



بسم الله الرحمن الرحيم
جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
كلية الدراسات العليا
كلية الفنون الجميلة والتطبيقية



بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الفنون

عنوان

تراث الحضارة المروية كأحد المصادر الهامة في تطوير أزياء المرأة السودانية

The Heritage of Merowe Civilization as an Important Source
for Developing Sudanese Women Costumes

أعداد الدارسة: عزة كامل حسن صوير

إشراف : د.صلاح الطيب أحمد إبراهيم

2017

الآية

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى:

{ يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْءَاتِكُمْ
وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَىٰ ذَلِكَ خَيْرٌ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ لَعَلَّهُمْ
يَذَّكَّرُونَ } 26

صدق الله العظيم

(الأعراف 26)

الأهداء

أهداء هذه الرسالة وما توصلت إليه إلى أمي العزيزة زينب حسب الله محمد أدريس وإلى روح خالتى العزيزة نفيسة حسب الله محمد أدريس رحمة الله عليها وإلى أفراد أسرتى الأعزاء .

شكروعرفان

أتقدم بشكري وعرفاني للأستاذ الدكتور صلاح الطيب أحمد أبراهيم الذى أشرف على هذه الرسالة
بالمتابعة والتوجية طوال فترات البحث ، كما لايغوتني تقديم شكري للبرفسور سليمان يحيى محمد
عبد الله الذى لم يبذل بوقته وعلمه له مني خالص الامتنان والتقدير .

Abstract

This study aims at exploring the development of Women's dress in Sudan as inspired by Merowetic civilization heritage, it also reflects the authenticity, values, and Sudanese identity as being symbols and elements of Merowetic civilization that have high aesthetic values as well as demonstrating the innovative and ideological features. The study also tries to examine technical art and decorative approaches used in Merowetic art that have inspired the artist in designing innovative dresses. The researcher has depended in data collection on the field visits, personal interviews and a number of references. The descriptive analytical method has been adopted, a set of models have been chosen that have designed so as to be analysed technically, the study has come up with the following results: Merowetic civilization heritage has found to be rich with symbols and elements that can be developed and enhanced the aesthetic values that are needed for designing Women's dresses which affirms the authenticity and Sudanese identify .

Key Words:-

Heritage, dresses, Merowetic civilization

المستخلص:-

هدفت هذه الدراسة إلى تطوير الأزياء النسائية السودانية من خلال استلهام تراث الحضارة المروية لعكس الأصالة والقيم والهوية السودانية ، باعتبار أن رموز وعناصر الحضارة المروية ذات قيم جمالية عالية. هذا بجانب إظهار السمات الإبداعية والفكيرية ومعرفة الطرق والأساليب الفنية والزخارف المستخدمة في الفنون المروية والتي استلهمها الباحث في تصميم الأزياء المبتكرة. ولقد اعتمد الباحث في جمع البيانات والمعلومات على الزيارات الميدانية والمقابلات الشخصية والعديد من المراجع واستخدام اسلوب المنهج الوصفي التحليلي ، حيث تم اختيار مجموعة من النماذج التي تم تصميمها من أجل تحليلها من الجوانب الفنية ، ولقد اسفرت الدراسة على نتائج أثبتت أن تراث الحضارة المروية غني برموزه وعناصره والتي يمكن أن تطور وتعزز من القيم الجمالية لتصميم الأزياء النسائية وتؤكد على الأصالة والهوية السودانية.

الكلمات المفتاحية :

(التراث ، الأزياء ، الحضارة المروية)

الفهرس

رقم الصفحة	الموضوع
أ	الأية
ب	الإهداء
ج	الشكر والعرفان
د	Abstract
ـهـ	المستخلص
و	الفهرس
الفصل الأول: الإطار العام للبحث	
2	1-1 المقدمة
3	2-1 أسئلة البحث
3	3-1 مشكلة البحث
4	4-1 أهداف البحث
4	5-1 أهمية البحث
4	6-1 فرضيات البحث
4	7-1 منهج البحث
4	8-1 حدود البحث
4	9-1 الوسائل وادوات الدراسة
5	10-1 الدراسات السابقة
8	11-1 مصطلحات البحث
الفصل الثاني	
9	المبحث الأول: الخلافية التاريخية لمملكة مروي
10	1-1-2 نشأة المملكة المرورية
11	2-1-2 إضمحلال وسقوط مملكة مروي
11	3-1-2 المجتمع المروري
15	4-1-2 أهم الواقع الأثري
16	5-1-2 اللغة المرورية
17	6-1-2 الاقتصاد المروري
36-23	المبحث الثاني
22	1-2-2 فنون المروريون

28	2-2-2 إهرامات المرويين
30	3-2-2 المرويون و علاقاتهم الخارجية
35	4-2-2 الدين والمعتقدات
الفصل الثالث	
المبحث الأول	
38	1-1-3 عناصر تصميم الأزياء.
53	2-1-3 أساس تصميم الأزياء.
65	3-1-3 ماهية التصميم .
65	4-1-3 ماهية تصميم الأزياء
65	5-1-3 مفهوم مصمم الأزياء
65	6-1-3 مصطلحات و مفاهيم مستخدمة في تصميم الأزياء.
66	7-1-3 طريقة تكوين فكرة تصميم الزي أو الملابس.
67	8-1-3 التشكيل على المانiquan.
69	9-1-3 الباترون الأساسي.
70	10-1-3 تصميم الأزياء- مراحل التصميم في مجال الملابس الجاهزة.
المبحث الثاني : كيف تتم عملية تصميم الأزياء	
72	1-2-3 مفهوم الزي
74	2-2-3 الأزياء المروية
91	3-2-3 الأزياء السودانية
الفصل الرابع	
94	المبحث الأول : إجراءات الدراسة
114	المبحث الثاني : نتائج الدراسة
115	المبحث الثالث : الخاتمة
116	المبحث الرابع : التوصيات
117	المبحث الخامس : الدراسات المستقبلية .
118	المبحث السادس :
118	1-6-4 قائمة المصادر والمراجع
121	2-6-4 ملحق الخرائط
123	3-6-4 ملحق الصور

قائمة الاشكال

رقم الصفحة	عنوان الشكل	رقم الشكل
124	تمثال من الجرانيت لله آمون على هيئة كبش يحمل بين الأرجل الامامية تحته تمثال صغير واقف للملك تهارقا .	1
124	ثلاثة رؤوس لله آمون أثنان منها رؤوس أسود يتوسطهما رأس كبش .	2
124	مذبح من الحجر الرملي وجد بمعبد آمون بالنقطة أعلى هذا المنظر نفشت أسماء الملك نتكاماني والملكة امانى تيرى .	3
124	تمثال من الحجر الرملي للملك نتكاماني وجد بمعبد آمون بالنقطة .	4
125	الفخار الأحمر في العصر المروي .	5
125	الفخار المروي	6
125	أكواب من الفخار المزخرف وهذا النوع من الزخرفة كان شائعا في مملكة مروي .	7
125	كوب فخار مزين على طريقة النحت البارز من العهد المروي .	8
125	فخار مزخرف من العصر المروي .	9
125	فخار مزخرف	10
126	فخار ملون من العهد المروي	11
126	فخار مزين بزخارف من العهد المروي	12
126	صندوق للمجوهرات من الفخار مزخرف بأشكال متعددة .	13

126	فخار أحمر مزخرف من العهد المروى .	14
126	فخار من العهد المروى .	15
126	كأس من الفخار الأسود من العهد المروى .	16
127	مبخر من الفخار	17
127	عينات من الزجاج الملون ، من مروى.	18
127	قارورة زيت من الزجاج المنفوخ من منطقة فرص .	19
127	جرة كروية الشكل مزينة بأشكال هلالية الشكل وأشكال دائرية .	20
127	كأس من الزجاج الملون لأحد ملوك مروى .	21
127	مرآة الملك ناستاسن مرآة ذات مقبض مشكل مصنوع من الفضة .	22
128	مقبض المرأة تتقاسم حزام أوراق البردي أما القرص فيعتمد على جزع العمود الذي يزين بأربعة من الآلهة .	23
128	مصباح من النحاس .	24
128	حذاء من النحاس .	25
128	خيوط بها خرز مصنوع من الفخار .	26
128	حلي و جداً في مروى .	27
128	خيوط بها عقيق و خرز .	28
129	عقد و سوار و جد في مروى .	29
129	أساور من الأحجار الكريمة .	30
129	حجل من العاج .	31
129	قطع من كنز الملكة امانى شخيتو وجدت في الهرم بـ .6	32
129	خاتم من الذهب المطعم بالزجاج من كنز الملكة امانى	33

	شخيتو .	
129	سوار من الذهب منقوش عليه الآلهة المجنحة إيزيس (من كنز الملكة أمانى شخيتو).	34
130	كنز الملكة أمانى شخيتو الذى وجد داخل الهرم رقم (6) بالبجراوية الجنوبية ويضم مجموعة من الأساور والعقود والحجول والأختام والأجراس صنعت من الذهب المطعم بالزجاج الملون والذهب الأبيض .	35
131	أعمدة منحوتة بالنحت الغائر والبارز وتماثيل الكباش .	36
131	رسم لأحد المعابد يظهر عليه التأثير الروماني من مخطوطة أثرية .	37
131	عمود به نحت غائر وبارز .	38
131	عمود به نحت بارز .	39
131	عمود به نحت بارز بالنقعة .	40
131	عمود منقوش بطريقة النحت البارز .	41
132	فى هذه الصورة يظهر الملك نتكمانى والأمير أرخنخير فى جدران معبد الأسد بالنقعة .	42
133	يوضح الآلهة إيزيس تقف على الجانب اليمين .	43

قائمة الصور

رقم الصفحة	عنوان الصورة	رقم الصورة
74	مجموعة من الآلهة يقودها الإله ابادماك على الجدارين الشمالي والجنوبي لمعبد الأسد ابادماك بالنقطة.	1
76	يظهر الملك نتكماني على بوابة هرمه . هذه الصورة يظهر فيها الملك نتكماني على بوابة هرمه حيث يظهر الملك وهو يرتدي زيًّا حربيًّا ويحمل بيده اليمنى فأس .	2
77	المشهد المتكرر على جدران المعابد الجنائزية ، الملحة عادة بواجهة الهرم فيظهر الملك المتوفى جالسًا على كرسي العرش يستقبل موكبًا.	3
77	تظهر هذه الصورة الملك نتكماني على واجهة بوابة معبد الإله الأسد بالنقطة	4
78	مشهد للملكة الكنداكة أمانى توري زوجة الملك نتكماني وهي تقف في نفس وضعية الملك ، فى واجهة بوابة معبد الأسد بالنقطة	5
79	تجمع بين الملك نتكماني وزوجته الكنداكة أمانى توري وإنهما الأمير أرخنخير في جدران معبد الأسد بالنقطة .	6
81	مأخوذة من بوابة هرم البحراوية رقم (6) للملكة (الكنداكة) أمانى شخيتو . Amani Shakete	7
83	تضم الملك والكنداكة ومعها أحد الأمراء في مشهد تعبدى أمامهم الإله أبزيس تحمل بيدها اليمنى مجموعة من الأسرى تقدمهم للملك كهدية .	8

84	مشهد تعبدي يختلف قليلاً عن المشاهد التعبدية الأخرى التي ظهرت في الصور السابقة ، في معبد الأسد بالنقطة	9
86	رسم لملكتان في مشهد تعبدي ولكن من غير وجود الآلهة التي تعبدانهما وخلفهما رموز وكتابات باللغة المروية	10
87	مشهد لطقوس تتويع ملك وملكة منحوت بقطعة أثرية منقولة منها برسم لرسام أجنبي في كتاب إسمه . Royal cemeteries of Kush Volume 2	11
89	رسم منقول من قطعة أثرية لحضارة مروى لرسام أجنبي في كتاب إسمه The Royal cemeteries of Kush volume 2 وتظهر في هذا المشهد ملكة تقوم بطقوس التعبد مرتدية الأجنحة .	12

قائمة الملاحق

رقم الصفحة	عنوان الملاحق	رقم الملاحق
	نموذج المقابلات الشخصية	

قائمة التصميمات

رقم الصفحة	عنوان النموذج	رقم النموذج
96	نموذج من أعمال الباحث فى مجال تصميم الأزياء	1
97	رسم موديل النموذج السابق	1
98	باترون النموذج السابق	1
99	نموذج من أعمال الباحث فى مجال تصميم الأزياء	2
100	رسم موديل النموذج السابق	2
101	باترون النموذج السابق	2
102	نموذج من أعمال الباحث فى مجال تصميم الأزياء	3
103	رسم موديل النموذج السابق	3
104	باترون النموذج السابق	3
105	نموذج من أعمال الباحث فى مجال تصميم الأزياء	4
106	رسم موديل النموذج السابق	4
107	باترون النموذج السابق	4
108	نموذج من أعمال الباحث فى مجال تصميم الأزياء	5
109	رسم موديل النموذج السابق	5
110	باترون النموذج السابق	5
111	نموذج لم يتم تفريذه من أعمال الباحث فى مجال تصميم الأزياء	1
112	نموذج لم يتم تفريذه من أعمال الباحث فى مجال تصميم الأزياء	2
113	نموذج لم يتم تفريذه من أعمال الباحث فى مجال تصميم الأزياء	3

*الإطار العام للبحث

- 1-1 المقدمة -
- 2-1 أسئلة البحث -
- 3-1 مشكلة البحث -
- 4-1 أهداف البحث -
- 5-1 أهمية البحث -
- 6-1 فرضيات البحث -
- 7-1 منهج البحث -
- 8-1 حدود البحث -
- 9-1 الوسائل وادوات الدراسة -
- 10-1 الدراسات السابقة -
- 11-1 مصطلحات البحث -

الفصل الأول

١- المقدمة

لقد حكمت مملكة مروى أجزاءً واسعة من سودان اليوم ولفتره تجاوزت العشرة قرون "750-350م" تأصلت فيها الكثير من جذور الثقافة السودانية ، وأن أهل السودان في عهد مروى حققوا الندية كما نافسوا الحضارات القديمة التي كانت مزدهرة في زمانهم في الشرق الأدنى و حوض البحر الأبيض المتوسط وأضافوا وشاركوا في بناء لبيات الحضارات الإنسانية في تلك الأزمنة، ومنها إنتشر نور المعرفة في إفريقيا جنوب الصحراء في وقت كانت فيه أجزاء كبيرة من العالم القديم ، وليس إفريقيا وحدها ، تعيش في عالم الجهل والبدائية . (عمر حاج الزاكى، 2005م ، ص 13)

بدأت الحضارة المروية بين منتصف القرن الثامن ق.م و منتصف القرن الرابع الميلادى (750 ق.م_350م). وكانت حدود المملكة الوطنية في أقصى إتساع لها تضم Sudan وادى النيل والأوسط وبعض الأقاليم الواقعة إلى الشرق من مروى في ما عرف بالماضى بـ"جزيرة مروى" .

ينسب المرويين لحاضرة بلادهم ومقر ملكهم مدينة مروى ، وهي غير الحديثة إذ تقع خرائب المدينة القديمة ، بجوار قرية البيراوية على الضفة الشرقية لنهر النيل على بعد 200 كيلومتر شمال الخرطوم. وقد تميزت الحضارة المروية بطراز معماري جديد للمعباد من ذلك الذي في نبتة . وظهر الفخار الأسود اللامع وإختفاء الفخار الأحمر الفاتح الذي كان سائداً طول القرون الأربع السابقة .

وأبرز الفنون التي عكستها آثار المرويين وبقيت منها بقية تحمن من تأملها ودراستها في التماشيل المنحوتة من الحجر والمصنوعة من المعادن والرسومات والزخارف المنقوشة أو المصورة على جدران المعابد والإهرامات وغيرها من صناعة الحلي والفخار.

عرف المرويون وأجادوا فن النحت الغائر والبارز على الحجارة والمعادن والفخار وأخذت النقوشات المتبقية على جدران المباني والمعابد والمقصورات الجنائزية مشاهدتها من موضوعات دينية تكاد تكون متكررة المضمamins ، والمشاهد الأكثر تكراراً على نقوشات جدران المعابد عادة ما يظهر الملك واقفاً بمفرده أو في معية أفراد أسرته الزوجة والأبناء في حماية الآلهة إيزيس التي تقف خلفه وهو يواجه موكيباً من الآلهة يقودهم آمون أو أبادماك.

وتتنوع وتعددت المشاهد على أواني الفخار، كما ظهرت عليها أحياناً بعض المؤثرات الخارجية الإغريقية الرومانية ، وقد زين المرويون فخارهم بصور فروع النباتات والأشكال البشرية والحيوانية ومشاهد الأسرى المعقوفة والرعى. وأخيراً نذكر خربشات المرويين على جدران المعابد نقشت أشكال حيوانات مختلفة منها الأفيال والخيول والزراف والكلاب.

أما بالسبة لفنون التلوين فقد أدركها المرويون وأجادوا التعامل مع الألوان المائية ، وإن لم يبق من ذلك آثار قليلة متفرقة وباهته بفضل الزمن غير اننا نجد فيها دلالة على أنهم أعطوا تماثيلهم ونقوشاتهم صور الأشخاص وأزيائهم ومساكنهم وإهراماتهم مسحة إضافية من الجمال بتلوينها بما يناسبها ويظهر تفاصيلها . (عمر حاج الزاكى، 2005م، ص 81-80-76-70-57)

فالحضارة المروية تميزت بقدرة فنانيها على اقتباس عناصر حضارية من حضارات البحر الأبيض المتوسط والحضارة المصرية وإستيعابها وإخراجها ضمن قوالب مروية محلية حسب ما تقتضيه حاجاتهم وتسمح به مقدراتهم المتاحة مما أكسب هذه الحضارة خصوصية وتفرد جعلها من أكثر الحضارات الإفريقية تميزاً بطابعها الإفريقي رغم التأثيرات الخارجية عليها .

وتعتبر الفنون المروية من أهم المصادر التاريخية الحضارية السودانية للفن المعاصر وهي بذلك واحدة من أغنى المراجع التطبيقية للدارسين .

فالعديد من عناصر الثقافة السودانية السائدة اليوم والتي نشاهدها في الكثير من المجتمعات السودانية تعود جذورها إلى الحضارة الكوشية الأولى وأن مملكة مروي كان لها الفضل في إحيائها والإبقاء عليها وكمثال لذلك ظاهرة الدفن على العنقريب وظهور الفخار اليدوي المميز، إضافة إلى العديد من العادات والتقاليد المعايشة في المجتمعات السودانية دون معرفة بأصولها كالمشاط والشلوخ وغيرها . (خالد محمد علي ، 2007م ، ص252)

ومع ذلك لم يكن استخدام الزخارف الموجودة في الآثار السودانية شائعاً بالأزياء والملابس السودانية ، مع أنها يمكن أن تضيف نواحي جمالية كثيرة على الأزياء السودانية .

الأزياء السودانية المتمثلة في الثوب السوداني والجلابية الرجالية وغيرها جزءاً لا يتجزء من الحياة اليومية للفرد السوداني ، ومع ذلك لا يوجد زر يمكن إرتدائه من قبل الفتاة السودانية قبل الزواج في الوقت الحالي ، إذ اقتصر الثوب السوداني على المرأة المتزوجة .

فعليه يرى الباحث أنه لابد من تطوير الأزياء والملابس السودانية بإستخدام الزخارف والنقوش الموجودة في الآثار السودانية ، خاصة تلك الموجودة في تراث الحضارة المروية .

2-1 أسئلة البحث :

1. هل يمكن تطوير الملابس النسائية السودانية بإستخدام الزخارف الموجودة في الحضارة المروية ؟

2. هل يمكن إستخدام الزخارف والرسومات الموجودة في الحضارة المروية في تصميم أزياء جديدة دون التخلّى عن الجانب الجمالي؟

3. هل يمكن إستخدام هذه الزخارف والرسومات في تصميم أزياء جديدة تتماشى مع روح العصر؟

3-1 مشكلة البحث :

الأزياء النسائية السودانية الحديثة وفي معظمها لا ترتبط بالتراث السوداني بأي صلة . ومن هنا تتمثل مشكلة البحث في السؤال التالي:-

هل يمكن إستلهام تراث الحضارة المروية برموزها وعناصرها في تطوير الأزياء النسائية السودانية لتأكيد الأصالة والهوية ؟

٤-١ أهداف البحث :

١. تأكيد أهمية تراث الحضارة المروية برموزه وعناصره الفنية .
٢. تشجيع مصممي الأزياء وحثهم على الإهتمام والبحث في تراث الحضارات السودانية القديمة .
٣. دعم جهود مصممي الأزياء في تعزيز أعمالهم التصميمية بالمزيد من الوحدات الزخرفية من تراث الحضارة المروية لإبراز الهوية السودانية .

٤-١ أهمية البحث :

إبراز الهوية السودانية الأصلية من خلال استخدام تراث الحضارة المروية في تطوير تصميم الأزياء النسائية السودانية.

٤-١ فرضيات البحث :

١. الأزياء النسائية السودانية جزء لا يتجزأ من التراث السوداني .
٢. استخدام عناصر ورموز الحضارة المروية تضيفي على تصميم الأزياء قيماً جمالية وفنية عالية .

٤-١٧ منهج ومختصر إجراءات البحث:

سينبعج الباحث المنهج الوصفي التحليلي ، حيث يتحرى ويتابع المشكلة ويتعرف على حقيقتها عن طريق المقابلات الشخصية والوقوف على تراث الحضارة المروية ، فضلاً عن ملاحظات الباحث والمعلومات ذات الصلة من المراجع الأساسية والثانوية والكتب والمجلات والمتحف وغيرها ومن ثم اختيار مجموعة من الأعمال الفنية التراثية وإستخدامها لتنفيذ التصميمات المبتكرة وتحليلها من الجوانب الفنية لغاية الوصول للنتائج المرجوة.

٤-١٨ حدود البحث :

الحدود الموضوعية: تراث الحضارة المروية كأحد المصادر الهامة في تطوير أزياء المرأة السودانية.
 الحدود الزمنية: الفترة بين (1950-2017 م).
 الحدود المكانية : ولاية الخرطوم دراسة حالة .

٤-١٩ أدوات الدراسة :

المقابلات الشخصية:

ستكون المقابلات مع ذوي الاختصاص والخبرة.

10-1 الدراسات السابقة :

1. دراسة (زينب عبدالله محمد صالح ، 2000م) بعنوان "أزياء قبائل البحا" رسالة ماجستير منشورة ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا - كلية الفنون الجميلة والتطبيقية.

هدف الدراسة إلى الآتي:-

- تتبع مسار وتطور الزي في شرق السودان تحديداً لدى قبائل الـبجا.
 - تناول المكونات الأساسية للزي عند الـبجا من منظور الشكل والخامة واللون والتفصيل وملحقاتها من إكسسوارات وغيرها.
 - دراسة أثر الثقافات العربية والآسيوية الوافدة إلى المنطقة على الزي لدى قبائل الـبجا.
 - دراسة أثر الحياة الثقافية والإجتماعية للأزياء لدى الـبجا.

أهم نتائج الدراسة:-

- أسمحت الظروف الإقتصادية والبيئية في تغيير بعض الأزياء من الناحية الشكلية ومن ناحية الخامات وشمل ذلك الملحقات.
 - يتميز الزي لدى قبائل الـبجا بالشكل الموحد برغم تعدد قبائلهم.
 - أثر الثقافات الوافدة كان واضحاً في أساليب وأنماط الأزياء لدى الـبجا.
 - الصالات التاريخية القديمة بين قبائل الـبجا والمجموعات المجاورة كان لها أكبر الأثر في خلق النماذج واكتساب عادات وثقافات جديدة أثرت على النمط المحيي للزي لدى الـبجا.
 - دراسة (خالد محمد علي عبدالنور ، 2007) بعنوان "المعالجة البصرية للرموز والعلامات المروية بالحاسوب" دراسة ماجستير غير منشورة ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الفنون الجميلة و التطبيقة.

هدف الدراسة إلى الآتي:-

- توظيف تقنية وإمكانيات برامج التصميم بالحاسوب في معالجة ودراسة وتحليل الجوانب الفنية في رموز وعلامات التراث المروي.
 - وضع مواصفات علمية إيضاحية لتحديد نوعية الرموز والأشكال المستخدمة في الحقبة المروية.
 - المساهمة في إجلاء خصائص الفن المروي.

أهم نتائج الدراسة:-

- يعتبر الفن المروي من أهم المصادر التاريخية الحضارية السودانية لفن المعاصر ، وهو بذلك يعد واحداً من أغنى المراجع التطبيقية إسْتلهاماً للطلاب الأكاديميين والفنانين التشكيليين وغيرهم.
 - الرموز والعلامات في مشاهدات الفن المروي تحمل جمالية الشكل وقيمة المعاني ، وبالتالي فهو ظاهرة حضارية ثقافية وإسْتلهامية صالحة لأن تأخذ موقعها ضمن معطياتنا العلمية والفكرية للمجتمع السوداني .

- الفن المروي غني وأصيل ، ولدى فنانوه إمكانيات ومقدرات عالية على الخلق والإبتكار ذلك من خلال المنحوتات والمشاهد الجدارية والرسومات الدقيقة والقدرة على الإهتمام بالتفاصيل ومراعاة النسب وجودة الأفكار.

3. دراسة (منى فاروق خليل صالح ، 2009) بعنوان "الزخارف التراثية وأثرها على الأزياء التقليدية في أواسط السودان" دراسة ماجستير غير منشورة ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا - كلية الفنون الجميلة والتطبيقية.

هدف الدراسة إلى الآتي :-

- الوقوف بدقة على الأزياء التقليدية في أواسط السودان للإسهام في وجود حلول عملية تطبيقية متطرفة لمعالجة التصميم الزخرفي على المنسوجات.
- السعي لمعرفة موقف الأجيال المتعاقبة من الأزياء التقليدية وتطورها ، ومدى ملائمتها وجذبها للأذواق ، خاصة الثياب التي بدأ بعضهم يبتعد عنها ويستبدلها بأخرى دخيلة.
- السعي لإبراز القيم الجمالية للتصاميم الزخرفية للأزياء التقليدية وإمكانية تطويرها والإرتقاء بها إلى العالمية ، والإرتقاء بذوق المستهلك السوداني لخلق التواصل بينه والذوق العالمي.

أهم نتائج الدراسة:-

- التصميم الزخرفي المستوحى من البيئة والتراث الشعبي يعطي معلومات ثقافية عن العمل الفني ، إذ أنه مبني على الهوية الثقافية.
- إجراء عدد من الدراسات المرجعية من تراث وأثار وطبيعة السودان وعمل نماذج لتصاميم زخرفية مستوحة من تلك المراجع وتنفيذها على الأزياء التقليدية بمثابة تطوير لهذه الأزياء بإعطائها الطابع التراثي والثقافي المميز والجميل.
- استخدام الأساليب التقليدية في عمل التصميم الزخرفي حافظ على الجانب الجمالي الطبيعي وروح الأصالة في التصميم ، أما استخدام الأساليب الحديثة فكانت لتطوير التصميم وإعطاؤه الطابع التطويري الحديث.

١١- مصطلحات الدراسة :

التراش: هو الميراث والأصل والأمر القديم ، توارثه الآخر عن الأول وقد تعني الكلمة البقية من كل شئ ، وأخذ هذا المعنى اللغوي دلالة إصطلاحية فبدأ يعني ما يمتلكه شعب من الشعوب من قيم قديمة يستثمرها الناس جيلاً بعد جيل لتسقر في حياتهم الاجتماعية والفكرية كجزء مهم من كيانهم الحضاري والفكري ، ولعل من أبرز دلالاته في العصر الحديث هو أن حركة الفكر في زمن معين تبقى مستمرة ومؤثرة في الأجيال اللاحقة .

وقد ورد التراش في اللغة الإنجليزية بلفظتين ، اللفظة الأولى legacy، أما اللفظة الثانية heredity ، وتعني (الميراث مادياً كان أم روحياً كقولنا التراش الاجتماعي والتراش الثقافي) . مما تقدم فإن التراش هو مجموعة القيم الفكرية لشعب من الشعوب تتحرك من إلى زمن على وفق متطلبات تلك المرحلة لأهميتها في الحياة الاجتماعية و الثقافية والتواصل فكريأً وثقافياً . (معتز عnad غزوan، 2010م، ص15)

بـ الحضارة (Civilizayion) :

إن كلمة حضارة بأصلها في اللغة العربية مشتقة من الفعل حضر ، يقال (حضرت مجلس القاضي حضوراً ، وحضر الغائب حضوراً ، قدم من غيبته ، وحضرت الصلاة فهي حاضرة ، والأصل حضرت وقت الصلاة ، والحضر بفتحتين خلاف البدو ، النسبة إليه حضري ، وحضر أقام بالحضر والحضارة بفتح الحاء وكسرها سكون الحضر) . والحاضر والحضارة والحاضرة ، هي المدنو القرى والريف سميت بذلك لأن اهلها حضروا الأمصار و مساكن الديار التي لهم قرار .

وفي العصر الحديث نجد أن اللفظ قد تجاوز معناه اللغوي ، فأخذ دلالات جديدة أختلف العلماء والباحثون فيها ، منهم من نظر إليها نظرة مادية و آخر نظرة معنوية .

فقد يستخدم ابن خلدون صاحب كتاب المقدمة لفظ العمران على مستوى الحياة التي يعيشها الناس، وجعل الحضارة غاية العمران ومتناهه، خلاف البدائية التي اعتبرها أول العمران ، فقد عرفها بقوله:(هي التفنن في الترف وإستجادة أحواله والكلف بالصناعات التي تؤمن من اصنافه وسائل فنونه من الصناعات المهميأة للمطبخ ، أو الملابس أو المباني والفراش ، أو الأننية ، وسائل أحوال المنزل وللتائق في كل واحدة من هذه صناعات كثيرة) وبهذا المفهوم يتضح للباحث أن تصور ابن خلدون للحضارة ينقصه الجانب المعنوي أو الروحي .

أما مالك بن نبى فقد عرف الحضارة بقوله : هي البحث الروحي . ويعرفها أبو الأعلى المودودى : بأنها تصور سليم للحياة الدنيا وغايتها فى نظام إجتماعي يقود الإنسان إلى الرقي والإخاء والأمان . ويتبين لنا جلياً من خلال العريفان أعلاه إن اصحاب هذه الإتجاه معنويان ، يرون جوهر الحضارة هي إلتزام بالقيم الجمالية التي ترقى الإنسان وتنهذب أخلاقه ليسعد ويكون صالحاً في المجتمع .

وقد ورد في القاموس الإنثروبولوجي تعرف الحضارة بأنها كل ما يرث المجتمع من أجياله الساقية، بإستثناء الصفات الحياتية الطبيعية (physical trait) من نظم وقيم ومعتقدات إجتماعية وفكرة دينية

وأنماط سلوكية ومهارات فنية يسيطر بها على بيئته ويكييف نفسه لها ويستطيع بواسطتها إشباع احتياجات الحياتية واليومية والاجتماعية وغيرها . (يونس عبدالرحمن حسن ، 2009م ، ص 11-13)

ج|الهوية : لكل شعب هويته وهي تعد المركز الأساسي لوجوده وإستمرار حياته بل هي القاعدة الجوهرية لكل فعالياته الفكرية والثقافية والاجتماعية . (محمد عبدالحي ، 2003م ، ص 9) فالهوية تعني إستعادة التراث الحضاري بكل مكوناته الرمزية بروح إبداعية إبتكارية من خلال تصميم المطبوع المعاصر . فضلاً عن أن الهوية في أعمق دلالاتها (جملة من القيم تتيح للإنسان المزيد من الحرية ، المزيد من الفتوحات المادية والمعنوية ، وبعبارة أخرى ينبغي أن تكون الهوية قوة تتيح لنا لنفهم في حضارة ظلت إلى يومنا هذا إبتكار رجل واحد وحضارة واحدة) . (معتز عزوان ، 2010م ، ص 19)

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول: الخلفية التاريخية لمملكة مروى

- 1-1 نشأة المملكة المروية

- 2-1-2 إضمحلال وسقوط مملكة مروى

- 3-1-2 المجتمع المروي

- 4-1-2 أهم الواقع الأثري

- 5-1-2 اللغة المروية

- 6-1-2 الاقتصاد المروي

المبحث الثاني:

- 1-2-2 الفنون التي مارسها المرويون

- 2-2-2 إهرامات المرويين

- 3-2-2 المرويون وعلاقتهم الخارجية

- 4-2-2 الدين والمعتقدات

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول الخلية التاريخية لمملكة مروى

2-1- إنشاء المملكة المروية :

عصر مروى من حوالى عام 592 ق.م - 350 ميلادية تقريباً. مروى عاصمة مملكة المرويين هي أقدم المدن فى العالم والتى حافظت على إسمها فقد ورد ذكرها لأول مرة فى نقش للملك (أمانى نتى يركي) (Amen. Nete Yeriki) [435 - 417 ق.م]. (صلاح عمر الصادق، 2002م، ص9)

الواقع أن إسم مملكة مروى الذى اختاره المؤرخون لتلك المرحلة الهمامة من تاريخ كوش إنما هو نسبة إلى إسم العاصمة مروى الذي ورد في النصوص الخاصة بذلك العصر(فى اللغة المروية: مزوى Mazewi مروى وقرأها الإغريق مروى) أما في اللغة المصرية فكتبت Bedewi " بدوى". وإطلاق إسم العاصمة على الدولة من قبل المؤرخين المحدثين خاصة إنما الغرض منه التبسيط والدراسة وتحديد فترة تاريخية بعينها . (محمد إبراهيم بكر، 1998م، ص141) إسم مروى المدينة الغامضة عميقاً في أفريقيا، وكان معلوماً للعالم من خلال عدد من المؤثرات والأساطير التاريخية . (وليم ادامز، 2005م ، ص277)

موقع مدينة مروى الذي كان قد وجد منذ منتصف القرن الثامن ق.م ، قرب الأودية الخصبة التي ترويها الأمطار في الضفة الشرقية بإمكانياتها الزراعية الهائلة.(أسامة عبد الرحمن النور،2006م، ص396)

وموقع مروى بلغ عنه ديودورس والعديد من معاصريه أنه كان جزيرة، وقد عاش أسم "جزيرة مروى" إلى عهود حديثة . لقد كان وإستمر على ذلك مصدراً لزيغ الفهم، لأن المدينة تقع عالية في جفاف على الضفة الشرقية من النيل، ولا تقف على جزيرة تحتل أوسطها . إن "الجزيرة" المشار إليها هي سهل البطانة، مساحة تزيد على 120 ميلاً في عرضها وتقع بين النيل ورافده الشرقي نهر عطبرة . (وليم ادامز، 2005م ، ص 179-280)

نقل العاصمة من نبطة إلى مروى :-

تدل الشواهد على أن مدينة مروى كانت مأهولة بالسكان منذ مطلع تاريخ مملكة نبطة، بما في ذلك المدينة والجبانة الملكية . (محمد إبراهيم بكر، 1998م، ص142)

ويبدو أن حملة بسامتيك الثاني أسهمت بهذا القدر أو ذاك في القرار الخاص بإنتقال العاصمة السودانية من نبطة إلى مروى بعيداً إلى الجنوب، لكنها قطعاً ما كانت العامل الأوحد . (أسامة عبد الرحمن النور، 2006م، ص395)

والجدير بالذكر أن نقل العاصمة في ذلك الوقت المبكر لم يتبعه مباشرة الإنقال بالدفن من نبطة إلى مروى، إنما استمرت نبطة تقوم بدورها كمستقر أبيدي لمملوك مروى حتى زمن الملك اركاك - أمانى 275-295ق.م الذي إنطلق بمقبرته ليُدفن في مروى (البجراوية) . (محمد إبراهيم بكر، 1998م، ص141)

إزدهار مملكة مروى :

قام أهل مروى بتطوير نظمهم الفنية والمعمارية تدريجياً. وبعد اختراع اللغة المروية وأستعملوا لغتهم فى التدوين وإزدهرت الحرف وأصبح فخار مروى من أجمل ما أنتجته يد فنان فى وادى النيل وأعظمها قيمة من الناحية الفنية . كذلك وصل فن الصياغة إلى درجة عالية وتقدمت صناعة وإنتاج الحديد بدرجة رائعة فى مروى وأخذت مكانتها فى أفريقيا. (صلاح عمر الصادق، 2002م ، ص10)

أصبحت المدينة الجنوبية أيضاً نقطة الإنطلاق الرئيسية للتجارة البرية ليس مع نبتة فحسب لكن مماثلة مع مصر فى مبلغ الحال . وراء مروى إمتد عدد من طرق التجارة بعيداً إلى داخل أحشاء أفريقيا . من هذه المنطقة فى إتجاه الجنوب كان النيل صالحًا للملاحة النيلية دون إعتراض فعلى إلى أبعد ما يبلغ من السودان . (وليم آدامز ، 2005م ، ص 285)

إزدهرت مملكة مروى وإستطاعت أن تختل مكاناً مرموقاً طوال المدة التي استقر فيها خلفاء الإسكندر فى مصر منذ الثلث الأخير من القرن الرابع قبل الميلاد – وخلال تلك المدة سيطرت مملكة مروى على التجارة الأفريقية إلى دول العالم القديم حول البحر الأبيض المتوسط . وكانت التجارة تعود عليها بالربح الوفير، فبالإضافة إلى المنتجات التقليدية كالعااج وريش النعام والأبنوس وجلود الحيوانات النادرة ، وربما أصبح الذهب والحديد أيضاً ضمن تلك المنتجات المصدرة. و لا جدال فى أن تلك التجارة كانت من أهم مصادر ثراء الدول فى العالم القديم . (محمد إبراهيم بكر، 1998م، ص 150)

2-1-2 إضمحلال وسقوط مملكة مروى:

إن الأسباب الحقيقة التي أدت إلى سقوط مملكة مروى ليست معروفة تماماً حتى الآن ، لكن بعض الإستنتاجات أو النظريات التي توصل إليها بعض الكتاب معتمدين إما على المؤشرات والقرائن المادية ، أو على النقوش القليلة المتوفرة أو على كليهما معاً ، تبينا النظرية التي تقول :
أولاً : إن مملكة مروى قبل سقوطها نهائياً قد مررت بمرحلة ضعف ليست بالقصيرة ، ربما إمتدت لمائتي عام أو أكثر .

ثانياً : إن السبب المباشر لسقوطها كان غزواً من الخارج حيث أن القرائن تشير إلى أن مملكة مروى تعرضت فى وقت ما خلال النصف الأول من القرن الرابع الميلادي لاجتياحات وغزوات من الشرق والغرب على حد سواء . من الشرق إجتاحتها جيوش من مملكة أكسوم ، من الغرب إجتاحتها قبائل نزحت إليها من منطقة كردفان ودارفور تسمى النوبة . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص307)

2-1-3 المجتمع المروى:

بالنسبة لتركيبة المجتمع المروى بشكل عام ، فيتفق كثير من الكتاب على أن أهم التطورات التي حدثت هي ظهور طبقة علية مؤثرة وثرية أطلقوا عليها طبقة النبلاء ، وكذلك يمكن ملاحظة ازدياد حجم الطبقة الوسطى وتحسن أحوالهم الإجتماعية والإقتصادية. المصادر الأساسية التي إعتمد عليها الكتاب للتدليل على هذه الظاهرة هي المدافن، المنازل والألقاب .

الطبقتين العليا والوسطى :

المؤشرات بظهور هاتين الطبقتين تنتشر في نصف المملكة ، الشمالي في النوبة السفلى والجنوبي في إقليم مروي .

- الطبقة العليا: "النوبة السفلى" :

يمثل هذه الطبقة العليا هنا حكام الإقليم الذين إشتهروا من خلال بعض النصوص المروية وبعض النقوش الديموطيقية وهم البشوات والجرالات ومساعدوهم وكبار مسئولي المعابد . أهم مراكز هذه الطبقة كانت في فرص وكرنوق لكن تنتشر آثارهم كذلك في مراكز أخرى مثل : قصر أبرين ، وجبل عدة ، وشبلو ، أرمينا ، نقع الجاموس وغيرها ، لم يكن وجهاً فرص وكرنوق أبناء أو أخوان أو حتى أقارب لملوك مروي . لكنهم رغم ذلك أستطاع أولئك الرجال أن يصلوا إلى مكانة عالية ومرموقة اجتماعياً وإقتصادياً يدل على ذلك مدافنهم ، ومنازلهم وألقابهم .

- مدافنهم: كانت مدافن الطبقة العليا تأخذ أحسن المواقع في الجبانة وهي الواقع الوسطى .

- منازلهم: تعيد المنازل قصة المدافن حيث تعكس أنواع المنازل التفاوت الطبقي بين السكان الأغنياء وبين من هم دونهم ، سواء في المدينة أو القرية . ولنأخذ مثلاً على ذلك مدينة كرنونق التي لم تشمل حفريات جزء محدود منها يوجد في الناحية الشمالية الشرقية من الموقع ، منازل كبيرة المساحة نسبياً (حوالي 350 م.م) وجيزة البناء تتكون من طابقين أو أكثر وهذه في الغالب بيوت أثرياء المدينة من طبقة النبلاء . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص337-338-339)

- الطبقة الوسطى : إن عدداً من الإستقراءات الإستيباطية يمكن إستنتاجها من الشخصية الحضرية للمجتمع المروي إحداثها نمو طبقة وسطى على حجم ، ربما إزدادت قوتها على حساب الملكية . إن هذا مثبت أيضاً بعدد المدافن (الخاصة) الثرية في الجبانة الغربية في مروي وصندقا وغيرهما . (وليم آدمز ، 2005 م ، ص306)

أما مدافنهم : من حول إهرامات هؤلاء الموظفون الكبار وفي أطراف الجبانة نجد مدافن أصغر تخص أقاربهم من الموظفين والكهنة الذين يولونهم في الأهمية . وكذلك مدافن النساء من زوجات وأخوات وبنات و قريبات هؤلاء الموظفون وهذه المدافن تمثل الطبقة الوسطى .

- منازلهم: منازل الطبقة الوسطى فيبدو أنها كانت تتكون من طابق واحد لأن سماكة الجدار على 15 بوصة . ليس مستقيماً كما في البيوت الفخمة . السقف يبدو أنه كان يصنع من الأغصان وجذور الشجر والحصير . عثر في بعض غرف هذه المنازل على جدار كبير محفوظة في حفرة في أرضية الغرف (مطامير في اللغة السودانية الدارجة) .

الغرض منها على ما يبدو حفظ المواد التموينية وبخاصة الحبوب من الذرة والدخن وغيرها . كما عثر في داخل بعضها على آثار موقد النار مما يشير إلى أن هذه الغرف كانت تشكل مطبخ المنزل . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص338-339)

إن الرخاء المادى فى الفترة المروية كان ذا قاعدة أعرض بمستوى بالغ من عهود سابقة ، وإن طبقة وسطى نشطة قد نمت مع هذا بإقتصاد تجاري فاعل . هنا نتعرف على اللمسة الإغريقية بوضوح عن أى مكان آخر وهي تحول الحضارة القديمة للنيل . (وليم ادمز ، 2005م ، ص307)
طبقة القراء أو الطبقة الدنيا:

يقرر إسترابو،...، إن عدداً منداحاً من رعايا مروى كانوا رعاة من الرُّحل القراء.

(المرجع السابق)

ويدخل فيها غالبية السكان فتشمل الفلاح البسيط ، صغار الموظفون ، العمال ، خدم المنازل ، الجنود وأسرى الحرب . مقابرهم عبارة عن حفر بسيطة تدفن فيها الجثة وتكون خالية تقريباً من المたاع ، وإذا وجد متاع يقتصر على الفخار البسيط . لا وجود لأنبوبة فوق تلك القبور . أما منازلهم فت تكون من الرواكيب والقطاطي وربما أكواخ طينية . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص341)
المدافن :

أما مدافن عامة الناس في مروى فلم تجد الإهتمام الكافى منبعثات الأثرية التى عملت فى مروى . وكان قارستانق قد أكتشف عدد من هذه المدافن وقسمها إلى أربعة مجموعات : شمالية ، غربية ، وسطى وجنوبية أطلق عليها (Necropoleis) السمة المشتركة بين كل هذه المجموعات هي الجزء الظاهر من القبر الذى يتخذ شكل التلة أو الكومة الترابية . (المرجع السابق)

حكم النساء :

بلغت النساء الملكات في العهد النبى مكانة عالية من التقدير والإحترام، فهن لم يكن منزويات في قصورهن ولكن مع ذلك لم يسجل لنا التاريخ النبى وصول إمرأة إلى سدة العرش . فبقى هذا الأمر من المميزات التي أمتازت بها المرأة في العصر المروي . (نفس الرجع)
كانوا يعرفن بملكات النوبة المحاربات ، سيطروا على ما يُعرف الأن بأثوبيا، السودان، جزء من مصر. (In the city Sudan ، 2016م ، ص7)

ولعل أول إمرأة مروية تشرفت بالحكم وإتخذت لقب (ابنة رع) هي الملكة برتار المدفونة تحت الهرم رقم 10 في الجبانة الجنوبية مع إثنين من ملوك أسرتها هما اركاكا و ماتى مؤسسى الحكم المروي (أو في قراءة أخرى إسمها ارقماتي - قو) وخليفة امانيسلو، أيضاً من الملكات المرويات اللاتي حكمن منفردات الملكة شنكتختو (بح ش 11) والملكة ناويدماك [البركل 6] والملكة امانى ريناس خصيمة بتروننيوس في الحرب المروية الرومانية [البركل2] الملكة امانى شيخيتو [بح ش 6] والملكة أمانى تورى زوجة الملك ننكاماتى [بح ش 1]. (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص332)
يخبرنا نص إغريقي من القرن الثالث قبل الميلاد بأن الكنداكة هو لقب لأم الملك . (صلاح عمر الصادق ، 2005م ، ص23)

والكنداكة تُطلق على الملكات والملكة الام وأيضاً على السيدة الأولى في المملكة الأفريقية القديمة كوش. وكنداكة تعنى المرأة العظيمة ويستخدم كلقب ملكي .

بعض الملوك حكموا لوحدهن وأخريات حكموا مع أزواجهن ولكنهم لم يكن مجرد زوجات وكن يمتلكن نفس سلطات الملك . الكندراكات أقمن علاقات تجارية مع اليونان وبنوا إهرامات وبعضهن كان محاربات قدن الجيوش إلى المعارك وأشهر الكندراكات : In the city Sudan (، 2016 م، ص 7) شنداخته (SHANAKDAKHETE) :

ظهر في عهد هذه الملكة أول كتابة باللغة المروية الهiero-غلوفية وهو إسم الملكة نفسها . وقد عثر عليه منحوتاً على عصادة مذبح قربان ضمن ألقاب الملكة المكتوبة بالمصرية في معبد بالنقطة الذي شيدته شنداختو . (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص 213-214)

فقد كانت من أوائل الملوك اللواتي حكموا النوبة وكانت الحاكمة التي حكمت كوش منفردة عندما كانت العاصمة في مروي . حكمت منذ عام 150-170 ق.م In the city Sudan (، 2016 م ، ص 7) وقد ظهرت وهي ترتدي التاج والجلباب الذي يرتديه ملوك مروي في ذلك الوقت . وقد كانت تصاوير بحالة جيدة . ويعتقد توروك أن تلك التصاوير تعكس معرفة جيدة بالنماذج المصرية ، علاوة على إحتواها على نماذج محلية خالصة تتمثل في ما يسمى بـ (رقصة الرقبة) . (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص 214)

لعبت دور واضح أثناء الحقبة المروية والدينية المروية رغم ذلك تظل أصول عائلتها مجهولة . تظهر جميلة في إحدى المنحوتات مع حلقة وشاح على رأسها مشابهة لزي إرتودوه الملوك مزين بقرص الشمس وريش طويل ، وظهر في بعض الأعمال الفنية إلى جانبها رجل قصير رافع يده إلى الخلف ليتمس تاجها ، وبعض العلماء فسروا هذا المشهد بأن الرجل الواقف خلفها قد توج أميراً وقد زعموا بأنه زوجها أو أبوها قد توفي قبل وصوله إلى العرش . هرمتها في مروي أحد أكبر الأهرامات التي بناها ملوك كوش يحتوى الهرم على معبد فريد يحتوى على غرفتين وعمودين . يعتبر المعبد من أكثر المعابد الجنائزية المتقدمة النحت . الصور في المعبد توضح الحملات العسكرية نحو الجنوب وتظهر إعداد كبيرة من الماشي والسبعين . ويظهر شكل الملكة إمرأة ضخمة سمينة ، وأيضاً الملوك لهم نفس الهيئة وهو رمز ليس للجمال لكن يعبر عن القوة والثروة .

أمانى رinas (AMANI RENAS) :

واحدة من أعظم الملوك في تاريخ مروي يقع عرشهما في جبل البركل وحكمت المنطقة بين نهر عطبرة ونهر النيل ، كان زوجها الملك تيرتكاس (Tritkas) . ونجحت في الوصول للعرش بعد وفاته أمانى شخيتو (Amani Shakhets) :

كانت ملكة مروية في نهاية القوة والثراء ، تولت الحكم بعد الملكة أمانى رinas . In the city Sudan (، 2016 م ، ص 8-7)

على بوابة الهرم رقم 6 بمروي الجبانة الشمالية هناك صورتان لملكة جليلة مهيبة بدينه الجسم عليها كل شارات ورموز الملكية وكان كايو متأنكاً من قبل بأن هذه المرأة هي أحدى النساء اللاتي كان يحكمن الإمبراطورية المروية ، وعرفت عادة باسم الكندراكة وذلك طبقاً لما جاء في الأدب الإغريقي

والروماني.... ونحن نعرف الأن بأن الكنداكة تأتى بالدرجة الثانية بعد الحاكم (قور باللغة المروية) وبالتالي وهي بالحقيقة إحتمال بأن تكون أم الملك وفى كثير من الأمثلة يمكن أن تكون الحاكم (قور) نفسه ومن هذه الأمثلة الملكة امانى شخیتو . (صلاح عمر الصادق ، 2005م ، ص23-24)

أمانى توري والملك نتكامانى:

، In the city Sudan) هذه الملكة وزوجها كانا أشهر زوجين فى تاريخ مملكة مروى . (2016م ، ص8)

شهد عهد نتكامانى وأمانى توري نهضة عمرانية كبيرة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ المملكة شملت مناطق عديدة من القطر الأمر الذى يشير إلى إزدهار الأحوال الإقتصادية. (سامية بشير دفع الله 2005م ، ص255)

شهرتهما لم تأتى فقط من الأعمال الفنية والمعمارية ولكن أيضاً لأنهما لم يظهرا على إنفراد ، كانوا دوماً يظاهرا معاً كزوج وزوجة في مرآة تعكس شائي رجل وإمرأة هذه الصورة لم تكن واضحة وبعض العلماء إفترضوا إن الملكة أمانى توري لم تكن تنتهي إلى العائلة الملكية ولذلك إحتاج الملك لكي يؤكد على شرعيتها (مكانتها الملكية) .

كان لديهما ثلاثة أطفال توفى إثنين منها ودفنا أمام معبد امانى شخیتو . (In the city Sudan 2016م ، ص8)

بعد وفات نتكامانى وأمانى توري خلفهما على العرش ابن ثالث لهما إسمه شوركرور . الإشارة الوحيدة لوصول هذا الإبن للعرش هي منظر منحوت على صخرة في جبل قيلي بمنطقة البطانة من ضمن محتواياتها خرطوشان يضم إسم شوركرور وألقابه. (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص256)

4-1-2 أهم المواقع الأثرية :

مروى هي عاصمة مملكة مروى وبالتالي فهي أهم المواقع الأثرية وتضم العديد من المباني من معابد وقصور ، ويوجد بها معبد الإله آمون ، كما توجد بها القصور الملكية ، كما يوجد بها الحمام الروماني ، وهناك أيضاً معبد الشمس ذو الطابع الإغريقي . في مروى مدینتي النقطة والمصورات الصفراء ومنطقة أهرامات البحراوية الخاصة بburial mounds والملكات . كما هناك أيضاً معبد الآلهة إيزيس ، كما توجد إلى الشرق منها الإهرامات الملكية والتي تتقسم إلى ثلاثة مجموعات هي :

الجبانة الجنوبية والجبانة الشمالية وبينهما وادي الطرابيل وبينهما وبين المدينة تقع الجبانة الغربية . (خالد محمد على عبدالنور ، 2007م)

الخريطة رقم (2) توضح المناطق الأثرية لمملكة مروى .

١-٢-٥ اللغة المروية

التعريف:

التعريف الظاهري غير الدقيق للغة المروية هو أنها لغة المرويين ، أصحاب مملكة مروى ، المملكة السودانية القديمة ، والتي كانت سائدة في منطقة مروى أيام قيام مملكتهم . وهو تعريف ضيق يحصرها في حيز زمان ومكان يضيقان عنها . (عبد القادر محمود عبدالله ، ١٩٨٦م ، ص ٢٧)

خلال الألف السنين عرفت تفاصيل النوبة القديمة عن تطوير كتابة خاصة بلغاتهم ، على الرغم من أن صلاتها الوثيقة مع مصر قد جعلتها تألف العديد من إمكانات وإستخدامات الكتابة . ولم تظهر شهادات مكتوبة تنقل لغة السكان المحليين مع كتابة خاصة بهم إلا في القرن الثاني قبل الميلاد وفي المناطق المروية فقط . (بدر الدين عروكي وأخرون ، ١٩٩٧م ، ص ٤٣)

الواضح أن اللغة المروية كانت معروفة في السودان منذ القرن الثامن قبل الميلاد وإنها كانت لغة تناط في خطاب غير مكتوبة لقرون طويلة . والدليل على قدم اللغة المروية هو إنها كانت لغة سيارة في القرن الثامن قبل الميلاد هو أسماء النبتيين وصلتها بأسماء المرويين . (عبد القادر محمود عبدالله ، ١٩٨٦م ، ص ٢٨)

والناظر إلى هذه الأسماء (مثل إسم الملك كاتشا) يجد أنها تتكون من عناصر ومكونات لها معاني في اللغة المروية . كما أن تلك العناصر ربطت في الأسماء ربطاً يخضع للقواعد النحوية المعروفة في اللغة المروية .

مع تقدم المعرفة في دراسة اللغات الأفريقية برزت في ذات الوقت نظرية تقول بأن اللغة المروية تنتمي لمجموعة اللغات السودانية الشرقية وهذه المجموعة تضم اللغة النوبية والعديد من اللغات النيلية مثل الدينكا، الماساي، البارية والدينقا ، المرأيت والتافي والداجو وغيرها .

يعتبر المرويون ثاني أمة في أفريقيا بعد المصريين تتمكن من إختراع نظام كتابة لغتهم . وقد كتبت اللغة المروية بكتابة تكاد تكون أجنبية مطلقاً . وقد يستخدم المرويون خطين الأول تصويري ويعرف بالمرؤي الهيروغلفي وهو مقتبس من الخط المصري الهيروغلفي ، والثاني عبارة عن رموز مبسطة ويعرف بالمرؤي المختزل . (سامية بشير دفع الله ، ٢٠٠٥م ، ص ٣٧٧-٣٧٩)

إن اللغة المروية استعملت أداة تعريف ، وذلك بإضافة حرف اللام (L) في آخر الكلمة وبالإضافة (Leb) ، للجمع ، ولم تعرف اللغة المروية الفرق بين المذكر والمؤنث ، فإذا ما أريد التعبير عن المؤنث ، تضاف كلمة امرأة kdi والكلمة المراد تأثيرها . وتحتوي المروية على الحروف المتحركة منفصلة بعكس المصرية وكل حرف فيها يدل على صوت واحد ، واستعملت المروية النقط للفصل بين كل كلمة وأخرى . وهناك بعض الحروف من إبتكار أصحاب الحضارة المروية . (محمد إبراهيم بكر ، ١٩٨٣م ، ص ١٢٦)

٦-١-٢ الإقتصاد المروي

إن موقع مروى كان أكثر إستراتيجية من الناحية العسكرية والإقتصادية من نبتة ، فمروى الواقعة على ضفة النيل تمثل ملتقى للعديد من الطرق التجارية التي تربط البحر الأحمر بالغرب البعيد ، والطرق التي تربط الشمال بالجنوب بالإضافة لذلك فإنها تقع في منطقة غزيرة الأمطار وهذه الأمطار يتزايد معدلها كلما إتجهنا جنوباً حيث الأرض المنبسطة بين النيلين الأزرق والأبيض وروافدهما ، وتتميز بالخصوصية المنبطة للقمح . (أسامة عبد الرحمن النور ، 2006م ، ص395) إشتهرت مدينة مروى من صناعة الحديد وكان من دعامة إقتصادها . (صلاح عمر الصادق ، 2002م ، ص24)

يمكن القول أن الإقتصاد المروي قام على دعائم متعددة أهمها أربعة هي : الزراعة، تربية الحيوانات، التجارة، وبعض الصناعات. (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص349)

أولاً: الزراعة:-

يبدو أنه بعد إكتشافهم مزايا الزراعة ، إنتبه ملوك مروى إلى أنها يمكن أن تشكل مورداً هاماً من موارد الدخل للحكومة . وهناك كثيرون يعتقدون بأن وجود نهر النيل في مملكة مروى يعني بالضرورة وفرة في الأراضي الزراعية ، وهذا ليس صحيحاً، فالماء هام جداً لكن طبيعة الأرض التي يقطع النهر مجراه فيها يعتبر عاملاً في غاية الأهمية. وفي أجزاء من أرض الحجر الرملي تصلح للزراعة تبرز مشكلة بيئية أخرى وهي الرمال التي تصل إلى السهول الفيضية وتحيلها إلى أرض صحراوية غير صالحة. (المرجع السابق)

مروى تقع على منطقة غزيرة الأمطار ، وهي أمطار يتزايد معدلها كلما إتجهنا جنوباً حيث تمت الأراضي المنبسطة بين النيلين الأزرق والأبيض وروافدهما وتتميز بالخصوصية المنبطة للقمح ، وإلى الشمال الشرقي منها وعلى الرغم من هطول الأمطار فيه ليس كافياً لإنجاص محاصيل منتظمة أو لإقامة دائمة فإن البيئة تعد صالحة للحياة وتتوفر مراعي ممتداً . (أسامة عبد الرحمن النور ، 2006م ، ص395)

-الحاصلات الزراعية:

ذكر الكتاب الكلاسيكيون بعض المحصولات التي زرعها المرويون ، كما تعرفنا على بعضها عن طريق الحفريات. المؤرخ ستوايو قال: أن الدخن والشعير يشكلان الغذاء الرئيس للمرويين . ويعتقد شيني أن الدخن الذي ذكره ستوايو مقصود به الذرة البلدي الذي يزرع في السودان بكثرة حالياً . بالنسبة للحفريات عثر على حبوب الذرة البلدي من قصر أبريم .

كما عثر على سنابل الذرة مجموعة في شكل حزمة مدفونة في حفرة في قصر أبريم . من محصولات المرويين الهمامة القطن الذي جاء ذكره في نقش عيزانا (سطر 20)، هناك نسخ زراعتها في مملكة مروى لأنها كانت تزرع في أرض الجوار مصر . من ذلك البسلة ، الفاصولياء ، اللوبيا ، الخس .

(سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص350 - 351)

- ثانياً: تربية الحيوانات:

أن المرويين وخاصة في البطانة ومناطق الحشائش الغنية إهتموا بتربية الماشية وإن لم يتخلوا عن الصنآن والماعز، والأدلة على بروز دور الماشية كثيراً قد عثرت حفريات شيني في مدينة مروى على كميات كبيرة من عظام الأبقار. (المراجع السابق)

معبد الشمس الذي قيل أن أماته مائدة قربان ضخمة لا تخليها من لحوم الضحايا ليلاً ولا نهاراً.
(محمد إبراهيم بكر، 1998 م، ص 142)

المؤرخ سترايبو وصف غذاء المرويين بأنه يتكون من لحم وجبن وحليب وذكر الحيوانات التي يربونها وهي الصنآن ، الماعز ، الأبقار ، الكلاب . (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص 351)

ثالثاً: التجارة:-

كانت مروى الواقعة جنوبى الصحراء منفتحة أيضاً على التجارة فى إتجاهات أخرى ، ورغم شح البيئة المباشرة ، طالما أنها كانت تصهر الحديد والنحاس وتصنع الفخار والزجاج إلى جانب سلع أخرى بما فى ذلك المجوهرات الذهبية ، فإنه فى الغالب ما نشطت الحركة التجارية فى إتجاهات أخرى بالإضافة إلى الشمال . (المراجع السابق)

لقد إزدهرت التجارة بنوعيها ، داخلية وخارجية فى مملكة مروى وسنتاول هذين المبحثين بهدف التعرف على الأمور الآتية: السلع التجارية ، مراكز الإنتاج ، طرق النقل طرق التبادل البيع والشراء. (نفس المرجع)

- التجارة الداخلية:

لقد كانت السلع المتداولة فى التجارة الداخلية تتكون من الأدوات المنزلية مثل الأواني بأنواعها وأدوات غزل القطن ، والأدوات المستخدمة فى النشاط اليومى سواء فى الحقل أو المحجر أو ورش المصنوعات الجلدية مثل الحقائب ، الأحذية والجفائر والمصنوعات الخشبية . معظم السلع المستخدمة فى التجارة الداخلية تصنع محلياً وبعضها يصنع فى البيوت بواسطة النساء . الأنواع الجيدة من الفخار يصنعها فخاريون متخصصون وتكون مراكز إنتاجها فى المدن الكبرى . (نفس المرجع)

- التجارة الخارجية :

منذ الثلث الأخير من القرن الرابع قبل الميلاد - وخلال تلك المدة سيطرت مملكة مروى على التجارة الأفريقية إلى دول العالم القديم حول البحر المتوسط . وكانت التجارة تعود عليهم بالربح الوفير ، وبالإضافة إلى المنتجات التقليدية كالعااج وريش النعام والأبنوس وجلود الحيوانات النادرة ، ربما أصبح الذهب والحديد أيضاً ضمن تلك المنتجات المصدرة. ولا جدال فى أن تلك المنتجات المصدرة كانت من أهم مصادر ثراء الدول فى العالم القديم . (محمد إبراهيم بكر، 1998 م، ص 150)

إن حضور موقع قرية مروية فى أبوقيلى يوحى بأن التبادل الس资料ى النيلى جاس بعيداً شطر الشرق من مروى عبر سهل البطانة جرى طريق التجارة التاريخي إلى هضاب الحبشة . الطريق الذى إستقله الجيش (جيش عيزانا) وربما دمر أخيراً المدينة المروية . (وليم ادمز ، 2005 م ، ص 285)

لقد تزايد طلب بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط على السلع الأفريقية النادرة وكانت مروي قربة من مصادر تلك السلع إلى جانب موقعها الإستراتيجي على ملتقى الطرق التجارية . (أسامة عبد الرحمن النور ، 2006 م ، ص395-396)

رابعاً: الصناعات:-

إزدهرت في مروي العديد من الصناعات ، تقليدية وغير تقليدية . لكن يبدو أن الصناعات التقليدية لم تلعب دوراً هاماً في الاقتصاد المروي حيث إنحصر دورها على توفير حاجات السوق المحلي من السلع الاستهلاكية . (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص354)

يتكون قسط ملموس من الثروة المادية التي تتمتع بها النوبيون المريون من بضائع أجنبية مملوكة من مصر وما يبعد عنها بالخارج على حد سواء . إشتملت هذه الأصناف بالقدر الذي نعلم على مخزونهم كله تقريباً من البرونز والزجاج ، ومواد الصقل بل إنها إحتوت على جزء معتبر من فخارهم . برغم هذا يمكننا أن نتعرف بالمثل على ثلاثة صناعات محلية هامة على أقل تقدير في النوبة المروية ، صنع الحديد وصنع الفخار والنسيج . (وليم ادمز ، 2005 م ، ص337)

- ولعل من أهم هذه الصناعات :

*صناعة الفخار والخزف:

ونقصد به الفخار الجيد المصنوع على العجلة لأن النوع الآخر المصنوع يدوياً كانت تصنعه الآسر في المنازل لسد احتياجاتهم الخاصة . (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص354) وإذا أمكننا وضع تصنيف بدائي بالتمييز بين الأواني المصنوعة باليد والفخار المدار على العجلة وهو صنف ينتمي إليه خزف "قشرة البيض" ذي الجدار الرقيق المحروق بدرجة حرارة عالية . وهذا لا يقل في شيء بالطبع من السيطرة التقنية للفخاريين ولا من إبداعية الرسامين على الأواني . (بدر الدين عروري وأخرون ، 1997 م ، ص104)

ويعتقد آدمز أن توزيع فخار العجلة وأنشاره يشير إلى أن أهم مراكز صناعته كانت في النوبة السفلية . وقد عثر من الحفريات على نموذج من الأتون الذي كان يُحرق فيه الفخار في جزيرة أرجين وهو من النوع الإسطواني التقليدي وقد صنع من بلوكتات من الحجر . ويعتقد آدمز أن قصر أบรيم كان من المراكز الهامة لصناعة فخار العجلة وأن القليل منه الذي عثر عليه في مروي والمصورات مستورد من الشمال . (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص354)

مع أنه ما من أحد اقترح أن صنع الفخار لعب دوراً هاماً في الاقتصاد المروي ، فإن الأواني الخزفية وليس البضائع الحديدية هي في الحقيقة الأغلب توافراً والأوسع إشتهراراً في النوبة القديمة . إن الجبانة الكبرى ، تمكنت منها عشرات الآلاف من أواني الزينة ذات الألوان البراقة . ولأن صانعى فخار النوبة المحافظين تمسكوا بـ تقاليد الزخرفة المبالغ فيها والتي إندثرت لونيتها في عالم البحر الأبيض المتوسط . (وليم ادمز ، 2005 م ، ص104) (شكل رقم 17-5) يظهر الفخار المروي .

* الخزف:

ديتريش فيلدونغ يعتبر أن الخزف في النوبة والسودان أكثر مما هو عليه في مصر بكثير . تعبيراً عن التطور الثقافي والإبداع الفنى . وقد بلغ فن الخزف كما لا يمكن تجاوزه فالآداح في الشكل الخزامي والأواني ذات الفوهة ، شأن الوصعات والأداح الأسط بأشكالها وبطريقة معالجة سطحها قد بلغت مستوى في التشكيل يجعل منها تجربة . فإن المزيج بين عناصر تصويرية كما هو الامر في المزهريات التشكيلية ، يفقد أشكال المزهريات قوتها على الإقناع . ويتوجب وضع هذا الخزف المروى بمستوى صناعة المجوهرات المعاصرة على مستوى الحرفية . (بدر الدين عوركى وآخرون ، 1997 م ، ص104)

ويتفق كثير من الكتاب على أن صناعة الخزف تعتبر من أرقى إنجازات المرويين ، يخصون منها الأواني من نوع السلطانيات والمزهريات والكاسات والفناجين ذوات الجدار المصقوله الرهيفه والزخارف الملونة . صنع الموريون أونى خزفية تستخدم بكثرة في أغراض حفظ الطعام والسوائل مثل الجرار والبلاليس والقنيات والاباريق(الجكواك) . كما قلدوا تقليداً ممتازاً أشكال بعض الأواني المستوردة مثل التيراسيقلات . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص354)

- صناعة البرونز:

كشفت الحفريات كذلك عن العديد من المصنوعات البرونزية مثل الصحون والسلطانيات والمصابيح وأدوات المكياج والزينة النسائية مثل الخلاديل والمرآيات والملاقيط وأفلام الكحل . وليس صحيحاً ما يدعوه البعض بأن كل البرونزيات مستوردة ، والدليل على ذلك الأشكال والزخارف المحلية والنقوش والكتابات المروية التي زُينت بها بعض هذه المصنوعات . مثل لذلك سلطانية برونزية من جبانة البيراويه الجنوبيه نقش عليها منظر صيد محلي وكتابة مصرية وكذلك المصابيح التي عثر عليها في مرőى والنوبه السفلى أحدها منقوش عليه كتابة مروية مما يشير إلى أنه مصنوع في مرőى . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص354-355)

- المصنوعات الخشبية:

من الصناعات التقليدية المهمة المصنوعات الخشبية مثل صناعة الصولجانات ، الأقواس ، العصى ، السرائر والصناديق ، محفظات الكحل . وقد وجدت نماذج من الأخيرة مصنوعة من خشب الأبنوس الفاخر المرصع بالعاج . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص355)

السلع المجلوبة الفاخرة التي عثر عليها في القبور المرورية ، صناديق خشبية حسنة التركيب مطعمه بالعاج ومزخرفة بالعاج المطعم كذلك ، صناديق خشبية وأنابيب الكحل مستديرة ، ولعلها مصنوعة محلياً . (وليم ادمز ، 2005م ، ص345)

- صناعة الحديد:

يوجد عند مدخل مدينة مرőى والتى بدأ التعمير فيها منذ عام 1910 وبالقرب من معبد الأسد توجد تلال من نفايات الحديد وهو ما إشتهرت به مدينة مرőى من صناعة الحديد وكان من دعامة

اقتصاداتها وقد أثبتت كربون 14 أن تاريخ هذا الحديد يعود إلى القرن السادس قبل الميلاد وقد وجدت أفران صهر الحديد داخل المدينة في الجزء الشمالي منها وقد تم الكشف أخيراً عن عدة أفران بعضاً منها مكون من جزئين بحائط مغلق مع مكان واحد لنفخ النار لكلا الفرنين . وهذه الأفران مشابهة لكافية أفران صهر الحديد المنتشرة في غرب وجنوب السودان وفي أفريقيا ماعدا الأفران ذات القرنين

(فهي ابتداء متتطور تفردت به صناعة الحديد المروية . (صلاح عمر الصادق ، 2002م ، ص24)

إن فرن الحديد المروي الوحيد الذي تم تحديده تحديداً قاطعاً ، في مروى نفسها يبدو أنه كان من نوع إسطواني العمود مأولاًفاً كغالبية العالم القديم المعروف . أدخلت رافعة ضاغطة إلى داخل غرفة الصهر عن طريق مواسير من الفخار (أقساماً قصيرة ، سميكه الجدار من المواسير ذات الأطراف المصغرة) عثر عليها بكثرة حول الموقع . (وليم ادمز ، 2005م ، ص338)

تعتبر صناعة الحديد من الصناعات الهامة جداً في الحضارات القديمة وذلك لما ينتج عنها من إعكاسات حيوية على الاقتصاد والإستراتيجية العسكرية والمكانة الأدبية للأمم التي تحصل على هذه التقنية . وفي عصر مملكة مروى كانت تقنية الحديد أحدث تقنية موجودة في العالم آنذاك حيث نقلت العالم من التقنية القديمة التي كانت سائدة وهي تقنية البرونز إلى عصر الحديد(Ironage) من أوسع أبوابه . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص355-356)

وقد كانت غابات السنط المنتشرة حول مروى المصدر الرئيسي للوقود والفحm كما أن الحجر المحتوى على الحديد بكثرة في التلال المحيطة بالمنطقة وهم العناصران الأساسيان لصناعة الحديد . كل هذه الأدلة المادية على وجود الحديد وتصنيعه في مروى بهذه الكميات الكبيرة أدرج بالعلماء إلى إطلاق وصف برمنجهام أفريقيا على مروى التي تمثل أكبر الحضارات الأفريقية الزاهية في تلك في الفترة.(صلاح عمر الصادق ، 2002م ، ص25)

كان الحديد معدناً نفيساً يستعمل في أدوات الزينة وفي صنع الحلي الملكية المختلفة ، حيث عثر ضمن مخلفات هرم الملكة آمانى شختي والتي عاشت في القرن الأول الميلادي على جواهر كان بعضها مصنوعاً من الحديد المخلوط بالذهب والفضة . (خالد محمد على ، 2007م ، ص108)

صناعة النسيج :

لقد أولى الإنسان صناعة النسيج والحصول على المواد الأولية للمنسوجات التي تصنع منها الملابس إهتماماً بالغاً منذ فجر التاريخ ولا يزال كذلك حتى وقتنا الحاضر ، إذ هي أحد الأركان الثلاثة التي ترتكز عليها حياة الإنسان وهي المسكن والمأكل والملابس . ولم يقف الأمر بالنسبة للملابس إلى حد الحاجة وسدتها وذلك بالنسبة للطبيعة وتقلباتها وستر العورة ، بل تدعى ذلك إلى إتخاذها عنصراً لإظهار زينته وتجميل نفسه ونيل إحترام الآخرين ، فصار يضفي لوناً من الجمال على ملابسه من تفصيل وزخرفة ولون ، ويزيل جمال جسمه من خللها ، ومما لا شك فيه فإن الأزياء تختلف بإختلاف تقاليد وعادات الشعوب . (ثيريا نصر ، 1996م ، ص17)

يوجد نوعان من الأدلة تشير إلى وجود صناعة النسيج في السودان : نوع مباشر و آخر غير مباشر. من الناحية الأولى تم العثور على قطع كاملة من المنسوجات القطنية من موقع قصر أبراهيم. وهي عبارة عن ملبوسات من القطن لونها أبيض وعليها أعمال تطريز باللونين الأزرق والأخضر. كذلك تم العثور على ملبوسات مماثلة في مروى وكرنق. (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص358) (شكل رقم 41) يوضح أحد نماذج الأزياء المروية.

لنكشف عن غرفة مستطيلة ، وأول ما وقعت إليها أعيننا قطعة كبيرة يغطيها ثوب من القطن أو الحرير والذي يتسلط إلى هشيم بأقل لمسة.(صلاح عمر الصادق ، 2005 م ، ص31)

لم يقترح أحد أن هذه المنسوجات مستورده من الشمال لسبب واحد قوي هو أن مصر والأرواق الشمالية لم تكن تعرف القطن ولا المصنوعات القطنية في ذلك الوقت بينما كان القطن يزرع في منطقة البطانة منذ القرن الأول الميلادي . (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص358)

صناعة الحلي :

فقد بلغت مستوى راقياً جداً نماذج من هذه الحلي عثر عليها رايزيز في جبانات الملوك بالبجراوية حيث توضع على المومياء. وتشمل الحلي التيجان،الأحزمة،المشدات.الأسور،الأقراط والأختام وكلها من الذهب . (المرجع السابق)

إن كنز الملكة امانى شخيتو يحتوى على زينة جسدية ربما كانت ترتديها الملكة ومما لا يشك فيه أنها فعلياً قد لبستها و إستعملتها فى حياتها فهناك كثير من آثار الحك والتأكل والبلى مما يستثنى أنها صنعت فقط للدفن. (صلاح عمر الصادق ، 2005 م ، ص40) (شكل رقم 31-32-33-34) يوضحوا كنز امانى شخيتو.

المبحث الثاني

1-2 فنون المرويون

" انعكاس الفن المروى على حياتهم الإجتماعية والدينية"

يعتبر الفن المروى إمتداداً للفن النبتي والأخير فيه تقليد الفن المصري أو هو مصرى لأنه فى غالبه نتاج لأيدي مصرية ، لكن الفن المروى رغم صلته بسابقه إلا أنه خلال القرن الثالث ق.م أبدى محاولات واضحة للتحرر من أسر الفن المصرى وذلك عن طريق إبتكار أساليب خاصة به تعبير عن الذاتية والشخصية المروية السودانية. [سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص368]

والمتأمل للفنون المروية يجد أنها تأثرت كثيراً بما كان رائجاً من الفنون في العالم من حولها في مصر الفرعونية والبطلمية والرومانية ، بل يرى البعض أنها استواعت تأثيرات فنية من أماكن بعيدة في الشرق الأقصى ولكن المروى في كل ذلك أظهر أصالته وعكس قدراته الفنية إبتداءً من القرن الثالث قبل الميلاد وتفرد في أحابين كثيرة بإبداعات فنية لا يمكن أن تنسب إلى غيره. وأبرز الفنون التي عكستها آثار المرويين تتحصر في التماضيل المنحوتة من الحجر والمصنوعة من المعادن ، والرسومات والزخارف المنقوشة أو المصورة على جدران المعابد والإهرامات وغيرها من صناعة الحلي والفخار ، وكما عرف المرويون وأجادوا فن النقش الغائر والبارز على الحجارة والمعادن والفخار وعلى جدران المباني والمصواغات الذهبية .(عمر حاج الزاكى ، 2005 م ، ص 70،76)

طور أهل مروى نظمهم الفنية والمعمارية تدريجياً وبعد إختراع اللغة المروية إستخدموا لغتهم وإزدهرت الحرف.(صلاح عمر الصادق ، 2002 م ، ص10)

تعتبر أسطح الأنبياء الفخارية أكثر المجالات إنتشاراً لممارسة الرسم والأمثلة كثيرة ، أما الموضوعات فهي عبارة عن مناظر من البيئة مثل رسومات الحيوانات ، الطيور ، أو الزواحف كالثعابين والضفادع أو أشكال هندسية ونباتية .(سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص368)

تميزت الفترة المروية بإستقلال متمامي عن النماذج المصرية فأصبح النفوذ الجنوبي أكثر نفوذاً بالرغم من أن الحضارة المصرية كانت تستعمل بتأثير قوي باقى على الأرض الواقعة جنوباً إلا أن فن مروى أو كوش حافظ على شخصيته الخاصة. (صلاح عمر الصادق ، 2002 م ، ص26)

يقول بروفيسور أحمد الطيب زين العابدين عن الفن المروى:(كان ظاهرة ثقافية لابد من إخضاعها للدراسة الدقيقة المفصلة وأن ما لدينا من عمل فني يكفي لأن تشمله الدراسة فالفن القديم بالسودان ورغم النفوذ المصري ظل قوياً حتى نهاية العهد المروى في القرن الرابع الميلادي وهناك الكثير من الأعمال الفنية البعيدة التأثر بالنفوذ المصري والآسيوي بكثرة وهي عبارة عن موروث محلي يخالفه الأثر الأفريقي وبعض تأثير الإغريق والروماني ومعرفة أن كلاً من الإغريق والروماني قد إستعمروا مصر وليس السودان القديم). (إدريس عبدالله البنا ، 1996 م ، ص 57)

فن النحت:

في مروى ربط النحت بالعقيدة وبالحياة الاجتماعية والسياسية وقد عبد أهل مروى الأله (ابانماك) الذي وحد بين البدو والحضر في العقيدة . وقد طور أهل مروى النحت وأحتفظوا بأوانيهم المنحوتة في أشكال الحيوانات وكذلك الناس . (المرجع السابق)

يعتبر فن النحت من أكثر الأساليب التي إستخدمها الفنان المروي في منطقتي النقطة والمصورات للتعبير عن أفكاره ، وتأتي أهمية هذا الفن كونه أتاح للفنان المروي مساحة أكبر للتعبير عن عدد من الأفكار بعدد من الصور والعناصر التشكيلية داخل التصميم الواحد ، وللوصول إلى أعمال ذات قيمة جمالية عالية ابتداع الفنان ثلاثة أنواع من النحت هي:-

- النحت الغائر.
- النحت البارز.
- المخرشات.

عرف المرويون فن النحت بعد غزو الكوشيون لمصر ، فقد وجدت تماثيل عديدة من الحجر البرونز والخزف للملك شباكا في بلاط الملك بعاني . وقد وجدت أيضاً تماثيل للملك تهارقا . يستمد النحاتون طرز نحت تماثيل الملوك الكوشيين من طرز المملكة المصرية القديمة ، كما أهتم النحات المروي بصنع التماثيل البشرية إضافة لتماثيل الآلهة والمعبدات ، فقد وجد في مروى تمثال الرجل المتكيء في الحمام الروماني وتماثيل الفرقة الموسيقية والتي تكشف أثراً واضحاً للمصادر الإغريقية الرومانية على النحت المروي . كذلك وجد تماثلان لرجل وامرأة في القصر المجاور للحمام الروماني وهما على قدر من الجمال والبراعة. (خالد محمد على ، 2007م ، ص136-138)

النحت المسطح (Relief) :

ويقصد به اللوحات الحجرية التي تحت على الجدران ويكثر إنتشارها في المعابد حيث يجب أن تُرَى كل الجدران بمناظر منحوتة . والنحت المسطح نوعان : (1) بارز و(2) غائر : البارز يكون جعل الشكل المرسوم يبرز بإزالة ما وراءه ، والغائر عكسه يقوم الفنان بتفریغ الشكل ويترك ما خلفه بارزاً .

المناظر المchorة بهذه الطريقة يهيمن عليها الآلهة والملوك ، في المعابد تكون في الغالب مناظر تقليدية يظهر فيها الإله (المعبد في المعبد نفسه) يقدم رمزاً يدل على الملكية أو السيادة - النصر - الصحة - العمر المديد ، وبالمقابل يقدم الملك للإله هدايا وعطایا .(سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص368-369)

النحت الدائري:

يقصد به عمل التماثيل ومعظم التماثيل التي نحتها المرويون كانت للملوك أو الآلهة ومادتها الحجارة القاسية كالجرانيت - الديوريات - البسالت . هناك أيضاً تماثيل للكباش والأسود والضفادع وهذه إعتاد المرويون وضعها أمام مداخل المعابد أو الطرق المؤدية إليها . يلاحظ على كل هذه

الأعمال الأثر المصرى والجمود والواقعية فى اللبس . (شكل رقم 4-1) يظهر النحت الدائري . (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص 369)

تميز الفن المروى بإتباع أفكار ودفافع جديدة مثال لذلك الأعمدة التى فى شكل تماثيل . وقواعد الأعمدة التى فى شكل حيوانات .

أما الشئ الفريد فيها يسمى بالإزدواجية الثلاثية (Triple Protest) وهي كتل مستطيلة تحت برووس إنسان أو حيوان مثال لذلك نجده فى معبد ابادماك على شكل أذرع تبунث من رؤوس أسود وأسود تمثل الإله أينسونفيس وسبوى مكر ، ومثل الأعمدة التى فى شكل تماثيل كانت مهمتها حماية المعبد . (صلاح عمر الصادق ، 2002 م ، ص 26)

وفي معبد الشمس فى مروى يحيط بهذا المعبد صف من الأعمدة بأبعاد منتظمة ، بعضها على نحوت جانبية مثيرة للإهتمام . (وليم ادامز ، 2005 م ، ص 298)

فن النقوش :

تعتبر النقوش فى معابد المصورات أكثر أهمية من غيرها وربما كانت هي النقوش المروية الأولى وتكمن أهميتها فى أنها تعطى مادة قيمة للتطور والتسلسل التاريخي ، وفي الوقت نفسه تكشف حال تطور الفن المروى ، ولعل السبب فى ذلك يعود إلى توفر النقش البارز وفن النحت ، وهي ذات قيمة فنية راقية وأسلوب فني جمالي عالى إذ يلاحظ أن بعض التفاصيل كالأزياء والحلق والعلامات المميزة للملك فيما عدا التاج كانت مروية ، إضافة إلى أنها قد مثلت وعبر عنها بإيقان وتمثل نقوش معبد الملك أرتخانى أول المراحل المروية لفن النقش المروى . (خالد محمد علي ، 2007 م ، ص 141)

فن العمارة :

المعالم المروية المستقلة أثبتت فى عمارة تلك الفترة والفتره الرئيسية لحركة التشيد والبناء فى المصورات إبتدأت بعد 300 ق.م بتشييد معابد على مرتفعات صناعية داخل أسوار ضخمة . مميزات المجمع الضخم هي المعابد ذات الغرفة الواحدة وكُرست لآلهه محلية - الإله الأسد - ابادماك تميز بجسم إنسان ورأس أسد . (صلاح عمر الصادق، 2002 م ، ص 28)

تحولت المدينة فى نهاية المطاف إلى مركب معماري محاط بجدار قوي ومكون من سلسلة قصور وصالات أعمدة، وحمام ، ومعبد ، ومرصد . (شكل رقم 35-40) يظهر انماط فن العمارة . (أسامة عبد الرحمن النور، 2006 م ، ص 400).

أستخدمت الأبجدية الإغريقية بجانب الأبجدية المروية كعلامات معمارية تساعد فى وضع العناصر المعمارية فى عمارة المصورات فى أماكنها بعد نحتها وإعدادها . ظهر أثر تلك الصلات الحضارية بين البطالمة ومملكة مروى ممثلاً فى عمارة منطقة المصورات الصفراء وعلى الأخص فى معبد الأسد الذى بناه الملك ارنخ - امانى (Arnekb Amani) (235 - 218ق.م). (محمد إبراهيم بكر، 1998 م ، ص 153)

القصور:

كشفت الحفريات عن عدد من القصور سواء في مروى العاصمة أو في مدن أخرى . (سامية

بشير دفع الله ، 2005م ، ص373)

يقع في منتصف المدينة الملكية قصران كبيران متقاربان كما توجد مجموعة أخرى خارج محيط المدينة الملكية . يمكن تصنيف القصور الملكية إلى نوعين : الأول يتكون من طابقين ، الطابق الأول يتكون من باحة تحيط بها فرندة ويحيط بالأخرية عدد من الغرف والمستودعات، وكذلك مقار القائمين بالقصور الملكية . (صلاح عمر الصادق، 2002م ، ص16)

المادة المستخدمة في البناء هي حجر أركريت أسود والطوب المحروق . يوجد مدخل واحد في هذا القصر قود إلى جناح حرس القصر من ناحية ومن ناحية أخرى إلى بسطة الدرج الرئيس الذي يقود إلى الطابق الثاني حيث توجد غرف المعيشة وساكنوا القصر والاسر والخدم . النوع الثاني من القصور يختلف عن الأول في الإستغناء عن الباحة والفرندة والطابق الأرضي وإختصار إستخدام هذا الجزء بدروم(Basement) يحتوى على عدد من الغرف للتخزين . الوصول إلى هذه الغرف يكون بواسطة طريق منحدر (Ramp) بدلاً من الدرج . وقد أستخدم في هذا النوع من القصور الأعمدة المزخرفة . بما أنه لم يتم العثور على تصاوير منحوتة على الحيطان يمكن الإستنتاج أن تلك الحيطان كانت مبيضة ومطلية. (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص373)

* قصر ود بanca:

في أواخر الخمسينيات 1958-1960م قامت مصلحة الآثار السودانية بقيادة د. فيركوتور وثبتت حسن بحريات الموقع الغربي ، كانت نتائج الحفريات إكتشاف قصر بُنى من الطوب المحروق ، أما واجهة بعض الأبواب فقد بنيت من الحجر زخرف بطريقة جميلة بزهرة الإكنوسوس الإغريقية ، أما القصر فقد زين بالجص الأبيض وغُطى في بعض الأماكن بورق شجر لون بلون ذهبي . (صلاح عمر الصادق، 2002م ، ص95)

تم إكتشاف أكثر من أربعين غرفة في الطابق الأرضي تمر بينها وحولها ممرات ضيقة . يوجد بالقصر أربعة أبواب باب في كل جهة . يعتبر المدخل الرئيس للقصر حيث يؤدي إلى قاعة كبيرة يوجد بها عدد من الأعمدة المقطوعة من الحجر الرملي ، في هذه الأعمدة تيجان على شكل زهرة اللوتس بعض هذه التيجان تزيينها مجموعة من الكباش متوجة هي الأخرى بتيجان قرص الشمس . [سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص374]

وقد أرجع بناء القصر إلى القرن الأول ق.م ووجدت كثیر من القطع الإغريقية و الرومانية وبصفة خاصة المصايبح وترجع إلى القرن الأول الميلادي وبُنى البناء من عدة حجرات. (صلاح عمر الصادق، 2002م ، ص59)

الحمام الروماني المروي :

توجد مباني معمارية فريدة في مدينة مروي ومنطقتها تؤرخ إلى القرن الثاني أو الثالث الميلادي هذه المباني ذات طابع روماني - مروي ، المهندس المروي خلق مزيج من هذين الطابعين . (صلاح عمر الصادق ، 2006 م ، ص 122)

وفي مدينة مروي في المنطقة التي تضم القصور الملكية ومعبد آمون كشفت حضائر جار ستانج عن أثر من آثار إتصال الحضارة المروية بالحضارة الرومانية المتقدمة ، ونعني به "الحمام الروماني" وهو عبارة عن حوض عميق نسبياً مربع أو مستطيل الشكل محفور في الأرض ملحق به قسم مستدير يشبه البئر أو المغطس ولكنه متصل بالحوض الرئيسي لغرض الإغتسال قبل الدخول إلى الحمام.

(محمد إبراهيم بكر، 1998 م ، ص 163)

هذا المبني يبرز لنا التكيف القوي لهندسة الحمامات الرومانية حتى تتناسب مع طقس البلاد والتقاليد المروية الموروثة ، أن الطقس الحار في مروي لا يسمح ببناء حمامات متشابهة تماماً للحمامات الرومانية بغرفة سخنة "غرفة البخار" ومن المحتمل أن هذا الحمام كان يستخدم كحوض سباحة خاص بالأسرة المالكة.(صلاح عمر الصادق ، 2002 م ، ص 20)

أنه يحتوى على خزان كبير مخطط بالطوب له نظام مفصل من قنوات المياه التي تصل إليه من بئر قريبة . زين مجرى حول الجزء الأعلى من الخزان بوجوه وميداليات من الجير المقوى، إلى جانب نوافير للمياه في شكل رؤوس الأسود . كل هذه الأشكال كانت ملونة وبقي أثر مواد التلوين على الجير فوق ما آل من حائط عال . يوحى كل من الرسم العام والزخرفة المنقة أن هذا بشكل مقنع كان مكاناً للترفيه، لابد أنه كان حماماً للسباحة . (وليم آدمز ، 2005 م ، ص 294)

وكانت المياه تصل إليه عن طريق قناة مبنية من الأحجار، تدخل إلى مبني الحمام ثم تدور حول الحوض، وهناك تخلط بالعطور، وتسقط مياهاها من خلال أفواه تماثيل للأسود، ليستمتع بها المستحبون على أنغام الموسيقى والغناء . وكانت المياه تسحب من النيل القريب بواسطة ساقية . وقد عمل نظام لصرف مياه الحوض.(محمد إبراهيم بكر، 1998 م ، ص 163)

وقد حفر الحوض على عمق أكثر من مترين وهنالك سلام منحدره تقود إلى قاع الحوض في الجانب الشرقي حيث توجد أسطوانات أعمدة ملقاء على الأرضية وهناك تماثيل حول أطراف الحوض لونت بألوان مختلفة وتوجد مقاعد ذات أيادي منحوته حفرت أيضاً حول أطراف الحوض للجلوس عليها. وكان هنالك غرفة جلوس أخرى بمقاعد على هيئة فرس البحر . (صلاح عمر الصادق ، 2002 م ، ص 121-122)

المدينة الملكية :The royal city

وهي تقع إلى الغرب من معبد آمون طولها 300 متر عرضها 150م. يقع في منتصف المدينة الملكية قصران متقاربان ومباني أخرى يعتقد أنها مخازن وصالات للإجتماعات وكذلك بها مقر القائمين بخدمة القصور الملكية وقد أظهرت الحفريات التي قام بها غارستاق بالمدينة الملكية أن مبانيها

تمثل ثلاث حقب متعاقبة يعود أصلها للقرن السابع أو الثامن ق.م وشيدت من الحجر كالقصور والسور. أما الحقبة الثانية للقرن الثالث قبل الميلاد والحقبة الأخيرة للقرن الثاني الميلادي . الجدير بالذكر أن الحقبة الأولى قد تميزت بتأثيرات الحضارة الفرعونية وفي الحقبة الثانية نجد تأثير الحضارة الإغريقية هو المسيطر أما الفترة الثالثة والأخيرة سيطر عليها تأثير الحضارة الرومانية أو بشكل محدد البيزنطية . (صلاح عمر الصادق ، 2002م ، ص14ص16)

*الكشك الروماني:

في النقطة هناك معبد يتميز بميزات رومانية مروية واضحة ويطلق عليه الكشك الروماني المروي وذلك لأن المميزات الرومانية في هذا المبنى واضحة أكثر من المميزات المروية . (صلاح عمر الصادق، 2006م ، ص122)

من الناحية التقافية ظهر أثر الصلات بين مروي والروماني في فن العمارة . مثلاً لذلك المعبد الصغير المكتشف في النقطة والذي أشتهر بسمى الكشك الروماني بسبب ما يحتويه من عناصر المعمار الروماني كالعقود وتيجان الأعمدة . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص263)

ومن المميزات المروية فتبدي في عتب الباب حيث هناك إفريز من رؤوس الكوبرا أسفلها شمس مجنة كذلك نجد في القبو الذي والأبواب والنواذ قامت الرسومات لرؤوس الكوبرا . (صلاح عمر الصادق ، 2002م ، ص85)

2-2-2 أهرامات المرويين

هي مدافن ملوك ملوك مروي ويفوق عددها المائة والأربعين هرماً تقع على بعد 4 كيلومترات من المدينة الملكية وتعرف بالإهرامات الشمالية والجنوبية الغربية ، تمثل بداية الدفن بالنسبة لمملوكات مروي بعد إنتقال العاصمة من نبطة إلى البحراوية . (المراجع السابق)

وبالرغم من أن مدافن الملوك تنتقل من مكان إلى آخر في أنحاء المملكة (الكرم - نوري - جبل البركل - البحراوية) فقد كانت مع ذلك تحتوى على عناصر واحدة وربط بحيث يمكن تحديد الوضع التاريخي لمعظم المجموعات بسهولة ويسر . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص306)

ومما يذكر أن الملك المروي أركاك اماني المعاصر للملك بطلموس الثاني هو أول من أمر ببناء هرمه في مروي بالقرب من العاصمة نفسها ، بعد أن استمر دفن ملوك مروي لفترة طويلة في الشمال بنوري حيث العاصمة الدينية القديمة نبطة ، رغم نقل العاصمة والملك والحكم إلى مروي منذ زمن الملك اسبالتا 592-568ق.م . (محمد إبراهيم بكر، 1998م ، ص153)

وفكرة بناء الهرم بدأت بإنشاء مصطبة فوق القبر وبعد ذلك تطور بناء الهرم وأستخدمت الأهرامات لأول مرة كمدافن ملكية في القرن السابع ق.م في العصر النبتي (الاسرة الخامسة والعشرة) خاصة في فترة الملك تهارقا (694-690ق.م) . (صلاح عمر الصادق ، 2002م ، ص33)

أهرامات البحرومية :

ولقد حرصت الاسرة الكوشية الحاكمة في عهديها النبئي والمرؤى، وعلى إمتداد أكثر من ألف سنة ، على دفن ملوكها في غرفة مقطوعة في الصخر تعلوها أهرامات ومعابد جنائزية .(سامية بشير دفع الله ، ص306 2005م)

فقد كانت كل هذه الأهرامات مكتملة وبها قمم ذهبية إلا أنها دمرت بواسطة الطبيب الإيطالي الباحث عن المجوهرات فرليني في القرن التاسع عشر الميلادي وخاصة الهرم رقم 6 (هرم الملكة امانى شختي).(صلاح عمر الصادق ، ص33 2002م)

آخر هرم شيد في الجبانة البحرومية الشمالية وهو الهرم رقم (25).

(سامية بشير دفع الله ، ص307 2005م)

أهرامات جبل البركل:

الحاق الملك بيا ايريكي كما الذي نتش خرطوش يحمل إسمه في مسلة سايراك امانى بهذه الاسرة هؤلاء الملوك نسبت إليهم مجموعة أهرامات جبل البركل مع ذلك لا توجد بينة دامجة تؤكد صحة المطابقة ، ذلك أن الأسماء لم يتم الكشف عنها في المدافن . فإن أهرامات جبانة جبل البركل تخص في المقام الأول أولئك من ملوك مروى الذين أمروا بدهنهم تمسكاً منهم بتقاليد الدفن بالقرب من أجدادهم .(أسامة عبد الرحمن النور ، ص149 2006م)

وبما أنه وبعد الملك نستاسن لم يتبقى مكان مناسب في جبانة نوري فإنهم أرتووا تشيد أهرام على الضفة المواجهة الأخرى من النيل في جبل البركل .(اسامة عبد الرحمن النور ، ص33 2006م ،

الأهرامات السودانية تختلف عن المصرية في أن الأهرامات السودانية تكون مقبرة الدفن تحت الهرم بينما المصرية داخل مبني الهرم وتوجد معابد جنائزية في الأهرامات السودانية ولا توجد في الأهرامات المصرية ، الأهرامات السودانية كلها شرق النيل ما عدا نوري أما المصرية كلها غرب النيل .[صلاح عمر الصادق ، ص33 2005م]

* الوظيفة والمعمار والتركيب :

شيدت الأهرامات المرورية كأنصبة تذكارية للمتوفين ويوضح تركيب الهرم إهتمام المروريين بالطرق التقليدية للدفن ويمكن توضيح التسلسل في التجهيز والدفن وتشييد الأبنية الفوقيه للإهرامات .

[صلاح عمر الصادق ، ص33 2002م]

3-2-3 المرويون وعلاقتهم الخارجية

(أثر العلاقات الخارجية المروية على الفن المروي)

يرتبط تاريخ السودان القديم بتاريخ مصر إرتباطاً قوياً ولعل أهم أسباب هذا الإرتباط هو الجوار الجغرافي . لكن توجد أسباب أخرى بالطبع تتعلق بخصوصية مصر نفسها عن كافة الأقطار المجاورة للسودان ، فمصر تختص بموقعها الجغرافي الممتاز يطل شمالها على البحر المتوسط ويطل شرقها على البحر الأحمر ، ولأسباب إستراتيجية اهتمت القوى الأجنبية التي إحتلت مصر في الماضي من بطالة ورومان بتأمين حدود مصر الجنوبية ، ومن هنا كان إحتكاك تلك القوى بالعناصر السودانية . ما من شك أن السودانيين القدماء إحتكوا أيضاً بغيرائهم في الشرق والغرب والجنوب مثل ما إحتكوا بالمصريين في الشمال . الإختلاف الأساسي بين هذه العلاقات السودانية المصرية هي الوحيدة تقريباً وجدت طريقها للتسجيل والتدوين . (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص 241)

* العلاقات بين مملكة مروى وبين الإمبراطورية البطلمية:

كان الملك المروي نستاس Nestas يحكم مروى عندما قام الإسكندر الأكبر بفتح مصر في نهاية عام 332ق.م وبداية عام 331ق.م وفي زمن الملوك البطالمة ، خلفاء الإسكندر الأكبر في مصر إزدهرت مملكة مروى وإستطاعت أن تحتل مكاناً مرموقاً طوال المدة التي إستقر فيها خلفاء الإسكندر الأكبر في مصر منذ الثلث الأخير من القرن الرابع قبل الميلاد وخلال تلك الفترة سيطرت مملكة مروى على التجارة الأفريقية إلى دول العالم القديم حول البحر المتوسط . (محمد إبراهيم بكر، 1998م، ص 150)

إعادة تواصل التجارة تتجلى في الأزمات البطلمية عندما أعيد إفتتاح الطرق إلى مناجم الذهب في تلال البحر الأحمر . (أسامة عبد الرحمن النور، 2006 م ، ص 3-6)

يدرك المؤرخ ديودور أن الملك بطليموس الثاني قام بحملة إلى أثيوبيا (مملكة مروى) ربما كان مرجعها إلى رغبة ذلك الملك في إستكشاف تلك البلاد وتأمين الطريق التجاري حيث كانت الحاجة ماسة للحاصلات الأفريقية وعلى الأخص الذهب والفيلة للقتال . ولكن الواضح أن نظرة البطالمة إلى النوبة عموماً و إلى مملكة مروى لم يكن الغرض منها محاولات ضم تلك البلاد.

ومعروف أيضاً أن البطالمة أقاموا مجموعة من المراكز المحسنة على طول الساحل الشرقي لاستقبال التجارة وعلى الأخص الفيلة الأفريقية ، ومنها ميناء بطليموس "ثيرون" على ساحل البحر الأحمر ما بين بورتسودان والحدود الاريتيرية لتسهيل التجارة مع الشرق الأقصى "برينيس" Berenice عند مصوع "استيوي" بالقرب من باب المندب ، ومحطة أخرى تحمل إسم "برينيس" عند مدخل باب المندب من ناحية خليج عدن . (محمد إبراهيم بكر، 1998 م ، ص 152-153)

- التأثير البطلمى على الفن المروى:

في عهد بطليموس الرابع الذي أبدى إهتماماً خاصاً بإقليم الإثنى عشر شوينوس إلى ذلك تشير أعماله العمranية في هذا الإقليم ومحاولته لإعادة الحياة لمدن مهجورة مثل مدينة الدكـة حيث قام ببناء معبد صغير من الحجر الرمـلى لعبادة الآلهـة توت إلهـة الدكـة . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص221)

جاء في هذا العـهد كذلك نقش طـويل تصـحبه بعض التـصـاوـير عـثر عـلـيـة في معـبد فـيلـة معـبد الآلهـة إيزيس بـفـيلـة يـظـهر في التـصـاوـير الـمـلك بطـليـموس السـادـس وزـوجـته ، أختـه الـمـلـكة كـيلـوابـاتـرا الـثـانـية وـهـما يـقـودـان مـوكـباً تـسـيرـفيـه مـخـلـوقـات لـهـا عـلـاقـة بـعـقـيـدة الـخـصـوبـة وـالـإـنـتـاج يـرـمزـكـلـ واحدـمـنـهـا إـلـى إـقـلـيم الـنـوـيـة السـفـلـى أو النـوـبـة الـعـلـيـا بـيـنـمـا كـتـبـأـمـامـكـلـمـلـخـلـوقـأـسـمـالـسـلـعـة الـتـى يـقـدـمـهـا إـلـى إـقـلـيم الـمـعـينـكـضـرـيـبـة لـلـآـلـهـ إـيزـيسـ . وـمـنـالـغـرـيبـ أـنـ يـذـكـرـ نقـشـمـدـنـمـثـلـبرـنـوـبـسـ(ـتابـوـ) وـنـبـتـةـ وـمـرـوـيـ الـعـاصـمـةـ كـذـكـ . وـيـزـعـمـ أـنـهـ تـقـدـمـ ضـرـيـبـةـ لـبـطـلـموـسـ السـادـسـ . حـيـثـ ذـكـرـ أـنـ برـنـوـبـسـ قـدـمـتـ حـيـوانـاتـ تـكـونـ مـنـ قـرـدـ وـفـهـودـ وـزـرـافـ ، أـمـاـ نـبـتـةـ فـقـدـ قـدـمـ أـهـلـهـ ذـهـبـاـ وـنـحـاسـ ، بـيـنـمـاـ شـمـلـتـ أـتـاـوـةـ مـرـوـيـ أـنـوـاعـ مـنـ الـحـجـارـةـ الـكـرـيمـةـ مـثـلـ الـلـازـرـدـ ، الـبـلـبـلـ ، الـفـيـرـوـزـ وـأـحـجـارـ أـخـرىـ . (ـالـمـرـجـعـ السـابـقـ)

في أـوـاـخـرـ الـخـمـسـيـنـاتـ 1958ـ 1960ـ قـامـتـ مـصـلـحةـ الـآـثـارـ السـوـدـانـيـةـ بـقـيـادـةـ دـ.ـ فـيـرـكـوـتـورـ وـثـابـتـ حـسـنـ بـحـفـريـاتـ فـىـ الـمـوـقـعـ الـغـرـبـىـ وـكـانـتـ نـتـائـجـ هـذـهـ الـحـفـريـاتـ هـىـ أـكـتـشـافـ قـصـرـ بـنـىـ مـنـ الـطـوـبـ الـمـحـرـوـقـ ، أـمـاـ وـاجـهـةـ بـعـضـ الـأـبـوـابـ فـقـدـ بـيـتـ مـنـ الـحـجـرـ ، وـكـثـيرـ مـنـ الـمـادـخـلـ لـهـ أـعـدـةـ مـنـ الـحـجـرـ زـخـرـفـ بـطـرـيقـةـ جـمـيـلـةـ بـزـهـرـةـ الـلـوـتـسـ الـإـغـرـيقـيـةـ .

وـبـنـاءـ مـعـبدـ الشـمـسـ يـشـابـهـ طـرـيقـةـ بـنـاءـ الـمـعـابـدـ الـإـغـرـيقـيـةـ أـتـبـعـهـ الـإـغـرـيقـ وـذـكـ لـأـنـهـ يـقـومـ عـلـىـ ثـلـاثـةـ مـسـاطـبـ وـهـوـ نـمـطـ أـتـبـعـهـ الـإـغـرـيقـ فـىـ تـشـيـيدـ مـعـابـدـهـ وـيـمـكـنـ أـنـ نـرـىـ ذـكـ فـىـ مـعـبدـ أـثـيـانـيـكـيـ .
(صلاح عمر الصادق، 2002م ، ص30 - 59)

- العلاقات بين مملكة مروى وبين الإمبراطورية الرومانية :

شرعت القوات الرومانية بعد إحتلالها لمصر في التحرك جنوباً ووصلت إلى الحدود مع السودان ، التي كانت تقع حينها في ما يبدو قريباً من الجندل الأول حيث تمركزت حاميات المنتصر الرومانى . وفي العام التاسع والعشرين للسيطرة الرومانية على مصر اضطر الحكم الرومانى كورنيلى جال إلى قمة إنقاذه في طيبة قام بها المصريين . ويبدو أن أخبار الإنقاذه وقمعها وصلت إلى مروى وذلك أنه عندما ذهب كورنيلى إلى الحدود المصرية الجنوبية جاءه إلى جزيرة فيلة رسول ملك الإثيوبيين . (أسامة عبد الرحمن النور، 2006م ، ص450)

هذه الإمبراطورية العدوانية وراء الحدود المروية أن عليها حماية مملكتهم حتى لو دعاهم ذلك إلى مهاجمة الحامية الرومانية إذا ما بدت لهم مهدد لأمنهم . كان أول الصراع بين مروى ورومـا قد سجلـهـ الكـاتـبـ الـرـوـمـانـيـ أـسـتوـابـوـهـ Astrabـ 24ـ مـيـلـادـيـ فـىـ مجلـتهـ الجـغرـافـيـةـ . (ـصـالـاحـ عمرـ الصـادـقـ،ـ 2006ـمـ ،ـ صـ114ـ)

إنتهز السودانيون قلة عدد القوات الرومانية بمصر بفعل تلك الحملة و هجموا على جزيرة فيلة والفتين وأسوان وأحالوا السكان العبودية مجازة بما فعله الرمان على ما يبدو ، ودمروا تمثال القيسار . إلا أن إنتصارهم لم يدم طويلاً إذ أن (جاي بتروني) الذي عين بدلياً لـ(إيلى جال) حاكماً على مصر نجح في طردتهم من هناك وقرر أن يتخذ إجراءات تعيق مثل هذه الهجمات مثل الهجمات من الجنوب في المستقبل.(أسامة عبد الرحمن النور، 2006م ، ص450-451)

كان رد فعل الرومان على هذه الأحداث سريعاً للغاية و إلى المدى الذي تعد فيه العلاقات بين روما ومرمى ذات تأثير مهم لما يقرب من ثلاثة عام . فيلق واحد وإحتياطه كقوة مؤلفة من 11 ألف رجل تقريباً . ساق بترونيوس (الذى حل لتوه محل فالوس فنصل لمصر) السوداني إلى بسلوسيس (دكتة) أن فيما هو واضح كانوا قد قاموا بإحتلالها مسبقاً ثم بدأت المفاوضات . وعندما طلب بترونيوس إعادة الاسرى والغنائم . أبدى السودانيين شكوكاً لهم مرة ثانية من النومارش حاكم المقاطعة ، ولم ظل السودانيون وتعثرت المفاوضات ، هاجم بترونيوس ثانيةً فاستولى بهجومه براً وعبر النهر على بسلوسيس (دكتة) ثم برمين (قصر إبريم) وهي قلعة حصينة بالطبيعة ، على علو صخري يطل على النيل و الطرق الصحراوية ثم سار نحو بنتة فنهي المدينة ورجع السجناء والأسلاب إلى الإسكندرية (وليم ادمز، 2005م ، ص317).

فقد إتفاقية مع المرويين أن يرسلوا سفراء إلى Samos فى ساموس Gaeser يحملون طلباتهم. هذه الحرب بين مردى ورومما حدثت بعد أقل من عشرة سنوات على ضم مصر للإمبراطورية الرومانية وأُسست لعلاقة مستقبلية بين الدولتين . وأنه أفضل للرومأن أن يعملوا على مهادنتهم بإبرام إتفاقيات سلام فترات صلح معهم . وهذه السياسيات تواصلت حتى إضمحلال مردى في 411 ميلادي .(صلاح عمر الصادق، 2006م ، ص26)

في الفترة الأولى من توقيع إتفاقية السلام مع روما لم تتغير الأوضاع بمملكة مردى . فوق ذلك إزدهرت المملكة خارجياً في القرن الأول إلى حد ما بالفعل إن لم تكن علاقات الصداقة فعلى الأقل نتيجة علاقات حسن الجوار مع القوة والأنظمة في العالم الإمبراطورية الرومانية.

في عهد اماني شاختي تركت السفاررة السودانية للتفاوض مع أغسطس وهي في طريق عودتها نقشاً في معبد دكة أورخ في العام السابع عشر لحكم أغسطس أي 12-13ق.م إلا أن أغسطس لم يكن في ساموس في تلك السنة . والحديث يدور عن بعثتين مختلفتين .(أسامة عبد الرحمن النور، 2006م ، ص458)

- تأثير الفن الروماني على الفن المروي:

* النحت كعنصر من عناصر التواصل بين مردى والإمبراطورية الرومانية:

على مدى زمن طويل أسس الفن أسلوبه وموضوعه ودوافعه الخاصة به . أن الفنانين المرويين تعاملوا مع الحجر الرملي النبوي ، الجرانيت المتوفّر محلياً ثم بعد ذلك واصل الفنان المروي قضية فنه بكثير من الحذر من فن البحر المتوسط الذي أصبح قريباً منه وعرف الفنان المروي أن هذا

الفن الأجنبي يستخدم مواد ليست متوفرة لديه وأنه تعود على استخدام الحجر الرملي والجرانيت والبرونز، وإستورد لمروى كتماثيل وأواني وأن كان المرويين عرروا صناعة البرونز.(صلاح عمر الصادق، 2006 م ، ص116)

فن العمارة عنصر من عناصر التواصل بين مروى والإمبراطورية الرومانية: -
في مدينة مروى في المنطقة التي تضم القصور الملكية ومعبد آمون كشفت مقابر جارستج على أثر من آثار الإتصال بين الحضارة المروية والحضارة الرومانية المتقدمة وتعني به(الحمام الروماني). (محمد إبراهيم بكر، 1998 م، ص163)

هذا المبني يبرز لنا التكيف القوى لهندسة للحمامات الرومانية حتى تتناسب مع طقس البلاد والتقاليد المروية الموروثة ، أن الطقس الحار لا يسمح ببناء حمامات مشابهة تماماً للحمامات الرومانية بغرفة سخنة (غرفة البخار). (صلاح عمر الصادق، 2002 م ، ص20)

المبني الصغير في النقطة المسماى الكشك فيه الكثير من العناصر المعمارية الرومانية كالمعقود والتيجان والأعمدة. وفي العمارة الرئيسية بمنطقة المصورات بعض الأثر الهيليني والروماني على الأخص في طراز الأعمدة. (محمد إبراهيم بكر، 1998 م ، ص163)

المميزات الرومانية في هذا المبني واضحة جداً فيه أكثر من المميزات المروية. تبدو المميزات والزخارف الرومانية و خاصة الأعمدة الكورنثية الإغريقية، فالجزء العلوي عند التاج مزخرف بالبليضة والسهم وزهرة الإكتنوتيس هناك زخرفة الأسنان والأقواس الرومانية إستخدمت في التوافذ والأبواب. (صلاح عمر الصادق ، 2002 م ، ص122-123)

معبد آمون بمروى مثل لذلك وكذلك ينتمي إلى نتكماتى التمثالات الصروحيات الذين تم الكشف عنها في جزيرة أرقو بالإضافة إلى الثالث غير المكتمل المثير أن التاج الأبيض على رأس الملك زين بغضن زيتون وهو ما يرى فيه دنهام تأثيراً للفن لروماني.(أسامة عبد الرحمن النور، 2006 م، ص460)

-العلاقات بين مروى والهند في عهد نتكماتى :

في عهد البطالمة بدأت عمليات تبادل واسعة مع الهند وأصبح ميناء الإسكندرية مركزاً لها. وتوسعت تلك التجارة أكثر في العهد الروماني ، يقول سترا ابو أنه وفي أيامه أن 120 سفينة أقلعت من ميناء ميوس جورنوس (حالياً أبوسومر على البحر الاحمر) إلى الهند إبتداء من القرن الأول الميلادي أنشأت مملكة أكسوم علاقات تجارية نشطة مع الهند و بالتالي يمكن أن يكون نهر عطبرة قد أصبح وسيلة انتقلت بها السلع الهندية إلى مروى و العكس .(المرجع السابق) .

وفي أواخر الخمسينيات 1958-1960 قامت مصلحة الآثار السودانية بقيادة د. فيروكونور وثبتت حسن بحفيات للموقع الغربي كما أشار إلى تأثير هندي فنجد إن الفنان أظهر الفيل كركوبه ملكية إذ أعتمد على نقش أحد الأعمدة للمعبد الرئيسي في المصورات الصفراء يصور ملكاً وهو يركب فيل بينما أمسك أحد خصومه بخرطوم الفيل الذي بالغ الرسام في أظهار طوله وركوب الأفيال كان قاصراً على الملوك إذ لا يوجد صور لأحد العامة وهو يركب فيل.(صلاح عمر الصادق، 2002 م، ص461)

من المحتمل فى رأى توربيق وأركل أن يكون أوائل التجار الهنود وصلوا إلى مروى فى عهد ننكامانى. على أى حال فإنه فى المعبد الذى شيده للإله ابادماك فى النقطة صور هذا الإله (ابادماك) بثلاثة رؤوس وأربعة أيدى هذا التصوير لا يعد مشهور فى أيقونة السودان ولا فى أيقونة مصر بينما هو تصوير شائع فى الهند. (أسامة عبد الرحمن النور، 2006م ، ص461)

-العلاقات بين مملكة أكسوم ومملكة مروى:

ظهرت مملكة أكسوم فى القرن الأول الميلادى وقد أخذت إسمها من عاصمة مدينة أكسوم وتقع الأخيرة فى محافظة التحرير شمال الهضبة الأثيوبية إذ هررت التجارة فى أكسوم كأكبر مركز لتجارة العاج فى شرق أفريقيا . وذكرت العديد من السلع التجارية التى تصل إلى أكسوم من مصر وببلاد الرومان والهند والجزيرة العربية . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص312)

على الرغم من المعوقات بشأن السفر فى المرتفعات الجنوبية أعطت المجاورة أكسوم لميناء أدوليس ذى المياه المالحة ميزة لتنافس عظيم مع مروى ، بخط إمدادها الطويل وما يتعرض له عبر اليابسة لمصر . وربما قاموا كذلك بإيعاز بعض قبائل الجهة المجاورة لمحاجمة تجارة قوافل مروى .

(وليم آدمز ، 2005م ، ص312)

جاء فى كتاب دليل البحر الإريتري عن تجارة أكسوم أن هذه المملكة الناشئة قد أصبحت منافساً تجارياً قوياً لمملكة مروى . ليس فقط فى مجال التجارة القادمة من البحر المتوسط بل أن نفوذها قد إمتد للتجارة الأفريقية (العاج والأفيال) التى كانت مروى تجني منها أرباحاً طائلة من قبل . وهكذا تكون مملكة أكسوم قد لعبت دوراً فى إضعاف مملكة مروى عن طريق ضرب إقتصادها وهذا ممثلاً في تجارتها الخارجية . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص312)

أن واحداً من الواح عيزانا يشير إهتماماً غير عادي لدراس التاريخ النبوي ذلك أنه يشمل حملة قاد فيها الملك جيشه إلى قلب كوش القديمة وفيما يظهر إلى مروى نفسها . أن تاريخ حملة عيزانا غير مؤكد على وجه الإطلاق فهو مجرد اتفاقاً حوالي 35م . لقد كانت فيما يبدو واحدة من آخر عمليات الملك العسكرية أطلع بها فى وقت ما بعد اعتناق المسيحية حيث أن اللوح الذى يصفها واحد من كتابات عيزانا القليلة التى تبدأ وتنتهى بالإنتهایات المسيحية . يبدو أن الإنطباع هو أنه بشكل متقطع منذ القرن الأول الميلادى على الأقل ظلت أكسوم مصدراً مهدداً لمروى ولم تكن البطانة تخلو بشكل غير متكرر من أن تكون مسرحاً للمعارك بين القوتين ، فكلما إقترب هيتزا أن الصورة المحفورة للملك شركارير فى جبل قيلى ربما أمكن أنها إحياء لذكرى مروى على أكسوم وإنحسار تقدم أكسومى ثم أن هنالك منحوتات أكسوميات آخريات معنيات بجزيرة مروى وكلامهما يحتمل أن يكون مكتوباً سابقاً لعيزانا . واحد منها تحت إغريقى شديد الإنطمار صخر مسور اللون وجده سايك فى مروى يحيى ذكرى إستيلاء أكسومى على المدينة . إذن السقوط النهائي للملكة الكوشية القديمة محظوظ يكاد يلفه ظلام دامس ومع أن ترثتها كان من غير شك قد سرعت به المنافسة الإقتصادية وربما عمل به الضغط العسكرى من قبل . (وليم آدمز ، 2002م ، ص354-355)

4-2-2 الدين والمعتقدات

لقد استمرت عبادة آمون أساسية ومحورية بالنسبة للأسرة الحاكمة إلى نهاية مملكة مروي وقد إزداد رصيد آمون من المعابد في عهد الملك نتاكاماني الذي شيد لآمون معبدين جديدين أحدهما بالعمارنة في الشمال وأخر فخم بمدينة النقعة في البطانة . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص359) والإله آمون يصور على عدة أشكال فهو يظهر على هيئة آله بجسم إنسان و هيئة آله برأس كبش وظهر ذلك في معبد النقعة . (صلاح عمر الصادق ، 2002م ، ص19)

معبد آمون بالنقطة : به أسم نتاكاماني وamanى تيرى على دعامة المدخل الرئيسي ولكن مع أمير آخر هو الأمير اركافتانى وبنى هذا المعبد على طراز المعابد المصرية عام 12ق.م . ويرمز للإله آمون بالكبش ومن النقوش الهامة منظر آمون طيبة برأس إنسان الملك نتاكاماني وآمون مروي برأس الكبش يقود أمانى تيرى . وهناك المعبد الرئيسي الذي يقود إلى فناء داخلى به أربعة أعمدة يلى ذلك ثلاثة غرف هي منطقة قدس الأقداس . (المرجع السابق)

-عبادة الشمس: ولقد أثبتت من حفائر جارستنج في مروي أيضاً أن عبادة الشمس كانت تمارس هناك حيث كشف في موقع غير بعيد عن العاصمة على الطريق إلى الجبانة الملكية عن معبد قال أنه معبد الشمس ، معتمداً على صورة قرص كبير لقرص الشمس عثر عليها ضمن حطام الجدار القريب للمصورة . (محمد إبراهيم بكر ، 1998م ، ص142)

الإله الشمس الممثل في لوح التعبد العظيم في جبل قيلي ، والذي ربما كرس له معبد الشمس في مروي ، يبقى شيئاً كأنه الطلس مثلاً ابادماك ليس معيناً مصرياً فيما أدرك عنه . (وليم ادمز ، 2005م ، ص305)

ـ عبادة ابادماك :

ابادماك هو الإسم الذي أطلقه المرويون لأحد معبداتهم المحلية التي أصبحت لها مكانة خاصة في الفترة المروية ، فقد بنيت له المعابد في مروي ، المصورات ، النقعة وبعصة بينما انتشر رمزه وهو تمثال الأسد في أماكن أخرى . وظهر بهيئات مختلفة أكثرها تكراراً شكل رجل قوى الجسم له رأس أسد ويكون واقفاً أو جالساً على كرسي العرش بل ينظر من معبده . في النقعة يصور الرجل القوى بثلاثة رؤوس أسدية وأربعة أرزع بشرية وهو يقدم رموزاً معينة للأسرة الملكية . (سامية بشير دفع الله ، 2005م ، ص359)

* معبد الأسد بالنقطة: يبدو أنه وهب لعبادة الإله الأسد ابادماك وقد شيد في عهد الملك نتاكاماني والملكة امانى تيرى الذي نحت صورتها وكتبت أسماءهما بالmorphia الهيرغليفية في أماكن متعددة . (صلاح عمر الصادق ، 2002م ، ص75)

في معبد الأسد بالنقطة أسلوبها الفنى والمناظر المرسومة مصرية الأصل بلا نزاع لكن هناك لمسات مختلفة مميزة . تعد النسب الضخمة للشكل الإنساني خاصية دالة على الزخرفة المروية المتأخرة .

لمسات إبداعية أخرى هي تمثالان للاله الأسد بثلاثة رؤوس على جسم أفعى وحيوانات أسطورية مؤلفة متعددة أخرى وسط الرسوم الجنرالية في المصورات . (وليم ادمز ، 2005 م ، ص305)

* عبادة ايزيس :

أن الالهه ايزيس زوجة إله عالم الموتى أوزاريس وأم الله هورس وهي تمثل الأمومة كما اعتقاد أنها سيدة السحر والسحرة هذه الإلهه احتلت مكانة مرموقة في مجتمع الآلهه المروية ويتعين الملك نستاسن أول ملك مروي يُتقّلد لقب ابن ايزيس كما حمل الملك نتكامانى لقب محظوظ بدلاً من محظوظ آمون وهي تظهر في معبد الأسد بالمصورات الصفراء، خلف الملك ارتخامانى تقود جناحيها في حركتها الوقائية فهي تحمي الملك وقد ظهرت أيضاً في المصورات الجنائزية الجبانة الشمالية وفي معبد الأسد بالنقطة . (صلاح عمر الصادق، 2002 م ، ص22)

الإلهه ايزيس من المعبدات المصرية المعروفة منذ نشوء الحضارة المصرية وقد إشتهرت ايزيس من خلال الأسطورة التي تحكى الصراع حول العرش بين زوجها وأخيه الشرير ست وقد لعبت ايزيس دوراً مهماً في الإسطورة حيث تمكنت في النهاية من إعادة الحق المسلوب لصاحبها وهو العرش لزوجها أوزاريس لم تقتصر مراكز عبادة ايزيس على جزيرة فيلة بل وجدت طريقها إلى مروى وودبانقا في قلب مملكة مروى وقد عثرت خفيات مدينة مروى بقيادة قارستانق على معبد خصص لعبادة ايزيس حيث دل على ذلك إكتشاف تمثالين صغيرين لإيزيس بداخله . (سامية بشير دفع الله ، 2005 م ، ص363-364)

وقد أطلق الأهالي على هذه المنطقة أسم القدسية على معبد ايزيس أيضاً قد شيد على تلك أصناناعى من بقايا الحديد كما شيد مبني الأسد . (صلاح عمر الصادق ، 2002 م ، ص22) كان للعوائد الدينية أثر كبير في تطور العلاقات بين مملكة مروى والإمبراطورية الرومانية .

(محمد إبراهيم بكر، 1998 م ، ص164-165)

الشكل رقم (42) يوضح الإلهه ايزيس وهي التي تقف بالجانب الأيمن ممسكة الأسرى .

الفصل الثالث

المبحث الأول : كيف تتم عملية تصميم الأزياء.

- 1-1-3 عناصر تصميم الأزياء.
- 2-1-3 أساس تصميم الأزياء.
- 3-1-3 ماهية التصميم .
- 4-1-3 ماهية تصميم الأزياء.
- 5-1-3 مفهوم مصمم الأزياء .
- 6-1-3 مصطلحات و مفاهيم مستخدمة فى تصميم الأزياء.
- 7-1-3 طريقة تكوين فكرة تصميم الزي أو الملبس.
- 8-1-3 التشكيل على المانiquan.
- 9-1-3 الباترون الاساسى .
- 10-1-3 تصميم الأزياء- مراحل التصميم فى مجال الملابس الجاهزة .

المبحث الثاني :

- 1-2-3 مفهوم الزي.
- 2-2-3 الأزياء المروية .
- 3-2-3 الأزياء السودانية .

المبحث الأول

٣-١-١ عناصر تصميم الأزياء :

الخطوط : lines

تعرف الخطوط بأنها مجموعة نقاط تسير في مسار معين ، فإذا كان هذا المسار أفقياً كان الخط أفقياً وإذا سارت النقاط في مسار متعرج كان الخط متعرجاً وهكذا.(علی محمد عبد الهدی ، محمد عبد الله الرايسة ، 2011م ، ص94)

الخط في تصميم الأزياء :

هو عباره عن حدود الأشياء التي تصف شكل الجسم ، كما تتحدد و تتصل فيما بينها لتعطي الإتجاه والحركة كما أنها تقسم المساحات الكبيرة إلى أجزاء صغيرة حيث يمكن تقسيم القطعة الملبيه إلى مساحات مختلفة تمثل مساحات الباترونون لها.(عبدالعزيز أحمد جودة،محمد حافظ الخولي، 2004م، ص88)

وللخطوط قيمتها التشكيلية كأداة لإبتكار بناء إيقاعي منسجم .(نجوى شكري، 2001م ، ص 86)

أ- هناك ثلات أنواع من الخطوط وهي :

1. الخط المستقيم:

- الخط الأفقي horizontal line
- الخط العمودي vertical line
- الخط المائل diagonal line

2. الخط المنحني:

- الدائرى
- الحلزوني spirals

3. الخط المنكسر .(منير فخري صالح ، لبنى أسعد عبدالرزاق ، 2011م ، ص15-18)

تأثير الخطوط المستقيمة:

أ- الخط الرأسى :

1- الأحساس بالصعود إلى أعلى و الزيادة في الطول حيث توجه الخطوط الرأسية العين إتجاه الجسم إلى أعلى وأسفل حيث تلاحظ العين طول المنطقة التي تتحرك خلالها . والقميص الساده غالباً يبدو أكثر عرضاً من القميص الذي يتم تقسيمه في خياتات رأسية في شكل خط أو أكثر من الأمام والخلف.

2- تعطي إحساساً بالرشاقة والنحافة بالنسبة للشخص البدين.

3- تعطي إحساساً بالثقة والتوازن.

4- تعطي الإنسان وقاراً وهيبة.

5- تعبّر عن التطور والرغبة في الحياة.

6- تعطي الإحساس بالظاهر الجذاب والإستقامة.

(عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي، 2004م ، ص100)

الخط الأفقي:

يرتبط بهذا النوع من الخطوط معاني الحساس بالإتساع الأفقي، والفضاء الواسع، بالسكون والإستقرار فضلاً عن وظيفتها إذ تستخدم كأرضية أو دعامة للأجسام.(منير فخرى صالح ، لبني أحمد عبدالرازق، 2011م ، ص15-16)

تأثير الخط الأفقي :

يؤدي بالثبات والإستقرار حيث أخذ ثبات الأرض وهي تعمل أيضاً على زيادة الإتساع.

(علی محمد الهادی ، محمد عبد الله الرايسة ، 2009م ، ص97)

- الإتساع في الإتجاه العرضي مما يوحي بقصر القامة حيث تسبب الخطوط الأفقية حركة العين خلال الجسم وتسعى إلى إظهار الإتجاه العرضي . وفي وجود المناطق الممتلئة عند الأرداف يمكن إظهار عرض الصدر في المنطقة العليا.

- تعطي إحساساً البساطة أثناء التحرك.

- تعطي إحساساً بالهدوء والتأنير المتوازن.

(عبدالعزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004م ، ص101)

في تصميم الأزياء تستخدم الخطوط الأفقية للإحساس بقصر القامة ، بعكس الخطوط الرأسية التي يمكنها أن تزيد الإحساس بالإرتفاع.(علی محمد عبد الهادی ، محمد عبد الله الرايسة ، 2009م ، ص97)

ج- الخط المائل :

هو الخط المستقيم الذي يكون بزاوية تزيد من 90° أو تقل عنها أي هو الخط المحصور بين الخط الأفقي والخط العمودي .(منير فخرى صالح ، لبني أسعد عبد الرزاق ، 2011م ، ص16)

تأثيره :

1- يتوقف على حسن استخدامها فيمكن أن تظهر الجسم أكثر بدانة أو تعطي ظلاماً قد تقلل من الضوء المنعكss فيبدو الجسم أقل ضخامة .[عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004م ، ص102]

2- يثير إحساسات تنازيلية أو تصاعدية وفقاً على زاوية ميله فكلما زادت زاوية الميل عن 45° أقترب من الإحساس التصاعدي فكلما قلت زاوية الميل عن 45° أقترب من الإحساس التنازلي، كذلك يرمز إلى عدم الإستقرار أو نتيجة الشعور بالسقوط الزاوية أقل من 45° يعطي الشعور بالسقوط الذي يثير هذا النوع من الخطوط . (منير فخرى صالح ، لبني أسعد عبد الرزاق ، 2011م ، ص16)

3- هي في مظاهرها أنيقة وجذابة للعين .

4- تظهر الجسم بمظاهر العظمية والفاخمة.

5- تخلق حركة ونشاط محبب في التصميم.

6- تعطى إحساساً بالإنسانية والمرونة . (عبد العزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي، 2004 م ، ص102)

الخطوط في الأزياء:

1- خطوط الخياطات الخارجية الأساسية : The basic silhouette seamline
الخطوط الخارجية الأساسية هي الخياطات التي تحدد الإطار الخارجي للجسم ، وتتبع الشكل العام له، وهي خط الكتف ، خط جنب الكورساج .

2- خطوط التصميم : Design lines
من الواضح تتغير طبقاً للموضة ، ولكن قواعد ضبطها على الجسم لا تتغير، وخطوط التصميم هي خطوط داخل الجسم العام للزي، مثل الكسرات، والقصات، والبيسات فيجب أن تكون إنسانية وجذابة، وفي المكان الملائم الصحيح من الزي . (نجوى شكري ، 2001 م ، ص95)
لخطوط التصميم في الملابس إستخدامات :

- أولاً : إستخدامات بنائية ويتمثل ذلك في :
 - الخطوط البنائية للزي كما في الخياطات والبنس والوصلات والكسر .
 - حواف أجزاء الثوب مثل الصورة الظلية أو الأحرف الخارجية للبياقات، والأكمام والأساور، والذيل، والجيب ، والأحزمة والفتحات .
 - التبعيدات والطيات الناتجة عن الثني أو الكشكشة أو الدرابي . (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص89)

ثانياً: إستخدامات زخرفية ويتمثل ذلك في :

- تضاف هذه الخطوط إلى الملابس بهدف زخرفتها عن طريق إضافة تفاصيل إلى سطح القماش لكي تبدو أكثر إثارة وجمالاً، ومن أمثلة هذه الخطوط الكرانيش والأهداب (الشراسيب) والأشرطة والأزرار والأبليك . (نجوى شكري ، 2001 م ، ص95)
- الخطوط التي نجدها في الإكسسوارات كما في الإشاربات وأربطة العنق والقلادات والمجوهرات والأقراط والأحزمة وغيرها . (عبد العزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي، 2004 م ، ص89)

الخداع البصري بواسطة الخطوط :

فن الخداع البصري هو ما يسمى optical و اختصاره Op-art وهو مصطلح يطلق على حركة فن التصوير حيث وصلت إلى قمة شهرتها في أوائل السنتين من القرن الماضي، وهي تعتمد على الإيهام بالحركة والعمق أو الإثنين معاً عن طريق المزاوجة بين الخطوط والألوان الأقرب إلى التصميم الهندسي .

إن الخطوط لها القدرة على إحداث الخداع البصري في التصميم، وتحقيق الشعور بالحركة التي تقود العين في إتجاهات متعددة . (نجوى شكري ، 2001 م ، ص101)

الفراغ space

تعريف الفراغ :

هو حيز أو مساحات إما مسطحة أو ذات حجم

ويتم تصنيف الفراغ تبعاً لتعاملنا معه في التصميم إلى نوعين :

الأول : هو الفراغ الذي يتواجد في التصميم المسطح .

الثاني : هو الفراغ الحقيقي الذي يلازم تواجد العناصر المجمدة .

الفراغ في التصميم المسطح يطلق عليه إصطلاحاً لفظ "الأرضية" وتنبأ مظاهرة وفاعلياته تبعاً لكيفية توظيف الأشكال فيبدو أحياناً كأرضية مسطحة تحيط بالأشكال وأحياناً أخرى يبدو كفراغات تحتويها الأشكال بطرق كفيتها البناءية.(عبد العزيز أحمد جودة، محمد الحافظ الخولي، 2004، ص 113)

الفراغ الحقيقي: يرتبط بطبيعة المكان ويؤثر في فاعليات الحجوم التي تتواجد فيه وتتنوع بين فراغات بالأجسام أو تخللها أو تتفذ منها . (نجوى شكري، 2001، ص 105)

ومن آراء هربت ريد عن الفراغ "الابد أن الفنان في حجم الأشكال في الفراغ وفي الضوء وفي الظل بإرتباط وثيق ببعضها البعض فهي جميعاً جوانب إحساس الفنان بالفراغ، فالكتلة فراغ صلب والظل والضوء هما تأثيرات بالنسبة للفراغ وليس الفراغ إلا عكس الكتلة". ويسمى الفراغ المحصور(Enclosed space) عادة بالشكل (Shape) أو الفراغ الإيجابي (Positive space) بينما يسمى الفراغ غير المحصور (Unenclosed space) بالفراغ "Space" أو الفراغ السلبي (Negetive space). (عبد العزيز أحمد جودة، محمد الحافظ الخولي، 2004، ص 113)

ولإدراك أهمية الفراغ في تصميم الأزياء لابد من التعرف على مجموعتين رئيسيتين من خصائص الفراغ هما: أولاً عوامل في إدراك العلاقة بين الشكل والفراغ .

ثانياً: عوامل تؤثر في إدراك العلاقة بين الوضع الظاهري (المرأى) للشكل والفراغ .

أولاً: عوامل في إدراك العلاقة بين الشكل والفراغ .

• حجم الأجزاء الفراغية: إن المساحات الصغيرة تميل لأن تبدو أشكالاً أما المساحات الكبيرة تميل لأن تبدو فراغات .

• كثافة الأجزاء الفراغية: إن المساحات المزخرفة أو ذات التأثيرات الملمسية لها تأثير مرئي أقوى من المساحات الخالية الأولى سوق تفرض نفسها كشكل في حين الأخرى تظل كفراغ أو كأرضية لها . والعكس نشعر أن الشكل أصبح كتجويف فراغي محاط بإطار ذو ملمس خشن .

• التحدب والتقرّع: تبدو المساحات أو المناطق المحدبة للخارج "Convexities" كفراغات محصورة أي كأشكال، بينما تبدو المساحات المقعرة للداخل "Concavities" كفراغات .

• الضغط (التعادل بين الشكل الإيجابي والفراغ السلبي):

في الأزياء نجد أن الشكل الظلي للزي "Silhouette" يتاسب ويتنزن حينما يكون الضغط الداخلي لشكل الجسم يعادل الضغط الخارجي للفراغ .

ثانياً: عوامل تؤثر في إدراك العلاقة بين الوضع الظاهري (المرأى) للشكل والفراغ :
الشكل كشكل أمامي ، والفراغ كخلفية :

هناك عدة ظواهر مرتئية في التصميمات تؤثر على مساحة مامن حيث كونها الشكل والأرضية يمكن أن تعتبرها دلالات للعمق الفراغي . ويستخدم مصممو الأزياء تلك الظاهرة للحصول على تأثيرات مرغوبة إما في التصميم البنائي أو التصميم الزخرفي .(عبد العزيز أحمد جودة ، محمد الحافظ الخولي، 2004م ، ص 114-117)

الشكل المسطح والشكل المجمس

Form & Shape

الشكل ينشأ عن تتابع مجموعة متباينة ومتلاحقة من الخطوط حيث يؤدي ذلك إلى تكوين مساحة متGANSAة تختلف في مظهر الحدود الخارجية لها بإختلاف تكوين الخط الذي ينشأ عن تكراره وباختلاف إتجاه ونظام الحركة فكل شكل من تلك المساحات له كيان منكامل يتكون من مجموعة من الأجزاء تكسب صفة الشكل .(نجوى شكري ، 2001م ، ص 105)

الضوء Light

تعريف الضوء :

هو الأثر الطبيعي أو الصناعي الذي يصل إلى العين على هيئة أشكال منعكسة عن أجسام مضيئة، ويخترق العدسة البصرية .(شكري عبد الوهاب ، 2009م ، ص 15)

أثر الضوء على الملابس :

يتوقف أثر الضوء على الملابس عن طريق التحكم في كمية تفاعله مع الأسطح التي يرتبط بها ويتحكم في هذا الأمر عاملين هما الإضاءة والزي .

أولاً الإضاءة : تؤثر الإضاءة على الملابس من حيث : نوعها، شدتتها، وإنتشارها، وبعد موقع مصدر الضوء عن الزي، ولون الإضاءة ، ومستوى الإضاءة ، وإتجاه المصدر وبالتالي زاوية سقوط الضوء على الزي .

ثانياً الزي : أي السطح الساقط عليه الضوء من حيث شكل تصميم الزي أي الشكل الظلوي وتفاصيله ، وأنواع الخامات المستخدمة ودرجة تأثيرها بالضوء من حيث الشفافية والإعتمام ، اللمعان ، المط ، النفاذية والإلتعاس وغيرها ، وكذلك ملامس الخامات ، ودرجات اللون .(عبد العزيز أحمد جودة ، محمد الحافظ الخولي، 2004م ، ص 160)

اللون Color

هو أحد العناصر الهامة في التصميم والأكثر إثارة، فلا يمكن تخيل عالم الأزياء والموضة بدون الألوان، والمقصود باللون هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج على شبكيّة العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصبغية الملونة أو عن طريق الضوء الملون. إذن اللون هو إحساس وليس له وجود خارج

الجهاز العصبي للકائنات الحية . واللون هو صفة أو مظهراً للسطح التي تبدو لنا نتيجة لوقوع الضوء عليها. (ثريا نصر ، 2002م ، ص41)

ويتم تقسيم اللون من الناحية العلمية إلى فئتين :

أولاًً ألوان كروماتك "Chromatic" : وهي ألوان لها صبغة لونية كألون الطيف .
ثانياً ألوان أكروماتك "Achromatic" وهي ألوان ليس لها صبغة لونية أي لا لون لها مثل الأبيض والأسود والرمادي وتسمى بالحياديات . (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد الحافظ الخولي، 2004م، ص173)

الخواص المرئية للون :

• صفة اللون أو كنه اللون Hue : هي صفة لونية عليه تميزه عن غيره من الألوان، هذه الصفة لا يشاركها فيها لون آخر .

• قيمة اللون Value : هي العلاقة المتبادلة بين اللون والضوء المنعكس . أما بالنسبة للمواد الصباغية فهي تحدد كمية الأبيض والأسود المختلط بالنسبة للون، أن القيمة هنا تعني الدرجة التي يتتصف بها اللون، أي درجة أشراقه أو قرامته، فاللون المشرق هو اللون الذي يعكس نسبة كبيرة من الأشعة ويمتص القليل ، بينما اللون القاتم يمتص نسبة كبيرة من الأشعة ويعكس نسبة قليلة منها . ويمكن التمييز بين لونين من صفة واحدة ، أحدهما نقى والآخر غير نقى .

• درجة التشبع أو درجة الشدة Intensity : أي درجة قوة اللون ومقدار نقائه . والنقاء هنا يعني خلوه من أي نسبة لون الأبيض أي أنه مشع .(شكري عبد الوهاب، 2009م ، ص

(127-124)

الدائرة اللونية color wheel :

تستخدم دائرة الألوان كدليل لدراسة كيفية اختيار أو استخدام الألوان معاً.

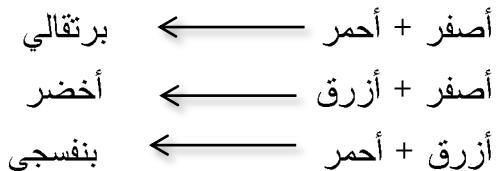
1- الألوان الأساسية (الأولية) : primary hues

وهي الأحمر - الأصفر - الأزرق، ولا يمكن تكوين هذه الألوان من أي ألوان أخرى.

(نجوى شكري ، 2001م ، ص 109)

2- الألوان الثلاثية- المركبة-الثانوية : secondary hues

وهي البرتقالي، الأخضر، البنفسجي، وتكون حصيلة مزج أي لونين أساسيين



أما بالنسبة للألوان الثلاثية المركبة فهي التي تحصل عليها من مزج ثلات ألوان أساسية بنسب مختلفة وتكون ألوان غامقة (قريبة من السوداء وتوضع وسط الدائرة). (منير فخري صالح، لبني أسعد عبدالرازق، 2011 م، ص 39)

3- الألوان المشتقة أو الوسطية : intermediate hues :

وهي برتقالي مصفر - برتقالي محمر - بنفسجي محمر - بنفسجي مزرق - أخضر مصفر - أخضر مزرق، ويتم الحصول عليها من مزج كميات متساوية من لونين متقاربين أولية وثانوية.

• العلاقات المتبادلة بين الألوان :

تفاعل الألوان مع بعضها البعض في التصميم، كما تتفاعل النغمات الموسيقية في اللحن، ومن هذا التفاعل تنتج علاقات متبادلة بين الألوان تتتنوع ما بين التكامل أو التوافق والإنسجام أو التباين، وما بين السيادة أو التراجع أو الإرتداد إلى العمق. (عبد العزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي 2004 م، ص 177)

أولاًً الألوان المكملة : Complementary color

وهي الألوان المتنقابلة والمتضادة اي (المتعاكسة) على دائرة الألوان وكل لون من الألوان الثانوية المركبة يشكل لوناً (متاماً) للون الأساسي الثالث الذي لم يدخل في تركيبه ، وكما يأتي :

الأخضر مكمل للأحمر.

البنفسجي مكمل للأصفر .

البرتقالي مكمل للأزرق . (منير فخري صالح ، لبني أسعد عبد الرزاق ، 2011 م ، ص 40)

ثانياً: تباين قيم الألوان : Contrasting value

فيلاحظ أن الألوان ذات القيم المتباعدة تتصرف بالإثارة عند استخدامها معاً، ويمكن الحصول على أقوى درجة تباين عند استخدام اللونين الأسود والأبيض معاً، إن التباين الشديد يؤدي إلى تألق الألوان و كلما زاد هذا التباين زادت ألوان الأقمشة تألقاً. (نجوى شكري، 2001 م ، ص 113)

ثالثاً : توافق الألوان :

يتحقق التوافق اللوني بالتنسيق الدقيق للمجموعات اللونية المستخدمة للحصول على مجموعه لونية تؤثر على العين تأثيراً ساراً ممتعاً وتنصف بالإرتباط و الوحدة بالرغم من الإختلاف الواضح بينها أحياناً.

فينبغي مراعاة توافق ألوان أجزاء الزي مع بعضها البعض وتوافقها مع لون الشعر و البشرة والعينين للمرتدى وتوافقها أيضاً مع ألوان الكلف والإكسسوارات. (عبد العزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي، 2004 م، ص 111)

• خطط الألوان : Color scheme

هي الطريقة التي يتم من خلالها استخدام الألوان معاً ، ومن الممكن الحصول على نتائج مختلفة عن طريق استخدام تكوينات متنوعة من الألوان ، و تستند تكوينات الألوان الناجحة على مواضع الألوان في دائرة الألوان.

1- خطة الألوان الأحادية : Monochromatic color scheme

هي عبارة عن خطة لون واحد تستخدم فيها درجات ألوان فاتحة وداكنة ودرجات شدة مختلفة ، وهذه الخطة مريحة للنظر عادةً بسبب الوحدة التي تنشأ من استخدام لون واحد.

2- خطة الألوان المناظرة Analogous color scheme :

تتكون من استخدام الألوان المجاورة أو المترابطة في دائرة الألوان ، وفي بعض الأحيان يطلق على هذه الخطة (خطة الألوان المرتبطة) نظراً لاستخدام لونين أو ثلاثة ألوان (مرتبطة). (نجوى شكري ، 2001م ، ص111)

3- خطة الألوان المكملة complementary colors :

يتم الجمع فيها بين لونين متكاملين متقابلين على دائرة اللونية ، وهذه التشكيلات البسيطة تكون منسجمة حيث التباين يؤدي إلى التوازن ويخلق تأثير درامي . ويراعي في الملبس ألا يكون اللونين المتكاملين في مساحات متساوية ولكن بنسبة تتراوح بين الثلث والثلثين.(عبدالعزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004م ، ص179-180)

4- خطة الألوان المكملة المترقبة Split complementary color scheme :

يعتمد هذا النوع من الخطط اللونية على جمع لون واحد مع لونين آخرين على جنبي لونه ويلاحظ أن تكوينات هذه الألوان المتناظرة المجاورة خطط لونية موجودة في الطبيعة. (نجوى شكري، 2001م ، ص112)

5- خطط الألوان الثلاثية Third color scheme :

تجمع بين ثلاثة ألوان تقع على مسافات متساوية من دائرة اللونية، مثل البنفسجي والبرتقالي، والأخضر، ويستخدم عادة ألوان ذات نفس القيمة والشدة اللونية. (عبد العزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي ، 2004م ، ص181)

6- خطة الألوان الطبيعية المؤكدة Accented neutral colors scheme :

يجمع هذا المخطط بين الألوان: الأبيض والأسود والرمادي، وفي بعض الأحيان بين اللون البييج وأحد الألوان الزاهية ، وتعطي هذه الخطة التنوع البالغ في ألوان الملابس. (نجوى شكري ، 2001م ، ص114)

الخداع البصري بواسطة الألوان :

إن الألوان لها تأثير سيكولوجي يسبب خداع النظر بالنسبة للمصطلحات والحجوم ، فالألوان الباردة تقلل من حجم المرتدي أما الألوان الدافئة تزيد من حجم المرتدي . وبالنسبة لدرجة اللون وقيمة أن الألوان الفاتحة تعكس الضوء وبذلك تؤدي إلى إرتداد الأشعة الضوئية مما يزيد من حجم المرتدي أما الألوان الغامقة فتتصبض الضوء مما يقلل حجم المرتدي .

الخداع اللوني ، بمعنى أن الأجزاء التي ينبغي جعلها أصغر نرتدي لها ألوان مطفية و غامقة باردة.(عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004م ، ص193)

الملمس : Texture

هو ما يعبر به عن الخصائص السطحية للمواد من ناحية خشونتها أو نعومتها ، صلابتها أو ليونتها فملمس القوقة يختلف عن ملمس الخشب . ويتم الإحساس بالملمس من خلال النظر إلى الشكل لبيان نوع الملمس الموجود فيه ، ولكن في معظم الأحيان يتم الربط بين حاستي اللمس و البصر في التعرف على ملمس مختلف المواد فقد يكون لمادة واحدة فقط . (منير فخري صالح ، لبنى أسعد عبد الرزاق ، 2011 م ، ص45)

ويتطلب التصميم الجيد من المصمم الجيد أن يتعرف على الأقمشة التي يستعملها معرفة دقيقة . وأن يكشف حدودها و إمكاناتها الخاصة ، وأن يبتكر في إطارها مستفيداً من إمكاناتها الخاصة التي تتيحها للتصميم . (نجوى شكري ، 2001 م ، ص117)

ويرجع الإختلاف في الإحساس البصري للملمس على عوامل عده منها :

1- مدى انعكاس الضوء أو امتصاصه إذا سقط على سطوح المواد المختلفة.
2- اللون: إن الإحساس بالملمس يرتبط بحسنة البصر لذلك نراه يشكل عنصراً هاماً بين العناصر الأساسية التي تؤثر في اللون و يدخل ذلك كافة الخصائص التي تحدثنا عنها سابقاً في مواصفات اللون .

3- الشفافية : وهي خاصية تعتمد على الإحساس البصري أيضاً فقطعة من الزجاج الشفاف تختلف بصرياً عن قطعة أخرى من الزجاج النصف شفاف (المموه) ، كذلك فإن القماش ذو طبيعة شفافة يختلف عن قميص صوفي سميك غير شفاف .

4- حجم الحبيبات : للمادة ومدى تقبلاها وإنظامها أو عشوائيتها في طريقة التركيب فنحن ندرك أن سطح نسيج صوفي وحداته مكونه من خيوط غليظة متباينة أخشن من سطح نسيج من الحرير وحداته مكونة من خيوط رفيعة متقاربة . (منير فخري صالح ، لبنى أسعد عبد الرزاق ، 2011 م ، ص46-47)

• العوامل المؤثرة في الملمس :

أ- الألياف: قد تكون طبيعية (قطن - كتان- صوف - حرير) أو مصنعة ، ولا توجد الألياف المصنعة في الطبيعة ، ويتم تصنيعها عن طريق استخدام مركبات مختلفة من المواد الكيميائية . وتشمل الألياف الصناعية الأكريليك والنایلون والبولستر والريون والاسبندكس . (نجوى شكري ، 2001 م ، ص117)

ب- تركيب الخيط (الغزل) : يمكن الحصول على تصميمات نسجية مختلفة عن طريق إستخدام خيوط ذات مواصفات متغيرة حيث يؤثر كل من عدد البرمات وأسلوب الغزل وإتجاه البرم على مظهرية وخواص الخيط بشكل ملحوظ .

فنجد أن الخيوط ذات البرمات المنخفضة تعطى ملمساً ناعماً وسطحاً لامعاً وخاصة عند نسجها بتركيب الأطلس أما الخيوط ذات البرمات العالية فتعطى مظهراً معتماً وغير لامع وسطحاً خشنأ

خاصة عند نسجها بتركيب الكريب . كما يمكن الحصول على تأثيرات مختلفة في الأقمشة المصنوعة من الخيوط منخفضة البرم حيث يمكن كسترتها لإعطاء قماش موبر (مزغب) وكذلك يمكن نسجها على هيئة أقمشة وبرية كما في المناشف (الفوط) كما يمكن الحصول على تأثيرات نسجية مختلفة بإستخدام خيوط لها إتجاهات برم مختلفة .

كذلك فإن أسلوب الغزل المتبع له تأثير واضح على ملمس الأقمشة ومظهرها، فالاقمشة المنتجة من الغزل ذو الطرف الفتوح تعطي أقمشة أنعم وأكثر إمتلاءً من تلك المنتجة بالغزل الحلقى . (عبد العزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي ، 2004م ، ص205)

• بناء الأقمشة :

على الرغم من إستخدام طرق بناء مختلفة في صناعة الأقمشة، إلا أن هناك طريقتين أساسيتين تستخدمان في بناء القماش وهما النسيج والحبك (الтриكيو) ، وتصنيع الأقمشة المنسوجة ، عن طريق نسج أنواع الغزول المختلفة ، أما أقمشة التريكيو فإنها تصنع عن طريق طرق التريكيو التي تسند إلى شبک العراوي . (نجوى شكري ، 2001م ، ص119)

تعريف المنسوج:

المنسوج عبارة عن جسم مسطح دقيق يتكون إما عن طريق خيوط متشابكة (متまさكة) مع بعضها البعض كما هو الحال في أقمشة التريكيو - أو يتكون عن طريق تعاشق (تقاطع) خيوط طويلة تعرف بإسم خيوط اللحمة كما هو الحال في الأقمشة المنسوجة والتي يتم فيها هذا التعاشق أو التقاطع طبقاً لأساليب فنية متعددة أي حسب التركيب النسجي المستخدم في نسجها .

التقسيم العام للمنسوجات :

يمكن تقسيم الأقمشة المنسوجة مبدئياً من الناحية التطبيقية أي حسب أنواع التراكيب النسيجية المستخدمة إلى ثلاثة أقسام أساسية هي :

أولاً : أنسجة عادية التعاشق وتحصر في ثلاثة أنواع أساسية :

- أنسجة تتقاطع بها خيوط النساء واللحمة بزايا قوائم 90 درجة كأنسجة السادة ومشتقاتها والتي تعتبر أهم المنسوجات لكثرة إستخدامها .
 - أنسجة يتقاطع بها كل من النساء واللحمة معًا تقاطعاً منتظماً وتعطي خطوط مائلة بزايا حادة 45 درجة أو أكثر أو أقل على سطح المنسوج كالأنسجة المبرومة ومشتقاتها .
 - أنسجة يتقاطع بها كل من خيوط النساء واللحمة تقاطعاً منتظماً بتحرك يخالف تحريك الخيوط بالأنسجة المبردية وذلك للحصول على نسيج ذو سطح أملس لامع وتعرف هذه الأنسجة باسم المنسوجات الأطلسية والسانانية .
- ثانياً: أنسجة غير عادية التركيب والتكونين :
- وهي الأنسجة ذات الأسطح الوبيرية التي يظهر بها بروز خيط على سطح أو سطحي المنسوج .

ثالثاً: أنسجة غير عادية التقاطع والتعاشق :

هذا النوع من الأنسجة تلتـف به الخيوط حول بعضها البعض على هيئة أنصاف دوائر و أقواس فتحـت بها فراغـات هو أهم مميزاتها و تعرف هذه الأنسـجة بـإسم الشـبكـية الحـقـيقـية.(فيـصل الشـنـاق و آخـرون ، 2004 م ، ص 133-135)

والأقمشـة غير المنسـوجـة يمكن تعـريفـها عـلـى أنها تـركـيبـ بنـائـي يمكن من الشـعـيرـاتـ الطـبـيعـيةـ أوـ الصـنـاعـيـةـ القـصـيرـةـ أوـ المـسـتـمـرـةـ وـالـمـتـمـاسـكـةـ بـبعـضـهاـ الـبعـضـ بـطـرقـ مـخـتـلـفةـ .(عبد العـزـيزـ أـحمدـ جـودـةـ ،ـ محمدـ حـافظـ الـخـوليـ ،ـ 2004ـ مـ ،ـ صـ 206ـ)

الأقـمشـةـ مصدرـ لـانـهـائـيـ إـلـهـامـ الـفـنـانـ الـحـسـاسـ ،ـ فـقدـ توـحـىـ أـلـوـانـ الـخـامـاتـ وـقـيمـتهاـ وـصـفـاتـهاـ الـأـخـرىـ بـإـبـتكـارـاتـ عـدـيدـةـ فـىـ التـصـمـيمـاتـ ،ـ وـهـىـ مـنـ الـعـنـاصـرـ الرـئـيسـيةـ فـىـ عـلـىـ التـشـكـيلـ عـلـىـ الـمـانـيـكـانـ .ـ (نجـوىـ شـكـريـ ،ـ 2001ـ مـ ،ـ صـ 122ـ)

• ملامـسـ الأـقـمشـةـ وـعـلـاقـتـهاـ بـكـلـ مـنـ :

أـوـلـاـ الشـخـصـ المـرـتـديـ مـنـ حـيـثـ :

الـنـسـبـ الـطـبـيـعـيـ لـلـجـسـمـ :

الـقـماـشـ لـمـ لـهـ مـنـ خـواـصـ فـيـزـيـائـيـةـ أوـ طـبـيـعـيـةـ مـنـ وزـنـ وـحـجـمـ وـسـمـكـ وـشـكـلـ وـإـمـتـصـاصـ لـلـضـوءـ أوـ عـكـسـهـ دونـ أـنـ يـعـطـيـ إـنـطـبـاعـاتـ زـانـةـ تـغـيـرـ حـجـمـ الـجـسـمـ الـظـاهـريـ تـجـعـلـ الـمـرـتـديـ يـبـدوـ نـحـيفـاـ أوـ مـمـتـنـأـ عـماـ هوـ فـىـ الـوـاقـعـ أـيـ أـنـ الإـخـتـيـارـ الذـكـىـ لـأـنـوـاعـ الـأـقـمـشـةـ الـمـسـتـخـدـمـةـ فـىـ الـمـلـابـسـ يـسـاعـدـنـاـ عـلـىـ إـيـجادـ إـپـهـامـاتـ جـسـمانـيـةـ يـرـغـبـهـاـ الـفـردـ .ـ

الـصـفـاتـ الـشـخـصـيـةـ :

الـمـلـامـسـ الـمـخـتـلـفـ سـوـاءـ الـمـحـسـوـسـةـ أوـ الـمـرـنـةـ ،ـ أـوـ الـمـسـمـوـعـةـ تـعـكـسـ شـخـصـيـةـ مـرـتـديـهاـ فـالـمـلـامـسـ النـاعـمـةـ مـثـلاـ تـوـحـىـ بـالـرـسـمـيـةـ وـالـإـسـرـخـاءـ فـىـ حـينـ أـنـ الـمـلـامـسـ الـصـلـبـةـ تـوـحـىـ بـالـعـلـىـلـةـ وـالـجـوـ الـرـياـضـيـ .ـ

الـمـلـامـسـ الـشـخـصـيـةـ لـلـمـرـتـديـ :

لـلـجـسـمـ الـشـرـىـ نـسـيـجـهـ الـخـاصـ بـهـ مـنـ مـلـمـسـ لـلـشـعـرـ وـالـجـلـدـ وـبـرـيقـ لـلـأـعـيـنـ وـلـمـعـانـ لـلـأـسـنـانـ وـسـخـاءـ للـشـفـاهـ كـلـ هـذـهـ الـمـلـامـسـ الـشـخـصـيـةـ لـاـبـدـ أـنـ تـنـسـقـ وـتـتـلـائـمـ مـعـ مـلـمـسـ الـأـقـمـشـةـ وـالـإـكـسـسوـرـاتـ الـمـسـتـخـدـمـةـ .ـ

الـحرـكـةـ :

عـنـدـمـاـ يـتـحـركـ الـجـسـمـ يـجـبـ أـنـ يـتـسـاعـلـ الـمـصـمـمـ عـنـ مـدـىـ إـسـتـجـابـةـ الـأـقـمـشـةـ ،ـ هـلـ الـمـنسـوـجـ يـمـطـ عـنـدـمـاـ يـنـشـئـ الـشـخـصـ؟ـ هـلـ يـبـرـزـ الـقـماـشـ فـىـ كـلـ خـطـوةـ أـمـ يـتـدـلـىـ وـيـنـسـدـلـ بـنـعـومـةـ؟ـ هـلـ هـوـ مـرـيـحـ عـنـدـ الـحـرـكـةـ فـيـهـ؟ـ هـلـ يـتـصـلـبـ وـيـقـىـ فـىـ مـكـانـهـ أـمـ يـتـحـركـ مـعـ الـجـسـمـ؟ـ هـلـ يـنـزـلـقـ وـيـصـبـحـ غـيرـ مـرـيـحـ؟ـ وـمـنـ خـلـالـ هـذـهـ التـسـؤـلـاتـ يـتـضـحـ أـنـ الـمـنسـوـجـ الـجـيدـ هـوـ الـذـيـ يـتـلـائـمـ مـعـ وـظـائـفـهـ وـيـحـقـقـ الـراـحةـ عـنـ الـحـرـكـةـ وـالـسـكـونـ .ـ

(عبد العـزـيزـ اـحمدـ جـودـةـ ،ـ محمدـ حـافظـ الـخـوليـ ،ـ 2004ـ مـ ،ـ صـ 213ـ)

الزخارف Pattern

إعتاد الإنسان منذ الحياة البدائية أن يبحث عن الجمال في المكان الذي يعيش فيه . لقد جاءت النزعة إلى المظهر الجمالى كرغبة فطرية للتسرية عن النفس .(أحمد صبرى زايد، ص5)

يحتل التصميم الزخرفي مكانة متميزة بين الفنون حيث يساهم بكل أبعاده فى إثراء العمل الفنى سواء أكان خاصاً بالملابس بأنواعها أو الأزياء التاريخية أو الأزياء التقليدية فى جميع بلدان العالم أو المفروشات.(ثريا نصر، 2002م ، ص15)

الزخارف على الأقمشة pattern تتكون من مجموعات من الوحدات motifs مرتبة بأسلوب وترتيب معين.

• تصنیف الزخارف :

يعتمد تصنیف الزخارف بشكل أساسی على الوحدة motifs بإعتبارها العامل الأكثر أهمية في أي تصميم كما يلى :

أولاًً تصنیف الزخارف تبعاً للمصدر source :

1- الطبيعية natural :

الوحدات الزخرفية الطبيعية(نباتية+حيوانية)، وتشمل هذه الوحدات مظاهر الكون من السحب بتشكيلاتها المختلفة، وكذلك البحر والرياح والأرض وما عليها من جبال وكثبان رملية وسهول وقوس قزح وغيرها .(أحمد صبرى زايد ، ص 23)

2- الأشياء المصنوعة :Man Made

وهي كل الأشياء التي صنعها الإنسان إما لأغراض نفعية أو جمالية.

3- الخيال : Imagination

قد ينطلق الخيال عن الأبداع بعيداً عن المصادر الطبيعية أو المصنوعة مستشعرًا حسًّا معيناً أو نكهة أو صوتاً معيناً، فيترجم ما يستشعره ترجمة حسية في خطوط أو أشكال لا تكون موجودة في أي شيء.

4- الرموز symbols :

هي طراز خاص من الخيالات تتعمد أن تبدي للعيان إيداعات تعني شيئاً مختلفاً تماماً. فالرمز بإختصار "طريقة مرئية مختصرة في حيز صغير لشيء لا يمكن رؤيته إلا بهذه الطريقة. مثل فكرة حركة سياسية، دينية، منظمات، شركات تجارية. (عبدالعزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي، 2004م، ص231)

وهي عناصر الطبيعة كالسحب ، والعواصف ، والرياح ، والأمواج، وغيرها من العوامل الطبيعية الأخرى.(عبد الحفيظ فياض ، ديانا عيد الايوبي، 2005 م، ص11)

تانياً: تصنيف الزخارف طبقاً لطريقة تصنيفها Interpretation

1- التفسير الواقعي Realistic interpretation :

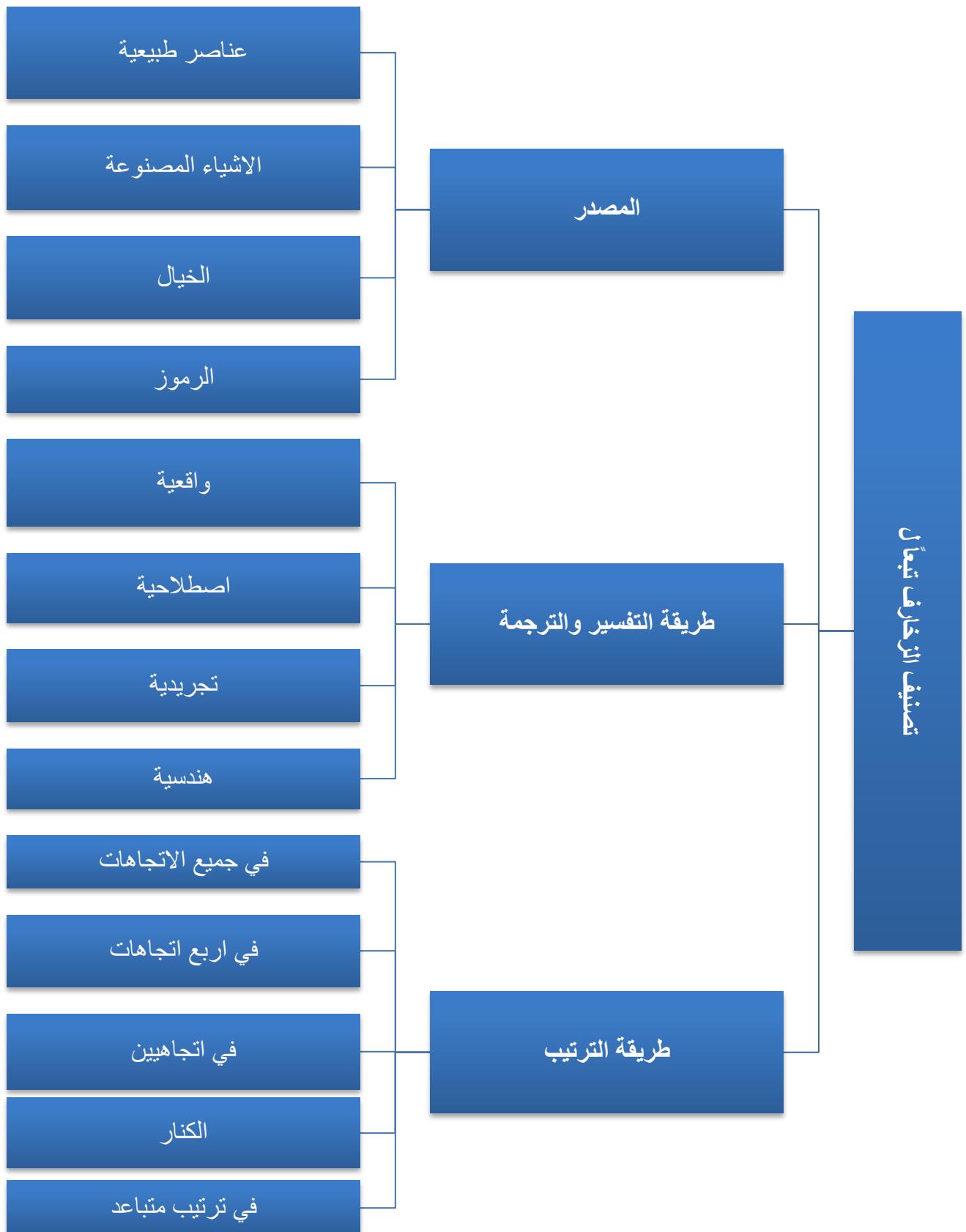
يتناول الأشياء الطبيعية والمصنوعة التي تظهر فقط في الواقع صورة فوتوغرافية ملونة للشيء. هذه المعالجة لا تخدم تسريح القماش لكونه ثانوي الأبعاد ، وقد يبدو ذلك أمراً جذاباً إذا بقي سطح القماش مسطحاً كما في حالة الرسم الزيتي التمثيلي ، ولكنه في حالة الأقمشة المستخدمة في الملابس نجد أن مصمم الأزياء يحول القماش المسطح بشكل بنائي مجسم ثلاثي الأبعاد فيقضي على تسريحه ويمكن تبيه كما في الكسر والكشكشة والبنس وغيرها.(عبد العزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي، 2004 م، ص233)

2- التفسير المحور (المؤسلب) stylized interpretation :

الأسلبة هي تعريف للأشكال الطبيعية أو الأشكال المصنوعة بشكل خيالي أو تصوري و ليست تقليداً لها.

3- التفسير التجريدي Abstract interpretation :

هو تفسير غير تمثيلي ، ولا يصور أي أشياء مدركة أو متعارف عليها ، سواء كانت طبيعية أو مصنوعة يطلق الخيال كأشكال حرة غير محدودة . وهذه الوحدات توحى بحرية و تجذب الإنتماء وهي تعبّر عن حالة مزاجية .



4- التفسير المحور (المؤسلب) : stylized interpretation

الأسلبة هي تعريف للأشكال الطبيعية أو الأشكال المصنوعة بشكل خيالي أو تصوري و ليست تقليداً لها .

5- التفسير التجريدي : Abstract interpretation

هو تفسير غير تمثيلي ، ولا يصور أي أشياء مدركة أو متعارف عليها ، سواء كانت طبيعية أو مصنوعة يطلق الخيال كأشكال حرة غير محدودة . وهذه الوحدات توحى بحرية و تجذب الإنتماء وهي تعبّر عن حالة مزاجية .

6- التفسير الهندسي : Geometric interpretation

أي الزخارف الهندسية و نجدها في النسيج الشعبي اليدوي أيضاً في العمارة الهندسية في أشكال هندسية معقدة ومتباينة من مستويات، ومثلثات، وأشكال سداسية وغيرها. إلا أن الهندسية تتطلب عناية خاصة عند الخياطة لمراعاة خطوط الاتصال بين الأشكال الهندسية ، مما يتغلب من كاهل مصمم الأزياء ، حيث يكون إستعماله للأقمشة ذات الزخارف الهندسية مقيداً إلى حد ما.(عبد العزيز أحمد

جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2005 م ، ص234)

وبالإمكان تقسيم الوحدات الزخرفية من حيث تكوينها إلى :

أ- بسيطة : وتشمل الأشكال الزخرفية المفردة البسيطة كالوردة والفراشة.

ب- المركبة : وهي الوحدات البسيطة المرتبطة مع بعضها البعض ، والتي تغطي المساحات المطلوبة.

ولتكوين أي موضوع زخرفي لابد من إعداد النموذج المناسب له و تعديله ، و ذلك بتحويل شكله الطبيعي إلى شكل زخرفي يسمى (الوحدة الزخرفية). (عبد الحفيظ فياض، ديانا عبد الأيوبي ، 2005

م ، ص13)

1-2 أسس تصميم الأزياء

مقدمة:

أسس التصميم لا تقل أهمية عن عناصر التصميم ، فهي عامل أساس في تكامل بناء العمل الفني والتصميم، وهي الصلة بين القوى الداخلية والخارجية في تكوين الهيئات كالروح للجسد في الكائن الحي.

يقوم المصمم بتقييم عمله من حين لآخر مستخدماً أسس التصميم سواء كان يشعر بذلك أم لم يشعر، المهم أنها جنباً إلى جنب مع الإستمرارية في العمل. وعلى ذلك يمكن تلخيص أسس التصميم البصرية في نقطتين:

- 1- التقنية أو الطريقة الفنية التي يعالج بها العنصر في التصميم لإعطاء تأثير معين .
- 2- اللغة التي تصف و تحل التأثير البصري الناتج عن التطبيق الناتج للطريقة المستخدمة و تقييم مدى نجاح التصميم.

وهناك ثلات أنواع رئيسية من الأسس :

أ- إتجاهية Directional

ب- تركيزية Highlighting

ت- مركبة Synthesizing

أ- إتجاهية:

إن الأسس الإتجاهية تقود العين من مكان إلى آخر أو تصدع بها إلى قمة معينة مؤكدة و تركز الإنتماء على نقطة معينة، مؤكدة على جزء معين من الجسم .

ب- التركيزية إن الأسس التركيزية تؤكد و تركز الإنتماء على نقطة معينة ، مؤكدة على جزء معين من الجسم .

ت- الأسس المركبة : إن الأسس المركبة تقود العين حول تكوين و تركيب الرداء مكونة علاقة و محدثة إدماج لأجزائه".

إن الأسس الإتجاهية عموماً هي الأبسط ، والأسس التركيزية أكثر عمقاً، أما الأسس المركبة فهي الأكثر تعقيداً. (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2005م ، ص263-265)

التكرار Repetition

هو ترديد للوحدات أو العناصر الدالة في العمل الفني من خلال التركيز عليها.

وهو أبسط الأسس جميعاً يعتبر وحدة البناء لكثير من الأسس الأخرى.

أثر التكرار في التصميم :

يقود العين في إتجاه معين واحد للعنصر إلى تكراره مؤكداً هذا الإتجاه على الجسم مما يجعل التكرار أساس إتجاهي فمثلاً زوج من الجيوب يشد العين أفقياً عبر المنطقة التي بها الجيوب مما يظهر المنطقة

أكثر عرضاً . وكذلك تكرار اللون في اللياقة والحزام يعطي تأكيداً للإتجاه الرأسي . (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص 266)

هناك أنواع عدّة من التكرار :

أ- التكرار الدوري: كما في تكرارنا للأرقام ١,١...١,١...إلخ وفيه تكون الوحدة التصميمية متشابهة من حيث الشكل و القياس وكذلك توزيعها المنتظم داخل العمل ، كما في رقعة الشطرنج إذ يقود في معظم الأحيان إلى الجهد في العمل الفني.

ب-التكرار الإيقاعي : كما في تكرار الأرقام (٣,٢,١-٣,٢,١-٣,٢,١) إذ نرى الوحدة التصميمية مكونة من شكل واحد بقياسات مختلفة كنقطة ذات قطر مختلف أو خطوط بأطوال مختلفة و يتم توزيع هذه الوحدات داخل التصميم بشكل معين يغلب عليه طابع الإيقاع و بذلك فهو يستخدم بكثرة لإمكانياته الواسعة و لتنمية الخيال والإبداع . (منير فخرى صالح ، لبني أسعد عبد الرازق ، 2011 م ، ص 54)

التكرار والعناصر :

إن التكرار يمكن أن يطبق على جميع العناصر في كل الأوجه و الصفات.

التكرار و الأسس الأخرى :

بالرغم من أن التكرار هو أبسط الأسس و أنه لا يوجد أي تباين آخر متضمنة فيه ، إلا أنه من الصعب الحصول عليه بدون تباين فإن إعادة التكرار يوحى بتفاصيل ، يوحى مثل هذا التباين ، فالنتيجة تتكون الإستمرارية وليس التكرار . و كوحدة بناء أساسية للأسس الأخرى فإن التكرار هو جزء متضمن في العديد من الأسس الأخرى .

وعندما يتحقق أي أساس فإنه يتكرر ليقوى أثره.

تطبيق التكرار في الزي :

نتيجة للتماثل الطبيعي لجسم الإنسان يكون هناك خط مركزي يفصل الزي لنصفين ، وكل جهة تكون صورة مرآة للأخرى أو تكرار معكوس لها مثل الأكمام ، طرفي اللياقة ، رجلي البنطلون ، نصفي الصدر ، نصفي الجونلة وأحياناً الجيوب المتماثلة والمترابطة أفقياً.

وكذلك لابد من تكرار الإنحناءات أو الزوايا في الخياطات أو البنس في أماكن مختلفة من الزي ، وكذلك التكنيك البناي من الكسرات والكسكشة و الدرامية فإن تكرارها بعانياً يساعد على وحدة الزي . (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص 267-269)

التناسب Proportion

هو إكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع ، والسبة مرادفة للتناسب ، ولكن في حدود تباين العلاقات بين خواص عنصرين فقط .

يقصد بالتناسب علاقة الفراغات أو المساحات أو الأجزاء بين مختلف أجزاء التصميم ، وبينها وبين التصميم ككل بحيث يتحقق الإرتباط الكامل الجيد بين مختلف أجزاء التصميم المشكل . (نجوى شكري ، 2001 م ، ص143)

و علاقات المقارنة بين النسب تعمل في أربع مستويات هي :

- 1- داخل الجزء الواحد : مثل مقارنة الطول إلى العرض في الشكل المستطيل .
- 2- فيما بين الأجزاء : مثل مقارنة مساحة المستطيل بمساحة مستطيل آخر ، أو مساحة الجونلة بالنسبة لمساحة الجزء العلوي من الزي (الكورساج) .
- 3- الجزء بالنسبة للكل : مثل مساحة الجزء السفلي (الجونلة) بالنسبة لمساحة الكلية للفستان .
- 4- الكل بالنسبة للبيئة المحيطة : مثل مقارنة حجم وشكل البيت ككل بالنسبة للتل المجاور أو بالنسبة إلى حجم الأشجار المحيطة ، أو بربط حجم وشكل الزي بالنسبة إلى حجم وشكل المرتدي له . (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص351)

- التناسب وأسس أخرى :

التناسب أساس من أساسات الجمال الفنى للأعمال الفنية ، فإن أهميته لا تقل أهمية عن الأسس الأخرى فجميعها تشتراك في عملية إنجاح التصميم ، فهو أول عنصر يستخدم أثناء التشكيل على المانيكان . (نجوى شكري ، 2001 م ، ص144)

فالتكرار والمسافات بينها تخلق نسباً عديدة ، وكذلك الفراغات بين الخطوط المتوازية ، ونجد أن النسب الناتجة عن تدرج الخطوط في كل من التتابع والتناوب والتدرج والإنتقال تحقق التناسب . وللتمرکز أهمية بالنسبة للتناسب حيث أن الخطوط المتدرجة المتسلسلة المساحات وعلاقتها بالشكل الكلى كل ذلك يحقق التناسب .

تطبيق التناسب في الزي :

من الناحية البنائية فإن تعين مكان كل خياطة وثانية وبينسية وحافة يؤثر على نسبة الشكل المحيط به . وإستخدامه يلعب دوراً رئيسياً في خلق تأثيرات وهمية مرغوب فيها مثلاً عند إرتداء جاكيت طويل فإن ذلك يجعل الجزء العلوي يبدو طويلاً والأرجل تبدو قصيرة .

ومن الناحية الأخرى الوظيفية فإن نسبة الرداء يجب أن تتفق وتسجم مع نسب الجسم الطبيعية لتوفير حرية الحركة والراحة ، ومن الناحية الزخرفية نجد أن كل استخدام لللون والزخارف والأشرطة والتطريز والإكسسوارات يشارك في التناسب . تتفاعل النواحي البنائية والزخرفية وجسم المرتدي بدون تمييز فنجد تناسب وعلاقة بين قصة الشعر بالنسبة للرأس . (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص356-357)

التابع Sequence

تعريف التابع :

هو توالى شئ عقب الآخر فى نظام خاص وتعاقب منظم .

ويميز خاصية التابع عن التكرار هو تدرج الأشياء المتتابعة ، ويعد التابع أساس إتجاهي .

- **التابع والعناصر:**

يمكن أن يطبق على جميع العناصر من كل الأوجه فهو يطبق على الخطوط ، والفراغات ، والأشكال ، والألوان ، والملامس ، والزخارف المختلفة .

- **التابع والأسس الأخرى :**

التابع علاقته معدومة بالتكرار، فالتكرار يؤدي إلى تكرار عنصر واحد دون أي تغيير فيه على عكس التابع الذي لابد أن فيه تدرج وتغير في صفات العنصر، إلا أن التابع له دور جوهري في أسس أخرى مثل التبادل والتدرج والإشعاع والتمرکز ، ولأنه يؤدي إلى التمييز والإختلاف بين العناصر بعضها البعض فهو يحقق بعض التباين .

كما أن التابع مساهم قوى لتحقيق الإتزان والتناسب والإنسجام والوحدة في التصميم .

- **تطبيق التابع في الزي :**

يستخد التابع بدرجة أكبر في الإستخدامات الزخرفية أكثر منها في الإستخدامات البنائية . ونجد التابع في الإستخدامات البنائية في تتابع الخياطات والبنس في الطول والإتجاه ، أما التابع الزخرفي فنجد في الكلف والإكسسوارات وخطوط التطریز والأبلیکات والجيوب ، ونجد أيضاً في تتابع ألوان الأشرطة ، والمقطمات في زخارف التصميمات . (عبد العزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي،

(282-280م، ص 2004)

الدرج Gradation

يعرف التدرج بأنه الحالة التي يتم فيها الربط بين طرفين متضادين أو متبادلين بدرجات متوسطة متشابهة لحالة الإنسجام ، وهو سلسلة متعاقبة تربط بين متعارضين مترافقين ، وبذلك نرى أن التدرج هو مرج بين صفتى التضاد والإنسجام . (منير فخرى صالح ، لبني أسعد عبد الرزاق ، 2011م ، ص 56)

- **الدرج والعناصر :**

يمكن أن يطبق التدرج على كل عناصر التصميم .

- **الدرج والأسس الأخرى :**

يعد التدرج نوعاً من أنواع التابع إلا أنه يختص بصفة واحدة من صفات العنصر دون سواها وهو يختلف عن التكرار كما يختلف عن التبادل حيث التبادل يتم بين عنصرين ويشارك

الدرج بقوة والتوكيد فضلاً على أنه يعطي تناغم قوي وإيقاع متدرج . كما أنه يؤكد الإتزان والتناسب ويعود إلى الإنسجام والوحدة .

- تطبيق الدرج في الزي :

ممكن أن يطبق الدرج على كل من الإستخدامات الزخرفية والبنائية ، فمن الناحية البنائية نجد الدرج في البنس حيث تدرج في الطول والإتجاه والفراغات الفاصلة . ونجد الدرج أيضاً في الخياطات والدرابيئات وكذلك نجد الدرج في أجزاء بنائية في الزي كما في تدرج طبقات الفستان.

ومن الناحية الزخرفية نجد الدرج في الكاف والتطریز وخطوط الخرز والأبليکات وتدرج وحدات الزخارف . (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص284-285)

الإنقال (التحول) Transition

تعريفه : هو تغير ناعم ومستوي ومستمر في الدرج وهو يتذبذب بدون نقطة إنكسار ليس فقط مغيراً الموضع ولكن مغيراً أيضاً بعض خصائص الإتجاه والحجم واللون ... إلخ ، وبعد الإنقال أساس إتجاهي ويختلف عن الدرج بأنه يسري بنعومة على عكس الدرج الذي يأخذ خطوطاً واضحة وظاهرة .

- الإنقال والعناصر :

الإنقال يطبق بأكثر من صفات العناصر وليس كلها . ففي الخط نجده يتغير بنعومة ورقة من مستقيم إلى منحنى أما الفرافات بين الخطوط والأشكال يمكن أن تنتقل بين التقارب أو التباعد تنتقل من ضيق إلى واسع كما في الجونلة الكلوش Flared الأشكال يمكن أن تنتقل أيضاً من ضيق إلى أوسع .

ويمكن لللامس أن تتغير وتدرج في النعومة والكتافة أما الألوان فنجد أن الإنقال في الكنه والصفة Hue يتمثل في قوس قزح حيث الأزرق يذوب مع الأزرق المخضر الذي يتتحول إلى الأخضر . أما الإنقال في الدرجة والقيمة value نجد أن الأحمر القائم يتتحول إلى الأحمر الفاتح بمبي الذي يتلاشى إلى أبيض ، أما الإنقال في الشدة Intensity نجده في تحول الأزرق اللامع النقي إلى أزرق قائم ثم إلى رمادي .

تطبيق الإنقال في الزي :

الإستخدامات البنائية له نجدها في التغير في الإتجاه كما في البنس و الخياطات و الكشكشة و الدرابيئات و في التغير في الحجم و المقاس و تحقيق الإتساع كما في الأكمام مثل الكم المنفوخ Flared واللياقات مثل الكوشال shawl collar والجونلات مثل الجونلة الكلوش puff skirt . (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص284-285)

الإيقاع

الإيقاع أساس سائر الفنون بل و أساس الكون نفسه ، ويقصد به ترديد النغم وتكراره وله أشكال متعددة.

والإيقاع في العمل الفني هو المحور لإلهام وهو غاية لا وسيلة، لأنه نمط يتكرر في عدد من المواقعي في التصميم و يؤكد في عنصر ثم يعقبه سكون، كأن الإحساس به ينسجم مع الفطرة الإنسانية ، ويوجد فيه مختلف الفنون البصرية و الفنون التشكيلية.

فالإيقاع هو تنظيم للفوائل الموجودة بين وحدات التصميم ، وقد يكون هذا التنظيم للفوائل الموجودة بين الحجوم والألوان أو ترتيب درجتها أو تنظيمها لاتجاه عناصر التصميم . (نجوى شكري ، 2001م

، ص148)

ويقسم تبعاً لوجوده داخل العمل الفني على أقسام عدة وفقاً على نوعه وهي :

1- الإيقاع الريتيب : وهو الذي تتشابه فيه المساحة بين الوحدة المكررة و المسافة الفاصلة ، كما في تقسيمات رقعة الشطرنج.

2- الإيقاع غير الريتيب : وفيه تكون الوحدات المكررة و المسافة الفاصلة مختلفة عن بعضها البعض.

3- الإيقاع الحر : وهو الذي يكون فيه الإختلاف وأضحاً بين شكل الوحدات مع بعضها البعض وشكل المسافات الفاصلة.

4- الإيقاع المتناقض: و فيه تتناقض الوحدات المكررة تدريجياً مع ثبات العنصر السالب أو بالعكس ، أي تتناقض المسافات الفاصلة مع ثباته و تزايد المسافات الفاصلة.(منير فخري صالح ، لبنى أسعد عبد الرازق ، 2001م ، ص57)

تطبيق الإيقاع في الزي :

من الناحية البنائية نجد الخيات و الحواف المنحنية بنعومة والثنيات المتطايرة والكشكشة والدرابيت تخلق إيقاعاً رشيقاً ، أما الخطوط المستقيمة و الكسرات المتوازية سواءً المتحركة أو المضمومه بالإضافة للبنس فإنها تخلق إيقاعاً متقطعاً و من الناحية الزخرفية نجد الإيقاع في الكفل المختلفة كصفوف الشرابيط أو الضفائر والتطريز وخطوط التطريز واللؤلؤ و غيرها.

والمقاطعة تفسد الإيقاع و تؤكّد على الحاجة إلى التوافق بين التصميم الوظيفي والبنيائي والزخرفي ، والتصميم الزخرفي بإمكانه أن يقوّي الإيقاع البنائي ولكن الصراع بين الإيقاعات البنائية والزخرفة من الممكن أن تدمر كلاهما.(عبد العزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي، 2004 ، ص316)

التوارن Balance

يعرف التوازن بأنه القوى المتضادة ، والتوازن هو حالة غريزية لدى الإنسان تنشأ من خلال طبيعة شكل الإنسان كشكل مععدل قائم بشكل عمودي متوازن على دعامة أرضية أفقية . والتوازن لا يعني موازنة الجسم في الفضاء فقط وإنما يكون العمل على أساس موازنة جميع الأجزاء الموجودة داخل الحقل المرئي .(منير فخري صالح، و لبنة اسعد عبد الرزاق ، 2011 ص58)

ويقصد بالإتزان في الملابس ثبات الأجزاء المختلفة للزي المشكل ، للتوصل إلى الثبات العام للتصميم ويعتبر، بمثابة توزيع بصري للنقل ، وذلك من خلال الكيفية التي تتجمع من خلالها التفاصيل لتؤدي إلى الإحساس بالإرتياح(أو نقص الحركة) ، وكذلك الإحساس بالوضع المستقر على الجسم.(نجوى شكري ، 2001 م ، ص153)

يتعلق مفهوم الإتزان بالوزن و الكثافة و الحجم والموقع وهناك ثلاثة أنواع من الإتزان هم :

1- الإتزان الأفقي و يشمل :

أ- إتزان متماثل.

ب-إتزان غير متماثل.

2- الإتزان الرأسى.

3- الإتزان الإشعاعي.

• تطبيق الإتزان في الزي :

لكي يكون الزي كاملاً ، ومرحاً للعين لابد من تحقيق الإتزان في الزي و من الناحية البنائية فإن كل عنصر في الزي يساعد على تحقيق الإتزان من خط وشكل و لون و ملمس و فراغ وغيره.

وكذلك نجد أن الطيات المائلة في الدرابيبة تحقق الإتزان الإشعاعي وإذا كانت منبعثة من كتف واحد فإنها تحقق إتزان غير متماثل ، أما إذا كانت منبعثة من كتفين فإن ذلك يحقق إتزان متماثل و الأشكال البنائية الكبيرة كليافة كبيرة أو كم عريض أو جونالة واسعة و غيرها من الأشكال الممتدة خارج حدود الجسم تحتاج إلى تحقيق إتزان ظاهري.

ويمكن تحقيق الإتزان من الناحية الزخرفية عن طريق استخدام الكلف و الزخارف و الإكسسوارات من أوشحة أو قبعات أو أربطة عنق أو أزرار لتحقيق الإتزان ، ولكن يجب مراعاة الوزن الظاهري لكل منهم عند استخدامهم و توزيعه في الزي.[عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص365-371]

التبادل

تعريف التبادل :

التبادل هو عملية تكرار متتابع بعنصرتين أو مفردتين أو وحدتين أو شيئاً فقط من الأشياء التي تتبادل مع بعضها بنفس النظام وتتكرر بإستمرار ، وبعد التبادل من الأسس الإتجاهية.

التبادل و العناصر :

يطبق التبادل على كل صفات العناصر.

التبادل و الأسس الأخرى :

يشتمل التبادل على التكرار و التدرج و كذلك بعض التباين للتفرقة بين العنصرين المتبادلين ، و نجد في الأغلب أن الخطوط و الأشكال المتبادلة تترتب في صفوف متوازية مما يتحقق التوازي ، كما يخلق التبادل إيقاعاً متاغماً و يشكل إحساساً بالإتزان و التوكيد و الإنسجام و الوحدة.

تطبيق التبادل في الزي :

يستخدم التبادل في الزي في أغراض الزخرفية أكثر منها في أغراض البنائية ، فنجد في الألوان، و الخطوط الزخرفية و الزخارف، واللامس و الخامات المختلفة.(عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004م ، ص 298-299)

التأكيد Emphasis

هو تركيز الاهتمام على جزء أو منطقة معينة في التصميم ، فيكون جزء أكثر أهمية و ملحوظ بدرجة أكبر من سواه .(نجوى شكري، 2011م ، ص146)

التأكيد و العناصر :

يمكن تطبيق التوكيد على كل عناصر التصميم.

التأكيد و الأسس الأخرى :

إن التكرار و التباين لهما دورهما الهام في المساهمة في خلق التوكيد ، فالتكرار يميز العناصر الأكثر جرأة و قوة ، فتكرار الأشكال أو الألوان أو الخطوط أو الزخارف المجمعة معاً. والتباين له دور في التوكيد فإن استخدام الزخارف و التطريز و الأزرار و الأحزمة و الإكسسوارات و الجواهر في التصميم على خلفية متناقضة قد يميز هذا الجزء ويجذب الانتباه إليه .

تطبيق التوكيد في الزي :

في بعض الأحيان ينتقل التركيز على الجسم من الوجه إلى منطقة الخصر أو الصدر أو الأطراف من أيدي أو أرجل.

و من الناحية البنائية في الزي فإن التركيز على أي من الحواف للأجزاء البنائية يؤدي ذلك التركيز على الجزء الملمس لهذه الحواف فزيل الفستان يركز على الركبة والساقان . و طرف الأكمام و الأسوار يؤكد على الأزرار و الأيدي و فتحة الرقبة و اللياقة تبرز الرقبة و الوجه.

وكذلك أي من الخطوط البنائية يقود إلى نقطة تركيز كالخياطات و البنس و الثبيات و خطوط الدرابية المنجنية وغيرها. (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004م ، ص 340-343) كما نرى التأكيد عن طريق تبادل الألوان وخواص القماش بصورة كبيرة ، فمن الممكن جذب الإهتمام بالألوان الزاهية أو الفوسفورية أو المتألقة . كذلك الزخرف بالكلف مثل الأزرار والبيهات والدنتيلات التي تستخدم على الكول والأساور وأطراف الجاكيت والزيل كذلك يمكن استخدام المكملات مثل الأحزمة والأوشحة ورباطات العنق والحلق الثمينة في التأكيد على الملابس البسيطة . (نجوى شكرى ، 2001م ، ص 146)

التواري

تعريف التوازي :

هو أساس إتجاهي ينطبق على الخطوط والأشكال الموضوعة على أبعاد متساوية بمعنى أن المسافة بينها تكون متساوية عند جميع النقاط ولا تلتقي أبداً في نقطة بل تكون متوازية دائماً.

التوازي والعناصر :

يطبق التوازي على الخط والفراغ والشكل فقط وإتحادهم في عناصر التصميم . ومن ذلك يتضح أن إمكانيات التوازي تختصر على علاقات محدودة .

التوازي والأسس الأخرى :

لان التوازي يجب أن يحوي خطين على الأقل فإن التكرار متضمن فيه أيضاً . وتعطي المسافات المضعة بين الخطوط مزيداً من التكرار . كما يمكن أن ينتج عن الخطوط المستقيمة المتوازية التي لها نفس الصفات من طول وسمك علاقات تناسبية . أما الخطوط المتوازية المختلفة في السمك والطول والوضع تشير أيقاعات تتوقف على تقارب أو تباعد مجموعات هذه الخطوط . ويعتبر التوازي جوهر للتمرکز وقد يساهم في كل من التدرج والإتزان والإنسجام والوحدة لذلك فهو أساس مفيد وليس حيادي . تطبيق التوازي في الزي بنائياً له فائدة كبيرة فنجد في الكشكشة والكسرات إلا أن الكسرات لا تكون متوازية إلا إذا كانت مضمومة وهي دائماً متوازية في الطول (رأسية) . كما نجد في الأحزمة والأساور المستقيمة والجبوب المستطيلة فكلها ذات حواف متوازية مما يعطي أثراً وظيفياً وجمالياً في نفس الوقت . (عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004م ، ص 275-276)

الإنسجام (والتوافق)

يقصد به الوحدة البصرية الممتعة وهو العلاقة التي تستند إلى الذوق السليم بين مختلف الأجزاء داخل كيان واحد ويتم تحقيقه عند استخدام عناصر تصميم بفعالية وفقاً لمبادئ التصميم مما يتربى على التتاغم الإحساس بأن جميع أجزاء الملابس الخارجية تتواءم مع بعضها وتتناسب مرتدى الملابس .

(نجوى شكري ، 2001 م ، ص 155-156)

الإنسجام والعناصر:

أن كل صفة من كل عنصر تلعب دوراً في تحقيق الإنسجام كما تلعب العناصر مع بعضها نفس الدور.

لذلك عند ذكر الإنسجام وتطبيقه في العناصر لابد أن نذكر : توافق صفات العنصر الواحد التوافق بين العناصر مع بعضها البعض.(عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص 377)

تظهر أهمية الإنسجام في وحدة العمل الفنى بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر.
ينقسم الإنسجام إلى أربعة مجاميع وهي :

إنسجام في الصفات وهو توافق بين الحجم والشكل واللون والملمس والقيمة الضوئية وغيرها من الصفات. وهو توافق طبيعي يتم الإحساس به بشكل مباشر.

الإنسجام في الهدف أو الوظيفة وهو موافقة التصاميم المعدة لهدف الإستخدام مثل تصاميم أقمصة الأطفال التي تتسمج مع ما يحبه الأطفال من ألوان وأشكال .

الإنسجام في الأسلوب :

هو التوافق نتيجة ترتيب العناصر في التصميم أو نتيجة تكوين الأسلوب المتبوع في تكوين العناصر كأسلوب المصمم .(منير فخرى صالح ، لبني أسعد عبد الرزاق ، 2011 م، ص 59)

الإنسجام والأسس الأخرى :

جميع الأسس التي سبق ذكرها يساهم في تحقيق الإنسجام هو يعد الأثر والأساس الناتج عن العلاقات المتواقة التي قد تتداعى بسهولة في حالة مخالفة أي أساس .

تطبيق الإنسجام في الزي:

يجب علينا في اختيار ملابسنا مراعات التصميم الناجح المتباشق لقطع مختلفة من الثياب على أن تكون هذه القطع متعددة الإستعمالات وبوجه عام عند تصميم الزي لابد من مراعاة التوافق والإنسجام البنائى والزخرفى .(عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص 379-

(380)

الوحدة Unity

الوحدة في مجال الفن التشكيلي هي تعبير واسع يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل ووحدة الأسلوب الفني ووحدة الفكر أو الهدف أو الغرض من العمل الفني وهذه العناصر جميعها هي التي تثير في الرأي الإحساس النهائي بوحدة العمل الفني .

ولكل تصميم ملبي هدف يراد تحقيقه ووحدة هذا التصميم تتناسب مع هذه الأهداف ، فمن خلال الملابس يمكن أن نجد هذه الوحدة تسعى إلى البساطة وهي تدمج أجزاء التصميم بعضها ببعض ولا يمكن فصل جزء عن جزء . (نجوى شكري ، 2001 م ، ص 156-157)

الوحدة والعناصر :

الوحدة تشمل إستعمال كل العناصر وصفاتها المختلفة أو الغير مباشرة لأنها ذروة الأسس وجامعة لها.

الوحدة الأسس الأخرى :

نظراً إلى أن الوحدة تمثل الهدف الرئيسي من التصميم البصري فإن الوحدة تعتمد على الأسس الإتجاهية والتركيزية والمركبة .

تطبيق الوحدة في الزي :

لابد أن تتكامل الجوانب الوظيفية والبنائية والزخرفية في الزي لتحقيق الوحدة والتكميل .

ومن الناحية البنائية لابد من مراعاة خطوط الزي وأجزاءه عند التنفيذ لتحقيق الراحة وسهولة الإستخدام مما يحقق التكامل الوظيفي والبنائي .

من الناحية الزخرفية لابد من اختيار الزخارف والكلف المتفقة مع طبيعة الزي والمرتدى . فمثلاً الملابس الرياضية والكافوجول تحتاج لأحذية رياضية أما الكلاسيكية تحتاج إلى أحذية أنيقة . (عبد العزيز

أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص 376-388)

الإشعاع Radiation

هو الإحساس بالحركة التي تطلق بإنتظام بكل الإتجاهات من نقطة مركزية مرئية أو مفترضة أو هو خروج الأشعة من مصدر مركزي ينطلق إلى الخارج على شكل دائري كالقطبان الرفيعة الدائرية الموجودة بالبوتلات أو المظلة الشمسية .

الإشعاع أساس اتجاهي يقوم على الإتجاهات وكل إتجاه يتماشى مع قطر الدائرة ، ومن الممكن أن تكون الإتجاهات كثيرة ولكنها غالباً ما تكون قليلة . ولكن الخطوط البسيطة المتقطعة لاتعد أشعاعاً كحرف (X)

الإشعاع والعناصر :

رغم أن الإشعاع يطبق على عناصر قليلة مثل الخط والفراغ والشكل . و إتحاد هؤلاء في الزخارف التصميمية إلا أنه ذا تأثير قوي مفعم بالحركة والحيوية .

الإشعاع والأسس الأخرى :

يستخدم الإشعاع في أربعة أسس وهي : التكرار، التابع التدرج ، الإنقال . كما أنه يساهم في أسس أخرى أكثر تعقيداً .

تطبيق الإشعاع في الزي :

يستخدم الإشعاع في كل من الاستخدامات الزخرفية والبنائية . ففي الناحية البنائية نجد أن الخيارات والبنس والثنيات في خدمة التركيبات الإشعاعية . من الممكن أن تتشع الكشكشة من نقطة مركزية ، ولكن لا تعتبر كل الكسرات والكشكشة إشعاعاً بل قليلاً منها . من الناحية الزخرفية أي شريط زخرفي خطى كما في شريط الترتر أو اللولو أو الزخرف أو الخطوط المتطرزة من الممكن أن يرتبوا في تصميم إشعاعي قوي .

عموماً يجب على المصمم أن يتتأكد من :

1- أن النقطة المركزية لا تقع في منطقة غير مناسبة بالجسم وذلك بتركيز العين على نقطة الإشعاعية .

2- أن يحافظ على الخداع البصري للأحجام التي يريد أن يخفيها.(عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، 2004 م ، ص 303-306)

التبابين Contrast

هو الإحساس بوجود اختلاف واضح التضاد بين الأشياء يظهر الإختلاف بينها . ونحن عندما ندرك هيئة الشكل فإن ذلك يعني وجود إختلافات في المجال المرئي وهذا يعني وجود تباين .
التبابين والعناصر :

يطبق التبابين على جميع عناصر التصميم ولكن التبابين في اللون هو الأقوى في الاستخدام .
التبابين والأسس الأخرى :

على الرغم من الفارق الواضح بين التكرار والتبابين حيث أن التكرار يحتاج إلى تماثل وليس تضاد . كما أن التبابين بين فراغات الخطوط ضروري فيه التوازي .

وإستخدام الإشعاع يحدث تباين المساحة الضيقة للمركز والمساحة الواسعة لمحيط الدائرة الخارجية وهذا النمط يحدث تأثيراً شديداً طبقاً لنوع التبابين من مكان لآخر .

تطبيق التبابين في الزي :

من الناحية البنائية هناك طرق لاحصر لها لتطبيق التبابين في الملابس فاللفق والبنس والذيل والكشكشة وحواف الثنيات كلها خطوط تتبادر مع بعضها البعض في الإتجاه والمسار، وكذلك الأقمشة الشفافة كالشفون ومعتمة كالقطيفة .

التبابين الزخرفية هي التي يتم ملاحظتها ولها تأثير واضح ونجدتها في الكلف والأكسسوارات واللون والزخارف المختلفة . (عبد العزيز أحمد جودة، محمد حافظ الخولي، 2004 م ، ص 329-334)

3-1-3 ماهية التصميم (design): (2,1,3)

هو تلك العملية الكاملة لتخفيط شكل ما وإنشائه من الناحية الوظيفية أو الفعالية ، وتحل السرور والفرحة إلى النفس، وهذا إشباع لحاجة الإنسان نفعةً وجمالياً في وقت واحد. وهو تنظيم وتنسيق مجموع العناصر أو الأجزاء الداخلية في كل مماسك للشئ المنتج - أي التماق الذي يجمع بين الجانب الجمالى والذوق فى وقت واحد .(نجوى شكري ، 2001م ، ص45)

3-1-4 ماهية تصميم الأزياء : fashion design

يقصد بالتصميم فى مجال الأزياء عملية الخلق والإبتكار وإدخال أفكار جديدة عن طريق صياغة وتنظيم العلاقات التشكيلية التي تشمل تكوين الشخص من قمة الرأس إلى القدم،أي تنظيم العلاقات الجمالية المنشودة بإستخدام القماش والكلفة والإكسسوارات مع نوع الجسم المراد التصميم له .(كافية سليمان ، نجوى شكري ، 1993م ، ص7).

3-1-5 مفهوم مصمم الأزياء:

هو فنان بارع يستطيع بوعية العلمي والفنى أن يبتكر من التصميمات ما يتاسب مع فلسفة العصر ومتطلباته، ويلبي إحتياجات أكبر قطاع من الأفراد.

3-1-6 مصطلحات ومفاهيم مستخدمة في تصميم الأزياء

الموضة : fashion

هي النبض السريع الدائم للأفكار والإتجاهات الجديدة فهي الصورة لمدى تكيف الإنسان مع عالمه المتغير . (كافية سليمان أحمد ، سحر على زغلول ، 2007م ، ص213)

الجسم الأساسي للموضة (المانيكان) : Basic fashion figure

هو رسم لجسم نسائي مثالي يصلح لإبتكار وتصميم موضة الملابس عليه " هو الشكل المثالى لعرض الملابس ذو قوام رشيق ، أنيق ، يتميز بالحيوية والشباب ، تتسلل الملابس بسهولة وإنسيابية على شكله الخارجي ".(كافية سليمان ، نجوى شكري ، 1993م ، ص7)

المانيكان (الجسم الصناعي) : mannequin, dress stand, dress form

هو قالب يمثل الجسم البشري ويتطابقه من حيث الهيئة وشكل القوام ويتم شراؤه على أن يكون أصغر من قياسات الجسم البشري المطلوب إعداد الملابس له حتى يتسعى لعطاؤه هيئة وشكل القوام الفردي . (نجوى شكري، 2001م ، ص42)

مفهوم الإقتباس :

هو ميلاد فكرة جديدة بملامح مميزة من خلال واقع ملموس ، أوغير ملموس فهو نقل للطبيعة بتغيير بسيط بحيث لا يفقد الأصل أي أنه بمثابة صياغة جديدة بحيث تتلاءم مع طبيعة مايفعله الفنان الذي يقوم بالإقتباس، فهو عملية يستوحى فيها الفنان أفكاره من عناصر قد تكون طبيعية أو تاريخية أو من خلال الفنون المختلفة.(كافية سليمان أحمد ، سحر على زغلول ، 2007م ، ص191)

3-1-3 طريقة تكوين فكرة تصميم الزي أو الملبس

مراحل تكوين الفكرة لدى مصمم الأزياء:

- الإعداد أو التحضير Preparation:

ويقصد بالتحضير كل ما يقوم به مصمم الأزياء من دراسات ورسوم تمهدية ، وإستطلاع وملاحظة وقراءة وزيارات ، وفحص للطبيعة وتسجيلها بوسائل مختلفة للوصول إلى تحديد معالم الفكر الموجدة . وللتحضير معنى آخر من خلال تواصل الخبرات ونمواها ، فكل إبتكار يصل إليه المصمم يعتبر تحضيراً لإبتكار آخر أرقى منه ، وأيضاً يتضمن التحضير عملية البحث والإطلاع على ما أنتجه السلف من مصممي الأزياء.

- الإحتضان والاختمار Incubation:

وهي الفترة الإنقالية بين التحضير وبروز الفكرة فيها تختمر الأفكار والأراء وتتصهر الخبرات القديمة ، وإستحضار المصمم لمافيه موجهاً طاقته بطريقة لاشورية نحو الإتجاه الجديد .
 فهي الفترة التي يدرس العقل فيها بعمق ، ويدرس الأوضاع ويحاول أن يدرك العلاقات ، ويقابل القديم بالجديد ، والماضى بالحاضر ويصبح الخبره مستبعداً العمليات التي قد تعطل العملية الإبتكارية ويؤكد الأخرى التي تساعد على نمواها ، فيجمع المصمم بطريقة خفية شتات موضوعه ويحاول إستخراج الوجه الجديد .

- الإشارة أو لحظة الإلهام Inspiration illumination :

لحظة الإلهام لا تخضع لتفسير منطقي ، إذ أن حدوثها فى كل حالة يأخذ شكلاً مغايراً للحالات الأخرى ، كما أنها ترتبط بشخصية المصمم إرتباطاً وطيداً ، وتتنوع فى ظهورها حسب الملابس والظروف التي يخوضها المصمم.

فالإلهام هو محور العملية الإبتكارية ، حتى أن تلك العمليات إذا خلت منه تتحول إلى جوانب آلية مكانيكية رتيبة ، لا حيوية فيها.

- التحقيق أو الصياغة والتهذيب definition or verification :

بعد أن تتضح لحظة الإلهام ، ويدرك المصمم ما هو بصدده ، تبدأ الصورة تتضح ويظهر له ما هو مقبل عليه ، فيتولى تنفيذه خطوة بخطوة وهو أقل عناءً مما سبق.

فمرحلة التحقيق تتضمن بناء وتفصيل الفكرة المبتكرة العامة فى الشكل التصميمي وتم عملية الصياغة والتهذيب على أساسى إستبعاد العلاقات غير الأساسية ، وتأكيد الأساسية منها ، وإزالة العوامل العارضة وتأكد القيم الدائمة . [كفاية سليمان أحمد ، سحر علي زغلول، 2007م ، ص21-215]

3-1-3 التشكيل على المانيكان :

التشكيل على المانيكان هو أسلوب لعمل الباترون ولكن يتم التعامل مع الأبعاد الهندسية الثلاثة للأشكال المجسمة مباشرة (المانيكان أو الجسم البشري) لإنتاج باترون معين أو لعمل التصميم مباشرة عليه، وتستخدم أقمشة الدمور أو القطن الخام أو البففة في التشكيل وتنميز جميعها بوضوح خطوط النسيج عند استخدامها لعمل باترون التصميم المطلوب. وقد يستخدم في التشكيل ورق شفاف أملس ذو خطوط متقطعة مطبوعة بفواصل قدرها بوصه واحد، لعمل الباترونات الأساسية المستخدمة في التشكيل على الجسم الصناعي، ويتميز هذا الورق بسهولة تشكيله ووضوح إتجاه النسيج به.

إستخدامات أسلوب التشكيل على المانيكان:

يستخدم هذا الأسلوب في تصميم الملابس خاصة الملابس الراقية (Haut Couture) ويعتبر التشكيل على المانيكان أحد أساليب تصميم وإعداد الباترونات المجسمة للملابس ويستخدم هذا الأسلوب في تنفيذ الملابس ذات التصميمات المتميزة والتي يصعب تنفيذها عن طريق الباترونات الورقية ويحتاج إلى خبرة ومهارة خاصة . كما أنه أسلوب متميز لعمل الباترونات بـاستخدام فن التعامل مع القماش وتطويعه على المانيكان لعمل طراز ملبي معين، ويجب على من يقوم به أن يكون لديه المعلومات الكاملة عن فن الخياطة الراقية وفهم إتجاه النسيج والإحساس بالشكل والخطوط والنسب والدقة البالغة .

بدايات التشكيل على المانيكان:

في منتصف القرن التاسع عشر اكتشف صانعوا الأزياء أن أسلوب إنتاج الملابس من الباترونات الهندسية القريبة من حجم العميل ثم ضبطه وتعديلها كي يطابق جسمه، أسلوب يتطلب وقت طويلاً كما أنه لا يعطى حرية التصميم والإبتكار والمرونة لذلك طور صانعوا الأزياء الأسلوب الكلاسيكي لعمل الذي "تشكيل القماش على الجسم" إلى أسلوب تصميم يمكن بواسطته تشكيل القماش على مانيكان ذي حجم مطابق للعميل ومن هنا بدأ إستخدام التشكيل على المانيكان بصورة عامة وواسعة بهدف تصميم وإنتاج الباترونات، ونظراً لأن بدء ظهور التشكيل كان في فرنسا فقد سمي بأسلوب التشكيل الفرنسي الكلاسيكي . ولم يتغير هذا الأسلوب كثيراً حتى يومنا هذا وهو الأسلوب الذي يستخدمه غالبية مصممي الأزياء الراقية كما أنه يستخدم بطريقه متزايدة بالنسبة لصانعي الملابس الجاهزة.

وفي نفس الوقت السابق تقريباً في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر سنة 1851 بدأ التقدم الصناعي والتطور في صنع الآلات والمakinat وبالتالي أصبح التطور واضحاً في مجال صناعة الملابس وظهرت الخياطة الراقية(Haute Couture)، فمبدها "شارلز فريديريك وورث" الإنجليزي الذي وضع الأساس الأولي لفن التشكيل وكان ذلك في باريس في نفس الوقت الذي اخترعت فيه ماكينة الحياكة وأمام النمو التكنولوجي فإن فن الخياطة الراقية ظهر لكي يربط بين طريقة الخياطة القديمة والملابس الجاهزة فالخياطة اليدوية الراقية تتطلب من صانع الملابس مهارات خاصة تحقق متطلبات العميل الفردي وكذلك القدرة على إنجاز عدد من القطع الملبيـة المتشابهة "الملابس الجاهزة للإرتداء

"Ready to wear garments". ويوضح التاريخ أن الخياطة الراقية تسير مع تاريخ الفن الحديث فقد ظهرت في نفس المكان والزمان الذي ظهر فيه الفن الحديث كما جاء على لسان مانيه "Manet" بأن هذا ليس مجرد تزامن.

وكان بيت أزياء (ورث) هو الأول في بيوت الأزياء من حيث التاريخ والشهرة والمستوى بين بيوت الأزياء الأخرى في ذلك الوقت وكان (تشارلز وورث) يكيف طرزه وتصميماته لتناسب عماله المشهورين، فكانت أزياؤهم مشكلة على المانican كل منهم على حده ليناسب كل زي مرتديه ويكون جيد الضبط عليه ، وقام (ورث) بصنع مجموعات متعددة من الأزياء ، فقد صمم ملابس للصباح (مجموعة ملابس الصباح) ومجموعة ملابس بعد الظهر وملابس مشكلةً بواسطة مانيكان مبطن خاص ولعملاء لهم وضع خاص وهام.

وبصفة عامة فإن الملابس المصنوعة داخل بيوت الأزياء غالباً ما تصنع يدوياً وتضبط لكل عميل بصفة خاصة، وكل تصميم في هذه البيوت يترجم طبقاً لخصائص جسم العميل الذي سيرتدية ولهذا فإن قيمة الملبس الفنية والسعرية تكون عالية جداً لأن ذلك يتضمن خامات رقيقة على مستوى عالي من الجودة والصنع، فكل عميل يشتري الفكرة والتصميم الجيد وكذلك إسم بيت الأزياء الذي يوضع على الملبس.

أنواع المانican:

ولمسايرة التطور ابتكر الإنسان العديد من الخامات لتصنيع المانican والتي تساعده على عملية التشكيل فأصبح المانican الأن يصنع من مواد متعددة مثل ورق الكرتون والسلك والمطاط والإسفنج والبلاستيك، أو من بعض الهياكل المحسنة ومحاطى بقماش خاص معين مثل الكنفاه أو أقمشة من التريكو أو المطاط، وقد يكون المانican هي (عارضه أزياء) أو غير هي (تمثال) ويستخدم كلاً منها في عرض الملابس، أو بغرض تشكيل القماش لصنع الملابس .

أساليب التشكيل على المانican:

توجد خمسة أساليب أساسية للتشكيل على المانican وهي:

1. التشكيل عن طريق عمل توسيع زيادة على السطح الخارجي.
2. التشكيل عن طريق الشق وخفض النسيج لأسفل.
3. تشكيل الموديلات بواسطة الشق وضم الثنيات والكسرات.
4. تشكيل الموديلات بواسطة الشق ولف ظهر القماش والإضافة له.
5. تشكيل الموديلات بواسطة ربط الاتساع برباط أو عقدة.

(فاسونايد: موقع تصميم الأزياء ، يونيو 2013)

٣-١-٩ الباترون الأساسي

ما هو الباترون الأساسي :

هو الباترون الذي يبني ويرسم عليه تبعاً لمقاسات معينة ليناسب الجسم تماماً بأقل عدد من الخياطات وأقل عدد من البنسات. وهو أساس تصميم أي ملبس وقد يسمى أحياناً بالباترون الرئيسي. والباترون الأساسي هو باترون يتبع الخطوط الطبيعية للجسم ويتأثر قليلاً بإعتبارات أخرى وهدفه الأساسي تزويد المصمم بأساس لا يتغير والذي يمكن إنتاج باترونات أكثر تخصصاً عند الضرورة.

(نجلاء محمد أحمد ماضي ، 2015 م ، ص 9)

نبذة عامة عن الباترونات :

لم يكن موجوداً في الماضي الباترون المدروس بالشكل المعروف لدينا الأن حتى يمكن الإعتماد عليه في التفصيل الملابس ولكن ظهر في نهاية القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر عشر أعمال فنية ومحاولات في مجال التفصيل والحاياكة في القرن التاسع عشر نشأت أهمية خاصة في طريقة التفصيل وإعداد الباترون كما ظهرت أيضاً مجلات المرأة والموضة مع بداية هذا القرن ونهاية هذا القرن ظهر أسلوب القص تبعاً لمقاسات في عمل الباترون ومنذ عام 1940 ظهر العديد من الكتب الصغيرة بها رسومات توضيحية للباترونات وفي الوقت الحاضر تعددت طرق عمل الباترون لأنواع المختلفة بين الملابس وبنبت معظم هذه الطرق على الأسس العلمية والهندسية الصحيحة وكذلك على دراسة دقيقة لجسم الإنسان . (المراجع السابق)

بداية ظهور الباترون الأساسي المسطح الحديث :

لقد اعتمدت الطريقة في عمل الباترون (النموذج) على مهارة ودقة من يقوم بالخياطة كما اعتمدت على الخبرة في هذا المجال وقد إشتهر الفرنسيون بذلك منذ القدم وإليهم يرجع الفضل في إبتكار وإدخال معظم التحسينات والتغييرات في هذا الرداء . وكانت المصدر الذي يستمد منها تلك التصميمات باقي الخياطين في جميع أنحاء العالم على مستوى المجهود الفردي لكل منهم ، ومن إنتشار الصناعة في جميع المجالات أدخلت الملابس ضمن الإنتاج بالجملة وكان ذلك في أوائل القرن العشرين . ولكن حدث أن إندلعت الحرب العالمية الأولى التي تسببت بعزل أجزاء العالم عن بعضه البعض والتي كانت السبب المباشر في التفكير لإنتاج الباترون الأساسي الحديث وذلك بعد توقف مصدر التصميمات والباترونات المبتكرة الأوروبية وتعدز وصولها إلى أصحاب مصانع الملابس في أمريكا وقد كانت طرز الملابس في ذلك الوقت تأخذ شكلاً مستقيماً وبدون تكسيم مع حزام على الأرداف، كان هذا التصميم لشكل الرداء يحتاج فقط إلى استخدام باترون أساس له بنسه واحدة تحت الذراع كوسيلة لعمل الباترونات بسرعة ودقة، ومناسباً لأسلوب الإنتاج بالجملة وقد كانت التصميمات الأصلية للملابس تبتكر على القماش الخام بتشكيله على نموذج الجسم وينتج من ذلك إختلافات بسيطة في الأحجام، هذه تؤدي إلى عدم إمكانية استخدامها في الإنتاج بالجملة .

وفي عام 1925م أدرك المصممون الفرنسيون أن السوق الأمريكي الكبير أخذ يبتعد عنهم فقاموا بذكاء ودهاء بتغيير شكل الملابس المستقيمة إلى ملابس ملتصقة ضيقة الضبط تتبع إستدارات الجسم الأنثوي وهكذا الバترون أصبح الباترون الأساس المبتدئ المستقيم الشكل والمستخدم في صناعة الملابس الأمريكية لافي بالغرض المطلوب منه، فبدأ الكفاح من أجل تطوير وتكوين باترون أساس يضبط بالتصاق على الجسم ويصلح في نفس الوقت كأسس لإعادة إنتاج الملابس المنفذة والمشتراة وتحتوي على قصات وتفصيل معقد في الوقت وجاء المحاولات الأولى لتطوير الباترون الأساسي مخيبة للأمال، فقد أتبع كل من أصحاب المصانع باترون خاص به ولكنها كانت باترونات غير جيدة البناء، وسيئة التشكيل وكانت ضبطها ضعيف وإنسدالها رديء.(نجلاء محمد محمد ماضي، 2015م، ص 6-8)

3-1-10 تصميم الأزياء- مراحل التصميم في مجال الملابس الجاهزة:

أولاً: فكرة مبدئية عن هيئة التصميم يتم وضعها بواسطة المصمم ، ويمكن أن يتم هذا بالرسم على الورق أو الكمبيوتر، أو بـ التشكيل على المانيكان. وبعد وضع التصميم يمكن البدء في التفكير في الألوان والخامات والإكسسورات.

ثانياً: عمل الباترون سواء عن طريق نظم الباترون المسطحة أو تحويل الباترون المُشكّل على المانيكان إلى باترون تصنيع، ويتراوح عدد قطع الباترون المطلوبة لتنفيذ التصميم حسب درجة تعقيده، ثم يستخدم هذا الباترون في قص القماش.

ثالثاً: وبعد قص قطع القماش حسب الباترون تبدأ عملية الحياكة بما يتاسب مع شكل التصميم وفي هذه المرحلة يطلق عليه إسم عينة.

رابعاً: بعد الموافقة على العينة يبدأ التخطيط للإنتاج Production planning ويبدا تكرار الخطوات الثلاثة السابقة لكن بشكل كمي حيث يفرد القماش على شكل طبقات متعددة كما يتحول الباترون إلى ماركر قص Marker

وعلى حين يعتبر الترتيب السابق ذكره ترتيب قياسي في إنتاج الملابس الجاهزة إلا أنه قد يختلف في بعض الحالات مثل ملابس الفولي فاشن. [فاشونايد: موقع تصميم الأزياء" تصميف: تصميم أزي 30 يوليو 2014]

يعتبر مصمم الأزياء المحرك الأول بل الأساسي في مجال تصميم الأزياء والموضه وكل مصمم مصدراً أو أكثر يلهمه بأحساس نحو فكرة معينة تؤدي إلى فكرة جديدة، وهكذا تتولد الأفكار بعضها من بعض، فالموضه الجديدة أو التصميم الجديد ينبع من الموضه السائدة السابقة أو التصميم السابق. وهكذا تتجدد الإبتكارات كما تتعدد من مصمم آخر.

والمصمم الناجح هو الذي تصاحبه متعة التجديد ونزعة الإبتكار ويحاول أن يصل إلى مراحل حل المشاكل التي تؤدي غالباً إلى أفكار جديدة وإستعمالات حديثة فيحاول كل مبدع التعبير عن ذاته

من خلال ما يقدمه في صورة تصميمات وتنجلى قيمة المصمم فيما يضيفه إلى العمل من إبتكار ويأتي مع ذلك إحساس بالثقة بالنفس .

فالتصميم الخالق في صناعة الموضة والأزياء يبني نجاحه على الفكرة الجيدة والحظ وإنسجامه مع اللون والخامدة من حيث التركيب النسجي ونوعية الخامدة وخواصها ومعالجتها وإنفاقها مع طبيعة الجسم من الناحية التشريحية ومراعاة الراحة في إرتدائها وتغطية متطلبات المستهلك من جهة أخرى .

(عماد عبدالكريم زكي ، 2011م ، ص 9، 10)

المبحث الثاني كيف تتم عملية تصميم الأزياء

١-٢-٣ مفهوم الزي

مقدمة:

الزي ممارسة إجتماعية و عنصراً ثقافياً يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالعناصر الثقافية الأخرى كالأعراف و العادات و التقاليد و يتأثر بالعوامل الإقتصادية و السياسية و الإجتماعية و عناصر أخرى خارجية كالبيئة مما ينشئ التباين في الشكل و الخامة و اللون بين كل مجموعة و أخرى. فسكان المناطق الباردة يتذمرون من الصوف كخامة أساسية في صناعة ملابسهم لملائمتها لطقوسهم و يحرضون على تغطية أجسامهم إبقاء البرد القارص . بينما عند سكان المناطق الحارة (الإستوائية) و المناطق المدارية يرتدون الأزياء الخفيفة و التي يعتمد في معظمها على الخامات المصنعة من السيلولوز كقدماء المصريين حيث يقومون بتغطية أجزاء من أجسامهم كما نرى في سكان الجزر الكاريبية و الشعوب اللاتينية . أما من حيث اللون فإن الشعوب المتحضرة تميل إلى استخدام الألوان الباردة كالرمادي وفقاً للزمن والمناسبة فالأزياء النهارية تمتاز بالألوان الباردة أما الألوان الداكنة فهي للأمسيات كالأزرق والبني والأسود أما معظم شعوب الدول النامية فيفضلون الألوان الحارة كاللون الأحمر والوردي والبرتقالي دون مراعاة للأوقات المناسبة لإرتدائها وذلك للظروف الإقتصادية لتلك الدول التي تحد من إقتائهم لأزياء متعددة تتناسب كل زمان.(زينب عبدالله ، 2000م ، ص 35)

والأزياء عموماً مررت بمراحل تاريخية مختلفة تطور من خلالها الزي من حيث الشكل والخامة حتى أصبح على ما هو عليه الآن . إذ أن أول لباس يستخدمه سيدنا آدم عليه السلام كان من أوراق الشجر . وبعدها تطور الإنسان وإستخدم جلود الحيوانات ، ثم وظف النباتات ووبر الحيوانات في صنع خيوط رفيعة من النباتات كالكتان وصوف الحيوانات والتي نسجت مع بعضها البعض في شكل قطع صغيرة يمكن تفصيلها ومن ثم تجميعها لتكوين الزي المطلوب ، وبعدها تطورت صناعة المنسوجات وظهرت الملابس القطنية والصوفية والملابس الحريرية . (منى فاروق خليل ، 2009، ص 117)

الملابس هي الجلد الثاني للإنسان ، وتعتبر من الحاجات الأساسية له ، وأصبحت تشكل مكوناً ثقافياً و إجتماعياً و إقتصادياً لا يمكن فصلها عن الإنسان . و يبقى لدينا سؤال و هو ماهي الأسباب التي من أجلها يرتدي الإنسان الملابس، ويظل متمسكاً و مبدعاً فيها عبر العصور؟

وفقاً لما أشارت إليه الدراسات و البحوث التي اجريت في سيكولوجية الملابس إلى دفع الأفراد نحو الإتجاهات الملبيسة وهي جذب إنتباه الآخرين و الدين و الإحتشام ، ومسايرة الموضة ، و تحقيق الذات ، والتكيف مع الآخرين ، والحماية ، بالإضافة إلى النسب و الإنقاء ، و المكانة الإجتماعية. (يسري معرض، 2014م ، ص 218)

الملابس بالنسبة للإنسان في الحقيقة تعد بمثابة جسده الذي يراه الناس ، و من هنا نشأت علاقة وطيدة بين الملابس و القيم الأخلاقية و الثقافية و الدينية . فمنذ قديم الأزل عملت الأزياء دائماً كرموز

تدل على الوضع الاجتماعي والإقتصادي ، وتدل على الإنتماء إلى جماعه أو طبقة معينة في المجتمع. كما أن لها دلالات أخلاقية خاصة في جميع المجتمعات تقريباً تختلف بإختلاف الموروثات الثقافية والدينية والأخلاقية في تلك المجتمعات . لذا فإن الدلالات الأخلاقية التي توصي بها أي تصميم ملبي أهمية كبيرة في التقييم الجمالي لهذا التصميم ، ربما أكثر مما هي الحال في أي من أعمال الفن الأخرى. (كفاية سليمان أحمد ، ميراهان فرج ، 2009 م ، ص 244)

2-2-3 الأزياء المروية

مقدمة :

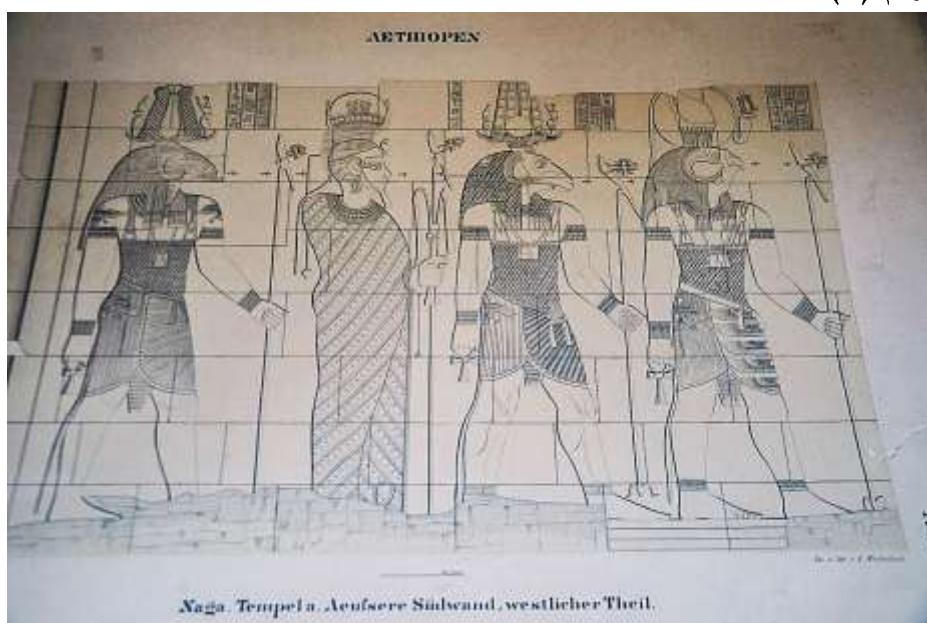
إن العصور التاريخية السودانية حتى ما قبل المسيحية والتي تتمثل في (عصر كرمة، نبتة، مروي، وعصر المجموعة المجهولة) يمكن أجمال موضوع الأزياء بالزي في عصر مروي. فحضارة مروي تبرز كمرحلة وسيط في تاريخ الحضارات السودانية القديمة بعثت لنا حضارة سودانية حقة منفردة، تطورت العناصر المحلية فيها إلى مرحلة عظيمة من الرقي وبلغت فيها أوج إزدهارها الحضاري . (صلاح عمر الصادق، 2006 م ، ص 61)

النسيج كان بالتأكيد صناعة وطنية أخرى في الفترة المروية، كان أغلبها من القطن مع إستعمال وفير للزخارف بالتطريز وبكرات الربط . (وليم ادمز، 2005م، ص 343)

كانت الأزياء المروية فريدة من نوعها، فقد تتنوعت وتعددت حسب المناسبات التي كانت سائدة في العصر المروي من طقوس تتوج للملوك والملكات وممارسة الطقوس الدينية وغيرها من مناسبات. كما إختلفت الخامات التي صنعت منها، كما تدرجت الأزياء من زي بسيط إلى زي معقد وكثير التفاصيل التي تميزه. وكل شخصية من شخصيات المجتمع لها الزي المميز لها أو الأزياء المميزة لها حسب مكانتها ووظيفتها في المجتمع المروي القديم . لم تجد الأزياء المروية حظاً وافراً من البحوث والكتابة والدراسات عنها، حيث يمكننا أن نقول أنه تم أهمال هذا الجزء العظيم من تراث الحضارة المروية .

لذلك سوف أتناول مجموعة من صور آثار الحضارة المروية التي تُظهر الأزياء المروية والمناسبة التي تم إرتداء الزي خلالها أو لأجلها، مع الشرح والوصف.

الصورة رقم (1)



في الصورة رقم (1) مجموعة من الآلهة يقودها الإله ابادماك على الجدارين الشمالي والجنوبي لمعبد الأسد ابادماك بالنفعة وحيث يقومون بإستقبال الملك نتكماني والملكة امانى توري

وإينها أرخنخير في مشهد تعبدى في الجزء الآخر من المعبد وباركة الملك والملكة وإنهما من قبل الآلهة حيث ترتدي الآلهة الأربعة مجموعة من الأزياء التي تختلف في تفاصيلها .

يرتدى الإله الأول من جهة اليمين زيًّا للآلهة مع تاج وصولجان مع كامل زينته ويحمل فى يده اليمين مفتاح الحياة يتكون زيه من المجلول (وهو رداء قطني (دمور)) مفتوح من الأمام يثبت بحزام على الوسط (الخصر) يكون من الجلد وبه جزء ينزل إلى أسفل الرداء الأمامي يتعاكس كلا طرفيه ويثبت بالحزام الجلدي .

أما الجزء الأعلى من الجسم فيرتدى قميص يشبه الدرع الحربي الذى يصنع من سلاسل الحديد ويثبت على الأكتاف بحمالتان من الحديد شكلاهما مميز .

أما الزينة عبارة عن حجلان على رجليه ومجموعة أساور على كلتا يديه والتاج على شكل قرص الشمس الكبير مع أفعى على الجهة الأمامية .

أما رداء المجلول مزين بزخارف وخطوط طويلة من الجزء الأيسر على شكل أجنحة متكررة من الأعلى للأسفل .

الإله الذى يقف خلفه فقد كان زيه يشبه زي أبادماك مع إختلاف التفاصيل فقد إرتدى المجلول قميص يشبه الدرع الحربي والتاج وزينته ويحمل بيده صولجان وبيده اليمنى مفتاح الحياة .

وقد كان التاج عبارة عن قرص الشمس خلفه قناديل الذره وعلى الجانبان الأيمن والأيسر .

أما القميص فله نفس الشكل والذي إختلف فى تفاصيله الزخرفة التي على الجهة اليسرى أما الجهة اليمنى فلم تتغير فى زخرفتها .

أما الإله الثالث الذى يقف خلفهما فقد إختلفت ملابسه تماماً عن الإلهين السابقين فقد إرتدى رداءً يشبه المفحة ولكن أنه أشبه بأن يكون عباءة تغطي جسمه كله من الكتفين إلى أسفل القدمين العباءة مزينة بكولة أو عقد من الخرز على الرقبة وقد إشتهرت الحضارة المروية بتصنيع مثل هذه العقود . مع أساور بنفس الشكل على اليدين وزخرفت العباءة بخطوط مائلة تحتها نقاط تمتد إلى نهاية كل خط مائل . ويحمل الصولجان ويرتدى تاج به قرص الشمس المزخرف بأفعى فى الجهة الأمامية ويتولى شريط من الجهة الخفية للتاج الذى لا يشبه التيجان الأخرى التي فى الصورة .

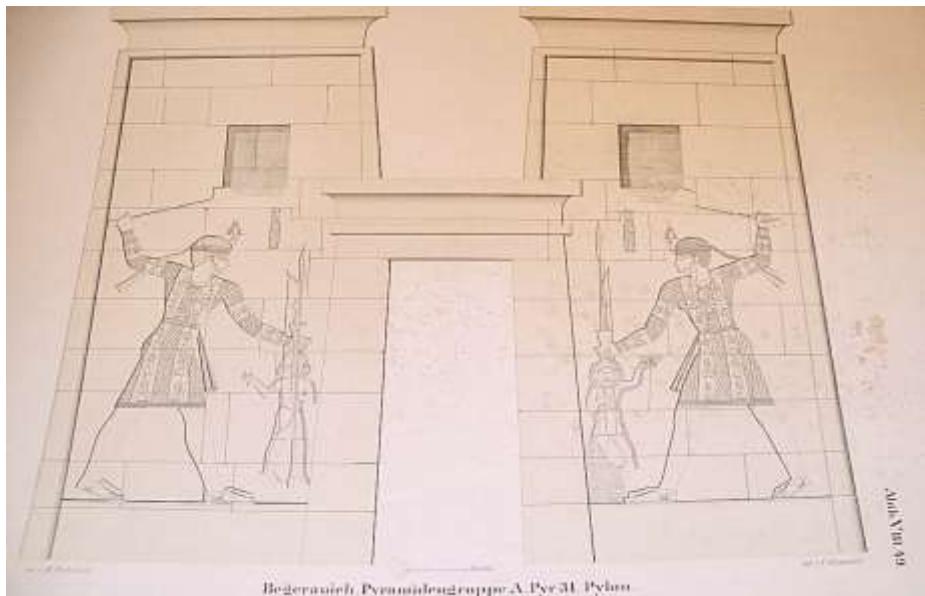
الإله الرابع كان زيه يشبه زي الإله الثاني الذى فى الصورة مع إختلاف التاج الذى كان يتميز عن باقى التيجان وكذلك يوجد وشم على كتفيه على شكل طائر بأجنحة مفرودة . وقد إشترك الآلهة الأربع بإرتداء العقود وحمل الصولجان والزينة التي تزيينا بها .

فى هذه الصورة رقم(2) يظهر الملك نتكاماني على بوابة هرمه . هذه الصورة يظهر فيها الملك نتكاماني على بوابة هرمه حيث يظهر الملك وهو يرتدى زيًّا حربيًّا ويحمل بيده اليمنى فأس . يضرب به الأعداء وبيده اليسرى ممسكاً الأسرى من رؤوسهم وشعورهم وبيده مجموعة من السهام والرماح والأقواس .

الذى الحربي الذى يرتديه الملك عبارة عن جلابية من قماش قطني به زخرفة على شكل حلقات متراابطة . تكون من قطعة نسيج صنعت منها الجلابية ويصل طول الجلابية إلى الركبة وعلى الجلابية

أشرطة من القماش مكتوب عليها برموز اللغة المروية تنزل من الكتفين من أعلى إلى أسفل الجلابية وتلتقي الأشرطة على يديه ويرتدي حزام رفيع من نفس قماش الجلابية ويرتدي حذاءً جلدياً في قدميه يشبه أحذية أو صنادل الرومان .

الصورة رقم (2)



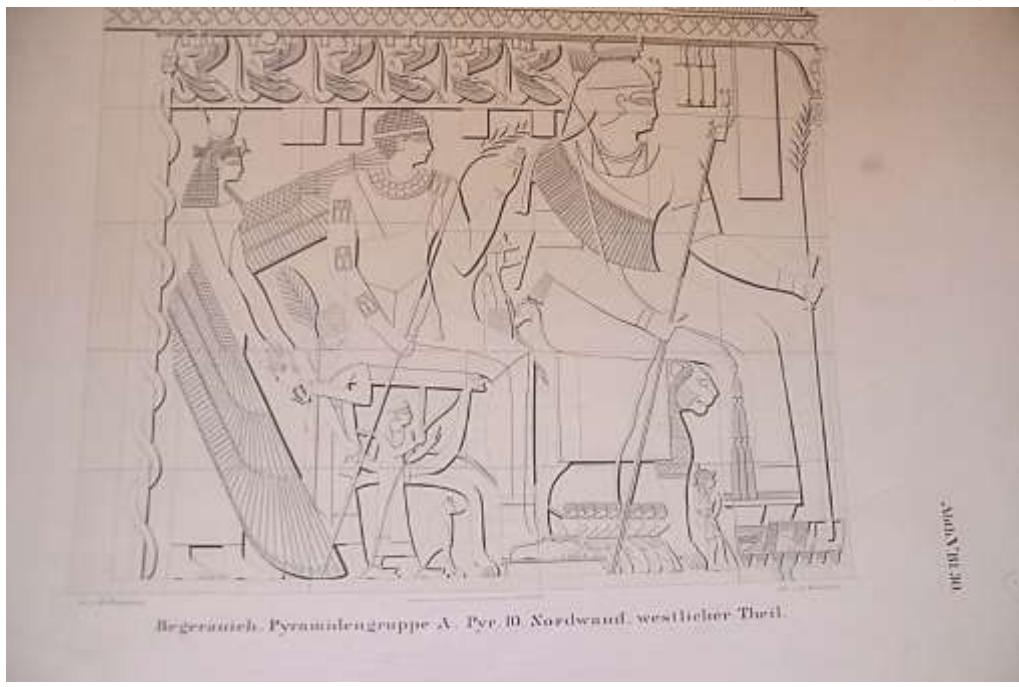
في هذه الصورة رقم (3) المشهد المتكرر على جدران المعابد الجنائزية ، الملحة عادة بواجهة الهرم فيظهر الملك المتوفى جالساً على كرسي العرش يستقبل موكيأ.(عمر حاج الزاكى، 2005م، ص76)

تظهر معه الملكة جالسة على كرسي العرش وخلفهما الآلهة إيزيس المجنحة لحمايتهم. وتحتهم مجموعة من التابعين جنود وخدم وكذلك مجموعة أسرى تم ربط أيديهم إلى الخلف جالسين على الأرض .

إرتدى الملك جلابية طويلة تصل إلى كاحل القدمين قصيرة الأكمام وشال يلف حول الجسم من على الكتف الأيمن ينزل تحت اليد اليسرى ملتفاً إلى الخلف.

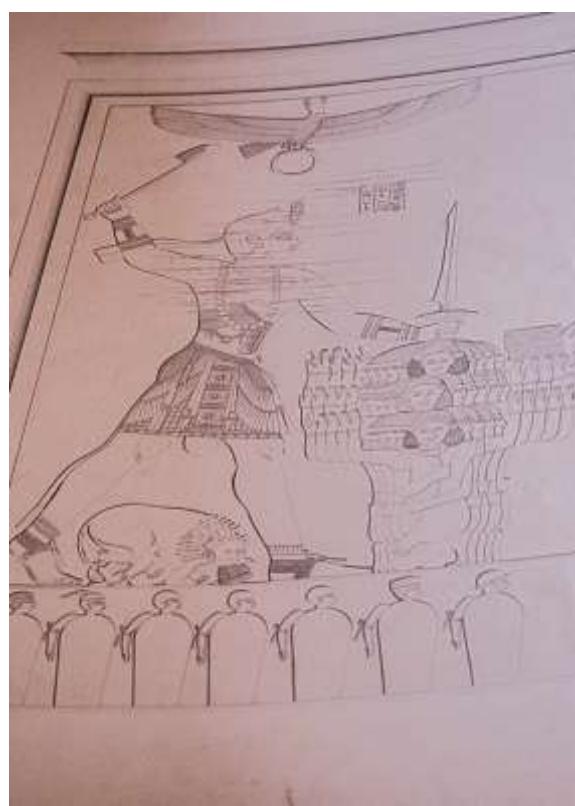
وهذا الشال مميز حيث به كنار سادة على الجزء الأعلى منه ، ومن بعد الكنار دوائر متلاصقة ممتدة مع الكنار وبافي الشال خطوط رأسية ولكنها تظهر عند إرتداء الشال خطوط مائلة . أما الجلابية فقد كانت بفتحة رقبة قريبة إلى السرويس منها إلى الدائرية وبها شرايط أربطة تتدلى إلى طرف الجلابية من الأسفل . كما إرتدى الملك تاج بسيط فوقه نوع من أنواع الزواحف مربوط فى وسطه بشرط يه أفعى من جهة الأمام . وفي طرف الجلابية كنار (على خط الذيل) رفيع . ويحمل بيده اليمنى صولجان وحبل ربط به الأسرى الجالسون تحت عرشه ، وعلى يده اليسرى ممسكاً غصن أو عود شجرة في طرفه أوراق الشجرة .

الصورة رقم (3)



أما الملكة فقد ارتدت رداءً يشبه الفساتين حيث له حمالتان على الكتفين بفتحة ربقة مربعة ، يصل طول الفستان أو الرداء إلى الركبتين من غير أكمام . وتنزین الملكة بأساور وعقد جميل حملت بيدها صولجان أشبه بغضن شجرة تعریته من الأوراق تارکین طرفه ممتلاً بالأوراق . وبيدها اليسرى مجموعة من الخواتم على الأصابع وسوار واحد على مفصل كفها . وعلى رجليها خلخالان وترتدي حذاءً بقدمها أشبه بالصندل (شبس) .

الصورة رقم (4)

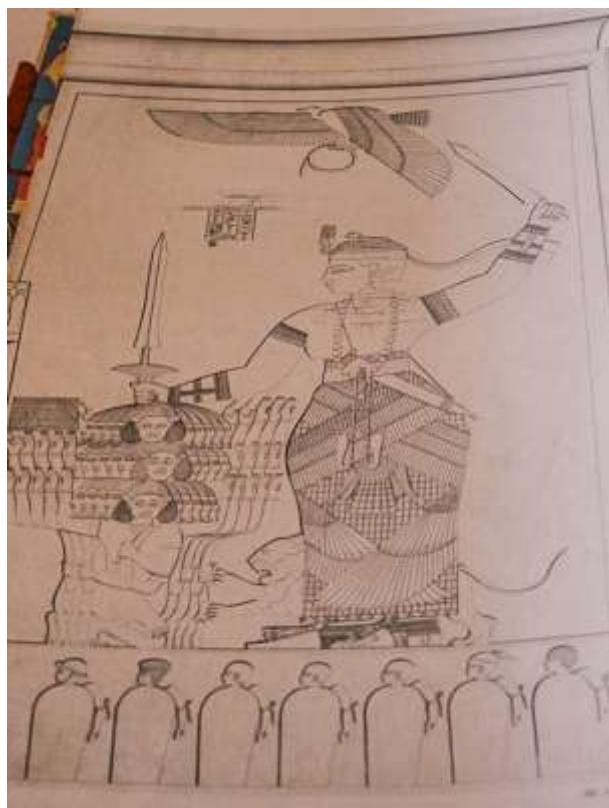


تظهر هذه الصورة رقم(4) الملك نتمانى على واجهة بوابة معبد الإله الأسد بالنقعة ممسكاً بالأسرى أو الأعداء بيده اليسرى من شعورهم ، وبيده اليسرى أيضاً سيفاً، أما يده اليمنى يمسك فأساً مرفوعاً لكي يضرب به الأعداء. وفوقه يحلق أحد الطيور (صقر) ممسكاً حبلًا برجليه بإشارة لمساعدته للملك في ضرب الأعداء. ويوجد أيضاً الأسد أبادماك يأكل جثث الأعداء بين رגלי الملك وفي الأسفل مجموعة من الجنود .

ويرتدى الملك نتمانى زيه الحربي الذي يتكون من المجلول المزخرف بالأجنحة وحزام فى الوسط من الجلد المزین بنقوش على شكل زهور متفتحة وأفعتين تنزلان من أعلى المجلول على طرفي الحزام. ونهاية الحزام أطول من المجلول الذي يصل طوله إلى فوق الرقبة بقليل. وجدير بالذكر أن للمجلول حزامين واحد يربط ويثبت المجلول على وسط الجسم أو البطن ويعمل كنكبة بالعادمية السودانية ويتدلى طرفه ببكرات ربط. أما الحزام الذي في وسط المجلول من جهة الأمام فهو حزام للعورة من الجلد .

ويرتدى الملك بقدميه حذاءً من الجلد يشبه الصندل أو (الشبط). ويرتدى تاج بسيط مربوط بشريط به أفعى من جهة الأمام. وفوقه تمثال صغير لكبش، كما تزين بعقد مصنوع بحبات كبيرة مدوره من الذهب يصل طوله إلى البطن وبالعقد دلالة على شكل تمثال صغير. وكذلك يرتدي في كلتا يديه أساور درعية يرتديها لحمايته، وهذه الأسوار الدرعية موجودة في البلدان المجاورة وتستخدم في الحرب.

الصورة رقم (5)



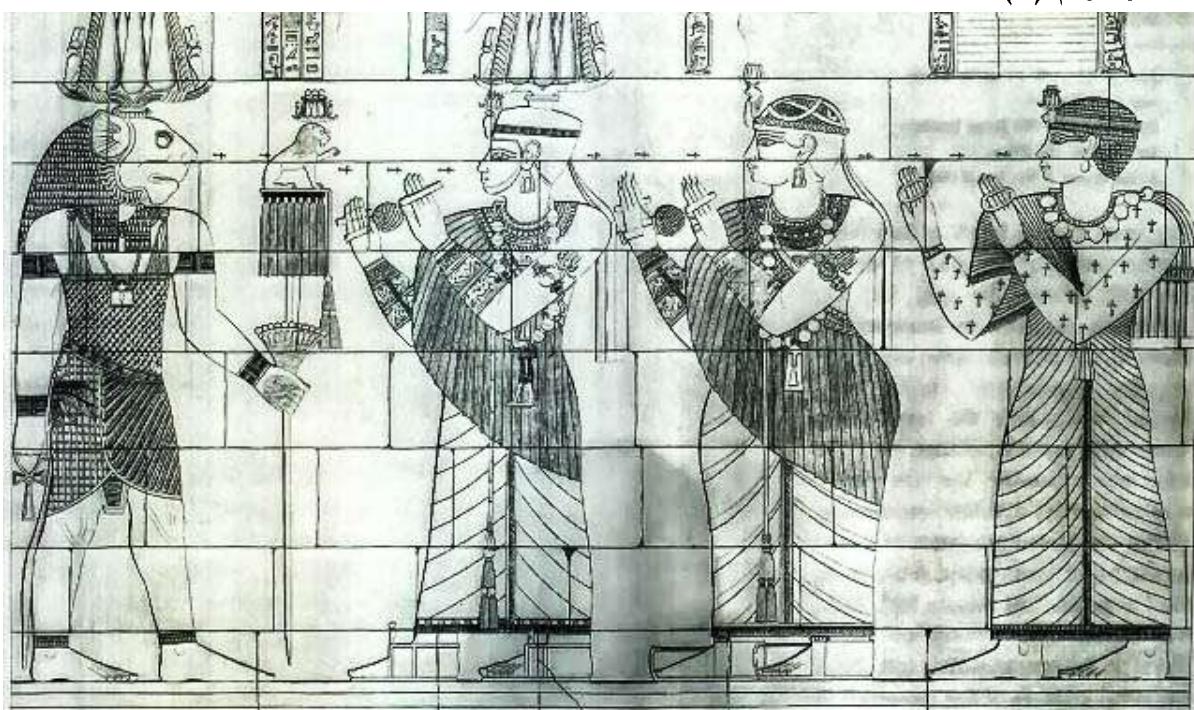
نجد في هذه الصورة رقم(5) مشهد للملكة الكنداكة أمانى توري زوجة الملك نتمانى وهي تقف في نفس وضعية الملك ، في واجهة بوابة معبد الأسد بالنقعة ، وهي تمسك الأسرى وأعداء البلاد بيدها

اليمنى ومعهم سيف مرفوع إلى الأعلى ، أما يدها اليسرى فتمسак سيف مرفوعاً لتضرب به الأعداء . وخلفها أسد يهجم على أعداء البلاد . وفوقها يحلق نسر ممسكاً حبلًا . ويوجد في الأسفل جنود . ترتدي الملكة الكنداكة أمانى توري زياً حربياً رائعاً جداً . عبارة عن رداء يشبه الفوطة أو ما يعرف محلياً بإسم القرقاب فى أسفل الجسم ويبداً من تحت الصدر مباشرة ، تاركاً منطقة الصدر بدون تغطيه . كما تزين بعقد طويل مصنوع من الذهب على شكل حبات دائيرية وبه تمثال صغير (دلالة على شكل تمثال) ، وتأج جميل جداً به أفعتين من الأمام وفوقه تمثال ل羯ش جالساً (على بدن التاج) . وترتدي الأساور الدرعية ، وأساور أخرى عادية فى أعلى ذراعيها .

أما الفوطة أو القرقاب فقد كان يصل طوله إلى كعب القدمين مظهراً أسفله القدم مرتدية حذاءاً أو صندل من الجلد مزخرف برسومات وهو يشبه حذاء الملك .

يتكون القرقاب من قطعة واحدة من القماش مزخرفة بأرضية على شكل مربعات صغيرة ، وعليها زخارف على شكل جناحان ملتفان على القرقاب أو قد تكون قطعتان من القماش على شكل أجنحة ، أو قد يكون ريشاً حقيقياً مرصوص مع بعضه البعض مكوناً أجنحة . كما يثبت القرقاب حزام من القماش ، وهذا الحزام يثبت أيضاً تحته غمد السيف الذي تحمله بيدها . ويتدلى من على الحزام قطعة مصنوعة من المعدن .

الصورة رقم (6)



هذه الصورة رقم (6) تجمع بين الملك نتكماني وزوجته الكنداكة أمانى توري وإبنهما الأمير أرخنخير فى جدران معبد الأسد بالنقطة . يتبعدون فى مواجهة صف من الآلهة ولكن يظهر فى هذه الصورة فقط الإله الأسد أبادمك الذى يقودهم .

نبدأ بالشخصية الأولى من جهة اليمين وهو الأمير أرخنخير وهو يرتدي زياً تعبيداً عبارة عن جلباب يشبه الجلاية السودانية كثيراً فى وقتنا الحالى . ومن فوقها يرتدي عباءة رجالية ، يرتديها

بشكل غير كامل حيث يخرج أحد كتفيه ويده منها مظهراً الجلابية أو الجلباب ، ومعهما ملفحة أو شال صغير يظهر في الخلف متسللاً أو قد يكون هذا كم العباءة الذي لم يدخل به يده . ونجده متزين بعقد بحبات دائرة مصنوع من الذهب . ويرتدى تاج بسيط ، ويرتدى قرطان فى أذنيه وقد كان حافي القدمين .

وأمام الأمير تقف والدته الكنداكة أمانى توري ترفع يديها تعبداً للآلهة . ترتدى القرقاب فى الجزء الأسفل من الجسم تتسلل منه بكرات الربط (شريط) ، أما الجزء الأعلى مغطى بشال عريض مزخرف بكخار رفيع فى أعلى وخطوط رأسية تظهر خطوط مائلة عند إرتداءه ، ويغطي الشال الكتف الأيمن وزراعها الأيمن حتى مفصل الكوع ، وينزل الشال من الكتف إلى منطقة الحوض والأرجل ماراً بمنطقة الصدر . ومثبت كلا طرفى الشال فى الخلف ولا يظهران فى الأمام وهذا الذى يشبه جداً الساري الهندي فى طريقة إرتداءه إلا أنه من قطعتين .

وقد تزينت الملكة بكمال زينتها من عقد عريض على الرقبة ، وعقد طويل بحبات دائرة تتسلل منه طلامس دينية وترتدى مجموعة من الأساور العريضة فى كلا يديها وسوار فريد فى شكله فى أعلى ذراعها اليسرى .

وترتدى تاج جميل مربوط بشرط متدلى فى الخلف إلى أسفل الظهر . بالتاج من الأمام أفعى ترتدى تاج على شكل قناديل الذرة ومزخرف فى الأعلى بجسد الأفعى الزاحفة من على التاج إلى الجهة الأمامية منه . وترتدى الملكة فى قدميها حذاً من الجلد لا يشبه الذي إرتدته مع الزي الحربى . أما الملك نتكامانى فزيه وزينته تشبه زي الملكة مع اختلافات قليلة . حيث أن التاج كان أكبر حجماً ومزين بقناديل الذرة الضخمة الحجم . كما يوجد به جزء يحكم ثبيته على رأسه يمر من على أسفل الذقن إلى الجهة الأخرى من الرأس وبه شريط يربط على التاج وبالجهة الأمامية توجد أفعى ترتدى تاج على شكل قناديل الذرة .

أما الإله أبيدماك الذى رأسه رأس أسد وجسده جسم بشري يرتدى على رأسه تاج الملك نتكامانى ويرتدى المحول ويحمل بيده اليمنى مفتاح الحياة وبيده اليسرى يحمل صولجان جميل جداً به تمثال الأسد يرتدى تاجاً به تمثال الأسد يرتدى تاجاً جالساً ويرفع بيده اليسرى إلى الأمام باتجاه الملك ويتدلى من القاعدة التى يجلس عليها تمثال الأسد فى الصولجان شريط وتحت الشريط حيث يمسك الإله أبيدماك الصولجان به زخرفة لزهرة اللوتس ثلاثة الأبعاد .



هذه الصورة رقم (7) مأخوذة من بوابة هرم الجرياوية رقم (6) للملكة (الكنداكة) أمني شخيتو Amani shakete . حيث تحمل بيدها اليسرى حبلًا يلتقي حول عنق مجموعة من أعداء البلاد مختلفي المناطق ويثبت ذلك أغطية الرأس كما تمسك الملكة في نفس اليد بقوس به مجموعة من الأسمهم، أما بيدها اليمنى فتمسك بها حربة وتشابه الوقفة نفس وقفه أمني تيري كما أن الملابس والزينة تتشابه أيضًا وإن كانت الملابس هنا تغطي كافة أجزاء الجسم ففي الجزء الأسفل حتى كعب القدمين وفي الجزء الأعلى حتى مرفق الكفين والرداء يشابه تماماً الرداء الذي ترتديه الملكة أمني تيري والذي أبرز في الخلية القريبة لنفس المعبد (معبد الأسد بالنقعة) فقد مثل أيضاً بالنحت الغائر كما تشير إلى أن الزينة في كافة الأشكال متشابهة وخاصة العقد ذو الحبات الدائرية الذهبية التي تنتهي من أسفل بتماثيل صغيرة على شكل دلالة ويمثل أحد الآلهة . ونجد نفس العقد والدلالة في صور الملك نتكماني في نفس معبد الأسد بالإضافة إلى أن الأشرطة المتدرية من أكتاف الملكتين إلى أسفل حتى نهاية الرداء ومنتهية بعقدة تنزل منها خيوط تتشابه مع الشريط المتدربي من كتف الملكة . (صلاح عمر الصادق ، 2006م ، ص 62,63)

حيث يمكننا وصف زوج الملكة أمني شخيتو ، بأنه يتكون من قطعتين ، الأولى عبارة عن القرقب الذي يغطي الجزء الأسفل من الجسم ، وأما الثاني فهو شال عريض جداً مزين بخطوط رأسية

وعند إرتداءه تظهر وكأنها خطوط مائلة . وهذا الشال يغطي اليدين حتى الكوع . أما الجزء المزخرف في ساعد اليدين فهو عبارة عن مجموعة من الأساور .

أما التاج فهو تاج ضخم وكثير الزينة ، وهذا التاج يتكون من قاعدة تشبه الخوذة تغلف الرأس وبها جزء صغير يلتف حول الأذنين ويزينهما ، وعلى القاعدة أو الخوذة الجزء الأعلى من التاج الذي به قاعدة أخرى من القرون وعليها قناديل ذرة ورموز أخرى ويتوسطها قرص الشمس ، وعلى طرفى القرنين تجلس أفعتين على رأسيهما دائرة . وعلى القاعدة أو الخوذة (الجزء الأسفل من التاج) من جهة الأمام وعلى منتصف الوجه تمثال لأفعتين ترتديان تاجين .

والقرقاب عبارة عن قطعة من القماش مستطيلة الشكل تلف حول الجزء الأسفل من الجسم . ترتدي الملكة أمانى شخيتو القرقاب بحيث أن طرفه ينتهي بخطوط عبارة عن خيوط لتربينه وينتهي في خط منتصف الأمام . وعلى خط الذيل يوجد كنار سادة وفوقه تتكرر هذه الخيوط بشكل دائري كما يوجد خطان عريضان قربان من بعضهما على منتصف القرقاب .

فى الصورة رقم (8) تضم الملك والكنداكة ومعها أحد الأمراء فى مشهد تعبدى أمامهم الإله أيزيس تحمل بيدها اليمنى مجموعة من الأسرى تقادهم للملك كهدية .

ترتدى الآلهة أيزيس زياً يشابه زي الكنداكة أمانى توري الحربى المنقوش فى واجهة معب الأسد بالنقعة والذي يتكون من قطعة واحدة وهي القرقاب مع إختلاف فى التاج عن تاج الملكة أمانى توري والقرقاب مزخرف على شكل جناحان يلتفان حول القرقاب من فوقه حتى أسفله الذى ينتهي بكنار مزخرف على شكل جناحان عريضان وبينهما خطوط رئيسية تضع بينهما مستطيلات متلاصقة مع بعضها البعض .

التاج الذى يتكون من قاعدة وجزء يمتد فوقها القاعدة التى تقارب أن تكون خوذة للرأس ولكنها لا تغطي كامل الرأس تظهر بالخلف شعرها المشط الطويل ، وقاعدة التاج تم صنعها على شكل حمامه أو نوع آخر من الطيور بحيث يكون رأسها على جهة الآلهة أيزيس من الأمام . أما الذيل فهو على خلف الرأس أما بدن الطائر (التاج) فهو مزخرف بخطوط تبدأ من جهة الأمام من الرأس إلى الذيل وخطوط عريضة تمثل أجنحة الطائر تمتد حتى تزين خلف الأذنين وينزل من تحت الأذنين خطان أو شريطان من المعدن (جزء من التاج) وفي وسط الرأس أو التاج يوجد قرنان يحملان بينهما قرص الشمس وبه خطوط رئيسية فى نصفه الأسفل والجزء الأعلى من القرص سادة .

أما زينتها فترتدى عقد عريض على الرقبة (خناق) يشبه الكولة وأساور على مفصل الكفين وأساور على أعلى الذراع وتحمل بيدها اليسرى مصباح على شكل زهرة اللوتس . حافية القدمين وبيدها اليسرى صولجان .



أما الملك فيرتدى زيه الملكي الذى يتكون من القرقب والشال العريض والتاج وكامل زينته ويحمل الصولجان وطلاسم بيده اليمنى واليسرى شيء يشبه الخاتم يلبس على الأصابع الأربعه ويتدلى من على كتفه الأيمن شريط ينتهي بعقد خيط . وزخرف القرقب بزخرفة على شكل جناح متكرر من أعلى إلى أسفل والطرف الأسفل من القرقب على خط الذيل كنار على شكل دوائر متلاصقة وتحتها شكل بيضاوي ضيق بالجهة الأعلى متكرر على خط عرضي وعلى طرف القرقب خيوط نازلة إلى أسفل (قصيرة) .

وفى خط منتصف القرقب أو طرف القرقب الذى ينتهي فى الوسط خيوط قصيرة الطول متمايلة إلى الأسفل .

أما الشال فهو قماش عريض به كنار فى الأعلى جزء منه سادة وتحته دوائر متلاصقة مع بعضها البعض ثم خط رفيع . أما باقى الشال فهو قماش عريض (دمور) به كنار فى الأعلى جزء منه سادة وتحته دوائر متلاصقة مع بعضها ثم خط رفيع . باقى الشال المستطيل الشكل مزخرف بخطوط رئيسية من جهة عرض الشال . وكان الملوك يلبسون الشال على الكتف الأيمن مغطياً الذراع اليمنى وكان به فتحة تخرج منه الذراع اليمنى ويغطي منطقة الصدر تاركاً الذراع أو اليد اليسرى خارج الشال مارأ تحت اليد مغطى منطقة الأرداف من جهة الشمال وليف طرفي الشال ويثبت في الخلف (الظهر) .

ويتزين الملك بسوار عريض فى كلتا يديه وسوار آخر أعلى الذراع اليسرى على شكل حبل ويضع حول عنقه عقد عريض . أما التاج مختلف عن تيجان الملك الأخرى فقد أتخذ شكل خوذة بكمال شكله مزينة بقرنان من أمام الأذنين يرجعان إلى الخلف بشكل أفقى ومزين من الأمام والخلف بريشتان إلى منتصف الخوذة أو التاج حيث توجد شكل زهرة غير متفتحة وتحمل فوقها دائرة أو كرة يضع على أصابعه الأربعه ليد اليسرى خاتماً يرتديه للتعبد .

أما في قدمه فيرتدي حذاءً من الجلد مفتوح من الجانبين حيث توجد ثلاثة خطوط ويшибه هذا الحذاء الأحذية الهندية إلا أنه مفتوح من الجانبين والخلف .

أما زي الكنداكة يشبه زي الملك مع اختلاف في بعض التفاصيل مثل الزخرفة التي على القرقاب مع اختلاف في شكل الحذاء والتاج .

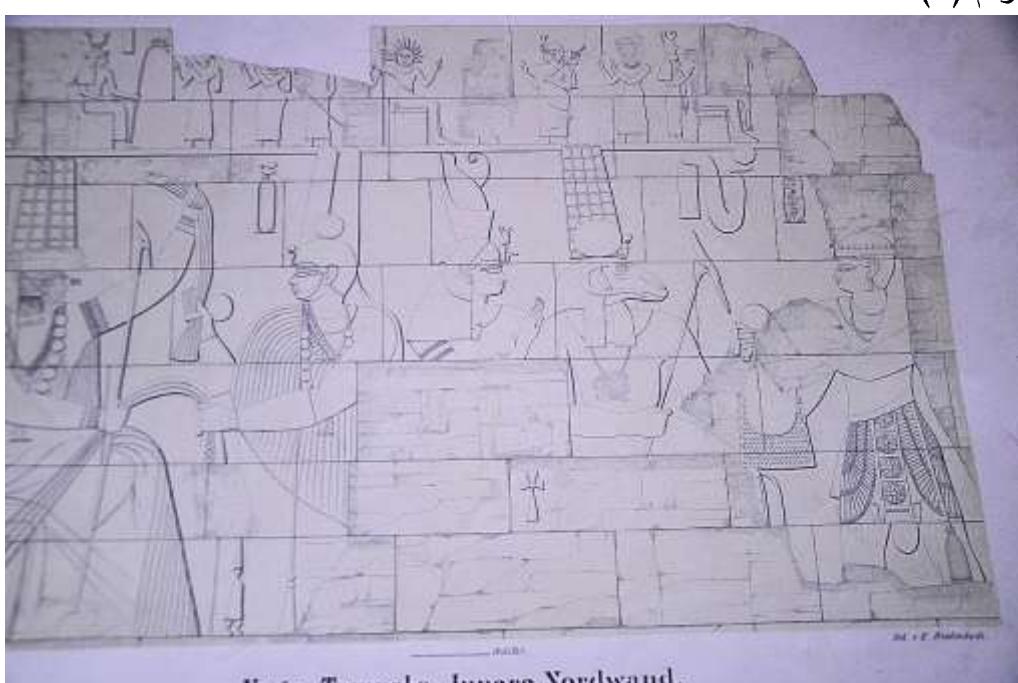
إرتدت الكنداكة القرقاب والشال والتاج وحملت صولجان في اليد اليمنى خاص للتعبد ومعه طلاسم . اليد اليسرى تضع خاتم على الأصابع الأربع ويشبه خاتم الملك مع اختلاف في الزخرفة . قرقاب الملكة مزخرف بخطوط مائلة تتلاقى من الجهتين على طرف القرقاب .

صولجان تعبد الملكة والملك عبارة عن صولجان يشبه السهم . صليب به دائرة على الوسط ومن الدائرة يتفرع منه في الأعلى عودان من معدن الصولجان نفسه .

أما الأمير (الشخص الثالث في الصورة) يرتدي قرقاباً يشبه الجلابية في طوله ويرتدي فوقه صدرية في الجزء الأعلى من الصدر وملفحة معلقة بطرف حلقة للزينة من خلف الكتف الأيمن ظاهر من الخلف أسفل جسمه لا يرتدي سوى القرقاب الذي يغطي أسفل جسمه .

الزخارف توجد على الصدر للزينة وملئ الفراغ زخرفة القرقاب على شكل رؤوس أسود ترتدي تيجان ولها أجنة متكررة بعضها فوق بعض . أما الحذاء فهو من الجلد وبه خطوط ، وهو أبسط في شكله من الحذاء الذي يرتديه الملك .

الصورة رقم (9)



نجد في هذه الصورة(9) مشهد تعبد يختلف قليلاً عن المشاهد التعبدية الأخرى التي ظهرت في الصور السابقة ، في معبد الأسد بالنقطة ويوجد بهذه الصورة عدد من الشخصيات يتواطمهم الآله الكبش وعلى الطرف الشمالي أحد الآلهة جالساً على كرسي العرش حاملاً حبالاً مربوط بطرفها مجموعة من الأسرى بيده اليمنى معطى الطرف الآخر للحبال الملك الذي يقف أمامه كهدية. ويده

الأخرى(اليسري) ممسكا بها مجموعة أخرى من الحبال مُعطي طرفهم للملك الذي يمسك بالحبل بيده اليمني، والإله رافعاً يده اليسرى مع الحبال ويد الملك اليمنى فى الأسف .

وزي الشخصية التي تقف يمين الصورة و يتكون من قطعة واحدة وهي الم giove فقط .

والgiove فى هذه المرة فريد فى شكله وزخرفته بصورة رائعة بكل أجزاءه . بحيث تمت زخرفته من الجهات اليمنى واليسرى وكأنه جناحان لطائر بثلاثة طبقات من صفوف الريش ، يتواطئهما الحزام الأمامي المخصص لتغطية العورة ، وهو الآخر تمت زخرفته وتزيينه بطريقة رائعة على شكل سلم ينتهي طرفه على شكل أفعتين تتجهان بإتجاه معاكس وغير متقابلتان ، ويتوسط فراغات السلم دوائر ممتنعة بزهور متفتحة ، وعلى طرف السلم (الحزام) تتدلى قطعة من الجلد . وأن الحزام الذي يثبت الج giove على الوسط من القماش السادة أو الجلد السادة وليس به زخرفة وتتدلى من تحته شريط ربط تنتهي بعقدة تتدلى منها الخيوط . ويترتبن بتاج بسيط يشبه الخوذة مربوط عليه شريط أو زخرفة مستطيلات متلاصقة بعضها مع بعض وعلى الجهة الأمامية أفعى على رأسها تاج دائري ، ويتدلى من على التاج تحت الأذنين حلق على شكل زهرة اللوتس وهي لم تتفتح بعد .

ولكن ومع الأسف فقد مسحت الجزء الذي يظهر أزياء الإله الكبش والملكة التي تقف خلفه وجاء من زى الملك ووجه الإله الذي يجلس على الشمال . بحيث لا يظهر سوى وجوه الشخصية التي باليمين والإله الكبش بجسد إنسان والملكة والملك فقط . ويمكننا أن نعرف أن الإله جالساً على كرسى ، ممسكا صولجان على رأسه حيوان وقد يكون غزالاً أو كلب أو غيرهما . ويوضع على رأسه تاجاً على شكل قناديل الذرة يتواطئها فرصل الشمس وأمام وجهه أفعى تضع تاج عبارة عن دائرة . وترتدي عقد سلسال وبه قلادة كشتت من على الحائط مكان القلادة والذي تبقى السلسال .

أما الملكة فلا يظهر زيها إطلاقاً ولا تظهر الوضعيه التي هي عليها إذا كانت واقفة أم جالسة . والظاهر هو رأسها وأكتافها ويدها اليمنى والتاج الذي على رأسها وهو راء الجمال وفريد ، ويتوكون من قاعدة أو خوذة مصنوع على شكل طائر يمثل بدنه الخوذة الدائرية وبالخلف ذيل الطائر وينزل وينسدل شعر الملكة من تحت التاج ، أما أجنة الطائر فهي مفرودة إلى أسفل ولكنها تبدأ من الخوذة تحت الجزء الأعلى من التاج وينتهي أسفل الأذن وهو ملتف حولها بطريقة جميلة ، في الأمام رأس الطائر وعلى رأس الطائر أفعى ترتدي تاج يشبه الجزء الأعلى من تاج الملكة .

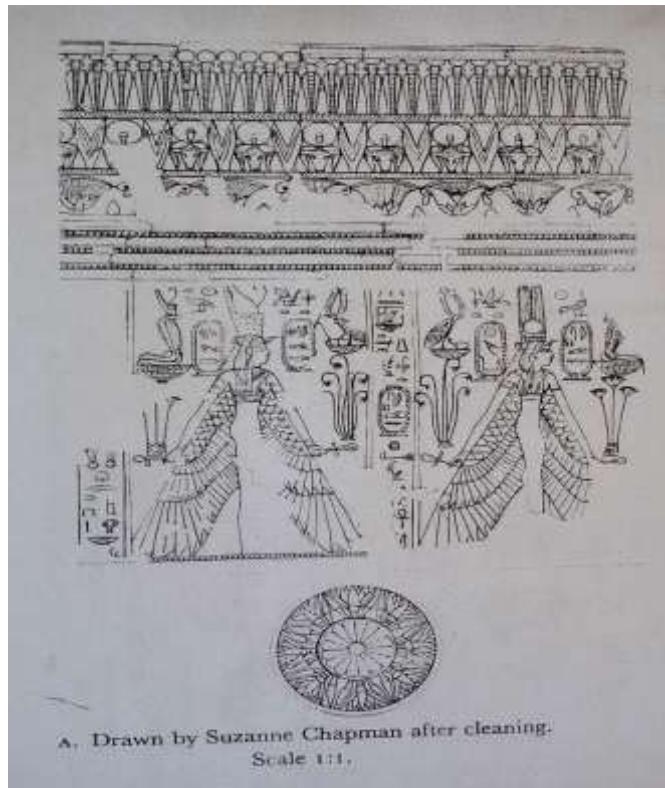
أما زى الملك فهو الذي التقليدي للملوك والذي يتكون من القرقب والشال العريض ، والزينة متشابهة أيضاً بالإضافة إلى سلاسل سادة . بإختلاف شكل التاج مع تشابه بشكله العام الذي يتكون من جزئين (الخوذة والجزء الأعلى) مع اختلاف في تفاصيل هذين الجزئين . وينزل من أكتاف الملك الشريط الذي ينتهي بعقدة يتدلى منها خيوط كثيفة .

أما الإله الذي على الجهة الشمالية في وضعية الجلوس فهو على الأغلب يرتدي جلباب ليس له أكمام (كت) (Cut) ، بفتحة رقبة مسبعة ، وعلى فتحة الرقبة كانار جميل جداً ويتلائم مع الجلباب ، وعلى الجلباب في الجزء الأعلى زخرفة عبارة عن خطوط رأسية تتمايل وتأخذ شكل الجسم وحركته .

أما الجزء الأسفل من الجلباب فهو قماش سادة غير مزخرف أخذًا شكل جسم الإله وحركته بالإضافة إلى طي قماش الجلباب بين ركبتي الإله صانعًا تعاريف للقماش . وترى في أسوار على مفصل يديه وعلى أعلى زراعيه ، ويضع حول عنقه وعلى صدره عقد بدوائر على شكل حبات دائريات بها دلالة على شكل تمثال للإله .

أما الناج جزء منه غير ظاهر فقد تم تخريبه وتدميره وهذا الجزء هو الجزء الأسفل أما الجزء الظاهر والذي لا يزال موجوداً فهو على شكل قناديل الذرة .

الصورة رقم (10)



نجد في الصورة رقم (10) والتي هي عبارة عن رسم منقول من قطعة أثرية لحضارة مروي لرسام أمريكي من كتاب اسمه The Royal cemeteries of Kush Volume 2 ، فيها رسم لملكتان في مشهد تعبدية ولكن من غير وجود الآلهة التي تعبدانهما وخلفهما رموز وكتابات باللغة المروية ، وتمت زخرفة هذه القطعة الأثرية من الأعلى بطريقة جميلة جداً .

وهذه المرة هنا زيـان فـريـدان من نوعـهـما بـحيـث تـرـتـيـان نـفـس الـزـيـ مع إـخـتـالـف فـي شـكـلـ الـجـزـءـ الأـعـلـىـ منـ النـاجـ . وـيـنـتـكـونـ الـزـيـ هـذـهـ المـرـةـ مـنـ فـسـتـانـ وـأـجـنـحةـ وـنـاجـ .

الفستان الذي يتفرد بتصميمه وكثرة أجزاءه حيث أن الصدر وحده يُعطي بقطعتين بالجهة اليمنى والجهة اليسرى أما في خط منتصف الصدر يوجد فراغ ، فالقطعتين مثبتتان على الكتف بحملتان على شكل مثلث مقلوب أو معكس ورأس المثلث إلى أسفل متصل به القطعة التي تغطي الصدر التي هي الأخرى على شكل مثلث ولكن بأضلاع مقوسة بزايا حادة وقائمة ، وتحت الصدر مباشرة حزام عريض وهو جزء من الفستان ولا ينفصل عنه وتمت زخرفته بخطين أفقين قربين من

بعضهما في الجزء الأعلى من الحزام ، وخطين أفقين آخرين في الجزء الأعلى من الحزام وبين هذه الخطوط الأفقية خطوط رأسية ثلاثة تمثل أو تشكل مستطيلاً ثم فراغ ثم ثلات خطوط رأسية تمثل مستطيلاً آخران .

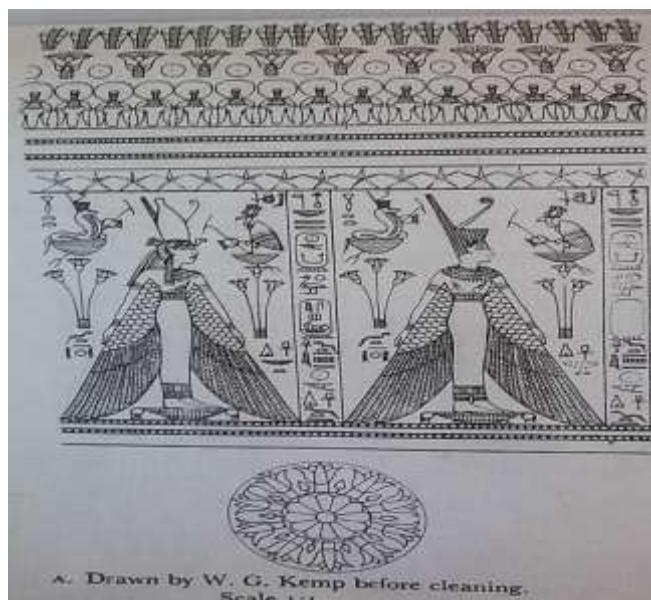
أما الجزء الأسفل من الفستان تحت الحزام، فهو ملتصق على الجسم وقماشه سادة وليس به زخرفة أو أي شيء آخر ويصل طول الفستان إلى القدمين .

أما الأجنحة فحجمها كبير وطويلة، وهذه الأجنحة تحملها الملكة مثبتة على ذراعيها بأشرطة معدنية أو حلقات معدنية، ومثبتة بخلف الفستان. وت تكون هذه الأجنحة بطبقات متعددة متذكرة شكل الأجنحة الحقيقي بطريقة جميلة جداً .

وقد تكون مصنوعة من الريش الحقيقي في بعض أجزاؤه وخصوصاً الجزء الأعلى الذي على شكل أنصاف الشكل البيضاوي لنهایات الريش، أما الأجزاء مجتمعة ومتراصة بعضها مع بعض لتشكل الشكل النهائي للأجنحة. وبصورة عامة ترتدي الملكات الأجنحة في المناسبات فقط وإستقبال الضيوف .

أما التاج فهو يشبه التيجان الأخرى من حيث الأجزاء الأساسية (الخوذة أو القاعدة، والجزء الأعلى) وإنختلف عنها بالتفاصيل. قاعدة التاج أو الخوذة هذه المرة أصغر في الحجم وأخذنا بدنها شكل بدن الطائر الحقيقي البيضاوي، ويوجد الذيل في الخلف منسدل من تحته شعر الملكة وبالأمام رأس الطائر الذي يقع في منتصف الجبهة ، أما أجنحة الطائر فتبدأ من أعلى الرأس تحت الجزء الأعلى من التاج مفروداً إلى أسفل ماراً حول الأذن وزينتها ومتاهي على الكتف وتحت الأذن يوجد شرطان يتذليلان من التاج ويصل طولهما إلى منطقة الصدر ، الجزء الأعلى من التاج له قاعدة يجلس عليها وتضم عناصره مع بعضهما وهذه القاعدة تجلس على خوذة التاج، وعلى قاعدة الجزء الأعلى من التاج يوجد شكل أسطوني على شكل ريشستان يتوسطهما قرص الشمس البيضاوي الشكل قريب للدائرة. وتزينت الملكة بعقد عريض بالعنق وأخر على الصدر عريض غير طويل.

الصورة رقم (11)



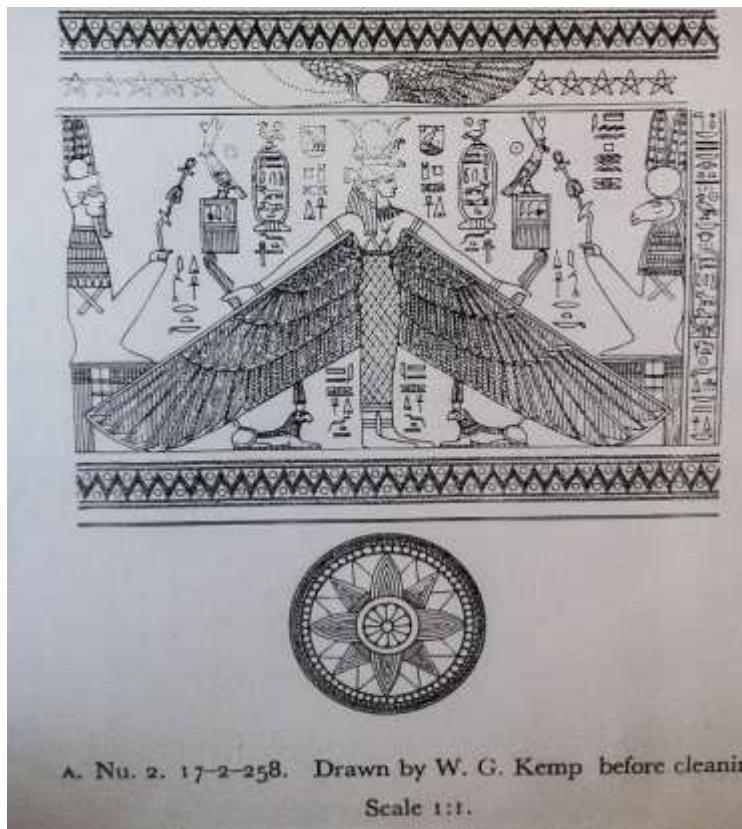
الصورة رقم (11) مشهد لطقوس تتويع ملك وملكة منحوت بقطعة أثرية منقولة منها برسم لرسام أجنبي في كتاب إسمه *The Royal cemeteries of Kush Volume 2*. ويقف الملك على مسطبة التتويج ويرتديان زيًّاً متشابه بأجنحة مع اختلاف بسيط في شكل الذي وإختلف في التاج كله.

يرتدي الملك زيًّاً ملكيًّا لطقوس التتويج . والذي يتكون من رداء شببه بالفساتين النسائية ولكنه ليس منها تماماً بحيث أن الجزء الأعلى هذه المرة عبارة عن حمالتان يرفعان ويثثثان الرداء على الجسم ، وتستند الحمالتان على الكتفين ويوجد حزام تحت منطقة الصدر مباشرة مماثل للحزام الذي في الصورة السابقة ، وتحت الحزام الجزء الأسفل من الرداء وهذا الجزء سادة ليس به زخرفة ولكن به كنار على خط الذيل عبارة عن خطين أفقيين قربيين لبعضهما في أعلى الكنار وخطين آخرين أفقيين أسفل الكنار ويمثلان أحد أطراف نهاية الرداء وبين هذه الخطوط الأفقية خطوط رأسية ونقاط متৎسة مع بعضهما البعض مشكلة مربع وداخله نقطة وبعده مستطيلان متلاصقان مع بعضهما ومع المربع ويكررون مع بعضهم بهذا الترتيب ذاته (أي المربع الذي داخله نقطة والمستطيلان) .

ويرتدي الملك أيضاً الأجنحة كجزءاً من الذي يرتديه . ويمكننا وصف الأجنحة بأنها أجنحة مختلفة عن التي في الصورة السابقة بحيث أنها تجريداً كاملاً لشكل الأجنحة الحقيقية خصوصاً الجزء الأسفل من الأجنحة بعد الطبقة الأولى ، وهذا الجزء أشبه بأن يكون أغصان مشدود عليها نسيج من السعف أخذًاً شكل الجناح المقوس من الأسفل والمستقيم في الجهة أسفل اليدين . كما تزين الملك بحجل على قدميه .

ووضع حول عنقه عقد عريض أو كولة يصل طولها إلى تحت الكتفين . أما التاج فهو فريد من نوعه ويكون من جزئين (خوذة ، وجاء أعلى) أو تيجان بسيطة مكونة من جزء واحد على شكل خوذة فقط .

أما زي الملكة والذي يشابه زي الملك بإختلافات في بعض التفاصيل. وأول الإختلافات في الجزء الذي على الصدر ولا يُعطي كامل الصدر بحيث أن هذا الجزء عبارة عن قماش على شكل مثلث بأضلاع خطوط مستقيمة وبه حمالة واحدة على الكتف الأيسر بشكل مثلث ، ويغطي الحمالة العقد الذي على العنق والذي يصل طوله إلى نهاية الكتفين ، وتحت الصدر مباشرة الحزام الذي هو وما تبقى من الفستان متشابهاً مع رداء الملك وكذلك الأجنحة لها نفس الشكل . أما التاج فقد إختلف عن تاج الملك تماماً . وهذا التاج مكون من جزئين مثل معظم التيجان في الصور السابقة إلا أنه يختلف عنهم بالجزء الأعلى من التاج .



نجد في هذه الصورة رقم (12) أيضاً هي عبارة عن رسم منقول من قطعة أثرية لحضارة مروي لرسام أجنبي في كتاب إسمه The Royal cemeteries of Kush volume 2 وتظهر في هذا المشهد ملكة تقوم ببطقوس التعبد مرتدية الأجنحة.

ترتدي الملكة فستان يشبه الفستان الذي في الصورة رقم (10) ولكنه يختلف عنه في عدة تفاصيل ، وكل واحد منها مميز بجماله الخاص به .

يتكون الفستان من الجزء الذي على الصدر على شكل حرف الـ M بالجزء الأسفل منه أما الجزء الأعلى الذي يمثل الحمالات على شكل حرف W وأن كلا الحرفان متلاصقان برأسى الحرفين وبشكل متعاكس وهي سادة ، الحزام الذي تحت الصدر مباشرة فيختلف تماماً عن الأحزمة الأخرى وهو على شكل حل أي خطين أفقيين وبينهما خطوط مائلة قليلاً ، ومن بعد الحزام الرفيع ما تبقى من الفستان الذي يلتصق الجسم آخذًا شكله وهو مزخرف بخطوط مائلة متقطعة مشكلة معاً مربعات متلاصقة مائلة يتوسطها نقاط . وخط ذيل الفستان كان عبارة عن ثلاثة خطوط من ضمنهم خط الذيل نفسه وبين هذه الخطوط الثلاثة لا توجد أي زخارف . أما الأجنحة فطريقة تثبيتها فهي في بنائها أوضح بحيث أنها تم تركيب طبقات الريش على عمود بشكل عظم الجناح الذي يربط على ذراع الملكة بأربطة . أما الريش فعلى الأغلب كان حقيقياً . ماعدا الجزء الذي يوجد به الريش الطويل الذي على طرف الجناح .

التاج الذي تفرد عن التيجان الأخرى في شكل الجزء الأعلى منه وإختلاف بسيط بالجزء الأسفل (أي الخوذة والجزء المتذلي منها) ، فإن الجزء الأعلى له قاعدة على غير العادة من بعد الجنور العمود

الذى يرفعهما وعلى القاعدة يوجد قرنان يتجهان باتجاهان متوازيان وهما متلاصقان فى البداية ولكن لا يوجد أى فاصل بينهما أى بين الجزء الذى يبدأ منه ، و بين القرنين يوجد قرص شمس ، كما توجد أفعى أو ثعبان على القرن الشمالى أما القرن على الجهة اليمين له جزء زائد يخرج منه وكأنه ذيل الأفعى التي باقى جسمها على القرن الشمال . الخوذة أو قاعدة التاج الذى على شكل جسد طائر لا يفرد أجنحت على الخوذة و رأسه على الأمام و ذيله بخلف الرأس (رأس الملكة) وينزل من تحت الخوذة جزء آخر من التاج يشبه الشعر المنفرد أو المفروود وليس مشطاً عبارة عن خطوط رأسية وخطين أفقين مائلان وكأنهما يثبتان إنسان الشعر بحرية وكأنه شعر حقيقي على عكس ذلك وهذا الجزء الذى يشبه الشعر من القماش وهو كغطاء الرأس لدى المصريين القدماء ولكن الفرق بينهما أن هذا جزء من التاج . وتزيينت الملكة بعقد على عنقها وإرتدت حجلان مدبلان على رجليها . وهي تحمل بكف يديها رموزاً أو طلasm للعبادة .

3-2-3 الأزياء في السودان

إرتباط الزي في السودان بالعناصر الثقافية من ظروف تاريخية واقتصادية وبيئية وأعراف وتقاليد جعله متغيراً من حين لآخر وفقاً للمتغيرات. وقد كان بعض المؤرخين الفضل في تأكيد ذلك الإختلاف و ذلك من خلال تقاريرهم و كتاباتهم.

وبرغم تميز السودان بتنوع قبائلة و تباينها و الذي كان له عظيم الأثر في إختلاف الأزياء بينها إلا أنه قد تلاحظ وجود ملامح مشتركة بين تلك الأزياء. وقد تم رصد و معرفة أزياء السودان القديم من خلال كتابات الرحالة الأجانب أمثال (بوكمهارت) و كذلك كان لعلماء الآثار دور كبير في معرفة بعضها حيث ساعدت الحفريات في إظهار بعض الرسومات التي وجدت والتي كانت تظهر الأزياء الرجالية و النسائية. (زينب عبد الله ، 2008م، ص62)

ولما كان السودان بلد متراخي الأطراف، مختلف الأعراف والعادات والتقاليد يلاحظ أن الزي التقليدي أو الشعبي السوداني يختلف باختلاف هذه الاقاليم، فمثلاً نجد أن شمال السودان زمي المرأة التقليدي هو (الجرجار)، هذا الزي شبيه للجلباب و له ذيل طويل ويمتاز باللون الأسود، وترافقه قطعه قماش صغيرة لتغطية الرأس (الطرحة). وفي شرق السودان نجد أن زمي المرأة يختلف من قبيلة لأخرى، (فالزبيدي) هو زمي الرشايدة وهو شبيه للعباءة، وقد يمماً كان لونه أسود مشغول بالفضي ثم تطور بزخارف متعددة الألوان مع إحتفاظه باللون الأسود كخلفية هذا بالإضافة إلى البرقع المزخرف الذي يغطي الوجه كله ما عدا العيون، والبلامه هي طريقة الهندوسة لإرتداء الثوب مع لف جزء منه لتغطية الوجه.

أما كما نجد في غرب السودان فإن الأزياء النسائية القديمة كالفركة و القرقاب و الرحط و الفستان لاتزال موجودة في بعض المناطق كردفان ودرافور. وبالانتقال إلى أواسط السودان يلاحظ أن زمي المرأة هو الزي القومي التقليدي للسودان، وهو الثوب، وكذلك هو الحال بالنسبة إلى زمي الرجال حيث العراقي أو الجلابية مع الشال و الطاقية والعمامة هما الزي التقليدي للرجل السوداني. حالياً أصبح كل من الثوب والجلابية هما الزي التقليدي بين الرجل والمرأة في مختلف أقاليم السودان. (منى فاروق خليل صالح ، 2009م، ص124-126-127)

لم يختلف زمي المرأة البدجاوية كثيراً عن بقية قبائل السودان حيث كان و حتى القرن التاسع عشر عبارة عن قرباب و شقة و ثوب. كان للإسلام تأثيراً كبيراً على أزياء البدجا حيث أصبحت أكثر حشمة وذلك لتغطيتها لمساحه كبيرة من الجسم، فقد تطورت بعض الشيء حيث تحول القرقاب إلى التوره وأرتدي الصديري الذي كان يختلف عن الصديري عند الرجال من حيث الطول فهو قصير حتى يسمح بظهور جزء من البطن وله أكمام حتى المرفق. ثم الثوب النسائي و الذي أصبح يلف حول الجسم والرأس مع ظهور العينين فقط. ومنه نوع تقليدي خاص بالبدجا (الفوطه) وهي حريرية الخامة تم إستيرادها من الهند. (زينب عبدالله محمد صالح، 2000م، ص 38-39)

حملت الهجرات إلى السودان بعض سمات الثقافة العربية بمكوناتها المختلفة. وبما أن الذي يعتبر أحد المظاهر الهامة لتلك الثقافة فقد كان هناك تشابه كبير بين أزياء القبائل السودانية المختلفة - عدا الجنوب - أما قبائل البقارة فقد تشبهت أزياؤها وتوحدت، من حيث شكلها ولونها وخاماتها، ويعزى ذلك لتواجدها في مناطق ذات بيئه ثقافية مشتركة . ولإتخاذهم الرعي حرفه أساسية و يعيشون حياة

تقوم على الشغل والترحال، لم تختلف أزياء الباردة كثيراً عن أزياء نساء المناطق التي تأثرت مثلاً بالهجرات العربية إنما الاختلاف يأتي وفق المرحلة العمرية، فقبل سن الخامسة لا ترتدي البنت أي من الأزياء بل تظل عارية حتى الخامسة فتلبس (الرحيط) الذي سبق ذكره، لغطية الجزء الأسفل من جسمها. وقد يرتدي البعض قطعة أخرى تعرف (بالشقة) مصنوعة من الدمور. وقد يكتفي بعضهن بالرحيط حتى وقت الزواج حيث يتم خلعة وإستبداله بقطعة أخرى أكبر حجماً تعرف (بالقرقاب) تصاحبها شقة أكبر منها مصنوعة من الحرير تسمى القرن وهي خاصة بالمؤسرات من النساء.

أما الزي الخارجي فقد كان عبارة عن الثوب المصنوع من خامة الدمور، وترتدي النساء بجانب ثوب الدمور الثوب ذو اللون الأزرق ويعرف (بثوب الزراق) الذي تلبسه المرأة عادة في حالة خروجها من المنزل.

أما القرقاب فقد كان يصنع من الحرير الملون ويعرف بالقرمصيص، والذي أصبح مستخدماً عند الزواج وأبيض اللون عرف بـ (الحمام طار). (زينب عبد محمد صالح، 2008م، ص 67-69)
ملابس الفتيات الصغار:

قبل عمر 4 سنوات :

الكنفوس: يعتبر الكنفوس من حيث تصنيف الأزياء زي داخلي under wear يستخدم لستر العورة. أما في السودان فقد كان الكنفوس خاص بالفتيات الصغار وهو عبارة عن نسيج من القماش في شكل مستطيل يبلغ طوله حوالي 55 سم وعرضه حوالي 10 سم يتم تثبيته على جسم الصبية بعد وضع شريط حول وسطها ليتم إدخال القطعة من الأمام في إتجاه الخلف و من ثم يثبت من الخلف بواسطة الشريط المثبت على وسطها . وقد كان بسيط الشكل والخامة يثبت بطريقة بدائية نسبة لتواجدهم في مناطق نائية و بعيدة عن المدن التي تعتبر أكثر تقدماً من الأرياف و التي أتيحت لها مشاهدة شكل الأزياء الداخلية المستخدمة خارج السودان . (المراجع السابق)

الثوب السوداني :

يعتبر الثوب زي خارجي يشابه الأردية والثياب الخارجية التي كانت تلبسها النساء في الحضارات القديمة وقد كانت تلبس في حالة الخروج أو المناسبات التي كانت قد إرتبطة أيضاً بالنبلاء والملوك. وفي السودان إلا تطور للأزياء الخارجية التي صاحت النساء في الحضارات القديمة فمن خلال الرسومات التي أوضحت شكل أزياء الملوكات يلاحظ تأكيد لبسهن للزي الخارجي برغم أنه كان أقل حجماً من الحالي إلا أنه يثبت على الكتف الأيسر. ومنذ القدم إرتبط الثوب بالنساء وخاصة المتزوجات منهن وذلك لأن الفتيات يلبسن في السابق الشقة والقرقاب أو التورة أما الخامسة كان يصنع من الخامات المحلية وأشهرها ما يعرف بثوب الزراق وهو ثوب العامة . (نفس المرجع)

الفصل الرابع

- المبحث الأول : إجراءات الدراسة .
 - المبحث الثاني : نتائج الدراسة .
 - المبحث الثالث : الخاتمة .
 - المبحث الرابع : التوصيات .
 - المبحث الخامس : الدراسات المستقبلية .
 - المبحث السادس :
- 1-6-4 قائمة المصادر والمراجع .
- 2-6-4 ملحق الخرائط .
- 3-6-4 ملحق الصور .

المبحث الأول إجراءات الدراسة:

مقابلة شخصية:

الزمن : 11-30 ظهراً

التاريخ : 18/7/2017

العمر : 67

الأسم : سليمان يحيى محمد عبدالله

المهنة : أستاذ جامعي بدرجة البروفيسور مستوى التعليم : فوق الجامعي

السكن : الخرطوم - جبرة مربع 18

القبيلة : أشراف رزيقات

الأزياء القديمة التي وجدت في آثار الحضارات السودانية القديمة أو النوبية القديمة نستشفها من خلال متابعتنا للمجموعات السودانية، حيث يوجد جزء من المجموعات السودانية تخطي الحضارة المروية، و هذه المجموعات مختلفة تنشأ بينها علاقة تأثير و تأثر بما تحمله من إرث حضاري ثقافي من مجموعات أخرى و تدخلها إلى السودان . و هذا الإرث التراثي القادم من الخارج سواء كان في الأزياء أو كان في اللغة أو كان في الثقافة الغذائية أو في الثقافة الإنتاجية لجلب حاصلات من منطقة إلى أخرى و هكذا جميعها يقوم بالإمتناع مع الإرث المحلي فتنتج منتوج سوداني، أي أن المنتج السوداني المعبّر عنه في أشكاله المختلفة هو نتاج لخلط بين ما هو محلي و ما هو وارد في فترات تاريخية مختلفة . إذاً يمكننا أن نقول عن الأزياء السودانية بأنها نتاج لترابط ثقافات هجين مستمرة .

الجماعات النوبية هي أقدم الجماعات المحلية التي عاشت في السودان و تركت لنا إرث ظاهر موجود في الآثار، ومنها نستشف الأزياء التي تم إرتداؤها في فترات تاريخية مختلفة .

وبالنسبة للأزياء المروية نجدها لاتغطي الجسم كله ، حيث نجد نوع من الأزياء تغطي المنطقة من الصدر حتى القدمين، في بعض الأحيان يغطي الصدر ويكون الرأس مكشوف والأيدي مكشوفة وأحياناً توجد به أكمام، وأحياناً أخرى من غير أكمام وتكون المنطقة ما بين الصدر والصدر كافية ويظهر هذا الشيء في رسومات أزياء الملوك وغيرها من رسومات الحضارة النوبية القديمة إلى العهد المروي وغالباً ما تكون من قطعة واحدة تربط عند الخصر بالإضافة للإكسسوارات لتكميل الزي الملكي مثل السُّك السُّك (الخرز) والتيجان وبعض الأسلحة والأحذية .

الكندакات (الملكات) هن الأئمّة حكمن البلاد في فترة النظام الأموي وهو النظام السائد في المجتمع السوداني ، أي أن الأم هي المسيطرة ، والملك الإله يجب أن يُنصب من قبل الأمهات (الملكات والكندакات) أو يكون إبنها .

الأزياء في فترة ظهور المسيحية في هذه الفترة أول ظهور للملابس التي تغطي كامل الجسم، وهي ملابس القطبان و الراهبات و التي تغطي الجسم كله بزي معين ، و تكون من عمامه في الرأس و جلابية بأكمام معينة .

كذلك الذي المعين الذي أدخل بواسطة الدين المسيحي وأدخل فيه خمار المرأة ولم بجلبه الإسلام . وتميز الأزياء في هذه الفترة بتنوع القطع التي تلبس لتكميل الزي ولتكون جزءاً منه ، أي في جزء يغطي الرأس و جزء يغطي باقي الجسم مع التطورات الكثيرة ودخول نماذج مختلفة ومع الجماعات

الوافدة إلى السودان من الجهات المختلفة من العالم ، البحر الأحمر كان أكبر طرق التبادل التجاري و تفافي بما تحمله من بضاعة والتي تمثل نوع من أنواع الثقافة، فدخلت لدينا ثقافة شبه القارة الهندية فأدخل لدينا الثوب البنقالي ، الذي يصنع حتى الان في منطقة شندى وهو ما يسمى بالفردة البنقالية أي دمور منطقة شندى . وكذلك زي الساري موجود في منطقة شرق السودان والقرمصيص والفركة .

ملابس الفتيات الصغار قبل عمر الأربع سنوات، الطفلة في المناطق الريفية والمجتمعات المهملة في الحياة الريفية لازال هنالك زي يسمى "بالكنفوس" وهو قطعة من القماش البالى مستطلبة الشكل طويلة، يربط على قيطان أو سير ثم ثبت عليه قطعة القماش من الأمام والخلف بأدخال جزء منها تحت السير أو القيطان ويسقط جزء منها بالأمام والخلف لتعطية العورة .

أما في عمر أربعة أو خمسة سنوات ترتدي الطفلة ما يسمى بالرحيط و هو عبارة عن سيور من الجلد، الجزء الأعلى يكون منسوج أما الجزء الأسفل يترك على شكل سيور منسدلة. ويربط حول الخصر ويكون الجزء الخلفي عاري إلى أن تكبر قليلاً حيث توكل إليها مهام من رعي وجلب الأغراض وإحتياجات المنزل عندها يصبح الرحيط كاملاً بشكل دائري .

أما في عمر تسعه إلى إحدى عشر سنة فترتدي اللباس (السروال اب تكة) و يرتدى بطريقة معينة عن طريق فتحة بالجزء الأعلى منه و فى طرفية يوجد خيط سميك يلف حول الخصر و يربط . ويمكنها إرتدائه للرعاية والظهور وسط المجتمع .

أما في سن الإثني عشر إلى سن البلوغ ترتدي الحزامة فوق السروال (أب تكة) ، وهي عبارة عن قطعة قماش مستطلبة ويتم إرتدائها بنفس الطريقة التي يتم إستعمالها في الحضارة المروية وترتبط حول الخصر أما باقي الجسم فيكون عارياً.

أما الرحيط فلايزال مستخدماً حتى الأن في المراكز الحضرية الحديثة والخرطوم بمناسبات الأعراس وهي حاجة رمزية لتطور لما مرت به هذه الملابس .

كما استخدم ثوب يسمى الزراق يصبغ في المصانع السودانية بامدرمان، وكان ثوب الزراق يصبغ بصبغة النيلة وبل كان يوضع في شيلة العروس ، وجاء بعده ثوب الدورية البفنة والبوبلين الذي يستورد من الخارج سواء من باكستان أو الهند أو غيرها .

بعد ذلك تحولت الملابس التي كانت قطعة واحدة من الخصر إلى ما دون الركبة ، تحولت إلى لبسة كاملة وسميت بالفستان وغالباً ما تكون التسمية تركية . كان الفستان من غير أكمام ولديه حمالتان رفيعتان على الكتف . وهنالك فستان للنوم وفستان مطبخ وفستان للمناسبات ، ثم أدخلت الأكمام إلى الفستان مع رجوع الحاج من الحج مرتديات فساتين بيضاء بأكمام طويلة وطرحة كبيرة . كان هنالك تأثير من أفلام السينما المصرية في فترة السبعينيات إلى الثمانينات فظهرت الفساتين القصيرة التي تصل في طولها إلى الركبة وسمى بفستان جكسا خط ستة .

ثم أصبح للثوب مسميات مختلفة شفون ، أبو قبحة ، وهذه الأسماء يقوم بإطلاقها تجار مستوردون للثياب أحياناً رسالة لندن وأحياناً أخرى يسميها التجار المحليين فتصبح هذه الثياب موضة وأحياناً النساء من يطلقن الأسماء على الثياب . (سليمان يحيى محمد عبدالله ، 2017م)

وصف وتحليل النماذج المصممة:-

يستخدم الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي ، بإعتباره منهجاً يتواافق مع طبيعة الدراسة ، وذلك بإختيار مجموعة من النماذج التي تم تصميمها من الفساتين النسائية وتحليلها لغاية الوصول للنتائج المرجوة.



(1) تصميم رقم

عبارة عن فستان سهرة مستوحى من الريش الذي يوجد فى الأزياء المروية وخاصة أزياء ملكات مروى.

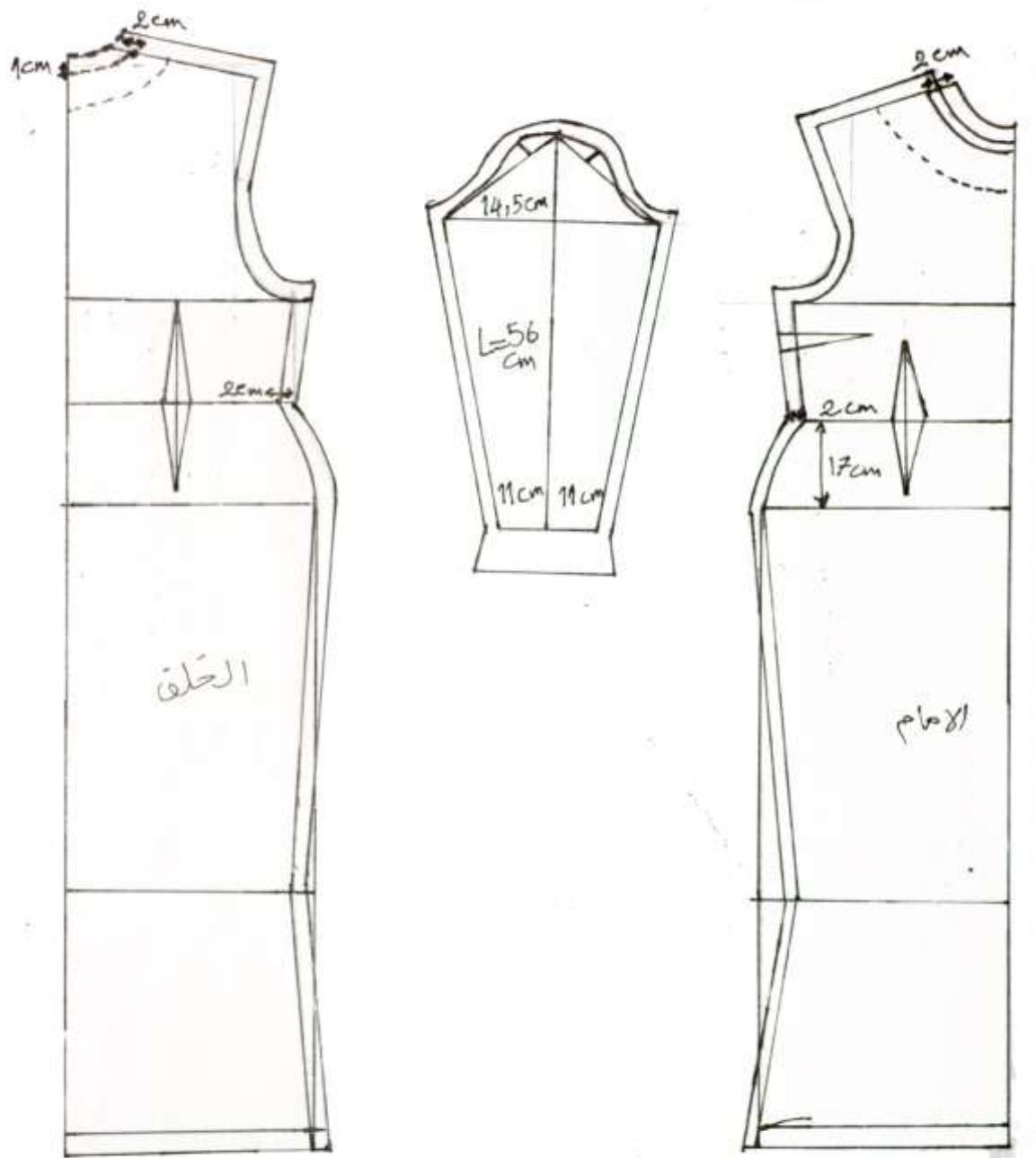
خامة الفستان قماشستان الذى يمثل أرضية لقطع من قماش الشفون مقصوصة على شكل تجريدي للريش بها شك بالخرز الذهبي اللون ، قماش الشفون باللون الأسود ، أما قماشستان فلونه درجة من درجات اللون الذهبى المائل إلى الأبيض . يتكون هذا الفستان من خمسة قطع الجزء الأمامي يتكون من قطعة واحدة بفتحة رقبة دائرية وتتوزع قطع الشفون التي على شكل الريش من تحت خط الكتف اليمين بمسافة مناسبة على شكل طبقات تحت بعضها البعض فى منطقة الصدر وتوجد فى الجزء الأيسر على منطقة الخصر متداة إلى منطقة الحوض والأرجل.

أما قصة الفستان فهو ضيق عند الخصر وعلى مقاسات الجسم عند خط محيط الصدر وخط محيط الحوض مع قليل من التضييق عند خط الركبة لا يلاحظ كثيراً ثم أوسع عند خط الذيل.

رسم موديل التصميم رقم (١)



باترون التصميم رقم (١)





تصميم رقم (2)

عبارة عن بدلة عمل (نسائية) مستوحى من شكل الريش التجريدي الذي يوجد بالأجنحة التي ترتديها ملكات مروى لطقوس التتويج وغيرها من الطقوس.

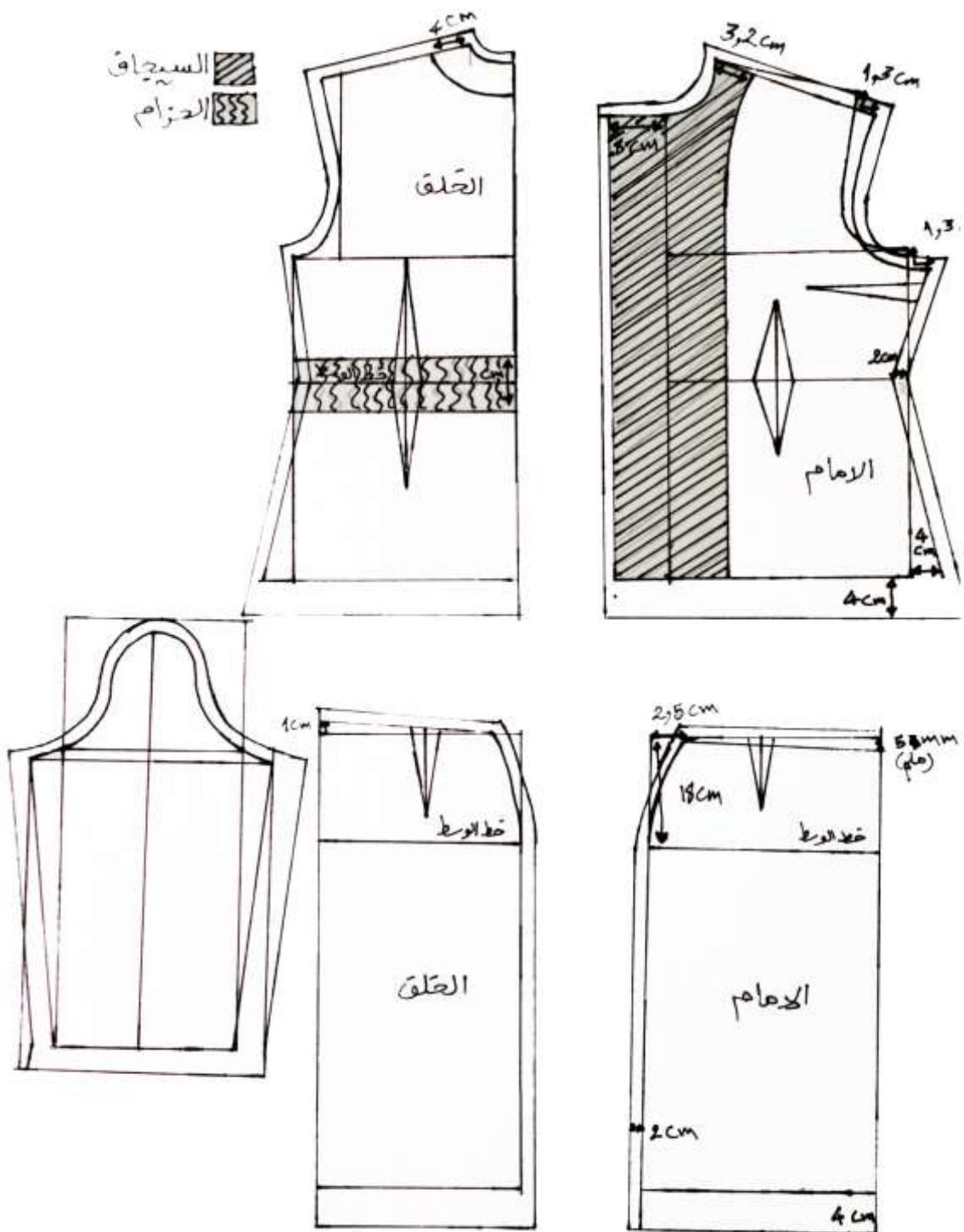
البدلة مصنوعة من قماش مخصص للبدل النسائية به خطوط أفقية من طبيعة النسيج تكسبها جمالاً . تكون من خمس قطع والمميز في هذه البدلة أن تصميمها يستند على طريقة قصها وذلك يظهر في أجزاء القماش التي تم قصها على شكل تجريدي لريش الأجنحة التي توجد في رسومات الأزياء المروية التي تظهر في آثار الحضارة المروية ، وهذه الأجزاء تمت خياطتها على خط الوسط وهي عبارة عن ثلاثة على كل جهة من الجهتان اليمنى واليسرى ثم يأتي من فوقها الحزام فيغطي بداية أو مكان تثبيت أجزاء القماش التي على شكل ريش . أما طول البدلة فتصل إلى تحت خط محيط الحوض بقليل . أما اللياقة فهي من دون لياقة ولكن بها كرشليك عريض يشبه اللياقة يسقط على الجهتين ، وفتحة الرقبة دائرة . أما الكمان فهما طويلان يصل طولهما إلى المرفق.

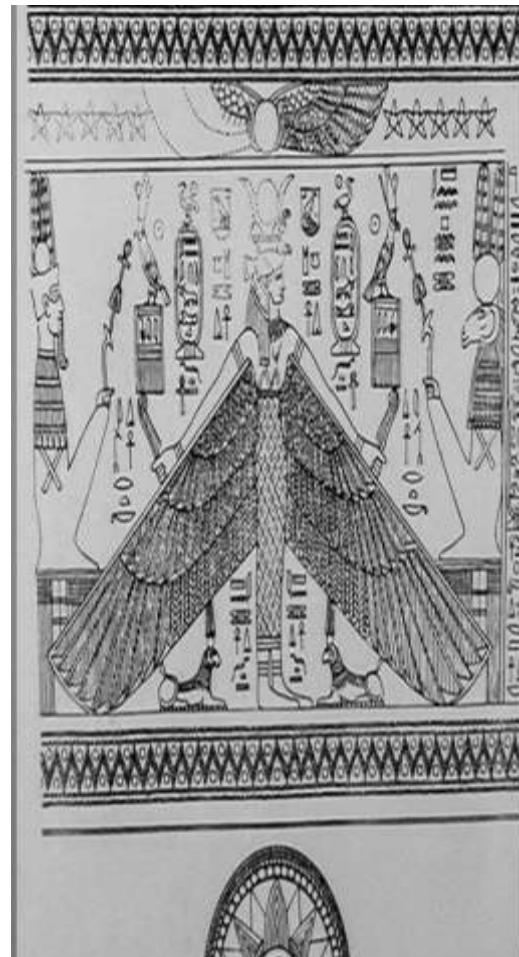
أما الإسكييرت يتكون من قطعتين فقط وقد قص قصة مستقيمة أي من غير توسيع على خط الذيل بمعنى أنه لا يزيد عن مقاس خط محيط الحوض.

رسم موديل التصميم رقم (2)



باترون الصميم رقم (2)





تصميم رقم (3)

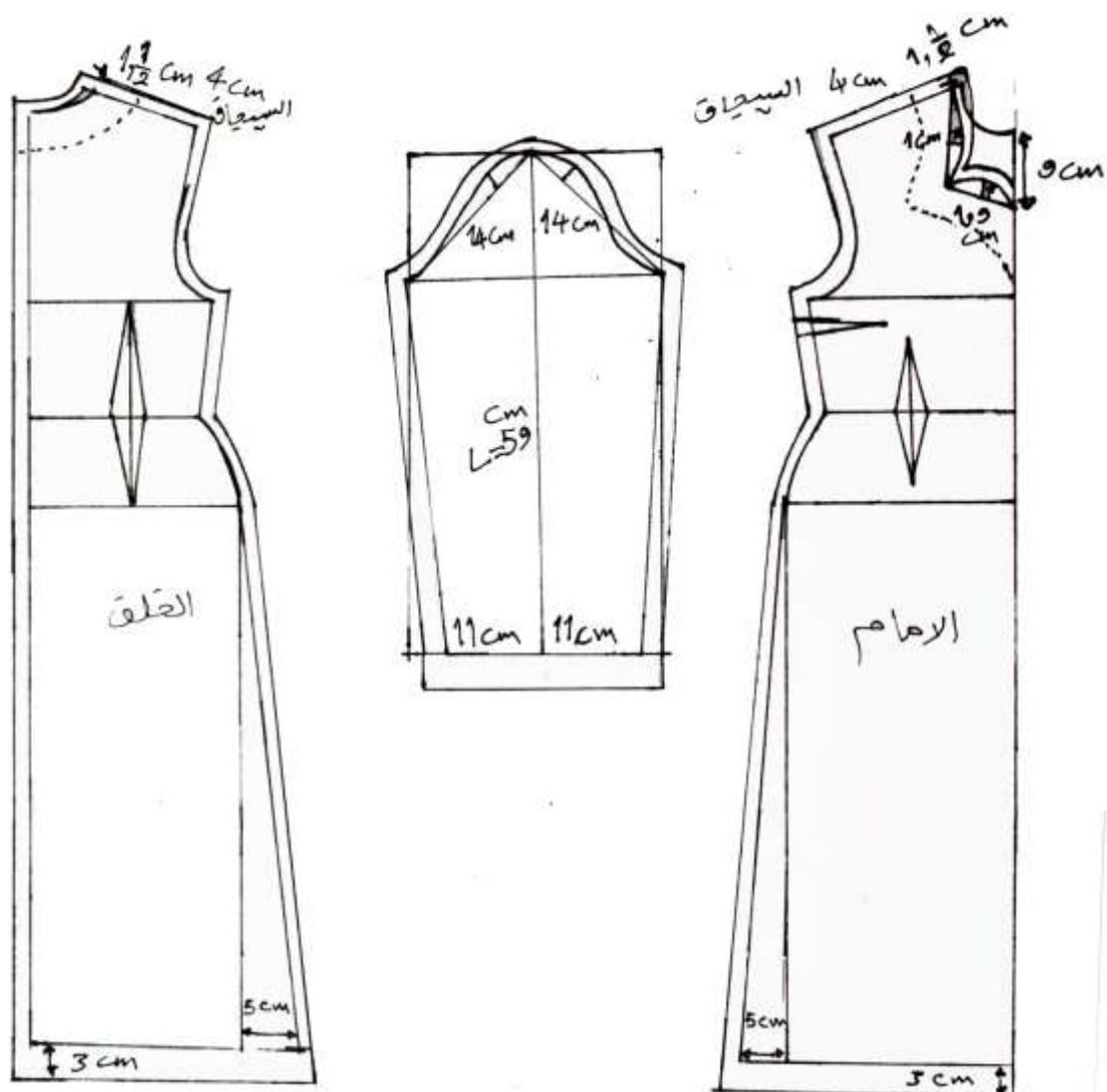
عبارة عن فستان لزيارة أو لمناسبة نهارية مستوحى من الخطوط المائلة التي تتقاطع مع بعضها البعض والتي توجد بالأزياء المروية خاصة أزياء الملوك.

هذا الفستان يتكون من قماش يسمى شامونيز ولو نه أزرق مطرز بخيط أصفر لامع، ويكون من خمسة قطع بالإضافة لحزام على خط الوسط . أما القصة فهي تشبه قصة الفستان الكلاسيكي بفتحة رقبة سويت هارد. وقد طرحت الفستان بخطوط مائلة متقطعة بغرزة عريضة بواسطة ماكينة التطريز ابتداءً من خط الوسط إلى خط الذيل أي نهاية الفستان . ويصل طول الفستان إلى القدمين، أما الأكمام فيصل طولها إلى المرفق.

رسم موديل التصميم رقم (3)



باترون التصميم رقم (3)





تصميم رقم (4)

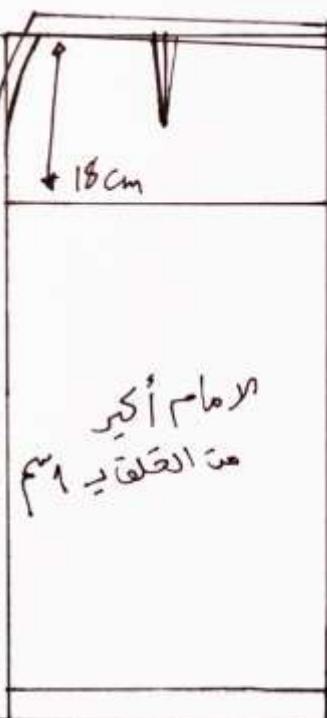
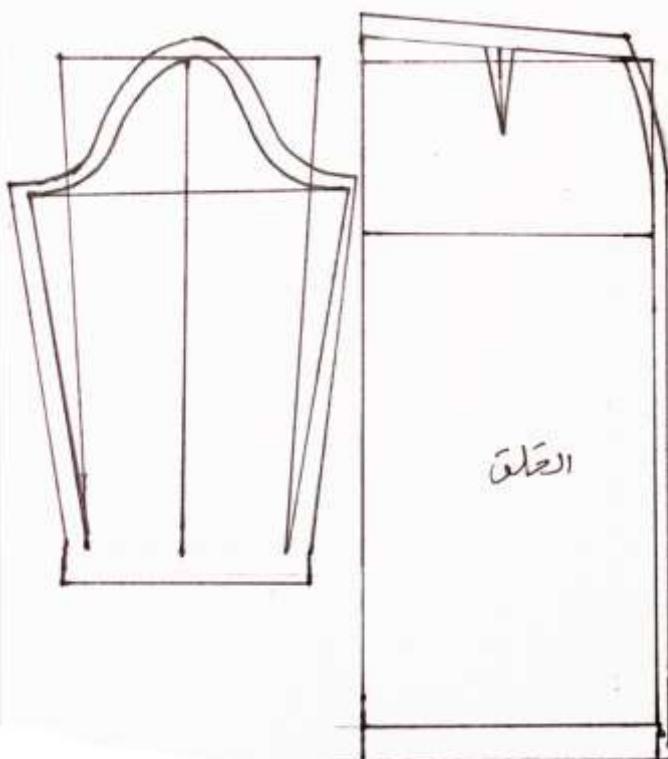
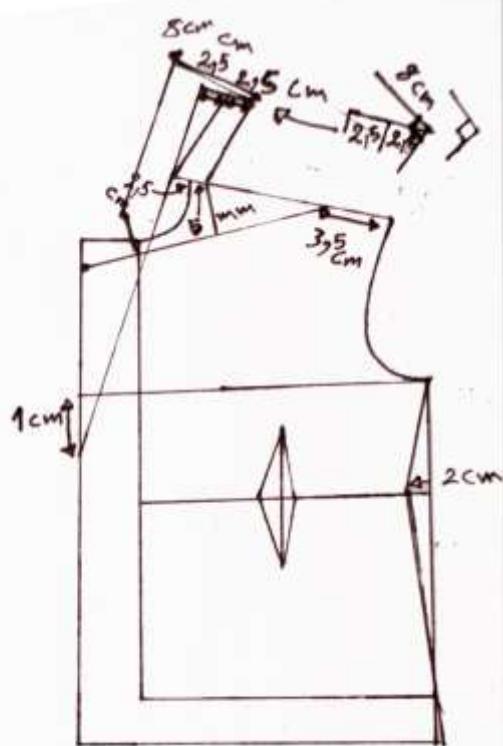
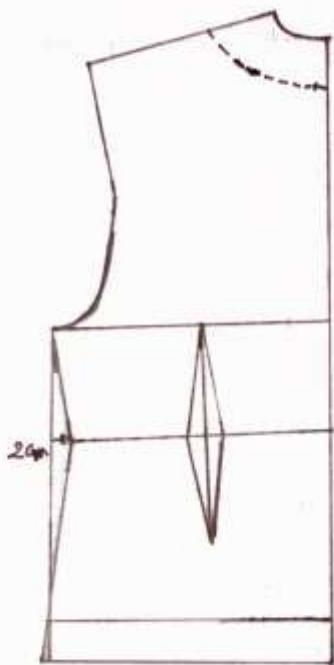
عبارة عن بذلة عمل (نسائية) مستوحى من زهرة اللوتس بجانب خطوط مائلة على شكل سهم على جهة الخطين وخط حلواني آخر ينتهي بدائرة مغلقة وجميع هذه العناصر موجودة في التراث المروي سواء في عهد المعابد تماثيل الكباش التي وجدت في مدخل معبد آمون بالنقعة.

ت تكون هذه البذلة من قماش مخصص للبذل النسائية بلون وردي مائل إلى الفوشيا مطبوع عليه باللون الأسود بزخرفة مستوحاة من تراث الحضارة المروية تم تطويرها بدمج شكليين زخرفيين الأول عبارة عن خطين مائلين متقطعين متساوين في الطول والسمك وعلى طرفيهما الجزء الثاني عبارة عن خط محاكى لشكل تمويج صوف الكباش التي على مر معبد آمون بالنقعة (تماثيل). الشكل الثاني هو زخرفة زهرة اللوتس التي تستخدم من قبل المرويين في المعابد والقصور، طبعت هذه الزخارف بواسطة السلاك سكرين (الشاشة الحريرية) على الجهة اليمنى من البذلة وعلى طرف الإسكيirt الأسفل مشكلاً كنار.

رسم موديل (التصميم رقم 4)



باترون التصميم رقم (4)



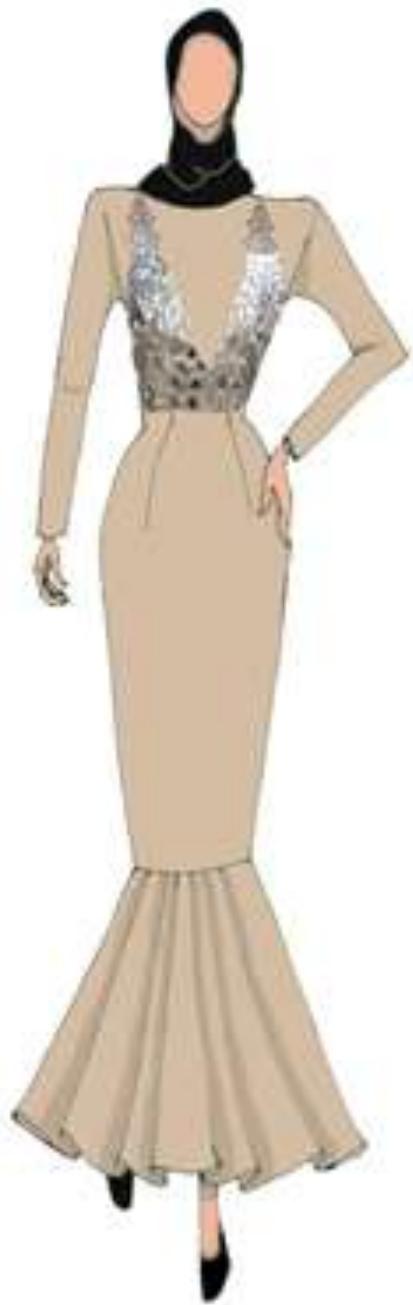


تصميم رقم (5)

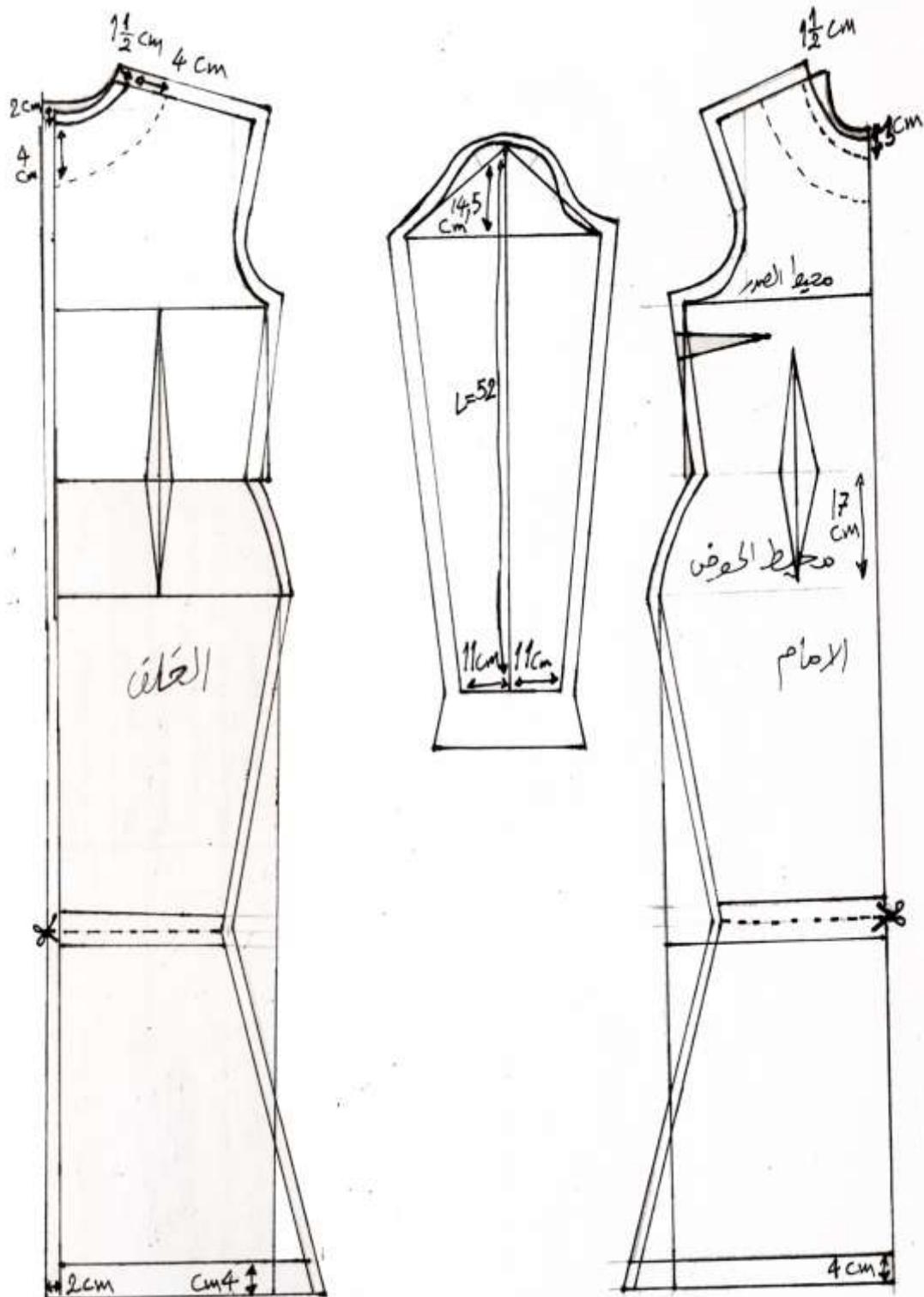
عبارة عن فستان سهرة مستوحى من زهرة اللوتس ، والزجاج الملون والمرأة التي توجد فى التراث المروى من ذهب مزين بالزجاج الملون وكؤوس زجاج ملون ومرايا.

يتكون من قماش ستان باللون الذهبي مرصع بقطع من المرايا التي تم قصها عشوائياً وقامت ببطلي أطرافها الحادة بمادة تغلفها وتجعلها غير مؤذية بقصد أن تعطي شكل المرأة المتحطمة الذي يخرج ويتأثر من زهرة اللوتس التي تم شكها بالخرز على جهتى الفستان من تحت الكتف بقليل ، أما قصبة الفستان فهي على شكل السمكة مع كشكشة على الجزء المضاف إلى الفستان تحت خط الركبة بقليل ، بفتحة رقبة دائيرية . ويتكون من سبعة قطع.

رسم موديل التصميم رقم (5)



باترون التصميم رقم (5)

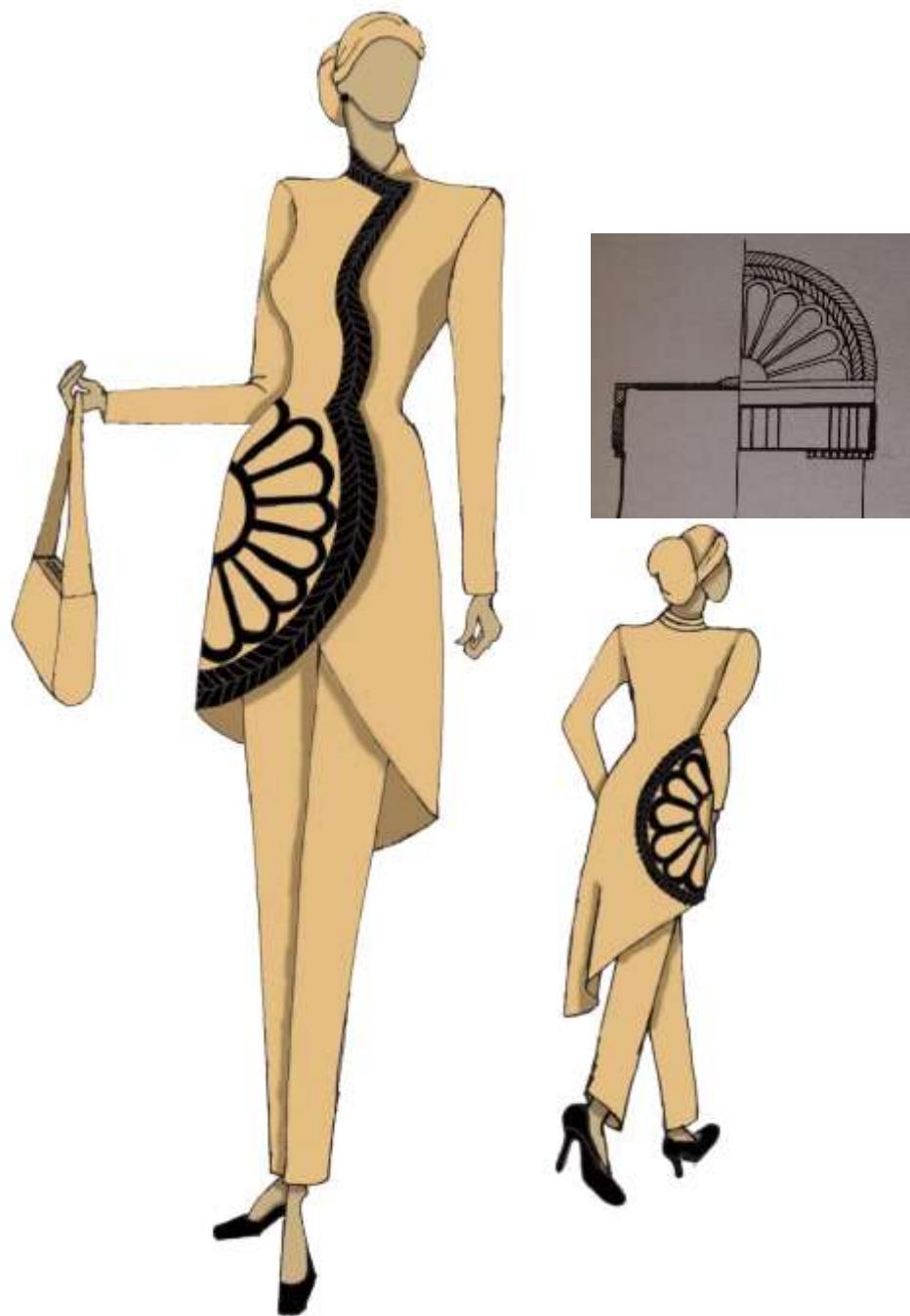


نماذج للتصاميم التي لم يتم تنفيذها

تصميم غير منفذ رقم (1)



تصميم غير منفذ رقم (2)



تصميم غير منفذ رقم (3)



المبحث الثاني نتائج الدراسة:

- تراث الحضارة المروية برموزه وعناصره الفنية المتألقة يعتبر مرجعية هامة لمصمم الأزياء لتنوعه في بناءاته التشكيلية ومضاهاهاته للفنون المعاصرة.
- الوحدات الزخرفية والعلامات والرموز في الفنون المروية تعزز وتثري فن تصميمات الأزياء وتضيف قيمًا جمالية لا تخطئها العين.
- الأزياء النسائية المستلهم تصميمها من تراث الحضارة المروية أكدت الأصالة والهوية السودانية.

مناقشة النتائج:-

تراث الحضارة المروية يمثل إبداعاً تشكيلياً له أصوله وقواعده ويحمل الكثير من القيم الجمالية ، وهو تراث حضاري عريق وظاهرة حضارية ثقافية وإستثنائية تصلح لأن تأخذ موقعها ضمن معطياتها العلمية والفكرية للمجتمع السوداني .

المبحث الثالث

الخاتمة

إن الدرس لتراث أحد الشعوب دائماً ما يجد فيه ما يشد انتباهه ويلبي ما يبحث عنه من حل لمشكلة الفنية بغض النظر عن هوية ذلك الشعب ، فالتراث الأصيل ينخر بحصيلة ثقافية وإجتماعية وحضارية تمكّنة من الرقي الفني ، وبذلك يصبح مرجع وملهم لكثير من الفنانين . هذا الإرث التاريخي العظيم والمتمثل في الفنون المروية يمكن إستلهامه وإعتباره مرجعية إصيله وفعالة في تطوير الأزياء النسائية السودانية.

المبحث الرابع التوصيات:

- الإهتمام بربط المصمم بال מורوث والمحافظة على القيم والموروثات التي تشكل واقعنا الثقافي ، بجانب ربط الفرد مجتمعه والإهتمام بالإرث التاريخي الفني وذلك للمحافظة على القيم الجمالية والتي تعبر عن هوية المجتمع.
- المحافظة على هذا الجانب من التراث الفني والتاريخي والمتصل بالذوق الجمالي عن طريق توثيق عناصره في المتحف القومي.
- على الأجهزة الإعلامية المرئية والمسموعة الإهتمام والتعریف بالتراث وبث الأفلام التوثيقية لنشر المعرفة ، فالتراث المروي يعتبر من التراث الأصيل الذي يمثل عنوان الأمة ويعكس أصالتها.

المبحث الخامس الدراسات المستقبلية :

- دراسة شاملة للأزياء المروية (لجميع الطبقات الإجتماعية) .
- أزياء الحضارة النبوية .
- أزياء الفترة المسيحية من تاريخ السودان .
- أزياء الكنداكة في العصر المروي والنبوبي .

المبحث السادس:

٤-٦-١ قائمة المصادر والمراجع

المراجع :

- أحمد صبرى زايد، دراسة مبادئ وأصول القواعد الزخرفية، القاهرة مصر، لا يوجد رقم الطبعة، لا يوجد تاريخ إصدار .
- أسامة عبد الرحمن النور، دراسات في تاريخ السودان، امدرمان السودان، مركز عبد الكريم ميرغنى الثقافي، ط ١، ٢٠٠٦م .
- بدر الدين عروكي ، ممالك على النيل ، مصر ، المعهد العربي ، ط ١، ١٩٩٧م.
- وليم آدمز، النوبة رواق إفريقيا ، القاهرة ، شركة مطبعة الفاطميما ، ط ١، ٢٠٠٥م.
- زينب عبدالله محمد صالح، الزي والزينة عند قبائل البقارة في السودان ، الخرطوم، السودان، قاف لخدمات الطباعة المتكاملة، ط ١، ٢٠٠٨م .
- يسرى معوض ، أسس تصميم الأزياء والموضة ، بيروت ، عالم الكتب ، ط ١، ٢٠١٤م.
- كارل هانز ريشة ترجمة وتقديم صلاح عمر الصادق ، ذهب مروى ، السودان ، دار عزة للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ٢٠٠٥م.
- كفاية سليمان أحمد ، نجوى شكري، تصميم الأزياء و التشكيل على المنيكان ، القاهرة مصر، دار الفكر العربي، ط ١، ١٩٩٣ .
- كفاية سليمان أحمد، سحر علي زغلول ، أسس تصميم أزياء للنساء ، مصر، علا الكتب، ط ١، ٢٠٠٧م.
- محمد إبراهيم بكر، تاريخ السودان القديم، السودان، مكتبة الانجلو المصري، ط ١ ، ١٩٩٨م.
- محمد عبدالحفي ، الدراما والهوية في شعر ، الخرطوم ، السودان ، المغاني للإنتاج الفني والنشر والتوزيع ، الطابعون مؤسسة أرواق للثقافة والعلوم ، ط ١ ، ٢٠٠٣م.
- معتر عناد غزوان ، الحضارة والتصميم ، عمان ، الأردن ، دار دجلة ، ط ١ ، ٢٠١٠م.
- منير فخري صالح، لبنى أسعد عبد الرزاق،أسس التصميم ، عمان الأردن ، دروب للنشر والتوزيع ، ط ١، ٢٠١١م.
- نجوى شكري ، التشكيل على المنيكان ، تطوره وعناصره ، مصر، دار الفكر العربي، ط ١، ٢٠٠١م.

- نجلاء محمد أحمد ماضى، أسس تصميم الباترون ، القاهرة ، مصر، المكتبة العصرية للنشر والتوزيع، ط1، 2015.
- سامية بشير دفع الله ، تاريخ مملكة كوش (نبته ومروي) الخرطوم ، دار الأشقاء للطباعة والنشر ، ط1، 2005.
- عبد الحفيظ فياض، ديانا عيد الأيوبى، موسوعة الزخرف ، عمان الأردن ، الأهلية للنشر والتوزيع ، ط1، 2005 .
- عبد العزيز أحمد جودة ، محمد حافظ الخولي ، أساسيات تصميم الملابس ، لاتوجد بلاد المنشأ ولا توجد دار النشر ولا يوجد رقم الطبعة ، 2004.
- عبد القادر محمود ، اللغة المرمية ، الرياض المملكة العربية السعودية ، مطبع جامعة الملك سعود، ط1، 1986 .
- عدلي محمد عبد الهادي ، محمد عبدالله الدريسة ، مبادئ التصميم ، عمان الأردن ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، ط1، 2011.
- عماد عبدالكريم زكي ، عزت رزق ، تصميم الأزياء، عمان الاردن ، دار المستقبل للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
- عمر حاج الزاكى، مملكة مروي ، التاريخ والحضارة ، وحدة تنفيذ السود، الخرطوم ، ط1،2005م.
- صلاح عمر الصادق ، المرشد لأنثار مملكة مروى ، السودان ، شركة المتوكل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،2002م .
- صلاح عمر الصادق، دراسات سودانية فى الآثار والفلكلور والتاريخ ، الخرطوم ، السودان ، دار عزة للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2006 .
- شكري عبد الوهاب ، القيم التشكيلية والDRAMATIC لللون والضوء، الإسكندرية مصر، مؤسسة حورس الدولية ، ط 1 ، 2009 .
- ثريا نصر، التصميم الزخرفى للملابس والمفروشات، مصر، عالم الكتب ، ط1، 2002.
- ثريا نصر، تاريخ الأزياء، مصر، عالم الكتب، ط1، 1996 .

الدراسات والرسائل الجامعية:

- زينب عبدالله محمد صالح ، رسالة ماجستير بعنوان أزياء قبائل الـجا ، كلية الفنون ، 2000م.
- يونس عبد الرحمن ، رسالة دكتوراه بعنوان الخط العربي في الحضارة الإسلامية ، كلية الفنون ، 2009م.
- منى فاروق خليل صالح، رسالة ماجستير بعنوان الزخارف التراثية وأثرها في الملابس التقليدية في أواسط السودان ، كلية الفنون ، 2009م.
- خالد محمد علي عبدالنور ، ماجستير بعنوان المعالجة البصرية للرموز والعلامات المرورية بالحاسوب ، كلية الفنون ، 2007م.

شبكة الأنترنت :

- "فاسونايد: موقع تصميم الأزياء"، تصنيف: تصميم أزي 30 يوليو 2014.

الدوريات و المجلات باللغة الإنجليزية :

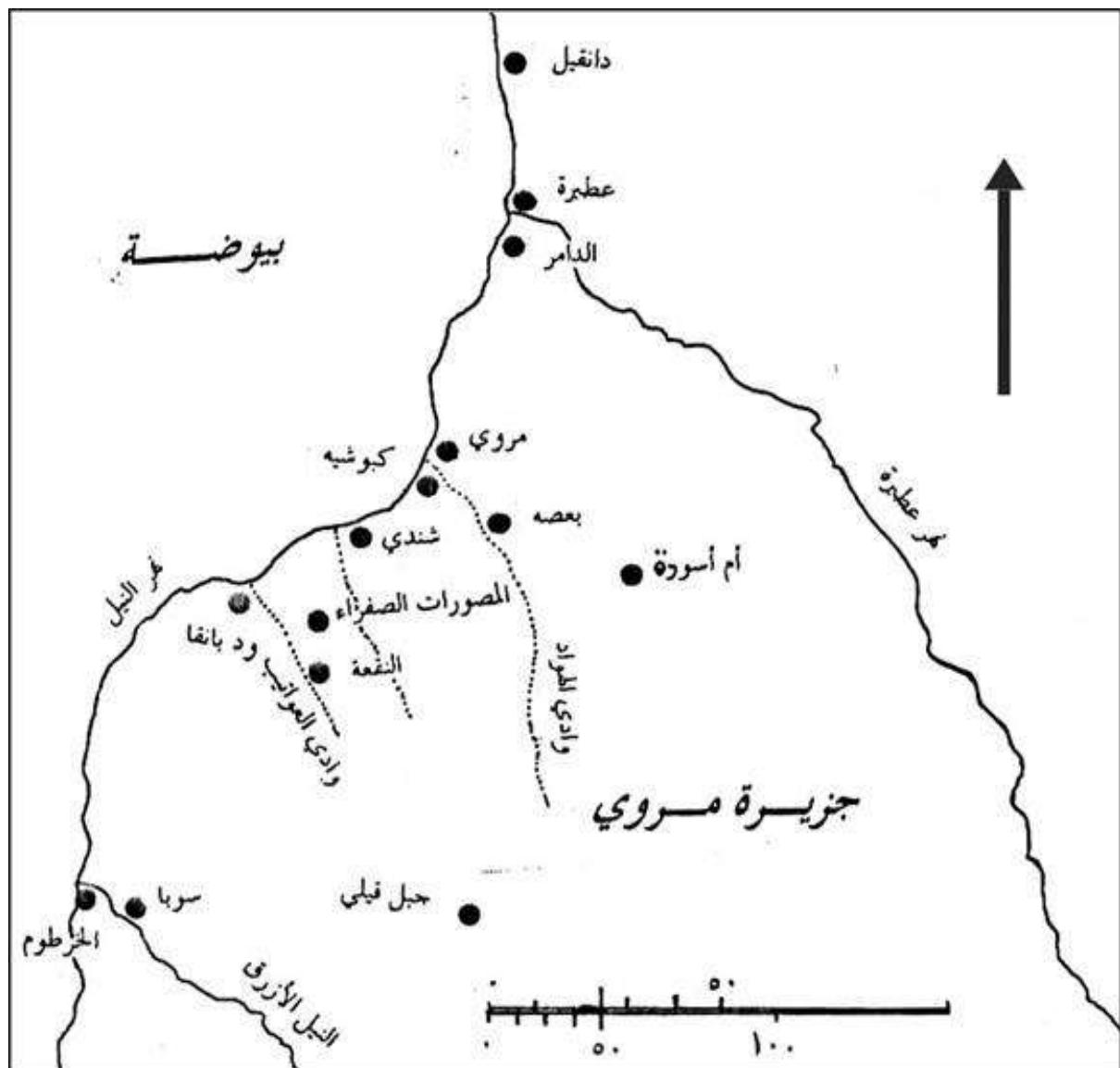
- The Editorial team، (Nubian queens “Kandakes”), In the city sudan، Sudan، isuue number 72 ، March 2016.

• ٤-٦-٢ : ملحق الخريطة

خريطة رقم (١) توضح مملكة كوش .



خريطة رقم (2) توضح حدود مملكة مروى .



3-6-4

ملحق الصور



ثلاثة رؤوس للإله آمون أثنان منها
رؤوس أسود يتوسطهما رأس كبش .
(شكل رقم 2)



تمثال من الجرانيت للإله آمون على هيئة
كبش يحمل بين الأرجل الامامية تحته
تمثال صغير واقف للملك تهارقا . (شكل
رقم 1)



تمثال من الحجر الرملي
للملك نتكماني وجد
بمعبد آمون بالنقعة .
(شكل رقم 4)



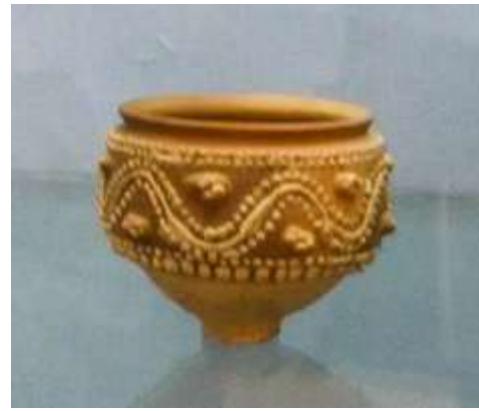
مذبح من الحجر الرملي وجد
بمعبد آمون بالنقعة أعلى هذا
المنظر نُفِّشَت أسماء الملك
نتكماني والملكة امانى تيري
(شكل رقم 3) .



الفخار المروى
(شكل رقم 6)



الفخار الأحمر في العصر
المروى . (شكل رقم 5)



كوب فخار مزین على طريقة النحت
البارز من العهد المروى . (شكل
رقم 8)



أكواب من الفخار المزخرف
وهذا النوع من الزخرفة كان
شائعا في مملكة مروى .
(شكل رقم 7)



فخار مزخرف (شكل رقم 10)



فخار مزخرف من العصر
المروى . (شكل رقم 9)



فخار مزین بزخارف من العهد
المروى (شكل رقم 12)



فخار ملون من العهد المروى
(شكل رقم 11)



فخار أحمر مزخرف من
العهد المروى . (شكل
رقم 14)



صندوق للمجوهرات من الفخار
مزخرف بأشكال متعددة . (شكل رقم
(13



كأس من الفخار الأسود
من العهد المروى .
(شكل رقم 16)



فخار من العهد المروى
(شكل رقم 15) .



عينات من الزجاج الملون ، من مروى.
(شكل رقم 18)



مبخر من الفخار
(شكل رقم 17)



جرة كروية الشكل مزينة
بأشكال هلالية الشكل وأشكال
دائريّة . (شكل رقم 20)



قارورة زيت من الزجاج
المنفوخ من منطقة فرصن .
(شكل رقم 19)



مرآة الملك ناستاسن مرآة
ذات مقبض مشكل مصنوع
من الفضة . (شكل رقم
(22



كأس من الزجاج الملون
لأحد ملوك مروى .
(شكل رقم 21)



مصابح من النحاس . (شكل رقم 24)



مقبض المرأة تقاسمة حزام أوراق البردي أما القرص فيعتمد على جزع العمود الذي يزين بأربعة من الآلهة . (شكل رقم 23)



خيوط بها خرز مصنوع من الفخار . (شكل رقم 26)



حذاء من النحاس . (شكل رقم 25)



خيوط بها عقيق وخرز . (شكل رقم 28)



حلي وجدت فى مروى . (شكل رقم 27)



أساور من الأحجار الكريمة .
(شكل رقم 30)



عقد وسوار وجد في
مروى . (شكل رقم
(29



قطع من كنز الملكة
اماني شخیتو وجدت
في الهرم بج 6.
(شكل رقم 32)



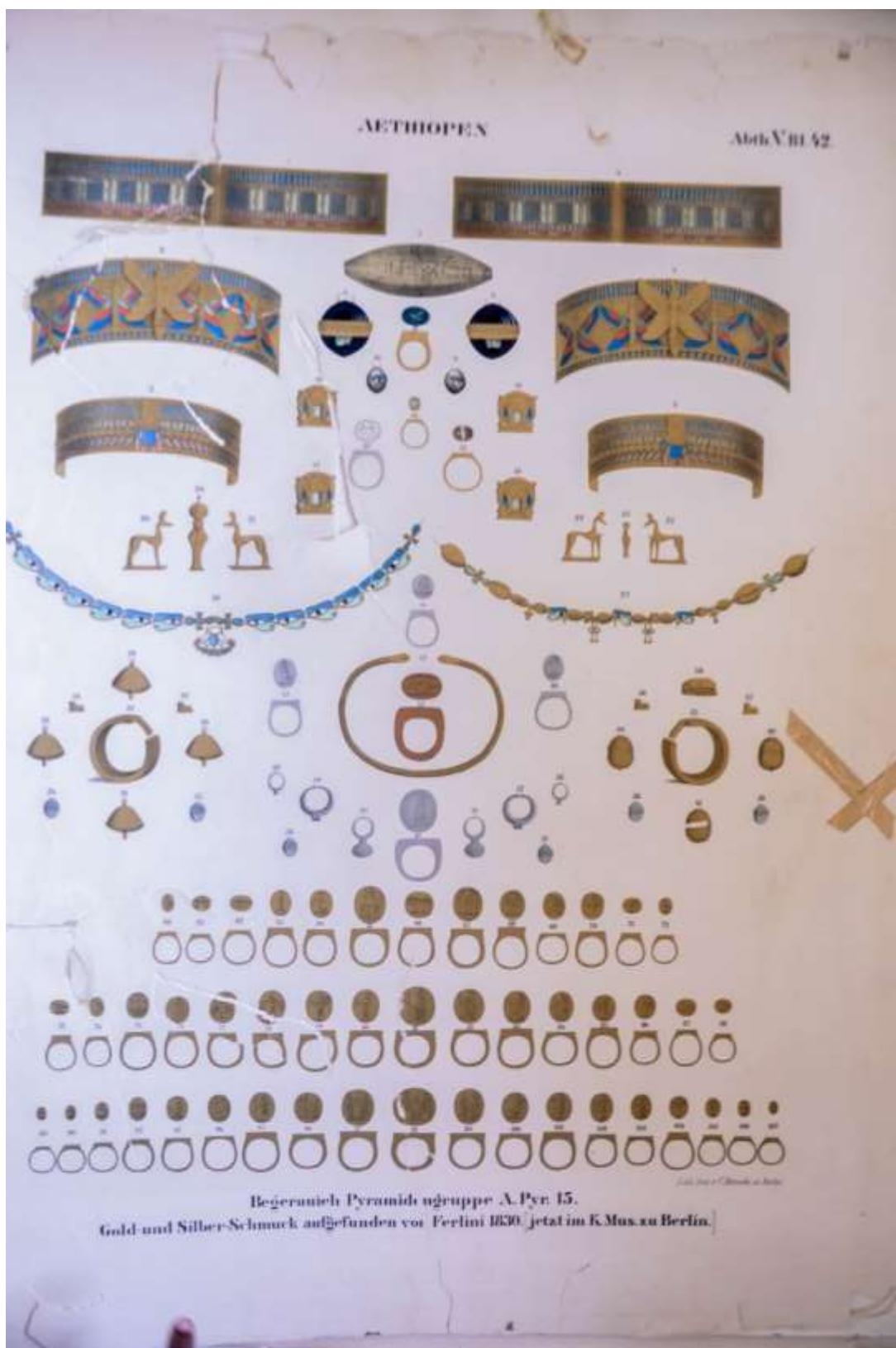
حجل من العاج . (شكل
رقم 31)



سوار من الذهب منقوش عليه الآلهة
المجنحة إيزيس (من كنز الملكة امانى
شخیتو). (شكل رقم 34)



خاتم من الذهب المطعم
بالزجاج من كنز الملكة
اماني شخیتو . (شكل
رقم 33)



كنز الملكة أمني شخيتو الذى وجد داخل الهرم رقم (6) بالبجراوية الجنوبية ويضم مجموعة من الأساور والعقود والحجول والأختام والأجراس صنعت من الذهب المطعم بالزجاج الملون والذهب الأبيض . (شكل رقم 35)



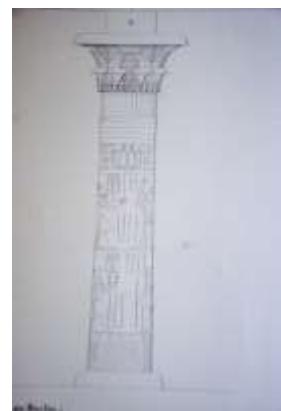
رسم لأحد المعابد يظهر عليه
التأثير الروماني من مخطوطة
أثرية . (شكل رقم 37)



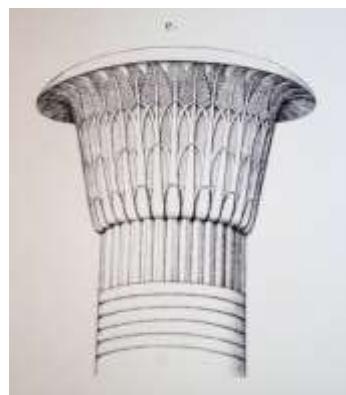
أعمدة منحوتة بالنحت الغائر
والبارز وتماثيل الكباش .
(شكل رقم 36)



عمود به نحت بارز .
(شكل رقم 39)



عمود به نحت غائر وبارز .
(شكل رقم 38)

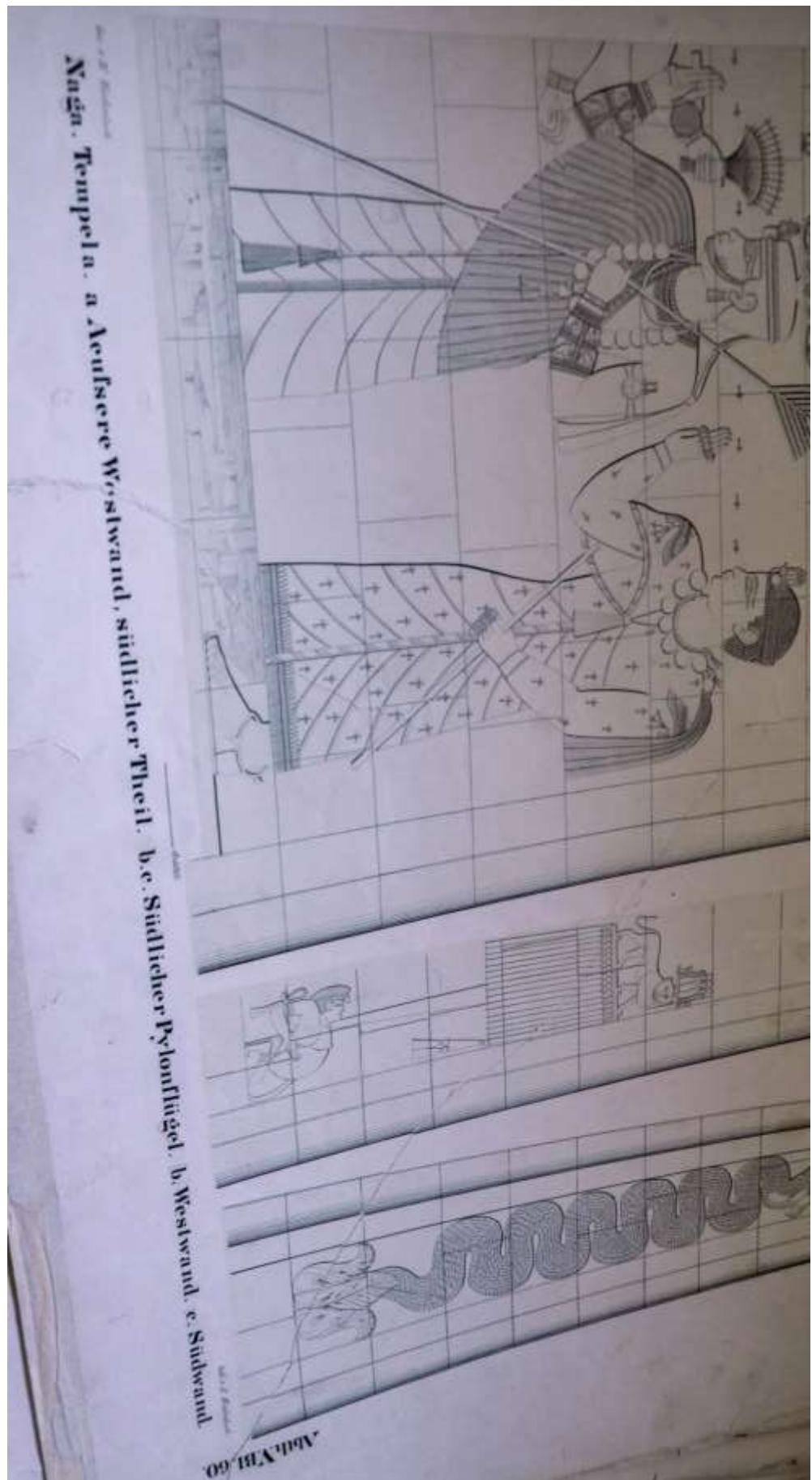


عمود منقوش بطريقة النحت
البارز . (شكل رقم 41)

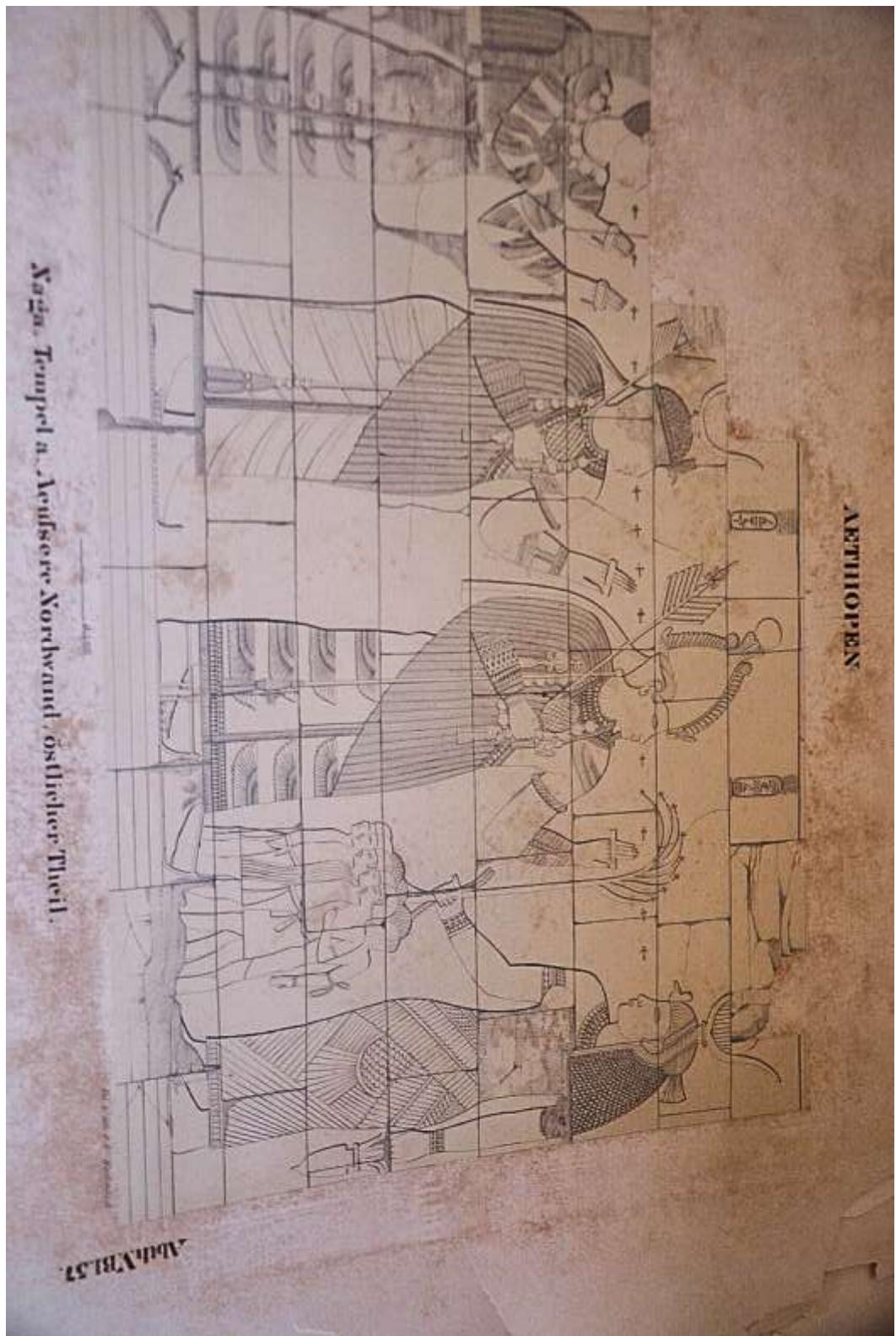


عمود به نحت بارز بالنقطة .
(شكل رقم 40)

(٤٢ رقم شكل).



ΑΕΤΗΠΟΡΕΝ



Naqada-Tempel u. Außenwand-Nordwand, östlicher Theil.