

الله أكبر

أحيى الطالب المتفاني المخلص من طلبة
الرسالة رب العالمين

محمد بن عبد الله
محمد بن عبد الله

المجلس الأعلى للدراسات الإسلامية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القيوين
مكتب الدراسات والبحوث الإسلامية
قسم الدراسات العليا والبحوث

البيان
ناجيه علي حارث



تُحْفٌ لِلْإِسْلَامِ فِي الْمَعْرِفَةِ

«دراسة فنية حَضَرَاتِيَّة»

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الحضارة الإسلامية

٣٩٠٤

إعداد

ناجيه علي حارث



إشراف
الأستاذ الدكتور
محمد رياض العتر

١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م

بسم الله الرحمن الرحيم
تحف الأواني والأدوات المعدنية في العصر العثماني (دراسة فنية حضارية)

تتكون هذه الدراسة من قسمين رئيسيين ، الأول تحليل ، والثاني وصف ، وقد اشتمل القسم الأول على أربعة أبواب مسبقة بمقدمة ومقفمة بخاتمة ، وثبت بالمصادر والمراجع وعدة ملاحق .

فالباب الأول خصصته للصناعة وضم ثلاثة فصول ، الأول لمراكز الصناعة ، والثاني لطرق التشكيل والثالث لأساليب تنفيذ الزخارف والكتابات ، والباب الثاني للتصميم وحوى ثلاثة فصول أيضا ، أولها لأواني وأدوات المطبخ ، والثاني لوسائل الإضاءة والتدفئة والحفظ والراحة ، والثالث لأدوات التطيب والنظافة والزينة .

وبالنسبة للبواب الثالث فاشتمل على ثلاثة فصول ، الأول يختص بالنقوش مرتبة تاريخيا ، والثاني لمضمون هذه النقوش ، والثالث عن التحليل الفني ، أما الباب الرابع فأفردته للزخرفة وضم ثلاثة فصول ، الأول للزخرفة النباتية ، والثاني للزخرفة الهندسية ، والثالث للزخارف المحورة .

أما القسم الثاني فهو دراسة وصفية للتحف التي قمت بدراسة من حيث نوعها ، ومعدنها ، وأبعادها ، ومكان حفظها ، وتاريخها ، ثم الأشكال ، سواء فيما يتعلق بأشكال التصميم ، أو الكتابات أو الأشكال الزخرفية .

ومن خلال دراستي لهذا الموضوع توصلت الى نتائج علمية مهمة من أبرزها :

- (١) أثبتت بالدراسة العلمية عدم صحة ما ذهب اليه علماء الحملة الفرنسية من أنه لا توجد بمصر معادن .
- (٢) تصحيح أخطاء علمية وقع فيها بعض الباحثين سواء فيما يتعلق بتسمية أنواع الأواني والأدوات أو فيما يتعلق بتسمية بعض العناصر الزخرفية وتفنيدها بعض الافتراءات المتعلقة بعناصر أخرى .
- (٣) تصويب قراءات غير صحيحة وقع فيها بعض الباحثين الذين نشروا بعض التحف المسجل عليها كتابات كما يتضح في ثمانية عشر نقشا .
- (٤) تصويب أخطاء كتابية وقع فيها الصناع العثمانيون أنفسهم كما في ثلاثة عشر نقشا .
- (٥) قراءة ثمانية نقوش لم يتمكن من قراءتها بعض الباحثين الذين نشروا التحف الخاصة بها .
- (٦) نشر ستة وثلاثين نقشا لأول مرة .
- (٧) نشر اثنتين وثمانين ومئتي تحفة لأول مرة من أصل ٤١٦ .
- (٨) تسمية الزخرفة المكونة من عناصر التوريق والزخرفة الخطاوية بالزخرفة العثمانية .
- (٩) ظهرت لأول مرة في العصر العثماني الشوك والملاعق والتفسيرات والسماورات والدلال وظروف الفناجين .
- (١٠) أحدث العثمانيون بالمباخر مخزنا للبخور .
- (١١) ظهرت في العصر العثماني الشمعدانات الطويلة ، كما ظهرت الشمعدانات التي تضاء بالكهرباء .

يعتمد ، ، ،

المشرف على الرسالة

الباحث

عميد كلية الشريعة والدراسات الإسلامية

الاسم : محمد رابح

الاسم : محمد رابح

٥/١٢ / ١٤٣٢ هـ

التوقيع : محمد رابح

التوقيع : محمد رابح

د . سليمان بن وائل التويجري

الحمد لله
سويك

الموضوع	الصفحة
المحتويات	ج - هـ
شكر وتقدير	و - ز
المقدمة	١ - ١٤
القسم الأول	
(الدراسة التحليلية)	
الباب الأول	
الصناعة	
الفصل الأول : الممادِن ومراكز الصناعة	١٦ - ٧٢
الفصل الثاني : طرق التشكيل	٢٨ - ٥٣
الفصل الثالث : أساليب التنفيذ	٥٤ - ٧٢
الباب الثاني	
التصميم وصلته بالوظيفة	
الفصل الأول : أواني وأدوات المطبخ	٧٤ - ١٠٠
الفصل الثاني : وسائل الإضاءة والتدفئة والحفظ والراحة ...	١٠١ - ١٢٤
الفصل الثالث : أدوات التطيب والنظافة والزينة	١٢٥ - ١٤٠
الباب الثالث	
الكتابات	
الفصل الأول : عرض تاريخي للنقوش الكتابية	١٤٢ - ١٩٩
الفصل الثاني : المضمون (أسماء وألقاب)	٢٠٠ - ٢٢٣
الفصل الثالث : التحليل الفني	٢٢٤ - ٢٨٥
الباب الرابع	
الزخرفة	
الفصل الأول : الزخارف النباتية	٢٨٧ - ٣٠٥
الفصل الثاني : الزخارف الهندسية	٣٠٦ - ٣٢٤
الفصل الثالث : الزخارف الحيوانية	٣٢٥ - ٣٤٧

الموضوع	الصفحة
الخاتمة	٣٥٨ - ٣٥٠
المصادر والمراجع	٣٨١ - ٣٥٩
الملاحق	٤٩٦ - ٣٨٢
(أولا : المعاجم)	
(١) معجم المصطلحات الواردة فى الرسالة	٣٩٩ - ٤٠٧
(٢) معجم الفاظ الاثاث المعدني (عربي - تركي - فارسي - انجليزي)	٤٠٢ - ٤٠٠
(٣) معجم اسماء طرق تشكيل الاثاث (عربي - تركي - انجليزي)	٤٠٤ - ٤٠٣
(٤) معجم اسماء اساليب تنفيذ الكتابات والزخارف بالاثاث (عربي - تركي - انجليزي)	٤٠٦ - ٤٠٥
(ثانيا : الجداول)	
(١) قائمة بأسماء السلاطين العثمانيين (حياتهم ومدة حكم كل واحد منهم وشهرته)	٤٠٩ - ٤٠٨
(٢) جدول يوضح درجة صلابة الصخور التى تستخرج منها المعادن المستخدمة فى الاثاث	٤١١ - ٤١٠
(٣) جدول يوضح خصائص المعادن التى صنع الاثاث منها	٤١٣ - ٤١٢
(٤) جدول يوضح خصائص الأحجار الكريمة التى رصع الاثاث بها	٤١٥ - ٤١٤
القسم الثانى	
(الدراسة الوصفية)	
(١) اللوحات	٤٩٦ - ٤١٦
(٢) الاشكال	٤٨٩ - ٤١٧
	٤٩٦ - ٤٩٠

سَلَامٌ وَقَعْدٌ رَکْ
بِیَدِ

المقدمة

يعود اهتمامى بهذا الموضوع الى ما قبل تسجيله ببضع سنين ، وذلك عندما كنت فى رحلة علمية خارج المملكة فى كل من تركيا ومعرأثناء الاعداد لدرجة الماجستير(*) ، حيث لفت نظرى تلك المقتنيات المعدنية الرائعة التى تزخر بها المتاحف ، والمجموعات الخاصة ، وبعض العماثر القديمة التى زرتها ، والحقيقة أننى لم أعر فى ذلك الوقت تلك المقتنيات أى اهتمام يذكر ، لانشغالى بجمع المادة العلمية الخاصة بموضوعى آنذاك .

ولما أنعم الله سبحانه وتعالى علي بالحصول على درجة الماجستير ، عقدت العزم على دراسة فرع آخر من فروع الفن الاسلامى ، فعادت بى الذاكرة الى تلك المقتنيات المعدنية الرائعة ، وشرعت فى قراءة ما كتب عن المعادن الاسلاميه فى المراجع المتوفرة لدي ، وبعد عدة أشهر تولدت فى نفسى قناعة تامة نحو اختيارالأوانى والأدوات المعدنية العثمانية موضوعا لنيل درجة الدكتوراه فى الآثار الاسلاميه بمشيئة الله .

ومما لاشك فيه أن هناك أسبابا متعددة حفزتنى لاختيار هذا الموضوع بالذات ، وتحديدده بفترة تاريخيه معينة ، وأسباب أخرى تتمثل بانتمائى لهذا الفرع من فروع الفن الاسلامى .

فأما الأسباب التى دفعتنى لاختيار هذا الموضوع فتتمثل فى جديته وأمالته ، اضافة الى تعحيح ماساد لدى الباحثين من اعتقاد مفاده : أن العثمانيين لم يبدعوا فى هذا الميدان ، وفوق هذا وذاك رغبتى فى تناول موضوع لم تجر فيه دراسات وافيه ، وعزمنى على استحداث خطه علميه ، والسير على وفق منهج علمى مبتكر .

ومن ناحية أخرى فان الأوانى والأدوات تحتوى على كتابات تسجيليه تتضمن اسم الواقف أو المهدى ، والشخص الذى أوقف له أو أهدي اليه ، أو

(*) موضوعها : أعمال الخشب المعمارية فى الحجاز فى العصر العثمانى (دراسة فنيه حضارية) .

المكان المَوْقُوفُ أو المَهْدَى له ، والمناسبة التى أَوْقَفَ أو أَهْدَى فيها ، كما تشمل هذه الكتابات على معلومات مهمة ، كالألقاب وأسماء الأشخاص ومكانتهم ، والأماكن ، وغير ذلك مما يشكل ثروة علمية لا يستهان بها .

وفضلا عن ذلك فتتجلى فى الآثار الأذواق الفنية الرفيعة ، لصلته الوثيقة بالاستخدامات الدينية والمدنية ، حيث يبدو الحرص جليا نحو اظهارها بمظهر يليق بمكانة مُسْتَحْدِمِهَا ، أو مكان إستخدامِهَا .

أما الأسباب التى دعتنى لتحديد هذا الموضوع بالعصر العثمانى ، فيمكن اجمالها فى عدة أمور ، من أبرزها : أن هذه الفترة قد سبق لى دراستها فى الماجستير ، وهو اتجاه مبنى على أن هذا العصر ورث كـل التقاليد والتجارب الفنية السابقة ، مما يتيح للدارس أن يتتبع التطور فى التصميم ، والصناعة ، والزخرفة منذ فجر الاسلام ، وهو أمر غير متحقق فيما لو أختيرت فترة مبكرة .

أضف الى ذلك أن هذا العصر يمثل المرحلة الأخيرة للفن الاسلامى ، وقد شهد فى أواخره سيادة النهضة الأوروبية ، مما يستدعى التعمق فى الدراسة ، لكشف مابذله الصناع العثمانيون من جهود للتأقلم مع هذا التطور الناشئ ، وفى ذلك رد صريح على أولئك الذين شككوا فى قدرة صناع هذا العصر على التكيف مع الظروف ، كما أن البحث فى هذا العصر يمدنا بمعرفة أسباب التخلف الصناعى الذى أصاب المسلمين ، مما أودى بنا فى نهاية الأمر الى مانحن فيه اليوم من ابتعاد عن ركب الحضاره .

أما الأسباب التى دعتنى للتخصص فى هذا المجال ، فقد وضعت نصب عيني حاجة المملكة الى متخصصين فى هذا الميدان ، خاصة وأنه قد بدى فى اجراء الحفريات الأثرية فى مواقع متعددة من بلادنا ، حيث تشكل المعادن قسما كبيرا من مكتشفاتها ، لأنها من المواد الصلبة التى لاتتأثر بعوامل التعرية بسهولة ، بما من شأنه أن يفقدها شكلها الحقيقى كالخشب ، والفخار ، والخزف ، والزجاج ، التى عادة ماتكون عرضة للكسر والتفتت ، مما لايتيح

للدارس التعرف على تميمها ، أو قراءة الكتابات المسجلة عليها ، أو الالمام
بالزخارف الممثلة بها .

كما وضعت في الاعتبار حاجة القسم الماسه في أن يكون أحد أعضاء
هيئته التدريسية متخما في أكثر من فرع من فروع الفن الاسلامي المتعددة ،
حيث ان كل مادة من مواد الفنون الاسلامية تتطلب فيمن يقوم بتدريسها أن
يكون متخما في أكثر من فرع من فروع هذا الفن ، وهذان الاتجاهان يتسقان
تماما مع سياسة الدولة الرامية الى تنويع التخمات .

ومن جهة أخرى فان انخراطى في هذا الفرع يعبر عن رغبة جامعة فى
نفسى نحو دراسة فروع الفن الاسلامي المختلفة ، حيث بدأت فى الماجستير
بالخشب ، وفى هذه المرحلة بالمعادن ، ومستقبلا بفروع أخرى ان شاء الله .

هذا وقد تطلبت الدراسة القيام برحلة علمية خارج المملكة الى كل
من تركيا ومصر ، وذلك لجمع المادة العلمية اللازمة ، وفى تركيا القيت
عما الترحال فى مدينة استانبول ، وقد زرت متاحفها وخامة :

(متحف قعر باب المدفع) Top Kapı Sarayı Müzesi .

(متحف الآثار التركية الاسلامية) Türk ve İslam Eserleri Müzesi .

(متحف الأوقاف للفنون الخط) Vakıf Hat Sanatları Müzesi

(متحف الأوقاف للآثار الفنية والانشاءات) Vakıf İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi

(متحف السيده سادبارك) Sad Bark Hanım Müzesi

كما تمكنت من دراسة بعض الأعمال المحفوظة فى مجموعات خاصة مثل :

مجموعة قيا أوغلو (Kayaoğlu) ، وأوزال (Üzel) ، وياغج (yagğ) ،

وكوش أوغلو (Koç oğlu) ، وملاح الدين رفيق سرمالى (Salahaddin Refik Sirmâli) ، ودرست أيضا بعض أعمال الأثاث المعدنى المحفوظة فى بعض البنوك التجارية فى هذه المدينة مثل : (Yapi Kredi Bankasi) (بنك التسليف العقارى) .

وفى مدينة بورصة أفدت من متحف (Türk va Islam Eserleri Müzesi) ، وكذلك فعلت فى مدينة أنقرة اذ أفدت من متحفها المعروف باسم : (Etnoğrafya Müzesi) (المتحف الوطنى) .

أما فى جمهورية مصر العربية فقد زرت عاصمتها القاهرة ، وأفدت من متاحفها التالية : متحف الفن الاسلامى ، ومتحف قصر المنيل ، ومتحف بيوت الكريتلية (جاير أندرسون) .

وعلى الرغم من طول المدة التى قضيتها فى هذه الرحلة التى استغرقت شهرين وبضعة أيام ، فقد عدت مرة أخرى الى تركيا ومصر لاستكمال بعض جوانب الموضوع .

وبالنسبة للمملكة العربية السعودية ، فقد قمت بجولات ميدانية متعددة فى مدنها الرئيسية ، وفى الرياض زرت مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث ، ودائرة الملك عبدالعزيز ، ومتحف قسم الآثار والمتاحف بجامعة الملك سعود ، ومتحف الآثار والتراث الشعبى التابع للإدارة العامة للآثار والمتاحف ، الا أن مما يأسف له أننى لم أعثر على أعمال أثاث معدنى خاصة بموضوعى فى هذه المؤسسات العلمية .

وفى المدينة المنورة تمكنت من تصوير مجموعة من الأعمال المعدنية المتعلقة بالموضوع ، والمحفوظة فى مكتبة الملك عبدالعزيز التابعة لوزارة

الحج والأوقاف، كما تم بحمد الله فى مدينة جدة تمويل بعض المتحف الخاصة بالموضوع فى متحف عبدالروؤف خليل .

وفى مكة المكرمة عثرت على عدة تحف فى متحف قسم الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى ، أما المتحف التابع للمركز الأعلامى فلم أعشر فيه على أعمال أثاث معدنى ذات صلة بموضوعى .

أما فى مدينة الدمام فقد عثرت على عدد كبير من أعمال الأثاث المعدنى بالمتحف الاقليمى ، وكذلك الحال فى مدينة الطائف بالمتحف المنشأ بها حديثا الذى يتخذ من قصر شبرا الأثرى مقرا له ، وأيضا فى المتحف الاقليمى بمدينة أبها الكائن بقصر شذا الأثرى . ومما يؤسف له أن هذه الأعمال المحفوظة فى هذه المتاحف ترجع لفترة زمنية متأخرة .

ولم يقتصر تطوافى على المتاحف والمجموعات الخاصة فحسب ، بل قمت أيضا بجولات ميدانية على جميع العماائر الاسلامية ، وخاصة الدينية والمدنية الباقية بالمدن التى زرتها خارج المملكة وداخلها ، بغية العثور على بعض أعمال متعلقة بموضوعى ، وقد وفقت فى دراسة مجموعة قيمة من هذه الأعمال فى بعض العماائر العثمانية بمدينة استانبول فقط ، أما بقية المدن فلم أتمكن من العثور على أعمال تختص بموضوعى فى عماائرها الاسلامية .

ولم أقف عند هذا الحد ، بل ترددت كثيرا على المراكز العلمية ذات العلاقة ، داخل الجامعات وخارجها ، ودور الوثائق ، والمكتبات العامة والتجارية ، لتوفير وشراء الأبحاث العلمية التى أسهمت فى خدمة هذا الموضوع ، مما هو مضمن بقائمة المصادر والمراجع .

كما لم أكتف بما ذكرته آنفا ، بل أجريت اتصالات بالمتاحف العالمية المشهورة أمثال :

المتحف البريطانى بلندن . British Museum .

- Ashmolean Museum . متحف الأشموليان بلندن .
- Victoria And Albert Museum . متحف فيكتوريا والبرت بلندن .
- Metropolitan Museum . متحف المتروبوليتان بنيويورك .
- Staatliche Museen Zu Berlin . ستاتلش فى برلين الغربية

وفى ضوء ماسبق أستطيع القول : بأن الأواني المعدنية العثمانية لم تحظ باهتمام الباحثين ، اذ ان أول مايشير الانتباه الى هذه الحقيقة أنه لم يرد ذكرها فى مؤلفات الفن الاسلامي العامة التى دمجها كبار علماء الفنون الاسلامية فى العالم أمثال أرنست كونل (١) ، وجاستون ميغون (٢) ، وجورج مارسيه (٣) ، و م . س . ديمان (٤) ، وزكى محمد حسن (٥) ، ودافيد تالبوت رايس (٦) .

* Ernst Kühnel : Islamische Kienkunst, Klikhardt And (١)

Bier Mann Braun Shwalg Berlin . 1925.

* Die Kunst Des Islam, schtutgart, 1962. وقد نقله الى العربية الدكتور أحمد موسى ، ونشر تحت عنوان (الفن الاسلامى) ، وطبع سنة ١٩٦٦ م بدار صادر ، بيروت .

Gaston Migon : Les Arts Muslmans, Paris Et Bruxelles (٢)
1926.

Gorge Marçais : L, Art De L'Islam, Paris, 1962. (٣)

وقد نقله الى العربية الدكتور عفيف بهنسى وراجعه عدنان البنى ونشر تحت عنوان (الفن الاسلامى) ، ضمن منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومى السورية ، دمشق ، ١٩٦٨ م .

M.S..Dimand : A hand Book of Mohammadan Art, second (٤)
Edition, Revised And Enlarged , New York, 1944.

وقد نقله الى العربية أحمد محمد عيسى ، وراجعه وقدم له الدكتور احمد فكرى ، ونشر تحت عنوان (الفنون الاسلامية) ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ م ، دار المعارف ، القاهرة .

(٥) فنون الاسلام ، طبعة دار الفكر العربى .

David Talbot Rice : Islamic Arts, Thames&Hudson, London (٦)

وقد نقله الى العربية الدكتور منير صلاحى الأصبحى ، ونشر تحت عنوان (الفن الاسلامى) ، وطبع فى سنة ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م ، بمطبعة جامعة دمشق ، ضمن منشورات المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بسوريا .

وكذلك الحال فى المؤلفات العامة عن الفن التركى التى ألفها كبار العلماء أمثال جلال أسعد آرسوان^(١) ، وأوقطاي آملانا^(٢) ، وأرنست بتراش^(٣) ، وأكرم أكورغال وآخرين^(٤) ، ومحمد عبدالعزيز مرزوق^(٥) . ومايكل ليفى^(٦) . وينطبق الحال أيضا على المؤلفات العامة المخصصة لدراسة المعادن الإسلامية التى أعدها المتخصصون فى هذا الميدان ، أمثال سملونج فريدريك زاره^(٧) .

على أننى أستثنى من ذلك بعض الجهود العلمية التى سلطت الضوء على هذا الموضوع ، سواء أكانت ضمن رسائل علمية ، أم مؤلفات ، أم كتالوجات ، أم مقالات .

فبالنسبة للرسائل العلمية يبرز ذلك البحث الذى تقدمت به الباحثة ترجان ارناف عن الأعمال المعدنية التركية فى العصر العثمانى فى عام ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م لنيل درجة الدكتوراة فى الآثار الإسلامية من مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بلندن . وقد تناولت فيه بعض أنواع المعادن

-
- (١) Gelâl Esad Arseven : Les Arts Decoratifs Turcs, Millî Eđitim Basimevi, Istanbul.
- (٢) فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، الطبعة الأولى ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ، نشر مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ، وطبع بمطبعة (رنكلر) ، استانبول .
- (٣) Ernst Petrasch : Die Turkenbeute, Herausgegeben Vom Badischin Lane Smuseum Karlsruhe, 1977.
- (٤) Ekrem Akurgâl And others : L'Arten Turquie, officedu, Livre.
- (٥) الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، طبعة ١٩٨٧ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٦) Michal Levey : The World ottoman Arts, Thames And Hudson , London, 1977.
- (٧) Sammlung F. Sarre: Erzeugnisse Islamischer Kunst, Kommission Sverlag Von Karlw, Htersemanin Leipzig, Berlin, 1906.

المصنوعة فى تركيا فقط ، كالآدوات الكتابية ، والأعمال المعمارية الثابتة ،
والحلى والمجوهرات ، ونزر يسير من أنواع الآثار ، وقامت بنشر مجموعة من
هذه الأعمال . (١)

أما المؤلفات فلدينا ثلاثة منها ، الأول أعده مجموعة من المتخصصين
فى الفنون الإسلامية ، عن الزخارف الممثلة فى الأعمال الفنية العثمانية ،
وقدم له بتسوبولوس ، وقد تناولوا فيه الأعمال المعدنية ، والخزفية ،
والأقمشة ، والسجاجيد ، والمخطوطات المصورة . كما نشر فى القسم الخاص
بالمعادن الذى أعده الباحثان جيمس الان ، وجوليان رابى عدد من أعمال
الآثار المعدنية ، ولكنهما أدخلتا أعمالا فارسية ومملوكية ظنا منهما أنها
عثمانية ! (٢) .

والمؤلف الثانى عبارة عن كتيب صغير صدر ضمن السلسلة التى يعدها
متحف طوب قابى سراي ، أعدته الباحثة قولجان كونجاز عن بعض أنواع الأعمال
المعدنية المطلية المحفوظة فى المتحف ، واستهلته بعرض تفصيلى لعمارة
وتخطيط مطبخ القصر ، ثم استعرضت - تاريخيا - بعض الأعمال النحاسية
المطلية ، ودرست بعض الأعمال الحجرية ، والرخامية . (٣)

أما المؤلف الثالث فقد أعدته فوليا بودور عن الصناعات المعدنية
التركية ، وقد صدر هذا الكتاب فى مدينة استانبول عام ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ،
وعلى الرغم من أن الباحثة عرضت - تاريخيا - لتطور الأعمال المعدنية
التركية منذ القدم ، إلا أنها لم تتحدث عن أعمال الآثار المعدنية فى العصر

(١) T. Esnaf : (Turkish Metal Work of the ottoman period) ,
University of London, SoAs Thesis n.817. 1972.

(٢) Yanni Petropoulos : Tulips, Arabesques And Turbans
Decorative Arts from The ottoman Empire, pp.3-53, Al-
exandria Bress, London .

(٣) Gülcan Kongaz : Tombakler, Top Kapi Sarayı Müzesi:-
12, Yapi Ve Kredi Banksi Kültür Ve Sanat Hizmetlerind-
en, Istanbul, 1985.

العثماني ، وذلك على الرغم من نشرها لمجموعة قيمة من هذه الأعمال (١).

وفيما يتعلق بالكتالوجات التي أعدها بعض المصورين والمهتمين بالتراث الفني ، فمن أهمها الكتالوج الذي أعده الهان اكشد عن متحف طوب قابي سراي ، حيث نشر في القسم الخاص بالمعادن مجموعة من أعمال الاثاث المعدني الخاصة بالموضوع . (٢)

وبالنسبة للمقالات فقد نشرت في عدد من المجلات ، ويأتي في مقدمتها المجلة الوطنية التركية التي أصدرتها وزارة المعارف ، ونشرت من قبل المديرية العامة للآثار والمتاحف بأنقرة في عام ١٩٥٦م ، وقد نشر بعدها الأول مقالة أعدتها المعيدة بريحان شتن عن بعض الأعمال النحاسية في المتحف الأتوغرافي بأنقرة ، وقامت بوصفها وصفا موجزا ليس الا . (٣)

ومن المجلات التي تعنى بالآثار مجلة (Antika) التي صدرت في ابريل من عام ١٩٨٥ م في مدينة استانبول ، وقد نشر في عددها الرابع الصادر في تموز من عام ١٩٨٥ م مقالة مكونة من صفحتين لقونداغ قيا أوغلو درس فيها قدرا نحاسيا واحد . (٤)

كما أعد أيضا مقالة أخرى عن الكوانين ، نشر الجزء الأول منها - المكون من أربع صفحات - في العدد السابع الصادر في أكتوبر من العام نفسه ، والآخر - المكون من ثلاث صفحات - نشر في العدد الثامن الصادر في نوفمبر من العام المذكور . (٥)

Fulya Bodur : Türk Maden Sanatı, Turk KültürüneHiz- (١)
met Vakfi Sanat Yayinlari:2, Istanbul, 1987.

Ilhan Akşit : Top Kapi, Akşit ÇultüreAnd Tourism (٢)
publications, Haşet Kitabevi A.s, Istanbul, 1986.

Perihan Çetin : Etnoğrafya Müzesindeki Bakir Eserler (٣)
uzerinde Araştırma, Türk Etnoğrafya Derğisi, Say1:1 ,
SS.95-110, Maarif Basimevi, Ankara, 1956.

Gündağ Kaya Oğlu : Bakir Dergah Kazanı, Antika, Say1:4, (٤)
SS.35-37, Istanbul, 1985 .

Gündağ Kaya Oğlu : Mangallar, Antika, Say1: 7, ss.14-19 (٥)
Ve Sayi : 12 , SS.19-21, 1985.



ونخلص مما سبق الى القول : بأن هذه الجهود لم تتعرض للأوانى والإدوات المعدنية العثمانية فى كل من المملكة العربية السعودية ، وجمهورية مصر العربية ، وبعض المتاحف الأوروبية والأمريكية ، كما لم تتعرض لأعمال الأثاث المعدنى التى لاتزال باقية فى أماكنها الأصلية بالعمائر العثمانية فى تركيا . فضلا عن عدم تناولها لأغلب أنواع الأثاث المعدنى .

والأهم من هذا كله أن معظم التحف المنشورة لم تدرس من كفاءة جوانبها ، كتصميمها ، وزخارفها ، وطرق تشكيلها ، وأساليب تنفيذها ، كما لم تحلل نصوصها الكتابية من حيث أنواع الخطوط ، ومستواها الفنى ، وقواعد تنفيذها ، ومضمونها ، وغير ذلك مما يدخل فى نطاق دراسة الأثاث المعدنى دراسة علمية وافية .

وبالإضافة الى ذلك فهناك ملاحظات على هذه الدراسات ، من أبرزها عدم قدرة معديها على تحديد الفترة الزمنية ، وعلى سبيل المثال الاختلاف فى تاريخ التحفة فى نطاق القرون العثمانية ، ونسبة أعمال أثاث معدنى فارسية ومملوكية وحديثة الى العصر العثمانى .

كما أهمل بعضهم قراءة النصوص الكتابية فى بعض الأعمال ، وجانب الصواب آخرين فى قراءة نصوص أعمال أخرى ، فضلا عن ذلك فقد خلطوا بين أنواع الأثاث المعدنى ، ولم يفعلوها عن بعضها ، رغم وضوح وظيفة كل نوع ، كما هو واضح فى اعتبارهم الشمعدان ثريا أو مبخرة ، وكذلك القدر طستا ، والتفسير مبخرة أو قمقما ، والمغراف طاسة ، والكوز بطة .

وأىضا لم يراع معدو هذه الدراسات المستوى الفنى للتحفة ، حيث أوردوا أعمال أثاث معدنى لاترقى لمستوى عال يمكن أن يغرى الباحثين بالدراسة ، أضف الى ذلك أن معظم التحف المنشورة قد تكرر ورودها فى أكثر من بحث رغم عدم أهميتها .

وقد تمكنت - بفضل الله عز وجل - من معالجة أوجه القصور ، سواء فيما يتعلق بما سبق توضيحه آنفا ، أو بما سأبينه فى مواضع من هذا

البحث ، مما لا يتسع المجال لذكره فى هذه المقدمة .

كما استطعت أن أزيل الغموض الذى اكتنف هذا الموضوع طوال الحقبة الماضية ، وخرجت فى نهاية المطاف ببحث متكامل عن الألوان والأدوات المعدنية يعد - فيما أعلم - الأول من نوعه فى مثل هذا المجال من الأعمال المعدنية .

وفى ما يتعلق بالمصادر والمراجع فقد أفدت مما أسهم فى بناء هذا الموضوع ، بشكل مباشر ، حيث أفدت - بصفة رئيسة من ثلاثة مصادر فى مجال الصناعة جرى تأليفها فى أواخر العصر العثمانى ، وفى مقدمتها : الدر المكنون فى الصنائع والفنون لجرىس طنوس عون^(١) ، ومنتهى المنافع فى أنواع الصنائع لرشيد أفندى غازى^(٢) ، ومجمع البدائع فى الفنون والصنائع لعبد المنعم المليجى النقيب .^(٣)

واستعنت أيضا ببعض المراجع الحديثة ، ومن أهمها فنون أشغال المعادن والتحف للدكتور محمد أحمد زهران^(٤) ، وتطور الأعمال المعدنية الإسلامية حتى نهاية العصر السلجوقى للدكتور أولكر أرفينسوى^(٥) ، أما فيما يتعلق بالألقاب ، فقد أفدت من مؤلفى أستاذى الاستاذ الدكتور حسن الباشا .^(٦)

(١) الدر المكنون فى الصنائع والفنون ، طبعة ١٨٧٣ م ، مطبعة الامريكان ، بيروت .

(٢) منتهى المنافع فى أنواع الصنائع ، طبعة ١٣١٣ هـ / ١٨٩٦ م ، المطبعة الأدبية .

(٣) مجمع البدائع فى الفنون والصنائع ، (جزءان) ، طبعة ١٣٣٢ هـ /

١٩١٤ م ، مطبعة التوفيق بمصر .

(٤) فنون أشغال المعادن والتحف (سمكرة - تطويع - مينا - لحامات -

تلوين) الطبعة الأولى ١٩٦٥ م ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .

(٥) Ülker Erginsoy : Islam Maden Sanatinin Gelişmesi (Baş-
Langicindan Anadolu Selcuklularnin Sonuna Kadar) , Kül-

tür Bakanlıđı Yayınları : 265, Türk Sanat Eserleri-
Dizisi : 4, İstanbul, 1978.

(٦) (أ) الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ، طبعة ١٩٧٨ م ، دار النهضة

العربية ، القاهرة .

(ب) الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، (ثلاثة أجزاء) ، الأول طبع سنة

١٩٦٥ م ، والثانى والثالث فى عام ١٩٦٦ م ، وذلك بدار النهضة العربية

فى القاهرة .

وقد تكونت الدراسة من مقدمة ، وأربعة أبواب منتهية بخاتمة ، وثبت بالمصادر والمراجع والملاحق . ففي المقدمة تعرضت لأهمية هذا الموضوع ، وأسباب اختياره ، ومراحل جمع المادة العلمية ، ثم انتقلت الى الجانب النقدي لأهم مصادر البحث ومراجعته ، ومدى الافادة منها .

أما الباب الأول فقد أفردته للصناعة ، واشتمل على ثلاثة فصول ، اختص الأول منها بالمعادن ومراكز الصناعة ، وتناولت فيه أنواع المعادن ، ومعدن الصناعة ، وأماكن الورش بها ، وماتضمنه هذه الورش من الآت وعدد . والثاني جُعلَ لطرق التشكيل ، أما الفصل الثالث فتطرقت فيه لأساليب تنفيذ الكتابات والزخارف .

وبالنسبة للباب الثاني الذي خصصته للتعميم وعلته بالوظيفة ، فقد قسمته الى ثلاثة فصول ، الأول لأواني وأدوات المطبخ ، والثاني لوسائل الاضاءة والتدفئة والحفظ والراحة ، والثالث لأدوات التطيب والنظافة والزينة .

وقد راعيت في تقسيم هذا الباب الوحدة الموضوعية بين أنواع الأثاث المعدنى ما أمكنني ذلك ، وتم فيه أيضا استعراض مفصل لكافة التطورات التي طرأت على الأثاث المعدنى في العصر العثمانى ، مع عقد مقارنة لأشكال بعض أنواعه قبل العصر العثمانى .

والباب الثالث أفردته للكتابات ، وقمت بتقسيمه الى ثلاثة فصول ، الأول عبارة عن عرض تاريخي للنقوش الكتابية المسجلة بالأثاث المعدنى العثمانى ، مع بياناتها ، وترجمة ماكتب بلغة غير عربية ، واجراء التحويلات اللازمة . وبحث الفصل الثانى فى مضمون هذه النقوش ، أما الثالث فيتعلق بالتحليل الفنى ، حيث تطرقت فيه لأنواع الخطوط المنفذة بالأثاث ، وأشكال حروفها ، وبيان بالتوقيعات ، وقواعد الكتابة ، ثم التقويم الأدبى للنصوص .

وفى الباب الرابع الذى يبحث فى الزخرفة ، جرى تقسيمه الى ثلاثة

فصول ، الأول للزخارف النباتية ، والثانى للزخارف الهندسية ، والثالث للزخارف الحيوانية . وقد حلت فى هذا الباب العناصر الزخرفية الممثلة بالأثاث ، من حيث أهميتها فى الفن العثمانى ، وتنوع أشكالها بالمقارنة مع أشكالها قبل ذلك فى الطرز الفنية الأخرى - ان وجد - .

وختمت الرسالة بالنتائج التى توصلت اليها من خلال دراستى لهذا الموضوع ، ثم اتبعتها بقائمة المصادر والمراجع التى اعتمدت عليها ، والملاحق .

ونظرا لاعتماد البحث على اللوحات والأشكال ، فقد أفردت لذلك مجلدا خاصا ضم (٤١٦) تحفه ، منها (٢٨٢) لم يسبق نشرها ، و (١٤) سبق نشرها ، ولكنها لم تدرس و (١١٥) أجريت عليها دراسات غيـــــر وافية .

أما الأشكال فبلغ عددها (٧١٨) شكلا ، منها (٥٥) للصناعة ، و (٤٠٩) للتصميم ، و (٨٠) للنقوش ، و (١٧٤) لأشكال الزخارف .

وقد بني اختياري لأعمال الأثاث المعدنى العثمانى على جملة أمور منها :
نوع العمل ، والتصميم العام ، وطرق التشكيل ، وأساليب التنفيذ ، والكتابات ،
والزخارف ، ونوع المعدن ، والفترة التاريخية ، والمكان الذى توجد فيه التحفة ،
آخذا فى الاعتبار القيمة الفنية للتحفة قدر الامكان .

ونظرا لاشتغال البحث على عدد كبير من الألفاظ والمصطلحات فقد أفردت لذلك معجما خاصا فى آخر البحث ، حيث قمت بترتيبه أبجديا مع تعريف موجز لكل لفظ أو مصطلح ، كما قمت أيضا بعمل عدة معاجم وجداول متصلة بالموضوع .

وختاما فاننى لست بحاجة الى تعداد المعوقات التى واجهتها ، سواء فى جمع المادة ، أو الترجمة من لغات عديدة تربوا على سبغ ، أو من حيث عرض الموضوع ، وغير ذلك مما يعرفه المتخصصون فى هذا الميدان .

ولست بمدع بلوغ الكمال ، فذلك من صفات الله سبحانه وتعالى ، ولكن حسبى أننى بذلت غاية الجهد والطاقة .

ولايسعنى - وقد من الله سبحانه وتعالى على باتمام هذا البحث - الا أن أتضرع اليه جلت قدرته أن يكتب لهذا العمل الافادة ، وحسن العاقبة ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ، وسلام على المرسلين ، والله الموفق ، وهو الهادى الى الصراط المستقيم .

البَابُ الْأَوَّلُ

الصَّنَاعَةُ

الفصل الأول

المعادن ومراكز الصناعات

سأتناول فى هذا الفصل أنواع المعادن التى صنعت الأوانى والأدوات المعدنية منها ، مع الإشارة الى المناجم التى تستخرج منها هذه الخامات ، ثم أتعرض لأهم مدن الصناعة ، مبينا مواقع الورش بها ، وماتشتمل عليه هذه الورش من الآت وعدد .

أولا : أنواع المعادن :

وتنقسم الى نوعين (فلزات) ، وأحجار كريمة .

(١) الفلزات :

ويأتى فى مقدمتها النحاس الذى استخدم على نطاق واسع فى الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية مما يدل على وفرة ، حيث انتشرت مناجمه بصفة رئيسة فى مواقع كثيرة من الأناضول ، وبالتحديد فى أرغانى وديار بكر، اللتين اشتهرتا بوجود مناجم النحاس بهما ، حيث أستخرجت هذه الخامة من مناجمهما بكميات كبيرة . (١)

وتلى أرغانى وديار بكر فى الأهمية مناطق كبان ، وآق داغ ، وكرة النحاس ، وكولك بوغازى ، وعنبر قايما ، وكراتوفا ، وجبل قوزلى (٢) ، وكورا ، وقسطمونى ، وأنجانى ، ومادن ، وكانت مدينة طوقات المركز الرئيسى لمعمر النحاس (٣) .

أما فى مصر فيوجد النحاس فى الصحراء الشرقية على ساحل البحر الأحمر فى منطقة أم سميدكى جنوب القصير ، وبجمسة بالقرب من الغردقة ، وفى شبه جزيرة سيناء (٤) ، وخاصة فى جبال العقبة ووادى موسى والعريش (٥) ،

(١) T.Esnaf : op. Cit, p.30, Fulya Budur: A.E.S.11.

(٢) دفتر رقم (٣٥) ، ضمن دفاتر الاملاك الوطنية المحفوظة فى أرشيف رئاسة الوزراء فى استانبول .

(٣) T.Esnaf : op.cit. , p. 31 .

(٤) محمد فهيم : ثروتنا المعدنية ، ص ١١١ ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٩٤) أول أكتوبر سنة ١٩٦٣م ، اصدار المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومى بجمهورية مصر العربية ، الناشر : دار القلم ، القاهرة .

(٥) وثيقة رقم (٣٤٥) المؤرخة فى ٢٤ جمادى الأولى سنة ١٢٦١هـ (ماليه ٢/ أوامر) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

كما انتشرت مناجم النحاس شرقي أسوان^(١) وبالذات في جبل العطوي، وأبوسويل، والدراhib^(٢).

ويبدو أن الكميات المستخرجة من هذه المناجم لا تفي بحاجة السوق المصرية ، بدليل استيرادهم له من أوروبا وتركيا ، كما نعت على ذلك المصادر ، استنادا على سجلات الجمارك ، حيث أشار بعضها الى أن قيمة اجمالى ما استوردته مصر من النحاس ومعادن أخرى في احدى سنوات أواخر القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) بلغ ستة وثلاثين مليون بارة^(٣).

وعلى سبيل المثال فقد استوردت مصر في الفترة من ١١٩٠ - ١١٩٢ هـ / ١٧٧٥ - ١٧٧٦ م نحاس أصفر من أوروبا عشرة صناديق وخمسة وخمسين طنطارا ومن تركيا سبعة وثلاثين ألفا ومائتين وسبعين آقه ، كما استوردت من تركيا نحاسا قديما بلغ مائة وسبعة وأربعين ألفا وسبعمائة وثمانية وثلاثين آقه ، ولم تقف عند هذا الحد فحسب ، بل استوردت آوان نحاسية مصنوعة في تركيا بلغ وزنها ثمانية وأربعين ألفا وأربعمائة وثلاثين آقه^(٤).

أما بالنسبة لاسعار النحاس فمن حسن الحظ اننا نملك بيانا بذلك يرجع لفترات مختلفة من التاريخ العثماني ، حيث بلغ سعر كتل فلـسـرات النحاس التي كانت تستوردها مصر - على أساس سعر المدين والوحدة بالرطل - فيما بين ١٠١٢ - ١٠٤٢ هـ / ١٦٣٠ - ١٦٣٢ م (٢٠١) ، و ١٠٩٨ - ١٠٩٩ هـ / ١٦٨٦ - ١٦٨٧ م (٢١٦) ، وفيما بين ١١١٢ - ١١٣١ هـ / ١٧٠٠ - ١٧١٨ م (١٤٦) ، و ١١٩٧ - ١٢٠٠ هـ / ١٧٨٢ - ١٧٨٥ م (١٠٤) ، أما في سنة ١٢١٣ هـ / ١٧٩٨ م فقد كان السعر (١٢٤)^(٥).

- (١) وثيقة رقم (٧٦ ورقة ١٠٠٥) المؤرخة في ١٤ رمضان سنة ١٢٦٦ هـ (دفتر ٤٦ معية عربى) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢) جمال حمدان : شخصية مصر (دراسة في عبقرية المكان) ، ٨٨٦/٣ ، طبعة ١٩٨٤ م ، عالم الكتب ، القاهرة .
- (٣) محمد سميح عافيه : التعدين في مصر قديما وحديثا ، ص ٣١٤ ، طبعة ١٩٨٥ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٤) علماء الحملة الفرنسية : وصف مصر ، ٣٢٦/٤ - ٣٣٥ . ترجمة زهير الشايب ، الطبعة الأولى ، الناشر : مكتبة الخانجي ، القاهرة .
- (٥) محمد سميح عافيه : ن . م . س ، ص ٣١٤ .

ويعتبر النحاس من أقدم أنواع المعادن اكتشافا واستخداما ، وربما يرجع ذلك للونه المميز وسهولة استخلاصه من خاماته ^(١) ، وقابليته للطرق والتشكيل ^(٢) ، ولذلك يعد من أنسب الأنواع للأثاث .

ونظرا لقابلية النحاس للتأكسد وخاصة في المناطق التي تتميز بهوائها الرطب ، بما من شأنه تكون طبقة سامة ذات لون أخضر أو أزرق ، فقد استوجب هذا الأمر من الصناع العمل على طلاء الأواني النحاسية المعدة للأكل والشرب بطبقة من القصدير لتحول دون تأكسد الاناء ^(٣) .

وهذا المعدن على ثلاثة أنواع هي النحاس الأحمر ، والنحاس الأصفر ، وما يعرف بالمعدن الذهبي . وأشهر هذه الأنواع استخداما بالأواني المعدنية الأحمر والأصفر ، حيث يسهل تشكيل الأول بأدوات القطع ، كما يمكن لحامه ، علاوة على تميزه بالطراوة ، كما يسهل تشكيله بالطرق والضغط ، ويمكن سحبه الى اسلاك رفيعة جدا يعمل قطرها الى ٠.٢٥ مم ، كما يمكن درفلة الى الواح رقيقة جدا ، ويعتبر أكثر ملائمة لعملية التخمير ، وهذا النوع موصل جيد للحرارة والكهرباء ^(٤) .

أما النوع الثانى فكان أكثر استخداما بالأواني المعدنية في العصر العثماني ، ويحتوى على حوالى ٣٥ ٪ من الزنك ، ولذلك يتميز بالليوننة ، مما يجعل تشكيله على البارد أكثر سهولة من سابقه ، ولكنه يتعرض للتشقق ، اذا تم ثنيه على الساخن . ولزيادة طراوته يتوجب تخميره الى أن يصبح لونه قاتم الحمرة ، ثم يُبَرَّد ببطء ، أو يغمس فى الماء ، ويلزم الاكثار من عملية التخمير ، لأنه يجف بسرعة تحت تأثير عمليات التشغيل ^(٥) .

(١) على زين العابدين : المعالج الشعبى فى مصر ، ص ٢١٩ ، طبعة ١٩٧٤م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

(٢) محمد فهم : ن . م . س ، ص ١١٠ .

(٣) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ص ٢٠/١ .

(٤) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٣ - ٤ .

(٥) المرجع السابقة ، ص ٤

أما الفضة فتأتى فى الدرجة الثانية بعد النحاس من حيث الاستخدام بالأواقي المعدنية فى العصر العثمانى ، وتوجد هذه الخامات فى الطبيعة على هيئة فلز خالص أو غير خالص . وفى الحالة الأولى تكون الفضة نقية - على شكل بلورات ابرية ، أو شبكية ، أو سلكية ، أو شجرية ، ونادرا ما توجد على شكل كتل صغيرة ، أو صفائح رقيقة . أما فى الحالة الثانية فتوجد الفضة بالذهب بنسب مختلفة قد تصل الى درجة كبيرة ، كما توجد فى كبريتيد وكلوريد الفضة ، وتوجد بنسبة قليلة جدا فى خامي الرصاص والنيكل، وبنسب متفاوتة فى النحاس والزنك (١) .

وكانت ازمير من المناطق الغنية بهذا النوع من الخامات المعدنية (٢) ، وبالنسبة لكبريتيد وكلوريد الفضة فكانت مناجمهما فى المناطق الوسطى والغربية والشمالية والشرقية من الأناضول (٣) ، أما فى مصر فلا توجد الفضة بكميات قابلة للاستغلال ، اذ ان ما أكتشف فيها ضئيل جدا لا يستحق ما يعرّف من نفقات على استخراجها (٤) . وقد أكدت هذه الحقيقة وثائق تلك الفترة (٥) .

وتنفرد الفضة عن بقية المعادن بمميزات من أهمها الليونة، والقابلية للتمدد (٦) ، وعدم التأثر بالماء والهواء ، كما أنها لا تتأكسد اذا سخنت فى الهواء أو فى جو من الأوكسجين (٧) ، ومن خصائصها أنها موصل جيد للحرارة والكهرباء (٨) .

(١) الفريد لو كاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ص ٣٨٧ - ٣٨٨ ، ترجمة زكى اسكندر ، ومحمد زكريا غنيم ، ومراجعة المرحوم عبدالحميد أحمد ، الطبعة الثالثة ، ١٩٤٥ م ، القاهرة .

(٢) T . Esnaf : op.Cit. , p.31 .

(٣) Ülker Erginsoy : A.E.S. 10 .

(٤) محمد فهم : ن . م . س ، ص ١٢١ - ١٢٢ .

(٥) وثيقة رقم (٥٦٩) المؤرخة فى ٨ صفر سنة ١٢٥١ هـ ، بدفتر رقم (٦٢ معية تركى) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٦) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢١٧ .

(٧) أنور عبدالواحد : قصة المعادن الثمينة ، ص ١١٤ ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨٩) ، ١٥ يوليو ١٩٦٣ م ، اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

(٨) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢١٧ .

والفضة النقية تسبك عادة مع النحاس ليزيد من صلابتها ، كما تخلط بالذهب لتزيد من صلابته (١) ، وإذا اضيف اليها قليل من النحاس فإن ذلك يساعد على تخفيض درجة حرارة انصهارها ، ويمنع تكون الفقاعات عند تجمد السبيكة ، ويزيد من صلابتها دون تأثير مادي على لونها أو قابليتها للطرق . (٢)

ومما يثير الانتباه كثرة استخدام الفضة في أعمال الأواني المعدنية بمصر في أواخر العصر العثماني رغم عدم توفر هذه الخامات فيها - كما أشرنا سابقا - .

ويأتى الحديد المطاوع في المرتبة الثالثة من حيث الاستخدام بالأواني المعدنية العثمانية ، حيث صنعت أغلب الثريات والملاقط والمحامس من الحديد ، أما البرونز والذهب والزنك (التوتيا) فقد استعملت على نطاق ضيق بالمقارنة مع الأنواع الأخرى .

وفيما يتعلق بالقيمة فقد ظلت به أغلب الأعمال المعدنية ، وخاصة النحاسية ، نظرا لعدم قابليته للصدأ ، وكانت مناجمه في تركيا منتشرة في أنقرة ، واسكي شهر ، وشرقي الأناضول (٣) ، وفي مصر تركزت مناجمه بكميات ضئيلة في الصحراء الشرقية ، إذ استخرج من منطقة جبل الاجلي والمويحة (٤) .

ونظرا لعدم توفره بكثرة في مصر فقد قامت باستيراده من أوروبا ، حيث استوردت في الفترة من ١١٩٠ - ١١٩٢ هـ / ١٧٧٥ - ١٧٧٦ م أربعمئة وتسعة وأربعين قنطارا وأثنتين ومائة بالة (٥)

(١) أنور عبدالواحد : ن . م . س ، ص ١١٤ .

(٢) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢١٨ .

(٣) T . Esnaf : op. cit., p.32.

(٤) محمد فهمي : ن . م . س ، ص ١٤٤ .

(٥) علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ٣٢٨/٤ - ٣٢٩.

وقبل أن أنتقل الى الحديث عن الأحجار الكريمة ، أود الإشارة الى عدة نقاط أراها جديرة بالاهتمام ، الأولى مفادها : أن علماء الحملة الفرنسية ذهبوا الى القول بعدم وجود مناجم في مصر (١) .

وهذا الرأي قد جانبه الصواب ، حيث ان عملية استخراج المعادن كانت حقيقة ماثلة وقت مجيئهم (٢) ، كما نشطت منذ القرن الثالث عشر الهجرى حركة البحث والتنقيب (٣) واستخراج المعادن (٤) ، علاوة على إفاد الطلاب الى أوروبا لتعلم أصول هندسة المناجم (٥) ، كما أن مصر جلبت خبراء

-
- (١) علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ٣٥١/٤ .
- (٢) محمد يحيى الهاشمى : الزمرد في مصر ، ص ٧٠٣ - ٧٠٤ ، مقال بمجلة الكتاب ، السنة السادسة ، المجلد العاشر ، الجزء السادس ، الصادر في شعبان سنة ١٣٧٠ هـ ، الموافق يونيه ١٩٥١ م .
- (٣) وثيقة رقم (٩٦) المؤرخة في ٤ محرم سنة ١٢٣٨ هـ ، بدفتر رقم (١١/ معية سنية تركسى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم (٢٥١) المؤرخة في ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٣٨ هـ ، بدفتر رقم (١١ / معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم (٢٩) المؤرخة في ٢٠ جمادى الأولى سنة ١٢٤٨ هـ ، بدفتر رقم (٥١ / معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقه رقم (٢٣٤) المؤرخة في ١٠ محرم سنة ١٢٤٩ هـ ، بدفتر رقم (٥٣ / معية تركسى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٤) وثيقه رقم (٤٨) المؤرخة في ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٣٥ هـ ، بدفتر رقم (٥ / معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم (١٢٩) المؤرخة في ٣ صفر سنة ١٢٣٧ هـ ، بدفتر رقم (٩ / معية تركسى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم (٧٦٣) المؤرخة في ١ ربيع الأول سنة ١٢٤٨ هـ بدفتر رقم (٤١ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٥) وثيقة رقم (٥٠٧) صفحة ١٦٧ المؤرخة في ٢٧ ربيع الأول سنة ١٢٤٨ هـ بدفتر رقم (٥٣٩ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

المناجم من تركيا (١) ، وإيطاليا (٢) ، وفرنسا (٣) ، والنمسا (٤) ، وبريطانيا (٥) ، والمغرب (٦) . وكانت التعليمات تقضى بمد يد العون والمساعدة للباحثين عن المعادن ، وعدم التعرض لهم (٧) .

والنقطة الثانية تتصل بالملكة العربية السعودية ، اذ على الرغم من أنه جرت بعض المحاولات لاستخراج المعادن من أراضيها (٨) ، فان الموانئ الحجازية كانت تستقبل البواخر المحملة بأنواع الخامات المعدنية اللازمة (٩) ، كما أن الأعمال المعدنية المتعلقة بالاماكن الدينية كانت ترسل مصنوعة

-
- (١) وثيقة رقم (٥١) المؤرخة في ١٧ محرم سنة ١٢٤٣ هـ بدفتر رقم (١٧ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢) وثيقة رقم (٨٥) المؤرخة في آخر صفر سنة ١٢٣٦ هـ بدفتر رقم (٦ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣) وثيقة رقم (٦٠ ورقة ١٩) المؤرخة في ٢ محرم سنة ١٢٤٨ هـ بدفتر رقم (٧٧٩ / خديوى تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٤) وثيقة رقم (٢٢٠) المؤرخة في ٣ ذى الحجة سنة ١٢٥١ هـ بدفتر رقم (٧٦ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم (٧٠٣) المؤرخة في ٢٩ شوال سنة ١٢٥٢ هـ بدفتر رقم (٧٩ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٥) وثيقة رقم (٤٣٩) المؤرخة في ٢ رجب سنة ١٢٣٧ هـ بدفتر رقم (٩ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم (٧٠ ورقه ٨١) المؤرخة في ٥ محرم سنة ١٢٨٥ هـ بدفتر رقم (١٩٢٧ / أوامر) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم (٦٠ ورقة ٩٣) المؤرخة في ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٨٥ هـ بدفتر رقم (٥٧٣ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٦) وثيقة رقم (٣٢٢) المؤرخة في ٢١ جمادى الثانى سنة ١٣٤٦ هـ بدفتر رقم (٤٢ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٧) وثيقه رقم (١٩١) المؤرخة في ٦ ربيع الاول سنة ١٢٣٨ هـ بدفتر رقم (١١ / معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- وثيقة رقم (١٩٦) المؤرخة في ٧ ربيع الاول سنة ١٢٣٨ هـ بدفتر رقم (١١ / معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٨) وثيقة رقم (٢٤٠) ورقة (٦٨٥) المؤرخة في ٢٥ جمادى الثانى سنة ١٢٦٧ هـ بدفتر رقم (٦١ ح / ٤ مصرى عربى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٩) علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ٢٨٥/٤ .

جاهزة من تركيا ومصر فى شكل هدايا وهبات^(١).

أما النقطة الثالثة فقد لوحظ أن بعض المناجم فى تركيا كانت
حكرا على السلطان^(٢)، وكان البحث والتنقيب عن المعادن يمنح لأشخاص
حقيقيين واعتباريين^(٣).

(٢) الأحجار الكريمة :

رصدت الأواني المعدنية العثمانية بأنواع مختلفة من الأحجار^(٤)، وبخاصة

(١) وثيقه رقم (٢/٢ ك - ٥٠) مجموعة الوثائق التركية المحفوظة فى
دارة الملك عبدالعزيز بالرياض ، وأيضا أيوب مبرى : مرآة الحرمين ،
٦١٨/٥ - ٦١٣ ، الطبعة الأولى ، ١٣٠٤ هـ ، القسطنطينية .

(٢) دفتر رقم (٦٦) ضمن دفاتر مختلفة ومتنوعة محفوظة فى أرشيف
رئاسة الوزراء باستانبول ، وأيضا: p.31، op.Cit. T . Esnaf :

(٣) للاطلاع على تفاصيل الاتفاقات المعقودة فى هذا الشأن أنظر :
دفاتر الامتياز رقم (١ - ٥) ، المحفوظة فى أرشيف رئاسة الوزراء
باستانبول .

وأيضا : اسماعيل صدقى باشا : المعادن فى البلاد المصرية ، ص ٣٧٥-
٣٧٦ ، مقال بمجلة رعمسيس ، المجلد الحادى عشر ، الجزء الأول ، سنة
١٩٢٢ م ، القاهرة .

(٤) تعرف الأحجار غير المقطوعة باسم الأحجار الكريمة ، أما إذا قطعت الى
أوجه معقولة فتسمى (جوهرا) ، ومع ذلك فقد اصطلح على تسميتها فى
المرحلتين أحجارا كريمة ، وقد صنفت الأحجار الكريمة الى نوعين ،
أحجار ثمينة أو نفيسة ، أو نبيلة ، مثل الالماس ، والياقوت ، والزمرد
.. ، وأحجار نصف ثمينة ، أو غير ثمينة ، أو غير نفيسة . ويجب
أن تتوفر فى الأحجار الكريمة خواص من أهمها لون جذاب ، وبريق
ناصح ، وت فوق ضوئى عال ، ولادة قوية مقاومة للتآكل ، وسهولة
الحمل ، والندرة ، وليس شرطا أن تتوفر هذه الخواص مجتمعة فى حجر
كريم واحد ، بل تعزى قيمته الى خاصية واحدة فقط .

* عبدالرحمن زكى : الاحجار الكريمة فى الفن والتاريخ ، ص ١٧ - ٢٦ ،
سلسلة المكتبة الثقافية رقم (١٠٨) ، أول مايو ١٩٦٤ م ، اصدار
المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة
والارشاد القومى بجمهورية مصر العربية ، توزيع دار القلم ،
القاهرة .

* على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٢٤ - ٢٢٥ .

فى تركيا ، ومن هذه الاحجار الألماس أو الماس^(١) ، الذى يعد سيد الأحجار الكريمة وأصلها^(٢) ، كما يمتاز ببريقه الشديد ، نظرا لتراص ذرات الكربون المكونة له ، ويرجع جماله الى قوة كسره للضوء عند احتراقه له ، وشدة تشتيته له ، ولذلك ارتبط استخدامه بصفة رئيسة بالحلي وأدوات الزينة^(٣) .

ويتميز الألماس بألوانه المتعددة ، ويوجد بكثرة فى الهند ، ومقدونيا ، وقبرص^(٤) ، والبرازيل ، وجنوب أفريقيا ، ويوجد الماس فى الرواسب الطميية ، كما عثر عليه مختلطا بالحجر الرملى ، ورمال وجراول قيعان الأنهار ، وفى الشيست المحول^(٥) .

وهناك طريقتان يعرف بواسطتهما الماس الحقيقى من المزيف ، أولاهما عن طريق احضار ورقة قرطاسية ، واحداث ثقب صغير فى موضع ما منها ، ثم تمسك الماسة فى يد ، والورقة المثقوبة فى اليد الأخرى ، بحيث توضع الماسة خلف الورقة مما يقابل الثقب ، وينظر الى الماسة من خلاله ، فاذا رأى الثقب كما هو فالماس حقيقى ، أما اذا ظهر له ثقبان فيعنى ذلك أنه تقليد ، والثانية يقوم الانسان بوضع اصبعه خلف الماسة ، وينظر اليه بواسطة بللور صافى ، فاذا ظهرت المسامات فهو غير حقيقى ، والعكس صحيح^(٦) .

(١) الألماس أو الماس من الكلمة اليونانية (أدماس) المكونة من مقطعين ، نفى (نيم) ، وفعل (نيم) الذى يعنى كسره ، وكأنهم بذلك أرادوا الدلالة على خاصيته العظمى ، أى أنه الحجر الذى لا يقهر ، وقد انتقلت هذه اللفظة الى العربية ، مع ابدال الدال لاما .
* أحمد بن يوسف التيفاشى : أزهار الأفكار فى جواهر الأحجار ، ص ٢٦٥ ، حققه وعلق عليه محمد يوسف حسن ومحمود بسيونى خفاجى ، سلسلة الجيولوجيا عند العرب رقم (١) ، طبعة ١٩٧٧م ، مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

(٢) عبدالرحمن زكى : ن . م . س . ص ٦٠ .

(٣) محمود على صالح : الماس وصف وتقييم ، ص ٩٨ سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٢٨١) .

(٤) محمد ابراهيم ساعد الأنصارى السنجارى المعروف بابن الأكفانى : نخب الذخائر فى أحوال الجواهر ، ص ٢٠ - ٢١ ، طبعة عالم الكتب ، القاهرة .

(٥) محمود على صالح : ن . م . س . ص ٢٩ .

(٦) رشيد أفندى غازى : ن . م . س . ص ٧٥١ .

أما الزمرد فينتمى لفصيلة حجر البريل ، ويعد أرقى أنواع هذه الفصيلة ، ويطلق على الزمرد طابع الخضرة بدرجاتها الأخضر ، والريحاني ، والسلقي ، والمابوني (١) ، ويرجع لونه الأخضر البديع الى وجود كمية من أكسدي الحديد والكروم (٢) .

ويتميز الزمرد برونقه ، واشعاعه ، كما لايشوبه سواد ، أو صفرة ، أو بقع ، أو أحجار ، أو عروق بيضاء (٣) ، ومن أهم مناجم الزمرد فى العالم سلسلة جبال الصحراء الشرقية المحصورة بين البحر الاحمر ونهر النيل فى مخور الشبست الميكائى ، ولاتزال بعض مناجم هذه المنطقة تنتج الزمرد حتى اليوم (٤) .

وقد أوردت المصادر التاريخية أنه فى القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) اختص الأمير على بك الجرجاوى بالمعود الى مناجم الزمرد فى المعيد فى كل عام ، واستخراجه من مناجمه ، ثم يعقله بواسطة الخبراء الذين استقدمهم من استانبول ، وبلاد الفرنجة ، وهؤلاء الصناع يعملون بصفة مستمرة ، وقد اعتاد على بك على تقديم بعض هذا الزمرد فى مختلف المناسبات هدايا الى الدولة العثمانية ، وولاية مصر ، والمقربين ، فضلا عن بيع الزمرد خاما ومعقولا الى تجار الأفرنج بما قيمته ألف كيس ، ولما توفى على بك خلفه فى استخراج الزمرد من مناجم مصر محمد بك الجرجاوى ، ولم يسمع بعده أن أحدا استخرج الزمرد من منجمه علنا (٥)

(١) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ٩٠ .

(٢) رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ٧٤٨ .

(٣) محمد بن ابراهيم المعروف بابن الأكفانى : ن . م . س ، ص ٤٨ .

(٤) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٥٤ .

(٥) حمزة طاهر : الزمرد فى مناجم المعيد ، ص ٧٣٦ - ٧٣٧ ، مقال بمجلة الكتاب ، المجلد الثانى عشر ، السنة الثالثة ، الجزء الاول ، رمضان ١٣٧٢ هـ الموافق يونيه ١٩٥٣ م ، نقلا عن المؤرخ التركى نعيم فى كتابه عن تاريخ الدولة العثمانية .

كما جرت فى القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) عدة محاولات لاستخراج الزمرد ، ولكن الوثائق التى اطلعت عليها لم توضح هل استخرج الزمرد أم لا ؟ (١) .

والزمرد المعيدى أخضر ، لونه ذبابى ممزوج بالخضرة الريحانية ، والصفرة الذهبية الخالصة ، وبداخله لمعة وضاعة ، فإذا أخذت قطعة منه وقلبته فكأن بداخلها ضوء سائلا يسيل من جهة الى أخرى ، والزمرد المعيدى ذو بريق وشفافية لاتشبه البللور فى الصفاء ، لأن أجزاءه معتمة وقاتمة ، حيث لايرى أحد جوانبه من الجانب الآخر. (٢)

كما رصمت الأواني المعدنية العثمانية بالزبرجد (٣) وقد أورده كثير من اللغويين على أنه الزمرد (٤) ، أما علماء الجواهر العرب فلم يفرقوا بينهما ، وذلك بخلاف أهل الصنعة المحدثين الذين استطاعوا أن يميزوا بينهما (٥) ، ويذكر ابن الأكفانى أن الزبرجد صنف واحد فستقى اللون ، شفاف وسريع الانطفاء لرخاوته (٦) ، بينما يشير التيفاشى الى أنه أخضر مغلوق اللون ، ومنه الأخضر الفاتح ، والمعتدل الخضرة ، وحسن المائبة ، رقيق المستشف ، ينفذه البصر بسرعة وهذا أجود أنواعه (٧) ، وأشار رشيد أفندى غازى أن الوان الزبرجد كثيرة أشهرها الأخضر ، وهو المصري ، والأصفر القبرصي (٨) .

-
- (١) وثيقة رقم (٧٥٦ ورقة ١١٦٩) المؤرخة فى ١٩ شوال سنة ١٢٦٦هـ ، بدفتر رقم (٤٦ / معية عربى) المحفوظة فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢) عبدالرحمن زكى : ن . م . س . ص ٩٥ .
- (٣) وثيقة رقم (ب / ٢٥ / ٩٥٥) المؤرخة فى ١١ شعبان ١٠٩١هـ ، ووثيقة رقم (د / ٢٥ / ج / ى / ٨٤) المؤرخة فى ١١٧٤ هـ ، المحفوظتين فى أرشيف طوب قابى سراى . ، وأنظر لوحة رقم (٣١٧) من هذه الرسالة .
- (٤) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ٢٥٥ .
- (٥) عبدالرحمن زكى : ن . م . س . ص ١١٦ .
- (٦) محمد بن ابراهيم ابن الأكفانى : ن . م . س . ص ٥٣ .
- (٧) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ٩٣ - ٩٤ .
- (٨) رشيد أفندى غازى : ن . م . س . ص ٧٤٩ .

ويوجد الزبرجد فى كل أنواع الصخور القاعدية وفوق القاعدية، ولكن الأنواع الجيدة يكاد يقتصر وجودها فى مخور الدونايت بجزيرة سان جـون " ماريوحنا" فى البحر الأحمر ، وهذا المكان هو الوحيد فى العالم الذى توجد به بلورات من الحجم الكبير الذى يسمح باستخدامها فى أغراض الحلى، وكانت هذه الجزيرة تحت حراسة مشددة من قبل خديوي مصر الذى كان يحتكرها لنفسه (١)، ثم أعطى امتيازها لشركة، ولكنها لم تستخرج شيئا من هذا الحجر منذ سنة ١٣٣٣ هـ / ١٩١٤ م (٢)، كما يوجد الزبرجد فى منطقة جبل زبارة جنوب القصير فى مخور الشيست الميكائى (٣)، وعلى الضفة الغربية للنيل بالقرب من طهطا (٤)، وبقبرص (٥)، وببورما ، وسيلان ، وكوينسلاند ، والبرازيل، ونيومكسيكو ، وأريزونا ، حيث يعثر عليه مختلطا بالرمال . (٦)

كما رصعت الأواني المعدنية فى العصر العثمانى بحجر الفيروز أو الفيروزج (٧)، ويعرف عند الأوربيين باسم " تركواز " ، وهو لفظ مشتق من الكلمة الفرنسية التى تعنى " تركى " ، لأن هذا الحجر كان يجلب الى الأسواق الأوربية عن طريق تركيا (٨).

ويتركب الفيروز من فوسفات الألمنيوم المائية مخلوطة بكمية صغيرة من أحد مركبات النحاس ، ويوجد هذا الحجر على شكل كتل معتمة فى عروق الصخر الأسلى ، ولون الفيروز المثالى ماكان أزرق سماويا (٩)، حيث يتميز

-
- (١) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٥٥ - ٢٥٦ .
 - (٢) اسماعيل صدقى باشا : ن . م . س ، ص ٣٩٣ .
 - (٣) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٥٦ .
 - (٤) كلوت بك : لمحة عامة الى مصر ، ١٣٨/١ ، ترجمة محمد مسعود ، الطبعة الثانية ١٩٨١ م ، دار الموقف العربى ، القاهرة .
 - (٥) رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ٧٤٩ .
 - (٦) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ١١٩ .
 - (٧) انظر لوحة رقم (٣١٧) من هذه الرسالة .
 - (٨) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٢٩ .
 - (٩) الفريد لوكاس : ن . م . س ، ص ٦٤٥ - ٦٤٦ .

بصفاء لونه ، وشدة مقله ، واستواء صبغه ، وأكثر ما يكون فصوصاً (١) ، ولكن يغلب اللون الأزرق الضارب الى الخضرة على معظم أحجاره (٢) .

وتعزى قيمة الفيروز الى لونه ، وعلى ذلك تختلف قيمته تبعاً لونه ، ولكن تفضل منه الألوان الزرقاء الغامقة الممزوجة بخضرة بسيطة ، أما بعض المعجبين بالفيروز فيفضلون النوع الأزرق المخضر ، ويحصل على هذا اللون بمضى الوقت ، وهو غير شفاف (٣) . ويصفو لون حجر الفيروز بصفاء الجو ، ويكدر مع كدرته ، كما يفسد لونه كل من الدهن والعرق والمسك (٤) .

وأجود أنواع الفيروز ما كان يجلب من خراسان ، وجبال فارس (٥) ، أما المصري فيعتقد أن مناجمه في المغارة ، وسرابيط الخادم ، وأم بجممة ، كما توجد مناطق الفيروز على امتداد الساحل الجنوبي الغربى لشبه جزيرة سيناء ، على خليج السويس (٦) .

أما اللازورد فهو حجر ذو لون أزرق قاتم ، به نقط ، أو بقع ، أو عروق بيضاء ، وأحياناً حبيبات صفراء اللون براقّة من كبريتيد الحديد (٧) ، ويتميز هذا الحجر الكريم بالرخاوة والرطوبة ، وأجوده ما كان شديد الاشراق ، أما أصفى ألوانه فالأزرق السماوى الذى يميل الى اللون الكحلّى (٨) ، ويتركب اللازورد من سليكات الألمنيوم ، والهيدروم ، مع كبريتور الهيدروم (٩) .

وكان اللازورد يجلب من جبل بطخارستان ، فى موضع يسمى جستان من أرض فارس ، بالقرب من تخوم أرمينية (١٠) ، ومن مواطنه أيضاً الأناضول (١١) .

- (١) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ١٤٣ .
- (٢) الفريد لوکاس : ن . م . س . ص ٦٤٦ .
- (٣) عبد الرحمن زكى : ن . م . س . ص ١٢٤ - ١٢٥ .
- (٤) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ١٤٣ .
- (٥) رشيد أفندى غازى : ن . م . س . ص ٧٥٢ .
- (٦) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ٢٧٩ .
- (٧) الفريد لوکاس : ن . م . س . ص ٦٤٠ .
- (٨) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ١٦٨ - ١٦٩ .
- (٩) الفريد لوکاس : ن . م . س . ص ٦٤٠ .
- (١٠) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س . ص ١٦٨ .
- (١١) عبد الرحمن زكى : ن . م . س . ص ١٣٠ .

كما رصعت الأواني المعدنية في العصر العثماني بحجر الياقوت^(١)، ومن أسمائه الجوهر والكبريت والعسجد في بعض اللغات^(٢)، وهو على أربعة أصناف: الأحمر وهو أعلاها رتبة وأغلاها قيمة، ثم الأصفر، والأزرق، فالأبيض^(٣)، ويندرج تحت كل نوع من هذه الأنواع أصناف أخرى^(٤).

والياقوت أصلب الجواهر ولا يخدشه إلا الماس، وهو أشدها صلابة^(٥)، ولذلك يعد أنفس الأحجار الكريمه وأغلاها على الإطلاق^(٦)، حيث يتميز باشعاعه، وعدم تكلسه، وصبره على النار، وبرودته بسرعة إذا أخرج منها^(٧).

وأشهر مناجم الياقوت توجد ببورما العليا، وفي بنجوك وفي سيام، وكذلك كشمير وسيلان بنواحي بالانجودا وراتنايورا، وأيضا بأفغانستان والصين وبعض أقاليم الهند، وجبال أورال، وكوينسلاند. كما يوجد في الولايات المتحدة الأمريكية، في الصخور المتبلورة، بشمال كارولينا، وفي أعالي نهر ميسوري بالقرب من هيلينا ومونتانا^(٨).

-
- (١) انظر لوحة (٢٠٥) من هذه الرسالة .
 - (٢) أحمد بن يوسف التيفاشي : ن . م . س ، ص ٦٠ .
 - (٣) محمد بن ابراهيم بن ساعد الأنصاري السنجاري المعروف بابن الأكفاني : ن . م . س ، ص ٢ .
 - (٤) لمزيد من الاطلاع انظر :
 - أحمد بن يوسف التيفاشي : ن . م . س ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .
 - (٥) عبدالرحمن زكي : ن . م . س ، ص ٨٤ .
 - (٦) أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني : الجماهر في معرفة الجواهر : ص ٣٢ ، طبعة عالم الكتب ، بيروت ، وتوزيع مكتبة المتنبي ————— بالقاهرة ومكتبة سعد الدين بدمشق .
 - (٧) أحمد بن يوسف التيفاشي : ن . م . س ، ص ٧١ .
 - (٨) عبدالرحمن زكي : ن . م . س ، ص ٨٦ - ٨٧ .

وأخيرا استخدم البللور العخرى بعضة خاصة فى القناديل التى يرجع تاريخها لأواخر العصر العثمانى^(١)، نظرا لما يتمتع به هذا الحجر من قدرة فائقة على تشتيت الضوء ، وتحليله الى ألوان الطيف ، لشفافيته الشديدة جدا ، وميل أسطحه البللورية بعضها على بعض فى زوايا تسمى بتحليل الضوء . ومما يدل على ذلك أن عمليات قطعه فى بعض مناطقه كانت تتم بالليل ، لأن أشعته تحول دون ذلك فى النهار^(٢) .

وينقسم البللور العخرى الى فصيلتين : متبلورة ، وغير متبلورة ، كما يوجد فى معظم أنواع الصخور ، ويكثر فى الرمال ، وبللوراته سداسية ، ويندر وجودها على شكل هرمي^(٣) ، وأفضل الأنواع ماتم استخراجها من باطن الأرض ، حيث يكون صلبا ، ساطع البياض ، كثير المائية .^(٤)

وتوجد أرقى أنواعه بالحجار ، وأدناها جودة فى الصين^(٥) ، وبالقرب من مراكش بالمغرب ، وبارمينية ، وسرنديب ، وجزر الزنج ، وبلاد الفرنجة ، وكشمير ، ونواحى بذخشان ، وبديليس^(٦) .

ثانيا : مدن الصناعة :

اشارت المصادر التاريخية المعاصرة الى أن كل مدينة من مدن الولايات العثمانية لاتخلوا من وجود (ورش) لصناعة الآلات المعدنية بها ، مع التنويه الى أهمية مدينتي استانبول ، والقاهرة بين هذه المدن^(٧) .

(١) انظر لوجه رقم (٢٩٤) من هذه الرسالة .

(٢) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٠٤ ، وص ٢٧٤ .

(٣) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ١٠٧ - ١٠٩ .

(٤) محمد بن ابراهيم الأكفانى : ن . م . س ، ص ٦٦ .

(٥) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٠١ .

(٦) محمد بن ابراهيم الاكفانى : ن . م . س ، ص ٦٣ - ٦٥ .

(٧) Evliya Çelebi : Seyahat namesi , S.95 ve G.9, S.118.

uçdal Neşriyat , İstanbul , 1966.

علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ص ٢١٦/٤ .

ولذلك سوف يقتصر حديثي على هاتين المدينتين باعتبارهما الأكثر شهرة في هذا المجال ، فبالنسبة لاستانبول ، فكما هو معروف أن العثمانيين اتخذوها عاصمة لدولتهم بعد فتحهم لها في سنة ٨٥٧ هـ / ١٤٥٣ م ، ومنذ ذلك التاريخ أصبحت العاصمة السياسية والصناعية للدولة العثمانية .

وقد تركزت (ورش) صناعة الأثاث المعدني في هذه المدينة بحـيـيـي السليمانية ، وبالتحديد حول جامع السليمانية ، ولاتزال هذه الورش موجودة الى يومنا هذا ، وخاصة في الطريق المجاور لضريح المعمار سنان^(١) ، كما تركزت أيضا في حي جلاطة (Galata)^(٢) .

وأیضا كان في استانبول وحدها حوالي عشرون دارا لصناعة أواني الفضة ، ومعمل واحد للأسلاك الذهبية ، وكان اذا ما أنيط بهذه الورش صنع أعمال أاثـاث معدني خاصة بالسلـاطين فانها ترسل الى مكتب الختم المجاور لمصنع الصاغة ، لدمغها بالتوقيع السلطاني (الطغراء) هذا خلاف المعامل، ودار السباكين^(٣) .

أما القاهرة فلا ينكر الدور الهام الذي اضطلعت به في ميدان صناعة الأثاث المعدني ، - وخاصة المكفت - في العصر المملوكي ، حيث كانت مرتعا خصبـا لصناعته خلال تلك الفترة ، وعدت منتجاتها قمة ما وصل اليه صنـاع الأثاث المعدني في العصر الاسلامي بعد الموصل في عصر السلاجقة .

وقد أشار أغلب الباحثين المحدثين قضية نقل السلطان سليم لمهـرة صناع القاهرة الى استانبول ، معتبرين هذا التصرف نكسة كبيرة خلـت بالقاهرة ، أدت الى تدهورها الصناعي .

(١) Gündâğ Kaya Oğlu : Mangallar , S.21.

(٢) Celâl Esad Arseven : op.Cit., p. 136.

(٣) برنارد لويس : استنبول وحضارة الخلافة الاسلامية ، ص ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٨ ، ترجمة سيد رضوان على ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جده .

وقد استند هؤلاء الباحثون فى ذلك على رأى لابن اياس (١)، قاموا ببتره فأخذوا منه ما يختص بنقل الصناع ، وأغفلوا الإشارة الى أن هؤلاء الصناع لم يمكثوا فى استانبول الا ثلاث سنوات (٢).

وفى تقديرنا أن فترة ثلاث سنوات لم تؤثر على مدينة مثل القاهرة، وفضلا عن ذلك فان السلطان سليم لم يجرّد القاهرة من صناعها ، ومهما يكن فقد عاد هؤلاء الصناع اليها وقد ازدادوا خبرة وتمرسا .

ومما يؤسف له أن بعض هؤلاء الباحثين لم يكتف بذلك فحسب ، بل وعمم هذا الحكم على الصناعات المعدنية كلها (٣)، وذلك مخالف لما أثبتته هذه الدراسة من أن صناعة الأثاث المعدنى - غير المكفّت - فى هذه المدينة قد تطورت بشكل ملحوظ .

أما المكفّت فقد ندر صنعه ، ولم يكن السلطان سليم سببا فى مالهقه من تدهور ، لأن هذا التدهور كان ماثلا منذ أواخر العصر المملوكى . وقد أشار الى هذه الحقيقة المؤرخ المصرى المعاصر المقرئى - فى كتابه الخبط (٤) - قائلا " ... وكان لهذا الصنف من الأعمال بديار مصر رواج عظيم وللناس فى النحاس المكفّت رغبة عظيمة أدركنا من ذلك شيئا لا يبلغ وصفه وامف لكثرتة ، فلا تكاد دار تخلو بالقاهرة ومصر من عدة قطع نحاس مكفّت .. وقد قل استعمال الناس فى زمننا هذا للنحاس المكفّت وعز وجوده فان قوما لهم عدة سنين قد تعدوا لشراء ما يباع منه وتنحية الكفّت عنه طلبا للفائدة . وبقي بهذا السوق الى يومنا هذا بقية من صناع الكفّت قليلة " .

-
- (١) محمد ابن اياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ٢٣٢/٥، تحقيق محمد معطفى ، الطبعة الثانية ١٩٦١م ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة .
- (٢) عبدالعزيز محمد الشناوى : الدولة العثمانية دولة اسلامية مفترى عليها ، ٦٩٠/٢ - ٦٩١ ، طبعة ١٩٨٠م ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة
- (٣) حسن الباشا وآخرون : القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، ص ٣٨٥ ، مراجعة الدكتور حسن الباشا ، طبعة ١٩٧٠ م ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة .
- (٤) تقى الدين أبى العباس احمد بن على المقرئى : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقرئية ١٠٥/٢ ، طبعة دار صادر بيروت .

وقد تركزت صناعة الأثاث النحاسى فى حي النحاسين أمام المارستان^(١)، الذى بناه الملك المنصور قلاوون قبل سنة تسعين وستمائة^(٢)، أما الورش الخاصة بصنع الأعمال الحديدية فكانت جهة تحت الربع بالقرب من باب زويله^(٣)، كما كانت ترد من استانبول منتجات نحاسية يتم بيعها فى خان الخليلى، ووكالة الصياغ^(٤).

وكان بالقاهرة فى زمن الخديوي اسماعيل خمسة وثمانون مسبكاً للحديد، وثلاثة وسبعون معملًا للنحاس، وثمانون محلاً للتبييض^(٥).

ولدى زيارتى (للورش القديمة) المتخصصة فى صناعة الأثاث المعدنى، سواء فى المملكة العربية السعودية أم فى الجمهورية التركية، أم فى جمهورية مصر العربية، لاحظت أن الآلات والعدد المستخدمة فى الصناعة تتطابق مع بعضها فى كل من البلدان المذكورة، وبمقارنتها مع ماورد من رسوم لها فى المصادر المعاصرة والحديثة وجدت أن معظم هذه الآلات والعدد لا يزال مستعملاً فى ورش الصناعة حتى الوقت الحاضر، وذلك لاستحالة الاستغناء عنها مهما بلغت الآلات الحديثة من تقنية على حد تعبير أحد الصناع القدامى.

ومن هذا المنطلق يمكننا تقسيم ماتحويه هذه الورش الى آلات، وعدد.

فبالنسبة للآلات فىأتى فى طليعتها المخرطة، التى تعد أكثر الآلات استخداماً، حيث تقوم بعمليات مختلفة، كخراطة السطوح الأسطوانية،

(١) جومار: وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل مع مقدمة عن التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ انشائها وحتى سنة ١٨٠٠، ص ٢٨٧، نقله وقدم له وعلق عليه أيمن فؤاد سيد، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة.

(٢) على باشا مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها — وبلادها القديمة والشهيرة، ٩١/٢، طبعة معصورة عن الطبعة الثانية، طبعة ١٩٨٢ م، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(٣) محمد سميح عافيه: ن. م. س. ص ٣٢١.

(٤) جومار: ن. م. س. ص ٢٨٧، ومحمد سميح عافيه: ن. م. س. ص ٣٢١.

(٥) صالح رمضان: الحياة الاجتماعية فى مصر فى عصر اسماعيل من ١٨٦٣ — ١٨٧٩، ص ٢٠٦، طبعة ١٩٧٧م، الناشر: منشأة المعارف، الاسكندرية.

والمخروطية ، والواجهية ، وخراطة الثقوب الاسطوانية ، والمخروطية ، وقطع اللوالب الخارجية والداخلية ، ولأجزاء محليات الثقوب ، والتجويف لرؤوس المسامير ، ولتشطيب الثقوب بالبرغل ، وغير ذلك من الأعمال^(١) .

ولذلك يلزم فى هذه الآلة أن تكون عالية المتانة ، قادرة على مقاومة التآكل الميكانيكى ، مستقرة الأبعاد^(٢) .

والمخرطة على نوعين ، مخرطة اليد ، والمخرطة الراسمة .

فالنوع الأول يتكون من فرشاة محمولة على أرجل مثبتة فى الأرض بواسطة مسامير لولبية الشكل ، يطلق عليها الصناع (جاويطات) ، وقد عملت هذه المسامير من الزهر المسبوك^(٣) ، ويجب أن لا تكون الفرشة عرضة للانحرافات التى قد تؤثر على دقة الأعمال المعدنية^(٤) .

وتستند على الفرشة فخذان أحدهما ثابتة فى نهاية الفرشة ، والأخرى تتحرك بطول الفرشة ليتمكن الخراط من خراط أعمال الأثاث المعدنى بكل يسر وسهولة ، كما يوجد بالفخذ الثابتة محور فى وسطه طنبوران أحدهما ثابت على هذا المحور ، والآخر يدور حوله على لقميتين من البرونز ، لسهولة احتكاكه عليهما ، وفى مركز أحد طرفيه يوجد تجويف مخروطي الشكل ، لوضع الذنب المتحركة فيه ، وبهذا الطرف يوجد تقلوظ من الخارج ، تربط فيه الميمنية التى يثبت فيها إصبع من الحديد ، لاتصال الحركة بمفتاح الدوران ، وبأعلى الفخذ المتحركة اسطوانة أفقية تسمى الغراب ، وبداخلها أسطوانة أخرى مجوفة من الزهر بنفس الطول ، ومقلوطة من الداخل الا جزءا صغيرا

(١) مالىشيف وآخرون : تكنولوجيا المعادن ص ٤٤٥ ، طبعة دارمير للطباعة والنشر ، الاتحاد السوفيتى - موسكو .

(٢) فيرنر شلاير : المخرطة ، ص ١٣ ، ترجمة محمد محمود أمين بدوى ، المؤسسة الشعبية للتأليف فى لايبزغ ومؤسسة الأهرام ، طبعة مطابع الأهرام التجارية القاهرة .

(٣) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٣٧/١ .

(٤) فيرنر شلاير : ن . م . س ، ص ١٣ .

طوله خمسة سنتيمترات تقريبا ، وهذه الاسطوانة الداخلية تسمى (قلب غراب المخرطة) (١) .

أما الجزء الذى لم يقلوظ منها فيوجد به تجويف مخروطي الشكل ، لوضع الذنب الثابتة فيه ، وبنهاية الاسطوانة المسماة (غراب) يوجد مسمار مقلوظ فى طرفه طارة ، لدورانه عندما يراد تحريك قلب غراب المخرطة ذهابا وايابا ، كما يوجد بالمخرطة حامل من الزهر يسمى (الركيذ) ، به قطعة من الخشب بغرض استناد القلم عليها عند العمل على هذه الآلة . (٢)

أما المخرطة الراسمة فهي تشبه الى حد ما مخرطة اليد ، ويتضح وجه الاختلاف فيما بينهما فى أن محور المخرطة الراسمة الموجود بالفخذ الثابتة لا يتوسطه الا طنبور واحد مدرج ، وليس اثنين ، كما هو الحال فى مخرطة اليد ، وبنهايتى المحور ترسان يعشقان فى ترسين آخرين مثبتين على محور آخر أمام الطنبور يعرفان باسم ترس الفانوس ، كما يوجد بجانب القاعدة اسطوانة مقلوظة ممتدة بالطول تسمى قلب قلوظ المخرطة ، كما تختلف عن مخرطة اليد فى أنه يوجد بأعلى الفرشة حامل من الزهر يتحرك بطولها بواسطة طارة صغيرة مسننة معشقة فى قلب قلوظ المخرطة ، ويسمى هذا الحامل بالراسمة ، وعلى يسار الفخذ الثابتة فى جانب القاعدة توجد قطعة زهر بها فتحتان أو ثلاث ، لتثبيت محاور الترس الموصلة لحركة دوران قلب المخرطة مع الفخذ الثابتة عليها ، وتسمى هذا القطعة باسم (عروسة المخرطة) (٣) .

وهناك آلة أخرى تستعمل للطرق ، وتعرف باسم (المرزبة) البخارية ، وتتكون من قائم من الزهر على فرش من الزهر أيضا كالقاعدة ، وبأعلى هذه الآلة جسم اسطوانى مثبت فيها بواسطة مسامير مربوطة بعواميل من أطرافها

(١) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن . م . ، ٣٧/١ - ٣٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ٣٨/١ .

(٣) المرجع نفسه ، ٣٨/١ - ٣٩ .

يسمى (سلندر) ، ويتوسطه (بستم) وهو مكبس عمودى يوجد بأسفله مرزبة كبيرة من الزهر ، والمكبس يتحرك بالبخر الواصل اليه من (ماسورة) ممتدة من الخزان الى صندوق يسمى (درج البلف) ، وهو شبيه بالمصمام ، وينطبق على فتحتين علوية وسفلية ، توصلان البخار الى جوف (السلندر) ، وعند فتح احدى الجانبين يهل البخار للمكبس فيخفضه بقوة ويرفع من أسفله ، وباستمرار عملية الرفع والخفض يتم الطرق . (١)

أما العُدَدُ فمن أهمها المبرد ، والمطارق ، والمناجل ، والسنادل ، والريازق ، والبوداق، وأدوات القياس .

(١) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٤٨/١ .

الفصل الثاني
طرق التشكيل

تعددت طرق تشكيل الأواني المعدنية في العصر العثماني ، حيث استخدم الصناع الطرق ، والسبك ، والتشبيك ، والخرط ، كما أكثروا من استخدام طريقة التوصيل بأنواعها ، كاللحام ، والبرشمة ، والتلحيم ، وذلك لوصول أجزاء الأعمال المعدنية التي سبق تشكيلها على وفق الطرق الأربع المشار إليها أعلاه ، وهذا كله سأتناوله بالتفصيل من خلال العرض التحليلي التالي:

(١) الطرق :

استخدمت هذه الطريقة على نطاق واسع ، في الأواني والأدوات المعدنية العثمانية ، وقد أخذت مسماتها من طبيعة تنفيذها المتمثلة في الضرب بالمطرقة على صفائح معدنية ، وتحويلها إلى أعمال معدنية تستخدم في الأغراض اليومية . (١)

وتعرف هذه الطريقة عند العثمانيين باسم (دومه) (٢) ، أما الاتراك المحدثون فيطلقون عليها اسم : (Dövmе) (٣) ، وتفيد هذه الطريقة في تجميع ذرات المعدن حتى يكتسب مزيداً من الصلابه ، فضلاً عن إعطائه الشكل المطلوب (٤) بيسر وسهولة ، ولايتأتى هذا الأمر إلا بعد اتباع عدة خطوات ، تبدأ باختيار الصفيحة المعدنية المناسبة التي عادة ما تكون من النحاس أو الفضة أو الذهب ، لسهولة تشكيل هذه الخامات بالطرق عليها . (٥)

ثم بعد ذلك تبدأ عملية التقبيب وتعرف في التركيبة باسم (Çöker+me) (٦) ، ويتم إجراء هذه العملية على السطح الداخلي ، ومن فوائدها العمل على تمدد المعدن بما يؤدي إلى الإقلال من سمكه . (٧)

-
- (١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .
 - (٢) شمس الدين سامي : قاموس تركي ، ص ٦٣٣ ، طبعة ١٣١٧ هـ ، اقدام مطبعة سى ، استانبول .
 - (٣) Ülker Erginsoy : A . E . S ، 18 .
 - (٤) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .
 - (٥) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٤٨ .
 - (٦) Ülker Erginsoy : A . E . S ، 21 .
 - (٧) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٤ .

وهناك ثلاث وسائل للتقريب ، الأولى وهى الأسهل تتم باستخدام جذع شجرة مقطوع ومجوف من أحد جهيه ، بحيث توضع الصفيحة المعدنية على فوهة الجذع ، شريطة أن يكون قطرها أكبر من قطر الفوهة ، والثانية تتم بوضع الصفيحة المعدنية على ميل سندان ميزابى ، ثم تلوى أطرافها بواسطة الطرق ، أما الثالثة فتتطلب فيمن يؤديها أن يكون ماهرا حذقا ، نظرا لأن الصفيحة توضع مباشرة على سندان مسطح . (١)

وبعد اختيار الصانع للوسيلة المناسبة له يتوجب عليه الطرق فى الوسط بمطرقة كمثرية الشكل ، حتى يحدث تقوسا يتمكن من خلاله بدء عملية الطرق ، ويجب أن يكون الطرق دائريا ومنتظما حول المركز حتى الحافة العلوية (٢) ، ثم يتابع الطرق حتى يأخذ الاناء شكله المرغوب ، ويركبه على سندان مناسب لشكله ، لتجرى عليه عملية التسوية بواسطة مطرقة عريضة ومسطحة معدة لهذا الغرض . (٣)

وبعد ذلك تجرى عملية التعميق على السطح الداخلى أيضا ، وذلك باستخدام قوالب خشبيه يختار شكلها وحجمها تبعا لاختلاف شكل العمل وحجمه ، وعلى سبيل المثال يشترط فى القالب المستعمل فى عمل وعاء قليل العمق أن يكون ذو شفة وتجويف وقاع مسطح ، كذلك يراعى أن يكون الطرق فى اتجاه دائرى وبشكل متتابع وبالقرب من الحافة للحصول على التعميق المطلوب ، أما الوسط فيترك مستويا . (٤)

ثم بعد ذلك تجرى عملية الجمع التى تعرف عند الأتراك باسم (Yükseltme) (٥) ، ويتم تنفيذها على السطح الخارجى للأوانى والأدوات العميقة ، وذلك بواسطة المطرقة على سندان ملائم ، ويلزم أن يكون سطح

Ülker Erginsoy : A . E . S . 22. (١)

(٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٥ .

Ülker Erginsoy : A . E . S . 23. (٣)

(٤) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٦ .

Ülker Erginsoy : A . E . S . 23. (٥)

السندال والمطرقة أملسين (١).

كما ينبغي أن تكون المطرقة ذات وجهين ، بياضى ومسطح ، وغالبا ما يستعمل الوجه المسطح ، الا اذا كان الارتفاع غير كاف ، أو أراد الصانع ترقيق الصفيحة ، فيلزمه حينئذ أن يستخدم وجهها بياضيا ، ويبدأ برسم قاعدة العمل بمنتصف الصفيحة ، ثم يضعها على ذراع السندال بحيث يكون قطر القاعدة على رأس الذراع ، ويمسك الصفيحة بيده اليسرى والمطرقة بيمينه ، ويضرب بها خارج خط القاعدة حتى ينزوى ، ويصبح موازيا لسطح السندال، ثم يكرر الضرب دائريا وبانتظام حتى تتشكل جوانب العمل . (٢)

ثم يلى هذه المرحلة مرحلة الجمع التعاقبي ، وهى عملية الجمع المتمركزة دائريا من الداخل الى الخارج بشكل منتظم ، حيث ان كل حركة دائرية كاملة ومتعاقبة من دوائر حركة الدق المتمركزة الى الخارج تساعد المعدن على التجعيد (الكشكشه) ، ولذلك يجب على الصانع أن يتخلص من هذه التجاعيد بمجرد ظهورها . (٣)

ولما كان الجمع يعمل على زيادة سمك العمل المعدني ، فيجب أن يبدأ الصانع بالتقبيب ، ثم بالجمع على النحو الذى رتبناه سابقا ، بغرض معادلة التأثير فى تغيير سمك المعدن ، لأن الجمع يعوض المعدن بالإكتناز ما نتج عن التقبيب من ترقيق . (٤) وفى كلتا العمليتين يتوجب على الصانع أن يجرى عملية الطرق بشكل منتظم وفى اتجاه دائري (٥) .

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٧ .

(٢) Ülker Erginsoy: A . E . S . 23.

(٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٨ ، وسعيد محمد مصيلحى:

(أدوات وأوانى المطبخ المعدنية فى العصر المملوكى - دراسة أثرية فنية-) ، ص ٢٥٢ ، رسالة دكتوراة قدمت لكلية الآثار بجامعة

القاهرة فى عام ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

(٤) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٤ .

(٥) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ص ٧٤/٢ .

ثم تأتى مرحلة أخرى تعرف باسم الخصر ، وتجرى على السطح الخارجى ، وتماثل الجمع من حيث كيفية التطويع ، واستخدام السندال ، والعمل على الاقلال من القطر ، فالأشكال ذات الخصر المقوس تشكل بالخصر بالطرق من الخارج ، كما تشكل بعملية أخرى تعرف باسم التفليج أو التوسيع يتم اجرائها اما على السطح الداخلى أو الخارجى ، وفى هذه العملية يجب أن يكون تقوس السندال باستدارة ، كما يجب أن تكون هذه الاستدارة أقل من استدارة التفليج المطلوب . (١)

وتلى هذه المرحلة مرحلة المراجعة والتصحيح ، وتنصب على دقة التقوسات والمنحنيات والدوائر من الخارج ، وذلك باستخدام الطبعة (الضبعة) المناسبة المعدة لهذا الغرض ، لأن الضبعات تتنوع أشكالها تبعاً لتنوع الأعمال المعدنية المشكلة . (٢)

وتمر بعض أنواع الأثاث المعدنى - وبخاصة أدوات وأوانى الطبخ - بعملية التشفير ، وهى عبارة عن بروز الى الخارج على حواف قوهادتها ، ويسمى هذا البروز (شفة) ، ويأتى مائلا وأحيانا قائما، ونظرا لوروده على أشكال مختلفة فمن الطبيعى أن يكون التنفيذ مختلفا أيضا ، فاذا كان محيط الشفة أكبر من محيط جسمها الاسطوانى فيتم وضع حافة الوعاء الاسطوانى على حافة سندال ثابت من الصلب - بغرض الحصول على عرض من المعدن بقدر التشفيرة المطلوبة ، ويستخدم فى ذلك مطرقة التسطيح - ثم تحرك الاسطوانة بثبات وانتظام فى حركة دائرية ، مع المحافظة على عدم تغيير عرض التشفيرة على حافة السندال ، بحيث يتدرج تمدد المعدن (سمكه) من الداخل الى الخارج ، ولكي تتم عملية التمدد بشكل صحيح ينبغى على الصانع أن يحافظ على وضع الحافة باستواء على سطح حافة السندال بحيث تنزل طرقات المطرقة على السندال الصلب اذا سمح للتشفيرة بالارتفاع الى زاوية ، ما يحافظ على السندال . (٣)

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١١٠ .

(٣) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ص ٧٤/٢ ، ومحمد أحمد

زهران : ن . م . س ، ص ١١١ .

وبالنسبة للتشفيـرة التى تشكـل قائمة حول قرص مستوي فيتم اقامتها من الكعب ، وفى هذه الحالة يستعمل دقماق بدلا من المطرقة ، بحيث يسحب المعدن تدريجيا فى الاتجاه الداخلى ، أو الى الاتجاه العلوي بواسطة التشغيل بحرص حول الحافة ، وعلى سندال ذى نهاية مقوسة مع السماح للحافة الخارجية للتشفيـرة بالسحب ببطء ، وتجنب الذم أو التجعد الذى قد يحدث حول الحافة ، فاذا ماظهر فتجب ازالته بمجرد ظهوره . (١)

ويلزم أثناء الطرق تعريض الأعمال المعدنية المراد تشكيلها على النار فيما يعرف بالتخمير أو التسخين ، وذلك عندما يسمع رنين المعدن ، فالنحاس الأحمر يتم تسخينه الى درجة الاحمرار ، ثم يغمس فى وعاء غير قابل للصدأ به حامض الكبريتيك المخفف ، وذلك لعدة دقائق بهدف ازالة الأكسدة التى تكونت على سطح المعدن أثناء التسخين ، ثم يرفع الصانع العمل ويضعه فى ماء ، أما النحاس الأصفر والذهب والفضة فيتم تركها لتبرد بالتدريج ، ويراعى أن يكون التسخين متدرجا وبشعلة كبيرة تنشر التسخين بانتظام على العمل المعدني كله ، لكي يتلافى الصانع التمدد غير المتساوى (٢) ، كما يجب أن يترك العمل حتى ينشف تماما ، وخاصة اذا كان ملحوما أو ملوشا .

وبعد اجراء الخطوات السابقة يكون العمل المعدني قد جهز تماما ، اذ لم يتبق الا تسويته بالدقماق حتى يقرب من حالة النعومة ، ثم تجرى عملية التنعيم أو التشطيب باستخدام مطرقة ، ويلزم أن يكون سطح كل من المطرقة والسندال ناعمين جدا ، وأن تكون الطرقات خفيفة ، وعلى سبيل المثال فانه فى حالة تنعيم عمل معدني منحنى أو مقوس فيستعمل مطرقة ذات سطح مستو وسندال ذو سطح مقوس ، ويتم الضرب فى تركيز دائري ، أما اذا أريد تنعيم سطح مستو فيفضل استخدام سندال مسطح ومطرقة ذات سطح مقوس

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١١١ - ١١٤ ، وسعيد محمد مصيلحي :

ن . م . س ، ص ٢٥٦ .

(٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١١٩ - ١٢٠ .

نوعاً ما ، بحيث يكون الطرق فى اتجاه قطري يبدأ من مركز الدائرة الى الخارج ، ويلزم عدم الاسراف فى التنعيم ، لأن ذلك يؤدى الى احداث تشويه بالعمل المعدنى . (١)

(٢) السبك أو الصب :

تعرف هذه الطريقة عند الأتراك باسم (Döküm) (دوكمه) ، ويتم تنفيذها بصهر المعدن فى بواقى معدة لهذا الغرض ، وصبه سائلاً فى قوالب تماثل فجوتها شكل العمل المعدنى المراد صنعه . (٣)

وقد فتحت هذه الطريقة المجال أمام صنع عدد كبير من الأعمال (٤) التى كانت تشكل قبل ذلك بمواد غير معدنية ، كما ترتب على ظهورها صنع عدد كبير من النماذج المتماثلة ، وتشكيل أعمال معدنية تتسم بتصميم بالغ التعقيد ، لا يتيسر عمله وفق طرق التشكيل الأخرى (٥) .

وتعتبر هذه الطريقة من أكثر الطرق الصناعية ملائمة للخامات المعدنية التى لا تخرج منها غازات أو فقاعات أثناء السبك مثل البرونز والصفى (٦) ، ولذلك استخدمت فى أعمال الأثاث المعدنى المصنوعة من البرونز ، وبصفة خاصة الأهوان . (٧)

ويتبع فى تنفيذ هذه الطريقة عدة خطوات ، تبدأ بعمل القوالب التى يتحدد شكلها وطريقة عملها ومكوناتها تبعاً لشكل العمل المعدنى المراد

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١١٦ ، وسعيد محمد مصيلحى : ن .

م . س ، ص ٢٥٧ .

(٢) شمس الدين سامى : ن . م . س ، ص ٦٣١ .

(٣) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ص ٥٢/١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٥٣/١ .

(٥) ف . بتراك : تشكيل المعادن بدون قطع ، ص ١٧ ، ترجمه : م . حســــن محمود اسماعيل و م . محمد عبد المجيد نصار ، سلسلة الأسس التكنولوجية ، اشراف د . م . أنور محمود عبد الواحد .

(٦) Ulker Erginsoy : A. E. S. 25.

(٧) أنظر اللوحات رقم (١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨) من هذه الرسالة .

صيه (١)، فإذا أريد تشكيل عمل معدني مصمت على شكل طائر وماشابه ذلك ، فلا يتطلب الأمر الا عمل قالب تجويفه الداخلي مماثل للشكل الخارجي للعمل المعدني المطلوب . أما اذا كان العمل المعدني المرغوب مجوفا من الداخل فيلزم الأمر عمل قالب وقلب .

ففى الحالة الأولى يجهز القالب الذى عادة مايكون من الرمل ، ثم يدخل فى الفرن حتى يجف تماما ، ليزداد تماسكا وصلابة (٢) ، ثم يوضع المعدن فى بواقق مصنوعة من طينة خاصة لاتذوب بفعل النار مهما بلغت درجة حرارتها ، ويوقد عليها بالفحم حتى ينصهر المعدن ، ثم ترفع هذه البواقق من على النار بواسطة حمالات خاصة (٣) ، ويصب المعدن فى القالب المعد لذلك ، وبعد تجمد المعدن يقوم الصانع بكسر القالب (٤)

أما الحالة الثانية فتختص بالأعمال المجوفة التى تتسم بتصميم معقد ، ولذلك يتطلب الأمر عمل قالب فخاري ، وقلب بداخله ، شريطة أن تكون المسافة المحصورة بين القلب والقالب مطابقة تماما لسمك العمل المعدني المراد سيكه . (٥)

وهناك أسلوب صناعي أثبت نجاحا كبيرا فى انتاج أعمال معدنية غاية فى التعقيد ، سواء كانت هذه الأعمال مصمتة أم مجوفة ، ففى المصمتة لايتطلب الأمر الا تشكيل شمع العسل على هيئة العمل المعدني المراد عمله ، ثم يجمص بالطينه ، بحيث يترك فيها ثقب لأخراج الهواء ، وثقب آخر يسكب فيه المعدن المصهور ، ثم يحرق القالب فى الفرن حتى يذوب الشمع ويخرج من القالب ، فإذا ماتم ذلك يقوم الصانع باحضار المعدن المصهور وافراغه فى القالب ، وبعد تجمد المعدن يكسر القالب ويخرج منه العمل المعدني (٦)

(١) انور محمود عبدالواحد : طرق تشكيل المعادن ، ص ٢٥ ، سلسلة الصناعات الهندسية ، الطبعة الأولى يوليو ١٩٦٧ م ، طبع دار الثقافة العربية للطباعة ، ونشر عالم الكتب ، القاهرة .

(٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 25.

(٣) عبدالمنعم المليجي النقيب : ن . م . س ، ٥٢/١ .

(٤) Ülker Erginsoy : A. E. S. 27.

(٥) Gelâl Esad Arseven : op. Cit. , p.120.

(٦) Ülker Erginsoy: A. E. S. 27.

أما فى الأعمال المجوفة فيحضر الصانع أولا قلبا من ماده قابلية للانهيـار بعد تجمد المعدن (١)، شريطة أن يكون شكله الخارجى مماثلا لتجويف العمل المعدني ، ثم يغطى بشمع العسل بقدر السمك المطلوب للعمل المعدني من جهه ، ويشكل لياخذ الشكل الخارجى للعمل المعدني من جهة أخرى ، ثم يجمص بطينة ناعمة أولا ، ثم بطينة غليظة ، مع ترك ثقوب بالقالب الخارجى ، ويشد القالب بالقلب بواسطة مسامير معدة لهذا الغرض ، ثم يجفف القالب ويوضع فى النار حتى يذوب الشمع ، ثم يخرج من الفرن ، ويصب المعدن المصهور فيه قبل أن يبرد . (٢)

وعلى الرغم من أن استخدام هذا الأسلوب الصناعى أكثر سهولة ، وأفضل من غيره فى اعطاء انتاج أكثر دقة وتفصيلا ، فإنه ينطوى على خطورة كبيرة تكمن فى أنه اذا بقيت بقايا من الشمع لم تذب ، وصب عليها المعدن المصهور ، فإن ذلك يؤدى الى احداث تفجير هائل من شأنه أن يؤدى الى وفاة الصانع ، واتلاف ماحوله . (٣)

كما يفضل فى الأعمال المعدنية الكبيرة أن يكون القالب الخارجى مكونا من عدة قطع ، ليسهل اخراج العمل المعدني منها بعد تجمده ، ولاستعمالها فى أعمال أخرى مماثلة (٤) ، وأخيرا تبقى خطوة واحدة لاتمام عملية السبك ، تتمثل فى اخراج العمل المعدني من قالبه ، وتنظيفه ، لتخليص السطح مما علق به ، وكذلك لازالة الزوائد منه . (٥)

(٣) الخرط :

عرفت هذه الطريقة قبل الاسلام ، ثم استخدمها المسلمون خلال القرون المختلفة ، ويطلق عليها الأتراك اسم (TornadaÇekme) (٦) ، ويلاحظ انها لم تستعمل على نطاق واسع بأعمال الأثاث المعدني العثماني التى يرجع

-
- (١) انور محمود عبدالواحد : ن . م . س ، ص ٣٥ - ٣٦ .
 - (٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 27.
 - (٣) Gelâl Esad Arseven : op. Cit. , p. 128.
 - (٤) Ülker Erginsoy : A. E. S. 26-27.
 - (٥) مالشيف وآخرون : ن . م . س ، ص ٢٩٣ .
 - (٦) Ülker Erginsoy : A. E. S. 27.

تاريخها للقرون الأربعة الأولى ، حيث اقتصر استخدامها فى أغلب الحالات على عمل أجزاء من هذه الأعمال ، ولكنها سرعان ما استخدمت على نطاق واسع فى اواخر العصر العثمانى ، وذلك بعد ظهور الكهرباء ، حيث يسهل تشكيـل الأعمال المعدنية على وفق هذه الطريقة بالمخارط التى تدار بالكهرباء، كما سهلت صنع كمية كبيرة من الأعمال المتشابهة لأغراض التصدير الخارجى .

وهناك وسيلتان لخرط الأعمال المعدنية ، الأولى تتم على مخرطة اليد، حيث تثبت القطعة المعدنية المراد خرطها على المخرطة بعد ادخال الذنبتين فى طرفيها ، ويربط عليها بواسطة الطارة الصغيرة ، ويلصق مفتاح الدوران بأصبع الصينية ، ثم يحرك الركينز بالقرب من القطعة المثبتة على فرش المخرطة بواسطة صامولة المسمار الثابت بالفلس الذى بأسفل الفرش ، ويضع الصانع القلم فوق الركينز ، واسناده على كتفه ، وقبضه بيديه حتى لا يكون سنه مرتفعاً أو منخفضاً عن اتجاهه الى محور القطعة المراد خرطها ، ويبدأ فى تدوير المخرطة حتى يتشكل المعدن الى الشكل المطلوب . (١)

أما الوسيلة الثانية فتجرى على المخرطة الراسمة ، حيث يضع الصانع القطعة المعدنية بين ذنبتى المخرطة ، ويكون القلم فى الموضع المعد له على سطح الراسمة ، وبعد ربطه وتوجيه سنه على محور القطعة يحرك الراسمة بواسطة يديه ، فحينئذ يأكل القلم فى القطعة حتى يتم خرطها على حسب الشكل المطلوب . أما اذا كانت القطعة المعدنية أطول من الراسمة فيلزم تعشيق الراسمة مع قلووظ قلب المخرطة بواسطة الجشمة الموجودة بها ، ووضع أكبر ترس فى نهاية قلووظ القلب وأصغر ترس فى نهاية محور الدوران، وتركيب ترسين آخرين فى محور عروسة المخرطة ، بحيث يصبح أكبرهما معشقا مع الترس الكبير ، ثم تحرك الراسمة مع حركة دوران المخرطة، مع مراعاة أن يكون سن القلم ملفوفاً ، لكي لا يحدث فى سطح القطعة المعدنية المراد خرطها حزوزا تخل بانتظام عملية الخرط . (٢)

(١) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٣٨/١ .

(٢) المرجع نفسه ، ٣٨/١ - ٣٩ .

(٤) التشبيك :

هذا المسمى أطلقه حسين عليــــــــــــــــوه (١) على الطريقة التى يتم فيها تشكيل الأعمال المعدنية عن طريق استخدام أسلاك معدنية رفيعة تشبك فى بعضها البعض باللحام مكونة أشكالاً زخرفية رائعة .

ولكن باحثاً متخصصاً آخر (٢) سماها (شفتشى) ، ويذكر فى هذا الصدد أن أصل هذه الكلمة غير معروف تماماً ، وأبدى تفسيراً لذلك ملخصه : أن هذا المسمى جاء من طبيعة الأعمال التى شكلت بهذه الطريقة ، والتى تظهر ما خلفها ، أو تشف ما وراءها ، أى (تشف عن الشيء) ، ويعتقد أن هـذـه العبارة دمجت مختصرة فى كلمة واحدة تنطق (شفتشى) . ويطلق الأتـراك على هذه الطريقة اسم (Telkâri) (٣) ، وتنفذ على أرضية معدنية، كما تنفذ بدون أرضية معدنية خلفية ، أى تشبك الأسلاك ببعضها مباشرة بحيث يرى ما خلفها ، وقد فصل الغربيون بين هذين الأسلوبين ، إذ سمو الأول Filigrée - Work (والثانى (net - work) (٤) . وذلك على الرغم من أن خطوات وأدوات تنفيذهما واحدة .

وإذا أراد الصانع أن يشكل أعمال الأثاث المعدني على وفق هـذـه الطريقة ، يتوجب عليه رسم أنموذج على الورق يمثل الشكل الذى سيمسح عليه العمل المعدني ، ثم يؤسس الهيكل العام بقضبان سميكة (٥) ، ويحضر قالباً يشبه القمع ، بحيث تكون فتحة الدخول أوسع من فتحة الخروج ، ومن الملاحظ تنوع القوالب ، ويرجع هذا الأمر لتنوع أشكال السلك ، فإذا كان

(١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٥٧٠ .

(٢) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٣٤ .

(٣) Ülker Erginsoy : A. E. S. 37.

وهى كلمة فارسية مكونة من مقطعين (تل) بمعنى سلك ، و (كارى) التى تعنى صناعي (أ) ، وبذلك يصبح المعنى الاجمالى للكلمة فى اللغة العربية صناعة السلك .

(أ) Mehmet Zeki Kuşoğlu : Telkâri (vav işi Ğifi işi), ilgi, sayi. 45, S. 32, Istanbul, 1986.

(٤) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٣٤ ، ٢٥١ - ٢٥٢ .

(٥) Mehmet Zeki Kuşoğlu : A. E. S. 33.

دائريا أو مبروما أو مربعا فينبغى أن تكون فتحة الخروج مماثلة لشكل السلك ، أما اذا كان السلك مخززا فيستعمل لصنعه قالب خاص به يتكون من جزئين ، بكل منهما تجويفات متراصة تأخذ شكلا نصف كروى ، بحيث يوضع السلك محميا ومدورا على تجويفات الجزء السفلى ، ثم يطبق عليه الجزء العلوى ، ويضرب عليه بالمطرقة حتى ينطبقان تماما ، وبذلك يحصل على الشكل المطلوب ، ثم يرفع الجزء العلوى قليلا ويسحب السلك ، ويجب أن يدهن داخل القالب بشمع العسل حتى يسهل سحب السلك . (١)

ثم يقوم الصانع بتركيب الاسلاك على حسب النموذج المعد سلفا ، ويلحم نقاط تداخلها وتقاطعها عن طريق احضاره فضا متدنية الجودة ، وتبريدها على جلد ناعم ، وتجميع ذراتها ، ووضعها فى اناء مضاف اليه يورق— مسحوقا ، ويذر هذا الخليط على الموضع المراد تلحيمة ، ويأخذ الصانع اناء مخروطي الشكل ، فتحتة العلوية ضيقة وبها فتيلة قطنية ، ويملا هذا الاناء بزيت سمس أو زيت زيتون أو (جار) أو ماشابه ذلك ، ويستعمل فى تصريف اللهب أنبوبة نفخ معوجة من طرفها السفلى ، ويتناول الصانع العمل ، ويقربه من مستوى اللهب ، وينفخ فى الانبوبة ، وهكذا يكرر العملية حتى تلتئم الاسلاك مع بعضها . (٢)

وفى ضوء ماتقدم يتم تصحيح ماساد لدى الباحثين من أن التلحيم يتم باللحام المتعارف عليه ، لأن الدراسة الميدانية أثبتت خطأ هذا الاعتقاد ، حيث لوحظ أن اللحام يأكل الاسلاك . (٣)

وقد عرفت هذه الطريقة منذ القدم ، واستخدمها المسلمون أيضا ، وبخاصة فى العصر الفاطمى^(٤) ، ولكنها لم تستخدم على نطاق واسع الا منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ، وخاصة فى آسيا الصغرى ،

Ülker Erginsoy : A. E. S. 38. (١)

Mehmet Zeki Kuşoğlu : A. E. S. 35. (٢)

A. E. S. 33. (٣)

Ülker Erginsoy : A. E. S. 38. (٤)

وبذا يعود فضل تطوير هذه الطريقة للأتراك ، الذين أوصلوها الى درجة عالية من الاتقان . (١)

وعلى الرغم من أنها أكثر التصاقا بالحلي والمجوهرات فقد نفذت في العصر العثماني بأعمال الأثاث المعدني ، وبالأدوات بعض أواني الأكل والشرب التي يرجع تاريخها لأواخر هذا العصر ، وبالتحديد منذ القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) (٢)

(٥) التوصيل :

لما كانت أغلب الأعمال المعدنية المشكلة وفق الطرق الصناعية السابق ذكرها تتكون من عدة أجزاء ، فقد استدعى هذا الأمر البحث عن طريقة مثلى يتم من خلالها ربط هذه الأجزاء ببعضها ، ولذلك لجأ الصناع الى طريقة التوصيل المتمثلة في اللحام ، والبرشمه ، والتلحيم .

(أ) اللحام :

عبارة عن معادن تنصهر عند درجة حرارة منخفضة عن تلك التي ينصهر عندها المعدن المراد لحامه (٣) ، ويقدم اللحام على هيئة أسياخ أو أقراص أو مساحيق أو كريات أو معاجين (٤) ، ويشترط فيه أن يكون ذا لون مماثل للون العمل المعدني المراد لحمه . (٥)

(١) Celâl Esad Arseven : Türk Sanati, S. 240, ozkur ofset
Istanbul, 1984.

- (٢) انظر اللوحات رقم (٣٥ ، ٥٤ ، ١٠١ ، ١٠٢) من هذه الرسالة .
- (٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣ .
- (٤) أنور محمود عبدالواحد : ن . م . س ، ص ١٧٠ .
- (٥) في الأعمال الذهبية يفضل اللحام المكون من الذهب والفضة أو الذهب والنحاس بحيث لا تتعدى نسبة النحاس ١٨٪ ، والأعمال الفضية يحضر لحامها من الفضة والنحاس أو الفضة والزنك ، والنحاسيه والمصنوعة من الصفر يتطلب أن يكون لحامها مؤلفا من الصفر ونسبة عالية من القصدير ، والبرونزية يتكسبون لحامها من البرونز ونسبه عاليه من الزنك ، أما الحديدية فيتكون لحامها من الحديد والنحاس ، وإذا كان النحاس أحد مكونات اللحام بالنحو المشار اليه سابقا فيجب أن يضاف الى ذلك قليلا من الرصاص .
- لمزيد من الاطلاع على تراكييب اللحام ونسبها انظر :
- * جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٠ - ٩٢ .

Ülker Erginsoy : A. E. S. 29

*

ويراعى قبل بدء عملية التلحيم أن يتم تنظيف الجزء المراد تلحيمة بمحلول مكون من حامض الهيدروكلوريك ، مع قطع توتيا ، ويوضع على نار هادئة حتى يتصاعد الحامض ، فاذا ماصار قوامه ليينا يقوم الصانع برفعه من على النار ، ويترك حتى يبرد ، ثم يأخذ منه بريشة أو فرشاة خاصة ويدهن به الجزء المراد تلحيمة ، بعد تنظيفه بآلة خاصة . (١)

ويعرف هذا المحلول باسم مساعد اللحام (Fluxes) ، ويعمل على انسياب اللحام فوق سطح الموضع المراد تلحيمة ، كما يساعد على ازالة ومنع تكون أكسده على مناطق اللحام ، حيث يشكل غلاف واق يمنع وصول الهواء المحمل بالأكسجين الى مكان التلحيم . (٢)

وبعد الانتهاء من عملية التنظيف يبدأ الصانع فى التلحيم ، فاذا كان العمل المراد تلحيمة صغيرا فيقوم بترطيب الجزء المراد بمحلول مشبع ببورات الصودا ، ويضع اللحام عليه ، وينفخه بالبورى حتى يميع اللحام ، ثم يأخذ العمل نفسه ، ويغلى فى ماء محلول فيه قليل من الشب - اذا كان العمل غير فضي . أما اذا كان فضه فيحمن على نار هادئة حتى يحمر ، ثم يترك حتى يبرد ، ثم يغلى فى وعاء من نحاس أحمر ، غير مبييض بقصدير ، به محلول فيه كلورود الصوديوم وطرطرات البوتاسا بالتساوى لمدة ست دقائق ، ثم ينقل العمل فى ماء بارد . أما اذا كان العمل المعدني المراد تلحيمة كبيرا فى حجمه ، فيتم وضعه على نار تنشر لهبها عليه ، وينفخه بمنفاخ قوى حتى يحمر ، ثم يذر على الموضع المراد تلحيمة مسحوق بورات الصودا واللحام ، وينفخ عليه بالبورى حتى يميع ، ويتركه حتى يبرد . (٣)

ثم يبدأ الصانع فى اجراء عملية الطرق على مواضع اللحام ، لأن هذه العملية تزيد من تماسك المعدن ، فضلا عن تسويته (٤) ، وأخيرا تُمسح مواضع

(١) جرجس طنوس عون : ن . م . س . ص ٨٩ .

(٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س . ص ٢٦ .

(٣) جرجس طنوس عون : ن . م . س . ص ٩٢ .

(٤) Ülker Erginsoy : A. E. S. 29 .

التلحيم بفرشة نحاسية ، وتكرر العملية اذا لزم الأمر^(١) ، وبتلميعه يكون العمل قد بلغ مرحلته النهائية .

(ب) البرشمة :

وتستخدم فيها مسامير برشام ، ويعد هذا الأسلوب فى وصل أجزاء الأعمال المعدنية من أسهل وأرخص أساليب التوصيل^(٢) ، وتأتى البرشمة ثابتة بالاجزاء التى تقتضى طبيعة عملها أن تكون متصلة بصفة دائمة^(٣) ، كمقابض القدور والطسوت ونحو ذلك .

وأحيانا توضع المسامير لتكون متحركة ، وتوصل بها الاجزاء التى يتم تحريكها بعد ربطها^(٤) ، كما هو الحال فى برشام أغطية كل من الاباريق^(٥) ، والدلال^(٦) ، والمباخر^(٧) .

وتجرى عملية التوصيل بالبرشمة بعمل الثقوب اللازمة فى طرفي الجزئين المراد ربطهما ببعضهما ، وذلك باستخدام آلة حادة أثناء السبك ، ويتم تركيبهما بحيث تكون الثقوب فى كلا الجزئين موازية لبعضها ، ويدخل المسمار ويشد تبعا للطول والعرض المطلوبين .^(٨)

وهذه الطريقة تصلح لتوصيل الاجزاء المتحركة على البارد ، أما الاجزاء التى يراد أن تتمثل ببعضها بصفة ثابتة دائما ، فيتم تشكيلها بالضرب عليها وهى على نار حامية .^(٩)

-
- (١) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٢ .
 - (٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٩٤ .
 - (٣) هاينز جراف : أشغال المعادن ، ص ١١٥ ، ترجمة م . عبد المنعم عاكف ، سلسلة الأسس التكنولوجية مؤسسة الأهرام بالقاهرة ، والمؤسسة الشعبية للتأليف بليبزج .
 - (٤) هاينز جراف : ن . م . س ، ص ١١٥ .
 - (٥) انظر اللوحات رقم (٣٧٣ ، ٣٧٥ ، ٣٧٧ ، ٣٨٢) من هذه الرسالة .
 - (٦) " " " (١٠٨ ، ١٠٦ ، ١٠٣ ، ١٠١) " " " .
 - (٧) " " " (٣٢٣ ، ٣٢٥ ، ٣٢٧ ، ٣٤٤) " " " .
 - (٨) Ülker Erginsoy : A. E. S. 29.
 - (٩) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ص ٧٢/٢ .

ويراعى فى استخدام البرشام أن يكون من نوع معدن العمل المعدنى المراد برشمته ، وذلك للحصول على التناسق فى الشكل ، كذلك يراعى أن لا يكون الضرب بالمطرقة قويا ، لكي لا ينكسر البرشام أو يتهشم العمل المعدنى نفسه . (١)

(ج) التلحيم :

ويتم بوصل الاجزاء ، اما بالضغط البارد ، أو الضغط الساخن ، أو الحرارة العالية ، ولكل أسلوب من هذه الأساليب الثلاثة سلبياته وإيجابياته ، فالأول عديم الفائدة ، حيث لا تلتصق على وفقه إلا الرقائق الذهبية ، ومع ذلك فهي بمرور الزمن تنفصل عن بعضها . والأسلوب الثانى لا يصلح إلا للأعمال الحديدية ، والأعمال المصنوعة من الصلب ، نظرا لأن هاتين الخامتين تتحملان الضرب أو الضغط ، وبخاصة عندما يبلغان درجة الاحمرار . (٢)

أما الأسلوب الثالث فمن المستبعد أن وصلت به أعمال الأثاث المعدنى المصنوعة من النحاس ، لأن هذه الخامة أكثر الخامات المعدنية تضررا من جراء تطبيق هذا الأسلوب عليها .

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٩٤ ، ٩٧ .
 (٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 30.

الفصل الثالث

أساليب التنقيذ

عرضت فى الفصل السابق للمرحلة التى يتم فيها تشكيل الأنواع المعدنية بالكيفية المطلوبة بعد أن كان صفيحة معدنية غير مشكّلة ، أما فى هذا الفصل فسأتطرق للمرحلة الأخيرة من مراحل اخراج العمل المعدني الى حيز الوجود فى شكله النهائي المهيأ للاستعمال ، وهى المرحلة التى يتم فيها تجميل الأثاث المعدني بالأشكال الزخرفية المتنوعة .

وقد استخدم الصناع لتحقيق هذا الغرض أساليب صناعية مختلفة تتمثل بصفة أساسية فى الحفر بأنواعه ، والمينا ، والنيللو ، والطلاء ، والتكفيت ، والترصيع ، والتفريغ (التخريم) ، والدفع (الريبوس) .

ولما كان تنفيذ هذه الأساليب الصناعية المتنوعة فى الأوتن والادوات يتطلب استخدام آلات وعدد ضاربة من شأنها إلحاق الضرر بالمعدن ، فقد لجأ الصناع الى سكب القار (القطران) بداخل الاعمال المعدنية لأكسابها القوة والمتانة اللازمين ، لأن هذه المادة تساعد على استقامة الاسطح المعدنية واستوائها ، وتحول دون إعوجاجها وإنبعاجها أثناء اجراء عملية الزخرفة على وفق الأساليب المشار اليها آنفا . (١)

وبعد الانتهاء من ذلك يبدأ الصانع فى تنفيذ الزخرفة على حسب الأسلوب الذى يرغبه ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل اسلوب من هذه الاساليب الصناعية .

(١) الحفر :

يستخدم هذا الأسلوب الصناع بصفة خاصة فى النحاس الذى يعتبر أنسب الخامات المعدنية لذلك ، حيث يتميز بسمك مناسب قادر على تحمل المدمات القوية الناجمة عن تنفيذ أسلوب الحفر . (٢)

(١) Charles Singer : History of technology, p.642, oxford- 1955.

وسعيد محمد مصيلحي : ن . م . س ، ص ٢٥٨ .

(٢) سعيد محمد مصيلحي : ن . م . س ، ص ٢٥٨ .

ومن المعروف أن الحفر ينفذ بالمعادن ومواد أخرى بأساليب متعددة ،
 هي : الحفر الغائر (العميق) ، والغائر البسيط المعبر عنه بالحز ، والبارز ،
 والبارز البسيط ، والمائل (المشطوف) ، وقد استخدمت هذه الأنواع كلها
 فى زخرفة الأثاث المعدنى العثمانى .

فالحفر الغائر (العميق) ينفذ باستخدام قلم حاد يدق عليه
 بالمطرقة لأجراء الرسومات المعدة سلفا لتطبيقها على سطح العمل المعدنى ،
 بحيث تصبح هذه الرسومات غائرة فى داخل المعدن ، أما السطح فيظل أملسا .
 وقد نفذ هذا الأسلوب الصناعى بالأثاث المعدنى منذ فجر الاسلام (١) ،
 ولكنه أصبح من أهم الأساليب الصناعية منذ القرن السادس الهجرى (الثانى
 عشر الميلادى) وحتى نهاية التاسع (الخامس عشر) ، وذلك بفضل ظهور
 أساليب صناعية جديدة - كالتكفيت مثلا - ترتبط أساسا فى تنفيذها به ،
 حيث يتعذر تنفيذها بدونه .

أما فى العصر العثمانى فقد قلل الصناع من استخدام هذا الأسلوب ،
 حيث لحقه تدهور كبير ، نظرا لعزوف الصناع عن استخدام الأساليب الصناعية
 المرتبطة به ، والتي كانت شائعة قبل ذلك . وفضلا عن ذلك فان معظم أنواع
 الأثاث المعدنى كالمباخر ، والقناديل ، والكوانين مرتبطة بأساليب صناعية
 أخرى - لأغراض وظيفية - كالتفريغ مثلا .

وبصفة عامة فان هذا الأسلوب الصناعى يعد أكثر ملائمة للمواد المعرضة
 للكسر كالأخشاب والاحجار ، ولذلك فلا حاجة لصناع الأثاث المعدنى لتنفيذه
 بمفرده فى أعمالهم مادامت خاماتها قادرة على تحمل الصدمات ، وبالإضافة
 الى ذلك فان سمك أغلب الأعمال المعدنية لا يتجاوز بضع مليمترات ، مما
 يصعب تنفيذه بها ، ولعل هذا الأمر يفسر لنا بوضوح قلة استخدام هذا
 الأسلوب الصناعى فى الأعمال المعدنية الاسلامية .

وبالنسبة للحفر الغائر البسيط الذى اصطلح على تسميته الحز ، فيتم

تنفيذ الزخارف على وفقه بحفرها حفرا غير عميق ، وذلك بواسطة آلة خاصة تشبه الزُنْبَة المستعملة فى الوقت الحاضر (١)، وكان هذا الأسلوب مألوفاً بالمعادن التى يرجع تاريخها الى ما قبل الاسلام (٢)، ومنذ بداية العصر الاسلامى أصبح لهذا الأسلوب السيادة المطلقة بالأثاث المعدني (٣)، لسهولة تنفيذه بالمعادن بصفة عامة ، وملائمته لها .

وقد أجاده الصناع فى العصر الفاطمى (٤)، كما برع فيه السلاجقة والمماليك الذين وصلوا به الى قمة نضجه وتطوره (٥)، وحظي بالاهتمام من قبل صناع العصر العثمانى ، وخاصة فيما بين القرن العاشر والثانى عشر الهجرى ، ولكنه تدهور بعد ذلك بسبب اقبال الصناع على الأسلوب الأوروبى الوافد الذى يعتمد بالدرجة الأولى على البروز .

أما أسلوب الحفر البارز فيتم تنفيذه عن طريق حفر ماحول الأشكال الزخرفية التى يراد اظهارها بارزة على سطح المعدن (٦)، ويسمى هذا الأسلوب الصناعى عند الأتراك (Kabartma) (٧) كما يطلق عليه الصناع المحدثون فى مصر والحجاز (أويمه بارزه) .

ولم يكن لهذا الأسلوب الصناعى حظ وافر بالأثاث المعدنى الذى يعود تاريخه لأوائل العصر الاسلامى ، لانتشار الحفر الغائر البسيط (الحز) ، غير أنه مالبث أن أستخدم منذ القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) وحتى نهاية القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) .

-
- (١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .
 (٢) محمد عبدالعزيز مرزوق : الفن الاسلامى فى العصر الأيوبى ، ص ٦٧ ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨٠) ، سنة ١٩٦٣م ، اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومى ، طبع المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة .
 (٣) م . س . ديماند : ن . م . س ، ص ١٤٠ .
 (٤) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .
 (٥) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٥٩ .
 (٦) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .
 (٧) Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 239 .

وبحلول القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) تدهور هذا الاسلوب الصناعى كثيرا ، لانسياق الصناع خلف الأساليب الصناعيه الجديده التى بدأت فى الانتشار خلال هذه الفترة كالتكفيت ، حيث لم تعد هناك حاجة الى ابراز الزخارف على وفقه مادامت هذه الأساليب تحقق الغرض الذى كان متوافرا قبل ذلك فى الحفر البارز .

وفى العصر العثمانى احتل هذا الأسلوب الصناعى مكانة مرموقة فى زخرفة الأواني المعدنية ، وربما يرجع ذلك لعزوف الصناع عن استخدام التكفيت الذى كان مستخدما على نطاق واسع قبل ذلك ، ويتجلى تنفيذ هذا الاسلوب الصناعى بصفة خاصة فى أعمال الأثاث المعدني التى يتطلب وضعها بعيدا عن النظر كوسائل الاضاءة . (١)

وقد أستخدم هذا الأسلوب الصناعى على نطاق واسع منذ أواخر القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) ، حيث ساعد على ذلك اقبال الصناع على استخدام الأسلوب الأوربى فى الزخرفة الذى يعتمد فى المقام الأول على البروز .

أما الحفر البارز البسيط فقد كان أكثر الأساليب شيوعا بالأواني المعدنية العثمانية خلال القرون المختلفه ، وذلك لسهولة تنفيذه به . ويعد انتشاره فى هذا العصر استمرارا لانتشاره خلال القرون الاسلاميه السابقه عليه .

وبالنسبة للحفر المائل فقد استخدم على نطاق واسع بأعمال الأواني المعدنية العثمانية التى يرجع تاريخها للقرن الثالث عشر الهجرى ، والنصف الاول من القرن الرابع عشر ، وذلك لأن هذا الأسلوب فى الحفر أكثر ملائمه للأسلوب الأوربى الوافد الذى زخرفت على وفقه معظم أعمال هذه الفترة . (٢)

ونخلص مما سبق الى القول : بأن أسلوب الحفر بأنواعه كان أكثر الاساليب الصناعيه استخداما بالأثاث المعدني العثمانى .

(١) انظر اللوحات رقم (٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٦٤ ، ٢٨٤ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨) من هذه الرسالة .

(٢) " " " (٢٣٥ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٣٧٨ ، ٣٨٦) من هذه الرسالة .

(٢) المينا :

أخذ هذا الاسلوب الصناعى مسماه من المينا ، وهى عبارة عن مادة زجاجية التركيب ، على هيئة مسحوق ، يتألف من سليكات البوتاسيوم وأكسيد الرصاص ، وقد تكون المينا شفافة أو قاتمة ، كما تنفذ بألوان مختلفة (١) ، اذ لا يتطلب الأمر فى هذه الحالة اجراء عمليات كيميائية جديدة ، بل يضاف الى التركيب السابق أو يعوض عن أحد مكوناته بمركب كيميائي آخر (٢) ، وعلى سبيل المثال فانه اذا أضيف اليه أكسيد القصدير يصبح لونه أبيضاً ، واذا أضفنا أكسيد النحاس يعطينا لونا أخضرا . (٣)

ويتم تنفيذ هذا الاسلوب الصناعى فى الاواني المعدنية بأن يقوم الصانع فى أول الأمر بتنظيف سطح المعدن لازالة ماعلق به من مواد دهنية ، وذلك بغليه فى كربونات البوتاسيوم ، ثم غسله بالماء . أما اذا كان المعدن ذهباً ذو عيار منخفض ، فيجب على الصانع غليه فى مركب يتكون من نترات البوتاسيوم ، وكبريتات الألومين ، والبوتاسيوم ، وكلورور الصوديوم ، بغرض تعرية سطحه من النحاس ، لأنه كلما كانت كمية النحاس قليلة كان لصق المينا سهلاً ، وحقق نجاحاً باهراً . ثم يأخذ الصانع مسحوق المينا ويضعه فى هاون من البشم المرطب بالماء ، فتسحق به المينا حتى تصبح ناعمة جداً ، ثم يوضع المسحوق بعد ذلك فى وعاء زجاجي به قليل من الماء ، ويأخذ الصانع بقدر الحاجة بواسطة آلة خاصة ، ويمده بالتساوى على سطح المعدن المراد زخرفته . (٤)

-
- (١) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٢٩٥ . وأيضا : مایسه محمود داود : (المشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكى) ص ٢٤٦ ، رسالة ماجستير .
 ٢. تـــــــدمت الى كلية الآثار بجامعة القاهرة ، عام ١٩٧١ م .
- (٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٢٩٥ ، وأيضا : رشيد أفندى غازی : ن . م . س ، ص ٩٨ .
- (٣) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .
- (٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠١ ، وأيضا : رشيد أفندى غازی : ن . م . س ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

ويراعى قبل وضع المسحوق أن تكون المناطق المراد زخرفتها قد حددت بحواجز ثابتة أو قابلة للإزالة بعد الفراغ من عملية التمويه (١)، ثم يضغط بالآلة على المسحوق حتى يسيل الماء الزائد ، ثم يكبس على المينا بخرقه حتى يتم امتصاص ماتبقى من الماء ، وبعد ذلك يوضع العمل المعدنى على صفيحة بها عدة ثقوب ، وتوضع فوق رماد حار ، ويتركه حتى ينشف المسحوق الملتصق على السطح ، وعندئذ يصبح العمل المعدني مهيبا لوضعه فى الفرن المخصص لهذا الغرض . وإذا كان فى العمل المعدني مواضع ملحممة فيقتضى الأمر أن تغطى بعجينة فخارية أو جصية ، لكي تحول دون ذوبانها بفعل النار (٢)، ثم يأخذ الصانع العمل المعدني ويجعل سطحه الممموه بالمينا فى الجهة المعاكسة للنار (٣)، فإذا مارأى أن المسحوق بدأ فى الذوبان من على سطح المعدن ، يقوم بإخراجه فى الحال (٤)، وقد يحتاج الى اضافة مزيد من مسحوق المينا كلما ظهرت فقاعات هوائية . (٥)

ومن الملاحظ أنه بعد اخراج العمل المعدني من النار يكون سطحه غير مستو ، وغير لامع ، وحينئذ يتوجب على الصانع أن يأخذ مبردا ناعما ، ويصب كمية من السنباذج المذاب فى ماء ، ويفرك العمل المعدنى برقائق القصدير حتى يستوى تماما ، ثم يأخذ أكسيد القصدير الناعم ، وينثره على السطح، ويفركه فركا متواترا برقاقة القصدير اللينة ، فإذا بدا اللمعان فى الظهور يتوجب عليه أن يستبدل رقائق القصدير بلوح من الخشب الأبيض اللين، ويجرى عملية الفرك حتى يصبح لامعا بحسب الرغبة . (٦)

-
- (١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٢٨ .
 - (٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠١ - ٣٠٢ ، وأيضا : رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٦ - ١٠٧ .
 - (٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .
 - (٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠٣ ، وأيضا رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٧ .
 - (٥) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٨ .
 - (٦) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠٣ - ٣٠٤ ، وأيضا : رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٧ .

وتجدر الإشارة الى أن المينا الشفافة تستخدم على معادن مختلفة كالذهب والفضة والنحاس الأحمر^(١)، غير أن أفضل النتائج تكون على الذهب، إذ يظل سطحه المموه بالمينا بمرور الزمن متلألئا^(٢)، وفي حالة التمويه بالمينا على معادن أخرى فيتوجب تبطينها باستعمال رقائق من الذهب أو الفضة ثم وضعها على طبقة رقيقة من مسحوق المينا على السطح المعدني، ثم تجرى عملية التسخين لصهر طبقة المينا، وتزداد كمية المينا فوق الرقائق المذكورة، وبذلك نحصل على انعكاس ضوئي جذاب؛ لأن بعض الألوان ينعكس تألقها فيزيد الشكل جمالا^(٣).

وإذا رغب الصانع في تنفيذ رسومات على المينا، فينبغي عليه تحضير الألوان المطلوبة، ثم يبدأ في تنفيذ الرسومات برفع اللون المرغوب بواسطة فرشاة خاصة، فإذا فرغ من ذلك يبدأ في رفع اللون الثاني، ويتوجب عليه ألا ينفذه إلا بعد أن يجف الأول، وذلك بوضعه على الصفيحة المثقبة، ثم يعرضه لنار ضعيفة إلى أن ينشف، وبعد الفراغ من الرسم يدخل العمل المعدني في الفرن، فإذا صار اللون لامعا يخرج من الفرن، ويتركه حتى يبرد، لأنه لو أخرج فوراً لأدى ذلك إلى تشقق الرسم والمينا، وبخاصة إذا كانت (الورشة) معرضة للهواء^(٤).

وهناك أسلوب آخر في الزخرفة بالمينا يتمثل في صب المينا في فصوص معدنية (قوالب) معدة سلفاً لهذا الغرض، وبعد حرقها في فرن خاص بذلك تلصق هذه الفصوص على سطح العمل المعدني في الأماكن المخصصة لها، بحيث تصبح المينا بارزة قليلاً عن سطح المعدن^(٥).

وقد عرف أسلوب الزخرفة بالمينا قبل الإسلام، واستخدمه المسلمون^(٦)

-
- (١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٤١ .
 - (٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠٤ ، وأيضا رشيد أفندي غازي : ن . م . س ، ص ١٠٩ - ١١٠ .
 - (٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٤١ .
 - (٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠٥ - ٣٠٦ ، وأيضا رشيد أفندي غازي : ن . م . س ، ص ١٠٩ - ١١٠ .
 - (٥) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٥٦٩ .
 - (٦) Ülker Erginsoy : A. E. S. 45.

أيضا ، وبلغ درجة عظيمة فى العصر الفاطمى اذا صحت روايات المؤرخين المعاصرين ؛ لأن ماوصلنا من أعمال معدنية مموهه بالمينا عائدة لهذا العصر قليلة جدا ، ولعل القرص الصغير المستدير المصنوع من الذهب الممـوه بالمينا المتعددة الألوان المثل الوحيد الذى يمكن أن نعول عليه (١) . ومن منتصف القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) عثر على طاسه من النحاس فى بلاد الجزيرة بالعراق (٢) .

غير أنه بعد هذا التاريخ لم يلق هذا الاسلوب الصناعى رواجاً كبيراً فى العالم الاسلامى ، وذلك لجملة أمور من بينها : ظهور أساليب صناعية جديدة كالتكفيت والنيلو الذى شاع استخدامه منذ بداية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) (٣) ، بالإضافة الى المعوقات البالغة التى تكتنف تنفيذ أسلوب المينا ، واستنزافه للوقت ، وحاجته الماسة الى المهرة من الصناع .

ومنذ القرن العاشر الهجرى عاد هذا الاسلوب الصناعى فى الظهور ، وذلك لتدهور الأساليب الصناعية التى كانت سائدة خلال فترة عزوف الصناع عن استخدامه بأعمال الأواني المعدنية ، ولكنه انتشر بصفة رئيسية فى أواخر العصر العثمانى .

(٣) النيلو :

هذا الأسلوب الصناعى الذى انفردت به المعادن دون سائر الفنون التطبيقية الأخرى عبارة عن مادة سوداء ، تكونت نتيجة لصهر نسب معينة من مسحوق الرصاص، والنحاس، والبورق، والكبريت، وملح النشادر، والفضة الخالصة (٤)

(١) أ.هـ. كريستى : تراث الاسلام ، الجزء الأول ، ص ٣٥ - ٣٦ ، طبعة ١٩٣٦ مطبعة

لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، وزكى محمد حسن : كنـوز

الفاطميين ، ص ٢٤٤ ، طبعة ١٤٠١هـ / ١٩٨١م ، دار الراشد العربى ، بيروت .

(٢) أ . هـ . كريستى : ن . م . س . ، ص ٣٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٥ .

(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س . ، ص ٩٩ - ١٠٠ ، ومحمد عبد العزيز مرزوق :

الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثمانى ، ص ١٤٩ .

وقد تباينت آراء الباحثين حول أصل الكلمة ، فبينما ذهب بعضهم الى أن الكلمة منسوبة الى مخترعها (Niel)^(١) ، ذهب فريق آخر الى أنها مأخوذة من اللاتينية (Niger) أو (Nigellus) أى اللون الأسود^(٢) ومما يؤسف له أن مسمى هذا الأسلوب نقل الى العربية بدون تعريب .

ويذكر أرسوان (Erseven)^(٣) : أن الأتراك يسمون هذا الأسلوب الصناعى (Savatlama) بمعنى الاسوداد الذى يأتى من كلمة (سواد) العربية ، ولكنه جانب الصواب حين أنكر صلتها باللغة العربية ، حيث أورد حججا واهية ليعول عليها منها : التقارب فى نطق الكلمات العربية والتركية ، وتفسيرات لأصل الكلمة منها أنه يرى أنها أتت من (Yalak) أى المنبع و (Svarmek) التى تعنى فى العربية الساقية ، أو من (Sulamaksu Vermek) بمعنى أشغال القناة وحفرها وملؤها بالماء .

ومهما يكن من شئ فلا مجال للشك فى أن الكلمة (Savat) التركية نقلت من العربية كما هى باعترافه الصريح المشار اليه أعلاه .

ويتم تحضير النيللو بأن يقوم الصانع باحضار بوتقتين عميقتين ، أحدهما يوضع فيها كمية مقدرة من الكبريت، وملح النشادر ، والأخرى يوضع فيها أيضا كمية مقدرة من الفضة الخالصة، والنحاس الاحمر، والرصاص ، وتنقل هاتان البوتقتان على النار حتى يميع ما بهما من مركبات كيميائية ، ثم يصب مزيج الكبريت وملح النشادر على المزيج الموجود فى البوتقة الأخرى ، فينتج عن هذا الخليط كبريتور الفضة والنحاس والرصاص ، ولذلك يلزمه أن يضيف اليه قليلا من ملح النشادر ، ويخرج المزيج من البوتقة ، ويسحقه حتى يصبح ناعما جدا .^(٤) ثم يحفظ المسحوق فى وعاء خاص ، ومتى مارغب

(١) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٩ .

(٢) Saad Al- Jadir : Arab and Islamic Silver, p. 131, First published, 1981, by Stacey International, London.

(٣) Gelâl Esad Arseven : A. E. ss. 239, 240.

(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٩ - ١٠٠ .

الصانع فى استخدام هذا الأسلوب بالأثاث المعدنى يقوم برسم الأشكال الزخرفية المرغوبة على وفق أسلوب الحفر العميق (١)، ثم يأخذ بقدر الحاجة من المسحوق الموجود فى الوعاء ، ويضعه فى اناء به كمية مقدرة من الماء المذاب فيه مقدار معين من ملح النشادر ، ويجرى عملية العجن حتى يصبح قوامه مناسباً ويحشو به القنوات المحفورة ، ويسخن العمل المعدنى على نار تكفى لاذابة المسحوق ، فاذا برد يأخذ الصانع كمية من مسحوق أكسيد الحديد ، ويفرك به ماحول الرسوم دون أن يلامسها حتى يزول معلق بها من المركب الأسود (النيللو) (٢)، ثم يلمع العمل المعدنى بصفة نهائية ، حيث يظهر بمنظر زخرفى جذاب ، وخصوصاً اذا كان العمل نفسه من الفضة (٣) التى تعتبر أنسب أنواع المعادن لهذا الأسلوب .

ويعتبر هذا الأسلوب الصناعى من أقدم الأساليب الصناعية فى زخرفة الأعمال المعدنية (٤)، وقد استخدمه المسلمون منذ فجر الاسلام ، ولكنه لم ينتشر الا بعد الغزو المغولى ، نتيجة لهجرة الصناع من فارس الى الاناضول وبعض الأقاليم فى وسط آسيا والعراق ، فانتشر هذا الأسلوب بها منذ بداية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، ووصل الأمر الى أنه يصعب التعرف على الأعمال المعدنية التى صنعت فى اقليم بعينه من هذه الأقاليم ، وذلك لشدة التشابه فيما بينها فى الشكل والحجم والزخرفة (٥)، كما حظي هذا الأسلوب بنصيب وافر فى العصر المملوكى ، وبخاصة فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) (٦)

أما فى العصر العثمانى فقد استخدم على نطاق واسع بأعمال الأولاد المعدنية المصنوعة من الفضة والنحاس ، وخاصة منذ القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) (٧)

Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 240. (١)

جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٠٠ . (٢)

محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٦ . (٣)

Herbert Maryon and other : op. cit. , p.161 . (٤)

Saad Al-Jadir : op. cit. , p . 131. (٥)

سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٦٨ . (٦)

أنظر اللوحات (٤ ، ٥ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٣٣ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، (٧)

من هذه الرسالة . ٣٩٧ ، ٣٩٨)

(٤) الطلاء :

لم يستخدم هذا الأسلوب الصناعى فى زخرفة الأواني المعدنية الفضية العثمانية بكثرة وربما يرجع ذلك لانتشار أسلوب النيللو ، ولكنه استخدم على نطاق واسع فى طلاء الأعمال النحاسية .

ويطلق الأتراك على هذا الأسلوب الصناعى اسم (Tombak) (١) ، ويجب قبل إجراء عملية الطلاء أن ينظف العمل المعدنى المراد طلاؤه تنظيفاً جيداً ، لأن وجود ذرة غريبة على سطحه تمنع التصاق الطلاء به . (٢)

وبعد الانتهاء من عملية التنظيف تطفى الأعمال المعدنية باحدى ثلاث وسائل (٣) ، الأولى يكس سطح العمل المعدنى المراد طلاؤه بغشاء يحصّل بتألف أجزاء كيميائية مع ظاهر المعدن حتى يلتصق به (٤) ، كالذهب المنذاب فى زئبق ، ويؤخذ بالفرشة ويمسح به سطح المعدن ، ثم يبخر الزئبق بوضع العمل المعدنى فى الفرن (٥) أو تغمس الأعمال المعدنية فى ماء الذهب المحضر خصيصاً لهذا الغرض (٦) ، وكان هذا الأخير أكثر استخداماً من سابقه ، لأن الأول لايساعد على بقاء الطلاء مدة طويلة . (٧)

والوسيلة الثانية وهى الأقدم فتتم بتعريض العمل المعدنى للنار، ثم

Ülker Erginsoy : A. E. S. 48. (١)

أشار بعض الباحثين الى أن هذه الكلمة ربما انتقلت الى التركية من اللغة الماليزية ، شأنها فى ذلك شأن غيرها من بعض اللغات التى عرف فيها هذا الاسم بصيغ متباينة ، كما حاول أيضاً ارجاع أصل هذه الكلمة الى التركية ، حيث أورد أن هذا اللفظ ينطق بصيغ قريبه جداً منه فى مناطق مختلفة من الأناضول ، فضلاً عن وجود بعض القصبات فى مدينتي قيسري ومرعش تسمى بهذا اللفظ .

Sabahattin Batur : Tombak üstüne Bir Araştırma,

Sanat Dünyamız, Sayı.31, SS.20-21, Istanbul, 1984.

(٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٤ .

(٣) Sabahattin Batur : A. E.S. 24 .

(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ .

(٥) Ülker Erginsoy : A. E. S. 48.

(٦) Sabahattin Batur : A. E.S. 24.

(٧) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ .

تضغط عليه الرقائق بقوة حتى تلتصق به (١)، أما الثالثة فقد استخدمت منذ منتصف القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) (٢)، وتعرف باسم التلبيس الكلفانى (٣)، وفيها يتم ربط العمل المعدنى المراد طلاؤه فى أحد قطبي الكهرباء ، أمافى الآخر فيربط الصلب غير المصدأ أو الذهب ، وبذلك تجرى فيها الكهرباء ، فيتجمع الذهب على العمل المعدنى . (٤)

ويعزى ظهور هذا الاسلوب الصناعى لجملة أمور أهمها : أن انسياق الصناع نحو طلاء النحاس يرجع الى أن هذه الخامة سهلة التأكسد ، ولذلك جرى تغطيتها بالفضة والذهب لأنهما من المعادن صعبة التأكسد ، وبذلك حجت الهواء عن مماسة النحاس (٥)، وبالإضافة الى ذلك تحريم الاسلام لاستخدام آنية الذهب والفضة ، كما أن صنع الأعمال المعدنية من الذهب والفضة أمر مكلف للغاية . (٦)

(٥) الترميع :

الرمع التحلية ، والترميع التركيب ، واحداثها رصعة (٧)، ورصع العقد بالجواهر ترصيعا نظمه فيه وضم بعضه الى بعض (٨)، وهو التقديس والنسج كما يرمع الطائر عشه . (٩)

وينفذ هذا الأسلوب الصناعى بالأعمال المعدنية عن طريق تركيب أو وضع الأحجار الكريمة المختارة فى الأماكن المخصصة لذلك على سطح المعدن

Sabahattin Batur : A. E. S. 24. (١)

A . E . S . 24 (٢)

جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ . (٣)

Sabahattin Batur : A . E . S . 24. (٤)

جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ . (٥)

Sabahattin Batur : A . E . S . 23. (٦)

اسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) ، (٧)

١٢١٩/٣ ، تحقيق احمد عبدالغفور عطار ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٢ هـ /

١٩٨٢ م .

جمال الدين أبوالفضل محمد بن منظور : لسان العرب . ١٦٥٥/٣ ، تحقيق (٨)

عبدالله على الكبير ، ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلى ،

طبعة دار المعارف ، القاهرة .

مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادى : القاموس المحيط ، ٢٩/٣ ، الطبعة (٩)

الثالثة ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٣ م ، المطبعة المصرية ، القاهرة .

سواء كانت هذه الأماكن محفورة ، أو مفرغة ، أو منفذة بطريقة الشفتش^(١).

وتعتبر الزخرفة بالأحجار الكريمة من أقدم الأساليب الصناعية التي نفذها الإنسان بالمعادن^(٢)، وذلك لملتها بالحلي والمجوهرات وتيجان العروش وغير ذلك ، حيث إن الأحجار الكريمة تجعل صاحبها محطاً للأنظار ، نظراً لما تتمتع به من مميزات يندر وجودها مجتمعة في مادة أخرى غيرها ، كالتنوع في أشكالها وأحجامها ، وتعدد ألوانها ، فضلاً عن بريقها وصفائها ومظهرها الأخاذ الذي يأسر الأبصار^(٣).

ولذلك يراعى في حالة تزيين الأعمال المعدنية بها أن تكون ألوانها وأشكالها وأحجامها مناسبة للعمل المعدني المراد ترصيعه ، إذ يجب أن تقطع الأحجار بمنتهى الدقة ، وتشكل على وفق الأماكن المعدة لها سلفاً حتى لا تبدو غير مستقرة بها ، مما يجعلها عرضة للتساقط ، كما ينبغي أن يكون لونها منسجماً مع لون العمل المعدني ، مما يفضي على الأعمال المعدنية المرصعة رونقاً وجمالاً^(٤).

ومما يؤسف له أننا لم نعثر على أعمال أثاث معدني مرصعة بالأحجار الكريمة يعود تاريخها للقرون الإسلامية الأولى ، لنعرف مدى ما وصل إليه هذا الأسلوب الصناعي خلال تلك الفترة ، غير أنه على ما يبدو أن هذا الأسلوب شهد اقبالاً كبيراً في العصر الفاطمي ، على النحو الذي أورده المقرئزي وغيره من المؤرخين من أوصاف لمحتويات خزائن قصور الخلافة ، وما تخلف عن هذا العصر من أعمال تؤكد ذلك مما هو محفوظ حالياً في المتاحف العالمية^(٥)، كما عرف السلاجقة هذا الأسلوب الصناعي^(٦)، وشهد اقبالاً كبيراً في العصر المملوكي^(٧).

-
- (١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٥٧٠
(٢) Ülker Erginsoy : A . E . S . 39.
(٣) عبد الرحمن زكي : ن . م . س ، ص ١٧٠
(٤) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٥٧٠
(٥) المرجع نفسه ، ص ٥٦٤ - ٥٦٥
(٦) Gelâl Esad Arseven : op.cit. , p. 147.
(٧) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٥٧٢ - ٥٧٦

أما فى العصر العثمانى فقد حظى هذا الأسلوب الصناعى بنصيب كبير، حيث لم يقتصر تنفيذه على الحلى والمجوهرات والتيجان ، كما كان معمولاً به من قبل ، بل شاع أيضا بالأسلحة ، وكذلك بالأثاث بصفة خاصة ، وتجلى ذلك فى كثير من أنواعه ، سواء أكان ذلك فى أوانى وأدوات المطبخ (١) ، أم فى وسائل الإضاءة والحفظ والراحة (٢) ، أم فى أدوات التطيب والنظافة والزينة . (٣)

(٦) التكفيت :

ويعرف هذا الأسلوب الصناعى باسماء متعددة ، وفى العربية يسمى (تنليق) أو (تنزيل) (٤) ، وفى التركيه يطلق عليه اسم (Kakma) (٥) ومن حيث المدلول فلا خلاف فى أن التطبيق والتنزيل والتكفيت مسميات للأسلوب الذى يتم فيه ملء الزخارف المحفورة حفرا عميقا فى سطح المعدن الرخيص بمعدن ثمين كالذهب والفضة (٦) .

أما مدلول كلمة (Kakma) عند الاتراك فيعنى ادخال خيوط الذهب والفضة والصدف والعاج والعظم والابنوس بداخل الخطوط الزخرفية المحفورة حفرا عميقا على الأخشاب والمعادن (٧) . أى أنهم لايفرقون بين الترميع والتطعيم كما فى العربيه .

والتكفيت على نوعين ، اما رقائق تزخرف بها المناطق الكبيـــــرة والعريضة ، أو أسلاك رفيعة مخصصة لزخرفة الأجزاء الصغيرة والضيقة (٨) ،

-
- (١) انظر اللوحات رقم (٣٧ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٩٩) من هذه الرسالة .
 - (٢) " " " (٣١٧ ، ٣١٦ ، ٢٦٥ ، ٢٦٠ ، ٢٠٥) " " "
 - (٣) " " " (٤١٢ ، ٣٥٤ ، ٣٣٩ ، ٣٣٨ ، ٣١٩) " " "
 - (٤) حسن الباشا : الفنون ، ٩٧٤/٢ ، ومحمد عبدالعزيز مرزوق : الفن الاسلامى تاريخه وخصائصه (ص ١٤٤ طبعه ١٩٦٥ م ، مطبعة أسعد ، بغداد .
 - (٥) Ülker Erginsoy : A. E. S. 39.
 - (٦) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .
 - (٧) Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 239.
 - (٨) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .

ففى الحالة الأولى تعمل نبشات بارزة محزوزة وبزاوية خمس وأربعين درجة متناشرة على جانبى حدود الرسم ، ثم توضع الرقائق فى شكل طبقات متتالية ، ثم تصقل بالضغط بمصقلة . أما فى الحالة الثانية فتتملأ القنوات الضيقة بالأسلاك ، ثم تطرق طرقاً خفيفاً . (١)

ويعزى ظهور وانتشار هذا الأسلوب الصناعى فى الزخرفة الجملة أمور منها : ندرة المعادن ، وتحريم الاسلام استخدام آنية الذهب والفضة ، ولما لمح الصناع من أن هذا الأسلوب يضفى على العمل رونقاً وجمالاً لا يمكن تحقيقه فيما لو كان مصنوع من معدن خالص . (٢)

وقد كانت البدايات الأولى لظهور هذا الأسلوب قبل الاسلام ، أما فى العصر الاسلامى فقد عرف منذ القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) ، وذلك بمجموعة من الأباريق البرونزية المكفّسة بالنحاس الأحمر ، وتعد هذه المجموعة باكورة انتاج الفن الاسلامى لهذا الأسلوب الذى كان مركزه شرقى ايران على الأرجح . (٣)

وبمرور الزمن تطور هذا الأسلوب على أيدي سلاجقة الموصل ، وبخاصة منذ أوائل القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، ثم مالبت أن تبلغ غايته من الاتقان فى منتصف القرن المذكور ، ولكن الهجمات التى لاقتها هذه البلاد من قبل التتار والمغول شتت شمل الصناع ، ودفعهم هذا الامر للهجرة الى بلاد أكثر أمناً واستقراراً ، فنزحوا الى دمشق ، والأناضول ، ثم الى القاهرة . (٤)

وبطبيعة الحال فقد نقل هؤلاء الصناع هذا الأسلوب الصناعى الى البلاد التى هاجروا اليها ، وسرعان ما اختلطوا بصناعها ، واندمجوا مع بعضهم ،

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٥ ، وحسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .

(٢) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٤٦ .

(٣) م . س . ديماندا : ن . م . س ، ص ١٤٢ .

(٤) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٤٦ ، وسعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٦٤ .

وأنتجوا أعمالاً معدنية تثير الإعجاب وتلفت الانتباه . (١)

أما في العصر العثماني فقد استخدم هذا الأسلوب في قلة من الأعمال (٢) ، وبصورة عامة فقد لحقه بشكل فجائي منذ أواخر العصر المملوكي تدهور كبير (٣) ، وربما يرجع ذلك لانسياق الصانع نحو أساليب صناعية أقل كلفة وأسهل عملاً كالترصيع ، والمينا ، والنييلو .

(٧) التفريغ (التخريم) :

يطلق الأتراك على هذا الأسلوب الصناعي في الخزف اسم (Kesme Ajur) (٤) ، وقد شاع استخدامه بالأعمال المعدنية العثمانية ، وبخاصة الأعمال المعدنية المعمارية ، كما استخدم بكثرة في الأثاث وبالأثاث المباخر (٥) ، والقناديل (٦) ، وظروف الفناجين (٧) ، والكوانين (٨) ، وأغطية طسوت الأباريق (٩) ، والكبشات (١٠) ، وبهذه الأعمال كان استخدامه في المقام الأول لأغراض تتمثل بوظيفة كل منها .

ويلائم هذا الأسلوب المعادن غير الصلدة ، حيث أنها تتقبل أحداث الزخارف فيها على وفقه بواسطة آلة مدببة ، ويتلخص تنفيذه بأن يلصق الرسم المراد تفريغه على المواضع المراد زخرفتها بسطح العمل المعدني ، ثم يجري الصانع ثقباً في وسط المجال المعدني يسمح من خلاله بادخال أداة الثقب ، أما إذا كانت الرسوم المراد تنفيذهها من النوع الدقيق فيلزم في هذه الحالة عمل ثقب في أقرب نقطة من حدود التشكيل النهائية ، ثم يثبت

- (١) سعيد محمد مصيلحي : ن . م . س ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥ .
- (٢) انظر اللوحات رقم (٢٨ ، ٣١٩) من هذه الرسالة .
- (٣) راجع ص ٣٢-٣٣ من الرسالة .
- (٤) Ülker Erginsoy : A . E. S. 37.
- (٥) انظر اللوحات رقم (٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٥) من هذه الرسالة .
- (٦) " " " (٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧) من هذه الرسالة .
- (٧) انظر اللوحات رقم (١٩٣ ، ١٩٧) من هذه الرسالة .
- (٨) " " " (٣٠٠ ، ٢٩٩ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣١٠) من هذه الرسالة .
- (٩) " " " (٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٦ ، ٣٨٠ ، ٣٩٥) من هذه الرسالة .
- (١٠) " " " (١٧٠ ، ١٦٩ ، ١٧١ ، ١٧٢) من هذه الرسالة .

العمل المراد تفريغه على طاولة التشغيل ، ويبدأ الصانع العمل ، ويراعى عند اختيار الأدوات اللازمة أن تتناسب مع تنفيذ هذا الأسلوب ، لأن من الصعب مثلا اجراء العملية بمنشار متباعدة أسنانه . (١)

وقد استخدم هذا الأسلوب الصناعى بالأثاث المعدنى منذ صدر الاسلام ، وبلغ قمة تطوره منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، وبخاصة فى العصرين السلجوقى والمملوكى ، حيث أنتج الصناع أعمالا فنية رائعة ، تميز تنفيذ هذا الاسلوب بها بالدقة وصغر الفتحات أو الثقوب .

وظل هذا الأسلوب محتفظا بمكانته فى العصر العثمانى كما أشرنا ، ولكنه مالبث أن تدهور منذ القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) ، وذلك لعدة عوامل من أهمها : ظهور الكهرباء حيث أدى هذا الحدث الى صنع الشريات والقناديل من الزجاج كبديل لاجراج الضوء ، بالإضافة الى التدهور الصناعى الذى شهدته هذه الفترة ، وعلى سبيل المثال بدت خروم أغطية المباخر أكبر اتساعا ، مما جعلها تبدو مشوهة الشكل ، وأيضا التطورات الصناعية كتصميم المباخر والكوانين بدون أغطية .

وبصورة عامة فقد لاحظت أن الصناع راعوا فى تنفيذه بوسائل الاضاءة قيم الضوء ، وبظروف الفناجين ماعلى الفنجان المصنوع عادة من الخزف من زخارف ، حيث يهتم الصانع بابرار الزخارف عن طريق توسيع الثقوب بظروف الفناجين فى المواضع المزخرفة .

كما أود الاشاره الى أن هذا الاسلوب الصناعى لم يستخدم بأدوات وأوانى المطبخ ، نظرا لأن استخداماتها تحول دون تنفيذه بها ، فيما عدا الكبشات ، وما يجرى من ثقوب فى آخر المقبض ببعض الادوات كالملاعق ، والمطاحن .

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(٨) الريبوسى :

مأخوذ من الكلمة الفرنسية (Repoussée)^(١) ، ومن المؤسف أن هذا اللفظ نقل الى العربية بدون تعريب ، ولذلك فاننى أرى أن كلمة (دفع) أنسب مصطلح عربى يمكن اطلاقه على هذا الاسلوب الصناعى ، لأن الزخارف تبرز على وفقه عن طريق الدق الخفيف بواسطة أدوات غير حادة تستخدم لهذا الغرض ، سواء كان الدق من الداخل الى الخارج أو العكس^(٢) ، ويعرف فى التركيه باسم (Kabartma)^(٣)

ويمائل هذا الأسلوب الصناعى أسلوب الحفر البارز من حيث —روز الزخرفه فى كل منهما ، ولكنهما يختلفان عن بعضهما من الناحية الصناعيه ، لأن الحفر البارز يتم تنفيذه بحفر مناطق الفراغ فيما بين الزخارف على سطح المعدن ، كما أن الريبوسى يستخدم بالأعمال المعدنيه من داخلها وخارجها على حين أن أسلوب الحفر البارز غالبا ماينفذ بالسطوح الخارجيه .

ويختلف الريبوسى عن أسلوب الحفر الغائر (العميق) فى أن الريبوسى يظهر الزخارف من الوجهين الداخلى والخارجى فى أن واحد ، فى حين أن الحفر الغائر لا يظهر الزخارف الا فى وجه واحد ، وهو الوجه الذى تم فيه الحفر .

وتعتبر الزخرفة بالريبوسى من ضمن الأساليب الصناعيه التى استخدمها الانسان منذ القدم ، كما نفذ على قلة خلال القرون الستة الأولى الاسلاميه^(٤) ، أما فى العصر العثمانى فقد شاع استخدامه منذ أواخر القرن الثانى عشر الهجرى .

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٠٢ .

(٢) Herbert Maryon And other : op. cit. , p. 113.

ومحمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٠٢ .

(٣) Ülker Erginsoy : A. E. S. 34.

(٤) A. E. S. 39.

الباب الثاني

التصميم وصلته بالوظيفة
بموجب

الفصل الأول

أواني وأدوات المطبخ

يعتبر المطبخ العثماني من أغنى المطابخ في العصر الاسلامي ، سواء كان ذلك من حيث أواني وأدواته ، أم فيما يتعلق بما يطبخ فيه — من أصناف المأكولات الشهية ، أم بخصوص تصميمه المعماري الفريد ، أم من حيث نظمه وتقاليده .

ويهمنا في هذا المطبخ أواني وأدواته المعدنية ، وعلى الرغم من اقبال العثمانيين على استعمال الأواني والأدوات الخزفية بصورة غير معهودة من قبل ، فإن الأواني والأدوات المعدنية لم تتأثر كثيرا بذلك ، لتعذر الاستغناء عن أغلب أنواعها بحكم طبيعة وظيفتها ، ولما تمتاز به من قوة ومتانة وتحمل لمدة طويلة ، بعكس الأواني والأدوات الخزفية التي غالبا ما تكون عرضة للكسر .

ونظرا لتمييز الأواني والأدوات المعدنية بين نظيراتها المصنوعة من مواد أخرى بالتنوع في وظائفها والشراء في تصميمها ، فقد أمكن تقسيمها الى نوعين رئيسيين هما : أواني أو أوعية ، وأدوات ، وفيما يلي عرض تحليلي مفصل لهذين النوعين كل على حده :

أولا : الأواني أو الاوعية :

وتنقسم بدورها الى نوعين ، أواني للأكل ، وأخرى للشرب .

(١) أواني الأكل :

وتتمثل في القدور ، والصحون ، والصينيات ، والتباس ، والسلطانيات ، والسكريات ، والتفسيرات ، والمطبقيات ، والمالح .

(أ) القدور :

لدينا نوعان من القدور ، أحدهما تطبخ فيه الأطعمة ، والآخر يعبأ ماء ليغرف منه الطباخ حينما يحتاج الى ذلك أثناء الطبخ ، ولذلك يلاحظ أن القدور المخصصة لطبخ الأطعمة غالبا ما تكون خالية من الزخرفة ، حيث لا يستدعي الأمر زخرفتها مادامت معرضة للنار ، اذ ينجم عن ذلك ظهور طبقة

سوداء تغطى الزخرفة ، أما القدور المخصصة للماء فقد اعتني بزخرفتها .

ومن حيث التصميم فقد سممت قدور النوع الأول على شكلين ، الأول عادة مايكون دائري الشكل ، بحيث يتساوى قطر الفوهة مع قطر القاعدة ، وهو كبير الحجم ، نظرا لتخصيصه لطبخ الولائم ، وله أربعة مقايض متحركة ، كل اثنين منها متقابلان ، تثبت جميعها بالحافة العلوية للقدور^(١) . أما الثانى فيتميز بكبر فوهته ، وصغر قعره ، اذ من الملاحظ التدرج فى اتساعه من الأسفل الى الأعلى ، وهو بأحجام مختلفة ، وعادة مايكون له مقبضان غير متحركين ، وكان هذا النمط من القدور مخصصا للقلي ، ولطبخ الأرز ، والخضروات ، وما يدخل فى هذا النطاق . (٢)

أما قدور النوع الثانى فقد جاءت على ثلاثة أنماط ، الأول تتميز بقدوره بشدة انبعاج جوانبها الى الخارج ، وقصر رقابها ، وضيق فوهاتها بالمقارنة مع قعرها ، وحنى الحافة العلوية للرقبة الى داخل القدر أفقيا ، مشكلا بذلك تجويفا داخليا يتم من خلاله حمل القدر . (٣)

وقد عرف هذا النمط قبل العصر العثمانى ، ومن أقدم نماذجه قدوران نحاسيان مكفتان بالفضة ، يعود تاريخهما للقرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، أحدهما من سوريا أو مصر ، وهو فى مجموعة كبير ببريطانيا^(٤) . والآخر من ايران ، ويوجد فى مجموعة ماركويت بفرنسا^(٥) ، وقدر ثالث من النحاس المكفت بالذهب والفضة ، يعود تاريخه للقرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) ضمن مجموعة آل الصباح بالمتحف العام فى الكويت . (٦)

والنمط الثانى من قدور هذا النوع يتميز بشدة عمقه ، وطول رقبته ، والتدرج فى انبعاجه من أسفل الى أعلى ، ويعد هذا النمط أحد التصميمات العثمانية الخالصة . (٧)

(١) انظر لوحة رقم (٦) شكل رقم (٦/٤) من هذه الرسالة .

(٢) " " " (٧/٤) " " (٧) " " " (٧)

(٣) " " " (١/٤) " " (١) " " " (١)

(٤) Géza Fehér Vari : Islamic Metal Work of the

Eighth to the Fifteenth Century in The Keir

Collection, p1. 51-A, N.152, first published ,1976,

by faber And faber Limited, London.

Arthur Upham Pope : Asurvey of persian Art from (٥)
Prehistoric Times to the present, 134٥ هـ. Maxwell Aley
Literary Associats, New York.

Marliyn Jenkins : Islamic Art in The Kuwait Natio. (٦)
nal Museum (the al- sabah Collection), p1.93 ,

First published in 1983, for Sotheby publication,

by phillip Wilson publishers, London.

(٧) انظر لوحه رقم (٥) شكل رقم (٥/٤) من هذه الرسالة.

أما النمط الثالث من القدور فهو دائري الشكل ، قليل العمق ، ذو رقبة قصيرة حنيت حافتها الى الخارج أفقيا . (١)

ويعد هذا التصميم أحد التصاميم العثمانية المستوحاة من تصميم بعض قدور القرنين السابع والثامن الهجرى (الثالث عشر والرابع عشر الميلادى) ، ومن أمثلة ذلك قدوران نحاسيان مكفتان ، أحدهما محفوظ فى متحف اللوفر بباريس (٢) ، والثانى بمتحف قصر جلستان فى طهران . (٣)

ويتبين الفرق فى تصميم هذا النمط من القدور بين العصر العثمانى والقرون السابقة عليه فى امتداد نهاية الحافة بشكل ملفت للنظر ، أما فى العصر العثمانى فلا تمتد الحافة كثيرا .

(ب) الصحن :

لدينا أيضا نوعان من الصحن ، أحدهما ذو غطاء ، والآخر بدون غطاء فالصحن المغطاة تشبه السلطانيات ، ولكنها تختلف عنها من حيث ان الصحن نفسه أقل عمقا من السلطانية ، وغطاءه أكبر من غطاءها ، كما يشتركان فى الوظيفة التى يضطلعان بها ، المتمثلة فى احتفاظ الطعام المطبوخ الذى يفترض فيه أن يؤكل ساخنا بأكبر قدر من الحرارة ، وحماية مابداخلهما من تساقط الأتربة ، وتهافت الحشرات .

أما الصحن المغطاة فتتكون من قاعدة ، وغطاء ، ومقبض . وعادة مايكون قطر الصحن أكبر من قطر الغطاء وقد ورد على نوعين ، دائري (٤) ، وبيضاوي (٥) ،

(١) انظر لوحة رقم (٢) شكل رقم (٢/٤) من هذه الرسالة .
(٢) Anthony Welch : Calligraphy in The Arts of the Muslim World, p.85, first published in 1979, Dawson, England.

(٣) Arthur Upham Pope : op.cit., p1. 1341.

(٤) انظر اللوحات رقم (٨ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤) شكل رقم

(٨/٥ - ١٢ ، ١٥) من هذه الرسالة .

(٥) انظر لوحة رقم (٢٢) شكل رقم (١٣/٥) من هذه الرسالة .

وتبين لى أن الدائري كان أكثر استخداما من البيضاوي ، أما القاعدة فقد وردت على ثلاثة أشكال ، دائرية (١) ، وبيضاوية (٢) ، وعلى هيئة الأرجل (٣) فالدائرية جاءت على نمطين ، أحدهما يبرز الى الخارج عن حدود قعر الاناء (٤) والآخران يشكل قعر الاناء القاعدة (٥) ، وكان هذا النمط أكثر استخداما من سابقه ، ويرجع ذلك لعدم رغبة الصناع فى التلحيم ، ولتحقيق الاستقرار للصحن من جهة أخرى .

أما الغطاء فهو على هيئة قبة ، ويختلف قطره وعمقه ومقدار انبعاجه من صحن لآخر ، وقد تجلت فيه عناية الصناع واهتمامهم به من حيث تشكيله ، وزخرفته دون سائر الأجزاء الأخرى المكونة للصحن .

وفيما يتعلق بالمقبض فقد نفذ بالصحون نوعان من المقابض ، أحدهما بالغطاء ، وعادة ما يثبت بوسط سطحه ويشكل على هيئة وردة (٦) ، أو على هيئة طيور (٧) ، أو على شكل فاكهه (٨) ، أو يأخذ شكل الصحن وغطاؤه (٩) .

أما الآخر فقد ورد بالصحن ، وذلك بمواضع مختلفة منه فتارة يثبت مقبضان متقابلان بجوانب الصحن ، بحيث يوضعا رأسيا (١٠) ، أو يثبتان بطرف الحافة افقيا (١١) ، وغالبا ما اتخذ الصناع الحافة مقبضا ، وفى هذه الحالة صمموها على انماط متعددة ، كتسنيينها (١٢) ، أو رسم خطوط بالحفر الغائر

(١) انظر اللوحات رقم (٨ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠) شكل رقم (٨/٥ - ١٢) من هذه الرسالة .

(٢) انظر لوحة رقم (٢٦) شكل رقم (١٧/٥) من هذه الرسالة .

(٣) انظر اللوحات رقم (٢٢ ، ٢٣) شكل رقم (١٤، ١٣/٥) من هذه الرسالة .

(٤) " اللوحة " (١٨) " " (١٠/٥) من هذه الرسالة .

(٥) انظر اللوحات رقم (٨ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١) شكل رقم (٨/٥ - ١١، ١٢) من هذه الرسالة .

(٦) انظر لوحة رقم (٢٧) شكل رقم (١٨/٥) من هذه الرسالة

(٧) " " " (٢٢) " " (١٣/٥) " " " " " " " " " " " "

(٨) " " " (٢٥) " " (١٦/٥) " " " " " " " " " " " "

(٩) " " " (٢٠) " " (١٢/٥) " " " " " " " " " " " "

(١٠) " " " (٢٣) " " (١٤/٥) " " " " " " " " " " " "

(١١) " " " (٢٦) " " (١٧/٥) " " " " " " " " " " " "

(١٢) " " " (٢١) " " (٨/٥) " " " " " " " " " " " "

على سطحها (١)، أو حني طرفها الى الأسفل من الخارج (٢).

وفيما يخص الصحن غير المغطاة فتماثل الصواني والتباسي ولكنها أصغر حجما منهما ، ومن الملاحظ قلة هذا النوع من الصحن ، ويعزى ذلك الى ازدهار الصناعات الخزفية في العصر العثماني ، حيث أقبل الناس على استخدام الصحن الخزفية بكثرة ، نظرا لما لمسوه فيها من مميزات صحية وجمالية ، فمن الناحية الصحية فان الخزف غير قابل للتأكسد كالمعادن، أما من الناحية الجمالية فبالامكان عمل صحن خزفية بألوان مختلفة، وزخرفتها بأشكال نباتية مستوحاة من الأشجار والفواكه ، وأشكال حيوانية كالحمام والسماك ، بالإضافة الى الزخارف الهندسية ، مما يضيف على الصحن طابعاً جمالياً آخذاً يساعد على فتح الشهية .

وبصفة عامة فتتميز الصحن المعدنية بأن جوانبها مائلة الى الخارج كثيرا ، بحيث يستغلها الانسان لاستخدامها مقبضا (٣)، وزيادة في الحرص على ذلك فقد وردت حواف بعض الصحن مسننة (٤).

(ج) الصينيات :

جمع صينية ، وهى عبارة عن اناء دائري الشكل ، كبير الحجم ، يشبه فى تصميمه النوع الثانى من الصحن ، وتؤدى الصينية مهاماً متعددة من أبرزها أنها الآنية التى يقدم فيها الطعام ، سواء أكان فى صحن ، أم يفرغ مباشرة فيها ، بحيث يجتمع حولها الآكلون .

ولما كانت طبيعة وظيفتها تتطلب أن يكون تصميمها دائري الشكل ، فمن البدهي أن يبحث الصانع عن وسيلة تمكن حاملها من نقلها من مكان لآخر ، ولذلك لجأ الى الأطراف أو الحواف ، واستخدم فى سبيل تحقيق هذا

(١)	انظر لوحة رقم	(٢٤)	شكل رقم	(١٥/٥)	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	(٢٧)	" "	(١٨/٥)	" "
(٣)	" "	(١٢)	" "	(٣/٥)	" "
(٤)	" "	(١٤)	" "	(٤/٥)	" "

الغرض أربع وسائل ، الأولى تتمثل فى حني الحافة الى الخارج أفقيا ، مشكلا بذلك بروزا ظاهرا عن الجوانب ، ثم حنيه مرة أخرى الى أعلى رأسيا (١) ، والثانية حنيت الحافة الى الخارج أفقيا ، ثم زخرف سطحها على وفق أسلوب الدفع (الريبوسى) الذى يظهر الزخارف بارزة على سطح الحافة ، ومجوفة بباطنها ، مما يقوى عملية المسك . (٢)

والوسيلة الثالثة تكون جوانب الصينية مائلة الى الخارج قليلا ، ثم تحنى الى أسفل (٣) ، والرابعة تتمثل فى تعريج حواف الصينية (٤) .

وقد عرفت هذه الوسيلة بالصوانى الاسلامية منذ فترة مبكرة ، ومن أقدم نماذجها صينية برونزية من مصر يرجع تاريخها للقرنين الخامس والسادس الهجريين (الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين) (٥) .

(د) التباسى :

ومفردها تبسى ، وهو أصغر من الصينية وأكبر من الصحن ، وأقل عمقا منهما ، حيث تقدم فيه الفناجين أو الأكواب وهى معبأة بالشاي أو القهوة أو العصير ، ولذلك فالتبسى فى الأعم الأغلب ليس الا قطعة واحدة ضمن مجموعة قطع تشكل فى مجموعها (طبقا) بدت فيه مهارة الصناع وابداعاتهم الفنية ، حيث يتميز بأن قطعة كلها ذات تصميم موحد وزخرفة واحدة .

وقد صممت التباسى العثمانية على أربعة أشكال ، أبرزها شكل على هيئة قلب (٦) ، وبقية الاشكال جاءت على هيئة مستطيل (٧) ، ودائري (٨) ،

(١)	انظر لوحة رقم	(٢٨)	شكل رقم	(١/٦)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " "	(٣٣)	" "	(٦/٦)	" " "
(٣)	" " "	(٣٢)	" "	(٥/٦)	" " "
(٤)	" " "	(٣١)	" "	(٤/٦)	" " "
(٥)	زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٥٢ .				
(٦)	" " "	(٣٧)	" "	(١/٧)	" " "
(٧)	" " "	(٣٦)	" "	(٣/٧)	" " "
(٨)	" " "	(٣٨)	" "	(٤/٧)	" " "

وببعض (١)، وبطبيعة الحال فإن في مثل هذا النوع من الأواني يعمل على إيجاد وسيلة تكفل حمل التبس بيسر وسهولة ، فالتباس المستطيلة الشكل ثبت بمنصف جانبيها العرضيين مقبضان ، بمعدل مقبض واحد بكل جانب (٢) ، ويعزى تشبيتهما بالجانبين العرضيين لأمور منها : أن يكون الجانبان الطوليان في مواجهة الضيوف ، وليستوعبا أكبر قدر ممكن من الفناجين ، كما يتعذر أن يثبتا بالجانبين الطوليين، لما في ذلك من سهولة الاختلال بتوازن التبس ، مما يؤدي إلى سقوط مابه من فناجين .

أما في التباس المشكلة على هيئة قلب فقد شُكِّلَ المقبض على هيئة زخرفة نباتية مفرغة (٣) ، وفيما يتعلق بالتباس الدائرية فيلاحظ استغلال حوافها لاستخدامها مقبضا ، وزيادة في العمل على عدم انزلاق التبس من اليد قام الصانع بتعريض الحافة على هيئة نباتية (٤) ، أو بعمل تجويفات متعددة (٥) .

(هـ) السلطانيات :

جمع سلطانية ، وهي مكونة من الاناء أو الوعاء ، والغطاء ، وبذلك فهي تشبه الطاسة ، ولكنها مغطاة ، كما تختلف عن الصحن من حيث أن اناءها أكثر عمقا من الصحن ، وغطاؤها أقل عمقا من غطاء النوع الأول من الصحن ، كما يشتركان في وظيفة واحدة ، مع الاختلاف فيما يوضع فيهما ، فالسلطانية عادة ماتخص لوضع الحساء ، أما الصحن فيوضع بداخلها مايناسبها من الأطعمة .

فبالنسبة للوعاء فقد صمم على ثلاثة أشكال ، الأول على شكل طاسة (٦) ، والثاني على هيئة كأس (٧) ، والثالث يتميز بضيق قاعدته وفوهته وشدة

(١)	انظر لوحة رقم	(٣٩)	شكل رقم	(٥/٧)	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	(٣٥)	" "	(٢/٧)	" "
(٣)	" "	(٣٧)	" "	(١/٧)	" "
(٤)	" "	(٣٨)	" "	(٤/٧)	" "
(٥)	" "	(٣٩)	" "	(٥/٧)	" "
(٦)	" "	(٤١)	" "	(٢/٨)	" "
(٧)	" "	(٤٨)	" "	(٩/٨)	" "

انبعاج جوانبه الى الخارج (١)، أما الغطاء فقد ورد على ثلاثة أشكال أيضا ، أولها على هيئة قبة عميقة (٢) ، وضحلة (٣) ، وثانيها على شكل مسطح (٤) ، وثالثها يتخذ شكل قبة متدرجة فى العمق . (٥)

وقد تبين لى أن قطر الأغذية المسطحة أكبر من قطر فوهة السلطانية ، بحيث تدخل فى السلطانية من الخارج (٦) ، أما بقية الأغذية فعلى العكس من ذلك ، حيث يوضع الغطاء مباشرة على أطراف حواف السلطانية .

وبالنسبة للمقايض فلدينا منها نوعان ، مقايض ثبتت بالسلطانية نفسها (٧) ، وأخرى بمنصف سطح الغطاء ، وقد ورد هذا النمط من المقايض على عدة أشكال منها : ماهو على شكل وردة متفتحة (٨) أو غير متفتحة (٩) ، ومنها ماهو على هيئة قبة (١٠) ، ومنها مايتخذ شكل الفرع النباتى (١١) ، وبعضها صُمم على هيئة كأس بداخله شكل يشبه البيضة الموضوعة رأسيا ، بحيث يبرز نصفها عن فوهة الكأس (١٢) ، وأخيرا ورد مقبض الغطاء على شكل مصبع فى رأسه شكل آخر نصف كروي . (١٣)

(و) السكريات :

جمع سكرية ، وهى الآنية التى يوضع فيها السكر ، ولدينا ثلاثة أنواع من السكريات ، الأول يحفظ فيه السكر فى المطبخ ، والثانى يقدم مع المشروب ،

(١)	انظر لوحة رقم	(٤٧)	شكل رقم	(٨/٨)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " "	(٤١)	" "	(٢/٨)	" " "
(٣)	" " "	(٤٥)	" "	(٦/٨)	" " "
(٤)	" " "	(٤٦)	" "	(٧/٨)	" " "
(٥)	" " "	(٤٤)	" "	(٥/٨)	" " "
(٦)	" " "	(٤٠)	" "	(١/٨)	" " "
(٧)	" " "	(٤٧)	" "	(٨/٨)	" " "
(٨)	" " "	(٤٦)	" "	(٧/٨)	" " "
(٩)	" " "	(٤٧)	" "	(٨/٨)	" " "
(١٠)	" " "	(٤٠)	" "	(١/٨)	" " "
(١١)	" " "	(٤٣)	" "	(٤/٨)	" " "
(١٢)	" " "	(٤٤)	" "	(٥/٨)	" " "
(١٣)	" " "	(٤٥)	" "	(٦/٨)	" " "

والثالث توضع فيه الحلويات ، فبالنسبة للنوع الأول فيتميز بكبر حجمه ، وقد ورد على عدة أشكال ، أولها على شكل قمع يضيق من أسفله ، ويتسع من أعلاه ، وله غطاء على هيئة قبة ، يتوسط سطحها مصبع رأسه كروي الشكل ، يمسك به في حالة رفع الغطاء^(١) ، وثانيها ذو قاعدة دائرية ، وبـ——— أسطوانى ينبعج الى الخارج ، وله غطاء كسابقه^(٢) ، وثالثها قاعدته نجمية الشكل ، وبدن أسطوانى ينبعج من أسفله ، وغطاء كسابقه^(٣) .

أما النوع الثانى فيتميز بصغر حجمه ، وغالبا مايقدم مع المشروب ، لياخذ الضيف القدر الذى يريده من السكر ، وقد ورد هذا النوع على عدة أشكال أيضا ، منها ماهو على شكل فاكهة شطرت الى نصفين ، السفلى يوضع فيه السكر ، والعلوى يمثل الغطاء ، ويتوسطه وريقات نباتية ينطلق منها قضيب على شكل فرع نباتى يستخدم مقبضا للسكرية^(٤) . ومن أشكال هذا النوع ماتتخذ قاعدته شكلا دائريا ، وبدن كمشري الشكل ، مضلعا رأسيًا ، وغطاء على شكل قبة مضلعة ، يتوسط سطحها ديك مجسم يستخدم مقبضا في حالة رفع الغطاء ، وبالغطاء فتحة تدخل منها الملعقة^(٥) .

ومن أشكال هذا النوع مايعتمد على ثلاثة أرجل ، وبدنه بيضاوي الشكل وغطاؤه على شكل قبة ضحلة متدرجة ، يتوسط سطحها شكل كروي مضلع ، وبالغطاء فتحه كسابقه ، كما يوجد بهذه السكرية مقبض ثبت طرفه بأسفل البدن ، وطرفه الثانى بغطائها^(٦) ، ومن أشكال هذا النوع مايشبه السلطانية^(٧) ، أما الأخير فهو يتميز بقاعدة دائرية على شكل صحن يرتكز على عدة أرجل ، ويتوسطه السكرية نفسها التى صممت على شكل كروي ، وبجوانبه السفلية والعلوية فتحات ، عشق بالسفلى زجاج لتمييز ما بداخل السكرية ، وتركت الفتحات

(١)	انظر لوحة رقم	(٥٠)	شكل رقم	(١/٩)	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	(٥٢)	" "	(٣/٩)	" "
(٣)	" "	(٥١)	" "	(٢/٩)	" "
(٤)	" "	(٥٩)	" "	(١٠/٩)	" "
(٥)	" "	(٥٨)	" "	(٩/٩)	" "
(٦)	" "	(٦٠)	" "	(١١/٩)	" "
(٧)	" "	(٥٧)	" "	(٨/٩)	" "

العلوية على حالها لِتَدْخُلَ منها الملاعق ، ويتوسط سطح غطاء هذه السكريسة مقبض على شكل وردة . (١)

وفيما يتعلق بالنوع الثالث من السكريات ، وهو المخصص غالبا للحلوى فقد ورد أيضا على عدة أشكال ، نذكر منها ما يشبه الكؤوس التي تقـدم للفائزين ، ومن هذه الأشكال ما شكلت قاعدتها على هيئة مخروطية تتسع من أسفلها ، وتضيق في أعلاها ، أما البدن فهو نصف كروي ، والغطاء على شكل قبة غير عميقة كثيرا ، يتوسط سطحها مقبض الغطاء الذي يأخذ شكلا مضلعا (٣)

(ز) التفسيرات :

مفردها تفسيرية ، وهى آنية صغيرة يوضع فيها أعشاب منتقاة ، ولبان ، وخلافهما ، تقدم مع الطعام على المائدة ، فاذا تناول الضيوف الطعام ، قاموا بعدها بتناول ما بها ، بغرض اكساب الفم رائحة زكية .

وتتألف التفسيرية العثمانية من قاعدة بيضاوية مسطحة على شكل أرضية نباتية ، يرتكز على سطحها عدة قضبان على شكل فروع نباتية ، ينتهى كل منها بأنية صغيرة تأخذ شكلا كمثريا ، شطر أفقيا الى نصفين ، السفلي يمثل موضع الأعشاب واللبان ، والعلوي يمثل الغطاء الذى ثُبَّتْ بمنتصف سطحه مقبض على شكل طائر (٤) ، أو وردة . (٥)

ومن الملاحظ تعدد هذه الألوانى حيث بلغ عددها ثلاث فى بعض التفسيرات (٦) ، واشنتان فى تفسيرات أخرى (٧) ، ويعزى هذا الأمر لتنوع المادة التى توضع

فيها .

- (١) انظر لوحة رقم (٦١) شكل رقم (١٢/٩) من هذه الرسالة
- (٢) " اللوحات (٦٢-٦٧) شكل رقم (١٣/٩ - ١٨) من هذه الرسالة .
- (٣) " " " (٥٣) " " (٤/٩) " " " " " "
- (٤) انظر اللوحات رقم (٦٨ ، ٧١) شكل رقم (٤، ١/١٠) من هذه الرسالة .
- (٥) انظر اللوحات رقم (٦٩ ، ٧٠) " " (٣، ٢/١٠) " " " " " "
- (٦) انظر لوحة رقم (٦٨) " " (١/١٠) " " " " " "
- (٧) انظر اللوحات رقم (٦٩ ، ٧١) " " (٤، ٢/١٠) " " " " " "

(ح) المطبيقات :

تتكون المطبقة من عدد من الطاسات التي يتم وضعها فوق بعضها بين قائمين يتحدد طولهما على حسب عدد وحجم الطاسات ، بحيث يوضع في كل طاسة صنف معين من أصناف الطعام ، ثم يُدخَل مقبض الطاسة السفلية في خطافي القائمين من أسفل ، وتركب الطاسات فوق بعضها ، وتغطي العلوية بغطاء على حافة سطحه مما يقابل القائمين مقبضان يدخل فيهما خطافا القائمين ، ثم تُحمَلُ المطبقة بواسطة المقبض المثبت على الغطاء . (١)

(ط) الممالح :

جمع مملحة ، وهي الأنية التي يوضع فيها الملح لاستخدامه على المائدة بعد تقديمها إذا لزم الأمر ، وقد عزف العثمانيون عن استخدام الملاحات المعدنية ، نظرا لأن الزجاجة تمكن الانسان من معرفة ما بداخلها دون الحاجة الى فتحها .

ولدينا أنموذج واحد لمملحة معدنية مشكل بدنها على هيئة بيضاوية ، يرتكز على أرجل ، أما غطاؤها فهو على شكل قبة مخرمة ، وذلك بغرض خروج ذرات الملح من خلال هذه الشقوق وقت الحاجة . (٢)

(٢) أواني الشرب :

وتتمثل في الأكواز ، والحنفيات ، والدواق ، والزمميات ، والدلال ، والجزوات ، والبراريد ، والغلايات ، والزبديات والمغاريف ، والكؤوس ، وفيما يلي عرض مفصل لأشكال كل نوع من هذه الأنواع :

(أ) الأكواز :

جمع كوز ، وقد صمم على نوعين ، أكواز مغطاة ، وأخرى بدون غطاء .

(١) انظر اللوحات رقم (٧٢ ، ٧٣) شكل رقم (٢١/١١) من هذه الرسالة .

(٢) انظر لوحة رقم (٧٤) شكل رقم (١٢) " " " " .

فبالنسبة للأكواز المغطاة فلدينا منها سبعة أشكال ، الأول يتميز بقاعدة دائرية جوانبها رأسية الوضع ، وبدن كروي الشكل ، ورقبة اسطوانية ، أما الغطاء فهو على هيئة قبة ضحلة ، ينطلق من منتصف سطحه مصبع فى رأسه شكل كروي تم تضليعه رأسياً^(١) . والثانى يماثله ولكنه أقصر منه^(٢) . والثالث يشبه الثانى ، ولكنه يختلف عنه فى كون قاعدته منبعجة الى الخارج ، وعلى الأطراف السفلية للغطاء نتوءات بارزة الى أعلى على شكل شرفات^(٣) .

والرابع يماثل فى التصميم العام الشكل الأول ، ولكنه يختلف عنه فى عدم وجود القاعدة اذ يستند مباشرة على أسفل البدن ، كما أن رقبته طويلة بصورة ملفتة للنظر ، أما غطاؤه فهو على شكل قبة ضحلة يتوسط سطحها مقبض كروي الشكل .^(٤)

والشكل الخامس ذو قاعدة دائرية ، وبدن كمثري الشكل ، ورقبة اسطوانية أضيق من رقاب الأشكال السابقة ، كما أن غطاءها على هيئة قبة عميقة بخلاف أغطية الأشكال السابقة ، أما مقبض الغطاء فقد شكل على هيئة وردة .^(٥)

و الشكل السادس يتميز بقاعدة دائرية ضيقة من أعلاها وواسعة من أسفلها ، أما بدنه فهو بيضاوي الشكل ، ورقبته ضيقة ، وفوهته واسعة مع تفليج مقدمتها على هيئة ميزاب ، والغطاء عبارة عن صفيحة معدنية تأخذ شكل الفوهة ، أما مقبض غطاء هذا الشكل من الأكواز فقد ورد على عدة أشكال ، على هيئة طائر^(٦) ، و على شكل ثمار رمان^(٧) ، و كروي الشكل^(٨)

(١)	انظر لوحة رقم	(٧٥)	شكل رقم	(١/١٣)	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	(٧٧)	" "	(٣/١٣)	" "
(٣)	" "	(٧٨)	" "	(٤/١٣)	" "
(٤)	" "	(٧٩)	" "	(٥/١٣)	" "
(٥)	" "	(٨١)	" "	(٧/١٣)	" "
(٦)	" "	(٨٤)	" "	(١٠/١٣)	" "
(٧)	" "	(٨٢)	" "	(٨/١٣)	" "
(٨)	" "	(٨٣)	" "	(٩/١٣)	" "

وبالنسبة للشكل السابع فيختلف كلية عن الأشكال الستة السابقة ، حيث يتميز عنها بطول قاعدته ، وكبير حجم بدنه ، وطول رقبته وضيقهما ، وفوهته واسعة بالمقارنة مع الرقبة ، أما غطاؤه فهو على شكل قبة ضحلة جدا ، ومثلت بسطحه بضع قباب صغيرة . (١)

وفيما يخص الأكواز التى بدون غطاء فقد وردت على عدة أشكال ، الأول يتميز بقاعدة دائرية ، وبدن كروي ، ورقبة أسطوانية الشكل (٢) ، والثانى بدون قاعدة حيث ينبعج من أسفله ويضيق من أعلاه ، وفوهته دائرية فلجت مقدمتها على شكل ميزاب (٣) ، والرابع ذو قاعدة دائرية منبعجة الى الخارج ، وبدن كمثري الشكل ، ورقبة اسطوانية . (٤)

أما فيما يتعلق بمقابض الأكواز فهي غالبا ماتكون مقوسة بحيث يثبت طرفها السفلي بأسفل البدن ، والعلوي بالحافة العلوية ، وقد صممت المقابض على عدة أشكال نذكر منها : تشكيله على هيئة حيوان خرافي (٥) ، وكان هذا الشكل أكثر استخداما من غيره ، ومن هذه الأشكال ما شكل طرفاه على هيئة فروع نباتية (٦) ، أو وردة (٧) ، أو أتخذ المقبض شكلا عاديا خاليا من أى عنصر زخرفي ، أو سُكِّلَ على هيئة جذع شجرة . (٨) (٩)

(ب) الحنفيات :

مفردها حنفية ، وهى آنية يوضع فيها مشروب بارد صالح للشرب ، ماء ١٤

-
- | | | | |
|-----|------------------------------|-------------------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم (٨٥) | شكل رقم (١١/١٣) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " (٨٦) | " " (١٢/١٣) | " " " |
| (٣) | " " " (٨٨) | " " (١٤/١٣) | " " " |
| (٤) | " " " (٨٧) | " " (١٣/١٣) | " " " |
| (٥) | " " " (٨٩ ، ٧٨ ، ٧٧ ، ٧٥) | شكل رقم (١٥ ، ٤ ، ٣ ، ١/١٣) | • |
| (٦) | انظر اللوحات رقم (٨٢ ، ٨٤) | شكل رقم (١٨/١٣) | من هذه الرسالة . |
| (٧) | انظر لوحة رقم (٨١) | شكل رقم (٧/١٣) | من هذه الرسالة . |
| (٨) | " " " (٧٦) | " " (٢/١٣) | " " " |
| (٩) | " " " (٨٣) | " " (٩/١٣) | " " " |

كان أم عصيرا ، وقد وردت الحنفيات العثمانية على نوعين ، الأول محمول على كراسى ، والآخر بدون كراسى ، وكلا النوعين ورد على شكلين ، أولهما كروي (١) ، والآخر كمثري الشكل . (٢) .

ومما يلاحظ على أغلب هذا النوع من الحنفيات وجود صنوبر بأسفل جانبها الأمامي ، تم تشكيله على هيئة نسر فى بعض الأعمال (٣) ، وعلى شكل مدفع (٤) ، وتاج (٥) فى أعمال أخرى ، كما يوجد فى بعض حنفيات هذا النوع مقبض تحمل من خلاله الحنفية أثناء تعبئتها أو نقلها من مكان لآخر، وفى الكروية يلاحظ وجود مقبض متحرك على سطحها (٦) ، وفى الكمثرية الشكل ثبت المقبض بأعلى الجانبين (٧) ، كما انعدم المقبض فى بعض الحنفيات (٨) وايضا يلاحظ أن لكل حنفية غطاء على شكل قبة يتوسط سطحها مقبض يمسك به أثناء رفع الغطاء ، وقد ورد بدوره على عدة اشكال منها : تشكيله على هيئة نسر (٩) ، أو على شكل وردة . (١٠)

(ج) الدوارق :

يتميز الدورق بتصميم موحد يشبه تماما دوارق الماء الفخارية ، ولكنه يختلف عنها فى وجود الغطاء ، وفى هذه الحالة ورد الغطاء على شكل قبة مقلعة فى بعض الأعمال (١١) ، وعلى هيئة كوب يُدخَل بالمقلوب فى فوهة الدورق (١٢) ، كما أن لبعض الدوارق المعدنية صحن توضع فيه . (١٣)

- | | | | |
|------|------------------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر اللوحات رقم (٩٣ ، ٩٤) | شكل رقم (٥٤/١٤) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " (٩٢ ، ٩٠) | " " " (٣١/١٤) | " " " . |
| (٣) | انظر لوحة رقم (٩٠) | شكل رقم (١/١٤) | من هذه الرسالة . |
| (٤) | " " " (٩٤) | " " " (٥/١٤) | " " " . |
| (٥) | " " " (٩٥) | " " " (٦/١٤) | " " " . |
| (٦) | " " " (٩٤) | " " " (٥/١٤) | " " " . |
| (٧) | " " " (٩١) | " " " (٢/١٤) | " " " . |
| (٨) | " " " (٩٥) | " " " (٦/١٤) | " " " . |
| (٩) | " " " (٩٠) | " " " (١/١٤) | " " " . |
| (١٠) | " " " (٩١) | " " " (٢/١٤) | " " " . |
| (١١) | " " " (٩٨) | " " " (٣/١٥) | " " " . |
| (١٢) | انظر اللوحات رقم (٩٦ ، ٩٧) | شكل رقم (٢١/١٥) | من هذه الرسالة . |
| (١٣) | انظر لوحة رقم (٩٨) | شكل رقم (٣/١٥) | من هذه الرسالة . |

(د) الزمزميات :

جمع زمزمية ، وتختلف عن الدورق فى كونها تحمل فى اليد أثناء السفر أو فى حالة التنزه ، وقد وردت الزمزميات العثمانية على شكلين ، أحدهما يشبه الى حد كبير حقائب اليد المخصصة للنساء ، وبعبارة أخرى على شكل هرمي ناقص ، ولها رقبة قصيرة ، وصنوبر قصير معكوف مثبت بجانبها الأمامي كما يوجد بطرفي جانبها العلوي مقبضان تدخل فيهما السلسلة التى تحمل بواسطتها الزمزمية (١) . وقد عرف هذا التصميم فى إيران ، ومن أمثلة ذلك زمزمية من الفضة ، محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن . (٢)

أما الشكل الآخر من أشكال الزمزمية فهو أسطواني الشكل من أسفله وجوانبه ، ولكن سطحه العلوي مقوس قليلا الى أعلى ، ورقبته اسطوانية أيضا ، ولكنها ضيقة ، كما لحمت بالطرف الأيسر من سطح الزمزمية ، وثبت أيضا بمن منتصف السطح مصبع صغير تُدخَلُ فيه حلقة بطرف سلسلة ، أما طرفها الآخر فيثبت فى نتوء بارز بالطرف الأيمن . (٣)

(هـ) الدلال :

الدلة اثناء توضع فيه القهوة التى اشتهر بها العرب ، لتقديمها للضيوف ، وقد صممت الدلة العثمانية على نسق موحد ، حيث انها جميعها جاءت على هيئة كمثرية ، أما فوهتها فدائرية ، ولكن قام الصانع بتفليج مقدمتها على شكل ميزاب لتخرج منه القهوة أثناء صبها فى الفناجين ، ولهذه الفوهة غطاء على شكل قبة يتوسط سطحها المقبض الذى يمسك به فى حالة رفع الغطاء ، وقد ورد هذا المقبض على عدة أشكال ، منها تشكيله

(١) انظر لوحة رقم (٩٩) شكل رقم (١/١٦) من هذه الرسالة

(٢) Yanni petsopoulos & others: op.cit., pl. 13-C.

(٣) انظر لوحة رقم (١٠٠) شكل رقم (٢/١٦) من هذه الرسالة .

على هيئة طاووس (١)، أو ديك (٢)، أو طائر (٣)، أو تاج (٤)، أو وردة متفتحة (٥)، أو سُكَل على هيئة كروية (٦)، أو صنوبرية (٧)، أو على شكل مصبع (٨)، أو على هيئة مصبع في رأسه شكل كروي (٩)، أو مصبع متعدد الانتفاخات (١٠)، ولا يزال هذا الشكل الأخير مفضلاً عند الصناع حتى يومنا هذا ، حيث أضفى على الدلة طابعا مميزا وآخذا .

أما مقبض الدلة فهو مقوس ، حيث يثبت طرفه السفلي بأسفل بدن الدلة وطرفه العلوي بالحافة العلوية من رقبة الدلة ، وقد انصب اهتمام الصناع على العناية بتشكيل طرفيه نحو تشكيله على هيئة رأس ديك (١١)، أو بشكل معكوف (١٢)، أو على شكل وردة (١٣)، أو على هيئة ورقة مسننة . (١٤).

كما يلاحظ توصيل قضيب معدني يثبت طرفه السفلي بأعلى تقوس المقبض ، وطرفه العلوي بالجانب المقابل له على سطح الغطاء ، وذلك للمسك به في حالة رفع الغطاء أثناء سكب القهوة في الدلة ، في الوقت الذي يمسك فيه بمقبض الدلة في آن واحد ، حيث لا يتطلب الأمر سوى رفع إبهامه في أعلى بروز الطرف العلوي المثبت بالغطاء . (١٥)

(١)	انظر لوحة رقم	(١١٠)	شكل رقم	(١٠/١٧)	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	(١٠٥)	" "	(٥/١٧)	" "
(٣)	" "	(١٠٩)	" "	(٩/١٧)	" "
(٤)	" "	(١٠١)	" "	(١/١٧)	" "
(٥)	" "	(١٠٦)	" "	(٦/١٧)	" "
(٦)	" "	(١٠٤)	" "	(٤/١٧)	" "
(٧)	" "	(١١٤)	" "	(١٤/١٧)	" "
(٨)	" "	(١١٣)	" "	(١٣/١٧)	" "
(٩)	" "	(١١٥)	" "	(١٥/١٧)	" "
(١٠)	" "	(١٢٢)	" "	(٢١/١٧)	" "
(١١)	" "	(١٠٥)	" "	(٥/١٧)	" "
(١٢)	" "	(١٠٢)	" "	(٢/١٧)	" "
(١٣)	" "	(١٠٤)	" "	(٤/١٧)	" "
(١٤)	" "	(١١٨)	" "	(١٨/١٧)	" "
(١٥)	" "	(١٢٣)	" "	(٢٢/١٧)	" "

(و) الجزوات :

جمع جزوة ، ويطلق عليها أيضا (كنكة) ، وتفضلع الجزوات بالمهمة التى تؤديها الدلال ، وقد استخدمت على نطاق واسع بكل من تركيا ومصر ، وخاصة فى المقاهي الشعبية .

وتتكون الجزوة من بدن أسطواني وفوهة دائرية ، فلج جانبها الأمامي على هيئة ميزاب لتخرج منه القهوة أثناء سكبها فى الفناجين ، كما تتميز بوجود مقبض أفقي مثبت بالحافة العلوية لجانب الجزوة ، مما يلى الصنبور. (١)

(د) البراريد :

ومفردها براد ، وهو يشبه ابريق الوضوء ولكنه يختلف عنه فى عدم وجود طسته ، كما يتميز بصغر حجمه ، وقصر رقبته وصنبوره (٢) ، وهناك نوع من أوانى الشاي يسمى (سوارا) . (٣)

(ح) الغلايات :

جمع غلاية ، ويطلق عليها العامة اسم (كفكيرة) أو (كفتيرة) ، وهى الآنية التى يغلى فيها الماء ، وقد صممت الغلاية على نسق موحد يتميز بقاعدة دائرية وبدن كروي ، بأعلى جانبها الأمامي صنبور أسطواني الشكل له غطاء على هيئة قبة ، ويتوسط جانبها العلوي فوهة غير واسعة كثيرا ، لها غطاء على شكل قبة ضحلة ، ومقبضها على هيئة وردة .

أما مقبض الغلاية فقد ثبت بموضعين متقابلين على حافة الفوهة ، وثبت طرفاه بمقدمة ومؤخرة الفوهة (٤) ، أو بجانبها الأيمن والأيسر (٥) .

(١)	انظر لوحة رقم	(١٢٤)	شكل رقم	(١٨)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " "	(١٠٧٤١٠٥)	" "	(٣٤١/١٩)	" " "
(٣)	" " "	(١٢٨)	" "	(٤/١٩)	" " "
(٤)	" " "	(١٣٠)	" "	(٢/٢٠)	" " "
(٥)	" " "	(١٢٩)	" "	(١/٢٠)	" " "

وقد تبين لى أن المثبت بمقدمة ومؤخرة الفوهة يعمل على عدم ميل الغلاية ، مما لا يؤدي الى انكباب الماء حارا ، على حين أن المقبض المثبت فى الجانبين يجعل من السهل انكباب الماء ، ومما يلاحظ أيضا أنه ثبت بمنصف سطح غطاء الصنبور سلسله ثبت طرفها الآخر بمقبض الغلاية .

(ط) الزبديات :

جمع زبدية ، وهى طاسة صغيرة يسكب فيها ماء ، أو حليب ، أو لبن ، وغير ذلك ، وقد وردت الزبديات العثمانية على شكل نصف كروي ، وأعتني بزخرفتها من الخارج فى بعض الزبديات (١) ، أو من الداخل فى زبديات أخرى . (٢)

(ى) المغاريف :

مفردها مغراف ، وقد وردت المغاريف العثمانية على ثلاثة أشكال ، الأول على هيئة نصف كروية الشكل ، ولها قاعدة دائرية ، ومقبض مقوس ثبتت طرفه السفلي بأسفل بدن المغراف ، والعلوي بحافته (٣) ، والثانى يماثل الأول ، ولكنه يختلف عنه فى عدم وجود القاعدة ، حيث يستند المغراف مباشرة على قعره ، كما يوجد به سلسله تثبت فى موضع معين عند صنبير الماء فى الأسبله ، فاذا ما أراد أحد أن يشرب فعليه أن يتناول المغراف وهو مربوط فى السلسله ، ويراعى الا تكون السلسله قصيرة . (٤)

أما الشكل الثالث فيماثل الأول ، ولكن الطرف السفلي من المقبض غير مشتب فى البدن ، وإنما أكتفى الصانع بتثبيته من أعلى فقط ، وتقويسه الى أسفل (٥) .

(ك) الكؤوس :

وقد وردت على نوعين ، كأس اسطوانى الشكل بدون مقبض (٦) ، وآخر له مقبض وغطاء وحن . (٧) .

(١)	انظر لوحة رقم	(١٣٢)	شكل رقم	(١ / ٢١)	من هذه الرساله
(٢)	" "	(١٣٣)	" "	(٢ / ٢١)	" "
(٣)	" "	(١٣٥)	" "	(١ / ٢٢٢)	" "
(٤)	" "	(١٣٦)	" "	(٢ / ٢٢٢)	" "
(٥)	" "	(١٣٨)	" "	(٤ / ٢٢٢)	" "
(٦)	" "	(١٤١)	" "	(١ / ب ٢٢)	" "
(٧)	" "	(١٤٠)	" "	(٢ / ب ٢٢)	" "

ثانيا : الأدوات :

وتتمثل بصفة رئيسة فى أدوات الغرف ، والقطع ، والحمس ، والطنح ، واللقط والحمل . وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لتصميم أدوات كل نوع من هذه الأنواع .

(١) أدوات الغرف :

وتنقسم بدورها الى نوعين ، ملاعق ، وكبشات .

(أ) الملاعق :

جمع ملعقة ، وهى التى يتناول بها الطعام ، وتتكون الملعقة من الموضع الذى يغرف به (المغرفة) ، ثم الجزء الذى تمسك به الملعقة (المقبض) .

فأما المغرفة فقد وردت على شكلين ، أحدهما بيضاوي ، والآخر دائري فالمغارف البيضاوية لدينا منها أنموذجان ، أحدهما عرضي ، والآخر طولي ، ففي الحالة الأولى تكون الملعقة خاصة بغرف الشربة وماشابه ذلك ، أما فى الحالة الثانية فيلاحظ أن أحد تماسي المغرفة أضيق من الآخر ، فتارة تكون مقدمة المغرفة ضيقه ، وتارة تكون المؤخره أضيق من المقدمة ، وربما يرجع ذلك الى نوعية المأكولات ، فإذا كانت المقدمة ضيقة فيعنى ذلك أن الملعقة مخصصة لغرف السكر ، والملح ، والبهارات المسحوقه ، ومايدخل فى هذا النطاق وهذا يعنى أنه لو غُرِفَ السكر مثلا من السكرية ووضع فى الفنجـان لايؤدى الى توسيع دائرة تناثره .(١)

أما اذا كانت مؤخرة المغرفة ضيقه فيعنى هذا أنها مخصصة لغرف المأكولات كالارز مثلا ، نظرا لأن هذا التصميم يتيح للأكل أن يفتح فمه عند

(١) انظر اللوحات رقم (١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠) .

إدخال رأس الملعقة ، ثم يبدأ فى إغلاقه تدريجيا . (١)

وفيما يتعلق بالملاعق التى صممت مغارفها على شكل دائري ، فيلاحظ أنها أكثر عمقا من المغارف البيضاوية ، وذلك لأنها تستخدم فى غرف الطعام السائل كالشربة والمرقة ومايماثلهما ، حيث لا يحتاج الانسان الا الى رشف ما بها دون إدخالها فى فمه . (٢)

ومن الملاحظ إنصراف الصناع عن زخرفه أغلب المغارف ، لأن اهتمامهم إنصب على تشكيلها لتؤدي دورها الوظيفي على أكمل وجه .

وفيما يتعلق بمقبض الملعقة فقد حظي بعناية الصناع ، حيث صمموه على أشكال مختلفة ، كما زينوه بالزخارف المتنوعة ، مما أضاف على الملعقة مظهرا جماليا جذابا ، وقد تركز التشكيل بصفة أساسية على نهاية المقبض ، لأنه الجزء الذى تُمْسِكُ وتُغْلَقُ من خلاله الملعقة .

وقد ورد هذا الجزء على أشكال مختلفة منها : تشكيله على هيئة تاج (٣) ، أو زهرة (٤) ، أو وردة (٥) ، أو شكل على هيئة سعفة نخيلية (٦) ، أو على شكل نجمة (٧) ، أو على هيئة وجه آدمي (٨) ، أو على شكل مدبب (٩) ، أو تشكيله على هيئة فروع نباتية (١٠) ، أو زيادة عرضه عن بقية أجزاء المقبض (١١) ، أو على هيئة ثلاث شعب . (١٢)

(١)	انظر لوحة رقم	(١٥٧)	شكل رقم	(١٦/٢٣)	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	(١٦٥)	" "	(٢٣/٢٣)	" "
(٣)	" "	(١٥٤)	" "	(١٣/٢٣)	" "
(٤)	" "	(١٤٤)	" "	(٣/٢٣)	" "
(٥)	" "	(١٤٦)	" "	(٥/٢٣)	" "
(٦)	" "	(١٤٧)	" "	(٦/٢٣)	" "
(٧)	" "	(١٦٣)	" "	(٢٢/٢٣)	" "
(٨)	" "	(١٥٦)	" "	(١٥/٢٣)	" "
(٩)	" "	(١٦٥)	" "	(٢٣/٢٣)	" "
(١٠)	" "	(١٥٠)	" "	(٩/٢٣)	" "
(١١)	" "	(١٦٠)	" "	(٢١/٢٣)	" "
(١٢)	" "	(١٤٨)	" "	(٧/٢٣)	" "

أما الجزء المتبقى من المقبض مما يلي المغرفة فقد ورد على عدة أشكال منها : المستطيل (١)، والدائري (٢)، والمتعرج (٣)، والمبروم برما واسعا (٤) أو دقيقا على شكل حبل (٥).

أما الزخرفة فقد مثلت بهذا الجزء زخرفة قشور السمك (٦)، والطيور (٧)، والطيجان (٨)، والنجوم (٩)، والأهلة (١٠)، والخطوط الهندسية المتنوعة (١١)، كما ورد فى بعض الملاعق غير مزخرفا . (١٢)

(ب) الكبشات :

جمع كبشة ، وهى كلمة فارسية معربة أصلها (كفجة أو كبجة أو كبجة) (١٣)، وهى الأداة التى يغرف بها الطعام من القدور (١٤)، وتماثل الملعقة، ولكنها أكبر حجما منها ، كما أن مقبضها أطول من مقبض الملعقة ، اضافة الى أن موضع الغرف أوسع وأعمق من مثيله فى الملعقة .

ففيما يتعلق بالموضع الذى يغرف من خلاله فقد ورد على أنموذجيين ، الأول غير مخرم (١٥)، والثانى مخرم ، وفى هذه الحالة فإن هذا الأنموذج

(١)	انظر لوحة رقم	(١٥٦)	شكل رقم	(١٥/٢٣)	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	(١٤٢)	" "	(١/١٣)	" "
(٣)	" "	(١٥١)	" "	(١٠/٢٣)	" "
(٤)	" "	(١٥٣)	" "	(١٢/٢٣)	" "
(٥)	" "	(١٤٦)	" "	(٥/٢٣)	" "
(٦)	" "	(١٦٤)	" "	(٢٣/٢٣)	" "
(٧)	" "	(١٤٥)	" "	(٤/٢٣)	" "
(٨)	" "	(١٦١)	" "	(٢٠/٢٣)	" "
(٩)	" "	(١٥٦)	" "	(١٥/٢٣)	" "
(١٠)	" "	(١٥٤)	" "	(١٣/٢٣)	" "
(١١)	" "	(١٥٦)	" "	(١٥/٢٣)	" "
(١٢)	" "	(١٦٥)	" "	(٢٤/٢٣)	" "

(١٣) نخبة من الاستاذة :دراسات فى الحضارة الاسلاميه (التقاء الثقافتين العربية والفارسية) ، ص ٢٢٦ ، طبعة ١٩٨٣ م ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .

(١٤) ابراهيم أنيس وآخرون :المعجم الوسيط، ٧٧٤/٢، الطبعة الثانية ، طبع مجمع اللغة العربية ، القاهرة .

(١٥) انظر اللوحات رقم (١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨) شكل رقم (١/٢٤ - ٣) من هذه الرسالة .

من الكبشات يؤدي مهساما مختلفة منها : ازالة الريم عن اللحم أثناء الطبخ ، وغرف مأكولات بدون مرققتها . (١)

أما المقبض فكما سبق ذكرنا له من أنه طويل في معظم الكبشات ، ويعزى هذا الأمر الى أن الكبشات غالبا ماتستخدم بالقرب من النار . وقد اهتم الصناع بايجاد وسيلة يمكن من خلالها تعليق الكبشة حال الاستغناء عنها ، فعمدوا الى عدة وسائل منها : ايجاد حلقة بها خطاف في آخر المقبض (٢) ، أو عكف نهاية المقبض (٣) ، أو ايجاد حلقة فقط دون خطاف بحيث تدخل هذه الحلقة في المسمار المثبت بالموقع الذي تحفظ فيه الكبشات . (٤)

(٢) أدوات القطع :

من أهمها السكاكين ، والشوك .

(أ) السكاكين :

ومفردتها سكين ، وتسمى أيضا مديّة ، وهي أداة يذبح بها ويقطع (٥) ، وتتكون السكين من النصل والنصاب ، فالنصاب هو الجزء القاطع ، وقد ورد على ثلاثة أشكال ، الأول حده القاطع من جهة واحدة (٦) ، والثاني من جانبيين (٧) ، والثالث من ثلاثة جوانب مع بعض الزوائد على شكل رأس إبرة (٨) . أما النصل فقد ورد على ثلاثة أشكال أيضا ، الأول متعرج (٩) ، والثاني شبه مستطيل (١٠) ،

- | | | |
|------|---|-----------------------------------|
| (١) | انظر اللوحات رقم (١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١) | شكل رقم (٢٤/٤-٦) من هذه الرسالة . |
| (٢) | انظر لوحة رقم (١٧١) | شكل رقم (٦/٢٤) من هذه الرسالة . |
| (٣) | " " " (١٦٧) | " " " (٢/٢٤) |
| (٤) | " " " (١٦٦) | " " " (١/٢٤) |
| (٥) | ابراهيم أنيس وآخرون : ن . م . س ، ٤٤٠/١ . | |
| (٦) | انظر لوحة رقم (١٧٣) | شكل رقم (١/٢٥) |
| (٧) | " " " (١٧٤) | " " " (٢/٢٥) |
| (٨) | " " " (١٧٥) | " " " (٣/٢٥) |
| (٩) | " " " (١٧٦) | " " " (٤/٢٥) |
| (١٠) | " " " (١٧٣) | " " " (١/٢٥) |

والثالث مؤخرته مثلثة الشكل ، ومقدمته مما يلي النصاب مبرومة (١) .

وقد أعتنى الصناع بزخرفة السكاكين .

(ب) الشوك :

جمع شوكة ، وهى أداة مساعدة للسكين أثناء تناول بعض الأطعمة ، ومن الملاحظ أن نصلها يماثل نصل السكين (٢) ، أما رأسها المتعدد الشعب فقد صمم على عدة أشكال ، الأول ذو ثلاث شعب مستقيمة أعرضها الجانبيتان (٣) ، والثانى ذو أربع شعب ، الاثنان اللتان فى الجهة اليمنى يتجه رأسيهما الى اليمين ، والعكس الاثنان اللتان فى الجهة اليسرى (٤) .

والشكل الثالث ذو ثلاث شعب ، عكفت رؤوسها الى أعلى (٥) ، والرابع ذو ثلاث شعب أيضا ، الجانبيتان عكف رأسيهما باتجاه رأس الوسطى (٦) ، أما الشكل الخامس فذو ثلاث شعب مستقيمة (٧) .

(٣) أدوات الحمس :

ويمثلها المحمس الذى يختص بحمس البن والحمص وماشابه ذلك تمهيدا لسحقها ، ويتألف المحمس من الموضع الذى يحس فيه ، وأداة الحمس ، والمقبض ، ومن الملاحظ أن المحامس العثمانية ذات تصميم موحد ، ويرجع ذلك الى طبيعة الوظيفة التى تقوم بها المحامس .

- | | | | |
|-----|--|------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم (١٧٥) | شكل رقم (٣/٢٥) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | انظر اللوحات رقم (١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١) | شكل رقم | |
| | (٢٦) | من هذه الرسالة . | |
| (٣) | انظر لوحة رقم (١٨٠) | شكل رقم (٤/٢٦) | من هذه الرسالة . |
| (٤) | " " (١٧٨) | " " (٢/٢٦) | " " " " |
| (٥) | " " (١٧٧) | " " (١/٢٦) | " " " " |
| (٦) | " " (١٧٩) | " " (٣/٢٦) | " " " " |
| (٧) | " " (١٨١) | " " (٥/٢٦) | " " " " |

فالموضع الذى يوضع فيه البن - مثلا - دائري الشكل ، واسع الفوهة ، قليل العمق .

أما أداة الحمس فهي عبارة عن قضيب طويل ، رأسه سهمي الشكل ، وبنهاية هذا القضيب توجد حلقة تدخل فيها سلسلة مربوطة فى نهاية مقبض المحمس . (١)

أما مقبض المحمس فهو عبارة عن قضيب طويل تتخلله عدة انتفاخات مربعة ومستطيلة ومكعبة ، ويرتكز على عجلتين بمقدمته مما يلى الجزء الذى يوضع فيه البن - كما فى بعض المحامس (٢) ، أو على عجلتين فى المقدمة وقائمين فى مؤخرته - كما فى محامس أخرى (٣) - وهذا النوع من المحامس مخصص للقصور السلطانية .

(٤) أدوات الطحن :

ومن أهمها الهاونات ، والمطاحن .

(أ) الهاونات :

جمع هون من (هاون) أو (هاوون) الفارسيه (٤) ، التى نقلت الى العربية بدون تعديل ، ويتألف الهون من الوعاء الذى يسحق فيه وأداة الدق ، فالوعاء صمم على شكلين ، الأول أسطوانى الشكل (٥) ، والثانى على هيئة كأس (٦) ،

-
- (١) انظر اللوحات رقم (١٨٢ ، ١٨٣) شكل رقم (٢٧/٢٠١) من هذه الرسالة .
 - (٢) انظر لوحة رقم (١٨٣) شكل رقم (٢/٢٧) من هذه الرسالة .
 - (٣) " " (١٨٢) " " (١/٢٧) " " " " " "
 - (٤) ادى شير: كتاب الألفاظ الفارسية المعربة ، ص ١٥٩ ، طبعة ١٩٠٨ م ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين ، بيروت ، ونخبة من الاساتذة : ن . م . س ، ص ٢٢٧ .
 - (٥) انظر لوحة رقم (١٨٧) شكل رقم (٣/٢٨) من هذه الرسالة .
 - (٦) انظر اللوحات رقم (١٨٥ ، ١٨٨) شكل رقم (٤٠١/٢٨) من هذه الرسالة .

- (١) انظر لوحة رقم (١٨٩) شكل رقم (١/٢٩) من هذه الرسالة .
 (٢) " " " (١٩٠) " " (٢/٢٩) " " "

الجمر بين رأسيه يضغط على الجانبين^(١) تمهيداً لوضع الجمر فى المكان المخصص له .

وهناك نوع آخر من الملاقط يخص للقط قوالب السكر أو الثلج ، وهو لا يختلف من حيث التصميم عن ملقط الفحم ، ولكن رأسيه شكلاً على هيئة رأسي ملعقة متقابلين . (٢)

(٦) أدوات الحمل :

ويمثلها بصفة رئيسة ما يعرف بـ (ظروف الفناجين) ، ويرجع استخدام العثمانيين لظروف الفناجين المصنوعة من المعدن ، لأن الفنجان نفسه معمولاً من الخزف أو الزجاج ، وهاتين الخامتين قابلتين للكسر من جهة ، وتحتفظان بالحرارة من جهة أخرى .

ولذلك عمدوا الى استخدام هذه الأداة ٤ وقد وردت على نوعين ، ظروف على شكل مغراف (٣) ، وأخرى على هيئة كأس (٤) . ونظراً لاشتغال الفناجين المصنوعة من الخزف والزجاج على أشكال زخرفية فقد قام الصانع بتخريم ظرف الفنجان لمشاهدة ما على الفناجين من زخارف ، مما أكسبها مظهراً جمالياً أخاذاً .

(١)	انظر لوحة رقم	(١٩١)	شكل رقم	(١/٣٠)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " "	(١٩٢)	" "	(٢/٣٠)	" " "
(٣)	" " "	(١٩٣)	" "	(١/٣١)	" " "
(٤)	" " "	(١٩٤)	" "	(٢/٣١)	" " "

الفصل الثاني

وسائل الإضاءة والتدفئة والحفظ
والراحة

عني صناع الأثاث المعدنى فى العصر العثمانى بوسائل الاضاءة ،
 والتدفئة ، والحفظ ، والراحة عناية فائقة ، اذ صمموها على أشكال رائعة
 وآخاذة ، وتجلت مهارتهم فى مواكبة مختلف التطورات ، وخاصة تلك التى
 أدخلت على وسائل الاضاءة والتدفئة فى أواخر العصر العثمانى ، مما يسدل
 على خصوبة خيالهم ، وحبهم للابتكار ، وتأقلمهم مع ماجد على هذه الوسائل.

أولا : وسائل الاضاءة :

ومن أهمها الشمعدانات ، والثريات ، والقناديل .

(أ) الشمعدانات :

جمع شمعدان ، وهى لفظة فارسية معربة ، مكونة من (شمع) العربية ،
 و (دان) الفارسية ، التى تعنى الوعاء^(١) ، وقد مرت الشمعدانات
 العثمانية بأربع مراحل ، الأولى صممت شمعداناتها على النسق الذى كان
 معروفا قبل العصر العثمانى ، والثانية تجلى فيها الطراز العثمانى
 الخالص ، والثالثة بدت متأثرة بصفة رئيسة بالأسلوب الأوربى الوافد ،
 والرابعة صممت شمعداناتها بشكل غير معهود ، الغرض منه ملائمة للتطور
 الذى جد على وسائل الاضاءة بعد اكتشاف الكهرباء فى أواخر العصر العثمانى ،
 وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لشمعدانات كل مرحلة .

المرحلة الأولى :

يمكن تحديد هذه المرحلة من حيث هى طراز ابتداء من القرن الثامن
 الهجرى (الرابع عشر الميلادى) حتى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس
 عشر الميلادى) ، وهذا التحديد لاينفى استمرار هذه المرحلة على نطاق ضيق
 بعد هذا التاريخ .

وقد صممت شمعداناتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصر العثمانى

(١) نخبة من الأساتذة : ن . م . س ، ص ٢٢٥ .

والذى كان معاصرا له فى بداية هذا العصر ، حيث تتميز شمعدانات هذه المرحلة بقاعدتها المخروطية الشكل غير الكاملة ، حيث تنبعج من أسفلها وتضيق تدريجيا من أعلاها . أما بدن الشمعدان فيتوسط سطح القاعدة ، وهو قصير ، وتتخلله عدة انبعاجات ، ويتخذ رأسه فى معظم الأحيان شكل القاعدة (١) وفى بعض الشمعدانات أضيف فى أعلاها ما يشبه الوعاء ، لضمان عدم سـيـلان الشمع (٢) .

ومن الملاحظ أن شمعدانات هذه المرحلة مصنوعة من النحاس ، وبسيطة من الناحية الزخرفية ، وذلك بعكس الشمعدانات السلجوقية والمملوكية ، التى تحفل بشراء زخرفي رائع ، وخاصة تلك المنفذة على وفق أسلوبى الحفر ، والتكفيت .

المرحلة الثانية :

وتبدأ من القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) ، وقد تجلّى فى هذه المرحلة الطراز العثماني الخالص ، حيث صممت شمعداناتها على عدة أشكال ، من أهمها الشمعدانات التى شكلت فوهاتها على هيئة زهرة السوسن وهذا الشكل ورد على ثلاثة نماذج ، الأول شكّلت القاعدة على وفق تصميم قاعدات شمعدانات المرحلة السابقة ، أما البدن فتتخلله انبعاجات على هيئة زهرة السوسن ، وكذلك شكّلت الفوهة على النسق نفسه . (٣)

والأنموذج الثانى تأخذ قاعدته شكل طبق (غطاء) ، أما البدن فتتخلله عدة انبعاجات ، السفلي دائري الشكل ، والذى يعلوه على هيئة زهرة السوسن ، ويتكرر هذا التشكيل بالتناوب مرة أخرى ، وركب على سطح الزهرة وعاء يبرز عن محيطها ، وفوق هذا الوعاء شكلت فوهة الشمعدان على

(١) انظر اللوحات رقم (١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤) شكل رقم

(١٩٨/٣٢ - ٦) من هذه الرسالة .

(٢) انظر اللوحات رقم (١٩٨ ، ٢٠٢) من هذه الرسالة .

(٣) انظر اللوحات رقم (٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩) الاشكال رقم (٨/٣٢ ، ٩/٣٢ ،

١١/٣٢) من هذه الرسالة .

هيئة زهرة السوسن أيضا . (١)

ويتميز هذا الأنموذج بطوله الفارع ، وبذلك فهو يعد باكورة انتاج العثمانيين للشمعدانات الطويلة ، وهذا الأنموذج لدينا منه اثنين يماثلان بعضهما تماما ، وهما محفوظان في متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول .

وبالنسبة للأنموذج الثالث من شمعدانات هذا الشكل فأول ما يلفت الانتباه اليها ضخامتها ، وتميزها عن غيرها بالتضليع الرأسي ، حيث شكلت من جزئين متماثلين ، كل منهما على شكل زهرة السوسن ، السفلي أكبرهما . ونلمس أوجه الفرق بين هذا الأنموذج من الشمعدانات في فوهة الشمعدان ، فقد وردت الفوهة على شكل طاسة في أغلب الشمعدانات (٢) ، وشكلت في شمعدانات أخرى على هيئة صحن مغطى ، يتوسط سطحه بروز دائري مفرغ ، وهو الموضع الذى يثبت فيه الشمع . (٣)

أما الشكل الثانى من شمعدانات هذه المرحلة فيماثل الأنموذج الثالث من الشكل الأول ، من حيث تعدد مواضع الشمع ، ولكنه صمم بشكل مختلف ، حيث يلاحظ أن قاعدته على شكل غطاء غير عميق ، أما البدن فيمتاز بطوله الفارع ، وهو مكون من جزئين متماثلين ، بكل منهما انبعاجان ، أحدهما كبير ، والآخر صغير ، وقد نفذ في الجزئين بالتعاكس ، بغرض احداث التوازن فى التصميم ، ويفصل هذين الجزئين عن بعضهما وعاء تخرج من جوانبه سبع أنابيب محنية قليلا الى أعلى ، مشكلة مواضع الشمع ، كما شكل أعلى البدن

-
- (١) انظر اللوحة رقم (٢٠٥) شكل رقم (٧/٣٢) من هذه الرسالة .
 (٢) انظر اللوحات رقم (٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤) الاشكال رقم (٢٢/٣٢) ،
 (٢٤،٢٣) من هذه الرسالة .
 (٣) انظر لوحة رقم (٢١٥) شكل رقم (١٦/٣٢) من هذه الرسالة .

على النسق نفسه ، ولكن يلاحظ أن الوعاء أصغر من مثيله السفلي ، وفوهة بدن الشمعدان تنطلق من وسط هذا الوعاء فى إطار قطر البدن ، ولو حسبنا عدد مواضع الشمع لوجدناها خمسة عشر موضعا . (١)

وبالنسبة للشكل الثالث فقاعدته على شكل غطاء عميق ، ذى حواف كبيرة ، بها ستة نتوءات بارزة ، أما البدن فهو من أسفله وأعلاه على شكل قنديل مماثل لذلك الطراز من المشكاوات الخزفية ، والزجاجية الذى انتشر بصفة رئيسة منذ العصر السلجوقى . أما المنطقه المحصورة بينهما فهى عبارة عن أربعة أعمدة متداخلة دائريا من منتصفها . (٢)

وفيما يتعلق بالشكل الرابع من شمعدانات هذه المرحلة فتماثل قاعدته شمعدانات المرحلة الأولى ، ولكنها شديدة الانبعاج من أسفلها بشكل ملفت للنظر ، كما إنعدم وجود البدن ، حيث اقتصر الصانع على بروز دائري قصير بمنتصف سطح القاعدة ، يثبت فيه الشمع . (٣)

والشكل الخامس من شمعدانات هذه المرحلة قاعدته على هيئة قبة مخروطية متدرجة العمق ، وبدن رفيع وطويل ، تتخلله عدة انبعاجات ، وفوهة دائرية الشكل . (٤)

والسادس ذو قاعدة مربعة ترتكز أركانها السفلية على شكل كروي ، ويتوسط سطح هذه القاعدة شكل دائري ، أما بدن الشمعدان فهو منبعج من منتصفه بصورة ملفتة للنظر ، كما شكل رأسه على هيئة كوب ذى قعر صغير ، وفوهة واسعة . (٥)

أما الشكل السابع فهو ذو قاعدة على هيئة غطاء ، وبدن من أسفله

(١)	انظر لوحة رقم (٢٢٦)	شكل رقم (٢٦/٣٢)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " (٢٢٧)	" " (٢٧/٣٢)	" " "
(٣)	" " " (٢١١)	" " (٢٣/٣٢)	" " "
(٤)	" " " (٢١٨)	" " (١٨/٣٢)	" " "
(٥)	" " " (٢٢٨)	" " (٢٨/٣٢)	" " "

ضيّق ، وفوهته شكّلت على هيئة كأس تم تسنين حوافها العلوية ، وتخريّم جوانبها . (١)

والشكل الثامن تشبه قاعدته قاعدات المرحلة الأولى ، أما بدنه فنصفه السفلي يشبه الى حد ما شمعدانات المرحلة الأولى أيضا ، ونصفه العلوي - الذى يفصله عن السفلي بروز دائري على هيئة صينية - تتخلله عدة انبعاجات أما فوهته فشكّلت على هيئة قنديل . (٢)

وفيما يتعلق بالشكل التاسع من أشكال الشمعدانات العثمانية الخالصه فهو ذو قاعدة كبيرة جدا على شكل قبة ، وبدن دائري من أسفله ، وعلى شكل طاسة فى وضع مقلوب ، وفوهته دائرية الشكل (٣) .

أما الشكل العاشر فذو قاعدة على شكل قبة غير عميقة بحواف سطحها نتوءات بارزة ، أما البدن فهو دائري منبعج من أسفله ، ووسطه على شكل صحن مغطى بغطاء على شكل قبة مضلعة رأسيًا ، وبحوافه عدة أنابيب لوضع الشمع فيها ، وشكّل أعلى البدن على هيئة شكل سداسى الاضلاع فى وضع رأسى ومخرم ، أما الفوهة فهي دائرية الشكل وصغيرة . (٤)

والشكل الحادى عشر قاعدته على شكل غطاء صحن غير عميق ، وبدنه ضيق من أسفله ومتسع من أعلاه مع تظليعه رأسيًا ، أما الفوهة فهي دائرية الشكل وفتحتها أكبر من قطر البدن (٥) .

والشكل الثانى عشر من أشكال الشمعدانات العثمانية الخالصة ذو قاعدة على هيئة قبة عميقة مضلعة تظليعا رأسيًا من أعلاها ، أما البدن فهو دائري ، وتتخلله عدة انبعاجات كمثرية الشكل فى وضع مقلوب وفوهته دائرية ضيقة الفتحة . (٦)

(١)	انظر لوحة رقم	(٢١٤)	شكل رقم	(١٥/٣٢)	من هذه الرسالة
(٢)	" "	(٢٢٩)	" "	(٢٩/٣٢)	" "
(٣)	" "	(٢٣٠)	" "	(٣٠/٣٢)	" "
(٤)	" "	(٢٣١)	" "	(٣١/٣٢)	" "
(٥)	" "	(٢٣٢)	" "	(٣٢/٣٢)	" "
(٦)	" "	(٢٣٣)	" "	(٣٣/٣٢)	" "

المرحلتان الثالثة والرابعة :

تزامن ظهور هاتين المرحلتين مع اقبال العثمانيين على الاسلوب الأوربي الوافد من جهة ، واكتشاف الكهرباء ، وتعميمها على وسائل الاضاءة من جهة أخرى ، ولذلك يصعب فصل هاتين المرحلتين عن بعضهما ، ومن هذا المنطلق أمكن تقسيم شمعداناتهما الى نوعين ، الأول ذو فوهة واحدة ، والآخر متعدد الفوهات .

النوع الأول :

وقد وردت شمعداناته على تسعة أشكال ، الأول لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة مستطيلة رأسيا ، وبدن دائري مضلع رأسيا أيضا ، ومنبعج من أسفله ، وفوهته دائرية^(١) ، والآخر ذو قاعدة مربعة ، وبدن مضلع رأسيا على هيئة كأس .^(٢)

والشكل الثانى ذو قاعدة مثلثة ، وبدن نصفه السفلي على شكل قبة مخروطية مضلعة رأسيا ، فى وضع مقلوب ، والعلوي دائري منبعج الى الخارج من أسفله وأعلاه ، ويرتكز هذا البدن على ثلاث أرجل على هيئة فرع نباتى يرتكز كل منها على الزاوية المقابلة له بسطح القاعدة ، كما ينتهى رأسيه بشكل وردة .^(٣)

والشكل الثالث لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة مربعة ترتكز زواياها على شكل كروي ، ويتوسط سطحها شكل نصف كروي على هيئة قبة محزوزة ، ينطلق من منتصف سطحها بدن الشمعدان ، الجزء السفلي منه محزوز ، والأوسط مضلع رأسيا ، والعلوي تتخلله نتوءات تبرز عن سمتة ، والفوهة مضلعة تأخذ

-
- | | | | |
|-----|-----------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم (٢٣٨) | شكل رقم (٣٨/٣٢) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " (٢٣٩) | " " (٣٩/٣٢) | " " " (٣٩/٣٢) |
| (٣) | " " " (٢٣٤) | " " (٣٤/٣٢) | " " " (٣٤/٣٢) |

شكل زهرة (١). والآخر لا يختلف عنه كثيرا ، ولكن قاعدته على شكل نجمة ، والجزء الأوسط من بدنه مضلع تضليعا رأسيا مائلا (٢).

والشكل الرابع لدينا منه أيضا أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة على هيئة قبة جوانبها السفلية مضلعة ، وترتكز على أرجل قصيرة كروية الشكل ، أما بدنه فمن أسفله على هيئة كمثرية ، عليها شكل يشبه الصحن المغطى ، يعلوه شكل مغراف ، عليه شكل يشبه الصحن المضلع ، يتوسطه شكل دائري من أسفله ، وعلى شكل قبة من أعلاه ، ويتوسط سطحه فوهة الشمعدان المشكّله على هيئة دائرية (٣).

أما الأنموذج الآخر فذو قاعدة دائرية على هيئة قبة بجوانبها عدة أرجل ، وبدنه من أسفله مسلوب ، وفوهته على شكل طاسة ، يتوسطها بيت الشمعة المشكّله على هيئة دائرية (٤).

وفيما يتعلق بالشكل الخامس فلدينا منه أربعة نماذج ، الأول قاعدته على شكل غطاء صحن ، وبدنه يضيّق من أسفله ، ثم يتسع تدريجيا الى أعلى ، وفوهته على شكل زهرة عليها ما يشبه الصحن (٥) ، والثاني يختلف عنه فى كون قاعدته على شكل قبة ناقصة ، وبدن مضلع رأسيا (٦).

والثالث قاعدته متعددة الأضلاع ، عليها شكل قبة مسلوقة ، وبدن يتسع من أسفله ويضيّق من أعلاه ، وفوهته تماثل سابقه ، ولكنها مغطاة (٧).

والرابع ذو قاعدة على شكل قبة متدرجة ، وبدن مماثل لسابقه ، ولكنه أطول منه ، وفوهته مشكّلة على هيئة زهرة الأكنّس (٨).

(١)	انظر لوحة رقم (٢٣٥)	شكل رقم (٣٥/٣٦)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " (٢٣٧)	" " (٣٧/٣٦)	" " "
(٣)	" " (٢٤٠)	" " (٤٠/٣٦)	" " "
(٤)	" " (٢٤١)	" " (٤١/٣٢)	" " "
(٥)	" " (٢٤٦)	" " (٤٦/٣٦)	" " "
(٦)	" " (٢٤٧)	" " (٤٧/٣٦)	" " "
(٧)	" " (٢٤٣)	" " (٤٣/٣٦)	" " "
(٨)	" " (٢٤٢)	" " (٤٢/٣٢)	" " "

والشكل السادس لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة مستطيلة ، وبدنه من أسفله على هيئة كأس مضلع تضليعا رأسيا مائلا ، ثم تتخللـــــــــــــــــه نتوءات بارزة على هيئة صحن مسنن ، يعلوها جزء مضلع رأسيا ، ينتهى فى رأسه بعدة انبعاجات وفوخته دائرية الشكل . (١)

أما الآخر فلا يختلف عن سابقه كثيرا ، ولكن قاعدته متعرجة ، كما انعدم التضليع الرأسى الموجود فى أعلى البدن فى الأنموذج السابق ، كذلك لا أثر للانبعاجات المشاهدة فى سابقه . (٢)

والشكل السابع لدينا منه أنموذجان أيضا ، أحدهما ذو قاعدة دائرية ، كبيرة الحجم ، يتوسطها شكل قبة مضلعة تضليعا رأسيا مائلا ، ثم بدن متسع من أسفله وضيق من أعلاه ، أما الفوهة فقد شكلت على هيئة زهرة (٣) . والآخر يماثله ، ولكن فوخته شكلت على هيئة (فانوس) مضلع (٤) .

أما الشكل الثامن فقاعدته متعرجة ، مضلعة الجوانب ، يتوسطها شكل قبة ناقصة ، ثم بدن دائري وفوهة على شكل كأس ومن الملاحظ أن شكل القبة والبدن مضلعان ، ففى القبة التضليع رأسيا ، أما البدن فمضلع تضليعا رأسيا مائلا (٥) .

والشكل التاسع فقاعدته مسدسة على ثلاثة أدوار ، يعلوها بدن منبعج من أسفله ، ثم نتوءات بارزة متعددة الاضلاع ، أما الجزء العلوي فهو مضلع رأسيا ، ينتهى فى رأسه بشكل كأس (٦) .

(١)	انظر لوحة رقم (٢٤٨)	شكل رقم (٤٨/٣٦)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " (٢٤٩)	" " (٤٩/٣٢)	" " "
(٣)	" " (٢٤٤)	" " (٤٤/٣٢)	" " "
(٤)	" " (٢٣٦)	" " (٣٦/٣٢)	" " "
(٥)	" " (٢٤٥)	" " (٤٥/٣٢)	" " "
(٦)	" " (٢٥٠)	" " (٥٠/٣٢)	" " "

النوع الثانى :

وهو المتعدد الفوهات ، وقد وردت شمعدانات هذا النوع على ثلاثة أشكال ، الأول لدينا منه أنموذجان ، كلاهما على شكل نخلة ، أحدهما ذو قاعدة خشبية مربعة ، يتوسطها أرضية نباتية عليها غزال وأسد فى بعض الشمعدانات (١) ، ونسر وغزال فى شمعدانات أخرى (٢) ، وينطلق من هذه الأرضية جذع الشجرة الذى يمثل بدن الشمعدان ، ثم تنتهى بفوهات متعددة على شكل زهرة ، ويتخللها سعف النخل .

أما الأنموذج الآخر فذو قاعدة متعرجة ، ينطلق من منتصف سطحها جذع الشجرة الذى يشكل بدن الشمعدان ، وينتهى بعدة فوهات دائرية ، يتخللها سعف النخل ، ونظرا لطول البدن فقد قام الصانع بعمل أربعة أعمدة مقوسة ، واحد منها على شكل سعفة نخيلية ، بحيث يتصل رأسها بأسفل البدن ، ورأسها الآخر بالزاوية المقابلة له على سطح القاعدة (٣) .

والشكل الثانى على هيئة زهرة ، قاعدته على شكل غطاء صحن يرتكز على أربعة أرجل ، تمثل امتداد حافة الصحن ، أما البدن فهو من أسفله ضيق ، ومن منتصفه متعدد الانبعاجات ، وينتهى بشكل زهرة كبيرة مفتوحة ، تنطلق منها فروع نباتية ، ينتهى كل منها بشكل زهرة . ومن الملاحظ وجود مقبضين بمنتصف البدن ، يحمل من خلالهما الشمعدان (٤) .

أما الشكل الثالث فلدينا منه أنموذجان ، أحدهما قاعدته على شكل جزء من جذع شجرة ، يرتكز على عدة أرجل تشبه المخالب ، وبدنه بيضاوى الشكل من أسفله ، ودائري من أعلاه ، وينتهى بعدة فروع تنحدر الى أسفل ، ثم تقوس الى أعلى ، بحيث ينتهى كل منها بشكل دائري توضع بداخله الشمعة . (٥)

(١)	انظر لوحة رقم (٢٥٨)	شكل رقم (٥٨/٣٦)	من هذه الرسالة
(٢)	" " (٢٥٩)	" " (٥٩/٣٦)	" " "
(٣)	" " (٢٦٠)	" " (٦٠/٣٦)	" " "
(٤)	" " (٢٦١)	" " (٦١/٣٦)	" " "
(٥)	" " (٢٦٢)	" " (٦٢/٣٦)	" " "

والآخر قاعدته مسددة على دوريين ، وبدنه دائري الشكل ، محزوز من أسفله ، ومضلع رأسيا من أعلاه ، وفوهته دائرية يخرج منها عدة فروع تسير أفقية الى الخارج ، ثم تنحرف الى أعلى ، وينتهى كل فرع منها بفوهة دائرية تمثل موضع الشمع (١) .

ويتضح مما سبق أن الشمع لم يعد الوسيلة الوحيدة للاضاءة بـعد اكتشاف الكهرباء ، مما كان له أثره الكبير فى إحداث تغيير جذري فى تصميم الشـمعدانات بـعامه ، والشماعة (الفوهة) بشكل خاص ، حيث صممت لتستوعب أكبر قدر ممكن من الشمعات ، وفى ضوء ماتقدم فقد أطلقت على شمعدانات هذه المرحله اسم (الشمعدانات الكهربائيه) .

ومجمل القول : أننا لاحظنا أن هذا النمط من الشمعدانات لم يستخدم بكثرة ، لاعتبارات من أهمها : أن الشمعدانات التي كانت سابقا تضياء بواسطة الشمع رُكِّبَ في فوهاتها شمعات كهربائية ، كما أجريت بالعماء العثمانيه التوصيلات الكهربائية اللازمة ، وأدى هذا الأمر الى إضلال صناعة الشمعدانات ، مما نتج عنه إندثار هذه الوسيلة ، وبذا ودع العالم الاسلامى وسيلة مهمة كان لها الأثر الوظيفى البارز طوال العصر الاسلامى .

ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام على الشمعدانات العثمانية ، تعدد أحجامها ، ويرجع ذلك الى مساحة المكان الموضوعة فيه ، وقد تبين لى أن شمعدانات المرحلة الأولى تميزت بالقصر ، وشمعدانات المرحلتين الثانية والثالثة إتسمت بأنها متوسطة الارتفاع ، على حين جاءت شمعدانات المرحلة الرابعة طويلة جدا ، وبذلك تعد من أطول الشمعدانات الاسلامية حيث يبلغ ارتفاعها ١٨١ سم .

ولكي يحافظ الصنّاع على توازن الشمعدانات بالأماكن الموضوعة فيها ، فقد استخدموا عدة وسائل ، الأولى أن تكون القاعدة منبعجة من أسفلها بشكل ملفت للنظر ، وكان هذا الأسلوب مفضلا في شمعدانات المرحلة الأولى (٢) .

(١) انظر لوحة رقم (٢٦٣) شكل رقم (٦٢/٣٢) من هذه الرسالة .

" " " (13/32) " " (211) " " " (2)

والثانية توضع خروم بأسفل طرف القاعدة بحيث يمكن تثبيت الشمعدان من خلالها بواسطة مسامير (١). والثالثة تم حرم الحافة العلوية من القاعدة، بحيث يبرز عن سمت القاعدة في شكل حلقة دائرية الشكل يربط بواسطتها الشمعدان (٢)، والوسيلة الرابعة تُعَرَّجُ أطراف القاعدة بحيث تثبت بين أوتاد مثبتة في الأرض (٣)، والخامسة تكون القاعدة كتلة واحدة ثقيلة الوزن، مع نحافة البدن (٤)، والسادسة تصمم القاعدة على هيئة صفوحة دائرية كبيرة (٥).

وفيما يتصل بجهود الصناع في سبيل عدم تسرب الشمع بعد ذوبانه على الأرضية التي يوضع عليها الشمعدان - خاصة أنها في أغلب الأحيان توضع على أرضية مفروشة بالسجاد الفاخر - فقد عمدوا الى عدة وسائل أيضا منها : أن يتسرب الشمع على السطح العلوي للقاعدة (٦)، أو تصمم القاعدة على شكل صينية (٧)، أو تشكل الفوهة على هيئة صحن (٨)، أو يوضع الشمعدان على قاعدة خشبية، أو على دكة رخامية على جانبي المحراب وقد شاهدت هذين الأسلوبين في العماثر العثمانية .

(ب) الثريات :

جمع ثريا ، وتختلف عن المصباح في كونها أكبر حجما منه ، وأكثر من حيث عدد المزايت أو الشمعات ، وفضلا عن ذلك فان المصباح أحد المكونات الرئيسة للثريا ، ولذلك يلاحظ أنها عادة ماتعلق بمنتصف سقف المكان

-
- | | | | |
|-----|-----------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم (٢٢٧) | شكل رقم (٢٧/٣٢) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " (٢٠٧) | " " (٩/٣٢) | " " " |
| (٣) | " " " (٢٤٥) | " " (٤٥/٣٢) | " " " |
| (٤) | " " " (٢٥١) | " " (٥١/٣٢) | " " " |
| (٥) | " " " (٢٤٤) | " " (٤٤/٣٢) | " " " |
| (٦) | " " " (٢١٣) | " " (١٤/٣٢) | " " " |
| (٧) | " " " (٢٣١) | " " (٣١/٣٢) | " " " |
| (٨) | " " " (٤٤٦) | " " (٤٦/٣٢) | " " " |

المراد اضاءته ، وخاصة اذا كانت مساحته كبيرة .

وقد مرت الثريات العثمانية بثلاث مراحل ، يهمننا منها المرحلتان الأولى والثانية ، أما الثالثة فلا تدخل فى نطاق بحثنا ، حيث تزامنت ظهورها مع اكتشاف الكهرباء فى أواخر العصر العثمانى ، فأدى هذا الأمر الى صنع الثريات من الزجاج ، والكرستال (البللور الصخرى) ، بدلا من المعادن ، لأن هاتين المادتين تلائمان تماما الأسلوب الجديد فى الانارة .

المرحلة الأولى :

وتمتد حتى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، وقد صممت ثرياتها على أشكال مختلفة ، تجلى فى معظمها التأثر الكبير بالثريات السلجوقية والمملوكية ، فمن هذه الأشكال تشكيل الثريا على هيئة شكل ثمانى الأضلاع ، محزّم ، بأسفله المزاييت ، وثبت بكل ركن من أركانه العلوية قضيب ، ينطلق الى أعلى بشكل مائل الى الداخل ، بحيث تتجمع كلها أسفل شكل على هيئة قبة ، ثبت بأعلىها خُطافٌ تعلق بواسطته الثريا . (١)

وقد عرف هذا التصميم فى العصر السلجوقى ، ومن أمثلة ذلك ثرياسا نحاسية يرجع تاريخها للقرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، محفوظة فى مجموعة كير بلندن (٢) ، كما شاع هذا الشكل بعمائر السلاجقة . (٣)

أما الثريات العثمانية التى صممت على نسق الثريات المملوكية فلدينا من ذلك أنموذجان ، الأول مكون من ثلاثة أجزاء متباعدة ، تتصل ببعضها بواسطة سلاسل ، فالجزء السفلى عبارة عن وعاء دائري الشكل ، به

(١) انظر لوحة رقم (٢٧١) شكل رقم (٨/٣٣) من هذه الرسالة .

(٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 165.

(٣) أوقطای أصلا نابا : ن . م . س . الأشكال رقم ٦١ ، ٩٨،٦٤ .

مجموعة من المزايت ، والأوسط على شكل قبة ، والعلوي أنموذج مصغر للأوسط ، ويمثل نقطة تجمع السلاسل المنطلقة من أسفل الثريا ، ويتوسط سطحه خطاف التعليق .

أما السلاسل فهي أربع ، ثلاث تثبت بالحافة العلوية لجوانب وعاء المزايت ، وذلك على مسافات متباعدة ومتساوية ، بحيث تخترق حواف الجزء الأوسط ، وتثبت فى حافة الجزء العلوي .

ولاحداث التوازن بين أجزاء الثريا فقد عمد الصانع الى أن يتوسط كل سلسلة شكل كروي . والسلسلة الرابعة تنطلق من السنجق الذى يتوسط سطح الجزء الأوسط ، لتستقر فى منتصف التجويف الداخلى للجزء العلوي . (١)

وهذا التصميم مستوحى من تصميم بعض الثريات المملوكية التى صنعت فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) ، ومن أمثلة ذلك ثريا نحاسية مسجل عليها اسم الأمير قوصون الناصري ، والصانع بدر الدين ابن أبى يعلا (٧٣٠ هـ / ١٣٣٠ م) ، وهى محفوظة حاليا بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة . (٢)

أما الأنموذج الثانى فتجسد فيه الأسلوب المملوكي ، حيث شكلت الثريا على شكل مخروطي سداسي الأضلاع ، توج بقبة مضلعة ، يتوسط سطحها سنجق متعدد الانبعاجات ، بأعلاه حلقة يُدخَلُ فيها خطاف التعليق ، أما المزايت فهي بأسفل الثريا ، وقد عمد الصانع الى تخريم هذه الثريا ، بغرض نفاذ الضوء ، كما يلاحظ وجود باب صغير فى أحد جوانب الشكل السداسي المضلع ، وذلك لاستخدامه فى وضع الزيت والفتيل فى مواضعها بداخل الثريا (٣) .

(١) انظر لوحة رقم (٢٧٠) شكل رقم (٧/٣٣) من هذه الرسالة .
 (٢) Eva Baer : Metal Work in Medieval Islamic Art, p1.31, published by stat University of New York Press, Albany
 In 1983 , State University of New York.

(٣) انظر لوحة رقم (٢٦٥) شكل رقم (٢/٣٣) من هذه الرسالة .

وقد كان هذا التصميم شائعاً في الثريات المملوكية ، ومن أمثلة ذلك ثريتان نحاسيتان محفوظتان في متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، احدهما مسجل عليها اسم السلطان قايتباي المتوفى سنة ١٤٩٦م/٩٠١هـ^(١) ، والآخرى في متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول ، يعود تاريخها للقرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى)^(٢) .

كما وردت ثريات هذا الأنموذج بشكل آخر حيث صممت قاعدتها على هيئة صينية يعلوها وعاء دائري مقلع ، ثم قبة يتوسطها قضيب متعدد الانبعاجات ينتهي رأسه بخطاف التعليق^(٣) . وقد عرف هذا الشكل فى العصر المملوكي^(٤) .

المرحلة الثانية :

وهى معاصرة للأولى ، ولكنها تمتد الى أواخر القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) ، وقد تميزت ثريات هذه المرحلة بكبر الحجم بشكل لـم يسبق له مثيل من قبل ، حيث أنها عادة ماتكون دائرية الشكل يصل قطرها فى بعض الثريات الى مايربو على عشرة أمتار ، ويعزى هذا الأمر لطبيعة تخطيط المسجد العثمانى الذى أصبح مكوناً من بيت طلاه (رواق القبلة) كبير جداً ، مما يقتضى ايجاد ثريا كبيرة الحجم ، ينتشر نورها فى هذه المساحة الكبيرة ، ولذلك تركز اهتمام الصناع على التصميم مع الاقلال من وزنها قدر الامكان ، فجاءت خالية من الزخرفة .

ولدينا من هذه الثريات نوعان ، احدهما ثريات تتوسط بيت الصلاة (رواق القبلة) ، والآخرى تتوسط جوانب المسجد ، فالنوع الأول أكبر حجماً ، وأكثر تعقيداً من النوع الثانى ، وقد وردت ثرياته على عدة أشكال ، الأول يلاحظ فيه أن الثريا شكلت على هيئة قبة ، تشبه الى حد ما قفص الطائر ، ولم يكتف الصانع بذلك فحسب ، بل قام بتشكيل قضبان حديدية فوق الثريا متجاوزة محيطها ، وفى وضع مائل ، بما يشبه الطباق النجمى ، وقد قام الصانع بتثبيت الثريا بواسطة مجموعة كبيرة من السلاسل تنطلق من الثريا

(١) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٥٢٦ .

(٢) معرض الفنون الاسلامية : (معرض الفنون المعدنية والخشبية الاسلامية) لوحة ١٢ ، الذى أقيم بمدينة استانبول فى الفترة من ٧ رجب - ١٣ ذى الحجة ١٤٠٣هـ / ٢٠ ابريل - ٢٠ سبتمبر ١٩٨٣م بمدينة استانبول ، بمناسبة مرور ١٤٠٠ عاماً على الهجرة النبوية .

(٣) انظر لوحة رقم (٢٧٢) شكل رقم (٩/٣٣) من هذه الرسالة

(٤) Gaston Wiet : Catalogue Genral Du Musee Arab Du Caire (٤) (objects En Cuivre) , pL. XX. No. 239, Edition photographique De L'edition originale-Imprimerie De L'iaoc, 1232 Imprimeepar : L'Organisation Egyptienne General Du Livre 1984.

فى توزيع ينسجم مع هدف الصانع فى الحفاظ على توازن الثريا ، وتلتقي هذه السلاسل مع بعضها عند نقطة محددة ، ثم ثبتت فى منتصف تجويف القبة (المركز) (١)

أما الشكل الثانى من أشكال هذا النوع من الثريات فقد جاءت على هيئة طبق نجمي (٢) ، والثالث يلاحظ فيه أنها عبارة عن مجموعة من الدوائر التى بداخل بعضها ، ويتوسط الداخلية نجمة (٣) ، والرابع صممت فيه على شكل قبة (٤) ، والخامس على شكل طاسة ذات غطاء مخروطي الشكل (٥) ، والسادس شكلت الثريا على هيئة زهرة السوسن (٦) ، والشكل السابع صممت فيه الثريا على هيئة وردة (٧) ، والشكل الثامن صممت ثرياه على شكل يشبه الى حد ما خصلة العنب (٨) ، أما الشكل التاسع فقد صممت ثرياه على شكل هرمي مكونا من عدة أشكال دائرية تشبه الصينيات ، وتتدرج فى الحجم من الأسفل الى الأعلى ، وتتصل ببعضها بواسطة سلاسل (٩) .

وفيما يتعلق بالنوع الثانى من ثريات المرحلة الثانية فقد وردت ثرياته على عدة أشكال ، أولها وردت الثريا دائرية الشكل ، بداخلها نجمتان متعاكستان فى بعض الثريات (١٠) ، أو نجمة واحدة فى ثريات أخرى (١١) ، وثانيها شكلت على هيئة دائرية تماسها متعرج ، وبداخلها نجمتان متعاكستان (١٢) ، وثالثها صممت على شكل دائري بداخله نجمتان متعاكستان ، كل زاوية من زواياهما تتغلان مع بعضهما من الخارج بشكل على هيئة العقد (١٣)

(١)	انظر لوحة رقم	(٢٦٦)	شكل رقم	(٣/٣٣)	من هذه الرسالة .
(٢)	"	"	"	(٢٧٥)	"
(٣)	"	"	"	(٢٧٣)	"
(٤)	"	"	"	(٢٧٦)	"
(٥)	"	"	"	(٢٨٠)	"
(٦)	"	"	"	(٢٧٨)	"
(٧)	"	"	"	(٢٨٣)	"
(٨)	"	"	"	(٢٨٨)	"
(٩)	"	"	"	(٢٧٢)	"
(١٠)	"	"	"	(٢٨٦)	"
(١١)	"	"	"	(٢٧٤)	"
(١٢)	"	"	"	(٢٦٧)	"
(١٣)	"	"	"	(٢٨٧)	"

ورابع هذه الأشكال وردت الثريا على شكل جرة^(١)، والشكل الخامس صمم على شكل مخروطي ناقص من أعلاه وأسفله^(٢). أما الأخير فهو على هيئة قفص طائر.^(٣)

(ج) القناديل :

جمع قنديل ، ويعرف أيضا باسم سراج ، ومصباح ، ونبراس ، والقنديل أصغر من الشريا ، وقد مرت القناديل العثمانية بمراحل ثلاث ، الأولى صممت قناديلها على النسق الذى كان معروفا قبل ذلك ، وبخاصة فى العصر المملوكي ، والثانية ظهر فيها الطراز العثماني الخالص ، والثالثة شُكِّلَت قناديلها لتواكب التطور الذى جد فى وسائل الانارة . وبيان ذلك على النحو التالى :

المرحلة الأولى :

يمكن إرجاع تاريخ هذه المرحلة الى أوائل العصر العثماني ، وقد شكلت قناديلها على هيئة مزهرية ، قاعدتها مخروطية الشكل ناقصة ، وبدنها شبه كروي ، منبعج الى الخارج ، ورقبتها مخروطية الشكل ناقصة ، ولكن في وضع مقلوب ، حيث يبدو اتساع فتحتها ، بغرض نفاذ النور ، وبقائه مشتعلا ، ويتم تعليق هذا القنديل من خلال عدة مصبغات مثبتة في الجزء العلوي من البدن ، حيث تُدخَل فيها سلاسل تتجمع عند نقطة معينة . (٤)

وقد ظهرت بدايات هذا التصميم بالمعادن فى العصر السلجوقي^(٥) ، ثم ظهر متقنا وأستخدم على نطاق واسع فى العصر المملوكي منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) وخاصة بالزجاج ، والخزف^(٦) .

أما في العصر العثماني فقد أستخدم على نطاق واسع الخزف ، وخاصة

(١) انظر اللوحات رقم (٢٦٩ ، ٢٧٧ ، ٢٨٥) شكل رقم (٢٢ ، ١٤ ، ٦ / ٣٣) من هذه الرسالة .

(٢) انظر اللوحات رقم (٢٧٩ ، ٢٨٢) شكل رقم (١٩٠١٦/٣٣) من هذه الرسالة .

(٣) " لوحة رقم (٢٦٨) شكل رقم (٥/٣٣) " " " "

Ülker Erginsoy : A. E. R. 164. (289)

(٦) زكى محمد حسن : أطلس ، الأشكال رقم ٧٤٩ - ٧٥٨، ٧٥١ - ٧٦٠ ، ١٨١.

فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)^(١) ، وبالمعادن منذ
أوائل القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)^(٢) .

ويبدو أن طبيعة الوظيفة التي تضطلع بها القناديل حتمت على الصناع اتخاذ هذا التصميم ، لما لمسوا فيه من تأدية دوره الوظيفي بكفاءة واقتدار ، فضلا عن سهولة عمله ، وما يتمتع به من مظهر جذاب ، ولذلك استخدموه لعدة قرون ، ولم يتخلوا عنه الا عندما ظهرت الكهرباء ، التي أحدثت تغييرا جذريا على وسائل الاضاءة المعدنية كلها .

المرحلة الثانية :

منذ أواخر القرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادى) ظهر تصميم جديد للقناديل لم يكن معروفا من قبل ، حيث صممت قناديل هــذه المرحلة على هيئة دائرية ، غطاؤها على شكل قبة ضحلة ، يتوسطها فتحة دائرية بغطاء يماثل غطاء القناديل ، وعلى جانبي الفتحة شت خطاف التعليق . ومن الملاحظ أن الصانع قام بتخريم الغطاءين ، وذلك بغرض نفاذ النور (٣).

المرحلة الثالثة :

منذ القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي) صممت القناديل بشكل مغاير تماما لما كانت عليه قبل ذلك ، حيث ظهرت بتصميم فريد ، إتخذ أشكالا مختلفة من أهمها : تشكيل القناديل على شكل طبلية مخرمة^(٤) ، وأيضا

Istanbul : The Anatolian Civilisations,(Seljuk-Ottoman), By FilizGagman And others,R.235,237 , TopKapi palace Museum, Istanbul, 1983. (1)

(٢) انظر لوحة رقم (٢٨٩) شكل رقم (١/٣٤) من هذه الرسالة .

" " " (٤/٣٤) " " (٢٩٢) " " " ٣)

" " " (۷/۳۴) " " (۲۹۵) " " " (۴)

تصميمه على شكل صندوق مستطيل رأسي الوضع^(١) ، أو دائري في وضع رأسي^(٢) ، توج كل منها بقبة ، يتوسط سطحها مقبض يعلق من خلاله القنديل ، ويلاحظ أن كل جانب من جوانب هذا النمط قد عشق بالزجاج ، لكي ينفذ النور من خلاله .

كما وردت قناديل هذه المرحلة على شكل مزهرية ثبت بحافتها ثلاثة مقابض ، ربط بكل منها سلسلة ، بحيث تتجمع هذه السلاسل عند نقطة التجميع العلوية التي تمثل أهمية بارزة في احداث التوازن للقنديل أثناء التعليق^(٣) .

كما صمم القنديل على هيئة قبة عميقة يتخللها عدة انبعاجات بحيث تعلق في وضع مقلوب بواسطة ثلاث سلاسل ثبتت في المقابض المعدة لذلك بجوانب القنديل ، بحيث تلتقى هذه السلاسل حول شكل قبة يتوسط سطحها حلقة دائرية يدخل فيها خطاف التعليق^(٤) .

ثانيا : وسائل التدفئة :

تعد الكوانين الوسيلة المعدنية الوحيدة للتدفئة ، وعلى الرغم من أن وظيفتها الأصلية تتمثل في تدفئة المكان الواقع به ، فإنها أيضا تستخدم في تسخين الطعام والمشروبات التي تشرب ساخنة .

وقد أستخدمت المواقد المعدنية على نطاق واسع في العالم الاسلامي ، وبخاصة في الأقاليم التي يتميز مناخها بشدة البرودة ، وتساقط الثلوج ، ولذلك احتلت مكانة مرموقة عند العثمانيين .

ومما يؤسف له أن أغلب الكوانين - التي نحن بصدد دراستها - ترجع كلها للقرن الثالث عشر الهجري وأوائل الرابع عشر ، حيث لم أعثر الا على

-
- | | | | |
|-----|-----------------------|------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم (٢٩٦) | شكل رقم (٨/٣٤) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " (٢٩٧) | " " (٩/٣٤) | " " " |
| (٣) | " " " (٢٩٨) | " " (١٠/٣٤) | " " " |
| (٤) | " " " (٢٩٤) | " " (٦/٣٤) | " " " |

كانونين يمكن ارجاع تاريخهما الى القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) .

فبالنسبة للكانونين اللذين يعود تاريخهما للقرن التاسع الهجري ، فهما دائريا الشكل ومضلعان ، ويتضح الاختلاف فيما بينهما فى أشكال المقابض والأرجل ، فأحدهما ذو أرجل دائرية تخللها عدة انبعاجات ، أكبرها السفلى الذى شكل على هيئة نصف كروية ، أما المقبض فيعتبر امتدادا للأرجل ، حيث يأخذ شكلها (١) . أما الآخر فله أرجل متعرجة ، ومقبضان متقابلان بأسفل بدن الكانون . (٢)

وفيما يتعلق بكوانين القرن الثالث عشر الهجري ومابعده فلدينا منها نوعان ، أحدهما بغطاء والثاني بدون غطاء ، ففيما يتصل بالكوانين المغطاة فيلاحظ أنها الأكثر استخداما واتقانا أيضا .

وقد وردت الكوانين المغطاة على خمسة أشكال ، الأول لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة على هيئة صينية ترتفع عن الأرض قليلا ، ويتوسطها شكل دائري سداسي الاضلاع ، يأخذ سطحه شكل قبة ضحلة مضلعة ، ينطلق من منتصف سطحها عمود دائري منبعج من وسطه ، وعلى هذا العمود يرتكز بدن الكانون الذى يوضع فيه الفحم ، وهو نصف كروي الشكل ومضلع أيضا ، حنيت حافته الى الخارج ، مشكلة بروزا ظاهرا عن محيط البدن ، وقد غطي هذا الكانون بغطاء على شكل قبة عميقة ، يتوسط سطحها مصبع ذو رأس كروي الشكل ، يستخدم مقبضا فى حالة رفع الغطاء ، الى جانب وجود مقبضين على محور واحد بالحافة السفلية للغطاء (٣) .

أما الأنموذج الآخر فيشبه الأول مع بعض الاختلافات البسيطة ، حيث أنعدم وجود الشكل الدائري السداسي الاضلاع ، كما أن المسافة بين القاعدة

-
- | | | | |
|-----|-----------------------|------------------|----------------|
| (١) | انظر لوحة رقم (٢٩٩) | شكل رقم (١/٣٥) | من هذه الرسالة |
| (٢) | " " " (٣٠٠) | " " (٢/٣٥) | " " " |
| (٣) | " " " (٣٠١) | " " (٣/٣٥) | " " " |

والبدن أقصر من مثيلتها في الشكل الأول ، وفلا عن ذلك فان غطاء هذا الكانون أقل عمقا من غطاء الكانون السابق ، كما أن الثقوب الموجودة به أكثر وأوسع من الثقوب المنفذة في سابقه ، علاوة على أن الصانع أضاف مقبضين آخرين بأسفل حافة البدن ، وعلى محور متقابل (١) .

وبالنسبة للشكل الثاني فيتكون من الوعاء الذي يوضع فيه الفحم ، حيث شكل على هيئة صينية ، والغطاء على شكل قبة ، يتوسط سطحه مقبض على هيئة نسر في بعض الكوانين (٢) ، أو على شكل دائري في كوانين أخرى (٣) ، وبكل من الحافة السفلية لغطاء هذين الأنموذجين مقبضان على محور واحد .

والشكل الثالث لدينا منه عدة نماذج ، أولها الكوانين ذات القاعدة الدائرية التي تأخذ شكل صينية ، وبدن دائري الشكل مضع رأسيا يستند على عدة أرجل ، وغطاء على هيئة قبة غير كاملة من أعلاها ، على حافة سطحها مقبضان رأسيا الوضع ، وبالحافة السفلية من الغطاء مقبضان أيضا في وضع أفقي . (٤)

والأنموذج الثاني يماثل الأول ، ولكن يختلف عنه في أن الغطاء يأخذ شكل قبة تتسع من أسفلها وتضيق من أعلاها ، ويتوسط سطحها هلال بداخله نجمة ، كما يختلف هذا الأنموذج عن سابقه في عدم وجود المقبضين اللذين بحافة سطح القبة (٥) . والأنموذج الثالث يماثل سابقه ، ولكن يختلف عنه في أن البدن يأخذ شكلا قمعيا ، دائري الرأس ، كما يتميز هذا الأنموذج بطول أرجله ، ومن الملاحظ أن مقبضي الغطاء ثبتا أفقيا بجوانبه ، كما اكتفى الصانع بوضع هلال على الغطاء دون أن يضع بداخله نجمة كما في سابقه (٦) . والأنموذج الرابع يماثل الثالث تماما ، ولكن استعيط عن الهلال بشكل كروي،

(١)	انظر لوحة رقم (٣٠٢)	شكل رقم (٤/٣٥)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " (٣٠٤)	" " (٦/٣٥)	" " "
(٣)	" " " (٣٠٣)	" " (٥/٣٥)	" " "
(٤)	" " " (٣٠٥)	" " (٧/٣٥)	" " "
(٥)	" " " (٣٠٨)	" " (١٠/٣٥)	" " "
(٦)	" " " (٣١٠)	" " (١٢/٣٥)	" " "

كما أن المقبضين ثبتا بالحافة السفلية للغطاء ، وبالإضافة الى ذلك فلم
يقم الصانع بتخريم الغطاء. (١)

أما الشكل الثالث من أشكال الكوانين المغطاة فيماثل بعض نماذج
الشكل الثاني ، ولكنه يختلف عنها فى تغطية الكانون بغطاء دائري الشكل
غير مخرم ، به أربعة مقابض ، كما تم تسنين حواف القاعدة ، والحواف
العلوية للبدن . (٢)

وفيما يتعلق بالكوانين غير المغطاة فهى صغيرة الحجم ، وتأخذ شكل
طاسة ، وبحافتها العلوية ركب مقبضان فقط (٣) ، ونستثنى من ذلك كانون
بمتحف المنيل فى القاهرة ، يستخدم بصفه أساسيه فى عمل المشروبات الساخنة ،
ويتميز هذا الكانون بكبر حجمه ، وله أرجل طويلة منكسرة الى الداخل ،
ويلاحظ وجود أماكن توضع فيها القهوة والسكر وماشابه ذلك ، حيث ان جانبه
الخلفي يمتد الى أعلى كثيرا . (٤)

ثالثا : وسائل الحفظ :

وتتمثل بصفة رئيسة فى الصناديق (السحارات) ، التى تحفظ بداخلها
الملابس ، ومن الملاحظ عزوف العثمانيين عن صنع سحارات مصنوعة من المعدن ،
حيث أقبلوا على عملها من الخشب ، وبخاصة السرو الذى يحتوى على مادة
طاردة للحشرات .

ومما عثرت عليه من سحارات معدنية - رغم قلتها - يمكن القول:
بأنها تأخذ شكلا مستطيلا أفقي الوضع ، أما غطاؤها فشكلت حوافه على هيئة
مائلة ، وتستند هذه السحارات على أرجل كروية الشكل فى بعض السحارات (٥) ،

(١)	انظر لوحة رقم (٣٠٩)	شكل رقم (١١/٣٥)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " (٣١٢)	" " (١٤/٣٥)	" " "
(٣)	" " (٣١٣)	" " (١٥/٣٥)	" " "
(٤)	" " (٣١٤)	" " (١٦/٣٥)	" " "
(٥)	" " (٣١٥)	" " (١/٣٦)	" " "

أو مستقيمة في وضع رأسي في ساحرات أخرى (١).

رابعاً : وسائل الراحة :

ومن أهمها الكراسي ، والمهزات •

(أ) الكراسي :

جمع كرسي ، وهو الذى يجلس عليه السلطان فى المناسبات ، وممما
يؤسفه ندرة الكراسي المعدنية ، ويعزى هذا الأمر الى اقبال العثمانيين
على الكراسي المصنوعة من الخشب ، لسهولة عملها ، وتوفر المادة الخام
الداخلية فى صناعتها .

ومن حسن الحظ أننا نملك أنموذجا واحدا لكروسي عرش عثمانى ، يتكون من قاعدة مستطيلة ترتكز على ستة أرجل ، ولهذا الكروسي ثلاثة جنوب ، أيمن وأيسر وخلفي ، شبتت على حواف القاعدة ، ويلاحظ أن الجنب الخلفي هرمي الشكل ، مسنن الحواف ، أما الآخران فهما ذوا حواف مستقيمة ، مع بروز في طرفيهما الأمامي والخلفي على شكل مروحة نخيلية . وقد أعتني بترصيع هذا الكروسي بالأحجار الكريمة (٢) .

(ب) المہزات :

مفرد مهز ، وهو الذى يوضع فيه المولود أثناء النوم ، أو وقت انشغال والدته عنه ، وقد صمم الجزء الذى يوضع فيه المولود على شكل مقوس من أسفله ، ثبت بكل من جانبيه الأيمن والأيسر جنب مقوس من أسفله مما يقابل الأرض ، بحيث يمكن من خلاله تحريك المهز بسهولة ، كما أضيف على حافة الجنبين المذكورين جنب بارز الى أعلى ، يأخذ شكلا دائريا مجوفا مما يقابل رأس المولود ورجليه ، ويتصل هذان الجنبان ببعضهما عن طريق قضيب بمنصف الحافة العلوية لكل جنب .

(١) انظر لوحة رقم (٣١٦) شكل رقم (٢/٣٦) من هذه الرسالة .

" " " (३५) " " (३१५) " " " (२)

ومن الملاحظ وجود ثقب بهذا القضيب تتقابل مع ثقب أخرى بحافة الجزء الذى يوضع فيه المولود ، فاذا وضع فيه يتم إدخال قضبان صغيرة فى هذه الثقوب ، لتحول دون سقوطه من المهز .

أما المقبض فقد شكل على هيئة كروية ، وثبت بطرفي القضيب الموصل بين الجنبين المذكورين . (١)

(١) انظر لوحة رقم (٣١٨) شكل رقم (٣٨) من هذه الرسالة .

الفصل الثالث

أدوان النطيب والنطافه والزينة سوها

سنأناول فى هذا الفصل تصميم الأدوات الخاصة بالتطيب ، والأدوات المتعلقة بالنظافة ، ثم أدوات الزينة ، مستعرضا كافة التطورات التى طرأت على هذه الأدوات خلال العصر العثمانى ، بالمقارنة مع ماكانت عليه قبل ذلك .

أولا : أدوات التطيب :

من أهم هذه الأدوات المباخر ، والقماقم .

(أ) المباخر :

جمع مبخرة وتسمى أيضا مجمرة ، وهى الأداة التى يحرق فيها البخور ليتطيب به ، وقد احتلت هذه الأداة مكانة مرموقة فى العالم الإسلامى ، باعتبارها من أهم وسائل التطيب التى أقبل المسلمون على استخدامها على نطاق واسع لتطيب أنفسهم ، وملابسهم ، ومنشآتهم المعمارية ، وأماكنهم العامة التى يلتقون فيها ، بغرض اشاعة الرائحة الزكية بينهم . (١)

ومن هذا المنطلق أولى صناع الأثاث المعدنى العثمانى هذه الأداة جل عنايتهم واهتمامهم ، فظهرت ثرية فى أشكالها ، وأحجامها ، وزخارفها ، وطرق تشكيلها ، وأساليب تنفيذها ، مما أضفى عليها طابعا مميزا أختصت به دون سائر المباخر التى صنعت قبل ذلك ، بما يشهد بمهارتهم والتوفيق الذى حالفهم فى اخراجها بالمظهر اللائق بها .

وهذا الاتجاه الذى ذهب اليه لايمكن الاعتداد به أوالتعويل عليه مالم نلق نظرة موجزة على المبخرة قبل العصر العثمانى ، ثم نتتبع بالتفصيل مجمل التطورات التى طرأت عليها فى هذا العصر ، لكي نلمس البون الشاسع بين ماكانت عليه خلال تلك الفترة وماآلت اليه فى العصر العثمانى .

فبالنسبة للمباخر المعدنية الإسلامية يغلب على الظن أن تصميمها خلال القرون الخمسة الأولى كان على شكل حيوانات وطيور (٢) ، ولكن منذ القرن

(١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٦٠٢ - ٦٠٣ .

(٢) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٤ ، ٤٤٥ .

الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادى) ظهرت عدة أنماط من المباخر ، الأول ذو بدن دائري يعتمد على عدة أرجل ، ومثبت به مقبض طويل تمسك من خلاله المبخرة (١) ، والثاني يماثل له ولكنه ذو غطاء على شكل قبة (٢) ، والثالث يشبه سابقه ولكن بنصف غطاء ، ويختلف عنه فى عدم وجود المقبض (٣) ، والرابع يماثل سابقه ، ولكنه مغطى بغطاء على شكل قبة . (٤)

ومما يلفت الانتباه أن أغلب المباخر التى يعود تاريخها لما قبل العصر العثمانى كانت مصنوعة من البرونز .

وفيما يتعلق بالمباخر العثمانية فاننى لم أعثر على أنموذجات يرجع تاريخها للقرنين الثامن أو التاسع الهجري (الرابع عشر أو الخامس عشر الميلادى) ، وعليه فلا يمكننا التعرف على الشكل الذى كانت عليه مباخر تلك الفترة المبكرة من تاريخ العثمانيين ، غير أنه يغلب على الظن أنها كانت متأثرة فى تصميمها بالمباخر السلجوقية .

وتتكون المبخرة من البدن ، والغطاء ، والقاعدة ، ومخزن البخور الذى يعد ابتكارا عثمانيا خالصا ، والمقبض . ولكل من هذه الأجزاء وظيفته المنوطة به سواء أكان ذلك فيما يتصل بالحماية ، أو المحافظة على توازن المبخرة ، أو علاقة كل جزء بالآخر ودرجة تأثره به .

وقد لاحظت فى مباخر العصر العثمانى أن لب المشكلة التى واجهت الصناع تكمن فى عمل بدن يمنع تساقط الجمر ، وتغطيته بغطاء يسمح بنفاذ دخان البخور الى الخارج ، ويحول دون تطاير الرماد ، ويساعد على بقاء الجمر مشتعلا ، بالإضافة الى البحث عن قاعدة مثلى من شأنها أن لاتكون سببا

(١) Arther upham pope : op.cit. , p1.1278-B.

(٢) Ibid. , p1.1278-C.

(٣) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٧٠ .

(٤) مانويل جوميث مورينو : الفن الاسلامى فى أسبانيا ، شكل ٣٨٨ ، ترجمة

لطفى عبدالبديع والسيد محمود عبدالعزيز سالم ، مراجعة جمال محمد محرز ، طبعة ١٩٧٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

فى الاخلال بتوازن المبخرة ، مع الاخذ بعين الاعتبار نواحى الجمال والابداع
الفنى ، والموائمة بين هذه النواحى والشكل العام فى صورته الكلية .

والحق أن الجهود التي بذلها الصناع العثمانيون في سبيل ذلك حقيقة ماثلة للعيان لا يمكن انكارها أو تجاهلها ، وقد اقتضت منهم وقتا طويلا من الزمن يزيد على أربعة قرون .

ولتأكيد هذه الحقيقة سوف أتناول بالتحليل المفصل الأجزاء المكونة للمبخرة كلا على حده ، فبالنسبة للبدن - وهو موضع الجمر والبخور - طرأت عليه عدة تطورات مهمة ، ففي أول الأمر كان شكله سداسي الأضلاع ، بحيث توضع على منتصف سطحه زبدية صغيرة ، يوضع بداخلها الجمر والبخور أثناء التبخير . (١)

ومما يعيب على هذا النمط من الأبدان سهولة تعرض الزبدية للاهتزاز والقلب ، مما يترتب على ذلك تساقط الجمر على الأرض ، الأمر الذي يؤدي الى نشوب حريق بالمكان الذي فيه المبخرة ، وخاصة اذا كان مفروشا ، كما يسهل تطاير الرماد من الزبدية .

ولذلك ظهر نمط آخر من أبدان المباحر ، يتخذ شكلا دائريا مضلعا ،
 ثبت بداخله صحن عميق يوضع فيه الجمر والبخور أثناء التبخير^(٢) . وعلى
 الرغم من أن هذا البدن أكثر أمانا من سابقه ، فإنه أيضا لا يخلو من العيوب
 التي سبق ذكرها في البدن الأول .

ولكي يتلافى الصناعات هذه العيوب أجروا تغييرا جذريا على البدن ، حيث قاموا فى بداية القرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادى) بتشكيل البدن على هيئة نصف كروية ثابتة ، وقد استقروا على هذا الشكل ، وظلت له السيادة المطلقة حتى نهاية العصر العثمانى . (٣)

(١) انظر لوحة رقم (٣١٩) شكل رقم (١/٣٩) من هذه الرسالة .

" " " (٢/٢٩) " " (٣٢٠) " " " (٢)

(٣) انظر اللوحات رقم (٣٢١ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٥١) .

ولم يقف الصناع عند هذا الحد فحسب ، بل أظهروا البدن النصف كروي بأشكال مختلفة من أهمها : البدن النصف كروي المضلع ^(١) ، والمنبعج ^(٢) ، كما صممت أبدان بعض المباحر على شكل أسطواني ^(٣) .

وبالنسبة للغطاء فقد اتخذ أشكالاً متعددة ، ظهر أولها في أواخر القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، حيث صمم على هيئة قبة وتريّة ، ويستند هذا النمط من أغطية المباخر على قضبان يتحدد عددها وطريقة وضعها من مبخرة إلى أخرى (٤) .

ويبدو أن هذا النمط من المباخر كان يستخدم بالمنشآت المعمارية الدينية ، حيث تعلق فى خطاف معد لهذا الغرض بمكان ما بالمنشأة ، وفى حالة التبخير يتم انزال المبخرة من الخطاف ليتسنى للمجمر أن يضع الجمر والبخور فيها ، ثم يعيد تعليقها ، أو يوضعان فيها وهى معلقة اذا كانت فى مستوى الواقف أمامها .

ونظرا لسهولة تنظير الرماد من البدن ، فقد ظهر طراز آخر من أغطية المباخر بدأت بشائره فى أوائل القرن الحادى عشر الهجري ، وتزامن أيضا مع ظهور البدن النصف كروي ، حيث عاد الصناع الى نظام تغطية البدن بغطاء على شكل قبة مخرمة^(٥) ، وهو الغطاء الذى ظهر قبل العصر العثمانى ، وقد استحسنه الصناع فأبقوا عليه حتى نهاية العصر العثمانى ، مع التنوع فى أشكاله ، كالغطاء المضلع^(٦) ، والغطاء المخروطي^(٧) ، والغطاء المكون

(١) انظر لوحة رقم (٣٢٥) شكل رقم (٧/٣٩) من هذه الرسالة .

" " " (٢٣/٢٩) " " (٢٤١) " " " (٢)

" " " (8/39) " " (322) " " " (3)

(٤) انظر اللوحات رقم (٣١٩ ، ٣٢٠) شكل رقم (٢١/٣٩) من هذه الرسالة .

(٥) انظر اللوحات رقم (٣٢١ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ ، ٣٤٩) شكل

رقم (٣٩/٨٠٦٩١١٠٦١٣٠١٥٠٣١٦) من هذه الرسالة.

(٦) انظر اللوحات رقم (٣٣١ ، ٣٤٨ ، ٣٥٣) .

(٧) انظر لوحة رقم (٣٢٣) شكل رقم (٥/٣٩) من هذه الرسالة .

من قبة كبيرة يدور حولها عدة قباب أصغر منها (١).

أما المقبض فلدينا نوعان من المقابض ، أحدهما بالبدن ، والآخر بالغطاء ، فالأول يختص بحمل المبخرة ، وقد ورد على عدة أشكال من أهمها : ماهو على هيئة عصا مثبت رأسه فى أعلى البدن (٢) ، ومنها ماهو منحني الى أسفل (٣) ، ومنها ماهو على شكل حرف (S) (٤) ، وبعضها على هيئة زهرة سوسن (٥).

وفيما يخص مقبض الغطاء فقد ورد على عدة أشكال - أيضا - منها : ما يأخذ شكل هلال (٦) ، وعلى شكل كمثري (٧) ، أو على هيئة حلقة (٨) ، كما ورد مدبب الرأس (٩) ، وأحيانا يتخذ المقبض شكلا كرويا (١٠) ، وعلى شكل مرود مكحلة (١١) ، أو على هيئة طائر (١٢) ، أو وردة (١٣) ، أو على شكل كأس (١٤) ، أو تاج (١٥).

وفيما يتعلق بمخزن البخور الذى يعد من مبتكرات العصر العثمانى فقد أختير موضعه فى بعض المباخر أسفل البدن (١٦) ، وفى مباخر أخرى بقاعدة المبخره (١٧) . وقد ندر وجود مخزن للبخور بالمباخر ، وذلك لأمور من أهمها أن أغلب هذه المباخر توضع فى منشآت يرتادها الناس كالمساجد

(١)	انظر اللوحات رقم (٣٢٤ ، ٣٢٥)	شكل رقم (٧ ، ٦ / ٣٩)	من هذه الرسالة .
(٢)	انظر لوحة رقم (٣٢١)	شكل رقم (٣ / ٣٩)	من هذه الرسالة
(٣)	" " " (٣٣٤)	" " (١٦ / ٣٩)	" " "
(٤)	" " " (٣٢٩)	" " (١١ / ٣٩)	" " "
(٥)	" " " (٣٢٨)	" " (١٠ / ٣٩)	" " "
(٦)	" " " (٣٣٢)	" " (١٤ / ٣٩)	" " "
(٧)	" " " (٣٤٨)	" " (٣٠ / ٣٩)	" " "
(٨)	" " " (٣٢٠)	" " (٢ / ٣٩)	" " "
(٩)	" " " (٣٢٧)	" " (٩ / ٣٩)	" " "
(١٠)	" " " (٣٣٠)	" " (١٢ / ٣٩)	" " "
(١١)	" " " (٣٤٠)	" " (٣٣ / ٣٩)	" " "
(١٢)	" " " (٣٣٣)	" " (١٥ / ٣٩)	" " "
(١٣)	" " " (٣٤١)	" " (٢٣ / ٣٩)	" " "
(١٤)	" " " (٣٤٥)	" " (٢٧ / ٣٩)	" " "
(١٥)	" " " (٣٥٣)	" " (٣٤ / ٣٩)	" " "
(١٦)	" " " (٣٢٢)	" " (٤ / ٣٩)	" " "
(١٧)	" " " (٣٥٢)	" " (٣٣ / ٣٩)	" " "

والأضحية ، مما يجعلها عرضة للنهب أو الكسر إذا تيقن اللصوص أن بها مخزنا به بخور .

أما قاعدة المبخرة فقد تنوعت أشكالها ، وخضع تصميمها لشكل البدن ، ولذلك فإن تأثيرها به كان أكثر من أى جزء آخر من أجزاء المبخرة ، وقد وردت على عدة أشكال ، فبعض المباخر ترتكز على عدة أرجل^(١) ، كما ترتكز على شكل دائري منبعج الى الخارج من أسفله^(٢) ، وأيضا على شكل شبيه مثلث^(٣) ، على أن معظم المباخر تتميز بقاعدة على شكل تبسى دائرى صغير^(٤) .

وخلاصة القول : أن المبخرة العثمانية اتسمت بتصميم فريد يعد طرازا خاصا بالعصر العثمانى ، وقد صنعت هذه المباخر من النحاس المطلي بالذهب ، ومن الفضة ، ولم أعثر على مباخر مصنوعه من البرونز .

كما استخدم فى صناعتها عدة طرق كالسبك ، والطرق ، والتوصيل ، وأيضا استخدمت عدة أساليب فى تنفيذ زخارفها مثل الحفر ، والتفريغ ، والنيللو ، والتكفيت ، والترصيع .

وكانت الزخارف الممثلة بها عبارة عن أشكال نباتية وهندسية ، وندر تمثيلهم للأشكال الحيوانية ، ولم ينفذوا الأشكال الآدمية .

(ب) القماقم :

جمع قمقم ، وهو الأداة المعدنية التى يوضع فيها ماء الورد^(٥) ، ثم يرش به فى المناسبات ، وقد تميزت القماقم بتنوع أشكالها ، واختلاف أحجامها ، والعناية بزخرفتها ، بالإضافة الى تعدد طرق تشكيلها وأساليب تنفيذ زخارفها .

-
- (١) انظر اللوحات رقم (٣١٩ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٦ ، ٣٣٠) شكل رقم ٣٩ / ١ / ٤ من هذه الرسالة .
 - (٢) انظر اللوحات رقم (٣٢١ ، ٣٢٨ ، ٣٣٤ ، ٣٣٧) شكل رقم ٣٩ / ٣ ، ١٠ ، ١٦ ، ١٩ من هذه الرسالة .
 - (٣) انظر لوحة رقم (٣٤٥) شكل رقم (٢٧) من هذه الرسالة .
 - (٤) انظر اللوحات رقم (٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٧ ، ٣٤٢) من هذه الرسالة .
 - (٥) ابراهيم أنيس وآخرون : ن . م . س ، ٧٦٠ / ٢ .

وقد صممت القماقم العثمانية على عدة أشكال ، الأول تتميز قماقمه بقاعدة دائرية ، وبدن كروي ، ورقبة دائرية طويلة ، وغطاء على هيئة قبة ، ولدينا من هذا التصميم عدة أنموذجات نستطيع التمييز بينها من خلال بعض الإضافات فى بعض الأجزاء .

فالأنموذج الأول ذو قاعدة دائرية منبعجة الى الخارج ، ورقبته واسعة ، وغطاء الفوهة أكثر عمقا^(١) ، والثانى يماثل الأول ولكن رقبته ضيقة ، ولذلك أحدث الصانع بأسفلها انبعاج ، ليساعد على عدم انزلاق القمقم من اليد ، وخاصة اذا كان معبأ ، كما يبدو الغطاء أقل عمقا من سابقه^(٢) .

والأنموذج الثالث يماثل الأول ولكن قاعدته غير منبعجة ، كما تم تضييع بدنه رأسيا^(٣) .

والرابع يماثل الأنموذج الثانى ولكن يختلف عنه فى أن قاعدته تماثل قاعدة الأنموذج الثالث ، أما رقبته فتمتاز بطولها^(٤) .

والأنموذج الخامس تشبه قاعدته قاعدة الأنموذج الأول ، ورقبته تماثل رقبة الأنموذج الرابع ، ويختلف عن الأنموذجات السابقه فى أن فوهته غير مفتوحة كلها ، حيث اقتصر الصانع على ايجاد ثقوب بها ، كما أن بدنه متدرج فى الانبعاج^(٥) .

وقد عرف هذا الشكل قبل العصر العثمانى ، ومن أمثلة ذلك قمقم من الفضة يرجع تاريخه للقرن الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادى) ، وهو ضمن موجودات مجموعة هراى المحفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة^(٦) .

أما بالمواد غير المعدنية فقد عرف هذا التصميم منذ فترة مبكرة

(١)	انظر لوحة رقم	(٣٥٥)	شكل رقم	(٢/٤٠)	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	(٣٥٦)	" "	(٣/٤٠)	" "
(٣)	" "	(٣٧٠)	" "	(١٧/٤٠)	" "
(٤)	" "	(٣٦٩)	" "	(١٦/٤٠)	" "
(٥)	" "	(٣٦٨)	" "	(١٥/٤٠)	" "

أيضا ، وذلك كما يتضح بقنينة زجاجية من ايران يرجع تاريخها فيما بين القرنين الرابع والخامس الهجري (العاشر والحادى عشر الميلادى) ^(١) ، ثم بقنينة أخرى من صناعة مصر يرجع تاريخها للقرن السادس الهجري (الثانى عشر الميلادى) ، محفوظة فى متحف برلين ^(٢) .

وفيما يتعلق بالشكل الثاني من أشكال القمامة العثمانية فتميز قمامه ببدن كمثري الشكل ، ولدينا أيضا من هذا الشكل عدة أنموذجات ، الأول قاعدته دائرية رأسية الوضع ، وبدنه كمثري الشكل ، شديد الانبعاج من أسفله ، ورقبته على هيئة شجرة سرو ، ويفصلها عن البدن انبعاج كروي الشكل، أما الفوهة فضيقة (٣) .

والأنموذج الثانى ذو قاعدة على شكل وردة ، وبدن كمثري متناسق ، ورقبه ضيقه معكوفة من أعلاها ، لُحْمَ بأسفلها فرع نباتي ينحدر على البدن وينتهى بوريقات ، ووريدات ، وبعض أنواع الفواكه ، أما الفوهة فشكلت على هيئة رأس شعبان (٤).

والأنموذج الثالث بدون قاعدة ، لأن البدن يستند على قعر البدن ،
الذي يأخذ شكلا دائريا (٥).

أما الأنموذج الرابع فان بدنه كمثري الشكل ، وله قاعدة دائرية ، ولكن رقبتة وغطاءه تماثلان قبة وغطاء الأنموذج الأول من الشكل الأول من أشكال القماقم العثمانية (٦) .

(١) وحدة الفن الاسلامى : لوحة ١٤٢ ، اصدار مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية ، الرياض ، بمناسبة معرض الفن الاسلامى الذى اقيم فى عام ١٤٠٥ هـ .

(۲) زکی محمد حسن : آطلس ، شکل ۷۳۹ .

(٣) انظر لوحة رقم (٣٥٤) شكل رقم (١/٤٠) من هذه الرسالة .

(٤) انظر اللوحات رقم (٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣) شكل رقم (٤٠ / ٤٠٥٦٧-١٠) .

(٥) انظر لوحة رقم (٣٥٩) شكل رقم (٦/٤٠) من هذه الرسالة .

" " " (12/80) " " (360) " " " (1)

وبالنسبة للشكل الثالث فهو ذو بدن على شكل حبة شوم ، يرتكز على قاعدة مشككة على هيئة وريقات نباتية، وبالنسبة للرقبة فتأخذ شكل جذع الحبة ، أما الشكل الرابع فلدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة دائرية تشبه الغطاء ، وبدن نصف كروي ، ورقبة على هيئة قبة مسلوقة ، بحيث تتسع من أسفلها ثم تضيق بالتدريج ، لتتخلل أعلاها عدة نتوءات ، أما الغطاء فهو على شكل قبة (٢) .

أما الأنموذج الآخر فله قاعدة دائرية على هيئة صحن ، يتوسطه شكل مربع على سطحه أرجل معكوفة ، تنتهى عند شكل دائري يرتكز عليه بدن القمقم ، الذى شكل كبدين الأنموذج السابق ، أما الرقبة فتماثل رقبة الأنموذج السابق أيضا ، ولكن لاتتخللها انبعاجات ، كما شكّل غطاء الفوهة على هيئة ثمرة (٣) .

وأخلص الى القول : بأن الأشكال الثلاثة الأخيرة تعد من مبتكرات العصر العثماني ، مما يدل على خصوبة خيال صناع هذا العصر ، وحبهم للابتكار .

ثانيا : أدوات النظافة :

وتتمثل بصفة أساسية فى الأباريق ، والطاسات ، والطسوت ، والصبانات .

(أ) الأباريق :

جمع ابريق ، من الكلمة الفارسية (آبريز) أى يصب الماء (٤) ، ويتكون الابريق من القاعدة ، والبدن ، والرقبة ، والغطاء ، والمقبض ، والبربور (الصنبور) ، كما أن لأغلب الأباريق طسوتا تماثل الابريق من معدنه وزخرفته ، وتعرف هذه الطسوت عند الأتراك باسم (Leğin) (٥) .

- | | | | | | |
|-----|---------------|-------------------|---------|-----------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم | (٣٦٤) | شكل رقم | (١١/٤٠) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " | (٣٦٦) | " | (١٣/٤٠) | " |
| (٣) | " | (٣٦٧) | " | (١٤/٤٠) | " |
| (٤) | أدى شير : | ن . م . س . ص ٦ . | | | |

وقد وردت الأبريق العثمانية على ثلاثة أشكال ، الأول كمثري الشكل ، وكان أكثر الاشكال استخداما فى العصر العثمانى ، والثانى كروي الشكل ، والثالث نصف كروي .

فبالنسبة للأبريق الكمثرية الشكل فلدينا منها عدة أنموذجات ، أولها ذو قاعدة دائرية ، حوافها تبرز أفقيا مشكلة بروزا واضحا عن سمتها ، والرقبة منبعجة من منتصفها ، ومقبض الأبريق على شكل علامة الاستفهام ، والغطاء على هيئة قبة سطحها دائري ، أما المقبض فهو على شكل وردة ، والبزبوز تم لحمه بمنتصف الجانب الأمامي من البدن رأسيا ، ثم يميل أفقيا مع تسنين فوهته من أعلاها (١) .

والثاني يشبه الأول ، ولكن قاعدته دائرية رأسيا ، وفوهة البزبوز منبعجة ، ومقبض الأبريق على شكل رقم (٦) ، وكان هذا الأنموذج أكثر أنموذجات هذا الشكل استخداما فى العصر العثمانى (٢) .

والثالث يماثل الثانى ، ولكن بدنه مضلع تظليعا رأسيا مائلا ، وغطاءه مضلع رأسيا ، ومقبض الغطاء على هيئة زهرة سوسن ، كما تتسع فوهته ، أما قاعدته فهي دائرية منبعجة (٣) .

والأنموذج الرابع يشبه سابقه ، ولكن قاعدته تماثل قاعدة الأنموذج الأول ، اضافة الى تشابه بزبوزيهما ، ولكنه لحم من أسفله بشكل أفقي مائل ، ثم حني رأسيا الى أعلى ، فأفقي مائلى الفوهة . (٤) والأنموذج الخامس يماثل سابقه ، ولكن بزبوزه مبروم ، وفوهته على شكل رأس عنقاء (٥) .

والسادس يشبه الثالث ، ويبدو وجه الاختلاف بينهما فى كون قاعدته

(١)	انظر لولحة رقم (٣٧١)	شكل رقم (١/٤١)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " (٣٧٣)	" " (٣/٤١)	" " "
(٣)	" " (٣٧٦)	" " (٦/٤١)	" " "
(٤)	" " (٣٨٩)	" " (١٩/٤١)	" " "
(٥)	" " (٣٨٢)	" " (١٢/٤١)	" " "

صغيرة ، ومقبضه على شكل رقم (٢) (١) .

والسابع يشبه سابقه ولكن غطاءه على شكل القلنسوة التي يلبسها
العساكر العثمانيون ، وفوهته دائرية مسننة (٢) .

والأنموذج الثامن يماثل السابع ، ولكنه يتميز بوجود غطاء لفوهة
البزبوز مربوط فى سلسلة طرفها الآخر مربوط بمقبض الغطاء (٣) .

والتاسع رقبته قصيرة تتخللها ثلاثة انبعاجات متتالية ، وهو بدون
غطاء ، أما مقبض الابريق فعلى شكل علامة استفهام ، وقاعدته دائرية متدرجة ،
وينفرد عن بقية الأباريق العثمانية بوجود مقبض فى أعلى البدن ، يعلق
الابريق من خلالها حال الانتهاء من الغسل (٤) .

والأنموذج العاشر ذو قاعدة على شكل قبة ، وبدن جانبيه الأيمن
والأيسر واسعان ، والأمامي والخلفي ضيقان ، أما البزبوز ففوهته على شكل
رأس شعبان فاغرا فاه وقد التقط شيئا ما فى فمه ، والرقبة منبعجة من
أسفلها ، وغطاؤه على شكل قبة ضحلة ، أما مقبض الابريق فهو على شكل علامة
استفهام تم تغليج سطحه الى أسفل بما يشبه الميزاب (٥) .

والأنموذج الحادي عشر قاعدته على شكل قبة ضحلة ، وصنوره على شكل
شعبان فاغرا فاه ، وينفرد هذا الأنموذج عن بقية الأباريق العثمانية بوجود
مقبض ثابت بالابريق ، يستخدم للمسك به أثناء صب الماء ، أما الثانى
فمتحرك ، حيث ركب بموضعين متقابلين بحافة الرقبة ، ويستخدم هذا المقبض
لحمل الابريق بعد تعبثته بالماء (٦) .

(١)	انظر لوحة رقم	(٣٨٤)	شكل رقم	(١٤/٤١)	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	(٣٧٥)	" "	(٥/٤١)	" "
(٣)	" "	(٣٩٠)	" "	(٢٠/٤١)	" "
(٤)	" "	(٣٧٨)	" "	(٨/٤١)	" "
(٥)	" "	(٣٧٢)	" "	(٢/٤١)	" "
(٦)	" "	(٣٩٢)	" "	(٢٢/٤١)	" "

أما الأنموذج الثانى عشر فهو بدون قاعدة ، حيث يستند البدن مباشرة على قعره ، كما أن رقبته قصيرة ، وغطاءه على شكل قبة ، يتوسطها مقبض مشكل على هيئة وردة ، أما مقبض الابريق فيشبه الى حد ما علامة الاستفهام ، وبزبوزه يماثل بزبوز الأنموذج الثالث ، ولكنه أطول منه .^(١)

والأنموذج الثالث عشر يماثل سابقه ، ولكن بزبوزه على شكل شعبان^(٢) .

وفيما يتعلق بالشكل الثانى من أشكال الأباريق العثمانية ذى البدن الكروي فيتميز بقاعدة دائرية كبيرة ، حوافها السفلية تمتد أفقيا كثيرا حتى تبرز عن سمت القاعدة ، كما أن رقبته واسعة وطويلة ، وغطاءها على شكل قبة ضحلة ، يتوسط سطحها مصبع كمشري الشكل ، أما مقبض الابريق فقد شكل على هيئة علامة الاستفهام ، ورأس البزبوز على هيئة وردة مشرشرة^(٣) .

أما الشكل الثالث من أشكال الأباريق العثمانية ذى البدن نصف الكروي ، فله قاعدة دائرية منبعجة ، ورقبة تتسع من أسفلها ، ثم تضيق بالتدريج حتى الفوهة ، والغطاء على شكل قبة يتوسط سطحها فرعان نباتيان ينتهى كل منهما بوردة ، ومقبض الابريق على شكل علامة الاستفهام ، حيسث ينتهى رأساه بشكل وردة ، أما البزبوز فقد لحم بالرقبة بخلاف ماجرت عليه العادة فى الشكلين السابقين ، ويأخذ هذا البزبوز شكل منقار نسر مفتوح من أعلاه ، وله غطاء يتم فتحه بواسطة أداة على شكل ديك يضغط عليها^(٤) .

وبالنسبة لطسوت الأباريق فلدينا منها نوعان ، أحدهما مخصص للأباريق ذات القاعدة ، والآخر للأباريق التى تستند على قعر البدن مباشرة ، فطسوت النوع الأول وردت على عدة أشكال ، الأول عبارة عن بدن دائري منبعج ، وحافة تمتد أفقيا حتى تبرز كثيرا عن سمت القاعدة^(٥) ، والثانى قاعدته

(١)	انظر لوحة رقم	(٣٧٩)	شكل رقم	(٩/٤١)	من هذه الرسالة .
(٢)	" "	(٣٨٦)	" "	(١٦/٤١)	" " "
(٣)	" "	(٣٨١)	" "	(١١/٤١)	" " "
(٤)	" "	(٣٩٣)	" "	(٢٣/٤١)	" " "
(٥)	" "	(٣٨٤)	" "	(١٤/٤١)	" " "

تماثل قاعدة شمعدانات المرحلة الأولى ، وعلى هذه القاعدة ما يشبه الطاسة (١) ،
والثالث يماثل القدر غير العميق (٢) .

أما طسوت النوع الثانى فقد وردت على شكل صحن (٣) .

(ب) الطاسات :

جمع طاسة ، وقد وردت الطاسة العثمانية على خمسة أشكال ، الاول
لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة دائرية بارزة ، وبدن نصف كروي
منبجج الى الخارج ، وحافة معكوفة قليلا الى الخارج ، لتساعد على عدم
انزلاق الطاسة من يد حاملها (٤) ، والآخر لا يختلف كثيرا عن سابقه ، ولكن
القاعدة أقل بروزا ، كما لم تعكف الحافة (٥) .

والشكل الثانى من أشكال الطاسات العثمانية لدينا منه أنموذجان
أيضا ، الأول ذو قاعدة دائرية بارزة كثيرا ، وبدن منبجج من أسفله ويضيق
من أعلاه مما يلى الفوهة (٦) ، والآخر يماثل سابقه ، ولكن القاعدة منبججة
قليلا الى الخارج (٧) .

والشكل الثالث ذو قاعدة دائرية تبرز قليلا ، وبدن يضيق من أسفله ،
ويوسع تدريجيا حتى الفوهة التى تميل قليلا الى الخارج (٨) .

أما الشكل الرابع فيماثل الثالث ، ولكن بدون قاعدة ، حيث تستند
الطاسة مباشرة على قعرها الدائري الشكل (٩) .

-
- | | | | | | |
|-----|------------------|---------------------|---------|------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم | (٣٧٦) | شكل رقم | (٦/٤١) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | انظر اللوحات رقم | (٣٧٤ ، ٣٨٠ ، ٣٨٩) | | | |
| (٣) | انظر اللوحات رقم | (٣٨٧ ، ٣٨٦ ، ٣٨٨) | | | |
| (٤) | انظر لوحة رقم | (٣٩٤) | شكل رقم | (١/٤٢) | من هذه الرسالة . |
| (٥) | " " " | (٣٩٥) | " " | (٢/٤٢) | " " " |
| (٦) | " " " | (٤٠١) | " " | (٨/٤٢) | " " " |
| (٧) | " " " | (٣٩٨) | " " | (٥/٤٢) | " " " |
| (٨) | انظر اللوحات رقم | (٣٩٦ ، ٣٩٩) | شكل رقم | (٦،٣/٤٢) | من هذه الرسالة . |
| (٩) | انظر لوحة رقم | (٣٩٧) | شكل رقم | (٤/٤٢) | من هذه الرسالة |

وبالنسبة للشكل الخامس فيماثل الرابع فى عدم وجود قاعدة اضافية ،
أما البدن فهو منبعج ، والحافة رأسية الوضع (١) .

(ج) الطسوت :

ومفردها طست أو طشت ، من الكلمة الفارسية (تشت) (٢) ، وهو وعاء
كبير يغسل فيه (٣) ، وقد صممت الطسوت العثمانية على شكلين ، الأول واسع من
أسفله ، ثم يضيق بالتدرج حتى الحافة التى عكفت كثيرا الى الخارج (٤) ،
والثانى ذو قاعدة دائرية بارزة ، وبدن منبعج الى الخارج على شكل كروي،
أما الحافة فتماثل حافة الشكل السابق (٥) .

ويماثل التصميم الثانى للطسوت تصميم طست نحاسي محفوظ حاليا فى
مجموعة آرون من حيث معدنه وزخرفته ، يرجع تاريخه لأواخر القرن
العاشر الهجرى وأوائل الحادى عشر (أواخر القرن السادس عشر الميلادى
وأوائل السابع عشر) (٦) .

(د) الصبانات :

الصبانة أداة يحفظ فيها الصابون مسحوقا كان أم قوالبا ، وذلك
ليؤخذ منها أثناء الغسل ، وقد وردت الصبانات العثمانية على اربعة أشكال
الأول على هيئة (سحارة) (٧) ، والثانى على شكل كأس مخرم ، بداخله وعاء
يشبه الفنجان ، يوضع فيه الصابون (٨) ، والثالث عبارة عن شكل يشبه الكأس
أيضا ، له قاعدة على هيئة ورقة العنب (٩) ، والرابع قاعدته مسددة والفوهة
جانبيهة على شكل قوقعه (١٠) .

(١) انظر لوحة رقم (٤٠٢) شكل رقم (٩/٤٢) من هذه الرسالة .

(٢) أدى شير : ن . م . س . ص ١١٢ .

(٣) نخبة من الأساتذة : ن . م . س . ص ٢٢٥ .

(٤) انظر لوحة رقم (٤٠٣) شكل رقم (١/٤٣) من هذه الرسالة .

(٥) " " " (٤٠٤) " " (٢/٤٣) " " " من هذه الرسالة .

(٦) James W.Allan : Metal Work of the Islamic World
The Aron Collection, p.158, first published, 1986

for sotheby's publications, by philip wilson pub-
lishers Ltd, London.

(٧) انظر لوحة رقم (٤٠٨) شكل رقم (٤/٤٤) من هذه الرسالة .

(٨) " " " (٤٠٦) " " (٢/٤٤) " " " من هذه الرسالة .

(٩) " " " (٤٠٧) " " (٣/٤٤) " " " من هذه الرسالة .

(١٠) " " " (٤٠٥) " " (١/٤٤) " " " من هذه الرسالة .

ثالثا : أدوات الزينة :

ومن أهمها التعليقات ، والمزهريات .

(أ) التعليقات :

جمع تعليقة ، وتسمى دلالة ، وهي أداة معدنية تعلق بمنتصف السقف ، وقد أقبل العثمانيون على تزيين عماثرهم بهذا النوع من الأعمال ، ولذلك انعكس هذا الاهتمام على تشكيلها على أشكال مختلفة من أهمها : تشكيل التعليقة على هيئة بيضاوية^(١) ، وكان هذا الشكل أكثر استخداما من غيره ، كما وردت على شكل زهرة السوسن^(٢) .

وصممت التعليقة أيضا على شكل مزهرية بدنها مكعب^(٣) ، وعلى هيئة قبة^(٤) ، كما وردت على شكل ورقة ثلاثية الفصوص^(٥) .

(ب) المزهريات :

ومفردها مزهرية ، وهي الوعاء الذى توضع بداخله الزهور ، وتتميز المزهريّة بقاعدة دائرية بارزة ، وبدن كمثري الشكل ، ورقبة قصيرة ضيقة ، وفوهة واسعة .^(٦)

(١) انظر اللوحات رقم (٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥) شكل رقم (٧-٥/٤٥) من هذه الرسالة .

(٢)	انظر لوحة رقم	(٤٠٩)	شكل رقم	(١/٤٥)	من هذه الرسالة .
(٣)	" "	(٤١٠)	" "	(٢/٤٥)	" "
(٤)	" "	(٤١١)	" "	(٣/٤٥)	" "
(٥)	" "	(٤١٢)	" "	(٤/٤٥)	" "
(٦)	" "	(٤١٦)	" "	(٤٦)	" "

الباب الثالث

الكتاب

الفصل الأول

عرض ثمار برنجي للنقوش الكتابية

نفذ بالأوانى والأدوات المعدنية مجموعة كبيرة من النقوش الكتابية
 أمكن تقسيمها الى نوعين ، نصوص ، وتوقيعات ، وفيما يلى عرض لهذه النقوش
 مرتبة تاريخياً مع بيان مواضعها بالأثاث ، ولغتها ، ونوع الخط الذى كتبت به ،
 وعدد أسطر كل نقش ، وتاريخه ، وموضوعه ، وأسلوب تنفيذه ، وتفريغه ،
 ونصه ، مع ترجمة ماكتب من هذه النقوش بلغة غير عربية .

أولاً : النصوص :

نقش رقم

(١)

- موضوعه : بجوانب قدر نحاسي مكفت بالفضة ، محفوظ فى متحف الهرميتاج
 بلننغراد^(١) لوحة رقم (١) .
- لغته : عربية .
- خطه : ثلاث .
- عدد أسطوره : فى شريطين بكل منهما سطرا واحدا مركبا .
- تاريخه : ٨٢٤ - ٨٥٥ هـ / ١٤٢١ - ١٤٥١ م .
- موضوعه : تسجيلى .
- أسلوب تنفيذه : تكفيت .
- تفريغه : أنظر شكل رقم (٤٧) من هذه الرسالة .
- نصه :
- (١) (٢)
- (٢) أوجد ملوك الزمان

(١) Yanni petsopoulos And others :op.cit., p. 37.,p1.14.

(٢) مما يؤسف له أن هذه التحفة صورت من جانب واحد ، وأدى ذلك الى عدم
 الاطلاع على الكلمات الأولى من النقش الممثل بها ، ولكن الناشر أشار
 الى أن اسم السلطان مراد الثانى مسجل فى الموضع غير الظاهر فى
 الصورة .

نقش رقم

(٢)

موضعه : على سطح قاعدة شمعداني المحراب بجامع السلطان محمد
الفتاح في حي فاتح بمدينة استانبول (١)، لوحة رقم (١٩٨)

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : في ثلاثة أشرطة ، بكل شريط سطرا واحدا .

تاريخه : ٨٦٧ - ٨٨٦ هـ / ١٤٦٧ - ١٤٨١ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : أنظر شكل رقم (٤٨) من هذه الرسالة

نصه :

(١) وقفه السلطان الأعظم .

(٢) الخاقان المعظم المؤيد .

(٣) بنصر الله الغازي في سبيل الله .

نقش رقم

(٣)

موضعه : بجوانب الشمعدان السابق .

(١) يتوسط هذا الجامع المبارك مجموعة كثيرة من المنشآت التي أمر
ببنائها السلطان محمد الفاتح رحمه الله ، وتتمثل هذه المنشآت في
ست عشرة مدرسة ، ومطعم واحد ودارا للشفاء (بيمارستان) ، وخانا ،
وحمامات ، وعدة أضرحة ، وقد بني الجامع فيما بين عامي ٨٦٧ - ٨٧٥ هـ
/ ١٤٦٧ - ١٤٧٠ م ، على يد المعمار سنان ، وبمرور الزمن أجريت
عليه عدة ترميمات .

Tahsin öz : Istanbul Gamileri, G.1,SS.56-58 , *
İkinci Baskı,1987, Türk Tarih Kürümü Basımevi,
Ankara.

* أو قطاي اصلانابا : ن . م . س ، ص ١٨٦ - ١٨٩ .

- لغة: عربية •
- خط: ثلث •
- عدد أسطره: سطر دائري واحد •
- تاريخه: ٨٦٧ - ٨٨٦ هـ / ١٤٦٧ - ١٤٨١ م •
- موضوعه: دعائي •
- أسلوب تنفيذه: حفر غائر •
- تفريغه: أنظر شكل رقم (٤٩) من هذه الرسالة •
- نصه:
- أعز الله السلطان ابن السلطان أبو الفتح سلطان محمد مراد
خان لمسجده الجامع في قسطنطينه (.....) (١).

نقش رقم

(٤)

- موضوعه: بجوانب شريا مضلعة من الفضة كانت بجامع السلطان محمد
الفتاح ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية في
مدينة استانبول (٢)، لوحة رقم (٢٦٤) •
- لغة: عربية •
- خط: ثلث •
- عدد أسطره: وزعت الكتابة في اثني عشر شريطا بجوانب الشريا الستة،
بمعدل شريطين بكل جنب ، أحدهما علوي ، والآخر سفلي •
- تاريخه: ٨٦٧ - ٨٨٦ هـ / ١٤٦٢ - ١٤٨١ م •
- موضوعه: آية رقم (٣٥) من سورة النور

(١) ما بين القوسين مضموسة أغلب حروفه •

* T. Esnaf : op.cit., p1s. 1-3.

* Istanbul : op.cit., p1. 12.

(٢)

اسلوب تنفيذه : حفر بارز .

تفريغه : أنظر شكل رقم (٥٦) من هذه الرسالة .

نصه :

الأشرطة العلوية :

(١) بسم الله الرحمن الرحيم .

(٢) الله نور السموات

(٣) والأرض مثل

(٤) نوره كمشكاة

(٥) فيها مصباح المصباح

(٦) فى زجاجة الزجاج

الأشرطة السفلية :

(٧) كأنها كوكب درى يوقد من

(٨) شجرة مباركة زيتونه لا شرقية ولا

(٩) غربية يكاد زيتها يضىء ولو لم

(١٠) تمسه نار نور على نور يهدى

(١١) الله لنوره من يشاء ويضرب الله

(١٢) الأمثال للناس والله بكل شىء عليم

نقش رقم

(٥)

موضعه : بجوانب شريا نحاسية كانت بجامع السلطان بايزيد الثانى ،

ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة

استانبول^(١) ، لوحة رقم (٢٦٥) .

لغته : عربية وفارسية .

خطه : ثلث .

* I . Esnaf: op.cit. , p1s.4-5.

* Yanni petsopoulos : op.cit. , p1. 20.

عدد أسطره : وزعت الكتابة في اثني عشر شريطا بجوانب الشريا الستة ،
بمعدل شريطين بكل جنب ، أحدهما علوي ، والآخر سفلي .

تاريخه : ٨٨٦ - ٩١٨ هـ / ١٤٨١ - ١٥١٢ م .

موضوعه : قصيدة شعرية في المدح .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـه : انظر شكل رقم (٥٩) من هذه الرسالة

نصـه :

الأشرطة العلوية

(١) دام لك العز والبقاء

(٢) مادامت الأرض والسماء

(٣) دوستانت شادگرد (١)

(٤) دشمنانت سرنگون

(٥) دولتت بادا خجسته

(٦) حق تعالى رهنمون

الأشرطة السفلية :

(١) دشمنت مردود ومقهور العالم

(٢) دوستی (٢) مقبول وممدوح جهان

(٣) آفتاب آسمان سلطنت

(٤) عالمی یعنی جهانی معرفت

(٥) بادشاه وپاک (٣) ذات (٤) وپاک بین (٥)

(٦) ظل حق سلطان بایزید پاک دین .

(١) قراءتها از نـا فـ (شادگرد) والصحيح ما أثبتناه .

(٢) " " " (دوستت) " " " (٢)

(٣) " " " (پاک) " " " (٣)

(٤) " " " (ذات) " " " (٤)

(٥) " " " (وبين) " " " (٥)

ترجمته :

الأشرطة العلوية :

- (١) دام لك العز والبقاء
- (٢) مادامت الأرض والسماء
- (٣) احباؤك يعتزون .
- (٤) وأعداؤك يسقطون .
- (٥) دولتك قوية ومرتفعة .
- (٦) والله الهادى .

الأشرطة السفلية :

- (١) عدوك مردود ومقهور من السلاطين
- (٢) صديقك مقبول وممدوح العالم .
- (٣) شمس سماء السلطنة .
- (٤) عالم من المعنى ودنيا من المعرفة
- (٥) الملك الطاهر ذاته والمائبة نظرتة .
- (٦) ظل الله سلطان بايزيد صاحب الدين الطاهر .

نقش رقم

(٦)

موضعه : بجوانب زبدية نحاسية محفوظة فى متحف قسم الحضارة والنظم

الاسلامية بجامعة أم القرى ، لوحة رقم (١٣٢) .

لغته : عربية

خطه : نسخ .

عدد أسطره : ثلاثة كل واحد منها داخل شريط مستطيل .

تاريخه : القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادي) .

موضوعه : اهداء .

اسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٥٢) من هذه الرسالة .

نصه :

- (١) هدية من مصر
- (٢) نصر من الله .
- (٣) الحياء من الايمان .

نقش رقم

(٧)

موضوعه : بجوانب قدر نحاسى محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ،

لوحة رقم (٢) .

لغته : عربية .

خطه : نسخ

عدد اسطره : سطران رأسيان متباعدان .

تاريخه : القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادى) .

موضوعه : توقيع للصانع على عمله .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : أنظر شكل رقم (٥٣) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) مما عمل برسم المعلم ابراهيم ولد .

(٢) المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولى .

نقش رقم

(٨)

موضوعه : بالجزء الأوسط من ثريا نحاسية محفوظة فى متحف الفن

الاسلامى بالقاهرة^(١) ، لوحة رقم (٢٧٠) .

لغته : عربية

* Gaston Wiet : op.cit. , p.29.

(١)

- خطه : نسخ
عدد أسطره : سطر واحد
تاريخه : القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) •
موضوعه : وقف
اسلوب تنفيذه : حفر بارز •
تفريغه : انظر شكل رقم (٥٤) من هذه الرسالة •
نصه :

- (١) مما أوقف ذى الثرية المعلم ناصر الدين •
(٢) النحاس فى مقام سيدى أبوالعباس أحمد •
(٣) البدوى أبواللثامين نفعا الله به •

نقش رقم

(٩)

- موضوعه : بقاعدة ثريا نحاسية محفوظة فى متحف الفن الاسلامى
بالقاهرة^(١)، لوحة رقم (٢٧٢) •
لغته : عربية •
خطه : نسخ •
عدد أسطره : سطر واحد
تاريخه : القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) •
موضوعه : توقيع للصانع على عمله •
اسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغه : انظر شكل رقم (٥٥) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) عمل الحاج محمود الضراب فى النحاس يعرف بالسفياى

نقش رقم

(١٠)

موضعه : على سطح قاعدة شمعداني سليمان الوزير المحفوظين بمكتبة

الملك عبدالعزيز بالمدينة المنورة (١)، لوحة رقم (١٩٩)

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطر دائرى واحد

تاريخه : ٩٤٧ هـ / ١٥٤٠ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : أنظر شكل رقم (٥٦) من هذه الرساله .

نصه :

(الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة (٢) فيها مصباح (٣)،

جاعل الشمس ضياء والقمر نورا (٤) وفالق الأصباح (٥) ، وأرسل

الينا رسولا بشيرا ورحمة من الله وسراجا منيرا (٦) ، وقف

هذا الشمعدان بالمدينة السنية والحضرة الشريفة النبوية،

(١) محمد هزاع الشهري : (المسجد النبوى فى العصر العثمانى) ، المجلد

الاول ، ص ٣٩٨ ، رسالة دكتوراه قدمت لقسم الدراسات العليا فى

التاريخ والحضارة ، بكلية الشريعة والدراسات الاسلامية بجامعة أم

القرى فى عام ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .

(٢) وردت هكذا بخلاف رسم المصحف .

(٣) جزء من آية رقم (٣٥) من سورة النور .

(٤) جزء من آية رقم (٥) من سورة يونس .

(٥) جزء من آية رقم (٩٦) من سورة الانعام .

(٦) مقتبس من آية رقم (٤٦،٤٥) من سورة الاحزاب .

وجعل مستقره روضة سيد الأنام ومصباح الظلام عليه من الله
 الصلاة والسلام راجيا العفو من (١) الملك القدير سليمان
 الوزير بتاريخ أول الجمادين سنة سبع وأربعين وتسعمائة من
 هجرته (٢) نبوته (٣) .

نقش رقم

(١١)

موضوعه : على سطح قاعدة شمعدان نحاسي محفوظ بمتحف الفن الاسلامي
 بالقاهرة ، لوحة رقم (٢٠٠) .
 لغته : عربية .
 خطه : ثلث .
 عدد أسطوره : سطر دائري واحد .
 تاريخه : ٩٤٧ هـ / ١٥٤٠ م .
 موضوعه : وقف .
 اسلوب تنفيذه : حفر غائر .
 تفريغه : أنظر شكل رقم (٥٧) من هذه الرسالة .
 نصه :

(الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة (٤) فيها مصباح (٥) ،
 جاعل الشمس ضياء والقمر نورا (٦) وفالق الأصباح (٧) ، وقف
 هذا الشمعدان راجيا من الله الغفران الوزير سليمان ، وجعل
 مستقره بالجامع الذى بناه بمصر القاهرة بالقرب من مرقد

-
- (١) سقطت كلمة (من) عند الشهرى .
 - (٢) صححها الشهرى (هجرة) .
 - (٣) وردت هكذا والصحيح (نبيه) .
 - (٤) وردت هكذا بخلاف رسم المصحف .
 - (٥) جزء من آية رقم (٣٥) من سورة النور .
 - (٦) جزء من آية رقم (٥) من سورة يونس .
 - (٧) جزء من آية رقم (٩٦) من سورة الانعام .

سيدى السارى عليه الرحمة من الملك البارى ء وقع التاريخ
فى أول الجماديين سنة سبع وأربعين وتسعمائة هجرية .

نقش و قسم

(12)

موضوعه : بالسطح الداخلى لقعر صينية نحاسية محفوظة فى متحف المنيل
بالقاهرة ، لوحة رقم (٢٨٠) •

لغتہ : عربیہ •

خط ۵ : ثلث وکوفی •

عدد أسطوره : أربعة ثلث ومثلها كوفى •

تاريخه : القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) •

موضوعه : بیتین من الشعر فی المديح •

اسلوب تنفيذہ : تکفیت

تفريقه : أنظر شكل رقم (٥٨) من هذه الرسالة .

نص:

(١) بلغت المراد بأوفر جود •

(۱)

(۲) سرور تجلی بابھی سعود •

(٣) أراح القلوب أنار الوجود •

(٤) فطیبی وقری عیون الامانی (٢).

نقش رقوم

(۱۳)

موقعه : بظاهر كبشة من الفضة مرصعة بالأحجار الكريمة^(٢)، لوحة

رقم (١٦٦) •

لغتہ : عربیہ •

خطہ : ثلث •

Yanni petsopoulos And others : op.cit. , p1.23. (1)

(٢) سقطت هذه الكلمة في الكوفي .

“ “ “ “ “ (३)

- عدد أسطره : ثلاثة .
- تاريخه : ٩٨٥ هـ / ١٥٧٧ - ١٥٧٨ م .
- موضوعه : البسمة وآية قرآنية كريمة وتاريخ الصنع .
- أسلوب تنفيذه : نيلو .
- تفريغه : أنظر شكل رقم (٥٩) من هذه الرسالة .
- نصه :

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم .
- (٢) ومن الماء كل شئ حي (١)
- (٣) ٩٨٥ .

نقش رقم

- موضوعه : ببدن مبخرة فضية كانت فى تربة السلطان محمد الثالث ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول (٢) ،
- لوحة رقم (٣٢٦) .
- لغته : عربية .
- خطه : ثلث .
- عدد أسطره : سطر واحد .
- تاريخه : ١٠٠٣ - ١٠١٢ هـ / ١٥٩٥ - ١٦٠٣ م .
- موضوعه : تسجيلي .
- اسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغه : أنظر شكل رقم (٦٠) من هذه الرسالة .
- نصه :
- (١) سلطان محمد خان .

(١) مقتبس من آية رقم (٣٠) من سورة الانبياء .

(٢) * Yanni petsopoulos And others : op. cit., p1.49.

* Istanbul : op.cit., p1.26.

نقش رقم

(١٥)

موضعه : ببدن قنديل من الفضة كان فى تربة أبى أيوب الأنصارى ،
ثم نقل الى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة
استانبول^(١)، لوحة رقم (٢٨٩) .

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : تسعة .

تاريخه : ١٠٢٧ هـ / ١٦١٨ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٦١) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) السلطان ابن السلطان .

(٢) السلطان عثمان خان .

(٣) وقف حضرت سلطان عثمان

(٤) حضرت أيوب أنصارى .

(٥) عليه رحمة البارى .

(٦) ١٠٢٧

(٧) سنه

(٨) ٩٥٠

(٩) درهم .

نقش رقم

(١٦)

موضعه : بقاعدة ميخرة نحاسية كانت فى تربة السلطان أحمد الاول،

ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة

إستانبول . (١) لوحة رقم (٢٢٢) .

- لغته : تركية .
- خطه : ثلث
- عدد أسطره : سطر واحد .
- تاريخه : ١٠٢٧ هـ / ١٦١٨ م .
- موضوعه : وقف
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٦٢) من هذه الرسالة .
- نصه : دار السعادة اغاسى حاجى مصطفى ١٠٢٧ سنة .
- ترجمته : اغادار السعادة الحاج مصطفى سنة ١٠٢٧ .

نقش رقم

(١٧)

موضوعه : بالحافه السفلية من غطاء مبخرة فضية كانت فى تربية
السلطان أحمد الأول ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية
الاسلامية فى مدينة إستانبول (٢) ، لوحة رقم (٣٢٣) .

- لغته : تركية .
- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : سطر دائرى واحد .
- تاريخه : ١٠٣٣ هـ / ١٦٢٤ م .
- موضوعه : وقف .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٦٣) من هذه الرسالة .

* Istanbul : op.cit., p1.254.

* Metin Sozen : op.cit., p1.119.

(١)

* Yanni petsopoulos And others : op.cit., p1.53.

* Istanbul : op.cit., p1.257.

(٢)

نصه :

- (١) سلطان عثمان طایسی (١) حوا قارین .
(٢) حواقادیں نورسی (٢) السلطان عثمان ١٠٣٣ سنه .

ترجمته :

- (١) السيدة حوا مربیة السلطان عثمان .
(٢) " " " " " " سنه ١٠٣٣ .

نقش رقم

موضوعه : بحواف صحن وبغطائه ، محفوظ فی متحف الفن الاسلامی
بالقاهرة ، لوحة رقم (٨) .

لغته : عربية .

خطه : نسخ وثلاث .

عدد أسطره : بحواف الصحن سطر دائري واحد مسوزع على خمس مناطق ،
وبمنتصف القعر ، وحول مقبض الغطاء سطر دائري واحد ،
وبجانب الغطاء سطران

تاريخه : غرة سنة ١٠٤٢ هـ ١٦٣٢ م

موضوعه : تملك .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٦٤) من هذه الرساله .

نصه :

(بحواف الصحن : (خاصة الشيخ (٣) ابوالفرج) قاضی القضاة
الحسرة الیمنية) ، (شيخ القبيلة العمریة) ومالك ،
السيف والقلم والعلم) ، (والعلم دام فضله غر تسنة (٤) ١٠٤٢) .

(١) وردت هكذا ، وقراءها . جیمس الان (دايسى) والصحيح (دادسى) .

(٢) وردت هكذا ، وقراءها . جیمس الان كما وردت ، والصحيح (دادسى) .

(٣) وردت هكذا ، والصحيح (بالشيخ) .

(٤) وردت هكذا ، والصحيح (غرة سنة) .

- بطرف الغطاء : (صاحبه الشيخ أبو الفرج)
• حول مقبض الغطاء وفي وسط قعر الصحن : (الملك للذي ملك)

نقش رقم

(١٩)

موضعه : بقاعدة شمعدان من الفضة محفوظ في متحف الآثار التركية

الإسلامية بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٠٤) •

- لغته : عربية •
خطه : ثلث •
عدد أسطره : عشرة •
تاريخه : ١٠٥٢ هـ / ١٦٤٢ م •
موضوعه : وهب •
أسلوب تنفيذه : حفر •
تفريغه : انظر شكل رقم (٦٥) من هذه الرسالة •
نصه :

- (١) هبه •
(٢) سلطان ابراهيم خان •
(٣) ابن السلطان أحمد خان
(٤) ابن السلطان محمد خان خلد الله تعالى •
(٥) ملكه ودولته في تربة أبي أيوب الأنصاري •
(٦) عليه رحمة الباري سنة
(٧) اثني وخمسين والف من الهجره •
(٨) النبويه عليه أفضل التحية •
(٩) درهم •
(١٠) ٤٩١٥

نقش رقم

(٢٠)

- موضوعه : بحافة طست نحاسي من جده^(١) ، لوحة رقم (٤٠٤) .
- لغته : فارسية .
- خطه : تعليق .
- عدد أسطره : أربعة بجانب الطست .
- تاريخه : القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي)
- موضوعه : تملك .
- أسلوب تنفيذه : نيللو .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٦٦) من هذه الرسالة .
- نمطه : على الحافة : (مالكة ملا أحمد)^(٢) ، وأسفل الحافة :

(١) ارمالك اضرال خوان حنى البلى

(٢) عبدالله خان أوزبك اسماعيل

(٣) صديق (نك) عمل بدوى

(٤) حله

ترجمته :

- (١) اهداء الى مالك الأحوال (٠٠٠٠) حنى البلى .
- (٢) عبدالله خان أوزبك اسماعيل .
- (٣) من صديقه (٠٠٠٠) عمل بدوى .
- (٤) بجده .

نقش رقم

(٢١)

موضوعه : بقاعدة مبخرة نحاسية محفوظة في متحف الآثار التركيكية

- (١) وحدة الفن الاسلامى ، لوحة ٩٧ .
- (٢) وحدة الفن الاسلامى ، ص ١٢٣ . وقد أفادنى مشكورا معالى الاستاذ عبدالوهاب سيرة بأن القراءة الواردة فى كتاب وحدة الفن الاسلامى غير صحيحة .

الاسلامية بمدينة استانبول (١) ، لوحة رقم (٣٢٨) •

لغته : عربية •

خطه : ثلث •

عدد اسطره : سطر واحد •

تاريخه : القرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) •

موضوعه : عبارة دعائية •

اسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغه : انظر شكل رقم (٦٧) من هذه الرسالة •

نصه :

(١) مرحومه عايشه سلطان

نقش رقم

(٢٢)

موضوعه : بجوانب قاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف للآثار

الفنية والانشاءات (٢) ، لوحة رقم (٢١٠) •

لغته : عربية وتركية •

خطه : نسخ

عدد اسطره : سطران •

تاريخه : ١١١٣ هـ / ١٧٠١ م •

موضوعه : وقف •

اسلوب تنفيذه : حفر غائر

تفريغه : انظر شكل رقم (٦٨) من هذه الرسالة

نصه : (١) صاحب الخيرات بارودى حاجى (٣) مصطفى أفندى الأمان (٤)

Yanni petsopoulos And others : op.cit., p1.44. (١)

Fulya Bodur : A. E. R. 53. (٢)

(٣) قرأتها فوليا بودور كما وردت فى النص ، والصحيح (الحاج) •

(٤) قرأتها فوليا بودور (الامام)

وقف (١) بمسجدى (٢) كيلجى لىر من شهر رجب لسنة (٣) ثلث
عشر (٤) مائة (٥) والى .

(٢) ١١١٣

نقش رقم

(٢٣)

موضوعه : بالحافة العلوية لطاسة من الفضة محفوظة فى متحف قسم
الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى لوحة رقم (٣٩٧)

لغته : عربية

خطه : نسخ .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١١٣١ هـ / ١٧١٨ م .

موضوعه : تملك

اسلوب تنفيذه : حفر بارز .

تفريغه : انظر شكل رقم (٦٩) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) صاحبه محمد سنة ١١٣١

نقش رقم

(٢٤)

موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبد العزيز

بالمدينة المنورة (٦)، لوحة رقم (٢١١) .

-
- (١) قرأتها فوليا بودور (وقفي) ، والصحيح ما أثبتناه .
 - (٢) وردت هكذا فى النص ، ولم تصحها فوليا بودور ، والصحيح (بمسجد)
 - (٣) قرأتها فوليا بودور (سنه) ، والصحيح ما أثبتناه .
 - (٤) قرأتها فوليا بودور (عش آر) " " "
 - (٥) لم تصحها فوليا بودور ، والصحيح (ومائة) .
 - (٦) محمد هزاع الشهرى : ن . م . س ، ص ٣٩٩ - ٤٠٠ ، لوحة ٤٣ .

لغته : عربية وتركية •

خطه : ثلث

عدد أسطره : سبعة أسطر

تاريخه : ١١٦٢ هـ / ١٧٤٨ م •

موضوعه : تسجيلي •

أسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغه : انظر شكل رقم (٧٠) من هذه الرسالة •

نصه :

(١) محمود خان بن مصطفى (١) مظفر دائماً (٢)

(٢) مدينه منوره نورها الله تعالى الى يوم الآخره ده حرم

شريفه •

(٣) واقع (٣) محراب شريف جناحينه (٤) شوكتلوكرامتلـو

مهابتلو قدرتلو بادشاه (٥)

(٤) عالمينك (٦) سلطان محمود خان غازي خلد الله خلافته

الى آخر الزمان •

(٥) أفند ميز (٧) حضر تلرينك طرف همايو نلرندن تجديـد

واحياه (٨)

(٦) بيورلان (٩) شمعدانلردن •

(٧) ١١٦٢ هـ •

(٨) سنة

(١) وردت هكذا بخلاف رسم المصحف •

(٢) قرأ محمد هزاع الشهري هذا السطر هكذا (محمود الأول) •

(٣) وردت عند محمد الشهري (رافع) والصحيح ما أثبتاه •

(٤) " " " " (جناجينه) والصحيح ما اثبتاه •

(٥) وردت عند محمد الشهري (ناد) والصحيح ما اثبتاه •

(٦) وردت عند محمد الشهري (عالميناه) والصحيح ما اثبتناه •

(٧) وردت عند محمد الشهري (أفندمن) والصحيح ما اثبتناه •

(٨) وردت عند محمد الشهري (واحياه) والصحيح ما اثبتناه •

(٩) وردت عند محمد الشهري (بيوزيلان) والصحيح ما اثبتناه •

ترجمته :

- (١) محمود خان بن مصطفى مظفر دائما
(٦٠٣،٢) من الشمعدانات الواقعة في جانبى المحراب الشريف
بالحرم النبوى الشريف فى المدينة المنورة .
(٥٠٣) التى تفضل باحيائها وتجديدها صاحب الشوكه والكرامه
والمهابه والقدرة مالك .
(٤) العالم السلطان الغازى محمود خان خلد الله خلافته
الى آخر الزمان .
(٨) سنة .
(٧) ١١٦٢ .

نقش رقم

(٢٥)

- موضعه : بالحافة العلوية لقدر نحاسي محفوظ فى المتحف الأثنغرافي
فى أنقرة^(١)، لوحة رقم (٣) .
لغته : تركية .
خطه : نسخ .
عدد أسطره : سطر واحد .
تاريخه : ١١٦٢ هـ / ١٧٤٨ م .
موضوعه : تسجيلي .
اسلوب تنفيذه : نيللو .
تفريغه : انظر شكل رقم (٧٩) من هذه الرساله .
نصه :
(١) عينتابلي^(٢) محمد آغا ١١٦٢ سنة
ترجمته :

- (١) محمد آغا العينتابلي سنة ١١٦٢ .

* Perihan Çetin : A. E. L. LVII.

(١)

* T. Esnaf : op.cit., p.78, p1. 37.

(٢) قرأتها ازناف (عينتاب) ، والصحيح ما أثبتناه .

نقش رقم

(٢٦)

موضوعه : بالحافة العلوية لطاسة نحاسية محفوظة فى المتحف

الأتنغرافي فى أنقرة (١)، لوحه رقم (٣٩٩) .

لغته : تركية وعربية .

خطه : تعليق

عدد أسطره : كتب بيت الشعر بشريطين بكل منهما سطر واحد ، وبأسفل

الشريط الثانى نفذ الصانع بقية النص فى سطرين .

تاريخه : ١١٦٣ هـ / ١٧٤٩ م .

موضوعه : تملك .

أسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغه : أنظر شكل رقم (٧٢) من هذه الرسالة .

نصه :

بوطاس ايجره قيوب ماء فراتى رשהا بوش ايت بوله خانك حياتى

وأسفل الشطر الثانى من هذا البيت

صاحبه (٢) علمدار محمد اغا

سنة ١١٦٣

ترجمة البيت : اجعل ماء الفرات فى هذه التلاسة واشربه تجد حياة السلطان

نقش رقم

(٢٧)

موضوعه : بالحافة العلوية بجوانب مغراف نحاسي (٣) مكان فى

Perihan Çetin : A. E. L. LVI.

(١)

(٢) قراءتها بريحان شتن (صاحبى) ، والصحيح ما أثبتناه .

(٣) قرأ نقش هذا المغراف دون نشر صورته له ربيع حامد خليفه فى

كتابيه فنون القاهرة فى العهد العثمانى (١٥١٧ - ١٨٠٥ م) ، ص ٨١ ،

طبعة عام ١٩٨٥ م ، نشر مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة .

سبيل السلطان محمود^(١)، ثم نقل الى متحف الفن الاسلامي

بالقاهرة ، لوحة رقم (١٣٦) .

لغته : عربية وتركسية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطران .

تاريخه : ١١٦٤ هـ / ١٧٥٠ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٧٣) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) السلطان ابن (٢) السلطان الغازى محمود خان حضرتلرينك^(٣)

دار السعادة أغاسى .

(٢) بشير أغانك فى سبيل الله وقفلريد^(٤) سنة (٥) ١١٦٤ . (٦)

ترجمته (٧) :

(٢) وقفه فى سبيل الله الآغابشير .

(١) آغادار السعادة للسلطان ابن السلطان الغازى محمود

خان سنة ١١٦٤ .

(١) يقع هذا السبيل بشارع درب الجماميز بالقاهرة على ناصية حارة الحبانبة
تجاه سبيل بشير آغا دار السعادة وقد أنشأه السلطان محمود بن السلطان
مصطفى خان فى سنة أربع وستين ومائة والى هجرية .

* محمود حامد الحسينى : الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة (١٥١٧-١٧٩٨م)
ص ٢٣٢ ، طبعة المطبعة الفنية ، ونشر مكتبة مديولى ، القاهرة

(٢) وردت عند ربيع حامد خليفه (بن) والصحيح ما أثبتناه .

(٣) قراءها ربيع حامد خليفه (حضرتلويينك) ، والصحيح ما أثبتناه .

(٤) كتبها ربيع حامد خليفه (وقف لريد) ، " " .

(٥) سقطت هذه الكلمة عند ربيع حامد خليفه ، " " .

(٦) لم يلتزم ربيع حامد خليفه بالنص فأضاف من عنده حرف (هـ) فى آخر

١١٦٤ دون الاشارة الى ذلك ، مما يوهم الباحثين بوروده فى النص الاملى

المنفذ بالتحفه .

(٧) لم يوفق ربيع حامد خليفه حين ترجم هذا النص ، فقد أضاف عدة كلمات

غير موجودة أصلا فى النص مثل (هذا) و (برسم) ، كما أضاف حرف (هـ) المشار اليه ،

وفضلا عن ذلك فقد أسقط بعض الكلمات مثل (ابن) و (السلطان) و (الأغا) ، مما

أدى الى الاخلال بالنص .

نقش رقم

(٢٨)

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الآثار التركية

الاسلامية بمدينة بورصة ، لوحة رقم (٢١٣) •

لغته : عربية وتركية •

خطه : ثلث •

عدد أسطره : سطران •

تاريخه : ١١٧٩ هـ / ١٧٦٥ م •

موضوعه : وقف •

أسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغه : أنظر شكل رقم (٧٤) من هذه الرسالة •

نصه :

(١) صاحب الخيرات والحسنات دوكمه جى •

(٢) حسين بشه نك وقفيدر سنة ١١٧٩ •

ترجمته :

(١) وقفه صاحب الخيرات والحسنات السباك •

(٢) حسين باشا سنة ١١٧٩ •

نقش رقم

(٢٩)

موضعه : ببدن طاسة من الفضة محفوظة في متحف قسم الحضارة والنظم

الاسلامية بجامعة أم القرى (١) لوحة رقم (٣٩٧) •

(١) يرجع تاريخ هذا الطاسة الى سنة ١١٣١ هـ ، راجع نقش رقم (٢٣) من

هذا الفصل ، ولكن استعملها بعد ذلك أشخاص آخرون ، بدليل الكتابات

المسجلة عليها (موضوع هذا النقش) ، والتي اضيفت في سنة ١١٨١ هـ •

- لغتـــــــــــــــــه : عربية •
- خطـــــــــــــــــه : نسخ
- عدد أسطوره : سطران في موضع ، وسطر في موضع آخر •
- تاريخـــــــــــــــــه : ١١٨١ هـ / ١٧٦٦ م •
- موضوعـــــــــــــــــه : تسجيلي •
- أسلوب تنفيذه : نيللو •
- تفريغـــــــــــــــــه : انظر شكل رقم (٧٥) من هذه الرسالة •
- نصـــــــــــــــــه :

(١) صالح جوده

(٢) عقيل ابن السيد أحمد بن يحيى

(٣) ١١٨١

نقش رقم

(٣٠)

- موضوعـــــــــــــــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٥٣) •
- لغتـــــــــــــــــه : تركية •
- خطـــــــــــــــــه : تعليق •
- عدد أسطوره : ثلاثة •
- تاريخـــــــــــــــــه : ١١٩٠ هـ / ١٧٧٦ م •
- موضوعـــــــــــــــــه : وقف
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر •
- تفريغـــــــــــــــــه : انظر شكل رقم (٧٦) من هذه الرسالة •
- نصـــــــــــــــــه :

(١) ابراهيم وزوجه^(١) سى نفيسه خاتون •

(٢) ميراخور جامع شريفنه وقف اتمشدر •

(٣) ١١٩٠ سنه •

(١) وردت هكذا والصحيح (زوجة) •

ترجمته :

(١ ، ٢) أوقفته السيدة نفيسة زوجة ابراهيم .

(٢ ، ٣) لجامع ميراخور الشريف سنة ١١٩٠

نقش رقم

(٣١)

موضعه : ببدن كوز نحاسي كان في تربة شهزاده محمد بن عبدالحميد

الأول ، ثم نقل الى متحف الآثار التركية الاسلامية ، لوحة

رقم (٨٠) .

لغته : تركية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سبعة أسطر .

تاريخه : ١١٩٥ هـ / ١٧٨٠ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٧٧) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) حالا حافظ سلطنت عليه شوكتلو كرامتلو .

(٢) عبد الحميد خان أفند ميز حضر تلرينك شمرة .

(٣) فوادى شهزاده خوان انجو مرحوم ومغفور .

(٤) نجاتبلو سلطان محمد أفندى حضر تلرينك روح .

(٥) شريفجون تربه طيبه سنا وقف أولتمشدر .

(٦) ١١٩٥

(٧) سنه

ترجمته :

(٥) أوقف الى تربته الطيبة الشريفه .

(٣ ، ٤) لروح صاحب النجابة المرحوم والمغفور له .

(٣ ، ٤) حضرة ولى العهد السلطان محمد أفندى .

(١ ، ٢ ، ٣) ثمرة فؤاد صاحب الشوكة والكرامة حضرة عبدالحميد خان

(١) حافظ السلطنة العلية حاليا .

(٧) سنة .

(٦) ١١٩٥ .

نقش رقم

(٣٢)

موضوعه : بجانب طاسة نحاسية محفوظة في المتحف الاتنغرافي بانقرة (١)،

لوحة رقم (٤٠٠) .

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : ثلاثة .

تاريخه : ١١٩٨ هـ / ١٧٨٣ م .

موضوعه : تملك .

اسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريقه : انظر شكل رقم (٧٨) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) صاحبه

(٢) أحمد أغا .

(٣) ١١٩٨ .

نقش رقم

(٣٣)

موضوعه : بالحافة العلوية ببدن كوز نحاسي محفوظ في متحف السيدة

سادبارك بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٨٧) .

لغته : فارسية .

- خطه : تعليق .
- عدد أسطره : شريطان في كل منهما سطر واحد .
- تاريخه : القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) .
- موضوعه : تهنئة .
- اسلوب تنفيذه : حفر
- تفريغه : انظر شكل رقم (٧٩) من هذه الرسالة .
- نصه :
- (١) مبارك باد سعاد ت باد .
- ترجمته :
- (١) مبارك ومسعود .

نقش رقم

(٣٤)

- موضوعه : بالحافة السفلى لغطاء مبخرة فضية محفوظة في متحف
طوب قابي بمدينة استانبول (١) ، لوحة رقم (٢٣٤) .
- لغته : عربية وتركية .
- خطه : تعليق .
- عدد أسطره : شريطان بكل منهما سطر واحد .
- تاريخه : القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) .
- موضوعه : توضيحي .
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٨٠) من هذه الرسالة .
- نصه :
- (١) مكسك (٢) وعنبر ودماغه كيدر .

Istanbul : op.cit., p1 261. (١)

(٢) وردت هكذا وصحتها (مكسك) .

ترجمته :

- (١) مسك وعنبر يدخل فى الدماغ .

نقش رقم

(٣٥)

موضوعه : بحافة قاعدة مبخرة نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركية

- الاسلامية بمدينة بورصة ، لوحه رقم (٣٣٥)

لغته : عربية وتركية .

خطه : ثلث .

عدد اسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١٢٠١ هـ / ١٧٨٦ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٨١) من هذه الرسالة .

نصه :

- (١) صاحب (١) الخيرات جميله خانم سنه ١٢٠١ .

ترجمته :

- (١) صاحبة الخيرات السيدة جميله سنة ١٢٠١ .

نقش رقم

(٣٦)

موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط

- بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢١٤)

لغته : تركية .

خطه : نسخ .

عدد اسطره : سطران .

-
- (١) وردت هكذا ، وصحتها (صاحبة) .

- تاريخه : ١٢٠٢ هـ / ١٧٨٧ م .
موضوعه : تسجيلي .
أسلوب تنفيذه : حفر .
تفريغه : انظر شكل رقم (٨٢) من هذه الرسالة .
نصه :
(١) يلاصلى س على أفندى
(٢) ١٢٠٢

(نقش رقم)

(٣٧)

- موضوعه : بالحافة العلوية من بدن سلطانية نحاسية محفوظة في متحف
المنيل بالقاهرة ، لوحة رقم (٤٢) .
لغته : تركية .
خطه : ثلث .
عدد أسطره : ثلاثة .
تاريخه : ١٢١٦ هـ / ١٧٩٥ م .
موضوعه : وقف .
أسلوب تنفيذه : حفر غائر .
تفريغه : انظر شكل رقم (٨٣) من هذه الرسالة .
نصه :
(١) قابقخانة أو جاغنة .
(٢) وقف ايلمشندر
(٣) ١٢١١
ترجمته :
(١) أوقف
(٢) لطائفة دار القوارب .
(٣) ١٢١١

نقش رقم

(٣٨)

موقعه : ببدن كوز نحاسي كان فى سبيل السلطان محمود بالحبانية (١)،

ثم نقل الى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، لوحة رقم (٨٨)

لغته : عربية .

خطه : نسخ .

عدد أسطره : خمسة أسطر .

تاريخه : ١٢١٢ هـ / ١٧٩٧ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٨٤) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) وقف السلطان .

(٢) محمود بسيد (٢).

(٣) الحيانة (٣) وكيد (٤) محمد اغا .

(٤) دار سعادة مصر حال .

(٥) ١٢١٢ .

(٦) سنه

نقش رقم

(٣٩)

موقعه : ببدن شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ،

لوحة رقم (٢١٥) .

لغته : عربية .

(١) سبقت الاشاره الى هذا السبيل فى نقش رقم (٢٧) من هذا الفصل .

(٢) وردت هكذا، والصحيح (بسبيل) .

(٣) وردت هكذا، والصحيح (الحبانية) .

(٤) وردت هكذا، والصحيح (وكيل) .

- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : ثلاثة عشر سطرا .
- تاريخه : ١٢٣٠ هـ / ١٨١٤ م .
- موضوعه : وقف .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٨٥) من هذه الرسالة .
- نصه :

- (١) صاحب .
- (٢) الخيرات .
- (٣) صدر .
- (٤) أعظم .
- (٥) محمد رؤوف .
- (٦) باشا الى .
- (٧) جامع مصطفى .
- (٨) باشا ويلقن . (١)
- (٩) بجامع عرب .
- (١٠) شيخ بمدينة .
- (١١) ديار بكر .
- (١٢) ١٢٣٠ .
- (١٣) سنه .

نقش رقم

(٤٠)

موضوعه : بغطاء صحن نحاسي محفوظ في متحف طوب قابي سراي بمدينة
استانبول^(١)، لوحة رقم (٢٠) .

(١) وردت هكذا وربما صحتها (ويلقى) ، والحقيقه أن هناك اضطرابا في
النص ، فاذا كان هذا الشمعدان موقوفالجامع مصطفى باشا فكيف يلقي
بجامع عرب شيخ بمدينة ديار بكر ؟ .

(٢) Gülcan Konğaz : A. E. S. 7.

- لغته : تركية .
- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : ثلاثة .
- تاريخه : ١٢٤٠ هـ / ١٨٢٤ م .
- موضوعه : تملك .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٨٦) من هذه الرسالة .
- نصه :

- (١) دولتلو .
- (٢) يدنجى قادين حضرتلري .
- (٣) ١٢٤٠ .
- ترجمته :
- (٢،١) حضرة صاحبة الدولة .
- (٢) السيدة السابعة .
- (٣) ١٢٤٠ .

نقش رقم

(٤١)

- موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، لوحة رقم (٢١٦) .
- لغته : عربية .
- خطه : ثلث .
- عدد أسطره : سطر واحد .
- تاريخه : ١٢٤٩ هـ / ١٨٣٣ م .
- موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٨٧) من هذه الرسالة .

نصه : وقف الحاج مصطفى البكرى على مقام سيدى على البكرى ١٢٤٩

نقش رقم

(٤٢)

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي

بالقاهرة^(١)، لوحة رقم (٢١٨) .

لغته : عربية .

خطه : نسخ .

عدد أسطره : ستة

تاريخه : ١٢٥٤ هـ / ١٨٣٨ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٨٨) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) عبده عنبر أغا خادم^(٢) الحرم الشريف النبوى وخليفة .

(٢) السيد على البكرى أوقف وحبس وتصدق بهذا^(٣) .

(٣) الشمعدان لايباع ولايرهن ولعنة الله على من باعه أورهنه

(٤) والله خير الشاهدين ربنا تقبل منا انك انت السميع

العليم .

(٥) ١٢٥٤ .

(٦) وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

(١) Gaston Wiet : op.cit., p.154.

(٢) قرأها جاستون فيت (خدم)، والصحيح ما أثبتناه

(٣) قرأها جاستون فيت (هذا)، والصحيح ما أثبتناه .

نقش رقم

(٤٣)

موضوعه : بالحافة العلوية لبدن حنفية نحاسية محفوظة في متحف

المنيل بالقاهرة ، لوحة رقم (٩٠) .

لغته : تركية .

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١٢٥٠ هـ / ١٨٣٤ م .

موضوعه : تسجيلي

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٨٩) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) دولتلوباش سروت سزا قادين أفندى حضرتلری ١٢٥٦

ترجمته :

(١) حضرة صاحبة الدولة السيدة سروت سزا ١٢٥٦

نقش رقم

(٤٤)

موضوعه : بغطاء صحن نحاسي محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ،

لوحة رقم (٢١) .

لغته : عربية .

خطه : نسخ .

عدد أسطره : سطر واحد

تاريخه : ١٢٦٥ هـ / ١٨٤٨ م .

موضوعه : تملك .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٩٠) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) صاحبه (١) حسن خطاب ١٢٦٥ .

نقش رقم

(٤٥)

- موضعه : ببدن دورق فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ، لوحة
رقم (٩٦) .
لغته : عربية
خطه : ثلث .
عدد أسطره : سطر واحد .
تاريخه : ١١٨٤ - ١٢٦٥ هـ / ١٧٧٠ - ١٨٤٩ م .
موضوعه : تسجيلي .
اسلوب تنفيذه : نيللو .
تفريغه : انظر شكل رقم (٩١) من هذه الرساله .
نصه :
(١) محمد على .

نقش رقم

(٤٦)

- موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط
بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٢١) .
لغته : تركية .
خطه : نسخ .
عدد أسطره : أربعة أسطر .
تاريخه : ١٢٦٨ هـ / ١٨٥١ م .
موضوعه : وقف .
اسلوب تنفيذه : حفر غائر .
تفريغه : انظر شكل رقم (٩٢) من هذه الرسالة .
نصه :
(١) محلة بولغور لى مسجدى .

(٢) شريف دراسكدار صاحب(١) .الخيرات .

(٣) مرحومه شريفه أمينه خاتونك .

(٤) وقفيدر سنة ١٢٦٨ .

ترجمته :

(٤) أوقف سنة ١٢٦٨

(٢، ٣) لصاحبة الخيرات السيدة الشريفة المرحومة أمينة .

(١، ٢) الى المسجد الشريف بحى بولغورلو فى أسكدار .

نقش رقم

(٤٧)

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط

بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٢٠) .

لغته : تركية وعربية .

خطه : نسخ .

عدد أسطره : خمسة

تاريخه : ١٢٦٨ هـ / ١٨٥١ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٩٣) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) صاحبة الخيرات مشرب زاده .

(٢) الحاج عبدالرحمن أفندى .

(٣) حليه سى حاجة أمينه .

(٤) قادين أفند نيك وقفيدر .

(٥) ٢٦٨ (٢)

(١) وردت هكذا والصحيح (صاحبة) .

(٢) ويقصد بذلك ١٢٦٨ هـ .

(٦) سنه •

(٧) غرة ح م (١)

ترجمته :

(١ ، ٤) وقف صاحبة الخيرات السيدة •

(١ ، ٣) الحاجة الأمانة مشرب زادة زوجة •

(٢) الحاج عبدالرحمن أفندى •

(٥ - ٧) غرة محرم سنة ٢٦٨ •

نقش رقم

(٤٨)

موضعه : بمنصف قعر زبدية نحاسية محفوظة فى المتحف الأتوغرافى

فى أنقرة (٢)، لوحه رقم (١٣٣) •

لغته : عربية •

خطه : تعليق •

عدد أسطره : سطران •

تاريخه : ١٢٨١ هـ / ١٨٦٤ م •

موضوعه : دعائي •

أسلوب تنفيذه : نيللو •

تفريغه : انظر شكل رقم (٩٤) من هذه الرساله •

نصه :

(١) شافى كافى •

(٢) سنة ١٢٨١ •

نقش رقم

(٤٩)

موضعه : بالحافة العلوية لبدن ابريق نحاسى كان فى تربة برتونىال

(١) حرفى الحاء والميم اختصار لكلمتى (محرم الحرام) •

(٢) Perihan Çetin : A. E. L. LVI.

والده سلطان ثم نقل الى متحف الآثار التركية الاسلامية

باستانبول (١)، لوحة رقم (٣٨٧) •

- لغته : تركية •
- خطه : نسخ •
- عدد أسطره : سطر واحد •
- تاريخه : ١٢٨٦ هـ / ١٨٦٩ م •
- موضوعه : وقف •
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر •
- تفريغه : انظر شكل رقم (٩٥) من هذه الرسالة •
- نصه : برتونىال (٢) والده سلطان توربه سى وقف ايلمشر سنة ١٢٨٦ •
- ترجمته : أوقف فى سنة ١٢٨٦ الى تربة برتونىال والددة السلطان •

نقش رقم

(٥٠)

موضوعه : باسفل قاعدة قمقم نحاسي محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة،

لوحة رقم (٣٦٤) •

- لغته : تركية •
- خطه : ثلث •
- عدد أسطره : أربعة •
- تاريخه : ١٢٨٧ هـ / ١٨٧٠ م •
- موضوعه : تسجيلى •
- أسلوب تنفيذه : نيللو •
- تفريغه : انظر شكل رقم (٩٦) من هذه الرسالة •
- نصه :

(١) محمد مراد بن سلطان •

(١) Istanbul : op.cit., p1. 344.

(٢) وردت فى الطست هكذا (برتونى) •

(٢) عبدالمجيد زرجة (١) سى .

(٣) شوقى افسار قادين .

(٤) ١٣٨٧ (٢)

ترجمته :

(٣) الى السيدة شوقى أمسار .

(١ ، ٢) زوجة محمد مراد بن سلطان عبدالمجيد .

(٤) ١٣٨٧ .

نقش رقم

(٥١)

موضعه : بالحافة الجانبية الطولية بتبسى من الفضة محفوظ فى

متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم

(٣٦) .

لغته : تركية

خطه : نسخ .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١٢٨٨ هـ / ١٨٧١ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر

تفريغه : انظر شكل رقم (٩٧) من هذه الرسالة .

نمته :

عصمتلو برينال^(٣) والده سلطان حضرتلى آق سرايده^(١) جامع

شريفلىرينه واقف^(٤) ايلمشر ١٢٨٨ سنة .

ترجمته :

(١) أوقفته حضرة صاحبة العصمة برتونىال والدة السلطان الى

(١) وردت هكذا، والصحيح (زوجه) .

(٢) وردت هكذا، والصحيح (١٢٨٧) .

(٣) وردت هكذا، والصحيح (برتونىال) .

(٤) وردت هكذا، والصحيح (وقف) .

جامعها في أقسرای سنة ١٢٨٨ هـ •

نقش رقم

(٥٢)

موضعه : بقعر حامل كأس من الفضة محفوظ في متحف الأوقاف لفنون

الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (١٤٠) •

لغته : تركية •

خطه : نسخ •

عدد أسطره : سطر دائري في نهايته سطران •

تاريخه : ١٢٨٨ هـ / ١٨٧١ م •

موضوعه : وقف •

أسلوب تنفيذه : حفر •

تفريغه : انظر شكل رقم (٩٨) من هذه الرسالة •

نصه :

(١) عصمتلو برتونيال والده سلطان حضرتلری اقسرائده جامع

شريفلرينه وقف ايلمشدر •

(٢) ١٢٨٨ •

(٣) سنه •

ترجمته :

(١) أوقفت حضرة صاحبة العصمة برتونيال والده السلطان الى

جامعها في أقسرای •

(٢) سنة •

(٣) ١٢٨٨ •

نقش رقم

(٥٣)

موضعه : بقاعدة مبخرة نحاسية محفوظة في متحف الآثار التركية

الاسلامية بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٣٥٠)

- لغته : تركية .
- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : ثلاثة .
- تاريخه : ١٣٠٠ هـ / ١٨٨٢ م .
- موضوعه : دعائي .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٩٩) من هذه الرسالة .
- نمته :

- (١) جنت مكان فردوس اشياك عليه الرحمت .
- (٢) والغفران مرحوم ومغفور شهزاده سلطان .
- (٣) أفندی حضرتلر ينندر سنه ١٣٠٠ .

ترجمته :

(٢ ، ٣) هذا للمرحوم والمغفور له حضرة ولي العهد سلطان أفندی

(١ ، ٣) جعل الله مكانه الجنة وأسكنه الفردوس سنة ١٣٠٠ .

نقش رقم

(٥٤)

موضوعه : بمقبض مطحنة محفوظة في متحف طوب قابی سراي بمدينة استانبول ،^(١) لوحة رقم (١٨٩) .

- لغته : عربية .
- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : سطران .
- تاريخه : القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي) .
- موضوعه : توقيع للصانع على عمله .
- أسلوب تنفيذه : تكفيت .
- تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٠) من هذه الرسالة .

* T. Esnaf : op.cit., p1.1.1, p1.66.

(١)

* Gülcan KONGAZ : A. E. S. 24.

نمـــــه :

(١) عمل (١)

(٢) فكرى •

نقش رقم

(٥٥)

موضعه : بقاعدة شمعدان فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ، لوحة

رقم (٢٤٦) •

لغته : عربية •

خطه : ثلث •

عدد أسطره : سطر واحد •

تاريخه : ١٣٠٤ هـ / ١٨٨٦ م •

موضوعه : توضيحي •

اسلوب تنفيذه : نيللو •

تفريغه : انظر شكل رقم (١٠١) من هذه الرسالة •

نصه : لمدفن المرحوم الهامى باشا فى سنة ١٣٠٤ •

نقش رقم

(٥٦)

موضعه : بقاعدة شمعدان فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ، لوحة

رقم (٢٤٦) •

لغته : عربية •

خطه : ثلث •

عدد أسطره : ثلاثة أسطر •

تاريخه : ١٣٠٧ هـ / ١٨٨٩ م •

(١) لم ترد عند إزناف ، كما قرأتها قولجان كونغاز (عملى) •

- موضوعه : تسجيلي .
 أسلوب تنفيذه : نيللو .
 تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٣) من هذه الرسالة .
 نصه : قراءة النص :
 (١) ماهوش (١) ماهوش
 (٢) ١٣٠٧ (٢) سنة
 (٣) سنة (٣) ١٣٠٧

نقش رقم

(٥٧)

- موضوعه : ببدن مبخرة فضية محفوظة فى متحف المنيل بالقاهرة ، لوحة
 رقم (٣٥٣) .
 لغته : عربية .
 خطه : تعليق .
 عدد أسطره : خمسة .
 تاريخه : ١٣٠٩ هـ / ١٨٩١ م .
 موضوعه : تسجيلي ودعائي .
 أسلوب تنفيذه : نيللو .
 تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٣) من هذه الرسالة .
 نصه : فى اليمنى وفى الوسطى
 (١) خديو مصر جنتمکان . (١) مصر واليسى
 (٢) محمد توفيق باشا . (٢) جنتمکان عباس .
 (٣) ١٣٠٩ (٣) باشانك والده سى
 (٤) سنه . (٤) والده باشا
 (٥) تاريخ ادخال ٧ جمادى الآخر
 ترجمته : فى اليمنى الوسطى
 (٢٠١) خديو مصر محمد توفيق باشا جعل (٢، ٣، ٤) والده عباس باشا
 الله مكانه الجنة (١) والى مصر .
 (٣) تاريخ ادخال ٧ جمادى الآخر (٢) جعل الله مكانه الجنة
 (٤) سنة
 (٥) ١٣٠٩

نقش رقم

(٥٨)

- موضوعه : بقاعدة شمعدان من الفضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ،

لوحة رقم (٢٤٧) .

- لغته : عربية .
- خطه : تعليق .
- عدد أسطره : سطر واحد .
- تاريخه : ١٣٠٩ هـ / ١٨٩١ م .
- موضوعه : توضيح .
- أسلوب تنفيذه : نيلو .
- تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٤) من هذه الرسالة .
- نصه : لمدفن المرحوم عباس باشا فى سنة ١٣٠٩ .

نقش رقم

(٥٩)

موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ،

لوحة رقم (٢٥٩) .

- لغته : عربية .
- خطه : تعليق .
- عدد أسطره : أربعة .
- تاريخه : أوائل القرن الرابع عشر الهجري .
- موضوعه : اهداء .
- أسلوب تنفيذه : تذهيب .
- تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٥) من هذه الرسالة .
- نصه :

- (١) شمعدان فضة تابع للأمير .
- (٢) محمد عبدالحليم باشا .
- (٣) هدية من الأميرات كريمات
- (٤) الأميرة خديجة عباس حليم .

نقش رقم

(٦٠)

- موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الأوقاف لفنون الخط
بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٥٤) •
لغته : تركية •
خطه : تعليق •
عدد أسطره : سطر واحد •
تاريخه : ١٣١١ هـ / ١٨٩٣ م •
موضوعه : وقف •
أسلوب تنفيذه : حفر
تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٦) من هذه الرسالة •
نصه : صاحب الخيرات حسكي زاده حسن أفندي في سنة ١٣١١ •^(١)

نقش رقم

(٦١)

- موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الأوقاف لفنون الخط
بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٥٥) •
لغته : تركية •
خطه : نسخ •
عدد أسطره : ثلاثة •
تاريخه : ١٣١٨ هـ / ١٩٠٠ م •
موضوعه : وقف •
أسلوب تنفيذه : حفر
تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٧) من هذه الرسالة •
نصه :

(١) صاحب الخيرات مرحوم دخان كمركي باشي كاتبى محمد

امين بك روى ايجون •

(١) وردت هكذا ، والصحيح (صاحب) •

(٢) لنقه كاتب قاسم جامع شريفنه مخدومى بهاء الدين بك

طرفندن وقف آيدلمشدر .

(٣) ٢٧ رجب الفرد سنة ١٣١٨ .

ترجمته :

(١) الى روح السيد صاحب الخيرات المرحوم محمد أمين كاتب

رئيس كمركى .

(٢) أوقف من قبل حفيده بهاء الدين بك الى جامع كاتب

قاسم بلنقه .

(٣) فى ٢٧ رجب الفرد سنة ١٣١٨ .

نقش رقم

(٦٢)

موضعه : ببدن مغراف فضاء محفوظ فى متحف الاوقاف لفنون الخط

بمدينة استانبول ، لوحة رقم (١٣٨) .

لغته : تركية

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١٣١٩ هـ / ١٩٠١ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٨) من هذه الرسالة .

نصه : جامع شريفنه وقف سنة ١٣١٩ .

ترجمته : وقف لجامع الفاتح الشريف سنة ١٣١٩ .

نقش رقم

(٦٣)

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبدالعزيز

بالمدينة المنورة (١)، لوحة رقم (٢٥٦) .

لغته : فارسية وتركية .

خطه : تعليق .

عدد أسطره : سطران .

تاريخه : ١٣٢١ هـ / ١٩٠٣ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٩) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) واليد ينوا اجداديله هم براذر وهمشيره وأزواجو زرينه

لتربته تقبل شفاعت أى نبى محترم قوصوه .

(٢) ويلايت مترويهه قصبه سى خانه وانندن قورنش الحاج على

فخرى لى ذو القعدة سنة ١٣٢١ .

ترجمته :

(٢) من عائلة قورنش الحاج على فخرى بمدينة مترويهه التابعة
لولاية قوصوه .

(١) عن والديه وأقرباؤه وأيضا أخوه وأخته وأزواجه وذريته
لتربة النبى المحترم تقبل شفاعته ذى القعدة سنة ١٣٢١ .

نقش رقم

(٦٤)

موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط

بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٥٧) .

لغته : تركية .

خطه : تعليق .

عدد أسطره : سطر واحد

تاريخه : ١٣٢٤ هـ / ١٩٠٦ م .

موضوعه : وقف .

(١) لم يقم محمد الشهرى بقراءة هذا النقش .

- أسلوب تنفيذه : حفر
- تفريغه : انظر شكل رقم (١١٠) من هذه الرسالة .
- نصه : توتونجى أوغلى حسن قبودانك سنة ١٣٢٤ .
- ترجمته : وقف للقبطان توتو نجى أوغلى حسن سنة ١٣٢٤ .

نقش رقم

(٦٥)

- موقعه : بالحافة العلوية من قدر نحاسي محفوظ فى مجموعة كوش أوغلو
- بمدينة استانبول^(١)، لوحة رقم (٦) .
- لغته : تركية .
- خطه : نسخ .
- عدد أسطره : أربعة .
- تاريخه : ١٣٢٦ هـ / ١٩٠٨ م .
- موضوعه : وقف .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (١١١) من هذه الرسالة .
- نصه :
- (١) دولتلو عصمتلو جميله سلطان حضرتلرينك .
- (٢) دادسى^(٢) شمس^(٣) نور خانم طرفندن استاوروز .
- (٣) بدوى درگاهى شريفه سنه وقف .
- (٤) اولنمشدر ١٣٢٦ .
- ترجمته :
- (٣ ، ٤) أوقف هذا القدر الى تكية استاوروز .
- (٢ ، ٣) بدوى من قبل السيدة شمس نور مربية .

(١) . Gündag Kayaoğlu : Bakir Dergah Kazani, Say 1:4, (١) .
S.36.

(٢) قرأها قونداغ قيا أوغلو (داديسى) والصحيح ما أثبتناه .

(٣) قرأها قونداغ قيا أوغلو (شمسى) والصحيح ما أثبتناه .

(١) صاحبة الدولة والعصمة .

(۴،۱) حضرة جميلة سلطان فى سنة ۱۳۲۶ •

نقش رقم

(७७)

موضوعه : يتوسط قعر صينية من الفضة محفوظة في متحف طوب قابى

سرای بمدينه استانبول ، لوحه رقم (٣١) •

لغتہ : عربیۃ .

خطہ : ثلث •

عدد أسطره : سطران •

تاریخہ : ۱۲۹۳ - ۱۳۲۷ ھ / ۱۸۷۶ - ۱۹۰۹ م .

موضوعه : تسجیلی .

• اسلوب تنفيذہ : نیللو

تفريغہ : انظر شكل رقم (۱۱۲) من هذه الرساله

نہ

(۱) طغرای

(۲) محمد عبدالحمید خان .. بن سلطان عبدالحمید خان .. خلد اللہ ملکہ ..

ثانيا : التوقعات :

(۱) الطغراوات :

نقش رقم

(77)

موضوعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ بمكتبة الملك عبد العزيز

• بالمدينة المنورة^(١)، لوحة رقم (٢١١) .

لغتیه : عربیہ

خط _____ : ثلث

تاریخہ : ۱۱۶۲ ھ / ۱۷۳۰ م .

(١) راجع نقش رقم (٢٤) من هذا الفصل .

- عدد زلفه : ثلاث .
صاحبہ : السلطان محمود الأول .
أسلوب تنفيذه : حفر .
تفريغہ : انظر شكل رقم (۱/۱۱۳) من هذه الرسالة .
نصہ : محمود خان بن مصطفى خان مظفر دائما .

نقش رقوم

(71)

- موضوعه : بجوانب تعلیقة من الذهب محفوظة فى متحف قصر طوب قابى
بمدينة استانبول ^(١)، لوحة رقم (٤١٣)
- لغته : عربية •
- خطه : ثلث •
- تاريخه : ١٢٠٣ - ١٢٢٢ هـ / ١٧٨٩ - ١٨٠٧ م •
- عدد زلفه : ثلاث •
- صاحبه : السلطان سليم الثالث •
- أسلوب تنفيذه : ترميع •
- تفريغه : انظر شكل رقم (٢/١١٢) من هذه الرسالة •
- نصه : سليم خان بن مصطفى مظفر دائما ^(٢) •

نقش طغرائی رقم

(79)

- موضوعه : بجوانب تعلیقة من الذهب محفوظة فی متحف قصر طوب قابی
(۳)
بمدينة استانبول ، لوحة رقم (۴۱۴) .
- لغته : عربية
- خطه : ثلث .
- تاریخه : ۱۲۲۳ - ۱۲۵۵ هـ / ۱۸۰۸ - ۱۸۳۹ م .
- عدد زلفه : ثلاث
- مأخذه : السلطان محمود الثاني .

Ilhan Akşit : op.cit., p1.3. (1)

(٢) لم يتمكن الهان أكشد من قراءة هذه الطغراء .

Ilhan Akşit : op.cit., p1.4. (۳)

- أسلوب تنفيذه : ترصيع .
- تفريغـــــــــــــــــه : انظر شكل رقم (٣/١١٣) من هذه الرسالة .
- نصـــــــــــــــــه : محمود خان بن عبدالحميد مظفر دائما (١) .

نقش طغرائي رقم

(٧٠)

- موضـــــــــــــــــعـــــــــــــــــه : بمنتصف قعر صينية من الفضة محفوظة في مطبخ متحف قصر طوب قابي بمدينة استانبول ، لوحه رقم (٣١) .
- لغتـــــــــــــــــه : عربية .
- خطـــــــــــــــــه : ثلث .
- تاريخـــــــــــــــــه : ١٢٩٣ - ١٣٢٧ هـ / ١٨٧٦ - ١٩٠٩ م .
- عدد زلفـــــــــــــــــه : ثلاث .
- صاحبـــــــــــــــــه : السلطان عبدالحميد الثاني .
- أسلوب تنفيذه : نيللوا .
- تفريغـــــــــــــــــه : انظر شكل رقم (٤/١١٣) من هذه الرسالة .
- نصـــــــــــــــــه : عبدالحميد خان بن عبدالمجيد مظفر دائما .

(٢) التشكيل الطغرائي :

تشكيل طغرائي رقم

(٧١)

- موضـــــــــــــــــعـــــــــــــــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في مكتبة الملك عبدالعزيز بالمدينة المنورة (٢) ، لوحة رقم (١٩٩)
- لغتـــــــــــــــــه : عربية .
- خطـــــــــــــــــه : ثلث .
- تاريخـــــــــــــــــه : ٩٤٧ هـ .

(١) لم يتمكن الهان أكشد من قراءة هذه الطغراء .
(٢) راجع نقش رقم (١٠) من هذا الفصل .

- تاريخه : القرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) •
عدد زلفه : ثلاث
صاحبه : أحمد بن بالى •
اسلوب تنفيذه : حفر غائر •
تفريغـه : انظر شكل رقم (٢/١١٤) من هذه الرسالة •
نصـه : صاحبه الفقير أحمد بن بالى •

تشكيل طغرائى رقم

(٧٤)

- موضعـه : بالحافة العلوية لطاسة نحاسية محفوظة فى المتحف الأتتغرافي
بأنقرة (١) ، لوحة رقم (٣٩٨) •
لغتـه : عربية •
خطـه : ثلاث •
تاريخـه : ١٢٥٥ هـ / ١٧٤٢ م •
عدد زلفه : ثلاث •
صاحبه : خليل بيك ابن ولى •
اسلوب تنفيذه : نيللو •
تفريغـه : أنظر شكل رقم (٤/١١٤) من هذه الرساله •
نصـه : صاحبه خليل بيك ابن ولى سنة ١١٥٥ هـ . (٢)

تشكيل طغرائى رقم

(٧٥)

- موضعـه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبدالعزيز
بالمدينة المنورة ، لوحة رقم (٢١٢) •
لغتـه : عربية •

Perihan Çetin : A. E. L. LIII.

(١)

(٢) لم تتمكن بريحان شتن من قراءة هذا التشكيل الطغرائي •

- خطه : ثلاث .
- تاريخه : ١١٧٨ هـ / ١٧٦٤ م .
- عدد زلفه : ثلاث .
- صاحبه : على باشا .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٥/١١٤) من هذه الرسالة .
- نصه : صاحب الخيرات على باشا ابن المرحوم محمد باشا ابن المرحوم أحمد باشا قرمانى زاده صاحب ولاية طربلس (١) غرب ١١٧٨ . (١)

تشكيل طغرائي رقم

- موضعه : ببدن ابريق من الفضة محفوظ فى متحف طوب قابى سراي بمدينة استانبول (٢)، لوحة رقم (٣٧٥) .
- لغته : عربية .
- خطه : ثلاث .
- تاريخه : ١١٩٠ هـ / ١٧٧٦ م .
- عدد زلفه : زلفة واحدة .
- صاحبه : هاتوپاطون .
- أسلوب تنفيذه : حفر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٦/١١٤) من هذه الرسالة .
- نصه : صاحبه هاتوپاطون سنة ١١٩٠ (٣)

(١) وردت هكذا والصحيح (طرابلس الغرب) .

(٢) Istanbul : op.cit., p1.279.

(٣) لم يحدد فيليز على وجه الدقة تاريخ هذه التحفة والصحيح ما أثبتناه

تشكيل طغرائي رقم

(٧٧)

موضعه: ببدن سلطانية نحاسية وبغطائها ، محفوظة بمتحف طوب قابى

سراي بمدينة استانبول^(١) ، لوحة رقم (٤٠) •

لغته : تركية

خطه : ثلث •

تاريخه : القرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) •

عدد زلفه : زلفة واحدة •

صاحبه : خزنة الحرمين الشريفين •

اسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغه : انظر شكل رقم (٧/١١٤) من هذه الرسالة •

نصه : خاصة (٢) الحرمين الشريف^(٣) دولابنه وقف •

ترجمته : وقف خاص بدولاب الحرمين الشريفين •

تشكيل طغرائي رقم

(٧٨)

موضعه : بكأس من النحاس المطلي بالفضة ، محفوظ فى متحف قسم

الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى ، لوحة رقم

• (١٣٩)

لغته : عربية •

خطه : ثلث •

تاريخه : القرن الثالث عشر الهجري •

عدد زلفه : ثلاثة •

اسلوب تنفيذه : حفر غائر •

Gülcan Kongaz: A . E. S. 8. (١)

(٢) لم تتمكن قولجان كونغاز من قراءة هذه الكلمة

(٣) صحتها قولجان كونغاز (شريفين) •

- تفريغه : انظر شكل رقم (٨/١١٤) من هذه الرسالة .
- نصه :

(١) والعافيه

تشكيل طغرائي رقم

(٧٩)

- موضعه : فى موضع آخربالكأس السابق .
- لغته : عربية
- خطه : ثلث .
- تاريخه : القرن الثالث عشر الهجري .
- عدد زلفه : اثنتان .
- أسلوب تنفيذه : حفر غائر .
- تفريغه : انظر شكل رقم (٩/١١٤) من هذه الرسالة .
- نصه :

(١) سيدى ياجبار

الفصل الثاني

المضمون

(أسماء وألقاب)

تعددت مضامين النقوش الكتابية المنفذة فى الأوانى والأدوات المعدنية ما بين وقف، وتملك، واهداء ، وتوقيع للصانع على عمله ، وبطبيعة الحال فقد اشتملت هذه النصوص على أسماء لشخصيات مختلفة ، وأماكن متباينة ، ومن هذا المنطلق أمكن حصرها فى نوعين رئيسيين ، هما أسماء وألقاب ، وفيما يلي عرض مفصل لكلا النوعين :

أولا : الأسماء

وتنقسم بدورها الى قسمين ، أسماء لأشخاص ، وأخرى لأماكن ، فالأشخاص يتفرعون بدورهم الى ذكور وإناث ، والذكور أمكن تصنيفهم بحسب مكانتهم وطبقاتهم ووظائفهم الى سلاطين ، وأمراء ، وصدور عظام ، ووزراء ، وقضاة ، وأئمة ، وملاك ، وأغوات ، وصناع . أما الإناث فلم يمثل من اسمائهن إلا نذر يسير ، يتمثل بصفة رئيسة فى أسماء أميرات ، ومربيات سلاطين .

ولما كانت أغلب الأسماء الواردة فى الأوانى والأدوات المعدنية من الأسماء المشهورة فى التاريخ ، والمعروفة عند الباحثين ، فسأكتفى بعمل قوائم توضح مولد كل منهم ، والمنصب الذى تولاه أو المكانة التى احتلها، وتاريخ وفاته ما أمكن ذلك (١) ، أما بقية الأسماء فهى غير معروفة ، ومما يؤسف له اننى لم أعثر على ذكر لها فيما اطلعت عليه من مصادر ومراجع متخصصة فى هذا المجال .

ويهمنا من هذه الطبقات طبقة الصناع ، وقد توافر لدينا عدد من اسمائهم ورد أغلبها بالمصادر التاريخية ، وخاصة الوثائق ، أما بعضهم فقد وقع اسمه على العمل الذى قام بصنعه .

وتكمن أهمية معرفة أسماء الصناع وألقابهم فى قيمتها التاريخية والأثرية ، فهى تمدنا بأسمائهم ، وتخصصاتهم ، ومراتبهم ، وأساليبهم الفنية وتساعدنا على تتبع العلاقات الأسرية بين أصحاب الحرفة الواحدة ، لتعذر ذلك فى المؤلفات التاريخية التى كثيرا ما تنصب على التاريخ السياسى

(١) انظر الملحق الثانى من هذه الرسالة .

ورجاله (١). وأحيانا يمكن من خلال الاسم الرجوع الى كتب التراجم ، للبحث فيها عن الفترة التى عاش فيها هذا الصانع ، مما يؤدى بنا الى تاريخ التحفة نفسها تاريخا لامجال للطعن فيه .

ويأتى فى مقدمة الصناع الذين وقعوا أسماءهم على أعمالهم ، المعلم ابراهيم ابن المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولى ، الذى وقع اسمه بقدر نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة . (٢)

وقد تجلت فى هذا القدر مقدرة الصانع على الابتكار ، ومهارته فى التنفيذ ، وهذا أمر ليس بمستغرب عليه فقد نال لقب معلم عن جدارة واستحقاق .

ويتميز أسلوبه الفني بقدرته على جمع الأساليب الفنية المختلفة من ايرانية ، وتركية ، ومملوكية ، وقدرته على فرض شخصيته الفنية ، مما يدعونا الى التسليم بأن انتاجه الفني يعد طرازا فنيا مستقلا بذاته ، فهو فى الرسوم الحيوانية التزم بمبدأ التحوير وعدم المحاكاة ، وساعده فى ذلك استخدامه لأسلوب التلخيص عن طريق الخطوط الخارجية ، وهو أسلوب قلما ينجح فى تنفيذه صانع ما ، لصعوبة تنفيذه ، وبخاصة فى الأعمال المعدنية ، حيث يتعذر على أغلب الصناع ابراز الانفعالات والملاحم والحركات وفق هذا الأسلوب .

ونلمس من خلال الاشكال الحيوانية التى أوردها ، دعوة الصانع بطريقة رمزية الى نشر السلام والمحبة والوئام بين الأقوياء والضعفاء ، وهى المبادئ التى أذاعها الاسلام وشدد على تطبيقها ، وعبر الصانع عن ذلك باستخدام أشكال تمثل القوة ، كالأسود والخيول ، وأخرى تمثل الوداعة ، كالطيور والغزلان ، وأوضح أن باشاعة هذه المبادئ وتطبيقها يسود العدل ،

(١) حسين عبدالرحيم عليوه :

دراسه لبعض الصناع والفنانين بمصر فى عصر المماليك ، ص ٥٨ .

٩٩ ، مقال بمجلة كلية الآداب ، بجامعة المنصورة ، العدد

الاول ، مايو ١٩٧٩ م .

(٢) راجع نقش رقم (٧) بالفصل الأول من هذا الباب .

ويعم الرخاء ، ورمز الى ذلك برسوم السمك . ومن الملاحظ احاطة الصانع لهذه الرسوم برسوم طيور متتابعة .

وبالنسبة للرسوم النباتية فقد امتاز تنفيذه لها بالدقة، وتعد زخرفة التوريق الاسلامية المحورة من النوع المتطور التى مثلها بهذا القدر من أروع مانفذ من هذا النوع من الزخرفة بالأعمال المعدنية فى العصر الاسلامى، كما راعى فى تنفيذه للخارف الهندسية مبدأ التوازن والتناسب والقيم الجمالية فى التوزيع ، أما الكتابات فظهرت دون المستوى الفني المطلوب ، وهذا لا يقلل من قيمة الصانع ، حيث لا يشترط أن يكون الصانع خطاطا . (١)

ومن صناع الأثاث المعدني المرموقين المعلم ناصر الدين النحاس ، ويبدو من لقبه أنه كان متخصصا فى النحاس ، وقد وقع اسمه على ثريا نحاسية يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) (٢)، وقد بدأ فيها تأثره الشديد بالأسلوب المملوكي ، سواء من حيث تصميمها أو زخرفتها . (٣)

ومما يلاحظ على الأسلوب الفني لهذا الصانع اهتمامه بالتصميم وعنايته به ، حيث صمم هذه الثريا من ثلاثة أجزاء ، الأوسط والاعلى على هيئة قبة ، والأسفل عبارة عن صينية يوضع فيها الفتيل ، وقام باجراء عملية الوصل بين أجزاء هذه الثريا باستخدامه لثلاث سلاسل مثبتة فى الجزء العلوي ، تخترق أطراف الجزء الأوسط المشكل على هيئة قبة على غرار القباب التى ظهرت فى العصر المملوكي ، ويتوسط كل سلسلة فى المنطقة المقابلة لأعلى النهاية العلوية للجزء الأوسط كرة ، القصد منها احداث التوازن أثناء تعليق الثريا ، وزيادة فى تثبيت الثريا فقد أضاف سلسلة رابعة تنطلق من أعلى الجزء الأوسط الى منتصف الجزء العلوى من الداخل ، كما قام بتخريم الجزء السفلي الذى يوضع فيه الفتيل بغرض نفاذ الضوء .

-
- (١) انظر لوحة رقم (٢) من هذه الرسالة .
 - (٢) راجع نقش رقم (٨) بالفصل الأول من هذه الرسالة .
 - (٣) راجع ص ١١٣-١١٤ من هذه الرسالة .

أما من حيث الزخارف فلم يعن بها الصانع كثيرا ، وربما يرجع ذلك الى صعوبة رؤيتها وهى معلقة بالسقف الذى ستوضع فيه ، ولذلك اهتم بالكتابات حيث نفذها بجوانب الجزء الاوسط الذى على هيئة قبة ، وعمل على تكبير حجم الحروف على النحو الذى شاع فى العصر المملوكي . (١)

ومن صناعات الأثاث المعدني الذين وقعوا أسمائهم على أعمالهم الحاج محمود الضراب الذى وقع اسمه على ثريا يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري أيضا (٢) ، ويبدو أن هذا الصانع كان متخصصا فى طريقة الطرق على المعادن ، وعلى الرغم من أنه قريب عهد بالعصر المملوكي فى مصر فان تصميمه للثريا يختلف عما كان معروفا فى العصر المملوكي ، وتبدو مقدرة هذا الصانع فى استحداث تصميم غير معهود ، حيث صمم الثريا على شكل هرمي مكونا من عدة أشكال دائرية تشبه الصوانى ، وتترج فى الحجم من الأسفل الى الأعلى ، وتتصل ببعضها بواسطة سلاسل على غرار السلاسل السابقة .

وفيما يتعلق بالزخارف التى نفذها فتتمثل بصفة رئيسة فى الأشكال النجمية ، والمراوح النخيلية ، والهلال ، أما الكتابات فهى دون المستوى الفني المطلوب (٣) - أيضا - .

ومن صناعات الأثاث المعدني فى هذا القرن المعلم ابراهيم ساركارغانى ، الذى وقع اسمه على شمعدان مؤرخ بسنة ٩٥٤ هـ / ١٥٤٧ م ، موجود بجامعة يعقوب آغا فى قسطنطينية . (٤)

أما فى القرن الحادى عشر الهجري فيطالعنا اسم بدوى (٥) الذى وقع اسمه على طست نحاسي من مدينة جده ، ويبدو فى هذا الطست تأثر الصانع

(١) انظر لوحة رقم (٢٧٠) من هذه الرسالة .

(٢) راجع نقش رقم (٩) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٣) انظر لوحة رقم (٢٧٢) من هذه الرسالة .

(٤) L.A. Mayer : Islamic Metal Workers And Their Works, P.49, Albert Hunding, Geneva, 1950.

(٥) راجع نقش رقم (٢٠) بالفصل الاول من هذه الرسالة .

بالاسلوب الايراني فى تصميمه ، والاشكال النباتية الشائعة فى الفن الاسلامي. (١)

وفى القرن الثانى عشر الهجري ورد اسم حسين بشه السباك (٢) بشمعدان نحاسي مؤرخ بعام ١١٧٩ هـ / ١٧٥٦ م ، محفوظا حاليا بمتحف الآثار التركىة الاسلامية فى بورسة ، ويتميز تصميم هذا الشمعدان بقاعدته المنبجعة الى الخارج من أعلاها وأسفلها ، وببدنه النحيف المتعدد الانتفاخات ، كما يلاحظ أن هذا الصانع على دراية كبيرة بفن الخط. (٣)

وفى القرن الثالث عشر الهجرى نلاحظ اسم صانع اسمه فكرى وقع اسمه على مطحنة بن محفوظة فى متحف طوب قابى سراي ، مسبوقة بكلمة عمل (٤)، وقد تجلى فى هذه المطحنة ابتكار الصانع لتصميم غير معهود لمطاحن البن، حيث تتألف من شكل اسطواني يوضع فيه البن ، وفى منتصف أحد وجهيه يبرز الى الخارج قليلا قائم الدوران المضلع ، الذى تدخل فيه اليد المشكله على هيئة منكسرة على دفعتين ، وبرأسها مقبض يمسك من خلاله فى حالة الطحن ، أما من حيث الزخارف فقد أغرم من أنواعها بالزخرفة الخرزية والزخرفة المنكسرة ، وقام بتوزيعها بصورة متناسقة ، ولم يهتم هذا الصانع بالزخارف النباتية ، كما بدت الكتابات ضعيفة من حيث مستواها الفنى (٥)، وورد فى هذا القرن اسم الاسطه محمد بمطحنة مماثلة للمطحنة السابقه. (٦)

أما المصادر التاريخية فيأتى فى مقدمتها الوثائق ، ومن ذلك سجل فى إرشيف متحف طوب قابى سراي ، برقم ٩٠٦٢ ، يرجع تاريخه لأوائل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، وقد وردت فيه بعض أسماء لصانع الأثاث المعدني نذكر منها :

(١) قازنجى باشى (صنع صينية) .

- (١) انظر لوحة رقم (٤٠٤) من هذه الرسالة .
- (٢) راجع نقش رقم (٢٨) الفصل الاول من هذا الباب
- (٣) انظر لوحة رقم (٢١٣) من هذه الرسالة .
- (٤) راجع نقش رقم (٥٤) الفصل الاول من هذا الباب .
- (٥) انظر لوحة رقم (١٨٩) من هذه الرسالة .
- (٦) T.Esnaf : op.cit., p.131.

- (٢) قراجوز قازنجى (صنع مبخرة) . (١)
- (٣) حسن جراكجى (صنع مبخرة وصينية) . (٢)
- (٤) قازنجى رئيس (صنع صينية وطاسة) . (٣)
- (٥) قازنجى على (صنع صينية) . (٤)
- (٦) قازنجى نجم الدين (صنع صينية وطاسة) . (٥)
- (٧) قازنجى آيدن (صنع اناء) . (٦)
- (٨) قازنجى يحيى وقد صنع اناء . (٧)
- (٩) قازنجى حسن وقد صنع ابريقا نحاسيا . (٨)

وفى سجل آخر بالارشيف نفسه برقم ١٠٠٠٩/د ، الذى قد يعود تاريخه لما بعد القرن العاشر الهجري (٩)، ورد اسم حجاجى الذى صنع ابريقا نحاسيا وانايا صغيرا . (١٠)

كما أشارت بعض المصادر التاريخية الى صانعين مصريين هما النقاش درويش ، والصانع ابراهيم بيك مرصعا (١١)، وورد فى بعض المراجع اسم عصمت بيبر بوضالى على أنه كان متخصصا فى طريقة التشبيك (الشفطى) ، وكان ذائع الصيت فى مدينة استانبول فى أواخر العصر العثمانى . (١٢)

أما الأماكن فتتمثل بصفة رئيسة فى المساجد والأضرحة ، وقد قممت بتعريف موجز لاهمها فى مواضعها فى الفصل الأول من هذا الباب .

-
- (١) سجل رقم (٩٠٦٢) بارشيف طوب قابى سراى .
 - (٢) " " " " " " " " " "
 - (٣) " " " " " " " " " "
 - (٤) " " " " " " " " " "
 - T. Esnaf : op.cit., p.128. وأيضا:
 - (٥) سجل رقم (٩٠٦٢) بارشيف طوب قابى سراى .
 - (٦) " " " " " " " " " "
 - (٧) " " " " " " " " " "
 - (٨) " " " " " " " " " "
 - T. Esnaf : op.cit., p. 129. (٩)
 - (١٠) سجل رقم (١٠٠٠٩/د) بارشيف طوب قابى سراى
 - (١١) فون هامر : ن ٠ م ٠ س ، ١١٨/٤ . دولت عثمانية تاريخى مباديسندن قاينارجه عهدنامه سنه قدر، جلد ٤ صحيفه ١١٨، مترجمى محمد عطاء، طبعة ١٣٣٠، مطبعة سى خواجه باشا ، استانبول .
 - (١٢) Süleman Özkan : Filigran-Telkâri, ilgi. Say1:34 , S.35. Istanbul , 1982.

ثانيا : الألقاب والكنى:

تفيد الألقاب فى فهم أنظمة الدولة واتجاهاتها ، وتكشف للباحثين عن ميول الحكام ، وما يسيطر عليهم من نزعات ، وفى أغلب الأحيان تشير الى برنامج حكوماتهم ، كما تلقي الضوء من زاوية جديدة على كثير من الأحداث التاريخية^(١) ، وقد وردت بالأثاث المعدنى العثمانى مجموعة قيمة من الألقاب ، أمكن ترتيبها بحسب حروف المعجم على النحو التالى .

آغا :

كلمة تركية من المصدر (أغمق) ، ومعناه الكبر وتقدم السن ، وقيل:
انها من الكلمة الفارسية (آقا) ، وجرى العرب على اضافة تاء اليها
اذا وقعت مضافا^(٢) ، وكانت هذه الكلمة تطلق لقبا عاما على شيوخ قبائل
الأكراد ، والرؤساء ، والقادة^(٣)، ثم أطلق على الخادم الخفي الذى يؤذن
له بدخول غرف النساء .^(٤)

ومن الأغوات الذين وردت أسماءهم بالأثاث المعدني العثماني محمد
آغا (٥)، وأحمد آغا (٦)، وعنبر آغا (٧)، وقد دخل هذا اللقب في أعمال
الأثاث المعدني في تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (آغا دار السعادة) ،
وتلقب به بشير آغا (٨)، ومثل (وكيل دار السعادة) ، الذى تلقب به محمد
آغا (٩) .

(١) حسن الباشا : الالقاب ، ص ٢ .

(٢) أحمد السعيد سليمان :

تأصيل، ماورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ، ص ١٧ ، طبعة

١٩٧٩ م ، دار المعارف ، القاهرة .

(٣) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ١١٨ .

(٤) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س . ص ١٧ .

(٥) راجع النقوش رقم (٢٥ - ٢٦) بالفصل الأول من هذا الباب .

(٦) "نقش" (٣٢) بالفصل الاول من هذا الباب .

" " " " " (٤٢) " " (٧)

" " " " " (27) " " (1)

" " " " " (३८) " " (९)

ويعد آغا دار السعادة أكبر موظفى القصر الهمايوني ، وتناط به مهمة الإشراف العام على الجناح الذى تسكنه النساء (الحرم الهمايوني) ، ويعرف أيضا باسم (آغا البنات) ، وقد جرت العادة أن يتولى هذا المنصب السود الخصيان ، ولكن شغله بعض البيض فى القرن العاشر الهجري ، ثم مالبت أن أعيد الى السود منذ سنة (١٠٠٣ هـ / ١٥٩٤ م) ، وكان معظم هؤلاء الأغوات السود هدايا قدمهم الولاة الى السلطان . (١)

وقد عظم نفوذ أغوات دار السعادة منذ أوائل القرن الحادى عشر الهجري وحتى منتصف القرن الثانى عشر ، الى حد أن بعضهم تدخل فى تعيين الصدور العظام وعزلهم ، وكان لأغوات دار السعادة نظارة أوقاف الحرمين الشريفين ابتداء من سنة ٩٩٥ هـ / ١٥٨٧ م ، حيث يشرف على الدولار (خزانة أوقاف الحرمين الشريفين) ، وأيضا على الصرر المرسلّة الى مكة المكرمة ، والمدينة المنورة ، والقدس الشريف .

وفى عام ١٠٠٦ هـ / ١٥٩٧ م ، صدرت ارادة بالحاق بعض الأوقاف بنظارة آغا دار السعادة ، وفى عام (١١٢٩ هـ / ١٧١٦ م) ألحقت أوقاف السلاطين بنظارته ، ثم تنظر نيابة عن السلطان على الأوقاف التى تدخل فى نطاق سلطته . وفى سنة ١٢٥٠ هـ / ١٨٣٤ م أنشئت مديرية أوقاف الحرمين ، ثم تحولت بعد سنتين الى نظارة أوقاف الحرمين ، وبذلك حلت هذه الوزارة محل نظارة آغا دار السعادة ، وقد اقترن الغاء هذا المنصب بالغاء السلطنة العثمانية ، وزوال دولة الخلافة . (٢)

أبوالفتح :

لقب مركب ندر استخدامه فى العصر الاسلامى ، ويعد السلطان محمد الثانى المشهور بالفتح الوحيد من سلاطين آل عثمان تلقب به (٣) ، وذلك

-
- (١) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ١٨ .
 - (٢) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ١٨ - ١٩ .
 - (٣) راجع نقش رقم (٣) بالفصل الأول من هذا الباب .

لأن الله سبحانه وتعالى حقق على يديه انتصارات عسكرية مهمة ، كان من أبرزها فتح القسطنطينية التي عجز المسلمون عن فتحها ما ينيف على ثمانية قرون . (١)

ومما زاد من أهمية هذا الفتح تأكيد الرسول صلى الله عليه وسلم له وشناؤه على فاتحيه بقوله : (لتفتحن القسطنطينية ، فلنعم الأمير أميرها ، ولنعم الجيش ذلك الجيش) (٢) ، ومن هنا أولى المسلمون هذا الفتح اهتماما بارزا ، وأفردوا له المؤلفات ، وعقدوا لأجله المؤتمرات والندوات .

أسطه :

فى الفارسية أستا من الكلمة الفارسية المعربة أستاذ (٣) ، وتكتب فى التركية أوستة ، كما فى الأثاث المعدني العثماني (٤) ، والأسطى هو المانع الذى وقف على الصناعة ومهر فيها ، أو أٌجيز ليعمل مستقلا (٥) فى ورشة خاصة به .

أفندى :

كلمة يونانية معربة ، وقد دخل هذا اللفظ الى اللغة التركية منذ القرن السابع الهجري (٦) ، ثم شاع استخدامه فى العصر العثماني لقبا على الحائز لرتبة ملازم حتى البيكباشى ، وعلى كل مستخدم فى الحكومة وان لم

(١) حاصر المسلمون القسطنطينية قبل محاصرة السلطان محمد الثانى وفتحها

لها احدى عشر مرة ، سبع منها فى القرنين الهجريين الأولين .

* محمد فريد بك المحامى :

تاريخ الدولة العلية العثمانية ، ص ٦١ ، طبعة ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م

دار الجيل . بيروت .

(٢) أحمد بن حنبل :

المسند ، ٣٣٥/٤ ، الطبعة الثانية ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨ م ، المكتتب

الاسلامى للطباعة والنشر ، دار الفكر ، بيروت .

(٣) احمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ١٥ .

(٤) T. Esnaf : op.cit. , p. ١01 .

(٥) حسن الباشا : الفنون ، ٧٢/١ .

(٦) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٢٠ .

يكن حائزا على رتبة (١)، وتلقب به أيضا أولاد السلاطين وزوجاتهم ، كما تلقب به باشوات مصر وقد ألغي هذا اللقب فى تركيا منذ ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٣٤ م ، وظل مستعملا بمصر حتى بعد سنة ١٩٥٢ م (٢) وكذلك بالحجاز .

ومن الذين تلقبوا بهذا اللقب - كما ورد فى أعمال الأثاث المعدني العثماني - الحاج مصطفى (٣)، وسلطان محمد ابن السلطان عبدالحميد الأول (٤)، وسروت سزاء (٥)، وعبدالرحمن أفندى (٦)، وعلى أفندى (٧)، وحسكى زاده حسن أفندى (٨).

أمير :

هو صاحب الأمر والسلطان ، وقد استخدمت هذه اللفظة اسما لوظيفة ، أو للدلالة على طبقة أو رتبة أو لقباً فخرياً (٩) ، وقد ورد هذا اللفظ بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغ المذكر والمؤنث ، وجمع المؤنث (١٠)، كما تفرعت عن هذا اللفظة وظيفة أمير آخور التى وردت هكذا بالأثاث (١١)، ولفظة آخور فارسية معناها المقلّف ، وكان هذا الاسم يطلق على القائم على أمر الدواب من خيل وبغال وإبل فى الاصطبلات السلطانية فى الدول التركية (١٢).

(١) أحمد تيمور باشا :

الرتب والألقاب المصرية لرجال الجيش والهيئات العلمية والتعليمية والقلمية منذ عهد أمير المؤمنين عمر الفاروق ، ص ٦٦ ، الطبعة الاولى ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠ م ، نشر المؤلفات التيمورية ، مطابع دار الكتاب العربى ، القاهرة .

- (٢) احمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٢١ - ٢٣ .
- (٣) راجع نقش رقم (٢٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٤) " " " " (٣١) " " " " .
- (٥) " " " " (٤٣) " " " " .
- (٦) " " " " (٤٧) " " " " .
- (٧) " " " " (٣٦) " " " " .
- (٨) " " " " (٦٠) " " " " .
- (٩) حسن الباشا : ن . م . س ، ١١٥/١ .
- (١٠) راجع نقش رقم (٥٩) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (١١) " " " " (٣٠) " " " " .
- (١٢) حسن الباشا : ن . م . س ، ١٧٤-١٧٥ .

أوحد ملوك الزمان :

نعت به السلطان مراد الثانى ، كما يتضح فى قدر نحاسي محفوظ فى
متحف الهرميتاج بلننغراد. (١)

امام :

ورد هذا اللفظ فى كثير من الآثار الاسلامية بدلالات وظيفية مختلفة ،
وهو فى جميع الحالات مشتق من (أم) أى تقدم وأصبح قدوة ، وقد كان
معتقدا أنه يرد ضمن سلسلة الألقاب قبل الاسم (٢) ، فى حين أنه ورد فى
الأزاني المعدنية العثمانية بعد الاسم . (٣)

باشا :

كلمة تركية لايزال الأصل الاشتقاقي لها موضع خلاف ، ف قيل : من (بعاش
أغا) ، أى رئيس الأغوات أو كبير الخصيان ، وقيل : من الكلمة الفارسية
(بادشاه) ، ومعناها عماد الملك ، وقيل أيضا : أنها من (باش) بمعنى
الرأس أو الرئيس . (٤)

والباشا لقب خاص كان يطلق فى بادىء الأمر على الأمراء ، ثم منحه
السلطين لكبار رجال الدولة أمثال الوزراء والولاة (٥) ، كما يطلق على
القادة العسكريين الحائزين على رتبة أميرلواء فما فوقها (٦) ، ثم تلقب
به كبار التجار ومحافظى الأقاليم وملاك الأراضى (٧) ، وقد ورد هذا اللقب فى
كثير من أعمال الأزاني المعدنية العثمانية . (٨)

-
- (١) راجع نقش رقم (١) بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٢) حسن الباشا : ن . م . س ، ٩٢/١ - ٩٣ .
 - (٣) راجع نقش رقم (٢٢) بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٤) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٣٦ .
 - (٥) أحمد عطيه الله : دائرة المعارف الحديثة ، ص ٥٣ ، الطبعة الأولى ،
يناير ١٩٥١ م ، مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة
 - (٦) أحمد تيمور باشا : ن . م . س ، ص ٦٧ .
 - (٧) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٣٦ .
 - (٨) راجع النقوش رقم (٣٩ ، ٥٥ ، ٥٧ - ٥٩ ، ٧١ ، ٧٥) بالفصل الأول من
هذا الباب .

بادشاه :

لقب فارسي مركب من كلمتين (باد) بمعنى تخت أو عرش ، و (شاه) بمعنى صاحب أو سيد ، وبذلك يعنى هذا اللقب صاحب أو سيد العرش (١)، وهو مرادف لكلمة ملك أو سلطان فى اللغة العربية ، وكان يطلق على خانات خيوه . (٢) وأول من تلقب بهذا اللقب من السلاطين العثمانيين عثمان آرطغرل مؤسس الدولة العثمانية ، عقب وفاة علاء الدين آخر سلاطين السلاجقه (٣)، وورد اللقب بالأثاث المعدني العثماني فى الأعمال المسجل عليها اسم السلطان بايزيد الثانى (٤)، والسلطان محمود الأول . (٥)

بك :

(بيك) أو (بك) كلمة تركية معناها الكبير ، وأصلها مقصور من بيوك أى كبير ، ومن الملاحظ أن هذا اللقب يستعمل ملحقاً بالاسم (٦) ، وقد أطلق فى بداية الأمر على الأمراء ، وأبناء السلاطين ، وأطلق فى العصر العثماني على حكام الولايات ، ثم على العسكريين الحائزين على رتبة قائم مقام ، وأميرالاي (٧) وهكذا . وكان ورود الأثاث المعدني العثماني بالصيغتين المشار إليهما فى بداية الحديث عن هذا اللقب . (٨)

حاج :

يطلق هذا اللقب عرفاً على من أدى فريضة الحج الى بيت الله الحرام بمكة المكرمة ، وكان يغلب ذكره فى النقوش الأثرية بصيغة الحاج الى بيت الله ، وفى العصر المملوكي أطلق على مقدمي الدولة ، ومهتارية البيوت

-
- (١) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٢٠ .
 - (٢) المرجع نفسه ، ص ٢٢٠ .
 - (٣) محمد فريد بك : ن . م . س ، ص ٤١ .
 - (٤) راجع نقش رقم (٥) بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٥) راجع نقش رقم (٢٤) بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٦) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٢٥ .
 - (٧) أحمد تيمور باشا : ن . م . س ، ص ٦٧ .
 - (٨) راجع النقوش رقم (٦١ ، ٧٤) بالفصل الأول من هذا الباب .

وأمثالهم وان لم يكن قد حجوا (١) ، أما بالأثاث المعدني فقد ورد بصيغ المذكر مثل (الحاج) (٢) و (حاجي) (٣) ، وأيضا بصيغة المؤنث مثل (الحاجه) (٤) .

خاتون :

لفظ فارسي يعنى المرأة صاحبة التصرف فى البيت (٥) ، وذلك للإشارة الى الجليلات من النساء وخصوصا أميرات الأسر الحاكمة (٦) ، وقد ورد هذا اللفظ بأعمال الأثاث المعدني العثماني التي أوقفها زوجات السلاطين . (٧)

خادم الحرم الشريف النبوى :

أى الذى يقوم بالخدمة الفعلية فى المسجد النبوي الشريف بالمدينة المنورة (٨) ، وقد تلقب بذلك عبده عنبر . (٩)

الخاقان المعظم :

لقب مركب من كلمتين (خاقان) وهى لفظة تركية معربة ، كانت تطلق على من تسمو بالاتراك قبل الاسلام ، ودخل العالم الاسلامي فأطلق على رؤساء الترك (١٠) ، أما (المعظم) فهى من العظمة ، وقد تلقب بهذا اللقب السلاطين العثمانيون الأوائل ، ومنهم السلطان محمد الثانى المعروف بالفاتح ، كما ورد بشمعدان نحاسي لايزال موجودا بالجامع الذى يحمل اسمه . (١١)

خان :

لقب تركي يطلق على شيوخ الأمراء من قبائل الترك منذ فجر الاسلام ،

-
- (١) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٥١ - ٢٥٢ .
 - (٢) راجع النقوش رقم (٩ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٦٣) بالفصل الاول من هذا الباب
 - (٣) راجع النقش رقم (٢٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
 - (٤) " " " " (٤٧) " " " " " " " " " "
 - (٥) ادى شير : ن . م . س . ص ٥١ .
 - (٦) حسن الباشا : ن . م . س . ص ٢٦٥ .
 - (٧) راجع نقش رقم (٤٦) بالفصل الاول من هذا الباب
 - (٨) حسن الباشا : الفنون ، ١٠ / ٤٤٠ .
 - (٩) راجع نقش رقم (٤٢) بالفصل الاول من هذا الباب
 - (١٠) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٧١ .
 - (١١) راجع نقش رقم (٢) بالفصل الاول من هذا الباب .

ويعنى الرئيس ، ثم أطلق بعد ذلك على الولاة الذين كان يعترفون بتبعية حتى لو كانت اسمية لسيد الاسرة الأعظم الذى تلقب بـ (خاقان أوقان) ، ودخل العالم الاسلامى مع الترك والتتار علما على السلطنة (١) ، وفى العصر العثماني صار هذا اللقب مرادفا لاسم السلطان ، حيث أصبح لقباً رسمياً جرى استخدامه فى المكاتبات والنقوش التى تخلد اسم السلطان ، ومن ضمنها الأثاث المعدني . (٢)

خانم :

لفظة فارسية بمعنى السيدة (٣) ، وقد شاع استخدام هذا اللقب فى أعمال الأثاث المعدني العثماني (٤) ، وذلك خلافا لما ذكره فان برشم من أن هذا اللفظ لم يرد فى النقوش الاسلاميه الا مرة واحدة (٥) .

خديو :

فارسيته (خديو) ، التى تعنى المالك (٦) ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني المنسوبة للأسرة الخديوية فى مصر (٧) .

خليفه :

خليفة الرجل فى اللغة الذى يجيء بعده ، وقد أستخدم هذا اللفظ بصفة رئيسه لقباً للحاكم الأعلى الذى أسند اليه أمر الاشراف على الأمة الاسلاميه بعد النبى صلى الله عليه وسلم (٨) ، أما بالأثاث المعدني العثماني فقد ورد اللفظ مضافا الى لقب (٩) ، وربما يعنى نائبه .

-
- (١) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٢٧٤ .
 - (٢) راجع النقوش رقم (٣ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٦٧ - ٧٠ ، ٧٢)
بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٣) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٢٧٤ .
 - (٤) راجع النقوش رقم (٣٥ ، ٧٥) بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٥) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٢٧٤ - ٢٧٥ .
 - (٦) أدى شير : ن . م . س ، ص ٥٢ .
 - (٧) راجع النقوش رقم (٥٧ ، ٥٩) بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٨) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٧٥ - ٢٧٦ .
 - (٩) راجع نقش رقم (٤٢) بالفصل الأول من هذا الباب .

دوكمه حى :

لفظة تركية تعنى فى العربية السباك ، وهو الصانع الذى يذيب المعادن ليشكلها الى أعمال صالحة للاستعمال^(١)، وبهذه الدلالة ورد اللفظ فى أعمال الأثاث المعدني العثماني^(٢).

السلطان :

وهو فى اللغة مشتق من السلاطة بمعنى القهر ، ولذلك أطلق على الحاكم ، كما ورد اللفظ فى آيات قرآنية عديدة بمعنى الحجة والبرهان ، ومنذ القرن الأول الهجري استخدم للدلالة على سلطة الحكومة ، والوالى أو الحاكم ، ثم صار يطلق على عظماء الدولة ، وفى هذه الحالة كان نعتا فخريا ، ثم أصبح لقبا عاما بعد أن تغلب ملوك الشرق على الخلفاء ، ثم أطلق على المستقلين من الولاة ، وفى العصر السلجوقي استخدم لقبا عاما على السلاجقة ، ويرجع أن هذا اللقب أخذ فى عهدهم يتحدد مدلوله حاكما أعظم^(٣).

أما فى العصر العثماني فقد أطلق بصفة رسمية منذ عهد بايزيد الثانى (٨٨٦ - ٩١٨ هـ / ١٤٨١ - ١٤١٢ م) ليدل على رئيس الدولة ، حيث كان الحكام العثمانيون من قبله يتلقبون به بصفة غير رسمية^(٤)، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغ مختلفه منها (السلطان ابن السلطان)^(٥) و (سلطان)^(٦) ، كما دخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (السلطان الأعظم)^(٧).

السيد :

فى اللغة المالك ، وقد أطلق لقبا عاما على الأجلاء من الرجال ،

- (١) حسن الباشا : الفنون ، ٥٨٨/٣ .
- (٢) راجع نقش رقم (٢٨) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٣) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٣٢٣ - ٣٢٥ .
- (٤) أحمد متولى : الشئح العثمانى للشام ومصر من واقع الوثائق والمصادر التركية والصربية المعاصرة ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٧٦ م ، ص ٣٨ .
- (٥) راجع النقوش رقم (٣ ، ١٥ ، ٢٧) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٦) راجع النقوش رقم (٥ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٣١ ، ٣٨ ، ٥٣ ، ٦٥ - ٦٦) بالفصل الأول من هذا الباب .
- (٧) راجع نقش رقم (٢) بالفصل الاول من هذا الباب .

واصطلح على إطلاقه على أبناء على بن أبي طالب رضی الله عنه ، وكثيرا ما كان يلحق في هذه الحالة بلقب الشريف ، كما أطلق اللفظ فيما بعد على بعض الولاة والوزراء ، ومنذ بداية العصر الأيوبي أطلق على أولاد السلطان أو أفراد البيت المالک أو حتى أولاد الأمراء . (١)

وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغ مختلفة منها (السيد) ^(٢) و (سيدى) ^(٣) كما ورد مركبا مثل (سيد الأنام) ^(٤) ، والمعنى به هنا سيدنا محمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام .

الشريعة :

مؤنث شريف من الشرف وهو العلو والرفعة ، ثم أطلق على ابناء فاطمة الزهراء بنت النبی صلی اللہ علیہ وسلم ، أما فی العصر المملوکی فالی جانب استخدامه حسب المدلول السابق - فقد اصطلح على أن یرد فی سلسلة الألقاب المفتحة ، ثم صفة تشير الى القداسة أو الملكية ، وجرى العرف على استعماله فی عصرهم لما یضاف الى السلطان من أنواع المكاتبات^(٥) وفی العصر العثماني شاع إطلاقه على ابناء فاطمة الزهراء ، وقد ورد بالأثاث المعدني فی هذا العصر متقدما على الاسم . (٦)

شہزادہ :

لفظة تركية تقابل في العربية أميروب هذه الدلالة ورد اللقب بالأشاث
المعدني . (٧)

شيخ :

في اللغة الطاعن في السن ، وربما قصد به من يجب توقيره ، وكان

- (١) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٤٥ - ٣٤٩ .
- (٢) راجع نقشرقم (٤٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٣) " " " " (٤١) " " " " .
- (٤) " " " " (١٠) " " " " .
- (٥) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٥٧ - ٣٥٩ .
- (٦) راجع نقشرقم (٤٦) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٧) راجع النقوش رقم (٣١ ، ٥٣) بالفصل الاول من هذا الباب .

يطلق عرفا على كبار السن والعلماء ، وبمرور الزمن صار مجال استخدامه واسعا (١)، وقد ورد هذا اللقب بالأوآني المعدنية العثمانية على صيغتين ، مفردة (٢)، ومركبة مثل شيخ القبيلة العمرية . (٣)

صاحب :

بمعنى المعاشر كما فى عهد النبى صلى الله عليه وسلم ، ثم بدئ فى استخدامه نعتا خاصا فى العصر البويهى ، ثم صار لقبا على من ولي الوزارة (٤) أما بالأزاني المعدنية العثمانية فقد ورد متقدما على القاب أخرى ، كما ورد بصيغة ضمير الغائب ، فمن حيث وروده ضمن القاب أخرى فقد أستخدم ليدل على علو المكانة ، ونذكر من ذلك (صاحب الشوكة والكرامة والمهابة والقدرة) (٥) و (صاحب الشوكة والكرامة) (٦) و (صاحب النجابة) (٧) و (صاحب الدولة والعصمة) (٨) و (صاحب العصمة) (٩) ، كما أستخدم اللفظ ليدل على النقاء مثل (صاحب الديين الطاهر) (١٠) . كما أستخدم اللفظ ليدل على الولاية نحو (صاحب ولاية طرابلس الغرب) (١١) ، وأستخدم أيضا ليدل على الاحسان ، ومن أمثلة ذلك (صاحب الخيرات والحسنات) (١٢) ، و (صاحب الخيرات) (١٣) و (صاحب الخيرات) (١٤) . اما من حيث وروده بصيغة الضمير الغائب مثل (صاحبه)

- | | |
|------|--|
| (١) | حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٦٤ . |
| (٢) | راجع نقش رقم (١٨) بالفصل الاول من هذا الباب . |
| (٣) | " " " " " (١٨) " " " |
| (٤) | حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٦٧ . |
| (٥) | راجع نقش رقم (٢٤) بالفصل الاول من هذا الباب . |
| (٦) | " " " " " (٣١) " " " |
| (٧) | " " " " " (٣١) " " " |
| (٨) | " " " " " (٦٥) " " " |
| (٩) | " النقوش رقم (٥١ ، ٥٢) بالفصل الاول من هذا الباب . |
| (١٠) | راجع نقش رقم (٥) بالفصل الاول من هذا الباب . |
| (١١) | " " " " " (٧٥) " " * |
| (١٢) | " " " " " (٢٨) " " " |
| (١٣) | راجع النقوش رقم (٢٢ ، ٣٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٧٥) بالفصل الأول من هذا الباب |
| (١٤) | راجع النقوش رقم (٣٥ ، ٤٦ - ٤٧) بالفصل الاول من هذا الباب . |

الذى يفيد التملك ، فقد شاع استخدام هذه الصيغة بالأواني المعدنية فى العصر العثمانية . (١)

صدر أعظم :

يتكون هذا اللقب من كلمتين ، صدر بمعنى أول كل شيء ، وأعظم من أفعل التفضيل من العظمه بمعنى الكبرياء ، وهذا اللقب استعمل للكنائية المكانية فكان يقصد به صدر المجلس ، وكني به عن الملعب إشارة إلى مهابته ومكانته بين قومه (٢) ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأواني المعدنية المنسوبة للمصدر العظام ، أمثال محمد رؤوف باشا (٣)

ضراب :

وهو العامل الذى يضرب العُملَه ، كما أطلق على من يشكل النحاس إلى أوان ، وأدوات بواسطة الضرب أو الطرق (٤) ، وبهذه الدلالة ورد اسم الحاج محمود الذى كان متخصصا فى الطرق فى النحاس . (٥)

ظل الله :

يشير إلى أن صاحب اللقب يُلجأُ إليه من الجور (٦) ، وقد أطلق على السلطان بايزيد ضمن قصيده نقشت بشريا نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول (٧) .

علمدار :

لفظه مركبة من (علم) العربية بمعنى راية ، و (دار) الفارسية التى تعنى يمسك ، وبذلك يصبح المعنى الكلى لهذا اللفظ ممسك العلم ،

(١) راجع النقوش رقم (١٨ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٤٤ ، ٧٣ ، ٧٦) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٢) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ١٦٢ ، ٣٧٧ .

(٣) راجع نقش رقم (٣٩) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٤) حسن الباشا : الفنون ، ٧٢٨/٢ .

(٥) راجع نقش رقم (٩) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٦) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٣٨٤ .

(٧) راجع نقش رقم (٥) بالفصل الاول من هذا الباب .

وكانت تطلق على من حمل العلم مع السلطان في المواكب ، وقد عرفت وظيفة علمدار في الدول التركية التي تفرعت عن الخلافة العباسية (١) ، وبهذا المعنى وردت بالأواني المعدنية في العصر العثماني . (٢)

الغازي :

في اللغة العربية بمعنى المحارب أو المقاتل ، أما في اللغات الإسلامية الأخرى فتعني المجاهد أو المقاتل في سبيل الله ، ولذلك عرفت حروب النبي عليه الصلاة والسلام بالمغازي ، ويعد هذا اللقب من أهم الألقاب السنية (٣) ، وقد شاع استخدامه في العصور التي كثر فيها الجهاد في سبيل الله ، ومن هذه العصور العصر العثماني ، وكان هذا اللقب لا يمنح للسلطان إلا إذا اشترك في الغزو بنفسه ، ثم صار يمنح بموجب فتوى شرعية يصدرها شيخ الإسلام وإن لم يكن السلطان قد اشترك بنفسه في المعركة (٤) ، وقد ورد اللقب بالأواني المعدنية العثمانية على سيفتين ، مفردة (٥) ، ومركبة مثل الغازي في سبيل الله . (٦)

الفقير :

وهو من ألقاب التواضع والتذلل لله سبحانه وتعالى التي يكثر ورودها في شواهد القبور (٧) ، وقد ورد في الأواني المعدنية متقدما على الاسم في نص يفيد التملك . (٨)

الفقيه :

في اللغة من فقه أي صار الفقه له سجية ، وقد أطلق في أول الأمر

-
- (١) حسن الباشا : الفنون ، ٧٨٩/٢ - ٧٩٠ .
 - (٢) راجع نقش رقم (٢٦) بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٣) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٤١١ .
 - (٤) Suha Umur : OsmaniPadişah Tuğraları, S.84, Istanbul , (٢٤ ، ٢٧) بالفصل الأول من هذا الباب . 1980 .
 - (٥) راجع النقوش رقم (٢٤ ، ٢٧) بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٦) راجع نقش رقم (٢) بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٧) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٤٢٢ .
 - (٨) راجع نقش رقم (٧٣) بالفصل الأول من هذا الباب .

على قراء القرآن الكريم ، ثم على من تبحر في العلوم الشرعية (١) ، وقد ورد هذا اللقب في أعمال الأثاث المعدني العثماني لقب أسرة ، ومن أمثلة ذلك المعلم ابراهيم بن المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولي (٢) .

قادين :

تحريف لكلمة خاتون ، ويمثل هذا اللقب أعلى درجة تنالها الجارية في القصر ، فإذا مانالتها يخصص لها جناحا فيه ، ومرتباً ، وخدماء (٣) ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني التي أهديت أو أوقفت لله تعالى من قبل هؤلاء الجواري (٤) .

قاضى القضاة :

وظيفة تعنى رئيس القضاة وكبيرهم (٥) ، وقد أنيطت هذه الوظيفة بالشيخ أبو الفرج ، كما ورد بصحن نحاسي محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة (٦) .

قبودان :

لقب في الحربية العثمانية ، يمنح لمن يصل رتبة (قول آغاسي) ، ومعناه رئيس أو قائد السفينة (٧) وربما يرجع أصل هذه الكلمة ^{الى} قبطان العربي ^{الى} أو (Capitano) الإيطالية (٨) .

كريم :

هو الخالص من اللوم ، ثم أطلق بدلالات متنوعة ، منها الإشارة الى صلة الأخوة بمعنى (الاخت) إذا كان اسم المذكر مسبوقة باللقب مؤنثاً (٩) ، كما في شمعدان نحاسي محفوظ حالياً في متحف قصر المنيل بالقاهرة ، حيث ورد

- (١) حسن الباشا : الفنون ، ٨٠٧/٢ - ٨٠٨ .
- (٢) راجع نقش رقم (٧) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٣) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٨٣ .
- (٤) راجع النقوش رقم (١٧ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٥٠) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٥) حسن الباشا : الفنون ، ٨٦٧/٢ .
- (٦) راجع نقش رقم (١٨) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٧) شمس الدين سامي : ن . م . س : ص ١٠٥٤ . العربية
- (٨) طوبيا العنيسى : تفسير الالفاظ الدخيلة في اللغة مع ذكر أصلها بحروفه ، ص ٥٥ ، طبعة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ م ، دار العرب ، القاهرة .
- (٩) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٤٣٧ - ٤٣٨ .

اللقب فيه جمعا على النحو التالى : (كريمات الأميرة خديجة عباس حليم) (١)

مالك :

خلاف المملوك ، وهو من الألقاب الملكية فى العصر الاسلامي (٢) ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغة مفردة (٣) ، كما ورد بصيغه مركبة ، حيث دخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (مالك العالم) الذى أطلق على السلطان محمود الأول (٤) ، و (مالك السيف والقلم والعلم والعلم) وذلك على الشيخ أبوالفرج قاضى القضاة (٥) .

مصباح الظلام :

ويقصد به رسول الهدى محمد بن عبدالله عليه الصلاة والسلام ، الذى حمل مشعل الاسلام ليبدد به الظلمات التى كانت تقبع فيها البشرية ، وبهذا المعنى ورد اللقب بالأثاث المعدني العثماني (٦) .

مظفر :

من الظفر وهو النصر ، واللقب الى جانب معناه الحربى يحوى مدلولاً دينياً ، اذ انه يرمى الى أن الملقب به نظراً لتقواه وصلاحه فانه مؤيد من الله سبحانه وتعالى فى انتصاره على أعدائه (٧) ، وقد أطلق هذا اللقب على السلاطين العثمانيين الذين نفذت طغراواتهم ببعض أنواع الأثاث المعدني (٨) .

معلم :

ورد هذا اللقب فى كثير من التحف الاسلامية اما اسما لوظيفة ، أو لقباً للصانع الماهر الذى يتمتع بشيء من الاشراف على غيره من الصانع ، أو كان

-
- (١) راجع نقش رقم (٥٩) بالفصل الاول من هذا الباب .
 - (٢) حسن الباشا : ن . س ، ص ٤٤٤ .
 - (٣) راجع نقش رقم (٢٠) بالفصل الاول من هذا الباب .
 - (٤) " " " " (٢٤)
 - (٥) " " " " (١٨)
 - (٦) " " " " (١٠)
 - (٧) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٤٧٣ .
 - (٨) راجع النقوش رقم (٦٧ - ٧٠) بالفصل الاول من هذا الباب .

له فضل تعليم غيره من أبناء حرفته (١)، وبهذه الدلالة ورد اللقب بنقش كتابي باسم المعلم ابراهيم بن المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولي (٢).

مؤيد بنصر الله :

ورد هذا اللقب بالألف الم معدنية العثمانية مركبا من كلمتين (مؤيد) وهو اسم مفعول من الأيد والمراد أن الله تعالى يؤيده ويقويه (٣) ، أما ب (نصر الله) فهي مضاف الى مؤيد ، وهذا النوع من الألقاب يشير الى قوة عقيدة الملقب به ، وهو السلطان محمد الفاتح (٤).

نحاس :

هو صانع الأدوات النحاسية (٥)، وقد ورد هذا اللقب بشريا نحاسية محفوظة فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، سجل عليها اسم الصانع المعلم ناصر الدين النحاس (٦) .

والده :

يشير الى الأم (٧) ، وقد ورد بهذا المدلول فى كثير من أعمال الألف المعدنية فى العصر العثماني التى أوقفت أو أهديت من قبل زوجات السلاطين (٨).

وزير :

كلمة عربية اختلف فى اشتقاقها ، ف قيل : انها مشتقة من الوزر(بفتح الواو والزاي) وهو الملجأ ، وقد سمى بذلك الوزير ، لأن الرعية يلجأون اليه فى حوائجهم ، وقيل : مشتقة من الأوزار بمعنى الأمتعة ، لأنه متقلد بخزائن الملك وأمتعته ، وقيل : من الوزر - بكسر الواو وسكون الزاي - وهو

- (١) حسن الباشا : الفنون ، ١١٠٨/٣ - ١١١٠ .
- (٢) راجع النقوش رقم (٧ ، ٨) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٣) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٥٢٢ .
- (٤) راجع نقش رقم (٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٥) حسن الباشا : الفنون ، ١٢٧٥/٣ .
- (٦) راجع نقش رقم (٨) بالفصل الاول من هذا الباب .
- (٧) حسن الباشا : الألقاب ، ٥٣٩ .
- (٨) راجع النقوش رقم (٤٩ ، ٥١ ، ٥٢) بالفصل الاول من هذا الباب .

الثقل ، لأنه يتحمل أثقال الملك ، وقيل : من الأزر ، وهو الظهر ، سمي بذلك لأنه يقوى الحاكم الأعلى كما يقوى الظهر البدن (١) ، وقد عرفت وظيفة الوزير منذ فجر الاسلام ، ولكن معالمها لم تتحدد الا منذ العصر العباسي ، ويبدو أن هذا المنصب قد تطور عن منصب الكاتب في العصر الأموي ، وخلال العصر الاسلامي تأرجح هذا المنصب بين القوة والضعف ، وكان يشغله المدنيون والعسكريون ، وفي هذه الحالة كان يأتي معه لقب آخر يحدد الطائفة التي ينتمي اليها صاحب اللقب . (٢) وقد ورد هذا اللفظ بالألف في المعندية في العصر العثماني في الأعمال التي أهداها أو أوقفها الصدور العظام (٣) .

وكيل :

هو الذي ينوب عن آخر في القيام ببعض أعماله ، وقد وردت بعض الوظائف مشتقة من هذا اللفظ (٤) ، ومنها بالألف المعندية العثمانية (وكيل دار السعادة) . (٥)

-
- (١) حسن الباشا : الفنون ١٣٢٢/٣ .
 - (٢) حسن الباشا : دراسات في الحضارة الاسلامية ، ص ٤٠ - ٤٢ ، طبعة ١٩٧٥م ، دار الاتحاد العربي للطباعة ، نشر دار النهضة العربية ، القاهرة .
 - (٣) راجع نقش رقم (١٠) بالفصل الأول من هذا الباب .
 - (٤) حسن الباشا : ن . م . س ، ١٣٤٢/٣ .
 - (٥) راجع نقش رقم (٣٨) بالفصل الأول من هذا الباب .

الفصل الثالث
التحليل الفني

سأقوم فى هذه الدراسة بأجراء تحليل فني شامل للكتابات المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية ، من حيث أنواع الخط ، وأشكال التوقيعات ، وقواعد تنفيذ هذه النقوش ، ثم أعرض للناحية الأدبية فيها .

أولا : أنواع الخط :

ورث العثمانيون الخط العربي عن الأمم التى سبقتهم ، وساروا به الى الأمام خطوات واسعة ، بدأت بتقليد ماكان معروفا من أنواعه مروراً بتحسينها وتطويرها ، وانتهت بابتكار أنواع أخرى لم تكن معروفة من قبل ، وذلك بفضل نخبة من أشهر الخطاطين المسلمين الذين عاشوا فى هذا العصر . (١)

وعلى الرغم من ذلك فان أغلب النقوش الكتابية المنفذة بالأثاث المعدني العثماني لا ترقى لمستوى فني يمكن أن نولييه اهتمامنا فى هذه الدراسة ، من حيث ضبط موازينه بموازين أشهر خطاطي هذا العصر . وربما يعزى هذا الأمر الى صعوبة نقش الحروف بهذا النوع من الاعمال .

ويرتبط بذلك أيضا عدم دراية معظم الصناع بفنون الخط العربي ، كما أن أغلب الأعمال ليس مما عمل للسلطين والأمراء ومن فى طبقتهم ، ومن هذا المنطلق سوف أكتفى ببيان أشكال الحرف فقط فى كل نوع من أنواع الخط التى جرى تنفيذها بالأثاث (موضوع الدراسة) .

(١) الثلث :

ويعبر عنه ب (أم الخطوط) (٢) ، وهو خط متطور من خط النسخ ، وسمى بذلك لأنه يساوى ثلث حجم خط النسخ الكبير الذى كان يكتب به على (الظومار) (٣) ، وقد احتل هذا الخط مكانة مرموقة فى العصر العثماني ، اذ زينت به العماثر ،

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق :

الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثماني ، ص ١٧٣ - ١٨٩ .

(٢) محمد طاهر الكردي :

تاريخ الخط العربى وآدابه ، ص ١٠١ ، الطبعة الاولى ، ١٣٥٨هـ /

١٩٣٩ م ، مكتبة الهلال ، القاهرة .

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٧٥ .

وحليت به المصاحف والمؤلفات ، والأعمال التطبيقية ، وحظي بتطوير كبير
لم يمله أى خط آخر ، من ضبط لموازينه ، وتوليد أنواع أخرى من الخطوط
منه . (١)

وأيضا احتل هذا النوع من الخطوط مكانة بارزة فى أعمال الاثـاث
المعدني العثماني ، حيث استخدم الصناع من أشكاله ، ذى الأرضية النباتية ،
والثلث الذى تنتهى حروفه بأشكال نباتية ، والثلث العادي ، كما يتضح من
خلال الجداول التالية التى تبين أشكال الحروف ، مفردة ، ومركبة ، سواء
أكانت مبتدأة أم وسطية أم منتهية :

Muhiddin Serin : Hat Sanatimiz, SS.43,48, Kubbealti- (١)
neşriyate, Istanbul, 1982.

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالانجلي
المعدنة العثمانية بخط الثلث

نقش رقم (٢)			نقش رقم (١)			الحروف العربية مرتبة ترتیباً هجائياً
مركب		مفرد	مركب		مفرد	
مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	
	ح					ا ب ج ح
	س					د ز
	ط					س ش
	ع					ض ظ
	ف					ع ف ق
	ك					ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و
						ز ح
						ط ظ
						ع ف
						ك ل
						م ن
						ه و

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنقذة بالانوف
المعدنية العثمانية بخط الثلث

نقش رقم (٥)			نقش رقم (١٠)			الحروف العربية مرتبة ترتیباً هجائياً
مفرد		مركب	مفرد		مركب	
مبتدی	وسط	منتہی	مبتدی	وسط	منتہی	
ا			ا			ا
	ب			ب		ب
	ج			ج		ج
	د			د		د
	هـ			هـ		هـ
	و			و		و
	ز			ز		ز
	ح			ح		ح
	ط			ط		ط
	ق			ق		ق
	ك			ك		ك
	ل			ل		ل
	م			م		م
	ن			ن		ن
	هـ			هـ		هـ
	و			و		و
	ز			ز		ز
	ح			ح		ح
	ط			ط		ط
	ق			ق		ق
	ك			ك		ك
	ل			ل		ل
	م			م		م
	ن			ن		ن
	هـ			هـ		هـ
	و			و		و
	ز			ز		ز
	ح			ح		ح
	ط			ط		ط
	ق			ق		ق
	ك			ك		ك
	ل			ل		ل
	م			م		م
	ن			ن		ن
	هـ			هـ		هـ
	و			و		و
	ز			ز		ز
	ح			ح		ح
	ط			ط		ط
	ق			ق		ق
	ك			ك		ك
	ل			ل		ل
	م			م		م
	ن			ن		ن
	هـ			هـ		هـ
	و			و		و
	ز			ز		ز
	ح			ح		ح
	ط			ط		ط
	ق			ق		ق
	ك			ك		ك
	ل			ل		ل
	م			م		م
	ن			ن		ن
	هـ			هـ		هـ
	و			و		و
	ز			ز		ز
	ح			ح		ح
	ط			ط		ط
	ق			ق		ق
	ك			ك		ك
	ل			ل		ل
	م			م		م
	ن			ن		ن
	هـ			هـ		هـ
	و			و		و
	ز			ز		ز
	ح			ح		ح
	ط			ط		ط
	ق			ق		ق
	ك			ك		ك
	ل			ل		ل
	م			م		م
	ن			ن		ن
	هـ			هـ		هـ
	و			و		و
	ز			ز		ز
	ح			ح		ح
	ط			ط		ط
	ق			ق		ق
	ك			ك		

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوراق
المعدنية العثمانية بخط الثالث

الحروف العربية مرتبة ترتبا هجايا	نقش رقم (١٥)						نقش رقم (١٦)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا				ا		ا				ا		ا
ب				ب		ب				ب		ب
ج				ج		ج				ج		ج
د				د		د				د		د
ر				ر		ر				ر		ر
ز				ز		ز				ز		ز
س				س		س				س		س
ش				ش		ش				ش		ش
ض				ض		ض				ض		ض
ظ				ظ		ظ				ظ		ظ
ع				ع		ع				ع		ع
ف				ف		ف				ف		ف
ق				ق		ق				ق		ق
ك				ك		ك				ك		ك
ل				ل		ل				ل		ل
م				م		م				م		م
ن				ن		ن				ن		ن
هـ				هـ		هـ				هـ		هـ
و				و		و				و		و
لا				لا		لا				لا		لا
ي				ي		ي				ي		ي

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنقذة بالازلي
المعدنية العثمانية بخط الثالث

نقش رقم (۱۹)			نقش رقم (۲۱)			الحروف العربية مرتبة ترتیباً هجائياً
مفرد		مركب	مفرد		مركب	
مبتدی	وسط	منتهی	مبتدی	وسط	منتهی	
						ا
			ا	ب	ب	ب
			ب	ج	ج	ج
			ج	د	د	د
			د	هـ	هـ	هـ
			هـ	و	و	و
			و	ز	ز	ز
			ز	ح	ح	ح
			ح	ط	ط	ط
			ط	ث	ث	ث
			ث	ج	ج	ج
			ج	د	د	د
			د	ذ	ذ	ذ
			ذ	ر	ر	ر
			ر	ز	ز	ز
			ز	ح	ح	ح
			ح	ط	ط	ط
			ط	ث	ث	ث
			ث	ج	ج	ج
			ج	د	د	د
			د	ذ	ذ	ذ
			ذ	ر	ر	ر
			ر	ز	ز	ز
			ز	ح	ح	ح
			ح	ط	ط	ط
			ط	ث	ث	ث
			ث	ج	ج	ج
			ج	د	د	د
			د	ذ	ذ	ذ
			ذ	ر	ر	ر
			ر	ز	ز	ز
			ز	ح	ح	ح
			ح	ط	ط	ط
			ط	ث	ث	ث
			ث	ج	ج	ج
			ج	د	د	د
			د	ذ	ذ	ذ
			ذ	ر	ر	ر
			ر	ز	ز	ز
			ز	ح	ح	ح
			ح	ط	ط	ط
			ط	ث	ث	ث
			ث	ج	ج	ج
			ج	د	د	د
			د	ذ	ذ	ذ
			ذ	ر	ر	ر
			ر	ز	ز	ز
			ز	ح	ح	ح
			ح	ط	ط	ط
			ط	ث	ث	ث
			ث	ج	ج	ج
			ج	د	د	د
			د	ذ	ذ	ذ
			ذ	ر	ر	ر
			ر	ز	ز	ز
			ز	ح	ح	ح
			ح	ط	ط	ط
			ط	ث	ث	ث
			ث	ج	ج	ج
			ج	د	د	د
			د	ذ	ذ	ذ
			ذ	ر	ر	ر
			ر	ز	ز	ز
			ز	ح	ح	ح
			ح	ط	ط	ط
			ط	ث	ث	ث
			ث	ج	ج	ج
			ج	د	د	د
			د	ذ	ذ	ذ
			ذ	ر	ر	ر
			ر	ز	ز	ز
			ز	ح	ح	ح
			ح	ط	ط	ط
			ط	ث	ث	ث
			ث	ج	ج	ج
			ج	د	د	د
			د	ذ	ذ	ذ
			ذ	ر	ر	

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاولايف
المعدنية العثمانية بخط الثالث

الحروف العربية مرتبة ترتيبها هجائيا	نقش رقم (٢٨) م						نقش رقم (٣١) م					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى
ا							ا					
ب							ب					
ج							ج					
د							د					
ذ							ذ					
ر							ر					
ز							ز					
س							س					
ش							ش					
ض							ض					
ظ							ظ					
ع							ع					
ف							ف					
ق							ق					
ك							ك					
ل							ل					
م							م					
ن							ن					
ه							ه					
و							و					
لا							لا					
ي							ي					

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالانوافي
المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبها هجائيا	نقش رقعة م (٥٠)						نقش رقعة م (٥٥)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى
ا				ا			ا			ا		
ب												
ج												
د				د								
ر												
ز												
س												
ش												
ض												
ظ												
غ												
ف												
ق												
ك												
ل												
م												
ن												
هـ												
و												
لا												
ي												

نقطة
وكي

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالانوار
المعدنية العثمانية بخط الثالث

نقش رقم (٦٨) م			نقش رقم (٦٩) م			الحروف العربية مرتبة ترتیب هجا ئیا
مفرد		مركب	مفرد		مركب	
مبتدی	وسط	منتهی	مبتدی	وسط	منتهی	
						ا
						ب
						ج
						د
						ذ
						ر
						ز
						س
						ش
						ض
						ظ
						ع
						ف
						ق
						ک
						ل
						م
						ن
						ه
						و
						لا
						ی

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواث
المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتیباً هجائياً	نقش ورق م (٧٢)						نقش ورق م (٧٣)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى	مبتدئ	وسط	منتهى
ا ب ج ح د هـ و ز حـ ز ط ي ك ل م ن هـ لا وا		ا				ا					ا	
		ب				ب					ب	
		ج				ج					ج	
		د				د					د	
		هـ				هـ					هـ	
		و				و					و	
		ز				ز					ز	
		حـ				حـ					حـ	
		ز ط				ز ط					ز ط	
		ي				ي					ي	
		ك				ك					ك	
		ل				ل					ل	
		م				م					م	
		ن				ن					ن	
		هـ				هـ					هـ	
		لا				لا					لا	
		وا				وا					وا	

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالافانج
المعدنية العثمانية بخط الثالث

نقش رقم (٧٦) م			نقش رقم (٧٧) م			الحروف العربية مرتبة ترتيا هجايا
مفرد		مركب	مفرد		مركب	
مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	
				ا		ب ب ش ح ح هـ ز ز د س س ش ض ض غ ق ق ك ل ل م ن ن هـ و و لا ي ي لا
				ب		
				ج		
				د		
				هـ		
				و		
				ز		
				ح		
				ط		
				ظ		
				ع		
				ق		
				ك		
				ل		
				م		
				ن		
				هـ		
				و		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		
				لا		
				ي		

(٢) النسخ :

سمى بالنسخ لأن الكتاب كانوا ينسخون به المصاحف ، ويكتبون به المؤلفات ، وهو مشتق من الجليل ، أو (الطومار) ، أو منهما ، ويعرف أيضا باسم (البديع) (١) ، ومما يلاحظ على تنفيذه بالأشكال المعدنية العثماني انه يأتي في المرتبة الثانية بعد الثلث ، وفيما يأتي بيان بأشكال حروفه كما وردت بالألوان المعدنية العثمانية :

(١) * ناجي زين الدين :

مصور الخط العربي ، ص ٣٦٦ ، الطبعة الثانية ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد .

* محمد عباس حموده :

دراسات في علم الكتابة العربية ، ص ٩٩ ، طبعة دار غريب ، ونشر مكتبة غريب ، القاهرة .

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالادراج
المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبه ترتبا حمايها	نقش رقم (٢٢)						نقش رقم (٢٣)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا									ا	ا	ا
ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب				ب	ب	ب
ج	ج	ج	ج	ج	ج	ج				ج	ج	ج
د	د	د	د	د	د	د				د	د	د
هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ				هـ	هـ	هـ
و	و	و	و	و	و	و				و	و	و
ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز				ز	ز	ز
ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح				ح	ح	ح
ط	ط	ط	ط	ط	ط	ط				ط	ط	ط
ي	ي	ي	ي	ي	ي	ي				ي	ي	ي

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاولى
المعدنية العثمانية بخط النسخ

نقش رقم (٣٦)			نقش رقم (٣٨)			الحروف العربية ترتبا معا
مفرد			مفرد			
مركب	وسط	مبتدى	مركب	وسط	مبتدى	
منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	
	١			١		ا
	٢			٢		ب
	٣			٣		ج
	٤			٤		د
	٥			٥		هـ
	٦			٦		و
	٧			٧		ز
	٨			٨		ح
	٩			٩		ط
	١٠			١٠		ث
	١١			١١		جـ
	١٢			١٢		دـ
	١٣			١٣		هــ
	١٤			١٤		وـ
	١٥			١٥		زـ
	١٦			١٦		حـ
	١٧			١٧		طـ
	١٨			١٨		ثـ
	١٩			١٩		جـ
	٢٠			٢٠		دـ
	٢١			٢١		هــ
	٢٢			٢٢		وـ
	٢٣			٢٣		زـ
	٢٤			٢٤		حـ
	٢٥			٢٥		طـ
	٢٦			٢٦		ثـ
	٢٧			٢٧		جـ
	٢٨			٢٨		دـ
	٢٩			٢٩		هــ
	٣٠			٣٠		وـ
	٣١			٣١		زـ
	٣٢			٣٢		حـ
	٣٣			٣٣		طـ
	٣٤			٣٤		ثـ
	٣٥			٣٥		جـ
	٣٦			٣٦		دـ
	٣٧			٣٧		هــ
	٣٨			٣٨		وـ
	٣٩			٣٩		زـ
	٤٠			٤٠		حـ
	٤١			٤١		طـ
	٤٢			٤٢		ثـ
	٤٣			٤٣		جـ
	٤٤			٤٤		دـ
	٤٥			٤٥		هــ
	٤٦			٤٦		وـ
	٤٧			٤٧		زـ
	٤٨			٤٨		حـ
	٤٩			٤٩		طـ
	٥٠			٥٠		ثـ
	٥١			٥١		جـ
	٥٢			٥٢		دـ
	٥٣			٥٣		هــ
	٥٤			٥٤		وـ
	٥٥			٥٥		زـ
	٥٦			٥٦		حـ
	٥٧			٥٧		طـ
	٥٨			٥٨		ثـ
	٥٩			٥٩		جـ
	٦٠			٦٠		دـ
	٦١			٦١		هــ
	٦٢			٦٢		وـ
	٦٣			٦٣		زـ
	٦٤			٦٤		حـ
	٦٥			٦٥		طـ
	٦٦			٦٦		ثـ
	٦٧			٦٧		جـ
	٦٨			٦٨		دـ
	٦٩			٦٩		هــ
	٧٠			٧٠		وـ
	٧١			٧١		زـ
	٧٢			٧٢		حـ
	٧٣			٧٣		طـ
	٧٤			٧٤		ثـ
	٧٥			٧٥		جـ
	٧٦			٧٦		دـ
	٧٧			٧٧		هــ
	٧٨			٧٨		وـ
	٧٩			٧٩		زـ
	٨٠			٨٠		حـ
	٨١			٨١		طـ
	٨٢			٨٢		ثـ
	٨٣			٨٣		جـ
	٨٤			٨٤		دـ
	٨٥			٨٥		هــ
	٨٦			٨٦		وـ
	٨٧			٨٧		زـ
	٨٨			٨٨		حـ
	٨٩			٨٩		طـ
	٩٠			٩٠		ثـ
	٩١			٩١		جـ
	٩٢			٩٢		دـ
	٩٣			٩٣		هــ
	٩٤			٩٤		وـ
	٩٥			٩٥		زـ
	٩٦			٩٦		حـ
	٩٧			٩٧		طـ
	٩٨			٩٨		ثـ
	٩٩			٩٩		جـ
	١٠٠			١٠٠		دـ

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاولاد
المعدنية العثمانية بخط النسخ

نقش رقم (٣٩)			نقش رقم (٤٠)			الحروف العربية مرتبه ترتبا حائضا
مفرد			مركب			
مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	
ش	س	س	د	د	د	ش س ص ض ط ظ ف ق ك م ن ح ع و ز هـ و ي
ص	ص	ص	ر	ر	ر	
ض	ض	ض	ز	ز	ز	
ط	ط	ط	ح	ح	ح	
ظ	ظ	ظ	ع	ع	ع	
ف	ف	ف	هـ	هـ	هـ	
ق	ق	ق	و	و	و	
ك	ك	ك	ز	ز	ز	
م	م	م	ح	ح	ح	
ن	ن	ن	ع	ع	ع	
ي	ي	ي	و	و	و	

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاولاف
المعدنية العثمانية بخط النسخ

نقش رقم (٦٥)						الحروف العربية مرتبه ترتبها حجتها
مركب			مفرد			
منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	
	ا	ب			ا	ا ش . ج . ذ . ز . س
ر	د				ر	ض . ظ . ع . ف . ق . ك . ل . م . ن . ه . و . لا . لا . لا . ي . ام
ف	ط					
ك			ن			
ه						
					و	
ي						

(٣) التعليق :

ظهر هذا الخط في بلاد فارس ، ويتميز بليونته ، واستدارة حروفه ، واستلقائها (١) ، وكثرة اختلاف عرضها من جزء لآخر بالحرف الواحد ، كما أن بعضها لا يكتب الا بثلاث القطعة (٢) ، ويأتى التعليق بعد النسخ من حيث الاستخدام في الأواني المعدنية العثمانية ، وخاصة منذ أواخر القرن الثالث عشر الهجري .

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٧٦ .
(٢) ناجي زين الدين : ن . م . س ، ص ٣٧٥ - ٣٧٦ .

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالوان
المعدنية العثمانية بخط التعليق

نقش رقم (٢/٥٧)			نقش رقم (١/٥٧)			نقش رقم (٢/٥٧)			نقش رقم (١/٥٧)			الحروف العربية مرتبة ترتيبها هجائيا
مركب			مفرد			مركب			مفرد			
منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	منتهى	وسط	مبتدى	
		٧		١	١	خ	ع	٧			١	ا
	٢		س				ر				د	ب
		٤				ق	م					ث
ك	كا											س
												ن
			ن						ن			م
٥												هـ
					و	و					و	و
										لا		لا
												د
						ي						ي

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنقذة بالانراف
المعدنية العثمانية بخط التعليق

نقـ شـ ر ق م (٦٤)						الحروف
مركـ ب			مفـ رد			العربية
بـ	بـ	بـ	بـ	بـ	بـ	مرتبة
بـ	بـ	بـ	بـ	بـ	بـ	ترتبيـا هـجائـيـا
					/	ا
	ك	ح		و		ش
	د		ر			خ
						ز
						س
						ش
	ع					ن
	هـ					ظ
						غ
						ف
كـ						ق
						كـ
						ل
						م
						ن
						هـ
	و					هـ
					و	و
						لا
						د
يـ						يـ

(٤) الكوفي :

ندر استخدام الخط الكوفي بالأوراق المعدنية العثمانية ، فضلا عن ذلك فلم ينفذ من أنواعه الا الكوفي المورق^(١) ، وهو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبعث من حروفه القائمة والمستلقية .^(٢)

(١) انظر الجدول القادم ، ولوحة رقم (٢٨) من هذه الرسالة .

(٢) ابراهيم جمعه :

دراسة فى تطور الكتابة الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة ، مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الاسلامى ، ص ٤٥ ، طبعة ونشر دار الفكر العربى .

ثانيا : التوقيعات :

نفذ بالآوايق المعدنية العثمانية نوعان من التوقيعات هما ، (طغراء)
و (تشكيل طغرائي) ، وقد ورد كل منهما على عدة أشكال ، وفيما يلي عرض
مفصل لأشكال كل نوع :

(١) الطغراء :

وهي العلامة أو التوقيع الذي يحمل اسم السلطان وألقابه ، يتم
تشكيلها على هيئة مخصوصه بأعلى الفرمانات ، والأوامر الصادرة بالقلم
الخاص بها ، لتكون علامة واضحة ومميزة تدل على صحة المكتوب ونفوذه (١) ،
وتتألف الطغراء من الكرسي والمنتصب ، والزلف ، والبيضتين ، والذراعين .
وقد وردت بأعمال الأثاث المعدني الخاصة ببعض السلاطين ، نذكر منهم
محمود بن مصطفى الثاني (محمود الأول) ، وسليم بن مصطفى (سليم الثالث) ،
ومحمود بن عبد الحميد الأول (محمود الثاني) ، وعبد الحميد بن عبد المجيد
(عبد الحميد الثاني) .

(أ) محمود الأول :

وجدت لهذا السلطان طغراء نفذت بشمعدان نحاسي محفوظ في مكتبة الملك
عبد العزيز في المدينة المنورة ، نصها (محمود خان بن مصطفى مظفر دائما) (٢)
وقد كتب اسم (محمود) بقاعدة الكرسي ، وتم شغل الفراغ بأعلى قوس حرف
(الدال) بالخطوط المتقاطعة ، أما لقب (خان) فنفذ الحرفان الأولان بأسفل
الاسم ، بحيث كونت (الألف) المنتصب الرأسي الثاني (الأوسط) ، وبالنسبة
لحرف النون فقد كتب شمال الكرسي ، مشكلا بذلك البيضة الخارجية للطغراء .

(١) محمد علي حامد بيومي :

(الطغراء العثمانية) ، ص ١٢ ، رسالة ماجستير ، ١٩٨٥ م .

لكلية الآثار بجامعة القاهرة عام ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٥ م .

وعن أصل الطغراء وظهورها وتطورها في العصر العثماني انظر :

Midhat Sert Oğlu : Osmanlı Türklerinde Tuğra (Başlang-
ıcından Osmanlı İmparatorluğunun Sonuna Kadar), 55.3-16

offset Tesislerinde basılmıştır, İstanbul , 1975.

(٢) راجع نقش رقم (٦٧) بالفصل الأول من هذا الباب .

وكتبت كلمة (بن) فوق الحروف الثانى والثالث والرابع من الاسم (محمود) ، ويعلو هذه الكلمة اسم والده التى كتبت هكذا (مصطفى) ، بحيث تشكل (الف) حرف (الطاء) المنتصب الرأسي الأول ، وألف الفاء المنتصب الرأسي الثالث (الأخير) ، وفيما يخص كلمة مظفر فتعلو الاسم ، وقد أدمجت ألف (الضاد) مع ألف لقب (خان) ، أما كلمة (دائما) فقد كتبت بداخل البيضة الداخلية التى تم تشكيلها ، دون أن ترتبط بحرف من حروف النص .

وبالنسبة للزلف فتتدر كل زلفة منها من أعلى الجانب الأيسر لمنتصبها ، لتلامس منتصف الجانب الأيمن للمنتصب المقابل ، ثم تنحدر الى منتصف منتصبها فتخرقه ثم تنحرف الى الشمال قليلا مخترقة الذراعين ، ثم تستقر أسفلهما . أما الذراعان فيعتبران امتدادا للبيضتين ، ويسيران متوازيين حتى ينتهيان فى الجهة اليمنى خارج الكرسي .

(ب) سليم الثالث :

نفذت طغراء هذا السلطان بتعليقة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي بمدينة استانبول ، حيث كتب الاسم (سليم) فى أسفل الكرسي مشكلا بذلك قاعدته ، وقد امتد حرف (اللام) الى أعلى مكونا المنتصب الرأسي الثانى (الأوسط) ، أما لقب (خان) فقد كتب حرف (الخاء) فوق حرف (السين) فى (سليم) ، وألف أدمجت مع حرف (اللام) ، وحرف النون كُتِبَ خارج الكرسي شمالا ، مكونا البيضة الخارجية ، للطغراء ، وامتدادها يخترق المنتصب الرأسي متجها الى أقصى اليمين ، ليشكل الذراع العلوية للطغراء .

أما كلمة (بن) فقد كتب حرف (الباء) فوق حرف (الخاء) فى اللقب (خان) ، والنون كتب فوق حرف (الميم) فى (سليم) ، ويعلو كلمة (بن) اسم والد السلطان الذى كتب هكذا (مصطفى) ، يعلوها كلمة (مظفر) ، ومما يلاحظ على تنفيذ هاتين الكلمتين أن مدة الفاء فى (مصطفى) تشكل المنتصب الرأسي الثالث (الأخير) ، وألف (الضاد) شكلت المنتصب الرأسي الثانى (الأوسط) .

أما كلمة (دائما) فقد كتبت داخل البيضة الداخلية، وهكذا تقرأ
 طغراء هذا السلطان على النحو التالى : (سليم خان بن مصطفى مظفر دائما) .

(ج) محمود الثانى :

نفذت طغراء هذا السلطان بتعليقة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي
 بمدينة استانبول، وقد كتب لقب (خان) أسفل الكرسي مكونا قاعدته ، مع
 امتداد حرف (الالف) ، ليشكل المنتصب الرأسي الثانى (الأوسط) ، أما
 النون فقد نفذت خارج الكرسي ، مشكلة البيضة الخارجية ، بحيث تمتد من
 أعلاها ، مخترقة المنتصب الرأسي ، لتستقر فى أقصى يمين الطغراء ،
 مكونة بذلك الذراع العلوية من ذراعي الطغراء .

وبالنسبة للاسم (محمود) ، فقد نفذت الأحرف الثلاثة الأولى وجزء من
 حرف الواو فوق حرف (الخاء) فى اللقب (خان) ، والجزء المتبقى من
 الواو نفذ على شمال (الألف) من أسفل ، وفوقه توجد الدال ، ثم يعلو
 الاسم كلمة (بن) ، ثم يعلوها المقطع الأول (عبد) من اسم والــــــده
 (عبدالحميد) ، وفوقها كتب المقطع الثانى (الحميد) ، حيث استعويض
 عن وضع (الف) باستخدام زلفة المنتصب الأول لتقوم مقامها ، أما (اللام)
 فتمتد الى أعلى مكونة بذلك المنتصب الرأسي الأول ، و(الدال)تشكل مدتها
 العلوية المنتصب الثالث (الأخير) ومدتها السفلية تكون البيضة الداخلية
 للطغراء .

ويعلو المقطع الأخير من اسم والد السلطان كلمة (مظفر) ، حيث
 أدمجت (الف) (الضاد) فى المنتصب الرأسي الثانى ، أما الزلف فتعبر
 بنفس النظام المتبع فى الطغراء السابقة .

(د) عبدالحميد الثانى :

وردت طغراء هذا السلطان بعدد كبير من أعمال الأثاث المعدني، نختار
 منها تلك الممثلة بصينية فضة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي ، نصها
 (عبدالحميد خان بن عبدالحميد مظفر دائما) (١) ، حيث كتب الاسم

(١) راجع نقش رقم (٧٠) بالفصل الاول من هذا الباب .

(عبد الحميد) بقاعدة الكرسي ، (عبد) أسفل و (الحميد) فوقها ، أما اللقب (خان) فقد كتب الحرفين الأولين منه تحت اسم السلطان ، ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام أن الخطاط لم يستخدم (الالف) فى تشكيل أحد منتصبات الطغراء كما كان متبعاً من قبل ، بل قام بتقويسها ثم مدها الى أعلى لتلامس الطرف السفلي من حرف النون الذى تشكلت منه البيضة الخارجية للطغراء .

ويعلو اسم السلطان كلمة (بن) ، التى كتب فوقها المقطع الأول من اسم والده (عبد المجيد) ، يعلوها المقطع الثانى من الاسم ثم مظفر ، التى يشكل حرف (الراء) فيها البيضة الداخلية للطغراء ، أما كلمة دائماً فقد كتبت داخل هذه البيضة .

وبالنسبة للمنتصبات فالأول يمثل (اللام) فى (عبد المجيد) ، والثانى (الأوسط) يمثل ألف (الضاد) فى كلمة مظفر ، والثالث (الأخير) يمثل مدت حرف (الدال) فى (عبد المجيد) ، أما الزلف فان زلفة المنتصب الاول تُشكّل حرف (الالف) فى (عبد المجيد) ، والثانية تستقر فى الجهة اليمنى على الذراع العلوية بعد اختراقها لمنتصبها ، والثالثة تنحدر من منتصبها فتخترق الذراع العلوية ثم تستقر على الذراع السفلية .

(٢) التشكيل الطغرائي :

جرت العادة فى العصر العثماني أن يقوم الملاك أحياناً بتسجيل اسمائهم مصحوبة بألقابهم ، وبعض العبارات ذات الصفة الدينية بالأعمال الخاصة بهم على شكل طغراء .

وقد أطلق بعض الباحثين على هذا التوقيع اسم (تشكيل طغرائي) ، تمييزاً له عن الطغراء ، وعلل ذلك باحتوائه على العناصر الشكلية المكونة للطغراء (١) ، التى سبق أن أشرت اليها فى معرض حديثي عن الطغراء .

وقد تجمع لدينا عدد وفير من هذا النمط من التوقيعات ، وذلك على

(١) محمد على حامد بيومى : ن . م . س ، ص ٣٦٩ .

أشكال مختلفة ، من أقدمها تشكيل طغرائي نفذ بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ في مكتبة الملك عبدالعزيز بالمدينة المنورة ، يرجع تاريخه لسنة ٩٤٧ هـ / ١٥٦٦ م ، نمه (صاحبه سليمان باشا) (١) .

وقد رتبت كلمة (صاحبه) بأسفل الكرسي مشكلة قاعدته ، بحيث امتد حرف (الهاء) الى الشمال ليشكل البيضة الخارجية التي تشبه البالون المنتفخ أو الشكل الكمثري في وضع أفقي رأسه الى اليمين فيما بين الكرسي والمنتصبات من جانبيهما الأيسر ، ويخترق رأس التماس العلوي للبيضة الخارجية - الذي يمثل امتداد حرف (الهاء) - المنتصبات الرأسية ، ثم يستقر بانحناء الى أسفل في أقصى اليمين وعلى مقربة من الكرسي مشكلا الذراع العلوية للطغراء ، أما حرف (الألف) فيكون المنتصب الثالث (الأخير) .

ويعلو هذه الكلمة اسم (سليمان) ، بحيث شكل حرفي (اللام) و (الألف) المنتصبين الرأسيين الأولين ، (اللام) للأول ، و (الألف) للثاني (الأوسط) ، أما النون فقد كتبت داخل البيضة الخارجية مشكلة (البيضة الداخلية) ، ورأس تماسها العلوي يخترق المنتصبات وبموازات التماس العلوي ، ثم يستقر كسابقه مشكلا الذراع السفلي للطغراء .

وبالنسبة لكلمة (باشا) فقد كتبت داخل البيضة الداخلية ، ومما يلاحظ على تنفيذها أن تحت حرف (الباء) ثلاث نقاط ومثلها فوق (الشين) ، أما ألفا هذا اللقب فتلامسان التماس العلوي للبيضة نفسها ، ثم تنحدر زلفهما الى أسفل ، لتشكل زلفة (الألف) الثانية ما يشبه حرف الهاء المربوطة ، بحيث يمكن قراءة هذا اللقب على النحو التالي (باشه) .

وفيما يتعلق بزلف هذا التشكيل الطغرائي فتنحدر من أعلى الجانب الأيسر لكل منتصب حتى تلامس الجانب الأيمن للمنتصب المقابل ، ثم تنحرف حتى تلامس الجانب الأيسر لمنتصبها ، وأخيرا تنحدر الى رأس تماس البيضة الخارجية ، حيث تقع عليه وفق ترتيب منتصباتها .

(١) راجع نقش رقم (٧١) بالفصل الأول من هذا الباب .

ويمائل هذا التشكيل الطفرائي تشكيل آخر منفذ بشمعدان نحاسي محفوظ في متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، يعود تاريخه للفترة نفسها ، ونصه (صاحبه سليمان باشا) (١)

وورد التشكيل الطغرائي بشكل مختلف فى مبخرة نحاسية محفوظة بمتحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول ، ونصه (وقف شهزادة سلطان محمد خان سنة ١١١٠)^(٢) ، حيث كتبت كلمة (وقف) فى الأسفل بحيث شكلت مدت (القاف) البيضة الخارجية ، ومدت الفاء البيضة الداخلية التى كتب بداخلها النص والتاريخ ، أما المنتصبات الثلاثة فهى تخرق الذراعين ، كما أن زلفها ترتد الى اليمين مخترقة منتصبها لتستقر فى النهايه على الذراع العلوية .

وورد التشكيل الطغرائي بشكل آخر في شمعدان نحاسي محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، ويرجع تاريخه للقرن الحادى عشر أو الثانى عشر الهجرى ، نصه (صاحبه الفقير أحمد بن بالى) (٢) .

وقد كتبت كلمة (صاحبه) بنفس النظام الذى أتبع فى مثيلتها
بالتشكيل الطغرائي . السابق ، يعلوها كلمة (الفقير) ، بحيث شكلت (اللام)
المنتصب الأول ، وأستخدمت زلفتها لتقوم مقام الألف أما حرف (الراء) فيمتد
ليشكل البيضة الداخلية للطغراء ، ثم ينحنى وينتهى عند نقطة انطلاقه .

وقد كتب بداخل هذه البيضة اسم صاحب الشمعدان (أحمد بن بالى) ،
ففى الاسم أحمد يلاحظ أن (ألفه) تخترق التماسين العلوي والسفلي للبيضة
الداخلية ، فترتكز من أسفلها على التماس السفلي للبيضة الخارجية ،
ورأسها على مقربة من التماس العلوي لها ، وكلمة (بن) كتبت فوق أحمد ،
يليه اسم والده (بالى) اذ يلاحظ أن الياء تنحنى ليخرج تقوسها خارج
البيضة ، ثم يرتد الى منتصفها ، بحيث اشترك الجزء الذى دخل الى البيضة
مع حرف (الدال) فى (أحمد) .

- (١) انظر لوحة رقم (٢٠٠) شكل رقم (٢/١١٤) من هذه الرسالة .
 (٢) راجع نقش رقم (٧٢) بالفصل الأول من هذا الباب .
 (٣) " " " (٧٣) " " " " " " " " " " " "

وبالنسبة لزلف هذا التشكيل الطغرائي فتتدرج كل زلفة من الجانب العلوي الأيسر لمنتصبها على انحناءتين مخترقة الذراع الوحيدة لهذا التشكيل الطغرائي ، ثم تنتهى بعد ذلك .

ونفذ التشكيل الطغرائي بصورة معقدة للغاية فى طاسة نحاسية محفوظة فى المتحف الاتنغرافي فى أنقرة ، يرجع تاريخها لسنة ١١٥٥ هـ ، ونصه (صاحبه خليل بيك ابن ولى سنة ١١٥٥ هـ) (١) .

وقد نفذت كلمة (صاحبه) بنفس النظام الذى اتبع فى التشكيلين السابقين ، مع ملاحظة أن الصانع رسم الحاء هكذا (>) ، فأصبح أول الحرف على هيئة حرف (ص) ، ثم قام الخطاط بوضع المنتصب الرأسي الأول على حرف (ص) ، فأصبح (طاء) ، كما أن منتصب الصاد فى صاحبه صار أوسطا ، ثم وضع المنتصب الثالث (الأخير) عند نقطة بداية الباء ، وتم وصل هذين المنتصبين من أسفلهما .

أما البيضة الداخلية فقد تشكلت من جراء امتداد حرف (الهاء) فى سنة ، حيث كتب بداخل هذه البيضة الاسم (خليل) ثم (بيك) ، ثم (ابن) وفوقها حرف (و) فى (ولى) ، فبقية اسم والده التى تعلو الحرف المذكور ، بحيث تخترق اللام التماسين العلويين للبيضتين ، أما (الباء) فيرتد شمالا ، ثم ينحرف الى اليمين فى استقامة حتى يتصل بحرف (اللام) فى (خليل) أما (سنة) فكتبت أسفل مع امتداد حرف الهاء كما أوضحنا سابقا ، ثم يخترق الزلف الى أقصى اليمين ليشكل ذراعي التشكيل الطغرائي ، ويتخللهما شكلان لحرف (الهاء) ، كما ينتهى الذراعان بشكل نباتي ثلاثي الفصوص .

وبالنسبة للزلف فتختلف عن مثيلاتها فى التشكيلين الطغرائيين السابقين ، فى كون كل زلفة تنحدر الى اليمين مخترقة منتصبها ، ثم تنحرف الى الشمال ، لتستقر كلها على كلمة (صاحبه) ، فالزلفة الأولى على حرف الصاد ، والثانية على الحاء والثالثة على بداية الباء .

وورد التشكيل الطغرائي بشكل معقد للغاية فى شمعدان نحاسي محفوظ

(١) راجع نقش رقم (٧٤) بالفصل الأول من هذا الباب .

بمكتبة الملك عبدالعزيز في المدينة المنورة ، ونصه (صاحب الخيرات على
باشا ابن المرحوم محمد باشا ابن المرحوم أحمد باشا قرمانى زاده صاحب
ولاية طرابلس الغرب ١١٧٨) (١).

ويعد هذا التشكيل أكبر تشكيل مغرّابي نفذ بالأعمال الفنية العثمانية ، حيث شكلت كلمتي (صاحب الخيرات) كرسي التشكيل ومداها شكلت منتصباتها وزلفها ، أما بقية النص فقد نفذ داخل البيضة الداخلية للتشكيل المغرّابي بالحنو الذي سار عليه الصانع في التشكيلات المغرّابية السابقة ، مع بعض الاختلافات في المواضع فقط .

وورد التشكيل الطغرائي بصورة مختلفة يبدو فيها ضعف المستوى الفني،
نصه (صاحبه هاتوباطون سنة ١١٩٠) (٢). اذ كتبت كلمة (صاحبه) أسفل
القاعدة بحيث يمتد حرف الباء الى الشمال مكونا البيضة الوحيدة للتشكيل ،
ثم يخترق المنتصب الرأسي الوحيد ، ويعود مرة أخرى فينتجه الى منتصف
المنتصب ، ويخترقه للمرة الثانية ، ثم ينحرف مرة أخرى تجاهه ، ويخترقه
للمرة الثالثة ، وينتهي عند رأسه مكونا بذلك فى حركته هذه الزلفة الوحيدة
للتشكيل ، ونفذ باقى النص داخل البيضة ، حيث كتب هاتو باطون فى أعلاها
وسنة فى أسفلها والتاريخ ١١٩٠ بينهما .

وورد التشكيل الطغرائي بصورة مختلفة من حيث المضمون ، ونصه (خاصة
 حرمين الشريف دولابنه وقف) (٣)، حيث كتبت كلمة خاصة بأسفل القاعدة، وفوقها
 الى اليمين نفذت زهرة السوسن مشكلة ذراع التشكيل ، أما فرعها فيخترق
 المنتصب الرأسى الوحيد ، ثم يسير من أعلى وينحدر الى أسفل ، حتى يتصل
 بالجزء العلوى من حرف (الهاء) فى (خاصة) ، مكونا بذلك البيضة الوحيدة
 بالتشكيل التى نفذ بداخلها ماتبقى من النص ، حيث كتب (حرمين الشريف)
 فى أعلى البيضة ، ثم (دولابنه) تحت هاتين الكلمتين ، وبأسفل البيضة

(١)	راجع	نقش رقم	(٧٥)	بالفصل الأول من هذا الباب •
(٢)	"	"	(٧٦)	" " " "
(٣)	"	"	(٧٧)	" " " "

كتبت كلمة (وقف) ، أما الزلفة الوحيدة فقد نفذت بشكل مختلف ، حيث تعتبر امتدادا لحرف (الألف) الذى يمثل المنتصب الرأسي ، بحيث يقيس المنتصب من أعلاه ، وينحدر الى أسفل .

وأخيرا نفذ بكأس نحاسي مطلي بالفضة محفوظ فى متحف قسم الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى تشكيلين طغرائيين يرجع تاريخهما لأواخر القرن الثالث عشر الهجري ، أحدهما نصه (سيدي يا جبار) ، بحيث شكلت الأحرف الثلاثة من كلمة (سيدي) قاعدة الكرسي ، أما حرف (الياء) فشكل البيضة الخارجية ، ثم يمتد الى أعلى باتجاه اليمين مشكلا بذلك الذراع العلوية للتشكيل ، أما الذراع السفلية فنجمت من شكل يشبه الفاصلة نفذ بداخل البيضة الخارجية .

أما ياء المنادى فقد كتبت فوق الأحرف الثلاثة من (سيدي) ، حيث استغلت (الألف) فى عمل المنتصب الرأسي الثانى (الأخير) ، كما كتبت الأحرف الثلاثة الأولى من (جبار) فوق حرف (الياء) فى ياء النداء ، وشكلت الألف المنتصب الرأسي الأول ، أما حرف الراء فكتب فوق حرف الباء فى (جبار) ليخترق الألف ويستقر بين المنتصبين ، وفى الوقت نفسه اتصل ببداية البيضة الخارجية . أما الزلف فان زلفة المنتصب الرأسي الأول تنحدر الى أسفل تجاه الزاوية السفلية من المنتصب الثانى ثم ترتد أفقيا الى منتصبها ، لتخترقه ، وتستقر على الذراع العلوية ، أما زلفة المنتصب الثانى فتندحر باتجاه التماس العلوي للبيضة الخارجية ، ثم تستقر عليه .

أما التشكيل الطغرائي الآخر فتقرأ منه كلمة (العافية) ، وقد كتب حرف (الباء) أسفل قاعدة الكرسي ، ويعلو هذا الحرف كلمة غير مقروءة ، يعلوها كلمة (العافية) ، وقد تشكل حرف الألف من زلفه المنتصب الرأسي الأول ، وحرف (اللام) من زلفة المنتصب الرأسي الثانى (الأوسط) الذى تكون من مدة (الفاء) ، أما الهاء فتشكل البيضة الخارجية . ولا يختلف هذا التشكيل عن سابقه من حيث طريقة تنفيذ البيضتان والذراعين ، ولكن يختلف عنه فى زيادة منتصب ثالث تشكل من الكلمة غير المقروءة .

(١) راجع نقش رقم (٧٨) بالفصل الأول من هذا الباب .

(٢) " " " " (٧٩) " " " " " " " " " " " "

ثالثا : قواعد الكتابة :

تختلف مواضع النقوش الكتابية المنفذة بالألوان المعدنية العثمانية من عمل لآخر ، ويعزى هذا الأمر للتصميم العام وعلاقته بالوظيفة ، فإذا كانت وظيفة العمل المعدني متصلة بالانارة كالشرقيات فان المضلعة مثلا عادة ماتكون مخرمة ، مع ابقاء جزء أفقي مستطيل الشكل من أعلى وأسفل كل جانب بدون تخريم ، وذلك لاجراء الكتابة عليه .

فإذا أراد الصانع تنفيذ آية كريمة بها ، وخاصة آية النور فانه يقوم بتوزيعها على هذه الأشرطة ، بحيث يبدأ من الشريط العلوي بأحد الجوانب بالبسملة ، ثم يقسم الآية الى كلمات عادة مايكون بكل شريط من الأشرطة العلوية ثلاث كلمات ، فإذا انتهى من هذه الأشرطة قام باكمال ما تبقى من الآية بالأشرطة السفلية ، بحيث يبدأ من الشريط السفلي بالجانب الذي كتب في شريطه العلوي بالبسملة ، ثم يسير بنفس النظام المتبع بالأشرطة العلوية ، ونظرا لاتساع طول الشريط السفلي فقد استلزم من الصانع أن ينفذ به أربع كلمات أو أكثر بخلاف العلوية^(١). وعلى هذا الأساس يتبع النظام نفسه في حالة تنفيذ قصيدة شعرية^(٢).

أما بالشمعدانات فيلاحظ أن النص الكتابي ينفذ بمواضع متعددة منها ، مثل جوانب القاعدة دائريا^(٣) ، أو في موضع منها^(٤) ، أو ينفذ النص على سطح القاعدة^(٥) .

وبالنسبة للأعمال المتعلقة بالتطيب وخاصة المباخر التي عادة مايكون غطاؤها مخرما ، مما استوجب من الصانع أن يبحث عن موضع للكتابة فيه ، ولذلك يلاحظ بأن النصوص الممثلة بها محدودة اذ لاتتجاوز عدة كلمات ، وقد

-
- (١) راجع نقش رقم (٤) بالفصل الأول من هذا الباب .
 (٢) راجع نقش رقم (٥) بالفصل الاول من هذا الباب .
 (٣) راجع النقوش رقم (٣ ، ٢٢) بالفصل الأول من هذا الباب .
 (٤) راجع النقوش رقم (١٠ ، ١١ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٨ - ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٥) بالفصل الأول من هذا الباب .
 (٥) راجع النقوش رقم (٢ ، ١٠ ، ١١) بالفصل الأول من هذا الباب .

كتبت بالجزء السفلي غير المخرم من الغطاء (١) ، أو ببدن المبخرة (٢) ،
أو بقاعدتها (٣) .

أما إذا كان العمل مخصصا للأكل والشرب فتجرى الكتابة فى نهاية
المقبض (٤) ، أو بالبدن (٥) ، أما الصواني فغالبا ماتنفذ الكتابة بقعوورها
من الداخل (٦) .

وفيما يتعلق بالأسطر فقد وردت دائرية فى بعض الأعمال (٧) ، وأفقية فى
أغلب الأعمال ، أو رأسية (٨) فى أعمال أخرى ، أما الكلمات فيحكمها مقدار
طول السطر ، فقد يكون السطر مكونا من كلمة واحدة (٩) ، وقد يكون مكونا
من أكثر من ذلك ، كما فى أغلب النقوش .

وفيما يخص الحروف فمن جهة يلاحظ أنها غالبا ماتكون كبيرة الحجم فى
المواقع التى تبعد عن النظر ، كالشريات (١٠) ، والتعليقات (١١) ، وبعض
الشمعدانات (١٢) ، ومن جهة أخرى فقد استعمل الصناع نظام الاختزال (١٣) ، كما
اتبعوا أسلوب تكملة بعض حروف آخر كلمة فى بداية السطر الذى يلي سطرها (١٤)
أما النقط والاعجام فلم يلتزم به فى أغلب النقوش الكتابية .

(١)	راجع النقوش رقم	(١٧ ، ٣٤)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٢)	" "	(١٤ ، ٥٧ ، ٧٢)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٣)	" "	(١٦ ، ٣٥ ، ٥٣)	" " " " " "
(٤)	" "	(١٣ ، ٥٤)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٥)	" "	(١ ، ٦ ، ١٣ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ - ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ٧٧ - ٧٩)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٦)	" "	(١٢ ، ٦٦ ، ٧٠)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٧)	" "	(٢ ، ٨ ، ١٠ - ١٢ ، ١٨)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٨)	" "	(٧)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(٩)	" "	(١٣ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٤ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٦ - ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(١٠)	" "	(٤ ، ٥ ، ٨)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(١١)	" "	(٦٨ ، ٦٩)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(١٢)	" "	(٢ ، ٣ ، ١٠ ، ١١)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(١٣)	" "	(٦٧ - ٧٠)	بالفصل الأول من هذا الباب .
(١٤)	" "	(٦٧ - ٧٩)	" " " " " "

رابعاً : التقويم الأدبي للنصوص :

وردت الكتابات الممثلة بالأدب المعدنيّ العثمانيّ وفق أسلوب النثر والنظم ، فالنثر جاء في شكل آيات قرآنيّة كريمة ، أو عبارات تسجيليّة من وقف، وتملك، واهدا ٥١ .

فبالنسبة للآيات القرآنيّة الكريمة فيلفت النظر فيها أن الصانع في أغلب الحالات يستخدمون أجزاء من آيات قرآنية كريمة في نص واحد ، لأد الغرض المتصل بالوظيفة ، وعلى سبيل المثال كتب في نص من النصوص جزء من آية رقم (٩٦) من سورة الأنعام ، كما قاموا باقتباس كلمات من بعض الآيات لتكملة بعض النصوص . (١)

ويرتبط بذلك انتقاء الآيات المتعلقة بوظيفة كل نوع ، فإذا كان العمل المعدني مخصصاً للأنارة كالشريات أورد الصانع آية رقم (٣٥) من سورة النور (٢) ، أو أجزاء من هذه الآية وآيات أخرى بالمعنى نفسه كما في الشمعدانات (٣) . أما إذا كان العمل مخصصاً للشرب فقد نفذ الصانع آية رقم (٣٠) من سورة الانبياء . (٤)

وفيما يتعلق بالعبارات التسجيليّة ، فالوقف عادة ما يبدأ بكلمة وقفه أو وقف ، ثم اسم الشخص الذي أوقف ، والمكان أو الشخص الموقوف له (٥) ، وأحياناً تبدأ صيغة الوقف بـ (صاحب الخيرات) (٦) أو (صاحب الخيـرات والحسنات) (٧) ، ثم اسم الشخص وبقيّة الصيغة السابقة ، وورد الوقف بصيغة

-
- (١) راجع النقوش رقم (١٠ ، ١١) بالفصل الاول من هذا الباب .
 (٢) " نقش " (٤) بالفصل الاول من هذا الباب .
 (٣) " النقوش رقم (١٠ ، ١١) بالفصل الاول من هذا الباب .
 (٤) " نقش " (١٣) بالفصل الاول من هذا الباب .
 (٥) " النقوش رقم (٢ ، ١٠ ، ١١ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٥) بالفصل الاول من هذا الباب .
 (٦) " " " (٢٢ ، ٣٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٧٥) بالفصل الاول من هذا الباب .
 (٧) راجع نقش رقم (٢٨) بالفصل الاول من هذا الباب .

مختلفة تمثل حجة وقف ، حيث استهلها النقاش باسم الواقف ، وشروط الوقف
واشهاد الله سبحانه وتعالى على ذلك ، والدعاء بتقبله ، ثم الصلاة على
سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ، والتاريخ . (١)

أما صيغة التملك فتبدأ بكلمة (صاحبه) ثم الاسم (٢) ، وندر استخدام
(مالكة) (٣) ، وبالنسبة للاهداء فيبدأ بكلمة (هديه) ، ثم اسم المهدى
والمهدى اليه (٤) ، وفى بعض الأعمال تبدأ صيغة الهدية بكلمة (هديه) ثم
اسم الاقليم الذى أهدي منه ، وبعض العبارات الدعائية ، والاحاديث النبوية . (٥)

وفيما يتعلق بالنظم فقد استخدم على نطاق ضيق بأعمال الآثار المعدنية
العثمانية ، ولدينا من ذلك عدة نماذج ، أولها قصيدة شعرية باللغة الفارسية
فى مدح السلطان بايزيد الثانى ، نفذت بثرىا نحاسية محفوظة فى متحف
الآثار التركية الاسلامية . بمدينة استانبول .

ومما يلاحظ على هذه القصيدة أن الشاعر استهلها بدوام العز والبقاء
للسلطان ، مقرنا ذلك بدوام الأرض والسماء ، ثم أوضح الشاعر أن مؤيدى
السلطان لا يهزمون ، وعلى العكس أعداؤه .

كما أبان أن حكم السلطان بايزيد قوى ومتين بفضل هداية الله
وعنايته ، وأن شمس سماء السلطنة تشع على العالم بالمعرفة والثقافة ،
وأعرب عن طهارة نفس السلطان ، وبعد نظره ، وأنه ظل الله فى الأرض ، وصاحب
دين طاهر ونقى ، ومما يلفت النظر أن الاسلوب الشعري فى هذه القصيدة متأثر
الى حد كبير بالأفكار الشيعية . (٦)

والأنموذج الثانى يمثله بيتين من الشعر نفذاً بصينية نحاسية محفوظة

-
- (١) راجع نقش رقم (٤٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٢) " النقوش رقم (١٨ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٤٤ ، ٧٣ ، ٧٦) بالفصل الاول
من هذا الباب .
(٣) " نقش رقم (٢٠) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٤) " " " " " (٥٩)
(٥) " " " " " (٦)
(٦) " " " " " (٥)

حاليا فى متحف المنيل بالقاهرة ، وفيهما يخاطب الشاعر المعنى بذلك ،
بأنه حقق المراد بأوفر جود ، فتجلى السرور ، وحلت البهجة ، فاستراح
القلوب واطمأنت ، وانبلج فجر يوم جديد شع بنوره الوجود ، ولذلك آن للنفس
أن تطيب وللعين أن تقرر . (١)

أما الأنموذج الثالث فهو بيت شعري منفذ بطاسة نحاسية محفوظة فى
المتحف الاتنغرافى فى انقره ، أوضح فيه الشاعر أن بوضع ماء الفرات فى
هذه الطاسة ، ثم شربه منها تجد حياة السلطان ، ويبدو واضحا المبالغة
الكبيرة فى هذا البيت . (٢)

(١) راجع نقش رقم (١٢) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٢) " " " " " (٢٦)

الباب الرابع

الزخرفة

الفصل الأول

الزخارف النبوية

احتلت الأشكال الزخرفية المستوحاة من عالم النبات مكان الصدارة فى الألوان والآدوات المعدنية وبخاصة فى تركيا التى تزخر دون غيرها من اقاليم الدولة العثمانية بمناظر طبيعية خلابة ، أفاد صناع الأثاث من أشكالها فى تجميل منتجاتهم الفنية برسومها المتنوعة ، مما أضفى على أعمالهم طابعا مميزا وأخذا .

ولم يقتصر الصانع على تنفيذ هذا النوع من الزخرفة على وفق أساليب التنفيذ ، بل بطرق التشكيل أيضا ، وهكذا يمكننا تقسيم الزخارف النباتية التى وردت بأعمال الأثاث المعدني العثماني الى نوعين ، زخارف مفردة ، وأخرى مركبة ، وفيما يلي عرض تحليلي مفصل لما يندرج تحت هذين النوعين من أنواع .

أولا : الزخارف المفردة :

وتتمثل فى الأشجار ، والأزهار ، والفواكه ، والأوراق .

(١) الأشجار :

نفذ الصانع من أنواعها السرو ، والنخل ، وأشكال أخرى .

(أ) السرو :

يطلق الأتراك على هذه الشجرة اسم (SERVÎ) وأصل الكلمة (SELVÎ)^(١) ، وقد احتلت مكانة بارزة فى نفوس الأتراك العثمانيين وفنونهم ، وربما يعزى ذلك لأمور منها : رائحتها الزكية ، وطولها الفارع ، وشكلها المخروطي الجذاب ، ودوام خضرة أوراقها طوال العام ، فضلا عن خصائص خشبها الطارد للحشرات .

(١) Gelâl Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi ,G.4,S.1979

كانت هذه الشجرة ماثرا لتحليلات مؤرخى الفن العثماني ، فقد أشاروا الى أن طولها يذكر الأتراك بصعود الروح الى بارئها ، وبالمثذنة التى ينطلق منها صوت الحق موقضا فى النفوس مشاعر الاسلام العظمى ، أما لونها فيحمل معنى دينيا يرمز الى حياة الخلود فى الجنة .

* ناصر بن على الحارثى : (أعمال الخشب المعمارية فى الحجاز فى العصر

العثماني - دراسة فنية حضارية) ، ص ١٤١ - ١٤٤ ، رسالة ماجستير ،

قدمت الى قسم الدراسات العليا فى التاريخ والحضارة بكلية الشريعة

والدراسات الاسلامية بجامعة أم القرى ، فى عام ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .

وقد وردت رسوم هذه الشجرة بالأزياء المعدنية العثمانية على عدة أشكال تنحصر أساسا فى ثلاثة أنماط : أشجار جانبها مستقيمان ، وأخرى مسننان ، وأشجار دائرية الشكل ، فبالنسبة للنمط الأول فقد ورد بدوره على عدة أشكال نستطيع التمييز بينها من خلال ما أُخِذَ داخل الشجرة من زخارف ، ففى بعض الأعمال ورد السرو وبداخله ما يعرف عند علماء الفنون بقشور السمك . (١)

وقد تبين لى أن الصناع لم يقتصروا على تنفيذ هذا الشكل بالأثاث المعدني فحسب ، بل بالأسلحة ، ومن أمثلة ذلك خوذة حصان من النحاس الأصفر يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) محفوظة فى المتحف العسكري باستانبول (٢) ، كما نفذ هذا الشكل بالأدوات المتصلة بالكتاب ، ومن ذلك صندوق فضة يعود تاريخه للقرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) يوجد حاليا بمكتبة متحف طوب قابى سراي تحت رقم (أ. ٤٨٩) (٣) ونفذ هذا الشكل بالعمائر ، ومن الأمثلة على ذلك بعض المناور الزجاجية بالجامع الجديد فى استانبول ، الذى يرجع تاريخه لعام ١١٠٦هـ / ١٦٩٤م . (٤)

ومن أشكال هذا النمط أيضا السرو الذى رسم بداخله ما يشبه الظفيرة (٥) وورد أيضا وبداخله شجرة سرو أخرى (٦) ، كما ورد السرو مجزعا من الداخل (٧) ، وكان هذا الشكل شائعا فى زخارف السجاجيد العثمانية . (٨)

وأخر أشكال هذا النمط شجرة السرو التى نفذ بها زخرفة التوريق الإسلامية المحورة (٩) ، وقد امتد تنفيذ هذا الشكل الى الأسلحة أيضا ، ومن

(١) انظر لوحة رقم (٥٣) شكل رقم (١/١١٥) من هذا البحث .

(٢) Fulya Bodur : A.E.R. 184.

(٣) Istanbul : op.cit., p1. 274.

(٤) Ibrahim Atış : Istanbul Yani Cami Ve Hünkar Kasrı, S.168, L.42, vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.

(٥) انظر لوحة رقم (٣٠) شكل رقم (٢/١١٥) من هذه الرسالة .

(٦) " " " (٣/١١٥) " " (٣٢٧) " " "

(٧) " " " (٤/١١٥) " " (٢٩) " " "

(٨) Ali Alip Arslan Ve Başkaları : Başlangıcından Bugüne on Bin Türk Motifi Ansiklopedisi, Gozen, RR.302-309, Adına, İstanbul.

(٩) انظر لوحة رقم (٣٩٨) شكل رقم (٥/١١٥) من هذه الرسالة

أمثلة ذلك ترس نحاسي يعود تاريخه للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، محفوظ في متحف طوب قابى سراي . (١)

أما النمط الثانى من شجر السرو فقد ورد على عدة أشكال، الأول سرو يشبه سنبله القمح (٢) ، والثانى تتباعد إنكسارات جانبيه الأيمن والأيسر (٣) ، والثالث منفذ بداخله الزخرفة الخطاوية . (٤) وفيما يتعلق بالنمط الثالث الذى نفذ تشكيلا ، فقد ورد بمبخره نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركية الإسلامية بمدينة استانبول ، حيث شكل غطاؤها على هيئة مخروطية . (٥)

(ب) النخل :

تعرف هذه الشجرة عند الأتراك باسم (Hürma Ağacı) (٦) ، وقد نفذت بأعمال الآغاخ المعدنية العثمانية بشكل أقرب الى شكلها الموجود فى الطبيعة ، وبخاصة فى الدلال ، وذلك ضمن مناظر طبيعية مرسومة بها .

ففى المنظر الأول الذى يمثل نهرا يُرى النخل على حافة النهر القريبة للمشاهد فى الصورة ، ومن خلف النخل قاربان يجوبان النهر ، وعلى الشاطئ الآخر (الخلفي) للنهر نفذ الصانع بعض المباني الدينية ، ويُرى جمال راكب على جمل يهم بدخول المدينة . (٧)

والمنظر الثانى يماثل المنظر السابق ، ولكن الصانع اكتفى بوجود سفينة واحدة بالنهر ، كما أن الجمل الذى كان موجودا فى المنظر السابق لا أثر له ، رغم أن الشكلين يمثلان منظرا طبيعيا واحدا (٨) . وقد عمد الصانع

(١) Turgay Tazcan : Silah ler, S.28, Top Kapi Sarayi

Müzes : 9, Yapi Kredi Banksi Kültür sanat Hizmet

Lerinden, Istanbul, 1983. أنظر لوحة رقم (٣٢٧) شكل رقم (٦/١١٥) من هذه الرسالة

(٢) " " " (٣٥٥) " " " (٤/١١٥)

(٣) " " " (٣٥٤) " " " (٨/١١٥)

(٤) " " " (٣٢٣) " " " (٩/١١٥)

(٥) Gelâl Esad Arseven : A.E.G.2, S.761.

(٦) أنظر لوحة رقم (١٢٣) شكل رقم (١/١١٦) من هذه الرسالة

(٧) " " " (١٢٢) " " " (٢/١١٦) .

(٨)

فى هذين المنظرين الى تكبير حجم شجرتي النخل بكل منهما .

أما المنظر الثالث فهو مختلف عن سابقه ، حيث يلاحظ أن النخل على الشاطئ الخلفي للنهر ، كما يظهر النخل صغير الحجم (١) ، نظرا لمراعاة الفنان لقواعد المنظور ، وأخيرا ورد رسم لشجرتين ، أحدهما تتميز بكثرة فروعها (٢) ، والأخرى خالية من الفروع (٣).

(٢) الأزهار :

من أهمها السوسن ، والقرنفل ، والورد .

(١) السوسن :

تعرف هذه الزهرة عند الاتراك باسم (لاله Lâle) (٤) ، وقد احتلت مكانة بارزة فى أعمال الأتراك المعدنية العثمانية ، وجاء تنفيذها بطرق التشكيل أكثر من تمثيلها وفق أساليب التنفيذ ، فعيما يتصل بأساليب التنفيذ فقد وردت الزهرة على عدة أشكال ، نذكر منها : رسمها على هيئة شجرة سرو أحدث بجانبها العلويين بروز ، وقد اختص الأتراك المعدني دون سائر الأعمال الفنية الأخرى بهذا الشكل من أشكال هذه الزهرة (٥).

ووردت أيضا على هيئة كأسية ، يخرج من داخلها ما يشبه انطفيرة التى شُكِّلَ رأسها على هيئة نخلة ، ثم أضاف الصانع دائرة ملتصقة بمنصف جانبي

(١) انظر لوحة رقم (١٢٢) شكل رقم (٣/١١٦) من هذه الرسالة .

(٢) " " " (١/١١٧) " " (٢) " " " (٣)

" " " (٢/١١٧) " " (٢) " " " (٤)

(٤) Gelâl Esad Arseven : A.E.G. 3, S. 1217.

ان الاهتمام الكبير بزراعة هذه الزهرة ، وتنفيذ الفنانين لأشكالها المتنوعة بالأعمال الفنية العثمانية ، كانا ماثرا لتحليلات مؤرخى الفن العثماني ، فقد أرجعوا ذلك لعدة اسباب ، من أهمها : أن حروف كلمة (لاله) هى نفس حروف لفظ الجلالة (الله) ، كما أنها اذا قرئت بالعكس تعطينا لفظ (هلال) ، وهو الشعار الرسمي للدولة العثمانية .

* ناصر بن على الحارثي : ن . م . س ، ص ١٤٧ - ١٤٩ .

(٥) أنظر لوحة رقم (٤٠٠) شكل رقم (١/١١٨) من هذه الرسالة .

الزهرة من الخارج (١)، وأيضا وردت هذه الزهرة فى بعض أعمال الأثاث بالهيئة نفسها ، ولكنها تبدو دقيقة الى حد ما ، كما يخرج منها فرع نباتي واحد فى بعض الأعمال (٢) ، أو أكثر من فرع فى أعمال أخرى. (٣)

كما رسمت هذه الزهرة بشكل مختلف ، حيث تبدو عريضة من أعلاها ، وضيقة من أسفلها (٤) ، وأخيرا رسمت زهرة السوسن وفق الأسلوب الأوربى الوافد ، وتميز تنفيذها بكثرة الانحناءات من الداخل . (٥)

وبالنسبة لتنفيذ هذه الزهرة تشكيلا ، فمن الملاحظ تشكيل بعض الأعمال وفوهات بعضها الآخر على هيئة زهرة السوسن ، فمن أمثلة الأعمال تعلية نحاسية فى متحف طوب قابى سراي (٦) ، أما الفوهات فتلاحظ بصفة خاصة بالشمعدانات ، وفى هذه الحالة وردت الفوهة مضلعة فى أغلب الأعمال، ومسننة من أعلاها (٧) ، كما شكلت فوهات أخرى على هيئة غير مضلعة وبدون تسنين. (٨)

(ب) القرنفل :

ورد القرنفل بأعمال الأواني المعدنية العثمانية على عدة أشكال، نفذت كلها وفق أساليب التنفيذ المعروفة ، بعكس السوسن . ويعزى هذا الأمر الى استحالة تشكيل بعض أجزاء أنواع من الأثاث على هيئة قرنفل ، نظرا لأنه يتسع عرضا بخلاف السوسن .

ومن أهم اشكال القرنفل ماورد بالأشكال على هيئة نصف دائرة تقريبا ، ينطلق من منتصف تماسها المقوس فرعان نباتيان ، ينحنيان كل باتجاه

(١)	أنظر لوحة رقم (١٠)	شكل رقم (٢/١١٨)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " (١٨٥)	" " (٣/١١٨)	" " "
(٣)	" " " (٩)	" " (٤/١١٨)	" " "
(٤)	" " " (٣)	" " (٥/١١٨)	" " "
(٥)	" " " (٣٧٨)	" " (٦/١١٨)	" " "
(٦)	" " " (٤٠٩)	" " (٧/١١٨)	" " "
(٧)	" " " (٢٠٧)	" " (٨/١١٨)	" " "
(٨)	" " " (٢٠٩)	" " (٩/١١٨)	" " "

الجهة المقابلة له ، ليشكلا فى النهاية مايشبه قرني الماعز. (١) وقد ورد هذا الشكل بالأسلحة ، كما يلاحظ بخوذة حصان من النحاس المطلي بالذهب يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) (٢) ، وامتد تنفيذ هذا الشكل الى أعمال أخرى غير معدنية ، كالخزف . ومن الأمثلة على ذلك صحن فى مجموعة برأيفت بـكولون يعود تاريخه لمنتصف القرن العاشر الهجري (٣).

أما الشكل الثانى فلا يختلف عن سابقه كثيرا ، حيث أضاف الصانع ورقة رمحية مسننة بين القرنين (٤) . والثالث يشبه سابقه ولكن بدون قرون ، وقد عمد الصانع الى تسنين التماس المقوس للزهرة ، كما قام بتقليمها من الداخل رأسيا ، مع انحناءة تتمشى مع التقوس المذكور، ويشبه هذا الشكل النخلة. (٥)

وقد كان هذا الشكل أكثر أشكال القرنفل انتشارا بالأعمال الفنية غير المعدنية كالخزف . ومن أمثلة ذلك بلاطة من ازنيك يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري (٦) ، وورد أيضا بالمنسوجات ، كما يلاحظ بقطعة قمّاش محفوظة بمتحف طوب قابى سراي ، تؤرخ فيما بين أواخر القرن العاشر الهجري وأوائل الحادي عشر (أواخر القرن السادس عشر الميلادي وأوائل السابع عشر) (٧).

ووردت زهرة القرنفل على شكل وردة متعددة البتلات ، فمنها مايشبه الورقة المسننة (٨) ، ومنها ماياخذ شكلا كمثريا مقلوبا (٩) ، ومنها ماياخذ شكلا دائريا مسننا تنطلق من مركزه وريقات نباتية. (١٠)

-
- (١) انظر لوحة رقم (٧٦) شكل رقم (١/١١٩) من هذه الرسالة .
 - (٢) Turgay Tez can : A.E.S.29.
 - (٣) Yanni petsopoulos And others : op.cit., p1.100 .
 - (٤) انظر لوحة رقم (٧٦) شكل رقم (٢/١١٩) من هذه الرسالة
 - (٥) " " " (٣/١١٩) " " (٣٧١) " " "
 - (٦) トルコ文明展:330.
 - (٧) Istanbul : op.cit., p1.145.
 - (٨) انظر لوحة رقم (٣٨١) شكل رقم (٤/١١٩) من هذه الرسالة .
 - (٩) " " " (٥/١١٩) " " (١٤) " " "
 - (١٠) " " " (٦/١١٩) " " (٣٩٤) " " "

وهذه الأشكال الوردية لزهرة القرنفل شاع استخدامها فى بعض الأعمال الفنية الأخرى غير المعدنية ، ومن أمثلة ذلك جلود الكتب ، كما يرى بجلدة كتاب محفوظة فى مكتبة متحف طوب قابى سراي ، يرجع تاريخها للنصف الثانى من القرن العاشر الهجري (١) ، وأيضا الساجيد ، ومن أمثلة ذلك سجادة صلاة محفوظة حاليا بمتحف مولانا فى قونية (٢) ، وأيضا وردت الأشكال الوردية لزهرة القرنفل فى المنسوجات ، كما يلاحظ بقفطان من الديباج الملون خاص بالسلطان بايزيد الثانى (٣) ، ونفذت فى البلاطات الخزفية ، كما هو مشاهد فى بلاطات منطقة المحراب بجامع صوقللي بمدينة استانبول ، الذى يرجع تاريخه لسنة ٩٨٠ هـ / ١٧٥٢ م (٤) ، ومثلت الأشكال الوردية لزهرة القرنفل فى العاج ، كما يلاحظ بظهر مرآة يد محفوظة فى متحف طوب قابى سراي مؤرخة بعام ٩٥٠ هـ / ١٥٤٤ م . (٥)

ويتضح مما سبق أن الأشكال الوردية لزهرة القرنفل كانت أكثر استخداما من غيرها رغم مايكتنف تنفيذها من صعوبات .

(ج) الورد :

يطلق الأتراك على الورد اسم (Gül) (٦) ، ويعد من أكثر الأزهار استخداما فى أعمال الأتراك المعدنية العثمانية ، ومن الملاحظ أن الورد المحور عن الطبيعة كان أكثر انتشارا من الورد المحاكى للطبيعة .

كما لم يكتف الصناع بتمثيل رسومه وفق أساليب التنفيذ المعروفة فحسب ، بل شكلت أجزاء بعض أنواع الأثاث على هيئة وردة ، وبخاصة مقابض أغطية الأباريق والصحون (٧) . وزيادة على هذا فقد نفذ الصناع الورود المتعددة

(١) Istanbul : op.cit., p1.202.

(٢) Michael Levey; op.cit., fig.27,p54.

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، شكل ٣٠ .

(٤) Metin Sozen : op.cit., p1.57.

(٥) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، شكل ٥٤ .

(٦) Gelal Esad Arseven : A. E. G.4, S.1979.

(٧) أنظر لوحة رقم (٣٨٦) شكل رقم (١/١٢٠) من هذه الرسالة .

البتلات (١) ، والورود المترابكة بعضها فوق بعض (٢) ، وأيضا الورود التى بداخل بعضها (٣) . كما نفذوا الورود ذات الألوان المختلفة (٤)

(٣) الفواكه :

وردت فى أعمال الأواني المعدنية العثمانية أنواع متعددة من الفواكه من أهمها : عناقيد العنب ، والكرز ، والرمان ، وكيزان الصنوبر، والثوم، وفيما يلى عرض تحليلي لكل نوع من هذه الأنواع .

(١) العنب :

من المعروف أن هذه الزخرفة شاع استخدامها فى فنون ما قبل الاسلام ، وخاصة فى الفنون المسيحية والقبطية ، حيث كان العنب من المميزات الرئيسية فى فنونهما (٥) ، ولما كان المسلمون ورثة لهذين الفنين فمن الطبيعي أن يتأثروا بذلك منذ فترة مبكرة ، حيث نلاحظ هذه الزخرفة ممثلة بالأسرطة البرونزية التى فوق العوارض الخشبية للمثمن الأوسط بقبة الصخرة (٦٧٢هـ / ٦٩١ - ٦٩٢ م) (٦) ، ويعد هذا الأنموذج من أقدم النماذج لتنفيذ عناقيد العنب بالأعمال المعدنية فى العصر الاسلامي .

أما فى العصر العثماني فقد ندر تمثيل عناقيد العنب بأعمال الأثاث المعدني ، اذ لم ترد الا بابرقيق وطسته صنعا من النحاس ، وهما محفوظان بمتحف قصر المنيل فى القاهرة (٧) ، وهذا لايغنى انها لم تمثل بأعمال أخرى غير معدنية ، فقد شاع استخدامها بصفة رئيسة بشواهد القبور الحجرية

-
- (١) انظر لوحة رقم (٣٤٦) شكل رقم (٢/١٢٠) من هذه الرسالة .
 - (٢) " " " (٦٩) " " (٣/١٢٠) " " " " " "
 - (٣) " " " (٣٧٨) " " (٤/١٢٠) " " " " " "
 - (٤) " " " (١٣٤) " " (٥/١٢٠) " " " " " "
 - (٥) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهيلينية - المسيحية - الساسانية ، ص ١١٠ ، ١١٤ ، الطبعة الثانية المعدلة ، دار المعارف القاهرة .
 - (٦) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٢ - ٤٤٣ .
 - (٧) انظر لوحة رقم (٣٨٦) شكل رقم (١/١٢١) من هذه الرسالة .

والرخامية^(١)، واكثر الصناعات من تنفيذها بالصحن الخزفية ، ومن أمثلة ذلك صحن من النوع المنسوب الى دمشق يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري ، (السادس عشر الميلادي) ، وهو محفوظ حاليا بمتحف كلية الآداب بجامعة القاهرة^(٢). كما وردت عناقيد العنب داخل سلة ضمن تشكيلات زخرفية مرسومة بالألوان في جدران إحدى غرف الطعام بقصر طوب قابى .^(٣)

(ب) الرمان :

عنصر زخرفي ساساني نفذه المسلمون بأعمالهم الفنية منذ فجر الاسلام^(٤) أما في العصر العثماني فلم يرد الا في بضع أعمال أثاث معدني^(٥)، وزخرفت به بعض الأعمال الخزفية ، ومن أمثلة ذلك صحنان ، أحدهما بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن ، يعود تاريخه للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، والآخر من القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي)^(٦). كما ورد الرمان في الأعمال الخشبية . ومن أمثلة ذلك سقف خشبي لدكة المبلغ بمسجد محمد أبو الذهب (١١٨٨ هـ / ١٧٧٤ م) بالقاهرة .^(٧)

(ج) كيزان الصنوبر :

وردت هذه الزخرفة في أعمال الأواني المعدنية العثمانية مشكلة^(٨)، وهي عبارة عن اشكال دائرية ، أو كمثرية ، أو موزية ، نفذ بداخلها ما يشبه

(١) Gelal Esad Arseven : op.cit. , p.71.

(٢) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٢٤٤ .

(٣) İlhan Aksit : op.cit., p1.6.

(٤) م . س . ديماند : ن . م . س ، ص ١٣٧ .

(٥) أنظر لوحة رقم (٨٢) شكل رقم (٢/٢١) من هذه الرسالة

(٦) Arthur Lane: Later Islamic Pottery (Persia, Syria-

Egypt, Turkey), p1s.33-b,49-A, Faber And Faber, London.

(٧) شاديه الدسوقي كشك: أشغال الخشب في العمائر الدينية العثمانية بمدينة

القاهرة - دراسة أثرية فنية-) ، لوحة ١٠٦ ، رسالة

ماجستير قدمتها لـ كلية الآثار بجامعة

القاهرة في سنة ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .

(٨) أنظر لوحة رقم (٧٠) شكل رقم (٣/٢١) من هذه الرسالة .

قشور السمك ، وقد احتلت هذه الزخرفة مكانة بارزة فى الأعمال الفنية فى فجر الاسلام . (١)

أما فى العصر العثماني فقد كانت كيزان الصنوبر من العناصر الزخرفية التى شاع استخدامها بالأعمال الخشبية فى الحجاز . (٢)

(د) الثوم :

ندر تمثيله فى أعمال الأثاث المعدني العثماني ، ومانفذ منه ورد مشكلا ، حيث شكلت بعض أنواع الأثاث على هيئة حبة ثوم ، كالقماقم (٣) ، ومن المعروف أن تمثيل هذا النوع من الزخرفة بالأعمال الفنية الاسلامية كان غير مألوف .

(هـ) الكرز :

نفذ الكرز بقلّة من أعمال الأثاث المعدنيّة العثمانية، وخاصة بالقماقم (٤) .

(٤) الأوراق :

احتلت أشكال الأوراق النباتية - التى لاحصر لها - مكانة بارزة فى أعمال الأثاث المعدنيّة ابان العصر العثماني (٥) ، حيث نفذ الصانع المراوح النخيلية ، وأنصافها ، وأرباعها ، والسعفة النخيلية ، وأوراق العنب ، والرمان ، والسوسن ، والقرنفل ، والورد ، وقد غلب تنفيذ الورقة الرمحية المسننة محززة ومشرشرة ، وهى عنصر زخرفي شاع استخدامه فى الأعمال الفنية العثمانية (٦) ، وقد دخل معظم هذه الأوراق فى تكوين الزخارف المركبة .

(١) م . س . ديماند : ن . م . س ، ص ١٣٧ .

(٢) ناصر بن على الحارثى : ن . م . س ، ص ١٥٢ - ١٥٣ .

(٣) انظر لوحة رقم (٣٦٤) شكل رقم (٤/١٢١) من هذه الرسالة .

(٤) انظر اللوحات رقم (٣٥٨ ، ٣٥٩) ، شكل رقم (٦٠ ٥/١٢١)

من هذه الرسالة .

(٥) انظر شكل رقم (١٢٢) من هذه الرسالة .

(٦) Gelal Esad A. seven : op.cit. , p.52.

ثانيا : الزخارف المركبة :

تندرج تحت هذا النوع من الزخارف أربعة أنماط زخرفية ، أدت دورا هاما فى المراحل الاخيرة من تاريخ الزخرفة الاسلامية ، وتتمثل هذه الأنماط فى الزخرفة الخطاوية ، وزخرفة التوريق الاسلاميه المحورة من النـوع المتطور ، والزخرفة العثمانية ، أما النمط الرابع فهو الزخارف المرسومة وفق الاسلوب الأوربى الوافد بنوعيه الباريك ، والروكوكو ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نمط من هذه الأنماط :

(١) الزخرفة الخطاوية :

يرجع الفضل فى ظهور هذه الزخرفة الى الاتراك السلاجقة فى إقليم الخطا بتركستان الشرقية ، وكانت آنذاك بسيطة فى شكلها ، ومتأثرة الى حد ما بالاسلوبين الايراني والصيني^(١) ، ثم طورها الاتراك العثمانيون ، فأصبحت تتألف بصفة رئيسة من زهرتي القرنفل والسوسن ، والأوراق ، وبخاصة الرمحية المسننة .

وقد احتلت هذه الزخرفة مكانة مرموقة فى الآثار المعدنية العثماني ، حيث جاءت على عدة أشكال ، من أهمها : تنفيذ الخطاوية مكونة من زهرة القرنفل والورد والوريقات الرمحية المسننة ، والثلاثية الفصوص ، والفروع الطويلة النحيفة .

ومما يلفت النظر فى هذا الشكل رسم زهرة القرنفل على هيئة نصف دائرة تقريبا ، ينطلق من تماسها المقوس قرنان ، أحدهما الى اليمين والآخر الى الشمال ، وفى موضع آخر أضيف بين القرنين ورقة رمحية مسننة تتجه الى أعلى (٢) .

(١) Azade Akar Ve Cahide Keskiner : Türk Süsleme sanat larında, S.18, Guzel Sanatlar Matbaası A.S, Istanbul, 1978

(٢) انظر لوحة رقم (٧٦) شكل رقم (١/٢٣) من هذه الرسالة .

والشكل الثانى مؤلف من ورقتين رمحيتين مسننتين ، ترتكزان على فرع نباتي كبير ، وفصلتا بوردة سداسية البتلات ، ترتكز على ثلاثة فروع نباتية كبيرة ، وتلامس بعض بتلاتها جانبي الورقتين الرمحيتين اللتين تكتنفانها (١) .

والشكل الثالث عبارة عن وريقات وفروع تدور حول نفسها ، وأوراق متعددة الفصوص (٢) . والشكل الرابع عبارة عن ورقة رمحية مسننة ، وعدة أشكال لزهرة القرنفل تتمثل ببعضها عن طريق فروع نباتية قصيرة ونحيفة (٣) . والخامس ورقة رمحية مسننة تتبادل مع شكل من أشكال زهرة القرنفل بشكل متموج (٤) .

والسادس يتكون من ورقة رمحية ظاهرة التسنين ، تتناوب مع شكل من أشكال زهرة القرنفل ، ويحفبها من الجانبين ورقة نباتية ذات فصين (٥) . والسابع يتألف من شكل سروي مع زهرة قرنفل وأوراق رمحية مسننة (٦) .

والشكل الثامن من أشكال الزخرفة الخطاوية الممثلة بالأشكال المعدني العثماني عبارة عن شجرة تنطلق منها فروع تتخللها وريقات وأوراق مسننة (٧) . أما التاسع فورقة كأسية ، وأوراق متعددة الفصوص ، ووريدات متعددة البتلات ، وفروع نباتية متعرجة (٨) .

(٢) زخرفة التوريق الاسلامية المحورة :

أعنى بذلك ما يعرف عند الباحثين باسم (الأرابسك) ، وهى لفظة افرنجية أطلقها الأوربيون فى أول الأمر على التراكيب الزخرفية النباتية المحورة ، المكونة من المراوح النخيلية ، وأنصافها، وأربعها، والفروع

(١)	انظر لوحة رقم (٢٨٩)	شكل رقم (٢/١٢٣)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " "	(٧٦)	" " (٣/١٢٣)
(٣)	" " "	(٣٩٤)	" " (٤/١٢٣)
(٤)	" " "	(٣٢٢)	" " (٥/١٢٣)
(٥)	" " "	(٣٨١)	" " (٦/١٢٣)
(٦)	" " "	(٣٦٨)	" " (٧/١٢٣)
(٧)	" " "	(٣٢٦)	" " (٨/١٢٣)
(٨)	" " "	(٣٥٦)	" " (٩/١٢٣)

النباتية المتعرجة ، والمتداخلة التى ظهرت لأول مرة فى طراز سامرا . (١)

ثم قام السلاجقة الأتراك بتطوير هذه الزخرفة ، حيث تفننوا فى رسم عناصرها ، وأضافوا اليها عناصر زخرفية جديدة ، مستوحاة من عالم الحيوان ، كالطيور ، والأسماك ، والأرانب (٢) ، ولذلك أسموها (رومي Rûmî) ، نسبة الى بلاد الروم (آسيا الصغرى) ، المعروفة حاليا باسم (الأناضول) ، التى سكنها أجدادهم منذ القرن الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادى) . (٣)

ومما سبق يتضح أن هذه الزخرفة تحمل مسميين ، جانب الصواب كلاهما ، فالأرابسك منسوبة الى العرب وحدهم ، وفى هذا تجن على الشعوب الاسلامية الأخرى التى شاركت مع العرب فى ابتكارها أثناء بنائهم لمدينة سامرا التى ظهرت فيها هذه الزخرفة ، وقد أشارت الى ذلك المصادر التاريخية المبكرة . (٤)

أما المصطلح الثانى فهو أعظم خطرا من سابقه ، وذلك لأنه ينكر دور الشعوب الاسلامية كلها ، والأنكى من ذلك أنهم اكسبوا هذه الزخرفة مصطلحا أجنيا منسوبا للروم ، مع العلم أن الأتراك ليسوا روما ، وهم بذلك لم يرجعوا الفضل الى اخوانهم المسلمين ، كما لم ينصفوا أجدادهم الذين طوروها .

Fard Shafi,i : Simple Calyx Ornament in Islamic Art (١)
(A study in Arabesque) , p.18, University Press,
Cairo, 1956.

وقد توسع فى مدلول لفظة (أرابسك) لتشمل الزخارف المحاكية للطبيعة أيضا ، كما شمل هذا اللفظ الزخارف الهندسية . (أ)

(أ) عن أستاذي الاستاذ الدكتور محمد رياض العتر .

Azad Akar Ve Cahide Keskiner : A.E.S. 19 . (٢)

Gelâl Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi, G.4, S.1715. (٣)

تامارا تالبوت رايس : السلاجقة تاريخهم وحضارتهم ، ص ١٧ ، ترجمة لطفى الخوري وابراهيم الداوقى ، مراجعة عبدالحميد علوجي ، طبعة ١٩٦٨ م ، مطبعة الارشاد ، بغداد .

(٤) أبو الحسن على بن الحسين المسعودى : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، المجلد الثانى ، الجزء الثالث ، ص ٤٦٧ ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٨ م ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت .

وفى ضوء ماتقدم فانى أرى أن تسمى هذه الزخرفة غير المطورة باسم (زخرفة التوريق الإسلامية المحورة) أما التى طورها الأتراك فيمكن تسميتها (زخرفة التوريق الإسلامية المحورة المطورة) ، وذلك للابتعاد عن استخدام مصطلحات غير اسلامية ، وللتمييز بين هذين الأسلوبين فى تنفيذ هذه الزخرفة .

وحينما ورث العثمانيون السلاجقة غدت هذه الزخرفة من الأساليب الزخرفية التى شاع استخدامها فى الأعمال الفنية المتنوعة (١) ، ومن ضمنها الأثاث المعدني ، الذى وردت به على عدة أشكال نستطيع التمييز بين كل منها عن طريق العناصر المكونة لكل شكل ، وكيفية تنفيذها ، فالشكل الأول يتكون من نصف مروحة نخيلية أحد نصفها أقصر من الآخر ، والفروع التى تصل فيما بينها نحيفة ، ومتعرجة ، وموزعة بالتناسق . (٢)

والثانى تكثر فيه نصف المروحة النخيلية ذات نصفين أحدهما ، معكوف والثانى رمحسي (٣) ، والثالث يلاحظ فيه أنه يشبه الشكل الأول ، ولكن الصانع استخدم مروحة نخيلية كاملة ونصفها ، وعمل على تكبير حجم الفروع . (٤)

والرابع تتجلى فيه المهارة ، حيث نفذ الصانع زخرفة التوريق من مروحة نخيلية ونصفها وربيعها ، مع ابرازها ، وتصغير حجم الفروع الموصلة بينها . (٥) والخامس يتكون من نصف مروحة نخيلية وربيعها ، مع تسنين أحد جوانبهما ، كما قلل من استخدام الفروع القصيرة . (٦)

والسادس يلاحظ فيه أن هذه الزخرفة نفذت بصورة تنم عن المهارة بصفة ، حيث تبدو الفروع متباعدة عن بعضها ، كما تبدو الوريقات أكثر

-
- (١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٧٥ .
 (٢) أنظر لوحة رقم (٧٥) شكل رقم (١/١٢٤) من هذه الرسالة .
 (٣) " " " (٢/١٢٤) " " (٨) " " " (٣)
 (٤) " " " (٣/١٢٤) " " (٢٠١) " " " (٤)
 (٥) " " " (٤/١٢٤) " " (٢) " " " (٥)
 (٦) " " " (٦/١٢٤) " " (٣٩٥) " " " (٦)

الميلادي) على ذلك الطراز الفني الجديد الذى ظهر فى أوروبا (١) ، نتيجة لمجموعة عوامل من أهمها : ظهور حركة الإصلاح البروتستنتي ، وزيادة نفوذ العائلات الحاكمة ، والثورة العلمية التى ظهرت فى أوروبا آنذاك . (٢)

ويتميز الباروك بأن عناصره تبدو مشوهة اذا ماقيست بالعناصر الزخرفية التى كانت ذائعة فى أوروبا فى ذلك الوقت ، اذ يلاحظ عـزوف الفنانين عن استعمال الخطوط المستقيمة ، واقبالهم على الخطوط المتعرجة ، والسطوح المائلة ، والأقواس المختلفة (٣) ، والاعتماد الكلي على المبالغة ، والتكلف ، وابرار الانفعالات . (٤)

وقد ظهر هذا الأسلوب الزخرفي فى ايطاليا فى القرن العاشر الهجري ، وانتقل منها الى بقية أرجاء أوروبا ، وتأثرت به روسيا (٥) ، وآسيا الصغرى ، ثم انتقل الى بقية الولايات التى كانت خاضعة للدولة العثمانية . (٦)

أما الروكوكو (Rococo) فمشتق من كلمة (Rocaille) التى تعنى الصدف غير المنتظمة الشكل ، ذات الخطوط المنحنية (٧) ، ويختلف عن الباروك بالرقّة والرشاقة (٨) ، وقد بدأت بوادر هذا الأسلوب فى الظهور فى القرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) وبخاصة فى أواخر حكم الملك لويس الرابع عشر ، ثم مالبت أن انتشر بعد وفاته فى عام ١١٢٧ - ١١٢٨ هـ / ١٧١٥ م ، حيث هجر قصر فرساي ، وفضل النبلاء الاقامة فى باريس ، بدلا من العودة الى قصورهم فى الريف ، فشيّدوا منازل جديدة لهم ، واهتموا بزخرفتها من الداخل . وقد استمر هذا الأسلوب مزدهرا فى ألمانيا، وفرنسا

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٥٥ .

(٢) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٤٧ .

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٥٥ .

(٤) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٥٦ .

(٥) Germain Bazin : Baroque And Rococo, p.10, Thames And Hudson, London, 1976.

(٦) Gelâl Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi, G.1, SS155-

176. (٧) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٩٩ .

(٨) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٥٨ .

بصفة خاصة ، ثم اختفى من فرنسا بعد قيام الثورة الفرنسية فى عام ١٢٠٤هـ /
١٧٨٩ م . (١)

وفيما يتعلق بمدى تأثير الآداب المعدنية العثمانية بهذين الاسلوبين ،
فقد تبين لى أن الباروك تمثل فى المناظر الطبيعية (٢) والأشكال النباتية
المتعرجة (٣) ، أما الروكوكو فيعد الأسلوب الأوربى الأكثر تنفيذا بالأثاث
المعدني العثماني ، وخاصة فى تشكيل الورود على هيئة العقد الذى يوضع
حول أعناق النساء (٤) ، رسما وتجسيما ، كما هو الحال بعمائر القرن
الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي) وأوائل الرابع عشر .

-
- (١) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س . ص ١٩٩ .
(٢) أنظر لوحة رقم (١١٦) شكل رقم (١/٢٦) من هذه الرسالة .
(٣) " " " (٣٣٨) " " (٢/٢٦)
(٤) " " " (٢٩٧) " " (١٢٧)

الفصل الثاني
الزخارف الهندسية

لم يكن للخزاف الهندسية شأن يذكر فى فنون ما قبل الاسلام ، أما فى العصر الاسلامي فقد استخدمت على نطاق واسع (١) ، ولم يقتصر الصانع المسلمون على اقتباس ما كان معروفا من قبل فحسب ، بل طوروها على أسس علمية مدروسة ، وابتكروا أنواعا لاهصر لها ، وبلغوا بها مرتبة عالية لاتدانى . (٢)

وقد احتل هذا النوع من الخزرفة مكانة مرموقة فى العصر العثماني (٣) ، وعلى الرغم من ذلك فلم يكن للأثاث المعدني نصيب وافر كبقية الأعمال الفنية الأخرى ، وربما يرجع هذا الأمر الى رغبة الفنان فى عدم اضماء مسحة هندسية بحتة بالأثاث المعدني ، لأنه مصمم أصلا لياخذ شكلا هندسيا خالصا ، ولذلك عمد الصانع فى مرحلة ما بعد التشكيل الى إبراز نواحي الجمال والابداع الفني باستخدامه لعناصر زخرفية مستوحاة من عالمي النبات والحيوان ، وتمكن باقتدار من تجنب التشويه الذى كان سينجم عن الاقتصار على الأشكال الهندسية فقط .

ومما يدعم هذا الاتجاه أن الخزاف الهندسية الممثلة بالأثاث المعدني لم تكن وحدة مستقلة بذاتها الا فيما ندر ، لأنها نفذت أساسا لتقوم بدور جمالي ووظيفي ، فمن حيث دورها الجمالي فقد استخدمت لفصل المناطق عن بعضها ، أو لتحديدتها ، وإما لفصل الخزاف عن بعضها ، أما بالنسبة للدور الوظيفي فيتمثل فى تنفيذ أشكال هندسية تدل على شعارات الدولة ، أو علامة اجازة العمل المعدني وصلاحيته للاستعمال ، أو الدمغة الرسمية التى يتحدد بداخلها نوع المعدن وعياره .

وعلى الرغم من قلة الخزاف الهندسية المنفذة بالأثاث المعدني العثماني ، فان مانفذ منها يتميز بالتنوع فى عناصره وأحجامه وأشكاله ، ومن هذا المنطلق يمكننا حصر الأشكال الهندسية التى جرى تنفيذها بالأثاث المعدني العثماني فى نوعين رئيسيين هما : الأشكال الهندسية البسيطة ، والأشكال الهندسية المركبة .

- (١) زكى محمد حسن : فنون الاسلام ، ص ٢٤٨ .
- (٢) حسن الباشا : مدخل الى الآثار الاسلامية ، ص ٢٤٢ ، طبعة دار الاتحاد العربى للطباعة ، الناشر : دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٣) Gelâl Esad Arseven : Türk sanatı, S.203.

ويندرج تحت النوعين مجموعة من الأشكال ، منها ماله مسمى فى الفن الاسلامي ، وبعضها ورد مسماه فى الوثائق الاسلامية ، وأغلبها اتخذ مسمما معينا عند أهل الصنعة المحدثين ، وقلة من هذه الأشكال قمت بتسميتها ، بناء على حيثيات موضحة فى مواضعها من البحث ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نوع على حده .

أولا : الاشكال الهندسية البسيطة :

نفذ الصناع من أشكالها الخطوط بصفة رئيسة ، سواء كانت مستقيمة أو منكسرة أو منحنية أو متقطعة ، كما استعملوا الأشكال ذات الصفة المساحية ، كالمستطيلات ، والمربعات ، والمعينات ، والأشكال السداسية ، والثمانية ، والمثلثات ، والدوائر ، والنجوم ، والتروس ، واللوزات ، والكندات ، والسيوف ، والأبواق ، والسهام ، والطبول ، ومواسير المدافع ، كما نفذوا أشكالا تشبه بعض الحروف فى الخط اللاتينى مثل (Z) و (Y) . وقد تكونت من معظم هذه الأشكال البسيطة وحدات هندسية مركبة ، وفيما يلى عرض تحليلي لاهم الأشكال الهندسية البسيطة .

(١) النجوم :

احتلت النجوم مكانة بارزة فى أعمال الأرباب المعدنية العثمانية ، وقد بالغ الصناع فى تعقيدها ، اذ نفذوا ثلاث نجوم بعضها داخل بعض ، وبالإضافة الى ذلك فلم يقتصروا على تنفيذها وفق أساليب التنفيذ ، بل بالتشكيل أيضا ، ووصل بهم الأمر الى تشكيل بعض أنواع الأثاث على هيئة نجمة ، كما نوعوا فى عدد زواياها ، حيث استخدموا النجمة ذات الخمس (١) والست (٢) والثمان (٣) والاشني عشر (٤) زاوية ، وأكثر من ذلك (٥) ، وكان استخدامهم لهذا النوع من الزخرفة امتدادا لاستخدامها بالأعمال الفنية المتنوعة خلال القرون الاسلامية

(١) انظر اللوحات رقم (٣٠٦ ، ٣٣٢) من هذه الرسالة .

(٢) " " " (٣٠٨) " " "

(٣) " " " (٢٧٤ ، ٢٧١) " " "

(٤) " " " (٤٠٣) " " "

(٥) " " " (٣٧٤ ، ٣٧) " " "

منذ فجر الاسلام .

(٢) الترس :

ورد بالأزاني المعدنية العثمانية على هيئة نجمة تتوسط الطبقة النجمي ، وتدور حولها اللوزات والكندات . (١)

(٣) اللوزة :

عبارة عن شكل ذو أربعة أضلاع ترتب حول الترس بشكل اشعاعي ، بحيث تقع أطرافها على محيط دائرة حقيقية . (٢)

(٤) الكندة :

وتسمى (المنزة) (٣) ، وقد وردت بأعمال الأواني المعدنية العثمانية على شكلين ، أحدهما مؤلف من ستة أضلاع كل اثنين منها متساويان ، حيث يلاحظ أن الجانبان يلتقيان في زاوية حادة ، تقع عادة جهة اللوزات والترس (٤) ، وقد ظهرت البدايات الأولى لهذا الشكل بأعمال الاثاث المعدني منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) (٥) ، والشكل الآخر مكون من ضلعين جانبيين طوليين ، وضلع خلفي على هيئة نصف دائرة (٦) ، ويعد هذا الشكل من الأشكال النادرة للكندات .

ثانيا : الاشكال الهندسية المركبة :

وتنقسم بدورها الى نوعين ، شعارات ، ووحدات زخرفية .

(١) الشعارات :

وتتمثل بصفة رئيسة في التاج ، والعلم ، والهلال ، وعدة شعارات خاصة بفرق متنوعة من فرق الجيش العثماني :

(أ) التاج :

يتكون التاج عادة من شكل يشبه القبة يمثل بمنصف سطحه العلوي

- (١) انظر لوحة رقم (٤٠٣) شكل رقم (١/١٢٨) من هذه الرسالة .
- (٢) سعيد محمد مصلحي : ن . م . س . ص ٢٨٨ ، وانظر لوحة رقم (٤٠٣) شكل رقم (٢/ ١٢٨) من هذه الرسالة .
- (٣) " " " : ن . م . س . ص ٢٢٨ .
- (٤) انظر لوحة رقم (٤٠٣) شكل رقم (٢/ ١٢٨) من هذه الرسالة .
- (٥) Geza Fehér Vari : op.cit. , p1.18.b, no.59.
- (٦) انظر لوحة رقم (٢٧٥) .

هلال بداخله نجمة خماسية ، وقد وردت رسوم التاج بكثير من أعمال الأوائى المعدنية التى يرجع تاريخها لأواخر العصر العثمانى ، وبخاصة فى مصر ابان حكم أسرة محمد على .

وعلى الرغم من أنه يخيل للنظر - لأول وهلة - فى هذه الوحدة الهندسية بأنها تأخذ نمطا موحدا يمكن التعرف عليه بسهولة من حيث كونه تاجا ، فان الأمر يختلف كثيرا فى حالة الامعان فيها بشدة ، حيث يبدو للمشاهد التباين الشديد فى التفاصيل الدقيقة للتاج من عمل لآخر ، مما يدل على خصوبة خيال الفنان فى العصر العثمانى .

ومما يشير الانتباه أن هذه الوحدة الهندسية وردت بالأراب المعدنية فى مصر بالأعمال الفضية ، أما فى تركيا فقد نفذت بالأعمال الذهبية والنحاسية كما يلاحظ أن الأساليب الصناعية التى استخدمت فى تنفيذها بمصر تختلف عن الأساليب التى نفذت بها مثيلاتها فى تركيا ، حيث استخدم الحفر البارز ، والمينا ، والتفريغ (التخريم) ، والسبك بمصر ، على حين أستعمل أسلوبا المينا والحز فى تركيا . كما يلاحظ أن هذه الوحدة الهندسية وردت بالتباسى والأباريق فى تركيا ، أما بمصر فقد نفذت فى كثير من أنواع الأثاث المعدني .

ومن الملاحظ أيضا الدقة والمهارة فى تنفيذ التاج بمصر ، على النقيض من تنفيذه فى تركيا ، حيث بدا فى أعمالها منفذا بشكل غير متقن ، مما يفصح عن براعة الصناع المصريين فى مجال تنفيذه ، ويعزى ذلك الى اتخاذه شعارا رسميا لأسرة محمد على باشا ، حيث تسابق الصناع على تمثيله فى صورة تعكس مكانته وأهميته عند هذه الأسرة .

وقد انصب اهتمام هؤلاء الصناع على اخراجه بشكل لايفقده طابعه الرسمى ، ولذلك تركز اهتمامهم على التفاصيل الدقيقة للعناصر المكونة له ، بقصد اثرائه ، فتارة تجدهم يجرون تعديلات على وضع الهلال ، اما أفقيا أو رأسيا ، أو تصغير حجمه أو تكبيره ، وتبعا لذلك فقد تأثرت النجمة ، وتارة نلاحظ أنهم أضفوا على شكل القبة طبعا مميزا كتضييق فتحتها ، أو تنفيذها بشكل متدرج ، أو رسمها محورة بصورة لاتفقد شكلها الحقيقى المعروف ، وغير ذلك مما سيرد تفصيله عند استعراضنا لأشكال التاج بالأثاث المعدني .

تاريخها لسنة ١٣٠٩ هـ / ١٨٩١ م . (١)

على التعرجات الخارجية للخط المتعرج المنفذ بأعلى الحزام السفلي للقبعة. (٢)

المؤرخة بعام ١٣٠٧ هـ / ١٨٨٩ م ، المحفوظة في المتحف نفسه . (٤)

(١) انظر لوحة رقم (٣٥٣) شكل رقم (١/١٢٩) من هذه الرسالة .

" " (२/१२९) " " (२०३) " " " (२)

(٣) انظر اللوحات رقم (١٢٢ ، ١٢٣) شكل رقم (٣/١٢٩) .

(٤) " لوحة " (٢٤٦) شكل رقم (٤/١٢٩) من هذه الرسالة . "

وورد التاج بشكل مختلف أيضا ، حيث يلاحظ ببعض الأعمال وجود خطوط رأسية تنطلق من أعلى حزام التاج ، ينتهى كل منها بهلال ، وينطلق من الهلالين الجانبيين شكل يشبه الذراع اللولبية ، بحيث تتجمع هذه الأذرع فى منطقة مركزية علوية ، ونفذ بينها هلال تعلوه نجمة لم ترسم بداخله كما جرت عليه العادة ، أما الخط الأوسط فلا ينطلق من هلاله ذراع كما هو الحال فى بقية الأذرع ، وإنما رسم بأعلى هذا الهلال شكل دائري ، وقد شاع استخدام هذا النمط من التيجان فى كثير من أنواع الآثار المعدني العثماني كالمصون^(١)، والسكريات^(٢)، والممالح^(٣)، والملاعق^(٤)، والشوك^(٥)، والسكاكين^(٦)، والملاقيط المحفوظة بمتحف المنيل أيضا^(٧).

وورد التاج بشكل آخر ، حيث نفذ شكل القبعة على هيئة فراشة يعلوها هلال بدون نجمة^(٨)، كما ورد بشكل مختلف ، حيث شكلت نهاية مقبض بعض الملاعق بالمتحف المذكور على هيئة تاج أسفله على شكل كأس يعلوه الشكل الذى يشبه القبعة ، ولكن جاء رسمها على شكل شبه بيضاوي ، وتنطلق من أسفلها الى أعلاها وريقات مسننة ، أما بأعلى الشكل فقد نفذ هلال بدون نجمة^(٩).

أما فى تركيا فقد نفذ التاج على شكلين ، أحدهما أقرب الى الدقة ، كما يتضح بابرقيق من الذهب عليه طغراء تحمل اسم السلطان عبدالحميد الثانى الذى حكم من (١٢٩٣ - ١٣٢٧ هـ / ١٨٧٦ - ١٩٠٩ م) محفوظ بمتحف طوب قابى سراي ، حيث يلاحظ أن شكل القبعة قد نفذ على طبقتين ، أكبرهما السفلي ، وبمنتصف سطح الطبقة العلوية رسم هلال مفتوح الجانب من الجهة اليمنى ، وبداخله نجمة خماسية^(١٠)، وهذا الرسم أقرب الى الاسلوب المصري ، مما يحمل على الظن بأن منفذه صانع مصري .

(١)	انظر لوحة رقم (٤١)	شكل رقم (٥/١٢٩)	من هذه الرسالة
(٢)	" " (٦٢)	" " (٥/١٢٩)	" " "
(٣)	" " (٧٤)	" " (٥/١٢٩)	" " "
(٤)	" " (١٦١)	" " (٥/١٢٩)	" " "
(٥)	" " (١٨٠)	" " (٥/١٢٩)	" " "
(٦)	" " (١٧٣)	" " (٥/١٢٩)	" " "
(٧)	" " (١٩٢)	" " (٥/١٢٩)	" " "
(٨)	" " (٢٧)	" " (٦/١٢٩)	" " "
(٩)	" " (١٥٢)	" " (٧/١٢٩)	" " "
(١٠)	" " (٣٩١)	" " (٨/١٢٩)	" " "

أما الشكل الثانى فيلاحظ بصينية نحاسية محفوظة بالمتحف نفسه عليهما
 طغراء السلطان عبدالحميد الثانى ، ومن الملاحظ على تنفيذ التاج بهذه
 الصينية أن غطاؤه ينفتح من الأسفل بصورة لافتة للنظر ، ومخله بالشكل ، تمتد
 من الحافة العلوية للفتحة خطوط منكسرة تتألف من سبعة انكسارات خارجية ،
 يعلو كل منها هلال ، أما القبة نفسها فتتخذ شكلا أقرب الى المستطيل
 الأفقي الوضع ، وبأعلاها هلال ، وقد زخرفت المناطق الداخلية للتاج بالزخرفة
 الخطاوية . ومما تجدر الإشارة اليه تجاهل الصانع للنجمة ، حيث لم يمثلها
 بداخل الأهلة الكثيرة التى تزين التاج^(١) ، كما هو مألوف فى كثير من أعمال
 الأثاث المعدني العثماني .

(ب) العلم :

ويعرف أيضا باسم البيرق والراية ، ويسمى حامله بيرقدار أو سنجقدار
 أو (علمدار)^(٢) ، ومن المعروف أن العلم يتكون من قائم يركب بالجزء
 العلوي منه قطعة قماش مستطيلة الشكل ، توضع فى وضع أفقي به ، وقد كان
 لون علم الدولة العثمانية أحمر ، ويتم رسم الشعار الرسمي للدولة
 المكون من الهلال والنجمة على هذا القماش .

وقد وردت رسوم العلم بأعمال الأثاث المعدني العثماني على شكلين ،
 أحدهما ورد ضمن شعار لحدى فرق الجيش العثماني ، حيث يلاحظ على تصميم
 العلم بهذا الشعار الممثل فى طست ابريق من الفضة محفوظ فى متحف الفن
 الاسلامي بالقاهرة ، أن الصانع عمسد الى ايضاح حالة المناخ التى تسود
 المكان ، حيث يلاحظ هبوب الرياح ، ويتجلى هذا التفسير من خلال التعرجات
 التى أحدثها بالقماش ، أما القائم فهو مستقيم .

كما ورد العلم وفى أعلاه كرة يعلوها شكل على هيئة معين . وقد أفلح

(١) انظر لوحة رقم (٣١) شكل رقم (٩/١٢٩) من هذه الرسالة .

(٢) عبدالرحمن الأنصارى : تحفة المحبين والأصحاب فى معرفة الممدنيين من

أنساب ، ١ / ١١٢ ، تحقيق محمد العروسى المطوي ، الطبعة الأولى ،
 ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م ، المكتبة العتيقة بتونس ، وأيضا محمد هزاع الشهرى ، ن .

الصانع فى مراعاة قواعد المنظور ، بأن جعل العلم الأقرب كبير الحجم واسع التعرجات ، وعلى العكس من ذلك العلم البعيد ، ولايعنى هذا الأمر وجود خلل فى التنفيذ كما يخیل للمشاهد ، ولكن تقتضى المهارة أن يكون الأقرب أوسع تعرجا ، وأكبر حجما من الأبعد . أي كان يراعى قواعد المنظور. (١)

كما ورد العلم بصورة أخرى فى صينية نحاسية محفوظة بمتحف طوب قابى سراي تعكس بوضوح قوة هبوب الرياح ، وقد عبر عن ذلك بأن جعل قطعة القماش مستقيمة الأطراف ، ليرمز الى الثبات والرسوخ والمنعة للأمة العثمانية، وقد قام الصانع برسم هلال وأمامه نجمة خماسية ، ولكي يبرز هذا الشعار قام بتقليم مناطق الفراغ بالقماش عن طريق خطوط رأسية منحنية قليلا . (٢)

وتجدر الإشارة هنا الى أن رسوم العلم فى العصر الاسلامي عرفت بصفة رئيسة فى المخطوطات المصورة التى تحكى المعارك الحربية التى خاضتها جيوش الاسلام ضد الأعداء .

(ج) الهلال :

أكثر صناعات الأواني المعدنية فى العصر العثماني من تنفيذ شكل الهلال بما أنتجوه من أعمال ، وهذا عائد الى اتخاذه شعارا للدولة العثمانية ، وقد ورد الهلال منفذا وفق أساليب التنفيذ تارة ، ومشكلا تارة أخرى، مفردا ومركبا ، فالمفرد نفذ على ثلاثة أشكال ، الأول ماكان تقوسه دائريا مع فتحة صغيرة بين طرفيه (٣) ، والثانى يشبهه ولكن طرفاه منحنيان الى أعلى (٤) ، أما الثالث فيلاحظ أنه دائري الشكل مصمتا. (٥)

أما المركب فقد ورد على عدة أشكال ، منها الهلال العادي وبداخله نجمة خماسية الزوايا (٦) ، ومنها ماكان تقوسه واسعا والنجمة نصفها بداخله ، والنصف الآخر خارجه ، وقد وضع الهلال اما فى وضع رأسي (٧) ، أو

(١)	انظر لوحة رقم (٣٨٤)	شكل رقم (٣٠٢/١٣٠) من هذه الرسالة .
(٢)	" " " (٣١) " " (١/١٣٠)	" " " " " "
(٣)	" " " (٣١٠) " " (١/١٣١)	" " " " " "
(٤)	" " " (٣٠٠) " " (٢/١٣١)	" " " " " "
(٥)	" " " (٣١) " " (٣/١٣١)	" " " " " "
(٦)	" " " (٣٠٦) " " (٤/١٣١)	" " " " " "
(٧)	" " " (٣٠٨) " " (٥/١٣١)	" " " " " "

أفقي^(١)، والثالث ورد الهلال في وضع أفقي ينطلق من داخله ورقة رمحية مقوسة^(٢)، كما ورد مقوسا وبمدخل فتحتة دائرة ترمز أيضا الى النجمة^(٣)، وأيضا نفذ الهلال والنجمة ترتكز بزواياها المقابلتين على طرفي الهلال، وببقية زواياها خارجة عنه^(٤)، وأخيرا ورد الهلال والنجمة أمام فتحتة ولكنها لا تتم به^(٥).

(د) شارة عسكرية:

تتكون هذه الشارة من سيفين وبوقين وعلمين وترس، تم ترتيبها من أسفل الى أعلى على النحو التالي: سيفان تم وضعهما أفقيا بحيث يتقابلان برأسيهما، يعلوهما بوقان أفقيا الوضع أيضا، الأيمن مقبضه بالجانب العلوي، والأيسر مقبضه بالجانب السفلي المقابل للسيف، ويتقدم هذه الأشكال ترس على هيئة مثلث حاد الزوايا تقريبا، نفذ في وضع مقلوب، ومن الخلف يوجد علمان، أحدهما كبير وهو الأقرب الى المشاهد، والثاني صغير^(٦).

(هـ) شارة عسكرية:

تتكون هذه الشارة من زهرة السوسن في وضع رأسي مائل ينطلق من داخلها سهم، ومن أسفلها ترتكز على ما يشبه الجذع الصغير، على جانبيه زهرتا قرنفل بمعدل زهرة واحدة في كل جانب، وترمز زهرة السوسن الى الترسانة، ويخترقها من الخلف عدد من مواشير المدافع والسهام، كما يتوجهها من جانبيها العلويين مع منتصفها وريادات منتظمة ومتتابعة، مشكلة في مجموعها ما يشبه العقد الذي يحلي صدور النساء^(٧).

(و) شارة موسيقى الجيش:

تتألف هذه الشارة من طبله رأسية الوضع، مائلة نوعا ما، وبجوانبها سهام، وأعلام، ومواشير المدافع، وسيوف، وبوق واحد^(٨).

(١)	أنظر لوحة رقم (٣٣٢)	شكل رقم (٦/١٣١)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " (٤٦)	" " (٧/١٣١)	" " "
(٣)	" " " (٣١)	" " (٨/١٣١)	" " "
(٤)	" " " (١٦١)	" " (٩/١٣١)	" " "
(٥)	" " " (٣١)	" " (١٠/١٣١)	" " "
(٦)	" " " (٣٨٤)	" " (١١/١٣٢)	" " "
(٧)	" " " (٨١)	" " (١٢/١٣٢)	" " "
(٨)	" " " (٨١)	" " (١٣/١٣٢)	" " "

(ز) شارة المدفعية :

عبارة عن مواسير مدافع موضوعة على شكل (X) ، يعلوها أعلام ،
وسيوف ، وأشكال نجمية بداخلها هلال ، وتشبه هذه الأشكال الأوسمة التي
تمنحها الدولة لرجالها المخلصين الذين قدموا لها خدمات جليلة . (١)

(٢) الوحدات الزخرفية :

ومن أهمها خاتم سليمان ، وزخرفة الانكسارات ، والكرندازى، وزخرفة
المفتاح ، والطبق النجمي وأبوجنزير ، والجداول ، والمقص ، والزخرفة
الخرزية ، والعناصر المعمارية وأشكال أخرى .

(أ) خاتم سليمان :

تعرف هذه الوحدة الهندسية عند الأتراك باسم (Mührü Süley
mân) ، وعند غيرهم (نجمة داود) ، كما عرفت عند بعض
الباحثين المتعصبين لليهود باسم (نجمة اليهود) أو (نجمة اسراييل) ،
وأيا كان التباين حول مسمائها فانه لاختلاف بينهم فى نسبتها الى النبي الصالح
سليمان بن داود عليها السلام . (٢)

ومن هنا تكمن خطورة اتخاذ الصهاينة هذه الوحدة الهندسية شعارا
رسميا لكيانهم الذى أقاموه عنوة بفلسطين العربية الاسلامية ، لاضفاء صبغة
دينية على احتلالهم لها ، وايهام العالم بتراثهم التاريخي المزعوم .

وقد زعم بعض الصناع المحدثين أن استخدام الصناع المسلمين لهذه
الوحدة الهندسية الاسلامية كان بفعل تأثيرات الصناع اليهود الذين عاشوا
فى كنف الدولة الاسلامية ، واتساقا مع المفهوم الذى ارتبطت به عندهم .
وهذا فى نظري زعم باطل ، جانبه الصواب جملة وتفصيلا ، لأن ابداعات الخالق
عز وجل فى الكون استهوت صناع المسلمين ، فنفذوها على أعمالهم من قبيل

(١) انظر لوحة رقم (٣١٤) شكل رقم (٤/١٣٢) من هذه الرسالة .

Gelâl Esad Arseven : A.E. S. 206.

(٢)

التذكير بمعجزاته سبحانه وتعالى ، وإبراز عظمته فى قالب فني يبهر الألباب
ومن هذه المناظر الكونية النجوم .

ومن الناحية الفنية فإن تنفيذ رسومها بزوايا متناسقة دون تقاطعات
داخلية أمر غاية فى الصعوبة ، وحتى لو نفذت كذلك فيتطلب الأمر مهارة
عالية ، ويستنزف جهدا ووقتا طويلا ، ولكي يتلافى الصناع المسلمون هذه
العوائق فقد عمدوا الى استخدام مثلثين أو مربعين متقاطعين ، فنتج عن
هذه المهارة ظهور نجمة بكل يسر وسهولة ، وأعتقد أن هذا رد شافلمثل هذه
المزاعم .

وأختم تفنيدي لتلك المزاعم بقول جلال أسعد أرسوان " .. أن كل هذه
الأشكال التى فقدت معناها الدينى أصبحت أشكالا مبسطة فى الزخرفة ، ومن
عدم اللياقة البحث فى اعطائها دائما معنى رمزيا ، فهى تنتمى ببساطة الى
مجال علم الهندسة الذى مهر فيه المسلمون . " (١)

وقد مثلت هذه الوحدة الهندسية بالمعادن ، وربما لأول مرة بالمسكوكات،
كما يشاهد بفلس نحاس من الموصل ، محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ،
يرجع لعهد الوليد بن تليد (١١٤ - ١٢١ هـ / ٧٣٢ - ٧٣٨ م) (٢) .

ويبدو أن هذه الوحدة الهندسية لم تستخدم بالأثاث المعدني الاسلامي
الا فى فترة متأخرة تعود للقرن الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادي) ،
ومن أمثلة ذلك قنديل نحاسي من خراسان (٣) ، وشمعدان يرجع للفترة
الأتاكيه بالموصل (٤) ، ثم توالى تنفيذها بعد ذلك ، كما يشاهد فى سطل
برونزي من ايران ، يرجع تاريخه للقرن السادس أو السابع الهجري (الثانى
عشر أو الثالث عشر الميلادي) ، وهو محفوظ بمتحف الهرميتاج فى لينغراد (٥) ،

(١) Gelâl Esad Arseven : op. cit., p.41.

(٢) عبدالرحمن فهمى محمد: موسوعة النقود العربية وعلم النميات، المجلد

الأول (فجر السكه العربية) ، لوحة ٢٨ رقم

(١٠٠٢) ، طبعة ١٩٦٥ م ، مطبعة دار الكتب

المصرية ، القاهرة .

(٣) Ülker Erginsoy : A. E. R. 189.

(٤) A. E. R. 145.

(٥) Arthur Upham pope : op.cit., L. 1306-A.

وأيضاً بغطاء نحاسي مكفت من صنع فنان إيراني في مدينة البندقية ، يرجع لأوائل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، وهو محفوظ حالياً بالمتحف البريطاني في لندن . (١)

(ب) زخرفة الانكسارات :

هذه الوحدة الهندسية عبارة عن خطوط منكسرة أو متعرجة تنفـذ بالتكرار أفقياً (٢) أو رأسياً (٣) ، وتسمى عند الاتراك باسم (Atlama) (٤) كما تعرف عند الصناع المحدثين في مصر باسم (زجاج) أو (دالات) (٥) ، وأرى أن من الأفضل تسمية المتعرجة منها باسم (موج البحر) أما المنكسرة فمن الأفضل تسميتها (الأفق) لأن انكساراتها تعبر عن ذلك ، ولذلك وردت رسومها بكثرة في منائر الجوامع والمساجد ، وبخاصة في العصر العثماني ، وربما يكون هذا تعبيراً عن تطلع المخلوق إلى الأفق .

وقد عرفت هذه الوحدة الهندسية بالأثاث المعدني منذ فجر الاسلام، كما يلاحظ بمبخرة برونزية على هيئة بطة تنسب للعراق أو ايران، ويرجع تاريخها فيما بين القرنين الأول والثاني الهجري (السابع والثامن الميلادي) (٦) ، ثم ندر تمثيلها بالأثاث بعد ذلك ، لكنها ما لبثت أن عادت للظهور مرة أخرى منذ القرن العاشر الهجري ، ومن أمثلة ذلك شمعدان نحاسي يعود تاريخه لسنة ٩٨٦ هـ / ١٥٧٨ م ، محفوظ في متحف المتروبوليتان بنيويورك (٧) ، وبخوذة محفوظة حالياً في متحف طوب قابي سراي (٨) ، وأخرى من عهد الشاه عباس الصفوي بمتحف فنون المدينة في طهران . (٩)

-
- (١) زكي محمد حسن: أطلس ، شكل ٥٤٥ ، ص ١٨٠ .
 - (٢) انظر لوحة رقم (٩٦) شكل رقم (١/١٣٤) من هذه الرسالة .
 - (٣) " شكل " (٢/١٣٤) من هذه الرسالة .
 - (٤) Gelâl Esad Arseven : Turk Sanat, S.260.
 - (٥) شادية الدسوقي كشك : ن . م . س ، ص ١٦٥ .
 - (٦) زكي محمد حسن: أطلس ، شكل ٤٤٤ .
 - (٧) Arthur Upham pope : op.cit., Vol.13, p1.1384.
 - (٨) Fulya Bødur : A. E. R. 155-A.
 - (٩) Arthur Upham pope : op.cit., Vol.13, p1.1414.

وامتد تنفيذ الصناعات المسلمة لهذه الوحدة الهندسية الى الأعمال الفنية غير المعدنية ، كالأخشاب^(١) ، والخزف^(٢) ، كما كانت طرازاً فنياً قائم بذاته في كسوتي الكعبة المشرفة ، والحجرة النبوية المشرفة ابان العصر العثماني^(٣) .

(ج) الطبقة النجمية :

لم تكن هذه الوحدة الهندسية معروفة من قبل في الفنون القديمة ، وهي من ابتكار الصناع المسلمون الذين برعوا في استخدام الزخارف الهندسية ، ويتألف الطبقة النجمية من الكندة واللوزة والترس^(٤) ، وقد ظهرت هذه الوحدة الهندسية لأول مرة على الخشب في أوائل القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)^(٥) ، ثم شاع استخدامها بالأعمال الفنية الإسلامية بعد ذلك^(٦) ، وأصبحت بمرور الزمن من أهم العناصر الزخرفية في الفن الإسلامي^(٧) ، وبخاصة في العصرين المملوكي والعثماني .

وعلى الرغم من ذلك فقد ندر استخدامها في أعمال الآثار المعدنية العثمانية ، إذ لم ترد سوى في بضعة أعمال ، وقد جاء الطبقة النجمية بها على شكلين ، الأول ورد مشكلاً ، حيث شكلت ثرياً يبلغ قطرها ستة أمتار تقريباً على هيئة طبق نجمي يعد في الحقيقة أكبر طبق في الفن الإسلامي على الإطلاق . ومن الملاحظات على تشكيله أن الكندات بدلاً من أن تكون عبارة عن شكل سداسي على هيئة سهمية تقريباً ، بحيث يكون كل ضلعين من أضلاعه الستة

-
- (١) شادية الدسوقي كشك : ن . م . س ، لوحة ٤٧ .
 - (٢) زكي محمد حسن : ن . م . س ، شكل ١٦٠ .
 - (٣) علي أحمد الطائش : المنسوجات في مصر العثمانية (دراسة أثرية فنية) ، لوحة ١٢٩ ، ١٣٣ - ١٣٦ ، رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة في عام ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .
 - (٤) راجع ص ٣٠٩ من هذه الرسالة .
 - (٥) ناصر بن علي الحارثي : ن . م . س ، ص ١٠٧ .
 - (٦) محمد مصطفى : الوحدة في الفن الإسلامي ، ص ١٦ ، دليل المعرض الدوري الثاني الطبعة الأولى ١٣٧٧هـ / ١٩٥٨م ، مطبوعات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .
 - (٧) محمد الشابي : أضواء على الآثار الإسلامية ، ص ٢٦ ، طبعة ١٩٦٦م ، الدار التونسية للنشر .

بعضها داخل بعض ، ويتوسط الداخلية نجمة . (١)

أما الثانى فهو عبارة عن شكل دائري واحد مثلث بداخله نجمة سداسية ، نجمت عن طريق مثلثين متعاكسين حادي الزوايا ، ضلعهما المنبسط ينكسر من منتصفه الى الداخل (٢) ، والثالث شكل دائري أيضا مثلث بداخله نجمتان رباعيتا الزوايا ، وتتداخلان مع بعضهما مشكلة فى مجموعهما نجمة ثمانية الزوايا (٣) .

والرابع عبارة عن شكل دائري بداخله نجمتان سداسيتا الزوايا ، وبالتداخل أيضا ، ثم أضاف الصانع من الخارج ستة أشكال مقوسة ، تشبه العقود التى على هيئة حذوة الفرس ، ويرتكز كل عقد منها من طرفه على زاوية من زوايا النجمة السداسية ، ومن طرفه الآخر على الزاوية المقابلة لها بالنجمة المتداخلة معها . (٤)

والخامس على شكل دائري مثلث بداخله نجمة صغيرة ثمانية الزوايا بداخل نجمة كبيرة ثمانية الزوايا أيضا (٥) ، وأخيرا جاء شكل أبوجنيزر ذو تماس متعرج يشبه فى مجموعه الوردية ، ثم نفذت بداخله نجمتان رباعيتا الزوايا ، تتداخل مع بعضهما ، مشكلتان فى مجموعهما نجمة ثمانية الزوايا . (٦)

ومما سبق يتضح لنا ورود هذه الوحدة الهندسية بأعمال الأواحي المعدنية العثمانية على أشكال مختلفة ، بعضها له شبيه فى الفن الاسلامي ، وبعضها الآخر يعد من مبتكرات العصر العثماني ، وأخص بالذكر الشكل الأول الذى يمثل أكبر وأقصى تطور بلغته هذه الوحدة الهندسية فى الفن الاسلامي .

(هـ) الكرندازي :

تعرف هذه الوحدة الهندسية عند الأتراك باسم (Koç Boynuzu) (٧) ،

(١)	أنظر لوحة رقم (٢٧٣)	شكل رقم (١/١٣٦)	من هذه الرسالة .
(٢)	" " " (٢٨٦)	" " (٢/١٣٦)	" " "
(٣)	" " " (٢٧٤)	" " (٣/١٣٦)	" " "
(٤)	" " " (٢٨٧)	" " (٤/١٣٦)	" " "
(٥)	" " " (٢٧١)	" " (٥/١٣٦)	" " "
(٦)	" " " (٢٦٧)	" " (٦/١٣٦)	" " "

أما هذا المصطلح فيطلق على شكل هندسي يشبه الحرف الافرنجي (Y) ينفذ عادة داخل دائرة ، فى أوضاع متعددة^(١) ، وقد ندر استخدام هذه الوحدة الهندسية فى أعمال الأثاث المعدني العثماني .^(٢)

ويغلب على الظن أن هذه الوحدة الهندسية لم تعرف بالاثاث المعدني الاسلامي الا منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، وربما كان أول من استخدمها الصناع الموصليين ، كما يتضح بابرقي نحاس مكفت مؤرخ بعام (٦٢٩ هـ / ١٢٣٢ م) ، محفوظ بالمتحف البريطاني^(٣) ، ثم انتقلت هذه الوحدة الى أرجاء العالم الاسلامي بفعل هجرات الصناع الذين فروا من الغزو المغولي ، ففى ايران تشاهد هذه الزخرفة بطلست نحاسي محفوظ فى متحف جلستان بطهران ، يرجع تاريخه للقرن السابع أو الثامن الهجري(الثالث عشر. أو الرابع عشر الميلادي)^(٤) ، وفى مصر نفذت هذه الوحدة الهندسية بمطبقية نحاسية يعود تاريخها لأواخر العصر المملوكي^(٥) ، ثم ظهرت بعد ذلك ببناء نحاسي من ايران يعود تاريخه لعام ٩٤٢ هـ / ١٥٣٥ م ، محفوظ حاليا بمتحف المتروبوليتان بنيويورك .^(٦)

ويبدو لى أن هذه الزخرفة كانت أكثر تنفيذا بالأعمال المعدنية، وخاصة فيما بين القرنين السابع والعاشر الهجري (الثالث عشر والسادس عشر الميلادي) .

(ز) زخرفة المفتاح :

هذه الوحدة الهندسية على هيئة حرف (Z) فى الخط الافرنجي، وتنفذ بالمعادن مفردة ومركبة ، وقد شاع استخدامها فى القرنين السابع والثامن الهجري (الثالث عشر والرابع عشر الميلادي)^(٧) .

- (١) شادية الدسوقي كشك : ن . م . س ، ص ١٦٤ .
- (٢) انظر لوحة رقم (٤) شكل رقم (١٣٧) من هذه الرسالة .
- (٣) Arthur Upham pope : op.cit., p1. 1329.
- (٤) Ibid., p1.1344.
- (٥) Douglas Barrett : Islamic Metal Work in The British Museum, p .31, Trustees of the British Museum, London, 1949.

(٦) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٥٤٧ .

(٧) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٩٢ .

العثماني . (١)

(ج) الجدائل :

آخری (۴).

• عن بعضها

للعصرين الساساني والبيزنطيين. (٥)

(ط) المقص :

الوحدة الهندسية على نطاق واسع في أعمال الأثاث المعدني العثماني . (٦)

(١) أنظر اللوحات رقم (٣ ، ٥ ، ٩ ، ٢٩) شكل رقم (١٣٨) من هذه الرسالة .

Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 221. (۲)

(٣) أنظر لوحة رقم (٢١٠) شكل رقم (١/١٣٩) من هذه الرسالة .

" " (2/139) " " (201) " " " (2)

(۵) زکی محمد حسن : فنون الاسلام ، ص ۲۴۸ .

(٦) انظر لوحة رقم (١٨٤) شكل رقم (١٤٠) من هذه الرساله .

(٥) الزخرفة الخرسية :

سميت بذلك لأنها تتكون من شكل كروي على هيئة خرزة ، يتم تنفيذه بالتكرار ، اما لفصل المناطق عن بعضها ، أو بالاشتراك مع زخارف أخرى ، وقد لاحظت أن صناع الأثاث المعدني العثماني لم يقبلوا على تمثيل هذه الوحدة بأعمالهم الفنية . (١)

والى جانب ذلك فقد نفذ الصناع وحدات هندسية متنوعة ، من أهمها :
زخرفة المعينات المحصورة داخل شكل وردي متعرج يتكون من أربع بستلات ،
يخرج من منتصف بتلاتها اليمنى العلوية واليسرى السفلية ما يشبه القرن
المائل الى الجهة المنحرف اليها ، وقد رسم بداخلها أربعة معينات متصلة
ببعضها عن طريق الزوايا ، السفلية للمعينين العلويين والعلوية للسفليين ،
ثم رسم بداخلها خطوط متقاطعة ، أما المنطقة الوسطى التى بين هــــــــــــ
المعينات فقد تركت على حالها بدون رسم رغم تشكلها على هيئة معين . (٢)

وبالنسبة للوحدة الثانية فهي عبارة عن دائرة صغيرة تتبادل بالتناوب مع معين أفقي اوضع زاويتاه اليمنى واليسرى حادثان ^(٣)، والوحدة الثالثة عبارة عن أشكال دائرية يخرج منها خطوط تتجه برووسها حول دائرة صغيرة في المركز بما يشبه حركة الطبقة النجمي ^(٤).

أما الوحدة الرابعة فهي عبارة عن مستطيل رأسي بداخل مستطيل أصغر منه شَكْلَ منتصف ضلعيه السفلي والعلوي على هيئة سهم ، وبداخل هذا المستطيل دائرة بداخلها نجمتان ، احدهما بداخل الأخرى . (٥)

وأخيرا فقد نفذ الصناع أشكالا متنوعة لعناصر معمارية ، كالمآذن ،
والقباب ، والعقود ، رسما^(٦) وتجسيما ، وبخاصة فى أغطية المباخر.^(٧)

- (١) انظر لوحة رقم (٢٩٨) شكل رقم (١/١٤١) من هذه الرسالة .
- (٢) انظر اللوحات رقم (٢١٠ ، ٤٠٠) شكل رقم (٢/ ١٤١) من هذه الرسالة .
- (٣) انظر لوحة رقم (١) شكل رقم (٣/١٤١) من هذه الرسالة .
- (٤) " " " (٣٣٥) " " (٤/١٤١) " " "
- (٥) " " " (٢٧١) .
- (٦) انظر اللوحات رقم (١٢٦ ، ١٢٢ ، ١٢٣) .
- (٧) " " " (٣٢٢ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥) .

الفصل الثالث
الزخارف الحيوانية

من الحقائق المسلم بها أن الاسلام حرم تمثيل الكائنات الحية رسماً وتجسيماً ، وأيا كانت اجتهادات علماء الآثار فى هذا الشأن وتبريراتهم فان الأدلة الشرعية لاتفسح للتأويل مجالا . (١) وما يمكننا قوله أن الفنان المسلم أدرك ما ينطوى على المضي فى هذا الاتجاه من مخاطر ، فتجنب قدر الامكان رسوم الكائنات الحية بالاعمال المعمارية والفنية الدينية ، ونفذها فيما لاصلة له بذلك من أعمال ، وبخاصة ذات العلاقة بالاستخدامات المدنية . (٢)

ولم يقف عند هذا الحد فحسب ، بل عمد فى اغلب الأحيان الى تحويلها وابعادها عن أصولها الحقيقية التى خلقها الله عليها ، فجاء رسمها عنصرا زخرفيا بحثا لاصلة له بأى مفاهيم علقت بها ، كما هو الحال فى الفنون الأخرى .

ومما يثير الانتباه أن هذا النوع من الزخرفة لم يحظ باهتمام صناع الألوان والأدوات المعدنية ، على الرغم من أن الزخارف الحيوانية أكثر التصاقا بهذا النوع من الأعمال الفنية ، فضلا عن أن الدولة العثمانية ورثت وعاصرت اساليب فنية لها شهرتها فى هذا الميدان ، مما يعطى انطبعا عن مدى نمو الروح الدينية فى دولة آل عثمان .

وبصفة عامة فقد حرص صناع الألوان والأدوات المعدنية على ابراز قدراتهم الفنية ، وعدم جهلهم بهذا النوع من الزخرفة ، فاوردوه - رغم قلتهم - مستقلا فى بعض الأعمال ، ومشاركا مع أنواع أخرى من الزخارف فى اعمال أخرى ، وفى هذه الحالة وردت رسوم الكائنات الحية ، اما على أرضية نباتية ، أو فى حالة تقابل وتدابير ، وبكلا الأسلوبين رسمت الحيوانات

(١) عبدالعزيز بن عبدالله بن باز: الجواب المفيد فى حكم التصوير ، ص ٣ ،

الطبعة الرابعة ١٤٠١هـ / ١٩٨١ م ،

مطابع النصر الحديثة ، الرياض .

(٢) حسن الباشا : التصوير الاسلامى ، ص ١٨ ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ م ، مكتبة

النهضة المصرية ، القاهرة .

داخل أشرطة، أو دوائر، أو مستطيلات .

وقد تجلت مهارتهم الفنية وحذقهم الصناعي فى اشراء منتجاتهم بمناظر متنوعة ، كالانقضاء على الفريسة ، وحالات التأمل والفرع ، وصور المطاردة ، واعتمدوا كلية على الخطوط الهندسية فى تنفيذ بعض الرسوم الحيوانية باستخدامهم لأسلوب التلخيص ، مما أضفى على هذا النوع من الزخرفة طابعا مميزا ، كالتنوع فى الأشكال ، والاختلاف فى الأحجام ، سواء أكان ذلك فى تنفيذهم لرسوم الحيوانات البرية ، أم البحرية ، أم الحيوانات الخرافية ، أما الأشكال الادمية فقد ندر استخدامهم لها ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نوع من هذه الأنواع :

أولا : الحيوانات :

لدينا نوعان من الحيوانات البرية ، طيور ، ودواب .

(١) الطيور :

نفذ الصناع من أنواعها الديكة ، والطواويس ، والنسور، والعصافير ، والحمام ، والبط، والأوز وكان تنفيذها بالأثاث المعدني العثماني لأغراض متصلة بالتصميم مثل : استخدامها مقابض لأغطية الصحن والمباخر والدلال والأباريق والملاعق ، أو صنادير لبعض أواني الشرب ، ولذلك جاء تنفيذها بطريقة السبك ، وقل تمثيلها وفق أساليب التنفيذ ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نوع :

(أ) الديكة :

نفذ الديك بأواني والأدوات المعدنية العثمانية فى أغلب الأحيان تشكيلا ، وذلك لاستخدامه لأغراض متعلقة بالتصميم ، مثل تشكيله ليكون مقبضا لأغطية الدلال والسكريات ولأغطية صنادير الأباريق ، ومقبضا لملاعق السكريات ، أما تنفيذ هذا النوع من الزخرفة وفق أساليب التنفيذ فقد ورد فى الصحن والقدر .

ومما سبق يمكننا حصر الأشكال الواردة بالأثاث المعدني العثماني لهذا النوع من الزخرفة فى ستة أشكال ، أربعة مجسمة ، واثنان منفذة رسما ،

فبالنسبة للمجسمة فقد ورد ثلاثة منها كاملة ، والرابع غير كامل ، حيث نفذ الصانع الرأس فقط ، اما الكاملة فاشنان متماثلان نفذا بكل من غطاء سكرية وملعقتها ، ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام حول تنفيذهما أن الصانع رسم الديك رابضا على شكل دائري ، وأورد رسمه رافعا ذيله رأسيا وناشره افقيا . (١)

والشكل الثالث ورد لاستخدامه مقبضا لغطاء صنبور ابريق متأثر كثيرا بالأسلوب الأوربي الوافد ، ومما لاينكر أن الصانع ابرز العناصر الخارجية المكونه للديك بمنتهى الدقة ، كما يلاحظ ان الديك واقفا على رجليه فى حالة تأمل (٢) ، اما الديك غير الكامل فقد ورد بمقابض الدلال واغطيتهما ، وقد اوضح الصانع رأس الديك بعناصره من منقار وعيون وعرف ... الخ . (٣)

اما الاثنان المنفذان رسما ، فأحدهما ورد بقدر نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، وقد اعتمد الصانع فى رسمه على الخطوط الخارجية ، مبرزاً نوعه من خلال التعرجات الدائرية للخطوط الخارجية العلوية فيما بين منطقتي الرقبة والصدر ، كما عبر عن العرف عن طريق تعرج مماثل بأعلى الرأس ، وكذلك التقويس السفلي الخارجي الواقع بين البلعوم والمنقار ، كما شكل الصانع ذيل الديك على هيئة مروحة نخيلية ، وعمل على تكبير حجم قدميه مع انكسارتهما من أسفل الى أعلى منتصفهما ، ليعبر بذلك عن المخالب . (٤)

اما الثانى فهو عبارة عن ديكتين متقابلين يفصل بينهما شجرة السرو ، وقد ابرز الصانع العناصر الأساسية لهما ، ولكن منقارهما مقوسان الى اسفل أكثر مما ينبغى ، كما عمل الصانع على ابراز حركات الديكتين ، حيث يلاحظ انهما طائران فى الهواء ، بدليل ميل رجليهما الى الامام ، ورفع جناحي

-
- | | | | |
|-----|----------------------|-------------------|----------------|
| (١) | انظر لوحة رقم (٥٨) | شكل رقم (١/١٤٢) | من هذه الرسالة |
| (٢) | " " " (٣٩٣) | " " (٢/١٤٢) | " " " |
| (٣) | " " " (١٠٥) | " " (٣/١٤٢) | " " " |
| (٤) | " " " (٢) | " " (٤/١٤٢) | " " " |

كل منهما الى أعلى^(١) ، وبنفس الطريقة المنفذة بها هذه الزخرفة وردت الزخرفة نفسها ، ولكن الصانع ضم ذيل الديكين بما يشبه الخصلة^(٢)

ومن الملاحظ ان تنفيذ أشكال الديكة بالأثاث المعدني العثماني بطريقة التشكيل ساعد على ابراز ملامحها وحركاتها وانفعالاتها اكثر من تنفيذها بالرسم ، نظرا لما بين الأسلوبين من تباين ، حيث ان تنفيذها بالرسم يعتمد على الخطوط الخارجية ، على حين انه فى التشكيل يبرز الديك نموذجا مصغرا للديك الحقيقي ، ويرجع هذا الأمر الى ابراز الصانع للعناصر الأساسية للديك .

وقد عرف الديك فى أعمال الأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، حيث شاع تشكيل صنادير الأباريق على هيئة ديك ، كما يتضح بابرقيين برونزيين ، احدهما عثر عليه بجوار قبر مروان الحكم ، مما حدا ببعض الباحثين الى نسبته اليه ، وهو حاليا محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة^(٣) ، والثانى محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك^(٤) . والى جانب تشكيل الصنادير على هيئة ديك فقد شكلت مقابض بعض الأدوات على هيئة ديك أيضا ، ومن أمثلة ذلك مبخرة برونزية مكففة بالذهب والفضة من ايران ، يرجع تاريخها للنصف الثانى من القرن السابع الهجري (النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي) ، وهى محفوظة فى الوقت الحاضر بمتحف الفنون الجميلة فى بوسطن بالولايات المتحدة الامريكية .^(٥)

ولم يقتصر صناع الأثاث المعدني الاسلامي على ذلك ، بل شكلوا تماثيل الزينة على هيئة ديك ، كما يتضح ذلك فى تماثيل برونزيين ، احدهما محفوظ بمتحف الهرميتاج فى ليننغراد^(٦) ، ويرجع تاريخه فيما بين القرنين

(١) انظر لوحة رقم (١٣) شكل رقم (٥/١٤٢) من هذه الرسالة .

(٢) " " " (١٣) " " (٦/١٤٢) " " " .

(٣) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٠ .

(٤) Eva Baer : op. cit. , p1.66.

(٥) Ibid. , p1.39.

(٦) Ülker Erginsoy : A. E. R. 35.

الثالث او الرابع الهجري (التاسع او العاشر الميلادي)، والآخر بالمتحف البريطاني . (١)

ومن ناحية أخرى فقد وردت رسوم الديك بالأعمال الفنية الإسلامية المصنوعة من مواد غير معدنية ، كاللوحات المصورة ، ومن أمثلة ذلك لوحة فى مجموعة رانبو مؤرخة بعام ١٠٦٦ هـ / ١٦٥٦ م من عمل المصور معين (٢) ، وأخرى من ايران أيضا يرجع تاريخها لسنة ١٣٠٥ هـ / ١٨٨٧ - ١٨٨٨ م محفوظة فى متحف فوج الفني بجامعة هارفارد (٣) ، كما شكلت فوهات بعض الآباريق الخزفية على هيئة رأس ديك (٤) ، على أن أروع صورة رسمت للديك تلك الممثلة بلوحة مصورة يرجع تاريخها لفترة مبكرة من العصر المغولي فى الهند . (٥)

ومن خلال الأمثلة السابقة أخلص الى القول: بأن هذا العنصر الزخرفي قد نفذ بالأثاث المعدني العثماني تشكيلا لاستخدامه مقبضا للغطاء ، وكزينة اما تشكيلا ، كما فى الآباريق ، أو رسما كما فى بعض الصحن و القدور .

(ب) النسر:

كان للنسر نصيب وافر فى الألوان والأدوات المعدنية العثمانية ، اذ ورد مشكلا لأغراض متصلة بالوظيفة ، حيث شكلت صنادير ومقابض بعض أغطية الشراب على هيئة نسر ، كما ورد بغرض الزينة فى أنواع أخرى سائير اليها فيما بعد ، فبالنسبة للصنبور ومقبض الغطاء اللذين شكلا على هيئة نسر ، فقد وردا بشربة نحاسية محفوظة بمتحف المنيل فى القاهرة ، حيث شكل الصانع الصنبور على هيئة نسر سابح فى الهواء ، فاغرا فاه بغرض نزول الماء المعد للشرب من خلاله ، مبرزاً ريشه عن طريق اجراء الحزوز اللازمة على

(١) L.A.Mayer : op.cit., p1.1.

(٢) زكى محمد حسن : ن . م . س " شكل ٨٨٧ مكرر .

(٣) Anthony Welch : op.cit., p1.71.

(٤) Marilyn Jenkins : op.cit., p. 57.

(٥) John Ayers And others : Oriental Art in the Victoria And Albert Museum, p.71, first published, In Association with The Victoria And Albert Museum, Scala, Philip Wilson, London, 1983.

جسمه ، اما النسر المشكل لاستخدامه مقبضا لغطاء الشربة نفسها ، فقد نفذه الصانع رابضا على أرضية نباتية وناشرا جناحيه ، مما يوحي باستعداده للاقلاع . (١)

اما النسر المشكل لاستعماله مقبضا يفتح من خلاله الصنبور ، وكذلك مقبضا تحمل من خلاله الشربة ، فقد ورد بشرية نحاسية أيضا ، محفوظة بمتحف طوب قابى سراي فى استانبول ، وكلاهما ورد سابحا فى الهواء . (٢)

اما النسر الذى نفذ مشكلا لأغراض الزينة ، فقد ورد على سطح قاعدة شمعدان فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ، يرجع تاريخه للأسرة الخديوية بمصر ، حيث نفذ الصانع النسر وهو غارس مخالفه بصدر أوزة اصطادها ، مع رفع جناحيه الى أعلى قليلا ، ولفت وجهه تجاه رأسها لمراقبة حركتها حتى يطمئن على مدى مابلغته من إجهاد ، ليتمكن من افتراسها دون مقاومة تذكر ، وقد بذل الصانع مجهودا كبيرا فى سبيل إبراز العناصر المكونه للنسر ، وكذلك إبراز الحركات والانفعالات الخاصة به لحظة اصطاده للأوزة بدقة متناهية . (٣)

هذا وقد عرف النسر فى الأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، ومن أمثلة ذلك تمثال نسر من البرونز يرجع تاريخه لأوائل القرن الثانى الهجري (الثامن الميلادي) محفوظ بمتحف الهرميتاج فى ليننغراد (٤) . كما مثل بالحلي والمجوهرات ، ومن ذلك قرط ذهب مرصع بالأحجار الكريمة على هيئة نسر من شمال الهند ، يرجع تاريخه للقرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) وهو محفوظ حاليا بالمتحف العام فى الكويت (٥) ، وبصورة عامة فقد استخدم النسر على نطاق ضيق بالأعمال الفنية الاسلامية ، اللهم الا اذا استثنينا صقليه وجنوب ايطاليا ، حيث ورد بعدد من الأعمال الفنية الاسلامية

(١) انظر لوحة رقم (٩٠) شكل رقم (٢٠١/١٤٣) من هذه الرسالة

(٢) " " " (٩١) " " (٣/١٤٣)

(٣) " " " (٢٥٩) " " (٤/١٤٣)

(٤) Ülker Erginsoy : A.E.R. 32.

(٥) Marilyn Jenkins : op.cit., p. 133.

المنسوبة اليهما (١).

(ج) الطواويس :

جمع طاووس ، وهو من الطيور الملكية الجميلة الشكل ، ويتميز عن سائر الطيور بذيول طويلة لافت للنظر ، كما يتميز بالوانه المتعددة ، ومن الملاحظ على تنفيذ الطواويس فى الألوان والادوات المعدنية ورودها مشكلة لاستخدامها مقابضا لأغطية الدلال وأدوات أخرى ، وورد الطاووس فى هذه الأعمال على شكلين ، أحدهما نفذ وهو واقف على رجليه ، وذيله الطويل مقوس الى أسفل ، و صدره بارز الى الأمام ، ورقبته مرتفعة الى أعلى ، ورأسه محني قليلا الى أسفل فى شموخ . (٢) أما الشكل الآخر فقد ورد الطاووس وهو ناشر جناحيه ، وكأنه سابح فى الهواء . (٣)

ومما يؤسف له أننى لم أعر - فيما اطلعت عليه من مراجع على هذا النوع من الزخرفة بأعمال الأثاث المعدني التي ترجع لما قبل العصر العثماني - فيماعدًا تمثال برونزي من عمل عبد الملك المسيحي من الأندلس ، محفوظ فى متحف اللوفر بباريس (٤) ، ولكنني لاحظت استخدامها على نطاق ضيق بالأعمال الفنية الأخرى ، كالعاج ، ومن أمثلة ذلك : صندوق مؤرخ بسنة ٤١٧ هـ / ١٠٢٦ م محفوظ بمتحف برغش بإسبانيا (٥) ، والخشب ، كما يشاهد بسقف خشبي من صقلية يرجع تاريخه للقرن الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادي) (٦) ، والنسيج ومن الأمثلة على ذلك قطعة من نسيج الحرير من صقلية يعود تاريخها للقرنين السادس او السابع الهجري (الثانى عشر او الثالث عشر الميلادي) ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن . (٧)

(١) عبد المنعم رسلان : الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ، لوحة رقم (٥) الطبعة الأولى ١٤٠١هـ / ١٩٨٠ م ، تهامة جده

(٢) انظر لوحة رقم (٥٦) شكل رقم (١/١٤٤) من هذه الرسالة .

" " " (2/188) " " (78) " " " (3)

(٤) مانويل جوميث مورينو : ن . م . س ، ٣٩٧ / د .

(٥) المرجع نفسه ، شكل ٢٦٨ •

(٦) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٣٥٤ .

Gaston Migeon : op.cit., p1. LXIII. (Y)

كما ورد هذا النوع من الزخرفة فى الخزف ، ومن أمثلة ذلك صحن من الخزف من ايران يرجع تاريخه للنصف الأول من القرن الثامن الهجري (النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي) محفوظ بالمتحف العام فى الكويت (١) ، وأخيرا نفذ الطاووس بالمخطوطات ، كما يتضح فى رسم ساعة ذات طواويس بمخطوط من (كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل) للجزري مؤرخ بسنة ٧٥٥ هـ / ١٣٥٤ م ، محفوظ بمتحف اللوفر فى باريس . (٢)

(د) العصافير :

من الملاحظ أن العصافير أكثر أنواع الطيور شيوعا بالأواني المعدنية العثمانية ، وربما يرجع ذلك لشكلها الجميل ، فضلا عن صغر حجمها الملائم لاستخدامه مقبضا ، وهذا الاتجاه من أولويات التصميم العام الذى يحرص الصناع عليه ، وقد حرص الصناع على إبراز الحركات والانفعالات الخاصة بالعصافير ، كتشكيلها فى حالة نشرها لجناحيها ، مما يوحي باستعدادها للاقلاع (٣) ، أو كأنها سابحة فى الهواء (٤) ، وكان هذا الأسلوب مفضلا لدى الصناع ، كما وردت فى بعض الأعمال وهى رابضة على أرضية نباتية (٥) ، وبصفة عامة فقد اعتنى الصناع بإبراز عناصر العصافير حيث أن تنفيذها بالتشكيل ساعد على ذلك .

وتجدر الإشارة الى أن العصافير عرفت فى الأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، كما يلاحظ ببدن ابريق مروان بن الحكم الذى سبق أن اشرت اليه (٦) ، ثم توالى تنفيذها خلال القرون السابقة على العصر العثماني ، وعلى سبيل المثال صينية برونزية من مصر يعود تاريخها للعصر الفاطمي (٧) ، وقدر

(١) Marilyn Jenkins : op. cit., p.80.

(٢) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٨٨٧ .

(٣) انظر لوحة رقم (٧١) شكل رقم (١/١٤٥) من هذه الرسالة

(٤) " " " (٢/١٤٥) " " (١٠٩)

(٥) " " " (٣/١٤٥) " " (٥٥)

(٦) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٤٤٠ .

(٧) المرجع نفسه : شكل ٤٥٢ .

نحاسى يرجع تاريخه للقرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) محفوظ حاليا فى مجموعة ل . جارتير (١)، وكان هذا النوع من الزخرفة منتشر بكثرة أيضا فى الأعمال الفنية الاسلامية المختلفة وخاصة الخزفية . (٢)

(هـ) البط :

ورد البط فى الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية مشكلا ، وذلك لاستخدامه مقبضا لأغطية بعض الصحن والكوانين ، ويتسم البط بصغر رقبته ، وقصر قامته مع امتلاء واضح فى جسمه ، وقد نفذ بهذه الأعمال على شكلين ، أحدهما وهو واقف على أرضية نباتية ، وذيله منحيا الى أسفل ، ورقبته متجهة شمالا ، ورجله اليمنى مرفوعة فوق فرع نباتي (٣) ، أما الآخر فجرى تمثيله وهو رابض على أرضية نباتية محورة . مسدلا ذيله الى أسفل ، ورافعا رقبته الى أعلى مع استقامة رأسه ، حيث يبدو وكأنه يتطلع الى شئ ما أمامه (٤) . وتجدر الإشارة الى ان استخدام رسوم البط بأعمال الأثاث المعدني العثماني يعتبر امتدادا لاستخدامها منذ فجر الاسلام (٥) ، وانتشار رسومه بصفة خاصة بالأعمال التطبيقية المملوكة . (٦)

(و) الحمام :

نفذ الصانع رسوم الحمام بقلّة من الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية ، ويتميز الحمام بانسيابيته الجميلة ، والامتلاء المتزن لجسمه ، وقد نفذ فى أعمال الأثاث المعدني العثماني زوج من الحمام واقف على أرضية نباتية فى حالة تقابل ، وقد أجاد الصانع حين جعل الأنثى اصغر حجما من الذكر ، مما سهل مهمتنا فى التعرف على ذلك ، حيث يلاحظ وجود الأنثى فى اليمين

(١) Arthur Uphompoppe : op.cit., p1. 1372-A.

(٢) Cleves Stead : Decoratife Inimals In Moslem Ceramic, P.3.

(٣) انظر لوحة رقم (٢٣) شكل رقم (١/١٤٦) من هذه الرسالة .

(٤) " " " (٣١١) " " (٢/١٤٦)

(٥) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٤ .

(٦) يرى كثير من علماء الآثار ان السبب فى شيوع رسوم البط ضمن زخارف

التحف الفنية التطبيقية فى العصر المملوكي ، وبخاصة فى عهد حكم

أسرة قلاوون (١٢٧٩ - ١٣٨١) ، ان مؤسس هذه الأسرة كان تركيا من

القفجاق ، ويدعى قلاوون ، وهو بمعنى البط فى لغة المغول .

* حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ١٣٤ .

* سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٣٠٥ .

4

4

4

4

4

4

4

4

4

4

5

5

5

5

- 5

5

5

5

أما الثالث فيعود الى حكم غياث الدين الثانى (٦٣٤ - ١٢٣٦/٥٦٤٤ - ١٢٤٦م) (١) وبالجمله فان رسوم الأسد شاعت فى الأعمال الفنية الاسلاميه المصنوعة من مواد غير معدنيه ، كالنسيج (٢) ، والأحجار (٣) ، والخشب (٤) ، والفسيفساء (٥) ، والرخام . (٦)

أما ورود الأسد مجسما فقد نفذ على سطح قاعدة شمعدان من الفضة ، محفوظ بمتحف المنيل بالقاهرة ، يعود تاريخه للأسرة الخديوية فى مصر ، ومما يسترعى الانتباه الدقة فى الاتقان ، والمهارة الفائقة ، وخصوصية الخيال التى يتمتع بها صانعه ، حيث أبرز ضخامة جسم الأسد ، كما أبرز عناصره كلها ، وكذلك حركاته وإنفعالاته ، ويبدو بالتأكيد أن الأسد فى حالة هيجان تام للانقضاض على فريسته المتمثله فى الغزال المجاور له ، وعبر عن ذلك برفع احدى رجلي الأسد الأماميتين ، وفتح فمه ، وتكشير أنيابه ، ليعطى انطباعا عن زئير الأسد ، كما عمل على تقريز شعر رقبتة الكثيف لنفس الغرض أيضا . (٧)

ومن جهة أخرى فان الأسود المجسمة عرفت فى الأثاث المعدني الاسلامي ، وخاصة بالأدوات المتعلقة بالزينة كالتماثيل ، ومن أمثلة ذلك تمثالان : أحدهما من قرطبة (٨) ، والثانى من الهند يعود تاريخه لما بين القرنين الثامن والتاسع الهجري (الرابع عشر والخامس عشر الميلادي) (٩) ، كما وردت أيضا بالرخام (١٠) ، والأحجار (١١) .

トルコ文明展 : 401.

- (١) م . س . ديماندا : ن . م . س ، لوحة ٤ .
- (٢) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٧٨١ .
- (٣) المرجع نفسه : شكل ٢٩٢ .
- (٤) المرجع نفسه : شكل ٩٥٠ .
- (٥) المرجع نفسه : شكل ٧٩٨ .
- (٦) انظر لوحة رقم (٢٥٨) شكل رقم (٣/١٤٩) من هذه الرسالة .
- (٧) مانويل جوميث مورينو : ن . م . س ، شكل ٣٩٦ .
- (٨) Geza Fehervari : op.cit. , p1.60-B , No.171 .
- (٩) حسن الباشا :
- (١٠) فنون التصوير فى مصر ، شكل ٤٤ ، طبعة دار نافع للطباعة والنشر ونشر دار النهضة العربية - القاهرة .
- (١١) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٧٨٧ .

(ب) الخيل :

التي حنيت الى أسفل . (١)

أن أرجله ترتفع الى أعلى ، ورقبته محنية بما يشبه نصف دائرة . (٢)

منها ماشاء (٣) ، ورفع ذيله على ظهره ، وهذا الشكل يرمز ضمن ما يرمز الى

(١) انظر لوحة رقم (١٣) شكل رقم (١/١٥٠) من هذه الرسالة .

" " " (2/150) " " (13) " " " (2)

" " " (५/१००) " " (१३) " " " (२)

المحبة والسلام والوثام .

ونستنتج من رسوم الخيول بأشكالها الثلاثة ، وما أبرز من انفعالاتها بهذا الصحن النحاسي أن الصانع يريد من ذلك إثبات أن بعدد العنساء والمثابرة يحق الحق ، ويعم الوثام والسلام ، ويتم قطف ثمار ذلك العناء .

وورد الحصان أيضا بقدر نحاسي محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة وعلى الرغم من أن الشكل المنفذ لا يوحى كثيرا بأنه حصان ، لقصر رقبتة ، وكبير حجم رأسه ، وإفقاده الحيوية المعروفة عنه ، فإن الصانع قطع هذا الشك برسم سرج على ظهره ، ليحدد نوعية هذا الحيوان . أما العيوب التي ذكرناها آنفا فلربما نجمت عن رغبة الصانع نفسه في إبراز حالة الرعب والخوف التي مني بها الحصان ، نتيجة لمشاهدته لأنثى أسد بجواره (١) ، ومع قبول هذا الشكل للحصان وما عبر عنه الصانع ، إلا أنني لا أوافق الصانع على ذلك ، نظرا لما هو معروف عن الحصان في حالته هذه من الوقوف على رجليه الخلفيتين ، وإصدار صهيله المعهود .

والحق فإن رسوم الخيول إحتلت مكانة بارزة في الفن الاسلامي ، ومن حيث تنفيذها بأعمال الأثاث المعدني الاسلامي أستطيع القول بأنها عرفت منذ فجر الاسلام ، كما يتضح بمجموعة صحن فضية يرجع تاريخها للقرون الأربعة الأولى (٢) ، وخلال القرنين الخامس والسادس الهجري قلل الصانع من تنفيذ هذه الرسوم ولكنهم مالبثوا أن أشاعوها بأعمالهم منذ مطلع القرن السابع الهجري ومن أمثلة ذلك طست نحاسي يرجع تاريخه لعام ٦٠٤ هـ / ١٢٠٧م محفوظا حاليا بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن (٣) ، وابريق نحاسي مكفت من الموصل يرجع تاريخه لعام ٦٣٠ هـ / ١٢٣٢م (٤) ، وامتد تنفيذ هذه الرسوم إلى

(١) انظر لوحة رقم (٢) شكل رقم (٤/١٥٠) من هذه الرسالة .

(٢) Ülker Erginsoy : A. E. R. 3,4,6,7.

(٣) Johan Ayers : op.cit., p.109.

(٤) صلاح حسين العبيدي :

المتحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي ، لوحة ١٦/أ ، و،

الطبعة الأولى ١٣٨٩ هـ / ١٩٧٠ م ، مطبعة المعارف ، بغداد .

الادوات الكتابية ، كما يتضح بمحبرة نحاسية مكفته بالفضه من مصر أو الشام ،
محفوظه حاليا بمتحف برلين ، يعود تاريخها للقرن السابع الهجري أيضا
(الثالث عشر الميلادي) (١) . ومن القرن الثامن الهجري (الرابع عشر
الميلادي) على سبيل المثال لا الحصر طست معمودية سانت لويس (٢) ، وفى
القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) شكل الحصان على هيئة تمثال
يتمطيه فارس ، كما يتجلى فى تمثال حصان من إيران محفوظ بإحدى المتاحف
فى باريس (٣) ، ونفذت رسوم الخيل بالأسلحة ، كما يلاحظ فى وجهي فأس من
إيران أيضا ، يعود تاريخها للقرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادى) (٤) ،
وهذا من الأمثلة النادرة لتمثيل هذا النوع من الزخرفة بالأسلحة رغم ما
بينهما من صلة وثيقة .

أما فى الأعمال الفنية الأخرى فقد شاع استخدام رسوم الخيل فى
اللوحات التصويرية (٥) ، والمخطوطات المصورة (٦) ، كما عرفت فى العاج (٧)،
والخزف (٨) ، والخشب (٩) ، ومن خلال تتبعى لهذا النوع من الزخرفة أستطيع
التأكيد بأن إيران والموصل كان لهما باع طويل فى هذا الميدان .

(ح) الغزلان :

وردت فى الألوانى والأدوات المعدنية على ثلاثة أشكال ، نفذ إثنان منها
تجسيما ، والثالث رسما ، فالغزلان المجسمة جاءت على شكلين ، وردا بشمعدانين
فضيين محفوظين بمتحف المنيل فى القاهرة ، ويرجعان لفترة تاريخية واحدة
فى أواخر العصر العثماني ، وبالتحديد فى عهد الأسرة الخديوية بمصر . ومما

-
- (١) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٥١١ .
 - (٢) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، لوحه ٣٦ .
 - (٣) Arthur Upham pope : op.cit. p1. 1405.
 - (٤) Ibid., p1.1431-D.
 - (٥) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٨٩٩ .
 - (٦) John Ayers And others : op.cit., P.118.
 - (٧) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٤٢٠ .
 - (٨) Arthur Lane : op.cit., p1.63-A.
 - (٩) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٣٩٦ .

لا شك فيه أنهما من عمل صانع واحد ، وذلك بناء على التطابق التام فى الأسلوب الفني فيما بينهما ، سواء من حيث التصميم أو طريقة تنفيذ الزخرفة .

ونستطيع أن نميز بين هذين الغزالين بواسطة قرنيهما ، فأحدهما ذو قرنين محنيين الى الخلف بما يشبه قرني الماعز ، ومن الملاحظات على هذا الغزال صغر جسمه ، وتمتعه بصحة جيدة ، من خلال إبراز الصانع لعضلاته ، كما يلاحظ أنه فى حالة فرع شديد ، نظرا لوجود أسد بالجانب الآخر يتحفز للانقضاض عليه . (١)

أما الشكل الثانى فهو ما يعرف باسم الغزال البرى ، ويتميز بقرنيه المتعددي الشعب التى تخرج منه ، فضلا عن ضخامة جسمه ، وقد نفذ الصانع وهو يقفز من فوق حطام شجرة يابسة ، وبالجانب الآخر يوجد نسر يفتـرس طائرا (٢) . وقد نفذ الصانع هذه العناصر الحيوانية - فى كلا العمليتين - على أرضية نباتية تمثل غابة ، مما يوحي رسمه بعنصري القوة المتمثلة فى النسر والأسد ، والوداعة المتمثلة فى الغزالين .

كما ورد الغزال رسما وذلك بقدر نحاسي محفوظ بمتحف الفن الاسلامي فى القاهرة ، حيث نفذ غزالين متدابرين فى موضع ، ومتقابلين فى موضع آخر ، أحدهما يشترك فى عمليتي التدابر والتقابل ، ويفصل بين كل اثنين منهما شجرة الحياة ، وقد اعتمد الصانع فى تنفيذه لرسوم الغزالان بهذا القدر على الخطوط الخارجية ، مستخدما فى ذلك أسلوب التلخيص ، وتشبه هذه الغزالان من حيث الشكل العام الغزال الأول المجسم الذى سبقت الإشارة اليه ، مع الفارق فى تقريب الصورة فيما بينهما ، ويبدو أن الغزالان هنا فى حالة من النشوة والسعادة ، وقد عبر الصانع عن ذلك بإبراز صدورهما ، ورفع رقابهما مع إنحناء رؤوسها الى الأمام . (٣)

-
- | | | | |
|-----|-----------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم (٢٥٨) | شكل رقم (١/١٥١) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " (٢٥٩) | " " (٢/١٥١) | " " " |
| (٣) | " " " (٢) | " " (٣/١٥١) | " " " |

ومن جهة أخرى فان الشكل الأول للغزال المجسم ، والشكل المرسوم من الأشكال التى عرفنا بالأعمال الفنية الاسلامية كالخشب . ومن أمثلة ذلك حشوة خشبية محفوظة بمتحف الفن الاسلامي فى القاهرة يرجع تاريخها لعام ٢٨٧ هـ / ٩٠٠ م (١) ، والخزف كما يتضح بجزء من صحن ذي زخارف مرسومة تحت الطلاء من مصر ، يرجع تاريخه للقرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) (٢) ، والفسيفساء وذلك بأرض الحمام فى قصر هشام بن عبد الملك الواقع بخربة المفجر بالقرب من أريحا فى فلسطين (٣) ، والعاج كما يشاهد ببوق صيد من صقلية أو جنوب ايطاليا يرجع تاريخه للقرن السادس الهجري (الثانى عشر الميلادي) (٤) .

وعرفنا أيضا فى جلود الكتب وذلك بجلدة كتاب من ايران فى القرن العاشر الهجري أو الحادى عشر (السادس عشر أو السابع عشر الميلادي) محفوظة فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن (٥) ، والمخطوطات المصورة ، كما فى إحدى صفحات نسخة من مخطوطة "حول المواد الطبية" لديسقوريدس ، يرجع تاريخها لسنة ٦٢١ هـ - ١٢٢٤ م (٦) ، وأخيرا وردا فى النسيج كما فى قطعة من نسيج الحرير من ايران يعود تاريخها للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) (٧) .

أما الشكل الثانى المجسم فقد ندر وروده بالأعمال الفنية الاسلامية (٨)

-
- (١) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٣٠٠ .
 - (٢) حسن الباشا : ن . م . س ، شكل ٣٩ .
 - (٣) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٩٥٠ .
 - (٤) عبد المنعم رسلان : ن . م . س ، لوحة ١٠٨ / أ .
 - (٥) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٩٤٠ .
 - (٦) دافيد تالبوت رايس : ن . م . س ، شكل ١٠٣ .
 - (٧) م . س . ديماندا : ن . م . س ، لوحة ملونه رقم (٤) .
 - (٨) من أقدم الأمثلة المعدنية للغزال البريه قبل الاسلام تمثال برونزى يرجع تاريخه لحضارة تاش شاغي التى ظهرت فى وسط الأناضول بآسيا الصغرى ، وهو محفوظ بمتحف الحضارات الاناضولية برقم ١١٨٧٨ ، وهذا الشكل يشبه تماما المثل النادر الذى ورد بأعمال الأثاث المعدني العثماني .

اذ لم يرد فيما أعلم - الى بالمخطوطات المصورة ، ومن أمثلة ذلك مخطوط من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني من مصر ، يرجع تاريخه للقرنين الثامن أو التاسع الهجري (الرابع عشر أو الخامس عشر الميلادي) من مجموعة السيدة زره هومان ببرلين^(١) . وجلود الكتب كما هو ملاحظ في جلد كتاب من اللاكه من الهند ، أو ايران في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي محفوظ بمتحف همبرج^(٢) . كما ورد الغزال البري في العاج ، وذلك بعلبة مؤرخة بسنة ٤١٧ هـ / ١٠٢٦ م محفوظة في متحف برغش بالأندلس^(٣) .

أما في العصر العثماني فقد ورد هذا النمط من الغزلان بأعمال فنية مختلفة ، نذكر منها الخزف ، ومن أمثلة ذلك صحن من الخزف من أزيك بآسيا الصغرى يرجع تاريخه فيما بين ٩٦٨ - ٩٨٨ هـ / ١٥٦٠ - ١٥٨٠ م^(٤) ، وايضا ورد الغزال البري باحدى المخطوطات المصورة المحفوظة بمكتبة متحف طوب قابو سراي برقم (هـ ٥ / ٢١٣٤) ، يرجع تاريخها لسنة ٩٤٧ هـ / ١٥٤٠ م^(٥) ، كما ورد هذا النمط من الغزلان بقمقم من الذهب والفضة محفوظ بمتحف طوب قابو سراي يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)^(٦) .

(ط) الجمال :

جمع جمل ، وقد ندر تمثيله في الأواني والأدوات المعدنية العثمانية، اذ لم ترد رسومه الا ضمن منظر طبيعي نفذ بدلة فضية محفوظة في متحف المنيل بالقاهرة ، حيث يلاحظ وجود الجمل في أقصى المنظر ، وعلى ظهره جمال ، وعلى الرغم من عدم وضوح ملامح الجمل لبعده ، فانه يرى في المنظر ميمما وجهه شطر المدينة ، وقد أشرف على الوصول اليها ، مما يوحي بأنه قادم من رحلة خارج المدينة^(٧) .

(١) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٨٨٩ .

(٢) المرجع نفسه ، شكل ٩٤٦ .

(٣) مانويل جوميث مورينو : ن . ت . س ، شكل ٣٦٨ .

(٤) Arthur Lane : op.cit. , fig.42-A

(٥) トルコ文明展 : 348.

(٦) Arthur Upham pope : op.cit. , p1.1380.

(٧) انظر لوحة رقم (١٢٣) شكل رقم (١٥٢) من هذه الرسالة .

وقد عرف الجمل فى الألوان والأدوات المعدنية فى العصر الاسلامي منذ فترة مبكرة ترجع لما بين القرنين الثالث والرابع الهجري (التاسع والعاشر الميلادي) ، كما يتضح فى صحن فضي محفوظ بمتحف الهرميتاج فى ليننجراد (١) .

ورغم ندرة رسوم الجمل فى الأعمال المعدنية الاسلامية ، فقد وردت بكثرة فى المخطوطات المصورة (٢) ، والأعمال الخزفية (٣) .

ثانيا : الحيوانات البحرية :

لم يمثل فى الألوان والأدوات المعدنية العثمانية من الحيوانات البحرية الا السمك (٤) ، وقد وردت رسومه فى الأعمال المخصصة للشرب والنظافة ، رغبة من الفنان فى إضفاء لمحة جمالية على هذين النوعين من الأعمال ، وبالأذات عندما تعبأ ماء ، حيث يخيل للناظر أن الأسماك تتحرك فى الوعاء .

(١) Ülker Erginsoy: A.E.R.7.

(٢) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٨٧٧ ، ٨٧٩ ، ٨٨١ ، ٨٩٠ مكرر .

(٣) Gaston Migeon : op.cit., p1. Lv1.

(٤) يعد السمك من العناصر المألوفة فى الفنون القديمة ، وإرتبط عند الأمم بمعتقدات ومفاهيم منها - على سبيل المثال - أن السمك كان رمز للحياة عند الفراعنة ، وأتخذ شعارا لأزوريس كما رمزوا لايونيس بسمكتين متقابلتين مع أزهار اللوتس (أ) ، وأيضا كان السمك رمزا للمسيح عليه السلام ، لأن السمك إشارة الى اسمه ، كما أقبل الصانع الشعبيون على الزخرفة به ظنا منهم بأن السمك يرمز الى الرخاء والفأل الحسن (ب) ، أما فى العصر الاسلامي فقد حظي السمك بعناية الفنان المسلم وشاع عنصرا زخرفيا فى الأعمال الفنية على مدار القرون الاسلاميه ، ولم يكن تنفيذه بها مرتبطا بالمفاهيم التى صبغ بها قبل الاسلام (ج) .

(أ) مايه محمود داود :

الرنوك الاسلاميه ، ص ٢٨ ، مقال بمجلة الداره ، العدد الثالث السنه السابعه ربيع الثانى ١٤٠٢هـ / فبراير ١٩٨٢م ، الرياض .

(ب) منى محمد بدر :

(أثر الفن القبطي على الفن الاسلامي فى التحف المنقولة)

ص ١٠٨ ، رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة سنة ١٩٨٠ م .

(ج) ناصر بن على الحارثى : ن . م . س ، ص ١٢٩ .

وقد ورد هذا النوع من الزخرفة فى الأثاث المعدني العثماني على ثلاثة أنماط ، الأول نفذ السمك فى صورة تنتزع الاعجاب ان دلت على شىء فانما تدل على مهارة الفنان ، وقدرته على الاستيعاب والابتكار ، حيث رسم سمكتين برأس واحد ، وبالإضافة الى ذلك فقد أبرز الانفعالات والحركات والملامح الخاصة بالسمكتين .

فمن حيث الانفعالات والحركات يلاحظ أن السمكة اليمنى تتجه فى إنحناءة الى اليمين ، أما اليسرى فتسير بنفس نظام اليمين ، ولكنها تتجه الى الشمال ، أما الملامح فلا شك أن الفنان بذل مجهودا كبيرا فى سبيل الوصول برسمهما الى الشكل الحقيقي للسمكة ، كما بين العناصر المكونة لها من رأس وبدن وذيل ، وفى الرأس رسم العين والفم ، وحدده عن البدن ، أما البدن فقد أبرز فيه الزعانف ، والقشور عن طريق استخدام الخطوط المتقاطعة ، وفى الذيل جعل الزعنفة الأيسر فى السمكة اليمنى ، واليمين فى اليسرى كبيران ، وذلك ناتج عن انحناءة كل منهما ، حيث تقتضى المهارة أن يكون الزعنفة المقابل هو الأكبر دائما . فضلا عن ذلك فقد حاول الفنان مراعاة قيم الضوء والظل بجعل فراغات بين القشور والاطار الخارجي الذى يحدد جسم السمكة ، مما أضفى على السمك الحركة والحيوية اللازميتين . (١)

وتجدر الإشارة الى أن هذا النمط من الزخرفة لم يكن من مبتكرات العصر العثماني ، فقد عرف قبل ذلك فى أعمالا أخرى غير معدنية . (٢)

أما الأسلوب الشائع فى تنفيذ رسوم السمك فى العصر العثماني فيتمثل فى رسم السمك بقاع الوعاء ، أو الاناء من الداخل ، بحيث يتقابل السمك برؤوسه حول شكل دائري أو شبه دائري (٣) ، وقد أستخدم هذا الأسلوب بكثرة فى العصر المملوكي . (٤)

(١) انظر شكل رقم (١/١٥٣) من هذه الرسالة .

(٢) Claude Humbert : Islamic Ornamental Design. fig.932, (٢) Faber And Faber, London, 1980.

(٣) انظر لوحة رقم (٤٠٢) شكل رقم (٢/١٥٣) من هذه الرسالة .

(٤) سعيد مصيلحي : ن . م . س ، ص ٣٠٢ .

ولم يكتف الصناع بتنفيذ رسوم السمك بالأسطح الداخلية للأوعية أو الأواني ، بل نفذوا رسومه بالأسطح الخارجية ، كما يلاحظ فى قدر نحاسي محفوظ بمتحف الفن الاسلامي فى القاهرة ، يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، صنع المعلم ابراهيم بن المعلم أحمد الفقيه الأسطنبولي (١) ، ومما يثير الانتباه فى تنفيذ هذا النوع من الزخرفة رسم سمكتين متقابلتين يفصل بينهما (شجرة الحياة) . وهذا مخالف لما جرت عليه العادة خلال القرون السابقة ، حيث كان الصناع يقتصرون على الطيور والدواب .

أما فى العصر العثماني فلم ألاحظ احتواء شجرة الحياة على العنصر السمكي الا بالأعمال الخشبية المعمارية فى الحجاز ، كما يتضح بالحشوة الوسطى من المنطقة العلوية بالشباك الواقع بالجدار الغربي (الوجهه الرئيسية) للغرفة الكائنة جنوبي الديوان الرئيسي بالطابق الاول فى المنزل رقم (٢) المؤرخ بعام ١٢٣٢ هـ بقصر الملك فيصل (١٠٣٠ - ١٢٣٢ هـ) بمكة المكرمة . (٢)

ثالثا : الحيوانات الخرافية :

احتلت رسوم الحيوانات الخرافية (٣) مكانة بارزة فى الأواني والأدوات المعدنية ، ولم يقتصر الصناع على تنفيذ هذا النوع من الزخرفة وفوق اساليب التنفيذ ، بل نفذوها تشكيلا ، حيث شكلت بعض أجزاء أنواع الأثاث

- (١) انظر لوحة رقم (٢) شكل رقم (٣/١٥٣) من هذه الرسالة .
- (٢) ناصر بن على الحارثى : ن . م . س ، لوحه ٥٨ .
- (٣) أمثال التنين والعنقاء والكيلين والغرنوق ، أما التنين فأغلب اشكاله مايكون بجناحي نسر وبراشن أسد وذيل شعبان ، وبجسمه قشور وفى رأسه قرنان وبفمه سنان حادان والعنقاء لها جسم التنين ورأس الديك البري ، أما الكيلين فله رأس أسد وفى جبهته قرن واحد .

✽ زكى محمد حسن :

الصين وفنون الاسلام ، ص ٤٦ ، طبعة دار الرائد العربى ، بيروت .

المعدني على هيئة حيوانات خرافية ، كما يلاحظ بمقابض الأباريق وصنابيرها (١) ، وفوهات بعض القماقم (٢) ، ومقابض بعض الأكواز . (٣)

ومن المعروف أن هذا الأسلوب الزخرفي جلبه المسلمون من الشرق الأقصى ، بفضل موجات الفتوح الإسلامي ، وهجرات الصناع ، وتأثر به الصناع المسلمون ، فنفذوه في كثير من منتجاتهم الفنية ، ويعزى هذا الأمر لملائمته من حيث التركيب مع مبدأ التحوير الذي التزموا به وأجادوه ، وأصبح بمرور الزمن من السمات الأساسية التي تميز بها الفن الإسلامي ، ولذلك لم يكن تنفيذهم لهذا النوع من الزخرفة مرتبطاً بالمفاهيم التي صبغ بها في الفنون القديمة .

وقد وردت رسوم الحيوانات الخرافية بالأواني المعدنية العثمانية على عدة أشكال ، من أبرزها مايتخذ ذيل شعبان ورأس أسد (٤) ، وشكل يشبه الشعبان في جبهته قرن واحد (٥) ، وربما يمثل هذا الشكل أحد أشكال العنقاء ، كما ورد نفس الشكل بدون قرن . (٦)

-
- | | |
|-----|---|
| (١) | انظر اللوحات رقم (٣٧٢ ، ٣٨٦ ، ٣٩٢) شكل رقم (١٥٤) من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " " (٣٥٩ ، ٣٦١ ، ٣٦٣) " " (١٥٤) " " " " |
| (٣) | " " " (٧٧ ، ٧٨ ، ٨٩) " " (١٥٤) " " " " |
| (٤) | انظر لوحة رقم (٧٨) شكل رقم (١/١٥٤) من هذه الرسالة . |
| (٥) | " " " (٣٨٢) " " (< / ١٥٤) " " " " |
| (٦) | " " " (٣٧٢) " " (٣ / ١٥٤) " " " " |

وختاما أود أن أشير الى أن هناك أشكالا زخرفية لاتندرج وحدة مستقلة تحت أى نوع من أنواع الزخارف حسب تقسيم فصول هذا الباب ، نظرا لاشتغالها على أكثر من نوع من الزخارف ، وهذا مادفعني لوضعها فى آخر هذا الباب ، وأعنى بذلك المناظر الطبيعية ، والمزهريات ، والأباريق المزخرفة .

فبالنسبة للمناظر الطبيعية فقد وردت فى قلة من الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية ، وخاصة الدلال الفضية ، وأول هذه المناظر يمثل منظرا مائيا لنهر بشاطئه الأقرب للمشاهد نخلتان كبيرتان غير متباعدتين ، وخلفهما يلاحظ وجود قاربين فى النهر ، أما الشاطيء الآخر البعيد فقد نفذ الفنان منظرا للمباني ، حيث تبدو قباب المساجد ومآذنها ، كما مثل الفنان نخلا ، ويرى على حافة الشاطيء نفسه وبالقرب من المدينة جمل يسير وعليه جمال ، ميمما وجهه شطر المدينة . (١)

والمنظر الثانى لا يختلف كثيرا عن سابقه ، فقد أستعاض عن القوارب بسفينة كبيرة (٢) ، والمنظر الثالث يختلف عن سابقه من عدة وجوه ، فالنخلتان الموجودتان فى المنظر الأول يلاحظ وجودهما فى الخلف ، كما يرى فى الصورة سفينة شراعية كبيرة وقاربان ، وطيور ، وترى المدينة بعيدة جدا (٣) ، أما المنظر الرابع فيختلف عن المناظر الثلاثة السابقة ، حيث أنه لا يوجد فى النهر قوارب أو طيور ، كما توجد على الشاطيء الخلفي عدة مباني ، وجمل يهم بدخول المدينة (٤) .

وقد اهتم الفنان بمراعاة قواعد المنظور ، كما عني بتكبير العنصر الذى يرغب فى إيضاحه للمشاهد ، حيث يلاحظ أن هذه المناظر الأربعة تمثل منطقة معينة ، تم توزيعها على ثلاثة مناظر ، والدليل على ذلك رؤية جزء من المنظر السابق فى المنظر اللاحق .

-
- | | | | |
|-----|-----------------------|-------------------|------------------|
| (١) | انظر لوحة رقم (١٢٣) | شكل رقم (١/١٥٥) | من هذه الرسالة . |
| (٢) | " " (١٢٢) | " " (٢/١٥٥) | " " " " |
| (٣) | " " شكل | (٣/١٥٥) | " " " " |
| (٤) | " " " " | (٤/١٥٥) | " " " " |

الحسن بن علي

برع صناع الأواني والأدوات المعدنية العثمانية في اظهار منتجاتهم الفنية بمستوى فني رائع يعكس مدى ما بلغه الفن الاسلامي في هذا العصر من رقي وتطور ، سواء أكان هذا من الناحية الفنية أم الزخرفية ، وذلك على عكس ما كان سائدا لدى بعض الباحثين من أن العثمانيين لم يبدعوا في هذا المجال .

ومن هذا المنطلق فقد تنوعت النتائج العلمية التي توصلت اليها من خلال دراستي لهذا الموضوع بتنوع المباحث التي شملتها الدراسة ، سواء فيما يتعلق بالمعادن ، أو طرق التشكيل ، أو أساليب التنفيذ ، أو فيما يتصل بتصميم كل نوع من أنواع الأثاث ، أو فيما يخص الكتابات والعناصر الزخرفية .

فبالنسبة للمعادن أثبتت الدراسة استعمال النحاس على نطاق واسع خلال فترة البحث ، مما يدل على وفرة ، وقابليته لهذا النوع من الأعمال ، تليه الفضة ، ثم الحديد ، ثم الزنك ، فالذهب . أما الأحجار الكريمة فقد كان البللور الصخري أكثر إستخداما من غيره من الأحجار .

ومن جهة أخرى فقد نفت الدراسة بالأدلة العلمية الموثوقة ما ذهب اليه علماء الحملة الفرنسية من أنه لا توجد بمصر معادن ، كما ثبت من الدراسة أن مصر والمملكة العربية السعودية كانتا تستوردان من تركيا وأوروبا الخامات المعدنية ، ووصل الأمر مداه باستيراد مصر لأعمال الأثاث من تركيا ، أما المملكة - وبخاصة الحجاز - فكانت ترسل اليها أعمال الأثاث في شكل هبات وهدايا ، يقدمها السلاطين ومن في طبقتهم والأثرياء للمسجد النبوي بالمدينة ، والمسجد الحرام في مكة .

وقد تبوأَت مدينة استانبول مكانة عالية في ميدان صناعة الأثاث المعدني خلال العصر العثماني ، أما القاهرة فتأتى في المرتبة الثانية ، وذلك بخلاف ما قرره بعض الباحثين المحدثين من أن مجيء العثمانيين الى القاهرة قوض إزدهارها الصناعي المعهود ، معتمدين في ذلك على تدهور صناعة التكفيت في هذا العصر ، الأمر الذي دعاهم الى تعميم هذا الحكم على الصناعات

المعدنية كلها ، مع أن تدهور صناعة التكفيت كان قائما منذ أواخر العصر المملوكي .

وفيما يتعلق بطرق التشكيل فقد كان الطرق أكثر استخداما من السبك ، والخرط ، أما طريقة التوصيل فلا يكاد يخلو عمل من الأعمال من استخدامها اما بالحسام أو البرشمه .

وفيما يتصل بأساليب تنفيذ الزخارف فقد إستعمل الصناع الحفر ، والمينا ، والطلاء ، والتكفيت ، والترصيع ، والتفريغ (التخريم) ، والريوسي ، وذلك بدرجات متفاوتة .

وقد شاع من أنواع الحفر ، الحفر الغائر البسيط (الحز) ، وكذلك الحفر المائل والبارز اللذين احتلا مكانة مرموقة منذ القرن الثانى عشر الهجري فى تركيا ، والثالث عشر فى مصر والمملكة ، وذلك لاقبال الصناع على إستخدام الأسلوب الأوربي الوافد الذى يعتمد فى المقام الأول على البروز .

أما الحفر الغائر العميق فقد أقل الصناع من إستخدامه ، نظرا لعرفهم عن تنفيذ الأساليب المرتبطة به كالتكفيت ، فضلا عن أن أغلب أنواع الأثاث المعدني مثل المباخر ، والقناديل ، والكوانين ، والكبشات مرتبطة فى تنفيذها بأساليب صناعية أخرى كالتفريغ (التخريم) ، وذلك لأغراض متصلة بوظيفة كل منها ، والى جانب ذلك فإن المعادن ليست من المواد القابلة للكسر بسهولة ، كالأخشاب والفخار والأحجار والرخام ، التى يكون أسلوب الحفر الغائر العميق أكثر ملائمة لها .

وبالنسبة لأسلوبى المينا والنيللو فقد أقبل الصناع على تنفيذهما بأعمال الأثاث المعدني طوال القرون العثمانية ، وخاصة فى أواخر العصر العثماني .

وبمعدد النيللو فقد أثبت خطأ التفسير الذى ذهب اليه جلال أسعد

أرسوان من أن معنى كلمة (Savatlama) التركية التى تطلق على هذا الأسلوب لا يرجع أصلها الى العربية .

وأيضاً أستخدم الطلاء على نطاق واسع فى أعمال الأثاث المعدني خلال العصر العثماني ، وخاصة بالأعمال النحاسية التى شاع طلاؤها بالذهب منذ أواخر العصر العثماني .

كما حظي الترصيع بنصيب وافر خلال فترة الدراسة ، وبخاصة فى الأعمال المخصصة للسلطين ومن فى طبقتهم ، أو المهداة ، أو الموقوفة على المسجد النبوي والحرم المكي الشريف .

وفيما يتصل بأسلوب التفريغ فقد إحتل مكانة كبيرة طوال العصر العثماني ، وبالأذات فى وسائل الاضاءة ، والتدفئة ، والمباخر ، وبعض أدوات المطبخ ، وذلك لأغراض متملة بوظيفة كل نوع من هذه الأنواع على النحو الذى شرحناه فى موضعه فى الرسالة ، كما إنتشر أسلوب الريبوسي منذ القرن الثانى عشر الهجري .

أما فيما يتعلق بالتصميم فغني عن القول : بأن العصر العثماني يعد أزهى العصور فى هذا المجال ، ويبدو هذا الأمر واضحاً فى أنواع الأثاث التى شملتها بالدراسة ، وان القاء نظرة على الأشكال الخاصة بالتصميم - التى تعمل لأول مرة فى مثل هذا النوع من الدراسات - لدليل على صحة ماذهبـت اليه .

وعلى سبيل المثال لا الحصر ظهرت فى العصر العثماني القدور التى تتميز بشدة عمقها ، والتدرج فى إتساعها من أسفل الى أعلى ، وطـول رقبـتها ، كما ظهرت - لأول مرة - التفسيرات والدلال ، والجزوات ، والسـمـوار ، ومطاحن البن التى تدار باليد بدلا من الهاونات كما ظهرت أيضا ظـروف الفناجين أو الأكواب ، والشوك .

أما فى وسائل الاضاءة فنلاحظ أن الشمعدانات مرت بأربع مراحل ،

الأولى صممت شمعداناتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصر العثماني، وفى الثانية ظهر الطراز العثماني الخالص، والثالثة بدت شمعداناتها متأثرة بصفة رئيسة بالأسلوب الأوربي الوافد، وفى المرحلة الرابعة صممت الشمعدانات بشكل مغاير، الغرض منه ملائحته للتطور الذى جد على وسائل الاضاءة بعد إكتشاف الكهرباء فى أواخر العصر العثماني، وكانت هذه المرحلة إيذانا بتوديع العالم الاسلامي لهذه الاداة التى لعبت دورا هاما طوال القرون الاسلامية .

وبالنسبة للثريات فقد مرت بثلاث مراحل، الأولى صممت ثرياتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصر العثماني، والثانية على الطراز العثماني الخالص الذى تحكم فيه نظام تخطيط المسجد العثماني، حيث أدى تكبير المعمارين لمساحة بيت الصلاة الى صنع ثريات كبيرة الحجم، عبارة عن قضبان حديدية أو نحاسية يعلق فى مواضع متعددة منها عدد كبير من المزاييت، حتى ينتشر نورها فى أرجاء هذه المساحة الواسعة . أما المرحلة الثالثة فلا تدخل فى نطاق بحثنا، حيث صممت الثريات من الزجاج والكريستال، (البللور الصخرى)، لأن هذه المواد تلائم التطور الذى جد على وسائل الاضاءة، على النحو الذى أوضحته آنفا .

كما مرت القناديل بثلاث مراحل أيضا، الأولى صممت قناديلها على وفق التصميم الذى كان شائعا فى العصرين السلجوقي والمملوكي، وخاصة ما يعرف بالمشكاوات الزجاجية . وفى المرحلة الثانية تجلى الطراز العثماني الخالص، وبالأذات القناديل الدائرية الشكل، والمرحلة الثالثة شكلت قناديلها لتواكب التطور الذى جد على وسائل الاضاءة، وبدت متأثرة الى حد كبير بالأسلوب الأوربي الوافد .

أما الكوانين فقد صممت على أشكال مختلفة، أهمها ذو قاعدة دائرية، وبدن على شكل كروي، وغطاء على شكل قبة، ويعد هذا التصميم إبتكارا عثمانيا محضا لم يسبق اليه .

وفيما يتعلق بأدوات التطيب والنظافة والزينة، فقد أعتنى العثمانيون بالمبخرة ، وصمموها على أشكال مختلفة ، ثم استقروا على شكل واحد يتمثل فى قاعدة دائرية وبدن نصف كروي ، وغطاء على هيئة قبة مخرمة ، وكان هذا التصميم نهاية المطاف لجهود من الزمن بذلها الصناع فى سبيل تطويع المبخرة ، ومعالجة أوجه القصور التى ظهرت فى المباخر السابقة على النحو الذى فصلته فى موضعه من الرسالة . ولم يقتصر الصناع على ذلك بل أحدثوا لأول مرة مخزنا للبخور فى المبخرة نفسها .

كذلك ظهرت القماقم بأشكال مختلفة ، واتسم أغلبها بصغر الحجم ، أما الأباريق فصممت على أشكال متعددة أيضا ، وأحدث العثمانيون - لأول مرة - غطاء للصنبور ، كما أوجدوا حلقة ببدن الأبريق ، يتم من خلالها تعليق الأبريق حال الفراغ من الوضوء ، وظهرت فى العصر العثماني المبانيات والتعليقات ، وخاصة البيضاوية الشكل .

أما الكتابات فنفذ الصناع من أنواع الخط العربي الثلث ، والنسخ ، والتعليق ، وندر استخدامهم للخط الكوفي ، وتبين لى أن الثلث والنسخ كانا أكثر تمثيلا بالأثاث من التعليق الذى انتشر فى أواخر العصر العثماني . وظهرت أغلب النقوش دون المستوى الفنى المطلوب .

وأمكن بحمد الله تصويب قراءات غير صحيحة وقع فيها بعض الباحثين الذين نشروا بعض التحف المؤرخة ، كما يتضح فى النقوش التالية (١٠ ، ٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٥٤ ، ٦٥ ، ٧١ ، ٧٦ ، ٧٧) . كما تم تصويب نقوش بأكملها ، كما هو الحال فى النقش رقم (٢٠) ، وأيضا أسطر كاملة ، كما فى نقش رقم (٦٧) ، وأيضا تم تصويب أخطاء وقع فيها الصناع أنفسهم ، كما هو الحال فى النقوش رقم (٣٠ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٦٠ ، ٧٥) ، وأمكن بفضل الله قراءة نقوش لم تقرأ من قبل بعض الباحثين الذين نشروا التحف الخاصة بها ، كما يتجلى فى النقوش رقم (١٩ ، ٣١ ، ٦٣ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٤) .

ولم أقصر على ذلك ، بل نشرت لأول مرة ستة وثلاثين نقشا ، وهى
النقوش رقم (٢ ، ٣ ، ٦ ، ١٢ ، ٢٣ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ ،
٤٠ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ،
٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٧٩) .

ومن خلال ترجمتى لجميع النقوش المكتوبة بلغة غير عربية ، صححت
ترجمات خاطئة وقع فيها بعض الباحثين مثل النقوش رقم (٢٠ ، ٢٤ ، ٢٧) .

وبطبيعة الحال فقد اشتملت هذه النقوش على أسماء وألقاب ، وتتمثل
الأسماء فى أسماء سلاطين ، وأمراء ، ووزراء ، وقضاة ، وصناع ، وأماكن .
ونظرا لعدم العثور - فيما اطلعت عليه من مصادر - على ترجمات لبعض
الأسماء ، فقد اكتفيت بعمل قائمة بأسماء السلاطين ، كما تحدثت عن الأسلوب
الفنى لكل صانع وقع على عمله ، رغم ندرة ذلك .

أما الألقاب فقد قمت بحصرها فى خمسة وأربعين لقبا ، شاع منها
بالأشياء المعدني العثماني (سلطان ، صاحب ، خانم ، قادين ، باشا ، خان) .

أما من الناحية الفنية فقد لاحظت أن موضع النقش وحجمه فى التحفة
خاضعان للتصميم العام ، كما أن اختيار مضمون النص المراد تنفيذه راجع
لوظيفة العمل نفسه ، ولوحظ - أيضا - أن الصناع إتبعوا أسلوب تكملة آخر
حرف من الكلمة الأخيرة فى السطر الذى يلى سطرها ، وكذلك إستعملوا أسلوب
تقديم سطر على آخر ، كما إتبعوا نظام الاختزال ، ولم يهتموا بالنقط
والاعجام فى أغلب النقوش .

وإنتشرت التوقيعات مثل الطغراوات ، والتشكيلات الطغرائية ، وقد
حظي الأثاث المعدني بنصيب وافر من الطغراوات ، وخاصة فى عهد السلطان
عبد الحميد الثانى . وتمثلت أساليب تنفيذ الكتابات فى الحفر ، وبالذات
الحفر الغائر البسيط ، والنيلو ، والترصيع ، والتكفيت .

أما العناصر الزخرفية فقد نفذ الصناع من أنواعها الزخارف النباتية
والهندسية والحيوانية وكانت الزخارف النباتية

أكثر أنواع الزخارف تمثيلاً بالأثاث المعدني العثماني ، سواء فيما يتعلق بالزخارف المفردة مثل الأزهار كالسوسن ، والقرنفل ، والوريدات ، أو الأشجار من سرو ونخل ، أو الثمار كعناقيد العنب ، والرمان ، والكرز ، والثوم .

والمركبة نفذ منها الزخرفة الخطاوية ، والزخرفة العثمانية التي قمت بتسميتها - لأول مرة - ، وزخرفة التوريق المحورة التي أثبت خطأ مسميها الشائعين ، كما شاع منذ أواخر العصر العثماني الأسلوب الأوربي في الزخرفة من باروك وروكوكو .

وفيما يتصل بالأشكال الهندسية فقد قلل الصناع من تنفيذها بالأثاث ، لأنه مصمم أصلاً ليأخذ شكلاً هندسياً ، وما نفذ منها تمثل في شعارات رسمية مثل التاج الذي كان تمثيله بمصر أفضل من تنفيذه بالأعمال في تركيا ، وزخرفة الأهل ، وبعض الشارات العسكرية .

أما الوحدات الهندسية فنفذ منها خاتم سليمان . وفي هذا المقام فندت افتراءً من يرى أن تنفيذ هذه الوحدة في الفن الإسلامي فيه إحياء للتراث اليهودي المزعوم في فلسطين العربية الإسلامية . كما نفذ منها الطبق النجمي ، وزخرفة الانكسارات ، والكرندازي ، وأبوجنزير ، والجداول ، والزخرفة المقصية ، والخرزية ، والعناصر المعمارية ، والمناظر الطبيعية .

ويعد الطبق النجمي وأبوجنزير - اللذان صممت على نسقهما بعض الشريات - أكبر وحدتين هندسيتين في الفن الإسلامي على الإطلاق ، إذ يتراوح قطر كل منهما ما بين ستة إلى ثلاثة أمتار بعد أن كان لا يتجاوز بأى حال من الأحوال سبعين سنتيمتراً .

أما الأشكال الحيوانية فقد عزف الصناع عن استخدامها ، على عكس ما كان شائعاً قبل ذلك ، وبخاصة في العصرين السلجوقي والمملوكي ، وما ورد منها نفذ في أغلب الأحيان محورا عن أصله .

وقد نفذ بالأثاث الديكة ، والطواويس ، والنسور ، والعصافير ،

والحمام ، والبط ، والأوز ، كما نفذوا الأسود ، والغزلان ، والخيول ، والجمال ، وبرعوا فى تنفيذ رسوم الأسماك ، والحيوانات الخرافية .

ويستلفت النظر فى الزخارف الحيوانية الممثلة بالأثاث . ظهور رسوم النحل لأول مرة بالمعادن الاسلامية .

وقد تم نشر مائتين وإثنتين وثمانين تحفه تنشر لأول مرة من جملة أربعمائة وستة عشر تحفة ، وكذلك عمل (٧١٨) شكلا ، مما يعد - فيما أحسب - إضافة مهمة فى هذا النوع من الدراسات .

وأىضا قمت بحصر أنواع الأواني المعدنية - لأول مرة - فى ثلاثة أقسام رئيسة هى : (أدوات وأوانى المطبخ) ، و (وسائل الإضاءة والتدفئة والحفظ والراحة) ، و (أدوات التطيب والنظافة والزينة) . ويندرج تحت كل قسم من هذه الأقسام أنواع متعددة من أعمال الأثاث بلغت خمسة وأربعين نوعا .

ونظرا لاختلاف الباحثين فى تسميات أنواع الأثاث ، فقد أفردت - لأول مرة أيضا - معجما خاصا لذلك ، بالعربية ومايقابلها فى اللغات التركية ، والفارسية ، والانجليزية ، معتمدا الاسم العربى المتداول فى المملكة العربية السعودية حتى لو كان معربا ، متوخيا - قدر الامكان - الدقة فى المقابلة .

وبالإضافة الى ذلك فقد أرفقت بالبحث جداول عدة ، الأول للاطمين العثمانيين ،

أما الجدول الثانى فمتعلق بتكوين المخور التى تستخرج منها المعادن ، والثالث متصل بالفلزات وخصائصها ، والرابع للأحجار الكريمة ومميزاتها .

وفى الختام آمل أن تكون هذه النتائج العلمية المتواضعة اضافة جديدة فى مجال الدراسات الأثرية ، وأن تضىء الطريق لمن يأتى بعدى فى أبحاث مستقبلية . وبالله التوفيق .

المصادر والمراجع

(القرآن الكريم)

أولا : المخطوطات :

(السجلات)

- (١) سجل رقم ٩٠٦٢ ، المحفوظ فى إرشيف طوب قابى سراي بمدينة استانبول.
- (٢) " " " " " " " " " " ١٠٠٩/د،

(الدفاتر)

- (٣) دفتر رقم (٣٥) ضمن دفاتر الأملاك الوطنية ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
- (٤) دفتر رقم (٦٦) ضمن دفاتر مختلفة ومتنوعة ، محفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
- (٥) دفتر رقم (١) ضمن دفاتر الامتياز ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
- (٦) دفتر رقم (٢) ضمن دفاتر الامتياز ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
- (٧) دفتر رقم (٣) ضمن دفاتر الامتياز ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
- (٨) دفتر رقم (٤) ضمن دفاتر الامتياز ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
- (٩) دفتر رقم (٥) ضمن دفاتر الامتياز ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .

(الوثائق)

- (١٠) وثيقه رقم (ب - ٢٥ - ى / ٩٥٥) المؤرخة فى ١١ شعبان سنة ١٠٩١هـ، محفوظة فى طوب قابى سراى بمدينة استانبول .

- (١١) وثيقة رقم (د - ٢٥ - ج - ٨٤ / ٨٤) المورخة فى ١١٧٤ هـ ، محفوظة
فى طوب قابى سراي بمدينة استانبول .
- (١٢) وثيقة رقم (٤٨) بتاريخ ٢ محرم سنة ١٢٣٥ هـ ، (٥ معية سنه تركي) ،
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٣) وثيقة رقم (٨٥) بتاريخ آخر صفر سنة ١٢٣٦ هـ ، (٦ معية تركي) ،
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٤) وثيقة رقم (٢٩) بتاريخ ٣ صفر سنة ١٢٣٧ هـ ، (٩ معية تركي) ،
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٥) وثيقة رقم (٤٣٩) بتاريخ ٢٠ رجب سنة ١٢٣٧ هـ ، (٩ معية تركي) ،
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٦) وثيقة رقم (٩٦) بتاريخ ٤ صفر سنة ١٢٣٨ هـ ، (١١ معية سنه تركي) ،
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٧) وثيقة رقم (١٩١) بتاريخ ٦ ربيع الأول سنة ١٢٣٨ هـ ، (١١ معية
سنه تركي) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٨) وثيقة رقم (١٩٦) بتاريخ ٧ ربيع الاول سنة ١٢٣٨ هـ ، (١١ معية
سنه تركي) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (١٩) وثيقة رقم (٢٥١) بتاريخ ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٣٨ هـ ، (٥١ معية
تركي) ، فى دار الوثائق القوميه بالقاهرة .
- (٢٠) وثيقة رقم (٥١) بتاريخ ٧ محرم سنة ١٢٤٣ هـ ، (١٧ معية تركي) ،
فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢١) وثيقة رقم (٣٢٢) المورخة فى ٢١ جمادى الثانى سنة ١٢٤٦ هـ (٤٢
معية تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٢) وثيقة رقم (٦٠ ورقه ١٩) المورخه فى ٢ محرم سنة ١٢٤٨ هـ (٧٧٩
خديوي تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٣) وثيقة رقم (٧٦٣) المورخة فى ١ ربيع الأول سنة ١٢٤٨ هـ (٤١ معية
تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٤) وثيقة رقم (٥٠٧ ورقه ١٦٧) المورخة فى ٢٧ ربيع الأول سنة ١٢٤٨ هـ
(٥٣٩ معيه تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

- (٢٥) وثيقة رقم (٢٩) المؤرخة فى ٢٠ جمادى الأولى سنة ١٢٤٨ هـ (٥١ معية / تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٦) وثيقة رقم (٢٣٤) المؤرخة فى ١٠ محرم سنة ١٢٤٨ هـ (٥٣ معية/تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٧) وثيقة رقم (٥٦٩) المؤرخة فى ٨ صفر سنة ١٢٥١ هـ (٦٢ معية/تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٨) وثيقة رقم (٢٢٠) المؤرخة فى ٣ ذى الحجة سنة ١٢٥١ هـ (٧٦معية/تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٢٩) وثيقة رقم (٧٠٣) المؤرخة فى ٢٩ شوال سنة ١٢٥٢ هـ (٧٩معية/تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٠) وثيقة رقم (٣٤٥) المؤرخة فى ٢٤ جمادى الأولى سنة ١٢٦١ هـ (مالية/٢/ أوامر) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣١) وثيقة رقم (٧٦ ورقه ١٠٠٥) المؤرخة فى ١٤ رمضان سنة ١٢٦٦ هـ (٤٦ معية عربي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٢) وثيقة رقم (٧٥٦ ورقه ١١٦٩) المؤرخة فى ١٩ شوال سنة ١٢٦٦ هـ (٤٦ معية عربي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٣) وثيقة رقم (٢٤٠ ورقه ٦٨٥) المؤرخة فى ٢٥ جمادى الثانى سنة ١٢٦٧ هـ (٦١ / ح / ٤ مصري عربي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٤) وثيقة رقم (٧٠ ورقه ٨٠) المؤرخة فى ٥ محرم سنة ١٢٨٥ هـ (١٩٢٧ / أوامر مالية) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٥) وثيقه رقم (٦٠ ورقه ٩٣) المؤرخه فى ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٨٥ هـ (٥٧٣ معية تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
- (٣٦) وثيقه رقم (٣٣٦) غير مؤرخة (٢/٢ ك - ٥٠ تركي) بدار الملك عبدالعزيز فى الرياض .

- (٤٤) محمد بن ابراهيم بن ساعد الأنصاري السنجاري المعروف بابن الألفاني:
نخب الذخائر فى أحوال الجواهر ، طبعة عالم الكتب ، القاهرة .
- (٤٥) محمد بن أحمد بن اياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، المجلد
الخامس ، تحقيق محمد مصطفى ، الطبعة الثانية ١٩٦١ م ، دار احياء
الكتب العربية ، القاهرة .
- (٤٦) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي : القاموس المحيط ، المجلد
الثالث ، الطبعة الثالثة ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٣ م ، المطبعة المصرية ،
القاهرة .

(المراجع الحديثة)

- (٤٧) ابراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط (مجلدان) ، الطبعة الثانية ،
طبع مجمع اللغة العربية ، القاهرة .
- (٤٨) ابراهيم جمعه (دكتور) : دراسات فى تطور الكتابة الكوفية على
الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة
لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الاسلامي ، طبع ونشر دار
الفكر العربي .
- (٤٩) أحمد تيمور باشا : الرتب والألقاب المصرية لرجال الجيش والهيئات
العلمية والتعليمية والقلمية منذ عهد أمير المؤمنين عمر الفاروق ،
الطبعة الأولى ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠ م ، نشر المؤلفات التيمورية ، مطابع
دار الكتاب العربي ، القاهرة .
- (٥٠) أحمد السعيد سليمان (دكتور) : تأهيل ماورد فى تاريخ الجبرتي
من الدخيل ، طبعة ١٩٧٩ م ، دار المعارف ، القاهرة .
- (٥١) احمد عطية الله : دائرة المعارف الحديثة ، الطبعة الأولى بيناير
١٩٥١ م ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .
- (٥٢) احمد ممدوح حمدي : معدات التجميل بمتحف الفن الاسلامي ، طبعة ١٩٥٩ م ،
دار الكتب المصرية ، اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومي ، مطبعة
الآثار ، مجموعات متحف الفن الاسلامي رقم (٣) ، القاهرة .

- (٥٣) أدى شير : كتاب الألفاظ الفارسية المعربة ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين ، بيروت ، سنة ١٩٠٨ م .
- (٥٤) أرنست كونل : الفن الاسلامي : ترجمة أحمد موسى ، طبعة ١٩٦٦م ، دار صادر ، بيروت .
- (٥٥) اسماعيل صدقي باشا : حديث الأنديّة العلمية (المعادن في البلاد المصرية) ، محاضرة القيت في الجمعية الجغرافية الملكية بمصر ، ونشرت في مجلة رعمسيس ، المجلد الحادى عشر ، الجزء الأول ، الصادر سنة ١٩٢٢ م ، القاهرة .
- (٥٦) أنور محمود عبدالواحد (دكتور) : طرق تشكيل المعادن ، سلسلة الصناعات الهندسية ، الطبعة الأولى يوليو ١٩٦٧ م ، طبع دار الثقافة العربية للطباعة ، ونشر عالم الكتب ، القاهرة .
- (٥٧) _____ : قصة المعادن الثمينة ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨٩) ، ١٥ يوليو سنة ١٩٦٣ هـ ، التمسى تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة .
- (٥٨) أ . هـ . كريستي : تراث الاسلام ، الجزء الأول ، ترجمة دكتور زكي محمد حسن ، وطبعة ١٩٣٦ م ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة .
- (٥٩) أوقطاي أملانبا : فنون الترك وعماثرهم ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، الطبعة الأولى ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ، نشر مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلاميه وطبع مطبعة (رنكلر) ، استانبول .
- (٦٠) برنارد لويس : استنبول وحضارة الخلافة الاسلامية ، ترجمة سيد رضوان على ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جدة .
- (٦١) تامارا تالبوت رايس : السلاجقة تاريخهم وحضارتهم ، ترجمة لطفي الخوري وابراهيم الداوقوي ، ومراجعة عبدالحميد علوجي ، طبعة ١٩٦٨ م ، مطبعة الارشاد ، بغداد .

- (٦٢) جرجس طنوس عون : الدر المكنون فى الصنائع والفنون ، طبعة ١٨٧٣م ، مطبعة الأمريكان ، بيروت .
- (٦٣) جمال حمدان : شخصية مصر (دراسة فى عبقرية المكان) ، المجلد الثالث ، طبعة ١٩٨٤ م ، الناشر : عالم الكتب ، القاهرة .
- (٦٤) جورج مارسيه : الفن الاسلامى ، ترجمة الدكتور عفيف بهنسي، ومراجعة عدنان البنى ، ضمن منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي السورية ، دمشق ١٩٦٨ م .
- (٦٥) جومار : وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل مع مقدمة عن التطور العمراني لمدينة القاهرة منذ إنشائها وحتى سنة ١٨٠٠ م ، نقله وقدم له وعلق عليه أيمن فؤاد سيد ، الطبعة الأولى ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨م ، الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة .
- (٦٦) حسن الباشا (دكتور) : الألقاب الاسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ، طبعة ١٩٧٨ م ، دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٦٧) _____ : التصوير الاسلامي ، الطبعة الثانية ١٩٧٨م ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .
- (٦٨) _____ : دراسات فى الحضارة الاسلامية ، طبعة ١٩٧٥م ، طبع دار الاتحاد العربي للطباعة ، ونشر دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٦٩) _____ : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثـار العربية ، (ثلاثة أجزاء) ، الأول طبع سنة ١٩٦٥ م ، والثانى والثالث فى سنة ١٩٦٦ م ، دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٧٠) _____ : فنون التصوير فى مصر ، طبعة دار نافع للطباعة والنشر ، ونشر دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٧١) _____ : مدخل الى الاثار الاسلامية ، طبعة دارالاتحاد العربي للطباعة ، ونشر دار النهضة العربية ، القاهرة .
- (٧٢) حسن الباشا وآخرون : القاهرة تاريخها فنونها آثـارها ، مراجعة الدكتور حسن الباشا ، طبعة ١٩٧٠ م ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة .

- (٧٣) حسين عبدالرحيم عليوه (دكتور) : دراسة لبعض الصناعات والفنانين
بمعصر في عصر المماليك ، مقال بمجلة كلية الآداب ، بجامعة المنصورة ،
العدد الأول ، مايو ١٩٧٩ م .
- (٧٤) حمزة طاهر (دكتور) : الزمرد في مناجم المعيد ، مقال بمجلة
الكتاب ، السنة الثالثة ، المجلد الثاني عشر ، الجزء الأول الصادر
في رمضان سنة ١٣٧٢ هـ ، الموافق يونيه ١٩٥٣ م ، القاهرة .
- (٧٥) دافيد تالبوت رايس : الفن الاسلامي ، ترجمة الدكتور منير ملاحـي
الاصـحـي ضمن منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم
الاجتماعية ، طبعة سنة ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م ، مطبعة جامعة دمشق .
- (٧٦) ربيع حامد خليفه (دكتور) : فنون القاهرة في العهد العثماني
(١٥١٧ - ١٨٠٥ م) ، طبعة ١٩٨٥ م ، نشر مكتبة نهضة الشرق ، جامعة
القاهرة .
- (٧٧) رشيد أفندي غازي : منتهى المنافع في أنواع الصنائع ، طبعة
١٣١٣ هـ / ١٨٩٦ م ، المطبعة الادبية .
- (٧٨) زكي محمد حسن (دكتور) : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية
الجزء الأول ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، دار الرائد العربي ، بيروت .
- (٧٩) _____ : الصين وفنون الاسلام ، طبعة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ،
دار الرائد العربي ، بيروت .
- (٨٠) _____ : فنون الاسلام ، طبعة دار الفكر العربي .
- (٨١) _____ : كنوز الفاطميين ، طبعة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ،
دار الرائد العربي ، بيروت .
- (٨٢) س . بوريسوف وآخرون : هندسة المناجم ، دارمير للطباعة والنشر ،
موسكو .
- (٨٣) سعيد محمد معيلحي (دكتور) : (أدوات وأواني المطبخ المعدنية في
العصر المملوكي - دراسة أثرية فنية-) ، رساله دكتوراه ٤
قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة في عام ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

- (٨٤) شادية الدسوقي كشك (دكتورة) : (أشغال الخشب فى العمائر الدينية
العثمانية بمدينة القاهرة - دراسة أثرية فنية) رسالة ماجستير
٦ قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة ، عام ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م .
- (٨٥) صالح رمضان : الحياة الاجتماعية فى مصر فى عصر اسماعيل ، طبعة
١٩٧٧ م ، الناشر منشأة المعارف ، الاسكندرية .
- (٨٦) صلاح حسين العبيدي (دكتور) : التحف المعدنية الموصلية فى العصر
العباسي ، الطبعة الأولى ١٣٨٩ هـ / ١٩٧٠ م ، مطبعة المعارف ، القاهرة .
- (٨٧) طوبيا العنيسي : تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية مع ذكر
أصلها بحروفه ، طبعة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ م ، دار العرب للبستاني ، القاهرة .
- (٨٨) عبدالرحمن زكي (دكتور) : الأحجار الكريمة فى الفن والتاريخ ،
سلسلة المكتبة الثقافية رقم (١٠٨) ، أول مايو ١٩٦٤ م ، التى
تعددها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر
بوزارة الثقافة والارشاد القومي بجمهورية مصر العربية ، توزيع
دار القلم ، القاهرة .
- (٨٩) عبدالرحمن فهمى محمد (دكتور) : موسوعة النقود العربية وعلم
التميمات ، المجلد الأول (فجر السكة العربية) ، طبعة ١٩٦٥ م ، مطبعة
دار الكتب المصرية ، القاهرة .
- (٩٠) عبدالعزيز بن عبدالله بن باز : الجواب المفيد فى حكم التصوير ،
الطبعة الرابعة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، مطابع النمر الحديثة ، الرياض .
- (٩١) عبدالعزيز محمد الشناوى (دكتور) : الدولة العثمانية دولة
إسلامية مفتري عليها ، الجزء الثانى ، طبعة ١٩٨٠ م ، مطبعة جامعة
القاهرة ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة .
- (٩٢) عبدالمنعم عبدالعزيز رسلان (دكتور) : الحضارة الاسلامية فى صقلية
وجنوب ايطاليا ، الطبعة الأولى ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، تهامة ، جدة .
- (٩٣) عبدالمنعم المليجي النقيب : مجمع البدائع فى الفنون والمناضع
(جزءان) ، طبعة ١٣٣٢ هـ / ١٩١٤ م ، مطبعة التوفيق ، مصر .

- (٩٤) عبدالهادي الصانع وخالد محمود نبات (دكتور) : علم المعادن ،
مراجعة يحيى توفيق الراوي ، اصدار وزارة التعليم العالي والبحث
العلمي ، بالجمهورية العراقية .
- (٩٥) عبدالوهاب بكر (دكتور) : الدولة العثمانية ومصر في النصف
الثاني من القرن الثامن عشر ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ م ، دار المعارف
القاهرة .
- (٩٦) على أحمد الطايش : (المنسوجات في مصر العثمانية دراسة أثرية
فنية) رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة
القاهرة في عام ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .
- (٩٧) على باشا مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها
وبلادها القديمة والشهيرة ، المجلد الثاني ، طبعة ١٩٨٢ م ، طبعة
مصورة عن الطبعة الثانية ، مركز تحقيق التراث بالهيئة المصرية
العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٩٨) على زين العابدين (دكتور) : المعامير الشعبية في مصر ، طبعة
١٩٧٤ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٩٩) علماء الحملة الفرنسية : وصف مصر (المجلدان الرابع والسادس) ،
ترجمة زهير الشايب ، الطبعة الثانية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .
- (١٠٠) ف . بتراك : تشكيل المعادن بدون قطع ، ترجمة مهندس حسن محمود
اسماعيل ومهندس محمد عبدالمجيد نصار ، سلسلة الأسس التكنولوجية
اشراف الدكتور المهندس أنور محمود عبدالواحد .
- (١٠١) الفريد لوكاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة
زكي اسكندر ومحمد غنيم ، ومراجعة المرحوم عبدالحميد أحمد ، الطبعة
الثالثة ١٩٤٥ م ، القاهرة .
- (١٠٢) فيرنر شلاير : المخرطة ، ترجمة محمد محمود أمين بدوي ، المؤسسة
العامة الشعبية للتأليف في لايبزغ ومؤسسة الأهرام ، طبعة مطابع
الأهرام التجارية ، القاهرة .

- (١٠٣) كلوت بك : لمحة عامة الى مصر ، المجلد الأول ، ترجمة محمد مسعود ،
الطبعة الثانية ١٩٨١ م ، دار الموقف العربي ، القاهرة .
- (١٠٤) مالميشيف وآخرون : تكنولوجيا المعادن ، طبعة دار مير للطباعة
والنشر ، موسكو .
- (١٠٥) مانويل جوميث مورينو : الفن الاسلامي فى أسبانيا ، ترجمة دكتور
لطفي عبدالبديع والدكتور السيد محمود عبدالعزيز سالم ، ومراجعة
دكتور جمال محمد محرز ، طبعة ١٩٧٧ م ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة .
- (١٠٦) مایسه محمود داود : الرنوك الاسلامية ، مقال بمجلة الدارة ، العدد
الثالث ، السنة السابعة ربيع الثانى ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م ، الرياض .
- (١٠٧) _____ : (المشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكي)، رسالة
ماجستير ، تقدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام
١٩٧١ م .
- (١٠٨) محمد احمد زهران : فنون أشغال المعادن والتحف (سمكرة - تطويع -
مينا - لحامات - تلوين) ، الطبعة الأولى ١٩٦٥ م ، مكتبة الانجلو
المصرية ، القاهرة .
- (١٠٩) م . س . ديماندا : الفنون الاسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى ،
ومراجعة وتقديم الدكتور أحمد فكري ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ م ، دار
المعارف ، القاهرة .
- (١١٠) محمد سميح عافيه : التعدين فى مصر قديما وحديثا ، طبعة ١٩٨٥ م ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (١١١) محمد الشابي : أضواء على الآثار الاسلامية ، طبعة ١٩٦٦ م ، الدار
التونسية للنشر ، تونس .
- (١١٢) محمد طاهر الكردي : تاريخ الخط العربى وآدابه ، الطبعة الأولى
١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م ، مكتبة الهلال ، القاهرة .
- (١١٣) محمد عباس حمودة (دكتور) : دراسات فى علم الكتابة العربية ،
طبعة دار غريب ، ونشر مكتبة غريب ، القاهرة .

- (١١٤) محمد عبدالعزيز مرزوق (دكتور) : الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه ،
طبعة ١٩٦٥ م ، مطبعة أسعد ، بغداد .
- (١١٥) _____ : الفن الاسلامي فى العصر الايوبي ،
سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨٠) سنة ١٩٦٣ م ، اصدار المؤسسة
المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة
والارشاد القومي بالقاهرة .
- (١١٦) _____ : الفنون الزخرفية الاسلامية فى
العصر العثماني ، طبعة ١٩٨٧ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة .
- (١١٧) محمد عز الدين حلمي (دكتور) : علم المعادن ، الطبعة الخامسة ،
١٩٨٤ م ، نشر مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .
- (١١٨) محمد على حامد بيومي : (الطغراء العثمانية) ، رسالة ماجستير .
قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م .
- (١١٩) محمد فريد بك المحامي : تاريخ الدولة العلية العثمانية ، طبعة
١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م ، دار الجيل ، بيروت .
- (١٢٠) محمد فهميم : ثروتنا المعدنية ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم
(٩٤) ، أول أكتوبر سنة ١٩٦٣ م ، التى تصدرها المؤسسة المصرية
العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة
والارشاد القومي بجمهورية مصر العربية ، الناشر : دار القلم ،
القاهرة .
- (١٢١) محمد مصطفى (دكتور) : الوحدة فى الفن الاسلامي ، دليل المعرض
الدوري الثانى ، الطبعة الأولى ١٣٧٧ هـ / ١٩٥٨ م ، مطبوعات متحف
الفن الاسلامي بالقاهرة .
- (١٢٢) محمد هزاع الشهرى (دكتور) : (المسجد النبوي فى العصر العثماني
دراسة معمارية حضارية) ، رسالة دكتوراه ، كلية
الدراسات العليا فى التاريخ والحضارة بكلية الشريعة والدراسات
الاسلامية بجامعة أم القرى فى عام ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .

- (١٢٣) محمد يحيى الهاشمي (دكتور) : الزمرد فى مصر ، مقال بمجلة الكتاب ، السنة السادسة المجلد العاشر ، الجزء السادس ، الصادر فى شعبان سنة ١٣٧٠ هـ الموافق يونيه ١٩٥١ م ، القاهرة .
- (١٢٤) محمود حامد الحسيني (دكتور) : الأسبلة العثمانية بمدينتي القاهرة (١٥١٧ - ١٧٩٨ م) ، طبع المطبعة الفنية ، ونشر مكتبة مدبولي ، القاهرة .
- (١٢٥) محمود على صالح : الماس وصف وتقييم ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨١) ، التي تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومي بجمهورية مصر العربية ، الناشر : دار القلم ، القاهرة .
- (١٢٦) معرض الفنون الاسلامية (معرض الفنون المعدنية والخشبية الاسلامية) الذى أقيم فى مدينة استانبول فى الفترة من ٧ رجب الى ١٣ رجب ذى الحجة ١٤٠٣ هـ / ٢٠ ابريل - ٢٠ سبتمبر ١٩٨٣ م بمناسبة مرور ١٤٠٠ عاما على الهجرة النبوية .
- (١٢٧) منى محمد بدر : (أثر الفن القبطي على الفن الاسلامي فى التحف المنقولة) ، رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٩٨٠ م .
- (١٢٨) ناجى زين الدين : معور الخط العربي الطبعة الثانية ١٣٩٤ هـ / ١٩٧٤ م منشورات مكتبة النهضة ، بغداد .
- (١٢٩) ناصر بن على الحارثي : (أعمال الخشب المعمارية فى الحجاز فى العصر العثماني - دراسة فنية حضارية) ، رسالة ماجستير قدمت لقسم الدراسات العليا فى التاريخ والحضارة بكلية الشريعة والدراسات الاسلامية بجامعة أم القرى فى عام ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م .
- (١٣٠) نخبة من الاساتذة : دراسات فى الحضارة الاسلامية (التقاء الثقافتين العربية والفارسية) ، طبعة ١٩٨٣ م ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .
- (١٣١) نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهيلينية المسيحية - الساسانية ، الطبعة الثانية المعدلة ، دار المعارف ، القاهرة .

- (١٣٢) _____ : فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة
والباروك ، الطبعة الثانية ١٩٨٢ م ، دار المعارف ، القاهرة .
- (١٣٣) هاينز جراف : أشغال المعادن ، ترجمة المهندس عبدالمنعم عاكف ،
سلسلة الأسس التكنولوجية ، مؤسسة الأهرام بالقاهرة ، والمؤسسة
الشعبية للتأليف فى لايبزغ .
- (١٣٤) وحدة الفن الاسلامي : اصدار مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات
الاسلامية بالرياض ، بمناسبة معرض الفن الاسلامي الذى أقيم فى عام
١٤٠٥ هـ .

(ب) الأجنبية :

(التركية)

- (١٣٥) أيوب صبرى باشا : مرآة حرمين ، جلد (مرآة مدينة) ، الطبعة
الأولى ١٣٠٤ هـ القسطنطينية .
- (١٣٦) شمس الدين سامي : قاموس تركي ، طبعة ١٣١٧ هـ ، اقدام مطبعة سى ،
استانبول .
- (١٣٧) فون هامر : دولت عثمانيه تاريخى مباديسندن قاينارجه عهدنامه
سنه قدر ، مترجمى محمد عطاء ، (كته ثون بدروسيان) ١٣٣٠ هـ ، مطبعة
سى خواجه باشا ، استانبول .
- (١٣٨) محمد ثريا : سجل عثمانى ياخود تذكرة مشاهير عثمانيه ، بيرنجى
جلد ، معارف نظارت جليله سنك رخصتيله ، طبعة ١٣٠٨ هـ ، مطبعة
عامره ، استانبول .
- (١٣٩) Ali Alip Arslan ve Başkaları : Başlangıcından Bugüne
on Bin Türk Motifi Ansiklopedisi, Gözen Yayıncılık
Adına , İstanbul .

- Azade Akar ve Cahide Keskiner : Türk Süsleme (1۴۰)
Sanatlarında, Güzel Sanatlar Matbaası A.S , İstanbul
1978 .
- Celâl Esad Ersever : Sanat Ansiklopedisi, (1۴1)
Beş Gild . Millî Eğitim Basımevi, İstanbul , 1983 .
- — — — — : Türk Sanatı, Ozkur (1۴۲)
Ofset , İstanbul , 1984 .
- Cihat Soyhan : Meden Sanatı, Antika, Sayı 26, ss.9-16 (1۴۳)
İstanbul, 1987 .
- Evliya Çelebi : Seyahatnamesi , ununcu Cilt , (1۴۴)
Üşdal Neşriyat , İstanbul , 1966 .
- Firuze Preyger : Bayram Tahtı , Etnoğrafya (1۴۵)
Derneği , S: x111,ss.71-75 İstanbul, 1973 .
- Fulya Bodur : Türk Maden Sanatı , Türk Kültürüne (1۴۶)
Hizmet Vakfı Sanat Yayınları : 2 , İstanbul 1987 .
- Gülcan Kongaz : Tombaklar, Topkapı Sarayı (1۴۷)
Müzesi : 12,yapı ve Kredi Bankası Kültürne Sanat
hizmetlerinden , İstanbul , 1985 .
- Gündâğ Kayaoğlu : Bakır Dergah Kazanı, Antika (1۴۸)
S: 4,ss.35-37 , İstanbul, 1985

— — — — — : Mangallar, Antika , S:7 , ss. (149)
S : 7 , ss . 19 - 21 , Istanbul , 1985 .

Güner Inal : On Dokuzuncu Yuzyıldan Bazi (100)
Tombak Eserler, Sanat Tarihi Yilligi , S: x11 ,
ss. 91 - 100 , Istanbul , 1988 .

Ibrahim Ateş : Istanbul Yeni Cami ve Hünkar (101)
Kasri, Vakıflar Cenel Mudurlugu Yayinlari , Ankara .

Ibrahim Artuk ve Cevriye Artuk : Istanbul (102)
Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki Islâmi Sikkeler Katalogu .
Milli Eğitim Basimevi , Istanbul , 1970 .

Mehmet Önder : Yurt Dişı Müzelerinde Türk (103)
Eserleri , Kültür ve Turizm Bakanliğı Yayinlari : 533
Sanat Eserleri Dizisi : 3, Birinci Baski,Ağustos , 1983
Basimevi, Ankara .

Mehmet Zeki Kuşoğlu : Telkâri (Vavişi - Ğiftişi), (104)
İlgi , s:45, ss. 31-35 , Istanbul , 1986 .

Midhat Sertoğlu : Osmanli Türkleride Tuğra (100)
Başlangıcından Osmanli İmparatorluğunun Sonuna Kadar ,
Doğan Kardes Matbaacilik Sanayii A.S. ofset Tsislerinde
başilmistir , Istanbul , 1975 .

Muhiddin Serin : Hat Sanatimiz Tarihcesi (۱۵۶)
Malzeme ve Âletler Meskleri , Kubbealtı Neşriyâtı ,
İstanbul , 1982 .

Oktay Aslanapa : Yüzıllar Boyunca Türk Sanatı , (۱۵۷)
(14 . Yüzyıl) , Tifdruk Matbaacılık Sanayii A . S .
Devlet Kitapları , İstanbul , 1977 .

Perihan Çetin : Etnoğrafya Müzesindeki , Bakir Eseler (۱۵۸)
Uzerinde , Arstırma , Türk Etnoğrafya Dergisi, s:1, ss-
95 - 110 , Maarif Basımevi, Ankara , 1986 .

Sabahattin Batur : Tombak Ustüne Bir Araştırma , Sanat (۱۵۹)
Dünyamız, s:31, ss. 19 - 27 İstanbul, 1984 .

Süleyman Özkan : Filigran - Telkarî , İlgi, s.34, (۱۶۰)
ss . 33 - 35 , İstanbul , 1982 .

Suha umur : Osmanlı Badişah Tuğraları , İstanbul , 1980 (۱۶۱)

Tahsin Öz : İstanbul Camileri , ikinci Baskı Türk Tarih (۱۶۲)
Kurumu Basımevi , 1987, Ankara .

Tarcan Yılmaz : 16 Yüzyıl Maden Sanatı , Antike , S:26 (۱۶۳)
SS . 4 - 6 , İstanbul , 1987 .

Turgay Tezcan : Silahlar , Topkapı Sarayı Müzesi : (۱۶۴)
9 , Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve , Sanat Hizmetleri -
inden , İstanbul, 1983 .

- Ülker Erginsay : İslam Maden Sanatının Gelişmesi (175)
(Başlangıcından Anadolu Selcuklarının Sonuna Kadar),
Kültür Bakanilgi Yayinlari : 265, Turk Sanat Eserleri
Dizisi : 4 , Istanbul 1978 .

(الانجليزية)

- Arthur Lane : Later Islamic pottery persia, Suria, (177)
Egypt , Turkey, Faber And Faber, London .
- Arthur Uphampape : A Survey of persian Art, Vol. III (178)
Sorouh press , Tehran .
- Anthony Welch , Calligraphy In The Muslim World , (179)
Published in 1979, Dawson England .
- Charles Singer : History of technology Oxford , 1955 (180)
- Claude Humbert : Islamic Ornamental Design, Faber and (181)
Faber , London , Boston, 1980 .
- Cleves Stead : Decorative Animals in Moslem Ceramics . (182)
- David Talbot Rice : Islamic Art, Reprinted Thames and (183)
Hudson , London , 1979 .
- Douglas Barrett : Islamic Metal Work in the British (184)
Museum , Trustees of the British Museum, London, 1949 .

- Eva Baer : Metal Work In Medieval Art , Albany , (۱۷۴)
NewYork State University of NewYork press, 1983 .
- Farid Shafii : Simple Calyx Ornament in Islamic (۱۷۵)
Art (A Study In Arabesque) , Cairo University
prees , Cairo, 1956 .
- Geza Fehervari : Islamic Metal Work of the Eighth (۱۷۶)
to the fifteenth century in the Keir collection,
Faber And Faber Limited, London, 1976.
- Herbert Maryon And others : Metal Work And Ename- (۱۷۷)
lling(Aparactical Ireatise on Gold And Silver Smith-
Work And their Allied Crafts), Dover Publications
ING, New York,1971.
- Ilhan Aksit : Topkapi, Haset Kitabevi A.S. Aksit (۱۷۸)
Culture And Tourism publications,Istanbul , 1986.
- Istanbul : Anatolian Civilisations , Vol . III , (۱۷۹)
(Seljuk/ Ottoman) Topkapi place Museum, Istan-
bul , 1983 .
- James W. Allan : MetalWork of the Islamic World (۱۸۰)
The Aron Collection, First published by philip -
Wilson publishers, London , 1986 .
- Johan Ayers And Others : Oriental Art in the Victo- (۱۸۱)
ria And Albert Museum, first published in Associa-
tion With the Victoria And Albert Museum, Scala /
philip Wilson, London, 1983 .

- L . A . Mayer : Islamic Metal Workers And Their Works, Albert Kunding , Geneva , 1959 . (١٨٢)
- Marilyn Jenkins : Islamic Art In the Kuwait National Museum (The Al - Sabah Colication),first published for sotheby publication by philip Wilson Publishers, London, 1983 (١٨٣)
- M.S. Dimand : A handBook of Mohammedan Art, Scond-Edition, Revised And Enlarged , New York, 1944 (١٨٤)
- Mehmet Onder : The Museums of Turkey, Turkiye Is Bankasi A.S. Kultur Yayinlari Sanat Dizisi : 27 Dogus Matbaasi - prited in Turkey , 1977 . (١٨٥)
- Metin Sozen : The Evolution of Turkish Art and Architecture, Haset Kitabevi A.S. Istanbul . (١٨٦)
- Michal Levey : The World of ottoman Art, Thames And Hudson , London, 1976 . (١٨٧)
- Saad AL Jadir : Arab And Islamic Silver,Stacey international, London . (١٨٨)

Sotheby : Islamic Works of Art Carpets An Textiles, (١٨٩)
London Wednesday 13th April 1988 .

Tercan Esnaf. : Turkish Metal Work of the Ottoman (١٩٠)
period, University of London, So AS, thesis No. 817
1972 .

Yanni Petsopoulos And Others : Tulips, Arabesques, (١٩١)
And Turbans Decorative Arts from the ottoman Empire,
Alexandria press, London, 1982 .

(الفرنسية)

Celal Esad Erseven : Les Arts Decoratifs Turcs, (١٩٢)
Milli Egitim Basimevi, Istanbul .

Ekrem Akurgal And others : L'Art En Turquie, (١٩٣)
Office du Livre .

Gaston Migeon : Les Arts Musulmans , Paris Et (١٩٤)
Bruxelles, 1926.

Gaston Wiet : Cataloge Général Du Musée Arab Du (١٩٥)
Objets En Cuivre), Edition photographique
Edition originale Imprimerie De L'ifaoc, 1932,
Imprimeur : L'Organisation Egyptienne Generale De
Livre, 1984 .

Gorge Marcais : L'Art De L'Islam, Paris 1962 . (١٩٦)

(٣٨١)
(الالمانية)

Ernst Kuhnel : Islamische Klein Kunst, Klinkhardt (١٩٧)
And Bier Mann Braun shwelg Berlin, 1955 .

Ernst Petrasch : Die Turkenbeute, Herausg eben Von (١٩٨)
Badischen Lane Smuseum Karlsruhe, 1977.

Sammlung F. Sarre : Erzeugnisse Islamischer Kunst, (١٩٩)
Kommission Sverlag Von Karlw, Iltersemannin Leipzig
Berlin, 1906

(اليابانية)

トルコ文明展, 1985 . (٢٠٠)

(ج) الموسوعات :

- (٢٠١) نخبة من المتخصصين : الموسوعة العربية الميسرة ، المجلد الأول ، بإشراف
محمد شفيق غربال ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٥ م ، دار الشعب - مؤسسة
فرانكلين للطباعة والنشر .
- (٢٠٢) نخبة من المستشرقين : دائرة المعارف الاسلامية ، الترجمة العربية ، المجلد
العاشر .

ملاحظة : مصادر ومراجع سقطت أثناء الطبع :

- (٢٠٣) أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني : الجماهر في معرفة الجواهر ، طبعة
عالم الكتب ، بيروت ، وتوزيع مكتبة المتنبي بالقاهرة ، ومكتبة سعد الدين
بدمشق .
- (٢٠٤) أحمد متولى الغنح العثماني للشام ومصر من واقع الوثائق والمعادر التركية والعربية
المعاصرة ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٧٦ م
- (٢٠٥) مجمع اللغة العربية : معجم الفاظ الحضارة الحديثة وممطلحات الفنون ، طبعة
١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م ، الهيئة المصرية العامة لشئون المطابع الاميرية ، القاهرة .

المسألة الأولى

أولاً:

المعاجم

(١) معجم المصطلحات الواردة في الرسالة

بـ بـ بـ : كلمة فارسية ، وهى عملة تركية ترجع أقدم إشارة لها سنة ١٥٨٣ م ، ضربت أول الأمر من الفضة بقيمة أربع أقدجات ، ثم احتلت مركز الأقجة باعتبارها الوحدة النقدية التركية التى وزنها ١٦ قمحة (١١١ جم) وانخفض وزنها الى ربع ذلك فى أوائل القرن الثالث عشر الهجري ، وقل مافيها من فضة ، وفى نظام العملة المجيدية الذى أتبع سنة ١٨٤٤ م أصبحت البارة قطعة صغيرة من النحاس تضرب فى استانبول ومصر ويرادف اسم بارة فى مصر اسم الميدي أو المؤيدي نسبة الى مؤيد شيخ أحد سلاطين المماليك الجراكسة ، وتسمى نصف فضة ، ولا يزال لفظ فضة مستخدما عند العامة على أساس أن القرش يساوى ٤٠ فضة أو بارة ، الموسوعة العربية الميسرة ، بإشراف محمد شفيق غريال ، ٣٠٧/١ وعبدالوهاب بكر: ن.م.س ، ص ١٠٢

بـــــــــــــــــاروك : كلمة برتغالية الأصل معناها الغريب أو المحور عن أصله ، وقد أطلقت على الأسلوب الخزفي الذى ساد فى العمارة الكاثوليكية فى البلدان الأوربية وأمريكا اللاتينية بعد ١٦٠٠ م . وهو فن الأفراط الخزفي ، البحث ص ٣٠٣ - ٣٠٤ .

بـاشــــــــــــا : لقب فارسي الأصل أطلق في أول الأمر على الأمراء، ثم منح لكبار رجال الدولة من وزراء وولاة وقادة عسكريين من الحازين على رتبة لواء ومافوقها، كما تلقب به كبار التجار والملوك ومحافظوا المدن ،

البحث ص ٢١١ .

بـ_____راد : الوعاء الذى يقدم فيه الشاي .

برشـــــام : مسمار يدق رأسه بعد وصل جزئين حتى لا يظهر له أثر.

برششمه : أسلوب من أساليب طريقة التوصيل ، البحث ص ٥٢ - ٥٣.

بسم الله الرحمن الرحيم : مكبس عمودي يتوسط السلندر .

بـ : كلمة تركية معناها الكبير ، وقد أطلق هذا اللقب

على الأمراء وأبناء السلاطين ، وفي العصر العثماني

أطلق على حكام الولايات ثم على العسكريين الحائزين

على رتبة قائم مقام وأمير الآلاي ، البحث ص ٢١٢

بوتقه : من " بوتة " الفارسية ، ومعناها الوعاء الذي

يُذِيبُ فِيهِ الصَّانِعَ الْمَعْدَنَ . الْعَنَيْسَى : ن . م . س ،

ص ١٤ •

بـــــــــــــــودق : أنظر بوتقة .

بـــــــــــــــورق : مشتق من برق أى لمع ، وهو ملح حاصل من الحامض

البورقي النظرون وهو مساعد صهر أثناء عملية لحام

الذهب أو الفضة أو النحاس •

بـــــــــــــوری : آله تخرج لها ، وتستخدم في تميع اللحم على

العمل المعدني المراد تلحيمة .

بــــــــــــوق : كلمة لاتينية مرادفة للصور والناقور والنفير التي

ينفخ فيها ، والمقصود بها هنا عنصر زخرفي نفوذ

ببالاث المعدني العثماني على شكل البوق .العنيسي:

• ن • م • س • ص ١٤ •

بيـــــرق : فارسي (بيارق) ، وتعنى الراية والعلم واللواء ،

العنيسى : ن . م . س ، ص ١٥ .

بيضاء : إحدى مكونات الطغراء ، وتنفذ في الجهة اليسرى

المقابلة لمنتصف المنتصب الأخير من منتصبات الطغراء

• البحث ص ٢٧٢ - ٢٧٣

(ت)

تــــــاج : عنصر زخرفي هندسي ، البحث ص ٣١٠ - ٣١١ .

تبســــــــــــى : وعاء قليل العمق ، أصغر من الصينية وأكبر من

الصحن ، وتوضع فيه الفناجين والأكواب.

تخت : كلمة فارسية تعنى الكرسي الذي يجلس عليه السلطان

- تخمير : عملية تعريف العمل المعدني للحرارة أثناء التشكيل
- تسرس : شكل هندسي بسيط يعد أحد مكونات الطبق النجمي حيث يحتل المركز ويأخذ عادة شكلا نجميا ، بحيث تدور حوله اللوزات والكندات ، البحث ص ٣٠٩ .
- ترصيع : أسلوب تثبيت الأحجار الكريمة على سطح الاعمال المعدنية
- تشبيك : إحدى طرق تشكيل الأثاث المعدني وتعرف باسم شفتشى .
- تشفير : عبارة عن بروز الى الخارج عن حواف الفوهات، وخاصة فى الأوانى أو الأوعية ، البحث ص ٤٢ - ٤٣ .
- تشكيل طغرائي : هو التوقيع الذى يأخذ شكل طغراء .
- تطبيق : أسلوب الحفر على المعادن الرخيصة ثم تملأ الحفر بمعادن ثمينة كالذهب والفضة .
- تعلية : أداة للزينة تتدلى من السقف .
- تعميق : إحدى عمليات الطرق ، وتتم عن طريق قوالب خشبية مماثلة لشكل العمل وحجمه ، البحث ص ٤٠ .
- تفريغ : أحد الأساليب المتبعة فى زخرفة المعادن ، وذلك عن طريق إجراء الثقوب بالموضع المراد زخرفته .
- تفسيره : أوعية صغيرة يوضع فيها لبان وزعفران وماشبههما ، ثم تقدم مع الطعام ليتناول مابها حال الانتهاء من الأكل ، بغرض إكساب الفم رائحة زكية .
- تقبيب : تغيير شكل المعدن من مسطح الى شكل مقوس أو مقبي، البحث ص ٣٩ - ٤٠ .
- تكفيت : أنظر تطبيق .
- تلحيم : إحدى وسائل توصيل أجزاء العمل المعدني ببعضها البعض ، البحث ص ٥٣ .
- تلكارى : كلمة فارسية تعنى صناعة السلك أي شفتشى ، البحث ص ٤٨ .
- تنزيل : أنظر تطبيق .
- تنكار : انظر بورق
- توريق : الزخرفة الاسلامية المورقة .

توصية — ل : هي الطريقة التي يتم فيها وصل الاجزاء المعدنية ببعضها البعض .

(ث)

ثريــــــــــــا : وسيلة اضاءة تعلق بمنتصف السقف ، وهى مكونة من عدد من المزايت أو المصابيح التى تدور حول قائم الثريا فى تناسق بديع .

(८)

جدياًـــ : وحدة هندسية مكونة من خطين متعرجين، يسيران بالتوازي ويتداخلان مع بعضهما ليشكلا ما يشبه ضفيرة شعر الرأس ،

البحث ص ٣٢٣ .

جــزوه : وعاء صغير له مقبض طويل تقدم فيه القهوة .

جمـــــع : زيادة سمك المعدن ،

(८)

حجاج : من سافر الى الأماكن المقدسة وأدى فريضة الحج ،
البحث ص ٢١٢ .

حفر : النقر على المواد الصلبة بأدوات أصلب منها لعمل أشكال زخرفية وكتابية •

حنفيــــــــــــه : وعاء كبير له صنوبر من أسفله يحفظ فيه الماء
الصالح للشرب .

(خ)

خاتم سليمان : وحدة هندسية يتم تنفيذها عن طريق مثلثين أو مربعين يتداخلان مع بعضهما عكسيا ، البحث ، ص ٣١٦ - ٣١٧ .

خاتـون : كلمة تركية معناها السيدة ، البحث ص ٢١٣ .

خادم الحرم الشريف النبوي: الذى يقوم بالخدمة الفعلية فى مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة المنورة ، البحث ص ٢١٣ .

الخاقــــــــــــــــان : لقب تركي مركب تلقب به السلاطين العثمانيون

الأوائل ، البحث ص ٢١٣ .

خـان : لقب تركي أطلق على شيوخ أمراء قبائل الترك، ثم

على الولاية ، ثم صار في العصر العثماني مرادفا

لأسم السلطان ، البحث ص ٢١٣ - ٢١٤ .

خانم : آنظر خاتون .

خديـو : فارسية معناها الملك أو الأمير ، وفي التركية

• تعنى وزير ، العنيسى : ن • م • س ، ص ٢٤ •

خرزیه : عنصر زخرفی عبارة عن كرات صغيرة متتابعة ، البحث

ص ۳۲۴ •

خـ_____رط : إحدى طرق تشكيل الآثاث المعدني ، وذلك بخرط الأعمال

المراد تشكيلها على آلة خاصة تسمى مخرطة .

حضر : إحدى عمليات الطرق ، وتماثل الجمع من حيث استخدام

الأدوات والاقبال من القطر .

خطــــــــــــاف : قضيب معدنى معكوف الرأس .

خطاويه : زخرفة تركية قريبة من الطبيعة منسوبة الى اقليم

الخطا بترکستان الشرقية •

خليفة : خليفة الرجل الذي يحيى بعده ، وقد أستخدم هذا

اللفظ بصفة رئيسة لقبا على الحاكم الأعلى للدولة

الاسلامية ، البحث ص ٢١٤ .

(د)

درج البلسف : صندوق معدني داخل المرزبة .

درفله: هو أسلوب تشكيل الحديد وهو فى حالة عجينة بين

درافیل تعصره الى الشكل المطلوب .

دفع : أسلوب صناعي تبرز بواسطته الزخارف على سطح المعدن

من الوجهين سواء أكان الدق خارجيا أم داخليا .

دله : وعاء تقدم فيه القهوة العربية .

دورق : وعاء كمثري الشكل ذو رقبة طويلة وفوهة ضيقة يشرب منه .

دوكمه جى : كلمة تركية بمعنى السباك . البحث ص ۲۱۵ .

(د)

ذراع : أحد المكونات الرئيسية للطغراء ،وهي التي تمتد من البيضة لتخترق المنتصبات لتنتهي على يمين الطغراء

(۷)

رایۃ : أنظر بـیرق •

رطــــــــــــــل : وحدة وزن تساوى (١٢) أوقية .

روكوكو — : أسلوب زخرفي أوربي يميل الى الرقة ويعتمد فى عناصره على الأوراق والفروع النباتيه والمحاريات البحرية ، البحث ص ٣٠٤ - ٣٠٥ .

رومى : زخرفة تركية مركبة محورة عن الطبيعة .

ريبوسومى : أنظر تشبيك •

ريــــــــــــم : مادة دهنية لزجة الملمس رمادية اللون تطفو على
مرقة اللحم أثناء الطبخ .

(ز)

زبـديّة : وعاء مماثل للطاسة ولكنه أصغر منها .

زلفــــة : أحد العناصر المكونة للطغراء ، وهى التى تنحدر من رأس المنتصب الى الشمال ، وأحيانا تخترقه من اليمين .

زَمْزِمِيَّةٌ : وعاء يحفظ فيه الماء ويمكن حمله ليشرب منه أثناء السفر .

زنبقة : من " سنبه " الفارسية ، وتعنى السيخ الحديدي الذى يستعمل فى تنظيف البندقية ، ثم دخلت العامية بمعنى

الآلة التي يثقب بها. نخبة من الاساتذة: ن. م. س، ص ٢٢٤.

(س)

ســـــــــــــــباك : الصانع الذى يقوم بعملية صب المعدن فى قوالب
مخصصة .

ســـــــــــــــــبــــــــــــــــك : طريقة صب المعدن فى قوالب .

سببیکه : المعدن الناتج من خلط فلزین أو أكثر ثم صهرهما .

ســـــحارة : صندوق كبير تحفظ فيه الأغراض الشخصية .

ســــــــــــراج : إحدى وسائل الإضاءة ، وهو أصغر من الثريا وأقل
من حيث عدد المزايت أو الشمعات .

سعة نخيلية : زخرفة على شكل سعف النخل .

سكرة: الوعاء الذى يحفظ فيه السكر .

كَيْن : الاداة التي يقطع بها .

ســـــــــــــــــلطان : من السلاطة بمعنى القهر، ولذلك أطلق على الحاكم ،
كما ورد فى القرآن الكريم بمعنى الحجة والبرهان ،
ومنذ فجر الاسلام أُستخدم للدلالة على سلطة الحكومة ،
ثم صار نعتا فخريا على عظماء الدولة ، فلقبها عاما
بعد أن تغلب ملوك الشرق على الخلفاء ، كما أطلق
على المستقلين من الولاة ، وفى العصر السلجوقي
أُستخدم لقبها عاما على السلاجقة ، وفى العصر العثماني
أُستخدم ليدل على رئيس الدولة ، البحث ص ٢١٥

سلطانيّة : وعاء الشربة .

ســــلندر : جسم أسطوانى مثبت فى قاعدة المرزبة .

ســـــموار : إناء يوضع فيه الماء المغلي للأخذ منه أشنــــاء

تقديم الشاي •

السَّنَابُذُ : تعريب سنبادة وهو حجر مسن. ادى شير بن م. ص ٩٤ .

سَنَجَق : فى الفارسية سنجق وفى التركية سنجاق وهى مرادفة

للواء وعلم وراية، طوبيا العنيسي :ن.م.س، ص ٣٧ .

سندال : كلمة فارسية ، والسندال كتلة من الحديد أو الصلب

يوضع عليها المعدن لطرقه عند تشكيله بالحدادة .

• نخبة من الاساتذة : ن.م.س ، ص ٢٢٥ .

سوسون : هى اللالة وشقائق النعمان ، زهرة جميلة من فصيلة الزنبق ، وقد إحتلت مكانة مرموقة فى نفوس الاتراك وفنونهم .

ســــــــــــيد : فى اللغة المالك ، وقد أُطلقت لقباً عاماً على
الاجلاء من الرجال ، ثم أُصطلح إطلاقها على أبناء
على بن أبى طالب رضي الله عنه ، ثم أُطلقت على
الولاة والوزراء، ومنذ العصر الأيوبي تلقب بها
أفراد الأسرة الحاكمة ، البحث ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(ش)

شــــــــــــــب : مادة مثبتة للأصباغ .

شــــــــــــــريفة : مؤنث شريف من الشرف والعلو والرفعة ، ثم أطلق
اللفظ على أبناء فاطمة الزهراء رضي الله عنها،ثم
بدلالات مختلفة منذ العصر المملوكي ، البحث ص ٢١٦ .

شـــــــارة : أنظر تشفير .

شفتش : أنظر تشبيك

شــــــــــــماعة : موضع الشمع فى الشمعدان ، أى فوهة الشمعدان،
البحث ص ١٠٢ .

شـــــــمعدان : إحدى وسائل الاضاءة المعروفة .

شہزادہ : تقابل امیر ، آى من أبناء الأسرة الحاكمة ، البحث
ص ۲۱۶ .

شـــــوكة : أداة يوكل بها ذات مقبض طويل ينتهي فى رأسه
 بشعب متعددة •

شـــــــيخ : فى اللغة الطاعن فى السن ، وربما قصد به من يجب توقيره وكان يطلق على كبار السن والعلماء ثم أصبح مجال استخدامه واسعا ، البحث ص ٢١٦ - ٢١٧ .

(ص)

صاحب : بمعنى المعاشر ثم أستخدم نعتا خاصا فى العصر

- البويهى ، ثم صار لقبا على من تولى الوزارة ، وفى
العصر العثماني أطلق مفردا على المالك ومركبا
بدلالات مختلفة بمعنى المهابة والتوقير ، البحث ص ٢١٧ -
٢١٨ : الوعاء الذى يوضع فيه الصابون مسحوقا أم قوالبا .
صحن : وعاء صغير عميق تقدم فيه المأكولات .
صدر أعظم : وظيفة عرفت فى العصر العثماني تقابل اليوم رئيس
الوزراء ، البحث ص ٢١٨ .
صينيعة : الوعاء الذى توضع فيه الصحون الصغيرة المعبأة
بالأطعمة ، أو يفرغ فيه الطعام مباشرة ، وهو أكبر
من التبسي .

(ض)

- ضراب : الذى يقوم بعملية الطرق على المعادن .

(ط)

- طاسنة : وعاء صغير أكبر من الزبدية .
طبق نجمى : وحدة هندسية إسلامية تتألف من ترس ولوزات وكندات
طرق : هى العملية التى تشكل على وفقها الصفائح المعدنية
وتحويلها الى أعمال ، بواسطة الضرب بالمطرقة .
طست : وعاء كبير يغسل فيه .
طغراء : هى العلامة أو التوقيع الذى يحمل اسم السلطان
والقابه تم تشكيلها على هيئة مخصوصة بأعلى
الفرمانات والأوامر الصادرة بالقلم الخاص بها
لتكون علامة واضحة ومميزة تدل على صحة المكتوب
ونفوذه . البحث ص ٢٧٢ .

- طومار : هو الدرج أو الملف المتخذ من البردي أو الورق
وكان يتكون من عشرين جزءا يلصق بعضها ببعض فى
وضع أفقى ثم يلف على هيئة أسطوانة ، وكان $\frac{1}{4}$ الدرج
يسمى الطومار ، وكان يكتب عليه بخط نسخي كبير عرف
 بخط الطومار ومنه تولد خط الثلث .
محمد عبدالعزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية
فى العصر العثماني ، ص ١٧٥ .

(ظ)

ظل الله : يشير هذا اللقب الى أن صاحبه يُلجأ اليه من الجور والظلم ، البحث ص ٢١٨ .

(ع)

عثمانيــــــــــــــــة : زخرفة عبارة عن خليط من الخلاوية والرومية .
عروــــــــــــــــة : قطعة من الزهر ذات فتحات على يسار الفخذ الثابتة بالمخرطة ، الغرض منها تثبيت محاور الترس الموصلة لحركة دوران قلب المخرطة .
علــــــــــــــــم : أنظر بيرق .
علمــــــــــــــــدار : حامل العلم ، البحث ص ٢١٨ - ٢١٩ .

(غ)

غــــــــــــــــازى : المجاهد فى سبيل الله ، البحث ص ٢١٩ .
غــــــــــــــــراب : أسطوانة أفقية الوضع بأعلى فخذ المخرطة .
غلايــــــــــــــــة : الوعاء الذى يغلى فيه الماء ، مجمع اللغة العربية :
ن . م . س ، ص ٢٥ .

(ف)

فخــــــــــــــــذ : أداة يثبت بينها العمل المعدني المراد خرطه .
فرشــــــــــــــــة : قاعدة مخرطة اليد .
فقيــــــــــــــــر : من القاب التواضع والتذلل لله سبحانه وتعالى ،
البحث ص ٢١٩ .
فقيــــــــــــــــه : فى اللغة من فقه أى صار الفقه له سجية ، وقــــــــــــــــد أطلق فى أول الأمر على قراء القرآن الكريم ، ثم على من تبخر فى العلوم الشرعية . البحث ص ٢١٩ - ٢٢٠ .

(ق)

قاديــــــــــــــــن : تحريف لخاتون ويطلق على الجارية التى نالت أعلى درجة فى القصر السلطاني ، البحث ص ٢٢٠ .

- قــــــــــــــــار : الزفت (البياض) .
- قاضى القضاة : رئيس القضاة وكبيرهم . البحث ص ٢٢٠ .
- قالــــــــــــــــب : الوعاء الذى يأخذ شكل العمل المعدني المراد سكبه المعدن فيه وعادة مايكون من الفخار .
- قبه وتريــــــــــــــــة : أى التى سُكِّلَ سطحها على هيئة قضبان فى توازن بديع
- قبــــــــــــــــودان : رئيس أو قائد السفينة ، البحث ص ٢٢٠ .
- قــــــــــــــــدر : الوعاء الذى تطبخ فيه الأطعمة .
- قرنفــــــــــــــــل : زهرة طيبة الرائحة ، وهى عنصر زخرفي شاع إستخدامه فى العصر العثماني .
- قطــــــــــــــــران : إسم يطلق على المادة العضوية القائمة اللزجة التى تتكون من التقطير الاتلافي للخشب أو الفحم أو من تحلل المواد العضوية بالحرارة .
- قلــــــــــــــــب : النواة التى توضع فى قالب السبك لتترك الفراغ المطلوب بعد تجمد المعدن ، ولتكون حدود المصبوبة التى لايمكن تشكيلها بواسطة النموذج مثل الثقوب والفراغات ، البحث ص ٤٥ .
- قلــــــــــــــــووظ : المسمار المسنن .
- قمقــــــــــــــــم : الوعاء الذى يوضع فيه العطر .
- قنديــــــــــــــــل : أنظر سراج .
- قنطــــــــــــــــار : وحدة وزن تساوى ١٠٠ رطل . وصف مصر ، ٢٣/٦ .

(ك)

- كــــــــــــــــأس : الاناء الذى يشرب منه .
- كانــــــــــــــــون : الموقد الذى يوضع فيه الجمر .
- كبشــــــــــــــــة : أداة تغرف بها الاطعمة ، وهى أكبر من المعلقة .
- كرســــــــــــــــى : أحد المكونات الرئيسية للعثمان .
- كرسى العــــــــــــــــرش : أنظر تخت .

- كرنـــــــــدازي : وحدة هندسية تشبه الحرف الأفرنجي (٧) تنفذ
 عادة داخل دائرة فى أوضاع متعددة .
- كريـــــــــم : الخالص من اللؤم ، ثم أطلق بدلالات مختلفة منها
 الإشارة الى صلة الأخوة ، البحث ص ٢٢٠ .
- كنـــــــــدة : إحدى مكونات الطباق النجمي حيث ترتب إشعاعيا حول
 المركز (الترس) .
- كنـــــــــكة : أنظر جزوه .
- كـــــــــوز : الوعاء الذى يصب فيه الماء ثم يشرب منه .

(ل)

- لالـــــــــة : أنظر سوسن .
- لحـــــــــام : مادة معدنية تنصهر عند درجة حرارة منخفضة عن تلك
 التى ينصهر عندها المعدن المراد لحامه ، البحث ص ٥٠-٥٢ .
- لـــــــــوزة : شكل هندسي رباعي الأضلاع يرتب حول الترس فى الطباق
 النجمي بشكل إشعاعى ، بحيث تقع أطرافه على محيط
 دائرة حقيقية ، البحث ص ٣٠٩ .

(م)

- ماســـــــــورة : أنبويه طويلة مجوفة .
- مالـــــــــك : خلاف المملوك ، وهو من الألقاب الملكية فى العصر
 الاسلامي التى ترد مفردة ومركبة ، البحث ص ٢٢١ .
- مبـــــــــخرة : الاداة التى يوضع فيها الجمر والعود ليتبخر به .
- محمـــــــــس : الاداة التى يحمس فيها البن والحمص وماشابه ذلك .
- مخرطـــــــــة : الالة التى يخرط عليها .
- مديـــــــــن : أنظر باره
- مرزبـــــــــة : آلة تستخدم للطرق .
- مروحة نخيلية : ورقة نباتية ثلاثية الفصوص .
- مزهريـــــــــة : الوعاء الذى توضع فيه الزهور

- مساعـد اللحـام : محلول مكون من حامض الهيدر وكـلوريك وقطع التوتيا
البحث ص ٥١ .
- مسمـار : كل مايدق ليدخل فى جزئين ، بغرض توصيلهما ببعضهما
مصباح : أنظر سراج .
- مصباح الظلام : نعت به الرسول صلى الله عليه وسلم الذى حمل مشعل
الاسلام مبددا به ظلمات الجاهلية ، البحث ص ٢٢١ .
- مطبـقية : عدد من الطاسات التى توضع فوق بعضها بين قائمين
بعد وضع صنف مختلف من الطعام فى كل طاسة .
- مطحـنة : الآلة التى يسحق فيها .
- مطرقة : الاداة التى يطرق بها على المعادن .
- مظفر : من الظفر وهو النصر ، بمعنى أن المتلقب به . نظرا
لتقواه وصلاحه فقد أيده الله ونصره على الأعداء ،
البحث ص ٢٢١ .
- معلـم : إسم لوظيفة أو لقب للصانع الماهر الذى يتمتع
بشئ من الاشراف على غيره من الصناع ، أو كان له
فضل فى تعليم غيره من أبناء حرفته ، البحث ص ٢٢١ - ٢٢٢ .
- مغـراف : الوعاء الذى يغرف به الماء .
- مفتـاح : وحدة هندسية على شكل (Z) فى الخط الافرنجى ،
البحث ص ٣٢٢ .
- مقصية : وحدة هندسية عبارة عن خطين متوازيين يتداخلان مع
بعضهما بما يشبه شكل المقص ، البحث ص ٣٢٣ .
- ملعقة : أداة يتناول بها الطعام .
- ملقـط : أداة يلتقط بها الفحم وقوالب السكر والثلج .
- مملـحة : الاداة التى يحفظ فيها الملح .
- منتصـب : أحد المكونات الرئيسية للطغراء ، والمنتصبات هى
مدات الألف واللام فى الطغراء .
- منـزة : انظر كندة .
- مهيـز : الذى يوضع فيه الطفل ، شريطة أن يكون قابلا للتحريك .

- مؤيد بنصر الله : أنظر مظفر
نبــــــــــــــــــــــراس : أنظر سراج .
نجفــــــــــــــــــــة : أنظر ثريا .

(ن)

- نيلــــــــــــــــــــو : أسلوب صناعي ينفذ بالمعادن وخاصة الفضة ، حيث
تحفر الأشكال الزخرفية المرغوبة على سطح المعدن
ثم تملأ بمادة سوداء اللون ، البحث ص ٦٢ - ٦٤ .

(هـ)

- هــــــــــــــــــــــــون : وعاء معدني مجوف يطحن فيه .

(و)

- والــــــــــــــــــــده : يشير الى الأم ، البحث ص ٢٢٢ .
وزيــــــــــــــــــــر : كلمة عربية اختلفت في اشتقاقها ، والوزير هو الذي
يعاون الحاكم ، البحث ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .
وكيــــــــــــــــــــل : الذي ينوب عن آخر في القيام ببعض أعماله . البحث
ص ٢٢٣ .

(ي)

- يشــــــــــــــــــــم : حجر كريم قريب من الزبرجد لكنه أكثر شفافية وشفاء
منه ، وأجوده الرزين ثم الأخضر فالأبيض . أدى شير:
ن . م . س . ص ١٦٠ - ١٦١ .

(۲) معجم الفقاظ الأوانی والأدوات
المعتمدیة
(عربی - ترکی - فارسی - انجلیزی)

معجم رقم

(٢)

معجم بالفاظ الاوان المعدنية

(عربي ، تركي ، فارسي ، انجليزي)

جمع وتصنيف ومقابلة ناصر بن علي الحارثي

رقم مسلسل	اللفظ			
	العربي	التركي		الانجليزي
	آصيل ومغرب	قديـم	حديـث	الفارسي
١	ابريق	ابريق	ibrik	آبريز
٢	براد	شايدانلق	Caydanlik	چاينك
٣	تبسى	تبسى	Tepsi	غورى
٤	تعليقه	آصقى	Aski	آويزان
٥	تفسيره	-	-	-
٦	شريا	آويزه	Avize	قنديل
٧	جزوه ، كنهه	جزوه	Cezve	قهوه دانى
٨	حنفيه (زير)	-	Serbet	شيردهن
٩	دله	گوگووم	Gugum	قهوه دانى
١٠	دورق	صراخى	Surahi	صراخى
١١	زبديه	جانق	Canak	مسكه دانى
١٢	زمزميه	مطره	Matara	زمزميه
١٣	سحاره	صندوق	Sandik	صندوق
١٤	سكريه	شكرلك	Sekerlik	قنذ دانى
١٥	سكين	بيجاق	bicak	چاقو
١٦	سلطانيه	سلطانيه	Kapakli-Tas	سربوش تاس
١٧	سموار	سموار	Semaver	سماوار
١٨	شمعدان	شمعدان	Samdan	شمع دان
١٩	شوكة	جاتاك	Catal	جنگال، بنجه
٢٠	صباڤه	صابونلق	Sabuluk	صابون دانى
٢١	صحن	طبق ، صحن	Tabak, Sahan	پشقاب
٢٢	صينيه	سينى	Sini	جبنى
٢٣	ظرف فنجان	فنجان قابى	fincan kabi	بياله دانى
٢٤	طاسه	طاس	Tas	تاس

اللفظ					رقم مسلسل
الانجليزى	الفارسى	الترکى		العربى	
		حديث	قديم	آصيل ومعرب	
Basin	تشت	Legen	لَغن	طست	٢٥
Boiler	آبجوش	Su Kaynatacagi	گوگوم	غلايه	٢٦
Cauldron	ديک	Kazan	قازان	قدر	٢٧
RoseWater	کلاب دانى	Gulebdan	قولبدان	قمقم	٢٨
Lamp	چراغ	Kandil	قندیل	قندیل	٢٩
Cup	کاس	Kupa	کوب	کاس	٣٠
Brazier	منقل	Mangal	منقل	کانون	٣١
Ladle	کفگیر	Kepce	کچه	کشه	٣٢
Diwan	تخت	taht	تخت	كرسى العرش	٣٣
Jug	کوزه	Testi	دستى	کوز	٣٤
Incense-Burner	خوشبویى دانى	Buhurdan	بخوردانلق	مبخره	٣٥
Coffee Roaster	تاوه	Tava	طاوه	محمس	٣٦
Vaze	گلدانى	Vazo	وازو	مزهریه	٣٧
Tiffin	طعام دانى	Safer Tasi	سفر طاسى	مطبقیه	٣٨
Mill	آسیا	Degirmen	دکر من	مطحنه	٣٩
Spoon	قاشق	Kasik	قاشوک	ملعقه	٤٠
Dipper	آبکیر	Masrapa	مشربه	مغراف	٤١
Tong	آتشکیر	Masa	ماشه	ملقاط	٤٢
Salt Celler	نمک دانى	Tuzuluk	توزلق	مملحه	٤٣
Cradle	کھواره	Basik	باشیک	مهن (هندول)	٤٤
Mortar	هاون	Havan	هوان	هون (هوند)	٤٥

(۳) معجم مصطلحات طرق تشکيل الأواني والأقداس
المعدنية

(عربی - ترکی - انجلیزی)

معجم رقم

(٣)

معجم بأسماء طرق تشكيل الاواني المعدنية

(عربى - تركى - انجليزى)

انجليزى	اللفظ				رقم مسلسل
	الترکى		العربى		
	حديث	قديم	المقترح	الشائع	
HAMMERING	DÖME	دومه	-	طرق	١
CASTING	DÖKÜM	دوكمه	-	سبك ، صب	٢
SPINING	TORNADA ÇEKME	طورنادا شكمه	-	خرط	٣
FILIGREE WORKE	TELKARİ	تلکارى	تشبيك	شفتشى	٤
-	-	-	توصيل :	- :	٥
SOLDERING	KAYNAK	قاينق	-	أ / تلحيم	
RIVETING	PERCİN	برشين	-	ب / برشمه	
SOLDERING	LEHİM	لحيم	-	ج / لحام	

(۴) معجم مصطلحات اسلامیہ نقیذ کتب و الزخارف
(عربی - ترکی - انجلیزی)

معجم رقم

(٤)

معجم بأسماء أساليب تنفيذ الزخارف والكتابات

بالأولوية المعدنية

(عربي - تركي - انجليزي)

انجليزى	اللفظ				رقم مسلسل
	تركى		عربى		
	حديث	قديم	المقترح	الشائع	
INGRAVING	OYMA	أويمه	-	حفر :	١
-	KAZIMA	درين أويمه	-	أ/غائر (عميق)	
-	CALMA	-	-	ب / حز	
RELIEF	KABARTMA	قابرتما	-	ج / بارز	
-	-	-	-	د / مائل	
ENAMELLING	EMAYE	مينا	-	مينا	٢
NIELLO	SAVATLAMA	نيلى	تسويد	نيلى	٣
BLATING	TOMBAK	طومباق	-	طلاء	٤
STONE-SETTING	KAKME	ترصيع	-	ترصيع	٥
INLAYING		قاقمة	-	تكفيت	٦
PERCIENS	KASME	كسمه	-	تفريغ (تخريم)	٧
REPOUSÉE	REPOUSSEE	قابرتما	دفع	ريبوسى	٨

ثانیہ:

اجبِ کدول
موسم

(١) قائمہ بأسماء السلاطين العثمانيين

جدول رقم
(١)

قائمة بأسماء السلاطين العثمانيين (حياتهم ومدة حكم كل واحد منهم وشهرته)

الاسم	مولده	توليته السلطنة	وفاته	ممره			مدة سلطنته			شهرته
				س	ل	س	س	ل	س	
١ عثمان أولقرول بن سليمان شاه التركمانى	٦٥٦ هـ	٦٦٩ هـ	٧١٦/٩/٢١ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازى
٢ أورخان بن عثمان أولقرول	٦٨٠ هـ	٧١٦/٩/٢١ هـ	٧٦١ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣ مراد (الأول) بن أورخان	٧٢٦ هـ	٧٦١ هـ	٧٦١/٨/١٥ هـ	-	-	-	-	-	-	خداوند كار
٤ بايزيد (الأول) بن مراد الأول	٧٤٨ هـ أو ٧٦١ هـ	٧٦١/٩/٤ هـ	٨٠٥/٨/١٥ هـ	-	-	-	-	-	-	بلديرم
٥ محمد (الأول) بن بايزيد الأول	٧٨١ هـ أو ٧٩١ هـ	٨١٦ هـ	جمادى الأولى سنة ٨٢٤ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازى جلس
٦ مراد (الثانى) بن محمد الأول	٨٠٦ هـ	٨٢٤ هـ	٨٥٥/١/١٠ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازى
٧ محمد (الثانى) بن مراد الثانى	٨٢٣ هـ	٨٥٥/١/١٦ هـ	٨٨٦/٢/٤ هـ	-	-	-	-	-	-	ابو الفتح والغازى (الناجى)
٨ بايزيد (الثانى) بن محمد الثانى	بين العيدين سنة ٨٥٧ هـ	٨٨٦/٢/٢٠ هـ	٩١٨/٢/١٠ هـ	-	-	-	-	-	-	الولى
٩ سليم (الأول) بن بايزيد الثانى	٨٧٢ هـ أو ٨٧٥ هـ	٩١٨/٢/٧ هـ	٩٦٦/١٠/٩ هـ	-	-	-	-	-	-	باوز
١٠ سليمان (الأول) بن سليم الأول	٩٠٠ هـ	٩٦٦/١٠/١٧ هـ	٩٧٤/٢/٢٢ هـ	-	-	-	-	-	-	القانونى
١١ سليم (الثانى) بن سليمان الأول	٩٢١ هـ أو ٩٢٠ هـ	٩٦٦/١٠/١٧ هـ	٩٨٢/٨/٨ هـ	-	-	-	-	-	-	سارى سليم
١٢ مراد (الثالث) بن سليم الثانى	٩٥٢/٥/٥ هـ	٩٨٢/٩/٨ هـ	١٠٠٢/٥/٨ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازى
١٣ محمد (الثالث) بن مراد الثالث	٩٧٤/١١/٧ هـ	١٠٠٢/٥/١٦ هـ	١٠١٢/٧/١٧ هـ	-	-	-	-	-	-	-
١٤ أحمد (الأول) بن محمد الثالث	٩٩٨/٦/١٢ هـ أو ٩٩٦ هـ	١٠١٢/٧/١٨ هـ	١٠٢٦/١١/٢٣ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازى بختى
١٥ مصطفى (الأول) بن محمد الثالث	١٠٠٠ هـ	١٠٢٦/١١/٢٣ هـ	١٠٤٨ هـ	-	-	-	-	-	-	الراشد
١٦ عثمان (الثانى) بن أحمد الأول	١٠١٢/٦/١٠ هـ	١٠٢٦/١١/٢٣ هـ	١٠٢٦/٧/٩ هـ	-	-	-	-	-	-	كنج عثمان
١٧ مراد (الرابع) بن أحمد الأول	١٠٢١/٥/٢٨ هـ	١٠٢٦/١١/٢٣ هـ	١٠٤٩/١٠/١٦ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازى
١٨ إبراهيم (الأول) بن أحمد الأول	١٠٢٤/١٠/١٢ هـ	١٠٤٩/١٠/١٢ هـ	١٠٥٨/٨/٨ هـ	-	-	-	-	-	-	-
١٩ محمد (الرابع) بن إبراهيم الأول	١٠٥١/٩/٢٧ هـ	١٠٥٨/٨/٨ هـ	١١١٤/٦/٨ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٠ سليمان (الثانى) بن إبراهيم الأول	١٠٥٢/٧/٢٥ هـ	١٠٥٨/٨/٨ هـ	١١٠٢/١٠/٢٥ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢١ أحمد (الثانى) بن إبراهيم الأول	١٠٥٢/١١/٦ هـ	١١٠٢/١٠/٢٥ هـ	١١٠٢/٦/٢٢ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٢ مصطفى (الثانى) بن محمد الرابع	١٠٧٤/١١/٨ هـ	١١٠٢/٦/٢٢ هـ	١١١٥ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٣ أحمد (الثالث) بن محمد الرابع	١١١٥/١/٢٣ هـ	١١١٢/٤/١٧ هـ	١١٤٩/٤/١٧ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٤ محمود (الأول) بن مصطفى الثانى	١١١٨/١/٢ هـ أو ١١٠٧/٩/٧ هـ	١١١٢/٤/١٧ هـ	١١٦٨/٢/٢٨ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٥ عثمان (الثالث) بن مصطفى الثانى	١١١٠ هـ	١١٦٨/٢/٢٨ هـ	١١٧١/٢/١٦ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٦ مصطفى (الثالث) بن أحمد الثالث	١١٢٩/٢/١٤ هـ	١١٧١/٢/١٦ هـ	١١٨٧/١١/٨ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٧ مبدالعجيد (الأول) بن أحمد الثالث	١١٣٧/٧/٥ هـ	١١٨٧/١١/٨ هـ	١٢٠٢/٧/١١ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٢٨ سليم (الثالث) بن مصطفى الثالث	١١٧٥/٥/٢١ هـ	١٢٠٢/٧/١١ هـ	١٢٢٣/٦/٤ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازى بهاسى
٢٩ مصطفى (الرابع) بن مبدالعجيد الأول	١١٩٢/٨/٢٦ هـ	١٢٢٣/٦/٤ هـ	١٢٢٣/٦/٢٨ هـ	-	-	-	-	-	-	الغازى
٣٠ محمود (الثانى) بن مبدالعجيد الأول	١١٩٩/٩/١٢ هـ	١٢٢٣/٦/٤ هـ	١٢٥٥/٢/١٩ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣١ مبدالعجيد (الأول) بن محمود الثانى	١٢٣٨/٨/١٤ هـ	١٢٥٥/٢/١٩ هـ	١٢٧٧/٢/١٧ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٢ مبدالعزير بن محمود الثانى	١٢٤٥ هـ	١٢٤٥ هـ	١٢٦٣ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٣ مراد (الخامس) بن مبدالعجيد الثانى	١٢٥٦ هـ	١٢٦٣ هـ	١٢٦٣ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٤ مبدالعجيد (الثانى) بن مبدالعجيد الأول	١٢٥٨ هـ	١٢٦٣ هـ	١٢٦٣ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٥ رشاد (مبدالعزير) بن مبدالعجيد الأول	١٢٦٠ هـ	١٢٦٣ هـ	١٢٦٣ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٦ محمد (السادس) بن مبدالعجيد الأول	١٢٧٧ هـ	١٢٦٣ هـ	١٢٦٣ هـ	-	-	-	-	-	-	-
٣٧ مبدالعجيد (الثانى) بن مبدالعزير	١٢٧٧ هـ	١٢٦٣ هـ	١٢٦٣ هـ	-	-	-	-	-	-	-

اعتمد الباحث فى هذا الجدول بمفحة رئيسه على :

* محمد ثريا : ن . م . س .

(٢) جدول يوضح درجة صلاة الصَّغُور التي
تستخرج منها المعادن

جدول رقم

(٢)

درجة صلابة الصخور التي تستخرج منها المعادن حسب تصنيف أ.م. بروتودياكوف

الدرجة	درجة صلابة الصخور	الصخر	معامل الصلابة
١	أعلى درجة من الصلابة	أكثر الأنواع صلابة مثل صخور الكوارتزيت والبازلت الكثيفة المتساكنة . بعض الأنواع الأخرى من الصخور ذات الصلابة الاستثنائية	٢٠
٢	شديدة الصلابة	صخور الجرانيت الشديدة الصلابة ، صخور بورفير الكوارتزيت ، الطين الصفحي السليكوني ، الصخور الرملية والجيرية شديدة الصلابة	١٥
٣	صلبة	صخور الجرانيت (الكثيفة) ، الصخور الرملية والجيرية الصلبة ، عروق الكوارتز ، الكونجلوميرت (الجلاميد) القوي ، خامات الحديد شديدة الصلابة	١٠
١٣	صلبة	الحجر الجيري القوي ، الجرانيت الضعيف ، الرخام القوي ، الدولوميت والبيرت والحجر الرملي الصلب	٨
٤	صلبة بقدر كاف	الصخور الرملية العادية ، خامات الحديد	٦
٥	صلبة بقدر كاف	الطين الصفحي الرطب ، الحجر الرملي الصفحي	٥
٥	متوسطة	الطين الصفحي الصلب ، الصخور الرملية الضعيفة ، الأحجار الجيرية الضعيفة ، الكونجلوميرت (الجلاميد) الضعيف	٤
١٥	متوسطة	أنواع الطين الصفحي الضعيف ، صخر المارل الكثيف	٣
٦	ضعيفة الى حد ما	الطين الصفحي الضعيف ، الأحجار الجيرية الضعيفة ، الطباشير ، الملح الصخري ، الجبس . التربة المتجمدة ، فحم الانثراسيت ، المارل العادي ، الصخور الرملية المتفتتة ، الزلط والحصى المتساكن ، التربة بالحجارة	٢
١٦	ضعيفة الى حد ما	التربة ذات الحصى ، الطين الصفحي المنهار ، الزلط والحصى المتساكن ، الفحم الحجري الصلب ، التالين المتحجر	١,٥
٧	ضعيفة	الطين الكثيف ، الفحم الحجري الضعيف	١
١٧	ضعيفة	الغرين الكثيف ، التربة الطينية ، الطين الرمل ، الخفيف ، الحصى	٠,٨
٨	ترابية	بقايا النباتات ، الخث ، الطين الرمل ، الرمال الرطبة	٠,٦
٩	سائبة	الرمال ، الصخور المنهارة ، الحصى الزئبق ، الفحم المستخرج ، التربة المكوية	٠,٥
١٠	مائعة	الرمال المتحركة ، تربة المستنقعات وغير ذلك من أنواع التربة الرطبة	٠,٣

نقلنا عن :

(٣) جدول يوضح خصائص المعادن التي صنعت
الأواني والأدوات المعدنية منها

يؤرخ أسماء رزاق المعادين الأساسيه التي مع الأثاث المعدني المشعني منها

جمع وتبنيق ناصر بن علي الحارثي مع افاضات للسادة

[illegible]

(٤) جَدْوَل يوضح خصائص الأحجار الكريمة
التي رُصِّعَت الأواني والأدوات
المعدنية بها