ريدان

ريدان مجلة محكمة تعنى بنقوش المسند وآثار اليمن وتاريخه

العدد العاشر – ذو القعدة ١٤٤٤هـ / يونيو ٢٠٢٣م

الهيئة العامة للآثار والمخطوطات والمتاحف

صنعاء – الجمهورية اليمنية

ريدان

مجلة محكمة تعنى بنقوش المسند وآثار اليمن وتاريخه

العدد العاشر – ذو القعدة ١٤٤٤هـ / يونيو ٢٠٢٣م

رئيس التحرير

أ. عُباد بن علي الهيال

مدير التحرير

أ.د. علي محمد الناشري

تنسيق وإخراج فني:

آمال عبدالله الخاشب

الهيئة الاستشارية :

أ.د إبراهيم محمد الصلوي

أ.د عبدالحكيم شايف محمد

أ.د إبراهيم محمد المطاع

أ.د عبدالله عبده أبو الغيث

أ.د عميدة محمد شعلان

أ.د محمد سعد القحطاني

أ.د منير عبدالجليل العريقي

أ.م.د خلدون هزاع نعمان

نقشا الغلاف :

الغلاف الأمامي : من مقتنيات المتحف الوطني – الرمز المتحفي YM 11099

الغلاف الخلفي : نقش من معبد أوام mb 2005 i-50

GOAM

الهيئة العامة للآثار والمخطوطات والمتاحف

صنعاء – الجمهورية اليمنية

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ فَمَكَثَ غَيۡرَ بَعِيدٖ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمۡ تُحِطۡ بِهِۦ وَجِئۡتُكَ مِن سَبَإِۭ بِنَبَإٖ يَقِينٍ ٢٢ إِنِّي وَجَدتُّ ٱمۡرَأَةٗ تَمۡلِكُهُمۡ وَأُوتِيَتۡ مِن كُلِّ شَيۡءٖ وَلَهَا عَرۡشٌ عَظِيمٞ ٢٣ ﴾

[النمل ٢٢-٢٣]

المحتويات

شروط النشر ٦

إهداء..... ٧

إفتتاحية العدد ٨

نقوش ١٣

أ.د. إبراهيم محمد الصلوي

وهب إيل يحوز ملك سبأ في ضوء نقش سبئي جديد من معبد أوام ١٤

أ.د محمد علي الناشري

إيل شرح يحضب وأخيه يأزل بين ملكي سبأ وذي ريدان

في ضوء نقش حربي جديد من معبد أوام ٣٣

أ.محمد أحمد عبدالله ثابت

أضواء جديدة في حروب إيل شرح يحضب وكرب إيل ذي ريدان- نقش جديد من معبد أوام ٦٢

د.أحمد علي صالح فقعس

نقشان برونزيان بخط الزبور اليماني ٩٢

أ.علي ناصر صوال

نقوش سبئية جديدة من محافظات صنعاء وعمران وحجة – دراسة لغوية تاريخية **١١١**

أ.خالد عبده محمد الحاج

نقش إهدائي سبئي جديد من حصن ثلا – دراسة تحليلية..... ١٦١

دراسات ١٧٣

أ.م.د.محمد بن علي الحاج

البحث في تأريخ كتاب الطَّواف حول البحْرِ الإريثْرِيّ (البيريبلوس) في ضوء النقوش اليمنية القديمة ١٧٤

د.صلاح سلطان الحسيني

تجربة اليمن في الآثار الغارقة ٢٠٤

أ.د.عبدالحكيم شايف محمد

الحفرية الإنقاذية لمومياوات مقبرة الحيد وادي ضهر.....٢١٨

أ.د.إبراهيم محمد المطاع

منبر جامع الإمام الهادي إلى الحق يحيى بن الحسين بن القاسم – دراسة أثرية فنية مقارنة ٢٤٧

تقارير ٢٧٠

أ.عادل يحيى الوشلي

تقرير زيارة ميدانية لمواقع أثرية في محافظة الجوف ٢٧١

أ.كمال عبدالله الضبعي

قطع أثرية من بينون – دراسة وصفيه ٢٩٣

أ.نشوان صالح معلوم

تسجيل قطع أثرية وتصويرها من خربة همدان – الجوف ٣١١

أ.عباد بن علي الهيال

آثار أرحب أثر بعد عين ٣٢٨

نقشان من شبام الغراس ٣٤٥

ملخص رسالة ماجستير ٣٤٧

أ.علي أحمد أحمد مفتاح

المعاملات اليومية في اليمن القديم – دراسة من خلال نقوش الزبور ٣٤٨

دليل ٣٦٦

أ.رياض عبدالله عبدالكريم الفرح

دليل النقوش والدراسات اللغوية والبحوث الأثرية المنشورة في مجلة ريدان

منذ صدورها ١٩٧٨م-٢٠٢٢م ٣٦٧

منبر[1] جامع الإمام الهادي إلى الحق يحيى بن الحسين بن القاسم

دراسة أثرية فنية مقارنة

د٠ إبراهيم أحمد المطاع*

نظراً لحداثة الدراسات الأثرية في اليمن، لاسيما دراسة الفنون؛ ومنها صناعة التحف الخشبية وهي كثيرة، ومنها المنابر الموجودة في عدد من المساجد. وما درس من هذه المنابر فقط: منبر الجامع الكبير بصنعاء ومنبر الجامع الكبير بذمار ومنبر جامع ذي أشرق ومنبر جامع الجند ومنبر جامع السيدة بنت أحمد ومنبر جامع إب الكبير ومنبر جامع جبن ومنبر جامع الأشاعر ومنبر جامع حيس ومنبر جامع أحمد بن علوان بيفرس[2].

وثمة منابر أخرى في كثير من المساجد لم تحظ بالدراسة من قبل الآثاريين، لأن تلك المساجد لم تدرس حتى الآن. ومنها منبر جامع الإمام الهادي إلى الحق بمدينة صعدة موضوع البحث.

وهو منبر من خشب الساج [لوحة رقم: (١)]، يعد من أقدم المنابر المؤكدة التاريخ في اليمن. ويرجع تاريخه طبقاً للنص التأسيسي المسجل عليه إلى عهد الإمام الناصر أحمد بن الهادي إلى الحق، ما بين عامي ٣٠١و ٣٢٥هـ (٩١٣و ٩٣٤م). والأرجح أن الفراغ من عمل هذا المنبر كان في

---

[1] المنبر بكسر الميم، مرقاة الخاطب، والمنبر من نبر الشيء إذا رفعه، وسمي بذلك لعلوه وارتفاعه. وأول من خطب على المنبر في الإسلام رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم، وكان منبره يتكون من ثلاث درجات، وهو أقدم منبر في الإسلام، يليه منبر جامع عمرو بن العاص الذي زوده به قرة بن شريك. على أن أقدم منبر باقٍ في الإسلام منبر جامع القيروان، ويؤرخ بالفترة بين عامي ٢٤٢ و ٢٤٩هـ (٨٥٦ و ٨٦٣م). (أنظر): محمد الحجري، مساجد صنعاء، عامرها وموفيها، مكتبة اليمن الكبرى، صنعاء، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٣٩٨هـ، ص٣٧؛ فريد شافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م، ص٦٣١؛ حسن الباشا وآخرون، جامع عمرو، كتاب القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مؤسسة الأهرام القاهرة، ١٩٧٠م.، ص٤٠٦- ص٤١٠؛ صالح لمعي مصطفى، التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.، ص٤٤، ص٤٥.

* نائب رئيس جامعة صنعاء للشؤون الأكاديمية

[2] عن هذه المنابر (أنظر): مصطفى شيحة، المدخل، ص٣٣، ص٣٩، ص٥٤، ص٦٢، ص٦٦، ص١٤٦- ص١٤٨؛ ربيع خليفة، الفنون الزخرفية، ص٦٥- ص٩٦؛ وله (أنظر) منبر خشبي نادر في الجامع الكبير بذمار، مجلة الإكليل، العدد الثالث والرابع،١٤٠٩هـ/١٩٨٨م، ص٨٧، ص٨٨؛ إبراهيم المطاع، المدرسة المنصورية في مدينة جبن باليمن دراسة أثرية حضارية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، ١٩٩٤م، ص١٢_ ص١٣٣، عبد الرحمن جار الله، منبر نادر للجامع الكبير بصنعاء، مجلة المسند، العدد الثاني، ٢٠٠٤م، ص٤٥ – ص٥٤.

بداية عهد الناصر، أو على الأكثر قبل وفاة الإمام المرتضى أحمد ابن الهادي إلى الحق سنة ٣١٠هـ (٩٢٢م). الذي يرد اسمه في المصادر التاريخية مقروناً باسم الناصر عند ذكر المنبر[٣].

وكان المنبر قبل نقله إلى مقدم الجامع موجوداً على الأرجح بجوار محراب الناصر في الجامع الأول، أي بجوار المحراب الأوسط في المؤخر[٤]، ثم نقل بعد توسعة الجامع إلى موقعه الحالي، لكنه كان في وضع عمودي على جدار القبلة يقطع الصف الأول من صفوف الصلاة، ثم حول بعد ذلك.

وكان منبر جامع ذمار حتى هذه الدراسة أقدم منبر أقدم منبر باقٍ في اليمن، فقد أرجعه الدكتور ربيع خليفة إلى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري (١٠م) اعتماداً على زخارفه التي تحمل أسلوب سامراء من الطراز الثالث[٥].

ويقع المنبر على بعد نحو(١,٨٠م) إلى الشرق من المحراب، يفصل بينهما مدخل الإمام. ويتجه مدخل مدرجه نحو الغرب، على عكس المنابر الأخرى في المساجد اليمنية التي حولت من الوضع العمودي إلى الوضع الموازي؛ فتتجه مداخل مدرجاتها نحو الشرق. وهذا الوضع في الواقع جاء مناسباً للمساجد اليمنية التي تتميز بضيق أروقتها.

ويتكون المنبر_كأي منبر_ من جزأين أساسيين:

أ- جزء أمامي، ويعرف باسم المدرج، ويتكون من: [لوحة رقم: (٢)]

١- باب المنبر (باب المدرج)، ويؤدي إلى سلم المنبر (المدرج) الذي يكتنفه من الجانبين سياج المدرج.

٢- الريشتان، وهما جانبا المدرج المثلثان الشكل [لوحة رقم: (٣)].

ب- جزء خلفي، ويعرف باسم جلسة الخطيب [لوحة رقم: (٤)]، ويتكون من:

---

[٣] يحيى بن الحسين المستطاب، ق٦٤ب.

[٤] عبد الله المتميز، جامع الهادي، ص٢٢.

[٥] ربيع خليفة، الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص٦٦-٧١؛ Barbara Finster, Die Grosse, Moschee von dammar, Op . Cit, pp 125- 132. وعن مميزات طراز سامراء (أنظر): فريد شافعي، العمارة في مصر، ص٤١٩، ص٤٤٢٠؛ عبد العزيز حميد وآخرون، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، ١٩٨٤، ص٧٣- ص٧٦.

١- القاعدة (الروضة) التي تحمل الجلسة.

٢- قبة الجوسق، وهي التي تغطي جلسة الخطيب.

وفيما يلي دراسة لكل جزء:

المدرج: [لوحة رقم: (٢)]:

باب المنبر: تضرر المنبر كثيراً عند نقله من مكانه الأول في المؤخر إلى موقعه الحالي، والأرجح أن عملية نقله استلزمت تفكيكه إلى أجزاء ليسهل حمله، ولكي يمكن إدخاله إلى مقدم الجامع، وذلك أدى إلى فقدان أجزاء منه، أهمها سياج المنبر، وأجزاء أخرى سأتحدث عنها عند ذكرها في أماكنها. ويغلب على الطن أن المنبر لم يكن له باب مثل المنابر الإسلامية المبكرة، التي اقتصرت على قائمين من الخشب، كما في منبر جامع القيروان[٦]، ومنبر جامع ذمار، ومنبر جامع ذي أشرق[٧]. وللمنبر الآن قائمين من خشب ليس من نوع خشب المنبر، ثبتا إلى الداخل من مكان القائمين الأصليين، مما يلي الدرجة الأولى لسلم المنبر .

سلم المنبر: يتكون السلم من ثمان درجات، استبدل بعضها بألواح ليست من نوع خشب المنبر، ويبدو أن تلك الألواح فقدت أثناء نقل المنبر أو تكسرت، مما استدعى استبدالها بتلك الألواح. ويبلغ اتساع السلم نحو(٩٠ سم)، ويكتف السلم من جانبية سياج يعلو الريشتين، وهو على شكل حجاب مخرم، تكون من تقاطع ألواح رفيعة. من نوع خشب المنبر، عددها ستة تمتد بطول السلم، تتقاطع مع ثمانية وعشرين لوح عمودي، ينتج عن تقاطعها تكوينات هندسية، تتألف من متوازيات أضلاع، تماثل تكوينات مشبكات المشربيات[٨].

---

[٦] فريد شافعي، الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، فصلة من مجلة كلية الآداب، المجلد الرابع عشر، ج٢،يسمبر، ، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٢م، ص٨٠؛ زكي محمد حسن، فنون الإسلام، دار الفكر العربي، ص٤١٣- ص٤١٥؛ ربيع خليفة، الفنون الزخرفية، ص٧٨.

[7] Barbara Finster, Op . cit, pp. 125- 132.

و(أنظر)، مصطفى شيحة، المدخل إلى العمارة والفنون في الجمهورية اليمنية، وكالة اسكرين، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م، ص١٦٦؛ ربيع خليفة، المرجع السابق، ص٦٦- ص٧٩.

[٨] المشربية حجاب أو حاجز من الخشب المنجور أو خشب الخرط، توضع أمام النوافذ من لخارج لسترها، والأرجح أن أصل التسمية مأخوذ من كلمة مشرب، وهو المكان المخصص لوضع أواني الشرب. لمزيد من التفاصيل (أنظر): زكي محمد حسن، فنون الإسلام، ص٥٧٠؛ حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،

ريشتا المنبر: وريشتا المنبر من الأجزاء الأصلية الباقية من المنبر، وهما أكبر أجزائه، وكل منهما على شكل مثلث قائم الزاوية،طول ضلع قاعدته نحو (٢م)، وارتفاعه نحو(١,٩٠م)، وطول ضلعه أسفل السياج نحو(٢,٣٥م)، وتتكون الريشتان من مجموعه ألواح على شكل المصارع، عددها يساوي عدد درجات سلم المنبر، فقد منها المصراع الأول، الذي كان إلى جانب أولى درجات السلم جمعت هذه المصارع إلى بعضها البعض، بواسطة مفصلات معدنية خطافية الشكل[٩][شكل رقم: (١)]، وثبتت إلى المنبر بنفس الأسلوب، وهو أسلوب مبتكر تكرر بعد ذلك في منبر الجامع الكبير المحفوظ الآن في المتحف الحربي بصنعاء[١٠].

وتتساوي مصارع الريشتين في العرض البالغ نحو (٢٣سم) لكل مصراع، بينما تختلف في ارتفاعاتها، إذ يقل ارتفاع كل مصراع عن الذي يليه بنفس مقدار عرض كل مصراع، أي نحو(٢٣سم)، وأكثرها ارتفاعاً المصراع الأخير الذي يقع أسفل أعلى درجة في سلم المنبر، فيبلغ ارتفاعه نحو(١,٩٠م).

ويتكون كل مصراع من حشوات عددها في المصراع الأخير ثمان حشوات، أي بزيادة حشوة واحدة عن المصراع السابق له، حتى يصبح عددها في أول مصراع حشوة واحدة، يزخرف كل منها

١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، ج٢، ٢٨٤، ص٢٨٥؛ صالح لمعي، التراث المعماري، ص٨٧، ص٨٨؛ فن الزخرفة الخشبية في صنعاء، المركز الفرنسي للدراسات اليمنية، صنعاء، المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، ١٩٨٩م، ص١٧٥- ص١٧٨.

[٩] عن أنواع المفصلات، وطرزها، وأشكالها (أنظر): جيمت وبولس بونانفان، فن الزخرفة الخشبية، ص٢٥، ص٢٦.

[١٠] تتميز المنابر اليمنية الأخرى، بأن كل ريشة فيها جزء لا يتجزأ من المنبر؛ كما في منبر الجامع الكبير بذمار،ومنبر جامع ذي أشرق،، ومنبر جامع الجند، ومنبر جامع السيدة بنت أحمد، ومنبر جامع إب، ومنبر جامع جبن، ومنبر جامع الأشاعر، ومنبر جامع حيس، ومنبر جامع أحمد بن علوان بيفرس. عن هذه المنابر، (أنظر): ربيع خليفة، الفنون الزخرفية، ص٥٦- ص٩٦؛ منبر نادر، مجلة الإكليل، ص٨٧، ص٨٨؛ وله توقيعات الصناع على الآثار والفنون اليمنية، مجلة الإكليل، العدد السادس، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ١٠٢- ص١٢٧؛ مصطفي شيحة، المدخل، ص٣٣، ص٣٩، ص٥١، ص٥٤، ص٥٩، ص٦٢، ص٦٦، ص١٤٦- ص١٤٨؛ إبراهيم المطاع، المدرسة المنصورية، ص١٢٩ – ص١٣٣؛ عبد الله الحداد، عمائر مدينة حيس تاريخها وآثارها الدينية، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م، ص١٠٣، ص١٠٤.

دوائر[١١]، تتشكل داخل بعضها البعض على هيئة قرص من دوائر متتالية، تشبه مثيلتها في منبر جامع ذمار، غير أن عنصر الدائرة في منبر جامع ذمار منفذ بالحفر المائل (المشطوف)[١٢].

جلسة الخطيب: [لوحة رقم: (٥)]

تقوم جلسة الخطيب على قاعدة تتألف من أربعة قوائم خشبية يبلغ ارتفاعها نحو(٢,٦٠م)، منها نحو(١,٨٠م) ارتفاع الروضة. المسقط الأفقي لجلسة الخطيب مستطيل الشكل، طول ضلعه الذي يشكل ظهر المنبر نحو(٩٠سم)، وعرضه نحو(٥٠سم). قسم كل من جانبي الجلسة [لوحة رقم: (٦)] إلى ست مناطق مربعة بواسطة عوارض أفقية ممتدة بين قوائم الجلسة. يزين كل من المناطق الخمس العلوية: خمس حشوات موزعة حشوة مربعة في الوسط يحيط بها أربع حشوات مستطيلة.

أما المنطقة الخامسة وهي السفلية فقد انتزعت لتصبح بمثابة مدخل صغير، اتساعه نحو(٤٢×٤٢سم)، يغلق فتحته باب صغير من مصراع واحد مربع الشكل، أبعاده نحو(٣٩سم× ٣٩سم)، لكنه لا يمت إلى فتحة المدخل بصلة؛ إذ يتخذ سطحه الخارجي هيئة درع قسم إلى أربعة مثلثات قواعدها أضلاع الباب، ورؤوسها تتقابل عند المركز الذي يبرز على شكل نتوء.

أما بالنسبة لزخارف الحشوات؛ فقد جعل الصانع من الزخارف النباتية موضوعاً أساسياً لزخرفتها: فبالنسبة للحشوات المستطيلة يتكرر فيها جميعاً موضوعاً زخرفياً واحدا[شكل رقم: (٢)]، يتكون من فرع نباتي متماوج، تتفرع منه أفرع أخرى راجعة مكونة مع الفرع الرئيسي في كل حشوة ثلاث لفائف دائرية بداخل كل منها ورقتان نباتيتان ثلاثيتا الفصوص يميز كل

---

[١١] عنصر الدائرة من العناصر الزخرفية الهندسية التي شاع تنفيذها على التحف الخشبية المبكرة: مثل باب محفوظ بمتحف بناكي، والذي يرجع إلى أواخر العصر الأموي، وأوائل العصر العباسي؛ فضلاً عن قطع أخرى من تكريت محفوظة بمتحف الميتروبوليتان، ونفذت الدائرة بأسلوب مماثل على حشوة مستطيلة من حشوات منبر جامع القيروان. وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة من الخشب عليها زخارف محفورة، قوامها قرص دائري يتألف بدوره من دوائر متتالية مؤرخة بالقرن الثامن الميلادي. (أنظر): زكي محمد حسن،فنون الإسلام، ٤٤٢- ص٤٤٥؛ وله أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، القاهرة ١٩٥٦، ص٤٣٤، ص٤٣٥؛ فريد شافعي الأخشاب الزخرفة، ص٦٨- ص٧٢، ص٧٥- ص٧٩؛ وله العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، الرياض، الطبعة الأولى، ١٩٨٢،ص٦٣٣، ص٦٣٤؛ م. س. ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، مراجعة أحمد فكري، القاهرة، ص١١٥؛ عبد العزيز حميد، وآخرون، الفنون الزخرفية، ص٧- ص١١، ص١٦- ص١٨، ص٢٣.

[١٢] ربيع خليفة، الفون الزخرفية، ص٦٦- ص٧٥، ومنبر خشبي، ص٨٧- ص٨٨.

منهما تعرقات نخيلية جعلتهما قريبتان من الطبيعة، كما تمتاز كل ورقة باستطالة الفص الأوسط الذي ينثني إلى الجانب على شكل نصف مروحة نخيلية في أسلوب يذكر بالتحف الخشبية التي ترجع إلى أواخر العصر الأموي التي لا تزال تحمل بعض التأثيرات الهللينستية[١٣].

ويشغل المساحات المثلثة خارج كل لفيفة على جانبي الفرع النباتي أوراق ثلاثية قريبة من الطبيعة تمتاز أيضاً بتعرقاتها النخيلية، واستطالة فصها الأوسط. هذا فضلاً عن وجود أوراق برعمية وحيدة الفص تنثني راجعة لتشغل الزوايا الأربع لكل حشوة.

أما بالنسبة لزخارف الحشوات المربعة[شكل رقم: (٣)]؛ فتتألف من لفيفة واحدة على شكل دائرة تمس أضلاع المربع من الداخل، وتتفرع منها عند زوايا الحشوة المربعة أوراق نباتية: منها ما يتخذ شكل فرع ملتف ينتهي ببرعم. ومنها ما يتخذ شكل ورقة وحيدة الفص. ومنها ما يتخذ شكل نصف مروحة نخيلية. ويشغل المساحة المحصورة داخل اللفيفة أربع أوراق نباتية ثلاثية الفصوص، يتخذ الفص الأوسط في كل ورقة شكل نصف مروحة نخيلية.

والحق أن هذه الزخارف بعناصرها القريبة من الطبيعة، والمنفذة بأسلوب الحفر البارز العميق[١٤] لم تتكرر في أي منبر من المنابر اليمنية، حتى في منبر جامع ذمار الذي اعتبر أقدم منبر باقٍ في اليمن؛ فعلى سبيل المثال: الورقة الثلاثية التي تمتاز باستطالة فصها الأوسط الذي ينثني على شكل نصف مروحة نخيلية، هي في الواقع ورقة الأكانتس[١٥] التي ترجع إلى أصول هللينستية. وهي من العناصر التي أفرط الفنانون في تنفيذها كعنصر زخرفي نباتي على المصندقات، وخاصة مصندقات

---

[١٣] تأثر الفن الإسلامي في بدايات نشأته بالفنين الهللينستي، والساساني، ولقد شهد القرن الأول الهجري قيام الطراز الأموي؛ الطراز الأول في الفن الإسلامي الذي يتميز باستخدامه بعض العناصر التي ترجع إلى أصول هللينستية: مثل العروق التي تنبت منها أوراق قريبة من الطبيعة، والعروق الملتفة، والحلزونية، والعروق التي تخرج منها أوراق عنب ثلاثية وخماسية الفصوص؛ فضلاً عن العناصر الكأسية ذات الشكل البصلي. مزيد من التفاصيل عن التأثيرات الهللينستية، (أنظر):فريد شافعي، الأخشاب المزخرفة، ص٦٦، ص٦٧، ص٧٩- ص٨٣؛ زكي محمد حسن، فنون الإسلام، ص٤٤٢- ص٤٤٥؛ أطلس الفنون، ص٣٤، ص٣٦؛ مصطفى شيحة، المدخل، ص١٠؛ عبد العزيز حميد وآخرون، الفنون الزخرفية، ٧- ص٢٥.

[١٤] عن هذا الأسلوب، (أنظر)عبد العزيز حميد، وآخرون، الفنون الزخرفي العربية، ص٢٨.

[١٥] ورقة الأكانتس عنصر زخرفي نباتي روماني الأصل، لعبت دوراً هاماً في الفن الروماني، وانتشرت فيه على أشكال مختلفة، وانتقلت منها إلى الفن البيزنطي، وإلى الفن الساساني، ثم انتقلت إلى الفن العربي الإسلامي.
(أنظر): فريد شافعي، العمارة العربية، ص٩٣، ص٩٥، ١١٩.

سقف الجامع الكبير بصنعاء[١٦].

كذلك فإن أسلوب ترتيب الأوراق النباتية في شكل مروحي يعتبر من الأساليب المميزة لزخارف هذا المنبر، وهو أسلوب لم يتكرر في أي منبر يمني، لكن يمكن مشاهدته ضمن زخارف مصندقات سقف الجامع الكبير بصنعاء[١٧].

ويعلو الجانب الأيمن لجلسة الخطيب [لوحة رقم: (٧)] مصراع باب عرضه نحو(٤٥سم)، وارتفاعه نحو(٧٠سم) يزين وجهه ست حشوات مربعه مرتبة في صفين رأسيين، بكل صف ثلاث حشوات يفصل بعضها عن بعض إطارات.

ويزخرف كل حشوة زخارف هندسية: تتألف من خمسة أقراص مرتبة: قرص في الوسط، وحوله أربعة أقراص، كل منها يشغل زاوية من زوايا كل حشوة. ويتميز كل قرص بنتوء بارز في المركز.

وتجدر الإشارة إلى أن زخرفة القرص[١٨] ترجح نسبة ذلك المصراع إلى المنبر، وأنه أحد مصراعي باب الروضة، الذي يحتمل أن يكون في الجانب الملتصق من المنبر بالجدار. ويغلب على الظن أنه انتزع من مكانه الأصلي وقت تحويل المنبر إلى وضعه الحالي.

وترتفع جلسة الخطيب عن أعلى درجة في السلم بنحو(٣٥سم)، ويحيط بها من ثلاث جهات عدا جهة السلم حاجز من الخشب ارتفاعه نحو(٨٠سم)

وتشتمل جلسة الخطيب على لوح عريض مثبت بظهر الجلسة من الداخل [لوحة رقم: (٢، ٨)، وشكل رقم: (٣)] ، يعد من أهم أجزاء المنبر من الناحية الأثرية، وذلك لأنه يتضمن نصاً مكتوباً بخط كوفي بسيط بالحفر البارز يؤرخ للمنبر، وينسبه صراحة إلى الإمام الناصر أحمد بن الهادي إلى الحق.

ويتكون النص من ستة أسطر، نصها:

---

[١٦] ربيع خليفة، الفنون الزخرفية، ص١٣٣- ص١٣٥.

[17]Barbara Finster, Die Freitagsmoschee von Sanaa, Baghdader Mettellingen, Band 9,pp 106-125.

[١٨] عنصر القرص من العناصر الزخرفية الهندسية ذات الأصول الهللينستية، واستخدامه كعنصر زخرفي في هذا المصراع يؤكد صلته الوثيقة بالمنبر الذي اقتصرت زخارفه الهندسية على هذا العنصر.

السطر الأول: "لا إله إلا الله محمد رسول الله".

السطر الثاني:"﴿وقل جاء الحق وزهق البا".

السطر الثالث: "طل إن الباطل كان زهوقا﴾".

السطر الرابع: "مما أمر بعمله الناصر".

السطر الخامس: "لدين الله أحمد بن الهادي".

السطر السادس: "إلى الحق يحيى بن رسول الله".

وتتجلى في هذا النص مميزات الخطوط الكوفية المبكرة، ممثلة في الحروف الجامدة المزواة، واللينة المدورة[١٩]؛ فضلاً عن تلك الزيادات البسيطة التي تتخذ هيئة شرط قصيرة مثلثة تنتهي بها الحروف القائمة[٢٠]. وهي المميزات التي تتمثل في كتابة بئر الرملة بالشام المؤرخة بعام ١٧٢هـ (٧٨٩م).

والحق أننا لو قارنا بين هذه الكتابة، وكتابة المنبر لوجدنا تطوراً ملحوظاً في كتابة بئر الرملة لا نجده في كتابة المنبر. ويتجلى ذلك في زخرفة التوريق التي بدأت تلحق بعض الحروف[٢١].

وتماثلها كتابة اللوحة التأسيسية لجامع أحمد بن طولون بالقاهرة المؤرخة بعام ٢٦٥هـ (٨٧٩م)[٢٢]، وهو تأريخ الكتابة المنفذة على الإزار الخشبي الموجود أسفل سقف المقدم والجناح

---

[١٩] حسين عبد الرحيم عليوة، الكتابات الأثرية العربية، بحث في المجلة التاريخية المصرية، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، المجلدان الثلاثون والواحد والثلاثون، ١٩٨٣-١٩٨٤م، مطبعة الجبلاوي، ١٩٨٤م ، ص٢١٠.

[٢٠] المرجع نفسه، ص٢٧٦.

[٢١]المرجع نفسه، ص٢١١، ص٢٥٩، ولوحة رقم (٢).

[٢٢] توجد هذه اللوحة على إحدى بدنات جناح القبلة في جامع أحمد بن طولون في مدينة القاهرة. لمزيد من التفاصيل عنها (أنظر):حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ج١، ص٤٠، ص٤١؛ أحمد فكري، المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها، ص١٠٣، ص١٠٤؛ فريد شافعي، العمارة العربية في مصر، ص ٤٦٣، ص٤٦٤؛ إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابة الكوفية، دراسة في تطور الكتابة الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي، ص١٩٩- ص٢٠٢؛ حسين عبد الرحيم عليوة، الكتابات الأثرية العربية، ص٢١١؛ مصطفى شيحة، الآثار الإسلامية في مصر من الفتح العربي حتى نهاية العصر الأيوبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص٨٤، ص٨٥.

الغربي للجامع الكبير بصنعاء[٢٣]. على أن أقدم الكتابات الأثرية الباقية المكتوبة بالخط الكوفي البسيط، الكتابة المؤرخة بعام ١٣٦هـ (٧٥٣م) المسجلة على لوح من حجر البلق مثبت على الواجهة الشمالية لقاعدة المئذنة الشرقية للجامع الكبير بصنعاء[٢٤].

وتشتمل اللوحة التأسيسية على كتابة أخرى بخط رديء، وبأسلوب لا يمت إلى كتابة المنبر الكوفية بصلة، على الرغم من محاولات الكاتب كتابة بعض الحروف الصاعدة: مثل الألف واللام بأسلوب الخط الكوفي.

وتقرأ هذه الكتابة ضمن مناطق تكونت من جفت لاعب يحيط بالكتابة التأسيسية، ويشكل حولها من الجوانب الأربعة مناطق أربع معقودة ، نصها:

ضمن المنطقة المعقودة إلى يمين الكتابة الكوفية:" ولا حولا ولا قوتا إلا بالله".

وضمن المنطقة أعلى الكتابة الكوفية: "غفر الله لمن نقشه ومن أمر بنقشه".

وضمن المنطقة الجانبية اليسرى: "ولكءفة المسلمين".

وعليه يمكن قراءة كتابات اللوحة التأسيسية كما يلي:

"لا إله إلا الله محمد رسول الله".

"﴿وقل جاء الحق وزهق البا".

"طل إن الباطل كان زهوقا﴾".

"مما أمر بعمله الناصر".

"لدين الله أحمد بن الهادي".

"إلى الحق يحيى بن رسول الله".

---

[٢٣] إسماعيل الأكوع، جامع صنعاء أبرز المعالم الحضارية الإسلامية في اليمن، مقال منشور في كتاب مصاحف صنعاء، نشر دار الآثار الإسلامية، متحف الكويت الوطني، جمادى الآخرة–شعبان ١٤٠٥هـ، ص١٧.

[٢٤] إسماعيل الأكوع، جامع صنعاء، ص١٠؛ مصطفى شيحة، المدخل، ص٣٠، ص٣١؛ محمد الحجري، مساجد صنعاء، ٢٥.

" ولا حولا ولا قوتا إلا بالله".

"غفر الله لمن نقشه ومن أمر بنقشه".

"ولكءفة المسلمين".

كما يمكن قراءة الكتابة الأخيرة بدءاً بالمنطقة الأعلى:

" غفر الله لمن نقشه ومن أمر بنقشه".

ثم المنطقة الجانبية اليسرى:" ولكءفة المسلمين".

ثم المنطقة الجانبية اليمنى:" ولا حولا ولا قوتا إلا بالله".

وتشتمل الكتابة الأخيرة على عدد من الأخطاء التي وقع فيها الكاتب. ففي عبارة المنطقة الأولى:"ولا حول ولا قوتا إلا بالله"؛ أخطأ الكاتب في كتابة كلمة((حول))، فقد كتب فيها حرف (اللام)، (لام ألف). وأخطأ في كتابة كلمة ((قوة))؛ فقد كتب فيه التاء المربوطة، تاءً مفتوحة بألف ممدود.

وفي المنطقة الجانبية الأخيرة:"ولكءفة المسلمين"؛ وقع الكاتب في ثلاثة أخطاء في كتابته لكلمة ((ولكءفة))؛ فقد كتب الهمزة في وسط الكلمة، لا يريد بها حرف، وإنما همزة حرف الكاف المنتهية (ك). وأخطأ أيضاً في إهماله حرف المد ((الألف))، بعد حرف ((الكاف)). وأخطأ أيضاً في كتابة الكلمة ذاتها منتهية بـ((تاء)) مفتوحة، وليس ((تاء)) مربوطة.

ومهما يكن من أمر؛ فإن هذه الكتابة لا ترجع بأي حال إلى فترة عمل المنبر، وذلك للأسباب التالية:

١- أن الخط الذي كان مستعملاً في الكتابة على العمائر والتحف في فترة عمل المنبر، كان الخط الكوفي البسيط[٢٥].

[٢٥] لم يستخدم خط النسخ كخط تسجيلي على المنشآت والتحف إلا منذ أواخر القرن الخامس وبداية السادس الهجريين(١١م، ١٢م). وهو ثاني خط بعد الخط الكوفي يستخدم في التسجيل والكتابة على العمائر.(أنظر): حسين عبد الرحيم عليوة، الكتابات العربية، المرجع السابق، ص٢١٨؛ وله، الخط، بحث منشور في كتاب القاهرة، تاريخها، آثارها، فنونها، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٧٨.

٢- يتجلى في هذه الكتابة مميزات الخطوط المتأخرة: مثل النقط ورسم الحركات (الضمة والفتحة والكسرة والسكون). والأرجح أنها ترجع إلى للفترة التي حول فيها المنبر من وضعه الرأسي إلى وضعه الأفقي الحالي.

ظهر المنبر[لوحة رقم: (٩)]:

يبلغ ارتفاع ظهر المنبر حتى قمة حاجز جلسة الخطيب، الذي يتخذ هيئة عقد نصف دائري، نحو(٢,٦٥م). وعرضه نحو(٩٠سم). ويتكون من عدد من الألواح جمعت إلى بعضها أفقياً ورأسياً، وثبتت إلى القائمين الخلفيين لجلسة الخطيب. والأرجح أنها ثبتت فوق الألواح الأصلية لظهر المنبر، التي أرجح أنها كانت خالية من الزخارف، كونها إلى جدار القبلة لا تراها العيون. وعندما حول المنبر من وضعه السابق إلى وضعه الحالي، لم يشأ القائمون على أمر الجامع ترك ظهر المنبر على ما هو عليه دون زخرفة؛ فعملوا على تغطيته بتلك الألواح التي تزدان بزخارف كتابية محفورة حفراً بارزاً، ضمن أربعة أسطر أفقية، مكتوبة بخط الثلث؛ لكنها تتفاوت من حيث جودة الخط ودرجة إتقانه. ونص الكتابة:[لوحة رقم: (١٠)]

السطر الأول:"بسم الله الرحمن الرحيم" التي كتبت ضمن جامة لها عقد مدبب، يكتنفها من الجانبين منطقتان مستطيلتان، لكل منهما إطار يتألف من زخارف هندسية، قوامها خطوط متكسرة، تؤلف زخارف دالية، تشكل عند تقابلها أشكال معينات. وفي مركز كل منطقة دائرة تضم بداخلها ما يشبه زهرة ذات ثمانية فصوص يغلب عليها الطابع الهندسي.

ويتضمن **السطر الثاني:**"لا إله إلا الله محمد رسول الله علي ولي الله عليهم سلام الله". وكتابة هذا السطر تماثل من حيث الأسلوب، كتابات محرابي مؤخر الجامع، وكتابات قبتي ضريحي الإمام الهادي إلى الحق، وأحمد بن القاسم.

السطر الثالث:"وبعد فإنه اقتضى رأي العلماء الأعلام".

السطر الرابع:"الذين جعلهم الله حجة على الأنام بانحراف المنبر وتحويله"[٢٦].

[٢٦] يذكر عبد الله المتميز أن الصانع الذي تولى حفر هذه الكتابة، هو القاضي عبد الرحمن بن حسين بن سهيل. (أنظر): عبد الله المتميز، جامع الهادي، ص٢٢.

ويعلو الكتابة السابقة، سطران من الكتابة بخط ثلث ركيك بالحفر البارز، على الوجه الخارجي للوح خشبي يتخذ هيئة عقد نصف دائري، يعلو حاجز جلسة الخطيب عند ظهر المنبر. ونص الكتابة[لوحة رقم: (١١)]:

ضمن السطر العلوي:"﴿يَا بُنَيَّ أَقِمِ الصَلَوةَ وَأْمُرْ بِالْمَعْرُوْفِ وَانْهَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَاصْبِرْ عَلَى﴾".

وضمن السطر السفلي:"﴿مَا أَصَابَكَ إِنَ ذَلِكَ مِنْ عَزْمِ الْأُمُوْرِ﴾[٢٧].

ويتجلى في هذه الكتابات التدهور الملحوظ الذي طرأ على خطوط الثلث؛ إذ تفتقر أحرف الكلمات فيها إلى الرشاقة والتناسق التي تتميز بها خطوط الثلث، وخير ما يمثلها في هذا المنبر كتابة السطر الثالث والرابع [لوحة رقم: (١٠، ١١)]. وزاد من سوء هذه الكتابات وتشوهها إغراق الخلفية باللون الذهبي اللامع، ودهن كلمات النص بلون فضي طغى عليه لون الخلفية، فلا يكاد يقرأ. ويبدو أن أهمية النص في السطرين الثالث والرابع هي التي جعلت الصانع يوليها اهتمامه، فأجاد الكتابة، فجاءت أكثر إتقاناً وجودة من كتابة اللوح العلوي.

ولا تقتصر أهمية النص السابق على كونه يتضمن إجماع العلماء على تحويل وضع المنبر فحسب؛ بل ولأن هذا النص لم يتكرر في أي منبر من المنابر الباقية في اليمن[٢٨].

ومما أحدث في ظهر هذا المنبر؛ مدخل اتساعه نحو(٦٠سم)، وارتفاعه نحو(١,٤٠م)، يتوجه عقد ثلاثي يرتكز على قائمين، ويغلق فتحته مصراعان من خشب أقل جودة من خشب المنبر، بينهما عمود المشراق، المثبت على المصراع الأيسر، ويتميز بزخارفه المنجورة.

وللباب مغلقة مثبتة إلى مصراعه الأيمن. وتتكون من قطعتين من الخشب؛ قطعة رأسية مثبتة إلى المصراع، نجر ظهرها الملتصق بالباب عن المنتصف، بما يسمح بحرية حركة القطعة الثانية، القطعة الأفقية، التي تتحرك يميناً ويساراً، عند الغلق والفتح.

ويزخرف قائمي المدخل أشرطة هندسية؛ تتألف من زخارف دالية تحصر بينها أشكال معينات، يحف بها من الجانبين أشكال مثلثات غائرة وبارزة. ويزين كوشتي عقد المدخل دائرتان، بداخل كل منهما شكل زهرة ذات ستة فصوص، يعلوها شريط أفقي يتضمن كتابة محفورة حفراً بارزاً بخط ثلث يمتاز برقته وجودته

---

[٢٧] لقمان، آية (١٧).

[٢٨] (أنظر)، جيمت وبولس بونانفان، فن الزخرفة، ص٨٢ – ص٨٦.

ووضوح كلماته المجزأة في سطرين، نصهما:

﴿بِسْمِ اللهِ الرَحْمَنِ الرَحِيْمِ. يُبَشِرُهُمْ رَبُّهُمْ بِرَحْمَةٍ مِنْهُ وَرِضْوَانٌ وَجَنَاتٍ لَهُمْ فِيْهَا نَعِيْمٌ مُقِيْم. خَالِدِيْنَ فِيْهَا أَبَدَاً﴾ [٢٩].

والنص الأخير هو أكثر نصوص المنبر المكتوبة بخط الثلث إتقاناً. والواقع أن اختلاف طرز الكتابات المنفذة بخط الثلث على المنبر، يرجح أنها لا تمت بصلة إلى الفترة التي صنع فيها المنبر. فمن المعروف أن خطوط الثلث لم تستخدم في الكتابة على المنشآت المعمارية والتحف، إلا منذ العصر المملوكي، الذي يعتبر العصر الذهبي لخط الثلث[٣٠]. ويؤكد ذلك اللوحة التأسيسية لهذا المنبر [شكل رقم: (٤)، ولوحة رقم: (٨)]، المكتوبة بخط كوفي بسيط، فضلاً عن أنها ليست من عمل صانع واحد.

ويزدان مصراعي باب الروضة بزخارف محفورة حفراً بارزاً؛ تتألف من عناصر هندسية، قوامها أشرطة رأسية تتألف من خطوط متكسرة تحصر بينها أشكال معينات، يحف بها أشكال مثلثات غائرة جعل منها الفنان إطاراً ينتهي من أعلى وأسفل بجامتين؛ كل مهما على شكل عقد متعدد الفصوص، ينتهي من أعلى بعنصر وخرفي نباتي قوامه ورقة ثلاثية. أما المساحة المحصورة داخل تلك المناطق المعقودة، فقد شغلت بزخارف نباتية قوامها وحدات من زخارف الأرابسك، تتسم بالتباين من حيث العناصر المكونة لها، على الرغم من محاولة الفنان إظهارها بمظهر متجانس، وخاصة الأوراق الثلاثية الفصوص التي جعل بعضها يتخذ هيئة أوراق خماسية، فضلاً عن المراوح النخيلية التي أجاد الفنان تنفيذها، إلا أنه لم يوفق في تنفيذها بحجم واحد.

وتوجد بكل مصراع، منطقتان مربعتان، فيما بين المنطقتين المستطيلتين، قوام زخارفهما وحدات من الأرابسك، يغلب على تلك التي تزين منطقتي المصراع الأيسر الطابع الهندسي. أما زخارف منطقتا المصراع الأيمن فقد طمست تماماً زخارف المنطقة المربعة العليا، التي ثبت فيها مغلقة الباب لإخفاء الشق العريض الذي أحدث فيها. غير أن زخارفها حفظت في المنطقة المربعة السفلى؛

---

[٢٩] التوبة، آية (٢١)، وشطر من الآية (٢٢).

[٣٠] (أنظر): حسين عليوة، الخط، المرجع السابق، ص٢٧٩؛ وله الكتابات الأثرية العربية، المرجع السابق، ص٢٢١ – ص٢٢٣؛ محمد سيف النصر أبو الفتوح، دراسة لمجموعة من شواهد القبور، كلية الآداب، جامعة صنعاء، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ١٩٨٤م، ص٤٨؛ ربيع خليفة، الفنون الزخرفية، ص٢٣٦.

وتتألف من وحدات من الأرابسك، تحيط بدائرة تنبثق منها أوراق ثلاثية تشغل المساحات بين زوايا الإطار المربع.

ونظراً لذلك التباين، يمكن القول إن ذينك المصراعين، ليسا مصراعا باب واحد، كما لم يكونان بأي حال مصراعي باب المنبر. ونظراً لتشابه زخارفهما مع زخارف مصارع أبواب ونوافذ الجامع؛ فالأرجح أن هذين المصراعين يرجعان إلى عصر متأخر.

المراجع :

١– إبراهيم أحمد المطاع، دكتور: المدرسة المنصورية في مدينة جبن باليمن دراسة أثرية حضارية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، ١٩٩٤م.

٢– إبراهيم جمعة، دكتور: دراسة في تطور الكتابة الكوفية، دراسة في تطور الكتابة الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي.

٣– أحمد فكري، دكتور: مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف، مصر.

٤– إسماعيل الأكوع، جامع صنعاء أبرز المعالم الحضارية الإسلامية في اليمن، مقال منشور في كتاب مصاحف صنعاء، نشر دار الآثار الإسلامية، متحف الكويت الوطني، جمادى الآخرة–شعبان ١٤٠٥هـ.

٥– جيمت وبولس بونانفان، فن الزخرفة الخشبية في صنعاء، المركز الفرنسي للدراسات اليمنية، صنعاء، المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، ١٩٨٩م.

٦– حسن الباشا وآخرون، دكتور: جامع عمرو، كتاب القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مؤسسة الأهرام القاهرة، ١٩٧٠م.

٧– – موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.

٧– حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، القاهرة.

٩– حسين عبد الرحيم عليوة، دكتور: الخط، بحث منشور في كتاب القاهرة، تاريخها، آثارها، فنونها، القاهرة، ١٩٧٢م.

١٠– – ، الكتابات الأثرية العربية، بحث في المجلة التاريخية المصرية، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، المجلدان الثلاثون والواحد والثلاثون، ١٩٨٣–١٩٨٤م، مطبعة الجبلاوي، ١٩٨٤م.

١١- ربيع حامد خليفة، دكتور: توقيعات الصناع على الآثار والفنون اليمينة، مجلة الإكليل، العدد السادس، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.

١٢- - ، الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

١٣- - ، منبر خشبي نادر في الجامع الكبير بذمار، مجلة الإكليل، العدد الثالث، والرابع،١٤٠٩هـ/١٩٨٨م.

١٤- زكي محمد حسن، دكتور: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، القاهرة ١٩٥٦.

١٥- - ، فنون الإسلام، دار الفكر العربي.

١٦- صالح لمعي مصطفى، دكتور: التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

١٧- عبد الرحمن جار الله، دكتور: منبر نادر للجامع الكبير بصنعاء، مجلة المسند، العدد الثاني، ٢٠٠٤م.

١٨- عبد العزيز حميد وآخرون، دكتور: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، ١٩٨٤م.

١٩- عبد الله حسين المتميز، جامع الإمام الهادي عبر التاريخ، مركز النور للدراسات والبحوث والتحقيق، صعدة، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.

٢٠- عبد الله عبد السلام الحداد، دكتور: عمائر مدينة حيس تاريخها وآثارها الدينية، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م.

٢١- فريد شافعي، دكتور: العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، الرياض، الطبعة الأولى، ١٩٨٢

٢٢- - ، الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، فصلة من مجلة كلية الآداب، المجلد الرابع عشر، ج٢،يسمبر، ، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٢م

٢٣- - ، العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م.

٢٤- م. س. ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، مراجعة أحمد فكري، القاهرة.

٢٥- محمد سيف النصر أبو الفتوح، دكتور: دراسة لمجموعة من شواهد القبور، كلية الآداب، جامعة صنعاء، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ١٩٨٤م.

٢٦- مصطفى عبد الله شيحة، دكتور: الآثار الإسلامية في مصر من الفتح العربي حتى نهاية العصر الأيوبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٢٧- - ، المدخل إلى العمارة والفنون في الجمهورية اليمنية، وكالة اسكرين، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.

٢٨- يحيى بن الحسين بن القاسم، المستطاب في تراجم علماء الزيدية الأطياب، مخطوط، عن نسخة مصورة محفوظة بالمكتبة المركزية بجامعة صنعاء.

29- Barbara Finster, Die Grosse, Moschee von dammar, band1, 1981.

- **Die Freitagsmoschee von Sanaa, Baghdader Mettellingen, Band 9,1979.**

٣٠- محمد الحجري، مساجد صنعاء، عامرها وموفيها، مكتبة اليمن الكبرى، صنعاء، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٣٩٨هـ

لوحة رقم: (١)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر

لوحة رقم: (٢)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر، سلم المنبر (المدرج).

لوحة رقم: (٣)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر، الريشة.

لوحة رقم: (٤)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر، الريشة، مصارع مثلث الريشة.

لوحة رقم: (٥)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر، الروضة وجلسة الخطيب.

لوحة رقم: (٦)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر، حشوات جانب الروضة.

لوحة رقم: (٧)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر، زخارف مصراع جلسة الخطيب.

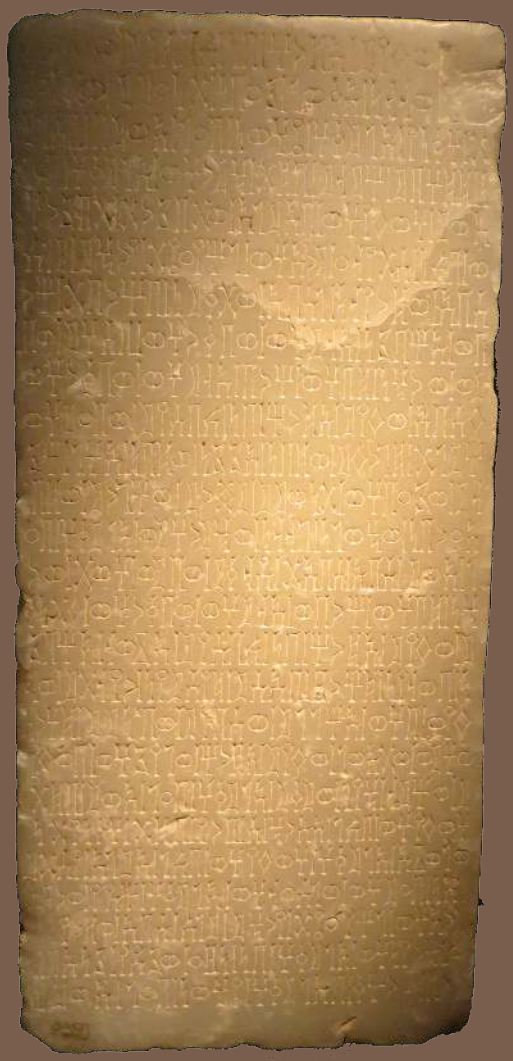
لوحة رقم: (٨)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر، الكتابة الكوفية نص عمل المنبر.

لوحة رقم: (٩)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر، ظهر المنبر.

لوحة رقم: (١٠)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر، ظهر المنبر، الكتابات.

لوحة رقم: (١١)، جامع الإمام الهادي إلى الحق، المنبر، ظهر المنبر، الكتابات.

ريدان



raydan@goam.gov.ye

الهيئة العامة للآثار والمخطوطات والمتاحف

صنعاء – الجمهورية اليمنية