما يخص أقسام الواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط كان هو القسم الخاص بدخلة كتلة المدخل، وهذا مما يؤكد على أن كل فنان من فناني تلك اللوحات استشعر أهمية المدخل وضرورة اظهاره في لوحته فالمدخل بوجه عام هو الطريق إلى داخل أو خارج أي مبنى، وهو أول ما تقع عليه العين من تفاصيله وأجزاءه ومكوناته، وهو عنصر معماري هام بل هو من أهم العناصر المعمارية المحددة لشخصية المبنى وطرازه وتطوره، هذا بخلاف أن كل فنان منهم أراد من احتواء لوحته على المدخل الرئيسي للجامع التأكيد على أن السبيل وما يعلوه من الكتاب ليس منشأة مستقلة بذاتها وإنما هو ملحق بمنشأة أخرى وهي جامع جنبلاط، **"لوحة٤، ٦، ٨، ١٠"**.

٦- أكدت اللوحات الأربع على الثراء الفني لكتلة المدخل والتي أجبرت الرحالة على الالتفات إليها لما تتميز بها من الارتداد إلى الداخل، ومساواة ارتفاعها بارتفاع الواجهة بشكل عام، وتحديدها بالزخارف القالبية ولاسيما زخرفة الجفت اللاعب، وانتهائها بصف من الشرفات، ومن ثم تبارى الرحالة في رسم غالبية عناصرها ومفرداتها الصغيرة التي تتلائم في تناسق تام مع مجموع التكوين العام لفتحة المدخل بها وكتلتها البنائية، كما أظهر الفنانين بشكل مباشر وبنسب متفاوتة في تلك اللوحات موقعها من الواجهة ومدى ملائمتها لوظيفة المبنى ومادة البناء المستعملة بها وإحاطتها ببعض العناصر التي تبرز أهميتها ومنها قاعدة المئذنة، بخلاف مجاورتها لاثنين من موارد المياه "السبيل، الجشمة"، **"لوحة٤، ٦، ٨، ١٠"**.

٧- على الرغم مما سبق ذكره من أن فناني تلك اللوحات أرادوا من احتواء لوحاتهم على المدخل الرئيسي للجامع الإشارة إلى أنه خاص بمنشأة دينية وهي جامع جنبلاط إلا أن هذا لا

---

[61] والي، شاهين، موسى، القاهرة، ٩٢-٩٧، شكل (٣٢-٥٦).

يمنع أيضاً من كونهم اقتصروا في التنويه عن ذاك برسم كتلة المدخل فقط لكن حقيقة الأمر تفرض علينا أيضاً التأكيد على أنهم لم يهتموا إلى حد بعيد بالإشارة إلى كون تلك الواجهة إنما هي في الأساس هي الواجهة الرئيسية لجامع جنبلاط لذا تغاضوا عن رسم القسم الأول منها كاملاً والخاص بحيز الصلاة أو حتى على أقل تقدير رسم المأذنة كاملة هذا باستثناء لوحة الفنان "**تيندال، لوحة١٠**" والذي كان حريصاً على الرغم من عدم رسمه للمئذنة إلى الإشارة إليها وذلك برسم قاعدتها، وجزءً من أحد مناطق الإنتقال الركنية التي تعلوها، فيما كان تعاملهم في المجمل مع تلك المنشأة في المقام الأول على أنها سبيل يعلوه كتاب بل إنهم أحياناً تعاملوا مع كتلة المدخل على أنها خاصة بالسبيل والكتاب تحديداً لذا كان جُل تركيزهم في رسوماتهم على القسمين الثاني والثالث من أقسام تلك الواجهة في محاولة للربط بينهما، لذا فلا عجب أن نجد فنان الحملة الفرنسية "**بورتان، لوحة٤**" على الرغم من أن لوحته هي الوحيدة المرسوم بها القسم الرابع من الواجهة والمشتمل على مدخل السبيل والكتاب معاً يُعرف إنتاجه على أنه لوحة خاصة بسبيل وكتاب "علي أغا"، والصحيح هو أنه السبيل الملحق بجامع جنبلاط، وهذا قد يؤدي لدى البعض إلى الالتباس والاعتقاد خطأً بأن تلك المنشأة إنما هي سبيل مستقل بذاته وليس ملحقاً بمنشأة أخرى أقدم وهي الجامع، "**لوحة٤←١١**".

٨- تميزت اللوحات الأربع بالدقة والواقعية إلى حد بعيد في المعالجة الفنية لواجهة الجامع بتفاصيلها كافة مع رسم الزخارف التي تزينها، بمعنى أدق ما كانت عليه تلك الواجهة وقت تنفيذ تلك اللوحات، وهكذا أمكن معرفة حالة الواجهة وما طرأ على هيئتها من التغيير الناتج عن التجديدات التي توالت عليها وارتفاع منسوب سطح الشارع أمامها، "**لوحة٤←١١**".

٩- أثبتت تلك اللوحات لاسيما فيما يتعلق بالسلم المتقدم لفتحة المدخل بكل من القسمين الثاني والرابع من أقسام تلك الواجهة، وكذا قاعدة العمود المدمج بالشفط الحجري بنهاية واجهة القسم الأول، وصفوف المداميك الحجرية والمقرنصات أسفل واجهة السبيل، ومصاطب المارة، أن هذا الأثر بوجه خاص وغالبية الأثار الإسلامية بمدينة القاهرة التي تستوي ميزانية أرضها حالياً مع ميزانية أرض الشارع كانت مرتفعة عن سطح الأرض عند بنائها بما يتراوح بين (١م) و(٣م)[62]، "**لوحة٤←١١**".

---

[62] أبو الفتوح، مداخل العمائر المملوكية، ٥٤.

١٠- أكد تتابع دراسة درج السلم الذي يتقدم مدخل تلك الواجهة وكذا درج سلم مدخل السبيل والكتاب بها الحقيقة الدامغة إلى أن دراسة الدرج بمنشآت العمارة الإسلامية بوجه عام يحتاج إلى كثير من الحذر والتمهل حيث أنه أولاً: لا يمكن التعرض له دون البحث عن المستوى الأصلي لمنسوب أرضية الشارع وتتبع إرتفاع سطح الأرض على مر السنين وصولاً إلى تصور لمستوى هذا السطح عند إنشاء المبنى، وثانياً: لأن الدرج بالشارع والذي غالباً ما يكون بارزاً عن مستوى جدار الواجهة جعله أكثر أجزاء المبنى تعرضاً للهدم والتغيير[63]، **"لوحة ٤ ←١١"**.

١١- أثبتت تلك اللوحات ولاسيما لوحة الفنان "**بروتان، لوحة ٤**" أن الجشمة القديمة لهذا الآثر كانت من نوع الجشم ذات الحنيات الدائرية البسيطة المستقلة عن واجهة السبيل وليست من مكوناته، وأنها تقع عن يمين واجهته مع الإرتداد للخلف قليلاً، وأن حنيتها في الحجر المنحوت الذي يتم كسوته من الأمام بألواح من الرخام تُذوق بالنقوش والنصوص الكتابية أحياناً، ويخرج الماء من صنابير بسيطة نحاسية الصنع تنفذ من خلال ألواح التكسية الرخامية بواجهتها[64]، **"لوحة ٤، ٦، ٨، ١٠"**.

١٢- اتضح من تلك اللوحات مدى حرص الفنانين على إظهار مصاطب المارة المتقدمة لأسفل واجهة السبيل، وعدد درجاتها ومادة انشاءها، وهيئتها، وأبعادها وارتفاعها، وتأثير ارتفاع مستوى منسوب سطح أرضية الطريق عليها، **"لوحة ٤، ٥، ٨←١١، ٢٥، ٢٦"**.

١٣- أظهر فنانوا تلك اللوحات تفاوت إستعمال مادة الأحجار ذات الأبعاد الكبيرة في المصطبة الحجرية ودرج السلم ومصاطب المارة، والتي تُعرف أثرياً بإسم "آحجار آلة"، والأحجار ذات الأبعاد المتوسطة الحجم في البناء والتي تفاوت إسمها ما بين "بطيحا ودبش"[65]، **"لوحة ٤←١١"**.

١٤- أكدت تلك اللوحات على مراعاة فنانيها للخطوط الأفقية المستقيمة بالواجهة لاسيما مع إظهار نظام مداميك الحجارة بنظام الأبلق المستعملة في البناء، مما أدى إلى خلق تناسب تام بين الواجهة وأقسامها الأربعة ذات التكوين الرأسي المتصاعد لأعلى، **"لوحة ٤←١١"**.

---

[63] أبو الفتوح، مداخل العمائر المملوكية، ٥٥-٥٦.

[64] عيسى، الجشمة، ٢٦٦.

[65] أبو الفتوح، مداخل العمائر المملوكية، ٢٥.

١٥- أكدت تلك الدراسة أن هذا الجامع كان من ضمن العديد من جوامع مدينة القاهرة الغير مسموح بفتحها للعامة على مدار اليوم، وإنما في أوقات الصلاة فقط، فيما تُغلق دونها، **"لوحة٦، ٨ ، ١٠"**.

١٦- جاء رسم البواب من قبل بعض الفنانين للتأكيد على وظيفته التي تكمن في منع من يرتاب فيه من الدخول إلى الجامع، أو من يكثر الدخول لغير الحاجة، كما أنه يُلازم حفظ المدخل ليلاً ونهاراً وفتحه وغلقه في الأوقات المعهود ذلك فيها، **"لوحة٦، ٨"**.

١٧- جمع كل فنان منهم في لوحته الخاصة بين مهمته الأساسية وهي توثيق واجهة هذا الأثر وبين المراعاة الكاملة لنقل صورة حية عن بعض مشاهد وصور من الحياة الإجتماعية البسيطة بأزقة وطرقات مدينة القاهرة خلال القرنين (١٢-١٣هـ/١٨-١٩م) من خلال رسم البيئة الإجتماعية المحيطة بتلك الواجهة من الخارج لدفع الملل عن التفاصيل المعمارية بها، من خلال التعبير بواقعية عن خروج المصلين من مدخل الجامع بعد إنتهاء الصلاة وبهذا كانت من ضمن اللوحات التي سجلت الطقوس الدينية كأداء الصلوات والأدعية، ومن حيث وجود أحد المتسولين الفقراء جالساً بركن الواجهة، أو من حيث التعبير عن أحد الأسبلة الرائعة التي يتزاحم حولها بعض الأشخاص في ايقاع بطيئ لحركاتهم، والنساء وهن يحملن جرارهن الممتلئة بالماء من السبيل أو حنية الجشمة على أكتافهن ورؤوسهن، أو وجود الأطفال الصغار الذين يرتدون الكتاب، بخلاف وجود بعض الباعة الجائلين، وجميعها مشاهد شديدة الجاذبية، **"لوحة٦، ٨، ١٠"**.

١٨- نجح فناني اللوحات في إظهار التنوع الواضح في العقود المعمارية بتلك الواجهة ما بين العقد العاتق والمدائني والمفصص والنصف دائري وحدوة الفرس بانسيابية تامة بعيداً عن التنافر والتكرار، **"لوحة٤←١١"**.

١٩- عبرت اللوحات بواقعية عن الملامح الخِلقية للمصريين الكادحين لاسيما من الطبقتين المتوسطة والفقيرة، فجاءت جلودهم التي لوحتها أشعة الشمس قمحية اللون، ورؤسهم متوسطة الحجم، وجباههم عريضة ناتئة، وحواجبهم سوداء أعلى عيون ذات نظرات عميقة براقة، وأنوفهم متوسطة الحجم غير أقنية، وأفواههم منتظمة الحواف ذات أسنان بيضاء لامعة، وأجسادهم قوية البنية، **"لوحة٦، ٨، ١٠"**.

٢٠- كان من ضمن الأدوات الفنية التي استخدمها فنانوا تلك اللوحات في التعبير عن قواعد المنظور في حسن التوزيع والتناغم في تفاصيل اللوحات، وكذا في رسم الأشخاص في مقدمة اللوحة بأحجامهم الطبيعية، ثم تصغيرها كلما ابتعدنا عن المقدمة حتى يظهر العمق الفراغي بداخل اللوحة، فضلاً عن القيام بإخفاء أجزاء من أجسام بعضهم خلف بعضهم البعض أو خلف المنشآت والوحدات المعمارية، وكذا في التعبير عن النسبة والتناسب بينهم وبين إرتفاع المبنى وتفاصيله المعمارية التي يتم تصويرها بحجمها الطبيعي من جهة أخرى، **"لوحة٦، ٨، ١٠"**.

٢١- أظهرت تلك اللوحات مدى المقدرة الفنية لفنانيها على التلاعب بالدرجات اللونية المائية المختارة بعناية والمتوافقة مع بعضها البعض والقائمة كذلك على تقارب الدرجة اللونية، مما أتاح لكل فنان منهم وصف أدق الفروق اللونية لكل تفصيلة من تفاصيل اللوحة، وذلك باستخدام درجات زاهية وأخرى غامقة ومنها اللون البيج والرملي والأصفر والبرتقالي والسماوي والرمادي والموف والبني والأخضر، **"لوحة٦، ٨، ١٠"**.

٢٢- البراعة المتميزة في إستخدام اللون وتصوير الضوء والظلال المنتشر في اللوحات بشكل مميز في تناغم وتمازج تام ومهارة وإحساس مرهف بأدق التفاصيل المعمارية وإبراز فخامتها، حيث من المعروف أن الألوان المضيئة تُضفي نضارة وبريقاً متجدداً للمشهد المرسوم، **"لوحة٦، ٨، ١٠"**.

٢٣- تميز فناني تلك اللوحات بدقة الملاحظة، واظهار تعبيرات الوجوه، والأزياء البسيطة للفقراء، وكذا التعبير عن الجلسات المتنوعة ومنها الجلسة المربعة والقرفصاء، **"لوحة٦، ٨، ١٠"**.

٢٤- مراعاة الفنانين للتعبير عن العمق والواقعية والحيوية والحركة يتجلى ذلك في رسم الأشخاص أمام الواجهة، وتنوع أوضاعهم ما بين الوقوف والجلوس والمشي، وحركات أياديهم ورؤوسهم، وفي رسم السماء، والتعبير عن استعمال حنية الجشمة، ورسم أرضية الشارع التي تطل عليها الواجهة، وفي التحدث مع الباعة الجائلين، كما تتجلى في لوحاتهم مراعاة الظل والنور ومصدره القادم غالباً من يسار اللوحة ويظهر بجلاء على واجهة الجامع، وظهور ظل بعض الأشخاص، وكذا الواقعية في رسم اللوحات وقت الظهيرة والشمس ساطعة فجاءت

الإضاءة بها واضحة وليست معتمه، مع انكسار الضوء في بعض التفاصيل ومنها واجهة ارتداد القسم الثاني والمصطبة الحجرية التي تتقدمه، "**لوحة٦، ٨، ١٠**".

٢٥- كان غالبية فناني تلك اللوحات يذيلون لوحاتهم بأسمائهم، كل بلغته الأجنبية الخاصة به، "**لوحة٦، ٨، ١٠**".

المصادر والمراجـــع.

١- ابن اياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج٣، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

٢- أحمد إبراهيم أحمد، أثر البيئة المصرية على المصورين المستشرقين خلال القرن التاسع عشر، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٢م.

٣- إسراء جمال محمد الحداد، الشعائر الإسلامية في ضوء رسوم المستشرقون ق (١١-١٣هـ /١٧-١٩م) "دراسة أثرية فنية"، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة قناة السويس، كلية السياحة والفنادق، قسم الإرشاد السياحي، ٢٠٢٣م.

٤- أسماء شوقي أحمد دنيا، الأزياء في تصاوير المخطوطات التركية العثمانية حتى نهاية القرن ١٣هـ/١٩م "دراسة آثارية فنية مقارنة"، مخطوط رسالة دكتوراة، جامعة القاهرة، كلية الأثار، قسم الأثار الإسلامية، ٢٠١٩م.

٥- أسماء شوقي أحمد دنيا، لوحة الرحالة "بسكال كوست" لمدافن العائلة المالكة بقرافة الإمام الشافعي بمدينة القاهرة "دراسة آثارية مقارنة"، مجلة كلية السياحة والفنادق، جامعة المنصورة، ع١٢، ج٢، ديسمبر ٢٠٢٢م.

٦- إلهام علي ذهني، مصر في كتابات الرحالة البريطانيين في القرن التاسع عشر، القاهرة، زهراء الشرق، ط١، ٢٠٠٣م.

٧- إلهام علي ذهني، رؤية الرحالة الأوروبيين لمصر بين النزعة الإنسانية والإستعمارية، القاهرة، دار الشروق، ط٢، ٢٠٠٨م.

٨- ثروت عكاشة، مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء، ج٢، القاهرة،دار الشروق، ط٢، ٢٠٠٣م.

٩- حسن قاسم، المزارات الإسلامية والآثار العربية في مصر القاهرة المعزية، ج٥، الإسكندرية مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٧م.

١٠- ربيع أحمد سيد أحمد، تصاوير المشرق الإسلامي ودلالتها الحضارية في ضوء أعمال بعض المصورين المستشرقين في الفترة من ق (١٣-١٤هـ/١٩-٢٠م) "دراسة حضارية فنية"، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية الآداب، قسم الآثار والحضارة، ٢٠١٥م.

١١- ربيع أحمد السيد أحمد، لبنى صالح سليمان، دور الدراسات الإستشراقية في خدمة الدراسات الآثارية والحضارية، مجلة دراسات إستشراقية، العراق، النجف، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، ع(٣٤)، ٢٠٢٣م.

١٢- رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، القاهرة، دار الأفاق العربية، ط١، ٢٠٠٢م.

١٣- رشدي رشاد، سحر مصر في كتابات الرحالة الإنجليز في القرن التاسع عشر، ترجمة: جمال الجزيري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢م.

١٤- زهير الشايب، وصف مصر "لوحات الدولة الحديثة"، دار الشايب للنشر، ط٣، ١٩٩٤م.

١٥- السخاوي، الضوء اللامع لآهل القرن التاسع، ج٨، بيروت، منشورات دار مكتبة الجبل، "د.ت".

١٦- شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر العثمانية، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ٢٠١٨م.

١٧- طارق والي، شيماء شاهين، منى موسى، القاهرة بألوان المستشرقين شاهد على العمران، القاهرة، مركز والي للعمارة والتراث، ط١، ٢٠٢٢م.

١٨- عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٠م.

١٩- عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، ج٤، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

٢٠- عرفة عبده علي، القاهرة بالفرشاة الأوروبية "صور ومشاهد من الحياة الإجتماعية"، القاهرة، مكتبة القاهرة الكبرى، "د.ت".

٢١- علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ط٢، ١٩٨٠م.

٢٢- محمد أبو العمايم، آثار القاهرة الإسلامية في العصر العثماني، مج١، "المساجد والمدارس والزوايا"، إستانبول، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، ٢٠٠٣م.

٢٣- محمد حمزة إسماعيل الحداد، المدخل إلى دراسة المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ط٣، ٢٠٠٨م.

٢٤- محمد حمزة إسماعيل الحداد، موسوعة العمارة الإسلامية في مصر من الفتح العثماني حتى عهد محمد علي (٩٢٣-١٢٦٥هـ/١٥١٧-١٨٤٨م)، مج٢ "العمارة الدينية"، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٠م.

٢٥- محمد سيف النصر أبو الفتوح، مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة الدينية والمدنية (٦٤٨هـ/١٢٥٠م-٧٨٤هـ/١٣٨٢م)، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الأثار، قسم الأثار الإسلامية، ١٩٧٥م.

٢٦- محمد شعلان الطيار، الأقواس والعقود في العمارة الإسلامية، مجلة التراث العربي، ع (١٤٠-١٤١)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٦م.

٢٧- محمد علي عبد الحفيظ، دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الملاديين"دراسة أثرية حضارية وثائقية"، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠٠٠م.

٢٨- محمد فاروق النبهان، الإستشراق "تعريف، مدارسه، آثاره"، المغرب، الرباط، المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، أيسيسكو، ٢٠١٢م.

٢٩- محمود حامد الحسيني، الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة ١٥١٧-١٧٩٨م، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٨م.

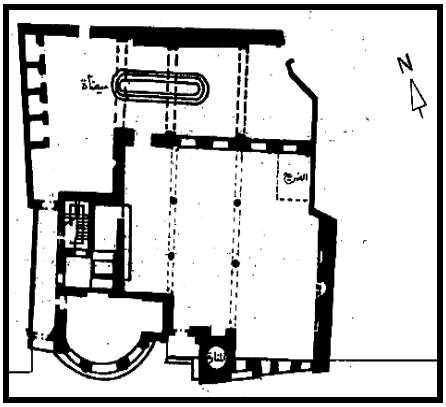
٣٠- ميرفت محمود عيسى، الجشمة "دراسة وثائقية أثرية"، مجلة كلية الأداب، جامعة طنطا، ع(٢٠)، مج(١)، ٢٠٠٧م.

٣١- نهلة فخر محمد ندا، دراسة لبعض أثار مدينة القاهرة في أعمال الرحالة الأوربيين خلال القرن السابع عشر حتى التاسع عشر الميلادي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، ١٩٩٨م.

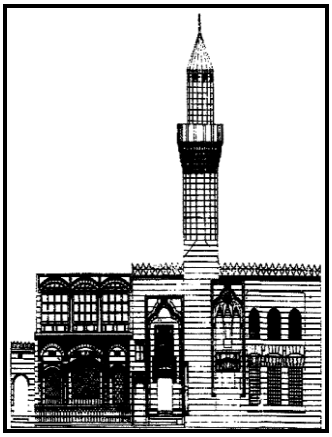
٣٢- هند علي سعيد، موسوعة الفنون الزخرفية في العصر العثماني "دراسة للزخارف النباتية"، القاهرة، دار النشر للجامعات، ط١، ٢٠١٥م.

33- https://www.meisterdrucke.ae ›artist› Rudolf-Swobo.

34- https://rehs.com› Eugene_Alexis_Gir.

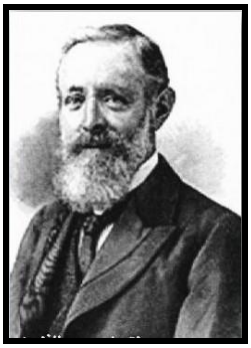


شكل (١) قطاع أفقي لجامع جنبلاط، يُظهر التخطيط المعماري له ومكوناته، نقلاً عن أرشيف هيئة الآثار المصرية.



شكل (٢) قطاع رأسي لجامع جنبلاط، يُظهر الواجهة الجنوبية الغربية بأقسامها الأربعة بخلاف المئذنة، نقلاً عن أرشيف هيئة الآثار المصرية.

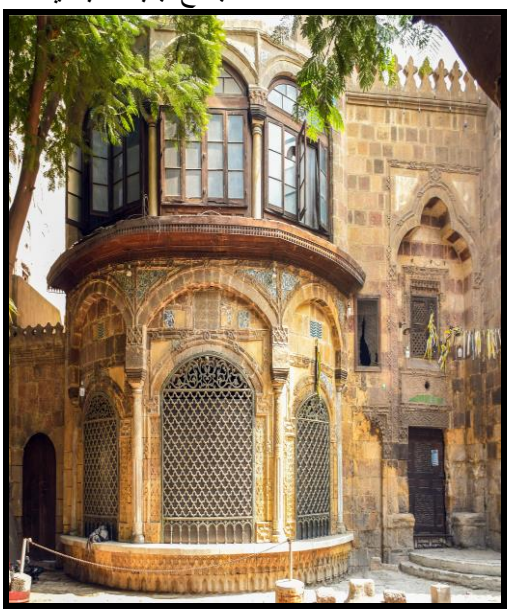
لوحة (١) الرحالة "رودلف سوبودا"، نقلاً عن. https://www.meisterdrucke.ae.artist. Rudolf-Swobo.



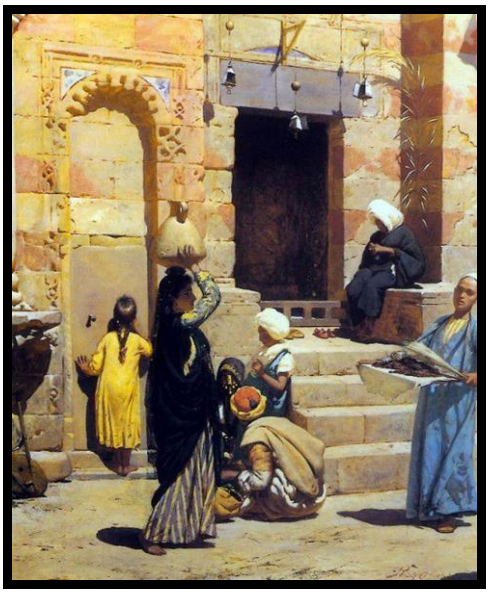
لوحة (٢) الرحالة "يوجين أليكس جيراروديت"، نقلاً عن. https://rehs.com› Eugene Alexis. Gir.

لوحة (٣) الرحالة "والتر فريدريك روف تيندال"، نقلاً عن/ طارق والي، شيماء شاهين، منى موسى، القاهرة بألوان المستشرقين شاهد على العمران، القاهرة، مركز طارق والي للعمارة والتراث، ط١، ٢٠٢٢م، ٧٠.

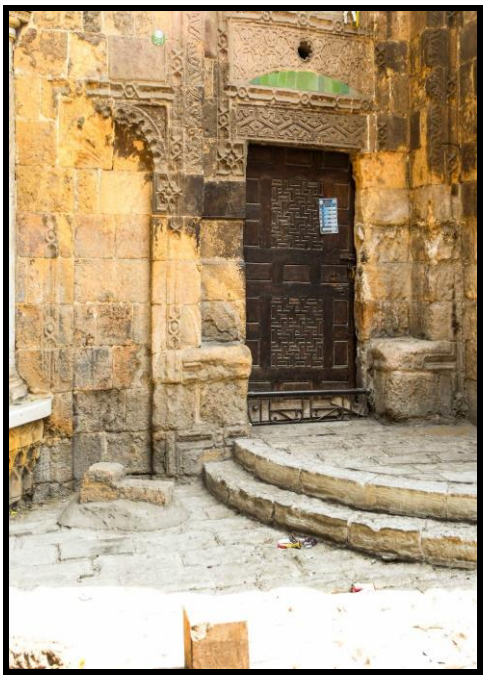
لوحة (٤) لوحة الرحالة "بروتان" للواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط، وتظهر القسم الثاني والثالث والرابع منها، نقلاً عن/ زهير الشايب، وصف مصر "لوحات الدولة الحديثة"، دار الشايب للنشر، ط٣، ١٩٩٤م، لوحة ٤٨، شكل(٤).



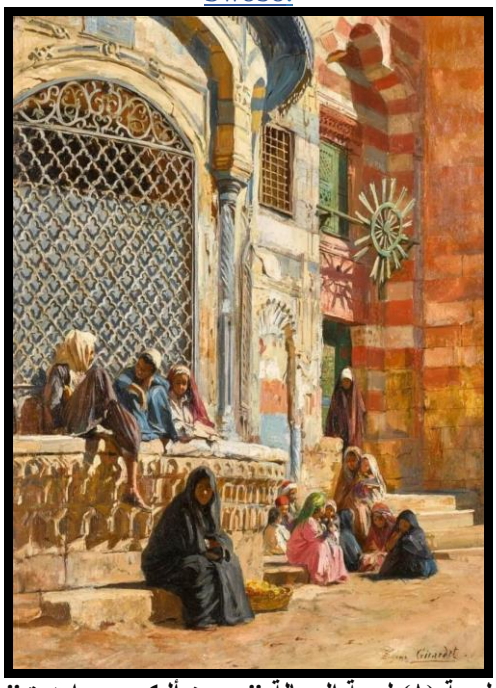
لوحة (٥) اللوحة السابقة من الواقع، وتُظهر القسم الثاني والثالث والرابع من الواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط، "تصوير الباحثة".



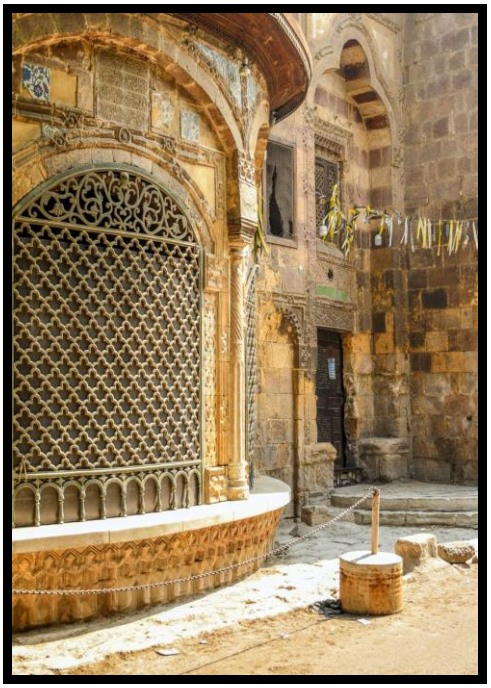
لوحة (٦) لوحة الرحالة "رودلف سوبودا" للواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط، وتظهر القسم الثاني منها، نقلاً عن/
https://www.meisterdrucke.ae.artist. Rudolf-Swobo.



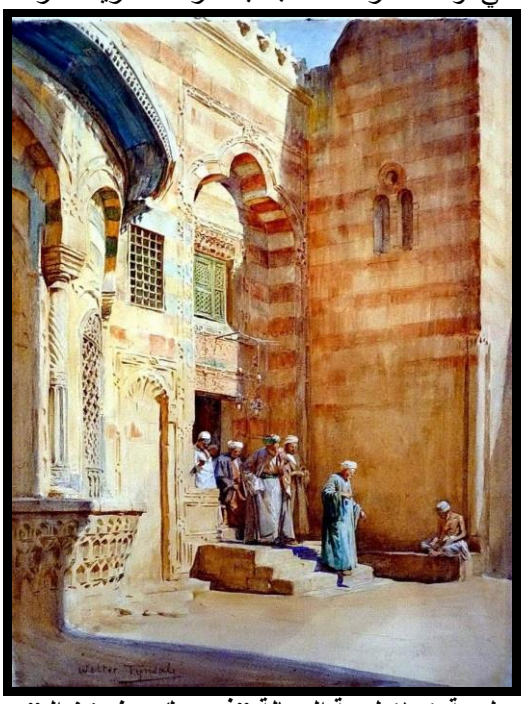
لوحة (٧) اللوحة السابقة من الواقع، وتُظهر القسم الثاني من الواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط، "تصوير الباحثة".



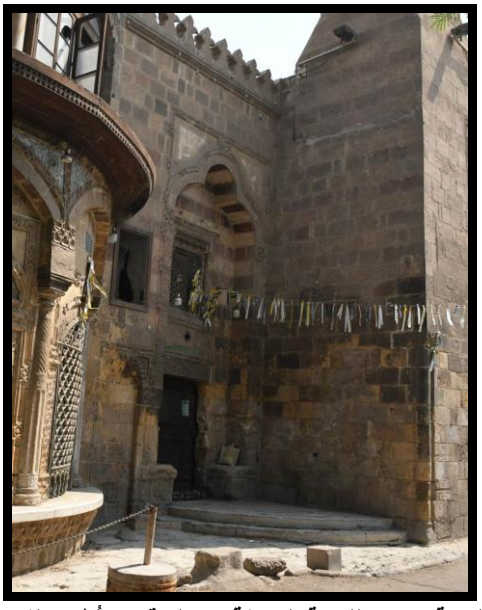
لوحة (٨) لوحة الرحالة "يوجين أليكس جيراردیت" للواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط، وتظهر القسم الثاني وقطاعاً من القسم الثالث منها، نقلاً عن/
https://rehs.com› Eugene Alexis. Gir.



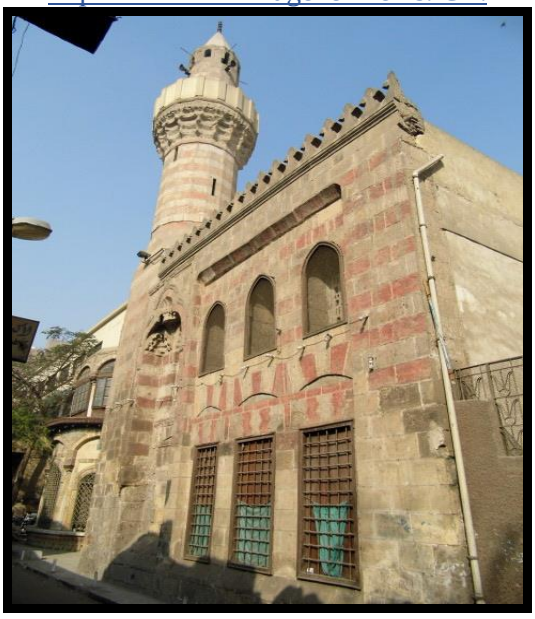
لوحة (٩) اللوحة السابقة من الواقع، وتُظهر القسم الثاني وقطاعاً من القسم الثالث من الواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط، "تصوير الباحثة".



لوحة (١٠) لوحة الرحالة "فريدريك روف تيندال" للواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط، وتُظهر القسم الثاني وقطاعاً من القسم الثالث منها، نقلاً عن/ https://rehs.com› Eugene Alexis. Gir.



لوحة (١١) اللوحة السابقة من الواقع، وتُظهر القسم الثاني وقطاعاً من القسم الثالث من الواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط، "تصوير الباحثة".

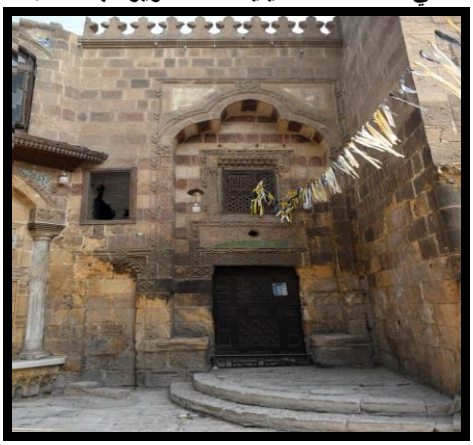


لوحة (١٢) القسم الأول من أقسام الواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط "تصوير الباحثة".

لوحة (١٣) صفي النوافذ بالقسم الأول من الواجهة السابقة، "تصوير الباحثة".

لوحة (١٤) المدخل السابق لجامع جنبلاط والذي تم سده في منتصف التسعينيات، "تصوير الباحثة".

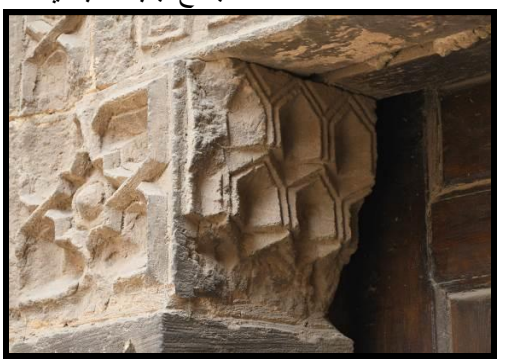
لوحة (١٥) الشطف الحجري بين واجهتي قاعدة مئذنة جنبلاط والعمود الحجري المدمج به، "تصوير الباحثة".



لوحة (١٦) القسم الثاني من الواجهة السابقة لجامع جنبلاط ويظهر كتلة المدخل والجشمة، "تصوير الباحثة".

لوحة (١٧) الباب الخشبي لفتحة المدخل الرئيسي بحشواته وزخارفه، والدرابزين المعدني الحديث، والمكسلتان، "تصوير الباحثة".

لوحة (١٨) البحر الكتابي الحجري الذي يعلو كل من مكسلتي المدخل، والخالي من النص الكتابي، "تصوير الباحثة".

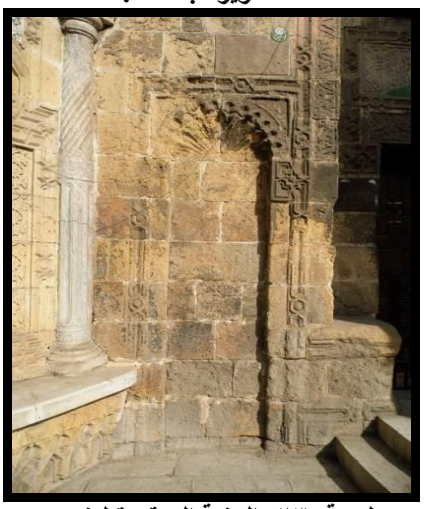


لوحة (١٩) الكابولي الحجري المقرنص بأسفل جانبي العتب العلوي لفتحة المدخل، "تصوير الباحثة".

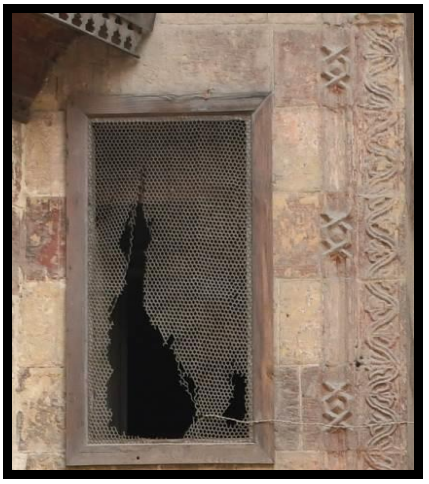
لوحة (٢٠) العتب الحجري الذي يعلو فتحة المدخل، وما يعلوه من النفيس المكسو ببلاطات من القاشاني الأخضر، يعلوه عقد عاتق، والجفت اللاعب ذو الميمات السداسية الذي يحيط بما سبق ذكره،"تصوير الباحثة".

لوحة (٢١) الشباك الذي يعلو فتحة المدخل، وما يعلوه من الصدر المقرنص، والجفت اللاعب المحيط به، "تصوير الباحثة".

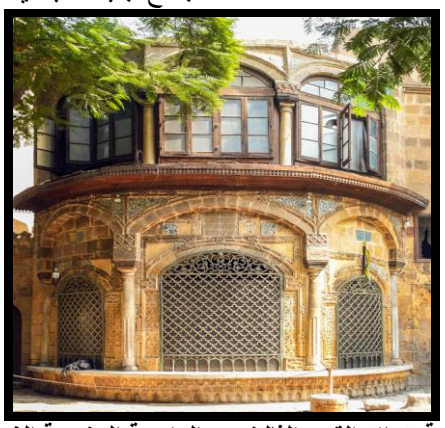
لوحة (٢٢) العقد الثلاثي المفصص المتوج لدخلة المدخل والجفت اللاعب المحيط به، "تصوير الباحثة".



لوحة (٢٣) الحنية المعقودة لعنصر الجيشمة، "تصوير الباحثة".

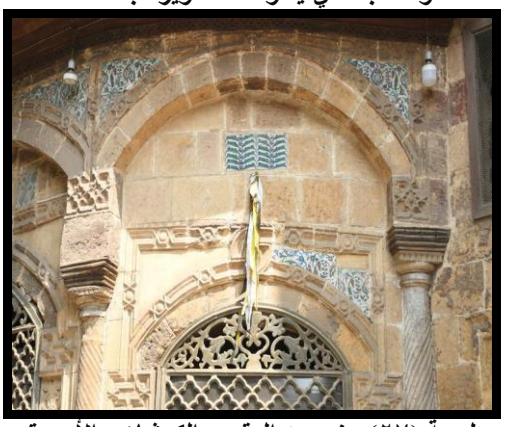


لوحة (٢٤) فتحة الشباك التي تعلو حنية الجيشمة، "تصوير الباحثة".



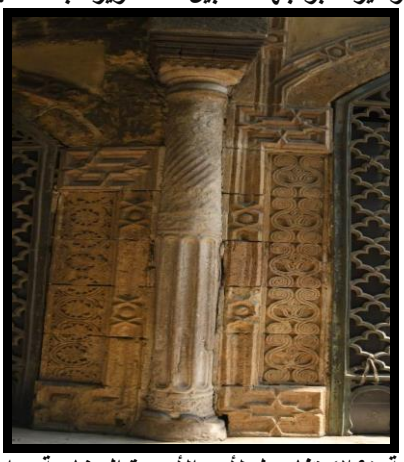
لوحة (٢٥) القسم الثالث من الواجهة الجنوبية الغربية لجامع جنبلاط، بما يشتمل عليه من واجهتي السبيل والكتاب الذي يعلوه، "تصوير الباحثة"

لوحة (٢٦) صفوف المقرنصات والعتب الرخامي الذي يعلوها ببداية واجهة السبيل، وجزء من التغشية النحاسية للشباك الأول، "تصوير الباحثة".



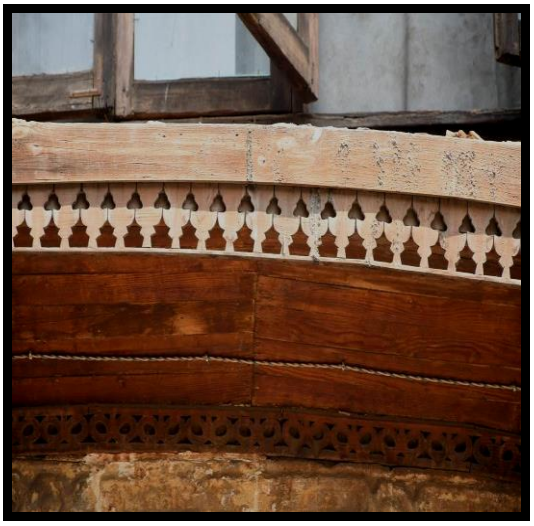
لوحة (٢٧) جزء من العقود والكوشات والأعمدة والزخارف والبلاطات الخزفية والتغشيات النحاسية وغيرها بواجهة السبيل، "تصوير الباحثة".

لوحة (٢٨) جزء من العقود والكوشات والأعمدة والزخارف والبلاطات الخزفية والتغشيات النحاسية وغيرها بواجهة السبيل، "تصوير الباحثة".

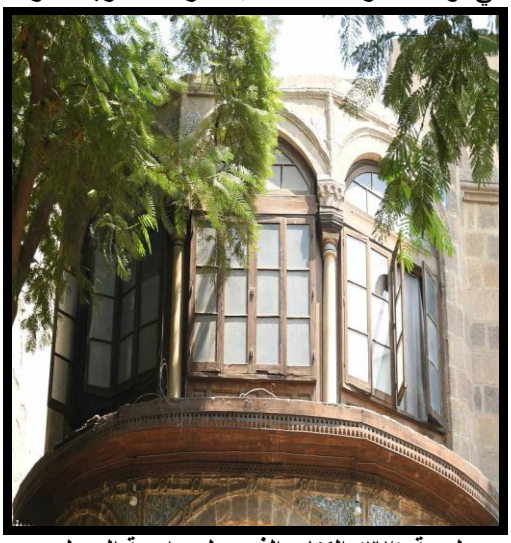


لوحة (٢٩) تفاصيل لأحد الأعمدة الرخامية بواجهة السبيل، والزخارف المنفذة في قوالب الحجر التي تكتنفه من الجانبين، "تصوير الباحثة"

لوحة (٣٠) النص الكتابي التأسيسي بباطن العقد الأوسط بواجهة السبيل، "تصوير الباحثة".



لوحة (٣١) جزء من الرفرف الخشبي التي تنتهي به واجهة السبيل من أعلى، "تصوير الباحثة".



لوحة (٣٢) الكتاب الذي يعلو واجهة السبيل، "تصوير الباحثة".

لوحة (٣٣) تفاصيل القسم الرابع من أقسام الواجهة الجنوبية الغربية بجامع جنبلاط، ويظهر مدخل السبيل والكتاب وصف الشرفات بنهايته من أعلى، "تصوير الباحثة"