منهل الحمام في كنيسة شمعون الصفا بالموصل

(دراسة تطبيقية)

* أ.د. أحمد قاسم الجمعة

تعد الموصل من المدن المهمة التي رفدت الحضارة الإنسانية بالكثير من المعطيات خلال العصور القديمة السابقة للإسلام. وقد إزداد ذلك العطاء خلال العصور العربية الإسلامية عندما أصبحت الموصل أحدى حواضرها المهمة.

ولقد تخلفت في مدينة الموصل الآف القطع وعشرات الأوابد الأثرية التي مازالت ماثلة في المدينة أو التي تزين العديد من المتاحف العالمية.

ولاتقتصر أهمية تلك المخلفات الأثرية على هويتها الأثرية فحسب بل ما توضح عنه من نواح تاريخية وفنية وإجتماعية وإقتصادية وغيرها من النواحي الحضارية لدى دراستها التطبيقية.

ويتضمن البحث دراسة تطبيقية لإحدى المخلفات الأثرية الكائنة في كنيسة شمعون الصفا وهي منهل لسقاية الحمام من العصور العربية الإسلامية (مخطط ٢،١).

وتتجلى أهمية دراسة هذا الحوض في كونه يطرق لأول مرة بدراسة تطبيقية أكاديمية من حيث: مواده الأولية وطريقة صنعها وعناصره ومميزاته الفنية والعهد الذي يرجع اليه، وهويته لأن أقلام الباحثين لم تتناوله من قبل بإستثناء إشارة مقتضبة الى موضعه ووصفه العام [1].

ولابد من إشارة موجزة الى مبنى الكنيسة التي ضمت الحوض لعلاقة ذلك بطبيعة الدراسة، فكنيسة شمعون الصفا تقع في محلة المياسة بمدينة الموصل القديمة، وهي تنخفض عن مستوى المناطق المجاورة لها بحوالي خمسة أمتار، ويرجع البعض إنها تأسست بعد الفتح الإسلامي للموصل بقليل، وربما كان ذلك في النصف الأول من القرن التاسع الميلادي.

---

* أستاذ في قسم الآثار / كلية الآداب / جامعة الموصل.

وكنيسة شمعون الصفا من الكنائس المهمة في الموصل التي لازالت تحتفظ بكثير من المخلفات الأثرية التي قمنا بدراستها كالمداخل والطاقات والأشرطة الكتابية والأزر الزخرفية واللوحات التذكارية والأعمدة التي وجدت في مصلاها وفي أروقتها الشرقية والجنوبية، وبالإضافة الى ما وجد داخل فنائها [٤].

وقد رممت عام (١٩٧٣ ـ ١٩٧٤م) الا ان تقادم الزمن وتأثير المياه الجوفية أدى الى تقوص مبنى الكنيسة برمته مؤخرا.

وعلى كل حال فالمنها الذي نحن بصدد دراسته يتكون من قطعة مستطيلة واحدة من حجر الحلان [٥]، طولها (٣م) وعرضها (٦٥سم) وسمكها (٢٦سم) نحت على سطحها العلوي خمس نجيمات ثمانية متناظرة تفصل بينها مسافات متساوية وقد أستحدث وسط كل نجمة تقعر دائري يسمح بوضع الماء فيه. ويوجد في مقدمة كل نجمة من النجيمات الثلاث الوسطية ثقبان في حين أستحدث ثقب واحد في كل من النجمتين الجانبيتين. وتؤدي جميع هذه الثقوب الى ساقية تتقدم النجيمات من الامام ليتجمع فيها ماء أحواض النجيمات ليصب بدوره في رأس أسد يتوسط واجهة القطعة الرخامية. هذا وقد زخرفت تلك الواجهة على اليمين ويسار رأس الأسد بزخارف التوريق العربية (الأرابسك) . (المخطط ٢،١)

وإذا تناولنا المادة الأولية لصناعة المنهل نجد أن الصانع يختار عادة لصناعة الأحواض الحجارة المتوفرة التي تكون قليلة التأثير بالمياه لتستقيم مدة أطول.

وبالنسبة للموصل فيكثر فيها نوعان من الحجارة وهما:ـ حجر الحلان والرخام الموصلي [٦] ولقد كان الصانع موفقا في تفضيل حجر الحلان لصناعة الحوض الذي نحن بصدد دراسته من الرخام الموصلي وذلك لأن تأثير حجر الحلان بالأحوال الجوية والمياه نسبيا مما هو عليه الحال بالنسبة للرخام الموصلي على الرغم من دخول عنصر الكالسيوم في تركيب كلا المادتين. فتأثير أوكسيد الكاربون الكائن في الجو فيتحول الى محلول مخفف من حامض الكاربونيك الذي يعمل بدوره على حين يكون تأثير الأمطار على الرخام الموصلي فيزيائيا أكثر من كونه كيميائيا.

وعلى الرغم من محدودية التأثير الكيميائي على الرخام الموصلي، وذلك يكون مادة الجبس الداخلة في تركيبه لا تتأثر بالحوامض الا في حالة تسخينها [٨] الا أن رخاوته وقلة صلادتها إذا ماقورنت بصلادة حجر الحلان جعلت تأثير الرطوبة وأنواع المياه عليه كبيرا بحيث يفوق ذلك التأثير الذي يتعرض له الحلان [٩].

ومما تقدم يتضح لنا أن الصانع كان موفقا في إختيار الحلان مادة لصناعة المنهل ولنفس الأسباب نجد الصانع الموصلي أكثر من أستخدام حجر الحلان في الأجزاء الخارجية من المباني [١٠] وتعداها الى شواهد القبور [١١] والواح السقاية على الطرق [١٢] والألواح التذكارية [١٣].

وما دمنا ونحن في مجال التطرق الى مادة المنهل وهي حجر الحلان فلا بد من التنويه الى طريقة أستخراجها من باطن الأرض وأسلوب تهيئتها للغرض المطلوب ومن ملاحظتنا لشكل الحوض ودراستنا السابقة لبعض العناصر المعمارية والفنية من حجر الحلان [١٤] وملازمتنا للصانع التطبيقيين المواصلة في مجال الحجارة وأعمال البناء أتضح لنا بأن الخطوة الأولى لاستخراج حجر الحلان من مقالعة في الأرض تتم عن طريق رفع طبقة التراب والطبقة العليا المفتتة من على سطح المقلع لتظهر بعدها طبقة الحلان المطلوب والتي تتكون عادة من عدة كتل تفصلها عن بعضها فواصل مملوءة بالتراب تسمى (الحلول). ويلي ذلك الخطوة التالية التي تتطلب مهارة أكبر من قبل العامل إذ يتطلب منه تقديره الصحيح لمساحة وثخن القطع المراد أستخراجها بالإضافة الى الإلمام بشكل وعدد وأوضاع الثقوب المطلوب أستحداثها في تلك القطع ومن مميزات تلك الثقوب الضرورية أن تكون مجوفة هرمية الشكل ذوات رؤوس متجهة نحو الخارج وأن تكون بعيدة عن (الحلول) بما لايقل عن نصف متر لكي لايصل تأثير البارود الذي يوضع في الثقب لغرض تفجير كتل الحلان حسب المطلوب.

ويستخدم (منخل الثقب [١٥]) في أحداث تلك الثقوب ويجب أستخدامه بطريقة فنية خاصة وهي تركيزه من قبل العامل في المكان المحدد للثقب ويضربه ضربة خفيفة ويدوره مباشرة ثم يضرب أخرى ويدوره وهكذا تتكرر الضربات عشرات المرات حتى يصل الى

العمق المطلوب، ويجب أن تكون جدران الثقب من الأعلى الى السفل عمودية وعلى أستقامة واحدة، ومن ثم ينظف الثقب من مسحوق الحلان وبقايا القطع المتخلفة بداخله بواسطة (شيش [١٦]) وبعد ذلك يتم ملئه بالبارود الذي يفجر ليحدث مفاصل تمتد من الرؤوس الثلاثية للثقب نحو الخارج.

ويحدث أحيانا أن تكون قطع الحلان المكونة نتيجة للتصدع الحادث أكبر من الحجم المطلوب لذا تستخدم طريقة أخرى للتقطيع مكملة للطريقة السابقة ومفادها: حفر ثقب على الحافة الخارجية للقطعة بواسطة (الشوكة [١٧]) على هيئة هرم مجوف قاعدته مفتوحة نحو الخارج ورأسه يتجه نحو الداخل في المنطقة المراد أنفصامها مع مراعاة كون جدران الثقب عمودية تماما والعمق المناسب الذي يحدده ثخن القطعة ذاتها وبعد ذلك يستخدم (منشار الشق [١٨]) لتحويل كبل الحلان الى الالواح المطلوبة كما هو الحال بالنسبة لحوض السقاية موضوع البحث.

والجدير بالذكر أن المنهل قد وجد في فناء الكنيسة وقد أصابه الإهمال وطلي بالجص ثم نقل مؤخرا الى أحد الدواوين الصغيرة في جناحها الشرقي. ومن المرجح أن الحوض لم يكن بالأصل في فناء الكنيسة أو أي مكان مكشوف وذلك لحالته الجيدة التي تدلل على محدودية تاثير عوامل التجوية والتعرية والمياه عليه.

ويمكن أعتبار هذا المنهل من الفنون التطبيقية لأنه لم يؤد الناحية الوظيفية فحسب وإنما جمع بينها وبين الناحية الجمالية المتمثلة بالزخارف التي تزين سطحه العلوي وواجهته الأمامية.

فزخارف السطح العلوي تتمثل بالنجوم الثمانية التي تحف بالتقعرات الدائرية الخاصة بوضع الماء (مخطط١). والنجوم تعد من العناصر الهندسية البارزة التي أولاها الفنان أهتمامه في معظم الفنون القديمة ولا سيما في العراق ثم أمتدت الى الفن الإسلامي لتزين معظم تحفه وعمائره وتعددت أشكالها من رباعية وسداسية وثمانية وما الى ذلك.

والنجمة الثمانية بهذا المنهل ترجع بالأصل الى تداخل مثلثين متساويي الساقين. وقد ظهرت بوادر النجوم الثمانية بالموصل على بعض العناصر المعمارية منذ نهاية القرن

الخامس الهجري وبداية القرن السادس الهجري [١٩]، وبعضها أصابها التحوير كما هو الحال في نجوم محراب الأمام محمد بن الحنيفة حيث تضمنت أربعة رؤوس قائمة الزوايا والأربعة الاخرى على هيئة أقواس دائرية (رسم١).

ويظهر أن هذه النجوم الثمانية المحورة وجدت في العراق في بداية الأمر ثم أنتشرت الى مناطق أخرى من العالم الإسلامي والفنون الأجنبية الأخرى. فقد بنه مرسيه الى أنها ظهرت في الزخارف الجصية في سامراء ثم أنتقلت منها الى مصر خلال العصر الفاطمي ومن مصر الى صقلية ومنها الى الفن المسيحي [٢١]. وفعلا وجدت مثل تلك النجيمات الثمانية المحورة في قصر الحويصلات بسامراء [٢٢] (رسم٢) وعلى بعض التحف الخشبية في مصر [٢٣] (رسم٣)، وهذا التحوير يتماش مع أهم مميزات الفن إسلامي التي تعتمد مبدأ التحوير والإبتكار والأبتعاد عن التقليد.

أما النواحي الفنية والزخرفية الماثلة على واجهة المنهل الأمامية فتتكون من رأس المساحة المتبقية من الواجهة بزخارف نباتية متناظرة تمثل التوريق العربي (الأرابسك) (مخطط ٢).

فرأس الأسد يمثل النحت المدور بأجلى مظاهره ليس بدقة التنفيذ فحسب بل بمعرفة الفنان بعلم التشريح والنسب الطبيعية للحيوان، كما كان الفنان موفقا برسم الرأس بصورة أمامية وذلك لتوضيح جميع معالمه وليحافظ على خاصية التناظر التمثيلي بينه وبين الزخرفة الممتدة على جانبيه.

وإذا تتبعنا التجذير الحضاري لظاهرة وجود الأسد في الفنون نجده من اهم الحيوانات التي أنتشرت في معظم الطرز الفنية القديمة سواء أكانت عراقية محلية [٢٤] أم أجنبية [٢٥]. كما وجد في الفن الإسلامي منذ العهد العوي [٢٦]. وفي الموصل بالذات ظهر بالقرن(٧هـ/ ١٣م)، كما هو الحال في مدخل كنيسة المار هوديني (رسم٤) .

وعلى الرغم من أن الأسد يمثل القوة والعظمة في معظم الفنون القديمة عندما نلاحظه يهاجم حيوانات مختلفة، وكذلك الشجاعة عندما نرى مطاردة الملوك له ومحاولة صيده، إلا أنه كانت له دلالات أخرى في بعض تلك الفنون فقد كان يمثل مع النسر شعارا

لمدينة لجش السومرية [٢٨]، كما كان يدل على النسب الرفيع أحيانا لدى الآشوريين [٢٩]. ولدى الأخمينيين كان الأسد يرمز(لمترى) أحد أعوان اله الخير لديهم (أهورامزدا [٣٠]). وكان الأسد في الفن المصري يمثل أحد الأبراج المصرية [٣١]، كما كان يرمز أحيانا للشمس [٣٢]. وأحيانا أخرى للملك [٣٣]، كما كانت له مدلولات معينة في الفن الإسلامي فقد كان يمثل ايضا القوة والشجاعة والنسب النبيل أحيانا [٣٤]، كما أتخذ شعارا لبعض ملوك وسلاطين السلاجقة الروم [٣٥] ومماليك مصر [٣٦].

أما الزخرفة النباتية التي تشغل بقية واجهة المنهل على جانبي رأس الأسد فهي بارزة ومتناظرة على ذنيك الجانبين من حيث: الموضع وأسلوب التنفيذ والعناصروالمظاهر الزخرفية. فالموضوع الزخرفي في كل جانب يتكون من مستويين الأول يبدأ بغصن يحمل ورقة نخيلية وتنبثق من أسفله من كل جهة نصف ورقة نخيلية يستدق رأسها ويستطيل ثم يندمج مع رأس الورقة المجاورة على هيئة غصن ينحني ويتجه نحو الأعلى ثم يدخل في شكل هلال ويخرج منه حاملا ورقة نخيلية أخرى مغايرة للورقة الأولى ثم تتكرر العملية حتى نهاية الزخرفة وبهذا أصبحت زخرفة هذا المستوى تتكون من صفين: صف سفلي يتكون من تكرار الورقة النخيلية الأولى، بينما الصف الثاني علوي يتكون من تكرار الورقة النخيلية الثانية (مخطط٢، رسم٥). والمستوى الثاني للزخرفة يتكون من غصن محور تحويرا كبير الا أنه تحول الى ما يشبه الأقواس الثلاثية ليحف بالأوراق النخيلية في الصف السفلي من المستوى الأول. (المخطط والرسم السابق).

وإذا تناولنا أهم العناصر الزخرفية أمكن حصرها بما يلي:-

١ - <u>الأوراق النخيلية</u>: وتكون على نوعين النوع الأول له نصلان جانبيان يتمثل في كل منهما القصر وتدبب الرأس ووجود قاع مجوف في أسفله من الداخل وينتهي رأسه بشكل هلالي (رسم٦). أما النوع الثاني للأوراق فيمتاز النصلان الجانبيان لكل منهما بالرشاقة وانعدام القاع المجوف وإنتهاء رأسه بتكور نحو الأعلى ويعلوهما نصل ثالث على غرار النصل المناظر في الورقة السابقة ولكنه أصغر حجما (رسم٧).

وهذه الأوراق النخيلية المحورة لم نعهد ما يماثلها الا في الموصل في القرن (٧هـ/١٣م) كما هو الحال في زخرفة محرابي مزار الأمام يحيى بن القاسم ومزار الأمام عون الدين وأن كانت في زخرفة هذين المحرابين أكثر أتقانا وذات أتصال مقعرة [٣٧] (رسم ٨،٩) كما لم نجد لها نظائر في معظم الفنون ولا سيما القديمة منها لأنها كانت في تلك الفنون قريبة من الطبيعة وذات إتصال متعددة ومعرفة [٣٨].

هذا وتضمنت زخرفة المنهل النباتية العديد من أنصاف الأوراق النخيلية المتناظرة والمحورة عن الطبيعة.

٢ ـ الشكل الهلالي: يعلو الأتصال العليا للأوراق النخيلية في الصف الأسفل من الزخرفة (رسم٦)، وكذلك العنصر الشبيه بالمقبض الذي تدخله الأغصان الحاملة للأوراق النخيلية التي تكون الصف الأعلى من تلك الزخرفة (رسم٧).

ومثل هذه العناصر الهلالية ولاسيما الشبيه بالمقبض شاعت بالموصل في القرن (٧هـ/١٣م) كما هو الحال في الزخرفة المتوجه لمحرابي مزار الأمام يحيى بن القاسم، ومزار الأمام عون الدين [٣٩] السابقين (رسم ١١).

٣ ـ الزخارف المعمارية: وهي الزخارف المستمدة أصولها من العناصر المعمارية لتأدية غرض زخرفي تزييني بعد أن فقدت غرضها المعماري ويلاحظ ذلك في المستوى الثاني لزخرفة واجهة الحوض والمتمثل في الغصن الذي تحول الى أشرطة ثلاثية مطرقة تحف بالأوراق النخيلية المكونة للصف السفلي من الزخرفة (مخطط٢، رسم ٥).

والجدير بالذكر أن الزخارف المعمارية وجدت في بعض الفنون السابقة للإسلام [٤٠] وإمتدت الى الفن الإسلامي لتصبح من مظاهره وعناصره المهمة.

أما أهم المظاهر الفنية في زخرفة واجهة الحوض النباتية فهي:-

١ ـ التتابع والتناوب:- بمعنى إستحداث عنصر في الزخرفة يليه عنصر آخر مغاير في الهيئة ثم يتكرر العنصر الأول ويليه العنصر الثاني حتى نهاية الزخرفة وقد تمثل ذلك في

الأوراق النخيلية في النصف السفلي والعلوي من الزخرفة (المخطط والرسم السابق).

وهذه الظاهرة وجدت في الطرز الفنية السابقة للإسلام من عراقية محلية [٤١] وأجنبية [٤٢] ثم شاعت بعد ذلك في الزخارف العربية الإسلامية بعد أن أصابها نوع من التطور والإبتكار البعيد عن الإقتباس [٤٣].

٢ - التحوير الشديد عن الطبيعة:- وقد شمل ذلك الأوراق النخيلية وأتصالها وبلغ أوج ذلك التحوير بالأغصان التي تحف بتلك الأوراق بحيث فقد صمصبغتها النباتية وطبعت بالطابع الهندسي المعقد وتحولت الى ما يشبه الأقواس وزخارف معمارية وما الى ذلك. وتعد هذه الظاهرة الفنية أهم الظواهر التي أدت الى بلورة زخارف التوريق العربية التي أطلق عليها الأوربيون في (الأرابسك) لأن أصالة فكرة تكوينها وتشكيلها عربية. وقد ظهرت بصورة جلية في القرن (٣هـ/٩م) [٤٤].

٣ - خروج بعض العناصر من غصن تكون من التقاء غصنين يعودان بالأصل الى غصنين متقابلين (رسم٥). وهذه الظاهرة نادرة الشيوع في الطراز الفنية ولم نلمسها بالموصل الا في النصف الأول من القرن (٧هـ/ ١٣م) [٤٥].

٤ - تقاطع الأغصان مع بعضها بصورة متعاكسة أي أن الغصن يمر من تحت الغصن الآخر ثم سرعان ما يمر من فوق الغصن الذي يليه وبهذا أضفى الفنان على الأغصان طابع الحركة وأخرجها من وضعيتها الجامدة، كما حاول الفنان اضفاء مفاتيحها بواسطة تفرع واندماج الأغصان وتقاطعها بصورة متعاكسة وانتهت أطرافها بالعناصر الفنية حتى بدت الزخرفة معقدة يصعب تتبعها ومعرفة منطلقاتها (مخطط٢، رسم٥). وهذا لا يدل على ضعف من الفنان بقدر ما يدل على دقته وتمكنه من أصول فن الزخرفة، وهذه الظاهرة وجدت في الموصل منذ القرن (٦ق،١٢م) في زخرفة محراب الجامع الأموي بأجلى مظاهرها (٥٤٣هـ) حتى أن العلاقة هرزفيلد لما التبس عليه الأمر وصفها بقوله: " أن

تنفيذها يمضي على نسق واضح فاذا كان هناك بعض الغموض فإنه يعزى الى خطأ في رؤيتي " (٤٦).

٥ ـ تنفيذ الزخرفة تنفيذا متناسقا على أسس هندسية بحيث تتساوى الأبعاد والمسافات والمناطق والعناصر التي تكتنفها.

٦ ـ القطاع المسطح للعناصر الزخرفية وهي الظاهرة التي تمثلت بزخارف الموصل خلال القرن (٨هـ/ ١٢م) الذي سبقه تحدب (٤٨).

أما أسلوب تنفيذ الزخرفة النباتية في واجهة المنهل فتتم عن طريق صقل السطح وتهذيبه ثم رسم الوحدات الزخرفية المطلوبة وبنتيجه لتدقيقنا بعض الآثار الرخامية المتخلفة في مدينة الموصل أتضح لنا بأن العناصر والوحدات الزخرفية والفنية كانت تحدد بحزوز حقيقة على الأغلب بواسطة أزاميل خاصة ثم تحفر الأرضيات المتخلفة بين العناصر الزخرفية لتعمل على بروزها.

وفي الحالات التي تعتمد الزخرفة في تكوينها على مبدأ التكرار والتناوب فعلى الأرجح كان العنصر المكرر يرسم أحيانا بواسطة القوالب أي تحديد العنصر على لوحة معدنية أو خشبية وما الى ذلك من المواد التي تحقق الغرض، كما يجري عليه الحال في الوقت الحاضر لدى الصناع التطبيقيين.

وبخصوص عائدية الحوض فتتم صناعته المتقنة وحالته الجيدة وزخرفته البديعة على أنه كان يعود لأحد علية القوم من ذوي المكانه الإدارية أو الإجتماعية أو الإقتصادية لأن الأحواض المماثلة التي وصلتنا من الموصل على الرغم من ندرتها كانت صماء بدون زخرفة وصناعتها دون مستوى صناعة هذا الحوض.

ونظن بهذه المناسبة ان المنهل لايعود بالاصل الى الكنيسة وإنما نقل اليها من مكان آخر وذلك لخلوه من الكتابات الكنيسة التي تثبت عادة على بعض ممتلكاتها علاوة على عدم وجود عادة نقل بعض العناصر المعمارية والفنية المنفذة على الحجارة المتخلفة

من بناية لأخرى كانت موجودة بالموصل كما هو الحال بنقل محراب الجامع الأموي (٥٤٣هـ) الى الجامع النوري (٥٦٦ - ٥٦٨هـ) [٤٩]. ونقل أحد محاريب المساجد الى كنيسة مارتوما [٥٠].

وبعد فالمنهل لايحمل نصا تذكاريا يفصح عن تاريخه ولهذا فيجب أعتماد الدراسة المقارنة للأهتداء الى تأريخه التقريبي. ولما كانت هيئة الحوض لايمكن الركون اليها وذلك لندرة الأحواض المتخلفة في الموصل من ناحية ولكون ما تخلف منها كان أصما خاليا من المعالم الزخرفية لذا ستعتمد دراستنا المقارنة على زخرفة الحوض، وبهذا الخصوص فقد رأينا أن عناصر الزخرفة ومظاهرها الفنية شبيهة بمثيلاتها التي شاعت في الموصل خلال القرن (٧هـ/ ١٣م) بالدقة والإتقان وكبر الحجم وأنقطاع المقعر داخل الأنصال والحزوز داخل الأغصان وأنغلقت التجاويف المقعرة في أسفلها وتحولت الى ما يشبه التكور البارز (الرسوم ٨،٩،١١). وأنتقلت تلك المميزات الى النصف الثاني من القرن المذكور ولكنها أصبحت أقل جودة وأتقانا (رسم ١٠) وذلك لآنحسار الناحية الزخرفية بعد سيطرة المغول على الموصل سنة (٦٦٠هـ/١٢٦١م) [٥١] في حين نجد تلك العناصر في النصف الأول من القرن (٨هـ/١٤م) قليلة البروز وصغيرة الحجم وذات قطاع مسطح لم نعهده في القرن السابق، علاوة على انفتاح القيعان المجوفة على نفسها وأختفاء التكور البارز (رسم٢). وأستنادا الى ما تقدم نرجح عودة الحوض الى النصف الأول من القرن (٨هـ/١٤م).

ولابد ونحن في ختام بحثنا عن هذا المنهل أن نشير الى الرواية التي تناقلها البعض ومفادها أنه كان يمثل شاهد قبر أو نصب أو ضريح لعبد الجليل جد العائلة الجليلية المعروفة بالموصل [٥٢]. وهذا غير وارد لأن عبد الجليل توفي سنة (١٠٩٢هـ/ ١٦٨١م) [٥٣] مما يتعارض والتأريخ التقريبي للحوض الذي توصلنا أليه. ومن ناحية أخرى فأن شواهد قبور الشخصيات في الكنائس تكون على هيئة قطعة ذات مساحة مربعة أو شبه مستطيلة من الرخام أو الحجر عليها نصوص تذكارية تتضمن أسم الشخص المتوفى وتاريخ وفاته [٥٤].

وعلى أية حال فحتى الشخص المدفون بالكنيسة بأسم عبد الجليل لم يكن جد الجليليين وانما هو قس مسيحي لأن عبد الجليل الذي ينتسب اليه الجليليون مدفون في المقبرة الكائنة قرب مرقد العناز جنوب مدينة الموصل القديمة وهذا ينفي أدعاء البعض القائل أنه كان شخصا مسيحيا عندما قدم الموصل من ديار بكر في حدود (١٠٠٩هـ/ ١٦٠٠م) (٥٥).

الهوامـــــــش :-

(١) الأب الدكتور يوسف جي: كنيسة شمعون الصفا، مجلة بين النهرين، السنة الأولى، العدد ١، الموصل ١٩٧٣م، ص٧٣، ٧٤.

(٢) لقد فتحت الموصل وتم تحريرها صلحا من قبل العرب المسلمين سنة ١٦هـ/٦٣٧م على عهد الخليفة عمر بن الخطاب (ابن الأثير: الكامل في التأريخ، القاهرة ١٩٥٧م، ق٢، ص٤٠٧).

(٣) جي: المرجع السابق، ص٦٦.

(٤) الدكتور احمد قاسم الجمعة : الآثار الرخامية في الموصل خلال العهدين الأتابكي والأيلخاني، رسالة دكتوراه غير منشورة قدمت لجامعة القاهرة عام ١٩٧٥م، المجلد٢، ص٥٣٠.

(٥) الحلان: نوع من الصخور الجيرية (كاربونات الكالسيوم).

واشتقت التسمية على الأرجح من مصدر التحلية وذلك لأستخدامه في تحلية العمائر وبعض عناصرها ولا سيما في منطقة الموصل .

(٦) الرخام الموصلي حجر يتكون من مادة الجبس أي (كبريتات الكالسيوم المائية) ولهذا لايعد رخاما بالمعنى الجيولوجي لكون الرخام الحقيقي يتكون من مادة (الكالسايت كاربونات الكالسيوم) ومادة الدلومايت (كاربونات الكالسيوم والمغنيسوم المزدوجة.

(٧) الدكتور حسن صادق: الجيولوجيا، ط٣، القاهرة ١٣٥٠هـ/ ١٩٣١م، ص٣.

(٨) البستاني: دائرة المعارف، بيروت ١٨٨٤م، م٥، ص٥٧٤.

(٩) الجمعة: المرجع السابق، ص٢٦.

(١٠) الدكتور أحمد قاسم الجمعة: مدخل مزار كف (بنجة) الأمام علي في الموصل، مجلة آداب الرافدين، العدد١٩ لسنة ١٩٨٩م، ص٩٨.

(١١) الجمعة: الأثار الرخامية، حـ٢، ص٨٧٣.

(١٢) الموجع نفسه، ص٨٧٩، ٨٩١، ٨٩٣.

(١٣) المرجع نفسه، ص٨٧٢ ـ ٨٧٤.

(١٤) لقد تم ذلك اثناء دراستنا لمحاريب مساجد الموصل حتى نهاية حكم الأتابكة في مرحلة الماجستير، ودراسة الآثار الرخامية في الموصل خلال العهدين الأتابكي والأيلخاني في مرحلة الدكتوراه.

(١٥) منخل الثقب: آلة أسطوانية يتراوح طولها بين (١ ـ١،٥) تنتهي برأس مخروطي على شكل الهرم الثلاثي الأوجه.

(١٦) التشيش: قضيب من الفولاذ ينتهي برأس مفلطح ومقعر شبيه برأس الملعقة.

(١٧) الشوكة: آلة تتكون من رأس حديدي ذي نهايتين مخروطيين مدببين وذات مقبض خشبي.

(١٨) منشار الشق: يتكون من لوحة فولاذية مستطيلة الوجه طولها (٠،٥م) تقريبا وعرضها (١٢سم) وثخنها (٢سم) ذات حافة سفلى مسننة بأسنان ثلاثية مدببة. ولهذه اللوحة مقبضان من الخشب يثبت كل منها في أحد رأسي اللوحة بوضعية عمودية قائمة يفصلها عن بعضها من الوسط لوح خشبي آخر بوضع أفقي مواز للوح الفولاذي ويرتبط المقبضان من الأعلى بحبل سميك مفتول لغرض الشد بواسطة عضادة صغيرة تستند على القاطع الوسطي.

(١٩) Herz feld (E.) and Sarra (F.) , Archeolog - ish Reise Im Euphrat und Tigr is Gebiet, Berlin 1920, Band 11, P.28.

(٢٠) أحمد قاسم الجمعة: محاريب مساجد الموصل حتى نهاية حكم الأتابكة، رسالة ماجستير غير منشورة قدمت لجامعة القاهرة ١٩٧١، رسم ٢١٠.

(٢١) الدكتور عبد الرحمن فهمي: دراسة لبعض التحف الإسلامية، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة، م٢١، عدد١، القاهرة١٩٦٢م، ص٩٩، حاشية١.

(٢٢) مديرية الآثار القديمة: حفريات سامراء (١٩٢٦ ـ ١٩٣١م)، بغداد ١٩٤٠م، لوحة ٤٤.

(٢٣) فهمي: المرجع السابق، ص١٩٨.

(٢٤) King (L.W) ,Sumes and AKKad, London 1916, PP. 131, 167; Moort gat (A.), The art of An ciet Mesopot amia, London 1969, PL. F.3; Woolly (L.), Mesopot amia and the Middle East, Ist . Pub. London 1961, P. 186.

(٢٥) Huot (J.I.), Persia From its Origins to the A chaemenid, London 1965, Vol. I, Pl. 17;

د. نجيب ميخائيل : مصر والشرق الأدنى القديم، ط ، القاهرة، ص٤٠٣، آرثر كريستنسن: ايران في عهد الساسانين، ١٩٥٧م، ص٢٤٠، شكل ٢٥.

(٢٦) محمد عبد الجواد الأصمعي: تجميل الكتب العربية في الإسلام، مصر ١٩٦٢، ص١٥.

(٢٧) الجمعة: الآثار الرخامية في الموصل، م٣، رسم ٥٠٦، ٥٠٧.

(٢٨) King, Op. ist., PP. 131, 167.

(٢٩) Lucken bill (D.P), Anciet Records of Assyria and Babylonia , New York 1968, Vol. 11, P. 323.

(٣٠) نعمت علام: فنون الشرق الأوسط القديم، القاهرة، ص١٨٩.

(٣١) جيمس بيكي: الآثار المصرية في وادي النيل، ترجمة لبيب حبشي وشفيق فريد ومراجعة الدكتور محمد جمال الدين سرور، القاهرة ١٩٦٣م، ص١٩٨.

(٣٢) Rosse (E.D.), The Art of egypt Through The Ages, London 1931, P. 44.

(٣٣) الدكتور محمد شكري: الفن المصري القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة، مصر ١٩٦٥م، ص٣٤.

(٣٤) Rice (T.T), The Seljuk, Archite cture in South western Anatolia, Cambeidge 1931, P. 170.

(٣٥) I bid., P. 92.

(٣٦) الدكتور علي ابراهيم حسن: تاريخ المماليك البحرية، ط٢، القاهرة ١٩٦٧م، ص٢١٨.

(٣٧) الجمعة: محاريب مساجد الموصل، ص٢٦٠.

(٣٨) Dimand (M.), Studies in Islamic Ornament, Ars Islamica, Vol. 17, New York 1968, Fig. 28;

يوسف ومصطفى: خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية في الحضر وتواصلها الحضاري، الندوة العلمية الأولى لمهرجان الحضر الدولي الأول، جامعة الموصل ١٩٩٤م، ص٦.

(٣٩) الجمعة: المرجع السابق، رسم ٢٤٣، ٢٤٥، ٢١٨.

(٤٠) الدكتور احمد قاسم الجمعة: الفنون الزخرفية في الحضر وتواصلها الحضاري، الندوة العلمية الأولى لمهرجان الدولي الأول، جامعة الموصل ١٩٩٤م، ص٦.

(٤١) محمد وهبة: الزخرفة التأريخية، القاهرة ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م، ص٢١، ٢٧.

(٤٢) Dimand, Op. its Figs. 28, 30.

(٤٣) الدكتور فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، القاهرة ١٩٧٠م، ص١١٩.

(٤٤) الدكتور عبد اللطيف ابراهيم: جلدة مصحف بدار الكتب المصرية، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة، م٢٠ ، العدد٥ مايو ١٩٥٨م، القاهرة ١٩٥٨م، ص١٠٢.

(٤٥) الجمعة: محاريب مساجد الموصل، ص٢٥٩.

(٤٦) Here feld, Op. cit., P .222.

(٤٧) الجمعة: محاريب مساجد الموصل، ص٣٣٧.

(٤٨) الجمعة: محاريب مساجد الموصل، ص٣٣٧.

(٤٩) المرجع نفسه، ص٤٥.

(٥٠) المرجع نفسه، ص١٢٤.

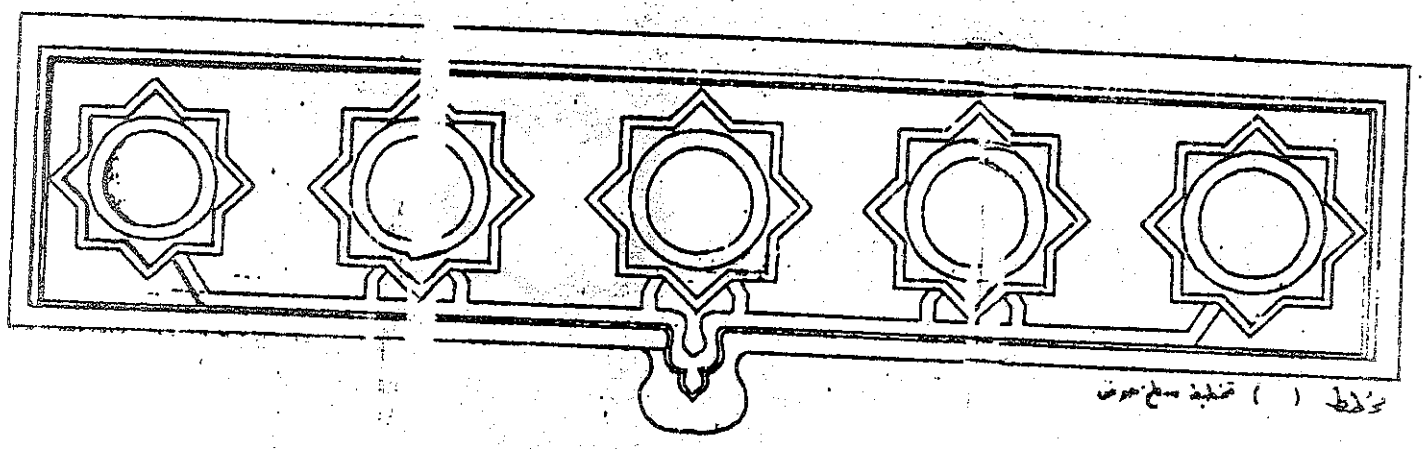
(٥١) الجمعة: الآثار الرخامية، ص٥،١١.

(٥٢) الدكتور يوسف جي.

(٥٣) عماد عبد السلام رؤوف: الموصل في العهد العثماني (فترة الحكم المحلي)،(١١٣٩ - ١٢٤٩هـ/ ١٧٢٦ - ١٨٣٤م)، النجف ١٩٧٥م، ص٤١.

(٥٤) حبي: المرجع السابق، ص٧٥.

(٥٥) س.هـ: لونكريك: أربعة قرون من تأريخ العراق الحديث، ترجمة جعفر خياط، ط٥، بغداد ، ص١٩٢.

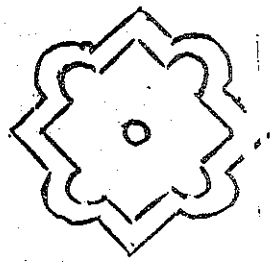


مخطط ( ) تخطيط سطح حوض

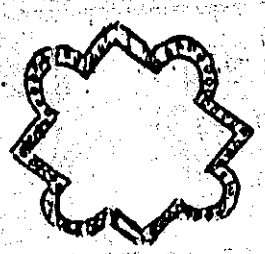
مخطط ( ) تخطيط واجهة الوجه السابق

حوض سقاية الحمام في كنيسة من الصفا في مدينة الموصل

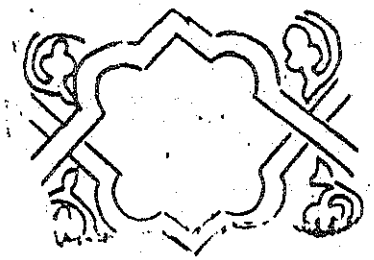
(خطيط الدكتور أحمد قاسم الجمعة)



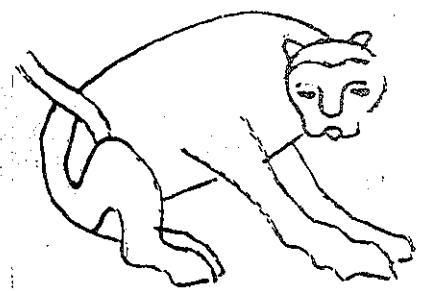
رسم (١)



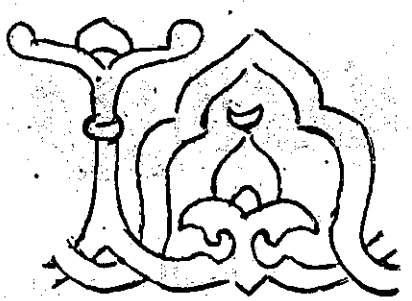
رسم (٢) عن الدكتور سامح الرحيمي (حفريات سامراء)



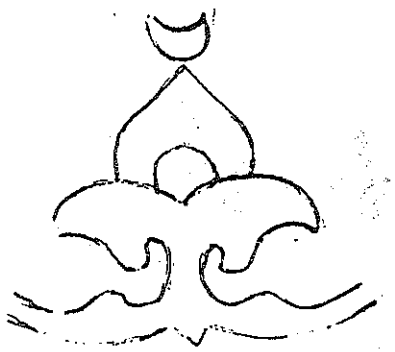
رسم (٣) عن الدكتور عبد الرحمن فريحة



رسم (٤)



رسم (٥)



رسم (٦)

... بيل الدكتور أحمد قاسم الجمعة)

(تنبيه الدكتور أحمد فكري الجمعة)