دراسة لصينية من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير من مصر في العصر العثماني (تنشر لأول مرة)

A Study of a Tray Made of Tinned Copper from Egypt in the Ottoman Period (Publication for the First Time)

أيمن مصطفى إدريس محمد

أستاذ مساعد- قسم الآثار الإسلامية- كلية الآثار- جامعة الفيوم.

ame00@fayoum.edu.eg

الملخص

تهدف هذه الورقة البحثية إلى دراسة صينية مصنوعة من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير، من صناعة مصر، في العصر العثماني، محفوظة بالمخزن المتحفي بالأشمونين، بمركز ملوي- محافظة المنيا- مصر، هذه الصينية تنشر، وتدرس لأول مرة، وقد اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي، بشكل رئيس، وتضمنت الدراسة شرحا وتوضيحا للمواد الخام، وطرق الصناعة والزخرفة، والقيم الوظيفية، التي تشتمل عليها هذه الصينية، كما تم تناول العناصر الزخرفية، على هذه الصينية؛ حيث تم شرح النقوش الكتابية، من حيث الشكل، والمضمون، وقد تضمنت هذه النقوش الكتابية صيغة من صيغ التملك، وأخرى تبين تابعية الأشخاص لبعضهم؛ وفقا للرتب الوظيفية، كما تمت مناقشة العلاقة الزمنية بين تاريخ الصناعة وتاريخ التملك، وقد أثبتت الدراسة وجود فارق زمني بينهما، في كثير من الأحيان؛ وبناء على ذلك، أرخت الدراسة هذه الصينية، كما سلطت الدراسة الضوء على الزخارف النباتية، والأشكال الهندسية، وتم شرح وتأصيل التصميم الزخرفي العام، لهذه الصينية، كما قامت الدراسة بتحديد مكان صناعة هذه الصينية، وقد أثبت أنها قد صنعت في مصر.

الكلمات الدالة: فنون، صواني، نحاس مبيض بالقصدير، أشغال المعادن، عثماني.

Abstract

This paper aims to study a tray, made of tinned copper, from the manufacture of Egypt, in the Ottoman period, preserved in Al-Ashmunein storehouse, in Mallawi town - Minia Governorate - Egypt, this tray is published and studied for the first time. The study based mainly on the analytical approach. This study included an explanation of the materials, techniques of manufacturing and decoration, and the functional values of this tray. The study, also, dealt with the decorative elements, of this tray; inscriptions were explained, in terms of form and content, these inscriptions included a formula of the ownership, as well as, another one of some relations between people, through career titles. The study discussed the relationship between the history of manufacture and the history of ownership, and proved that there is often a time difference between them; in the light of that, the study dated this tray back. The study, also, highlighted the floral and geometric decorations, then, explained, and rooted the general decorative design of this tray. The study determined the provenance of this tray, and proved that it made in Egypt.

Keywords: Arts, Trays, Tinned copper, Metalwork, Ottoman.

المقدمة:

تعد الصواني من أهم أنواع المنتجات التطبيقية الإسلامية، والتي كانت تؤدي دورا هاما في الحياة اليومية؛ نظرا لارتباطها بالطعام، والشراب؛ اللذَين يعتبران من أهم الاحتياجات الأساسية للإنسان.

والصواني: هي نوع من الأواني، تستخدم -بشكل رئيس- في حمل أوانٍ أو أدوات أخرى، مثل: الأطباق، والسلطانيات، والملاعق، وغيرها، وكذلك في تقديم الطعام، بشكل مباشر؛ للتناول، وتصنع الصواني من مواد متنوعة، من أهمها المعادن، مثل: النحاس، والبرونز، وتتنوع في أشكالها، وأحجامها، ويغلب عليها الشكل الدائري، وتتميز -عادة- بكبر حجمها[1].

ويحتفظ المخزن المتحفي بالأشمونين[2]، بمركز ملوي- محافظة المنيا- مصر، بصينية مصنوعة من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير، (غير منشورة)، (لوحة 1)، وفيما يلي، سوف تتم دراسة هذه الصينية، ونشرها، لأول مرة[3]:

1. البيانات الأساسية

بالنسبة للبيانات الأساسية، لهذه الصينية، فهي كما يلي:

أ- التحفة: صينية.

ب- المادة الخام: النحاس الأحمر المبيض بالقصدير.

ج- الأبعاد: القطر: 130 سم.

د- مكان الحفظ: المخزن المتحفي بالأشمونين؛ وتحديدا في (صالة رقم 1)، بالمخزن الصغير الملحق بالمخزن المتحفي بالأشمونين- مركز ملوي- محافظة المنيا- جمهورية مصر العربية.

هـ- رقم السجل: 328.

و- كيفية الحصول عليها: مضبوطات أثرية[4].

---

(1) مصيلحي، سعيد، *أدوات وأوانى المطبخ المعدنية في العصر المملوكي*، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1983، 223 د؛ الحارثي، ناصر، *تحف الأواني والأدوات المعدنية في العصر العثماني (دراسة فنية حضارية)*، رسالة دكتوراه، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989، 79.

(2) المخزن المتحفي بالأشمونين: يقع بقرية الأشمونين، التابعة لمركز ملوي، بمحافظة المنيا، جمهورية مصر العربية، وهو من أهم وأقدم المخازن المتحفية، بمنطقة آثار مصر الوسطى، ويضم -بوجه عام- عددا كبيرا من القطع الأثرية، من العصور المصرية القديمة، واليونانية، والرومانية، والقبطية، والإسلامية؛ ويشتمل المخزن الصغير (مخزن الآثار الإسلامية والقبطية)، الملحق بهذا المخزن، تحديدا في (صالة 1)، على مجموعة كبيرة من القطع الأثرية، التي تعود إلى العصور القبطية، والإسلامية؛ لاسيما من العصر العثماني، وعصر أسرة محمد علي باشا.

(3) حصلت على موافقة اللجنة الدائمة للآثار الإسلامية والقبطية، على دراسة ونشر هذه التحفة، وتم التصوير، بحضور لجنة مختصة، من السادة القائمين على شؤون المخزن المتحفي بالأشمونين، ولا يسعني إلا أن أتقدم لهم -جميعا- بخالص الشكر والتقدير، على ذلك، والشكر موصول لكل من يسر لي -بشكل أو بآخر- دراسة هذه التحفة، ونشرها.

ز- التاريخ: مسجل عليها تاريخ تملكها من أحد الأشخاص، وهو عام 1185هـ (1771- 1772م)، وقد أثبتت الدراسة أن هذه الصينية قد صنعت في هذا العام أو قبله (وذلك بناء على أن تاريخ التملك -في كثير من الأحيان- لا يمثل تاريخ الصناعة).

ح- مكان الصناعة: مصر.

ط- الطرق الصناعية: الطَرق.

ي- الطرق الزخرفية: الحز.

ك- حالة التحفة: جيدة جدا.

ل- المراجع: تنشر هذه التحفة لأول مرة.

2. المواد الخام

صنعت الصينية (موضوع الدراسة) من النحاس الأحمر، ويعد النحاس من أقدم المعادن التي عرفها الإنسان[5]، وربما كان للونه المميز، وسهولة استخلاصه من خاماته، دور كبير في اكتشافه، واستخدامه[6]، والنحاس عنصر معدني، ذو لون أحمر وردي؛ ولهذا، يعرف النحاس الخام باسم "النحاس الأحمر"[7]، ويتميز بسهولة تشكيله بالطرق، والضغط، وكذلك بأدوات القطع، كما يمكن لحامه، علاوة على تميزه بالطراوة"[8].

وكان يتم تعدين النحاس، واستخلاصه من الأراضي المصرية؛ حيث كان يتوافر في الصحراء الشرقية، وشبه جزيرة سيناء، وشرقي أسوان؛ وفي حالة ما إذا كانت الكميات لا تفي بحاجة السوق المصرية، فقد كان يتم استيراده من الخارج[9].

وكان استخدام الصانع المسلم للنحاس الأحمر كثيرا، وبوجه خاص، في المشغولات التي تتفق وطبيعة هذه المادة؛ نظرا لليونة التي تتميز بها؛ ومن هنا، كان استخدامه للنحاس الأحمر، في بعض الأعمال الكبيرة، مثل: الصواني[10].

---

(4) تذكر سجلات المخزن المتحفي بالأشمونين أن هذه التحفة قد تم الحصول عليها ضمن المضبوطات الأثرية؛ بالضبطية القضائية، في القضية رقم 946 لسنة 1994 بندر ملوي، وكانت موجودة لدى أحد الأشخاص، من مركز ملوي.

(5) لوكاس، ألفريد، *المواد والصناعات عند قدماء المصريين*، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط.1، 1991م، 327.

(6) زين العابدين، علي، *المصاغ الشعبي في مصر*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، 219.

(7) سالم، عبد العزيز، *الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي*، جزءان، ج1 (التحف المعدنية)، القاهرة: مركز الكتاب للنشر، ط.1، 1999م، 26.

(8) زهران، محمد، *فنون أشغال المعادن والتحف (سمكة- تطويع- مينا- لحامات- تلوين)*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط.1، 1965، 3- 4.

(9) الحارثي، *تحف الأواني*، 17، 18؛ سالم، *الفنون الإسلامية*، 26.

(10) وكذلك في بعض القباب، انظر: حسن، أحمد، *الاستفادة بالقيم الفنية والتقنية للمشغولات المعدنية المملوكية بمصر في عمل مشغولات مبتكرة*، رسالة دكتوراة، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1985، 289.

وقد كثر استخدام النحاس الأحمر، في صناعة الأدوات والأواني التطبيقية، في مصر، في العصر العثماني، ووصلنا الكثير من نماذجها المصنوعة منه، مثل: الصواني، والصدريات، والشماعد، وغيرها[11].

أما عن القصدير، الذي تم استخدامه في تبييض الصينية (موضوع الدراسة), فهو معدن لين، لامع، ذو لون فضي أبيض، ويمكن أن يتم الحصول عليه كمعدن عنصري، أو من خاماته، ويتميز القصدير بأنه أكثر صلابة من الرصاص، وأطرى من الزنك، ويعتبر من أسهل الفلزات استخلاصا، وينصهر عند درجة 232م[12]. وقد انتشر استخدام القصدير، في تبييض الأواني النحاسية، في العصور الإسلامية، في مصر، لاسيما في أواخر العصر المملوكي[13]، وخلال العصر العثماني[14].

3. الأساليب الصناعية والزخرفية

3. 1. الأساليب الصناعية

تم تشكيل هذه الصينية بطريقة الطرق، وهي إحدى العمليات الصناعية، التي تمر بها القطعة المعدنية، حتى تصل إلى شكلها النهائي، وتتم هذه العملية عن طريق وضع ألواح المعدن على السندال؛ المصنوع من الحديد، والمنتهي -عند طرفه- بجزء من الصلب؛ حتى يتحمل الطرق، ثم يتم طرق المعدن بمطرقة تشبه الجاكوش الصغير، وتهدف عملية الطرق إلى تجميع ذرات المعدن؛ حتى يكتسب مزيدا من الصلابة، من جهة، ويتم إعطاؤه الشكل المطلوب تنفيذه، من جهة أخرى[15]. وتتم صناعة الصينية، بطريقة الطرق، من خلال مجموعة من العمليات، التي تبدأ باختيار الصفيحة المعدنية المناسبة، وتكون من قرص واحد من النحاس، ثم يتم تحديد أبعاد هذا القرص؛ وفقا لحجم الصينية المطلوب، ويلي ذلك القيام بخطوات التشكيل المتنوعة، مع إجراء عملية التخمير[16]، من وقت لآخر، أثناء القيام بذلك؛ حيث يتم الطرق المتتابع، بالقرب من الحافة؛ للحصول على العمق المطلوب، كما يتم استعدال الأجناب، بدرجة الميل المطلوبة، وحسب الارتفاع المرغوب فيه؛ من أجل تشكيل حافة الصينية، أما الجزء الأوسط من الصينية، فيترك مستويا، ويتم استعدال الأرضية؛ من أجل ضمان استوائها، بالشكل المناسب، وبعد الانتهاء من عملية تشكيل الصينية،

---

(11) هذا إضافة إلى النحاس الأصفر، وبعض أنواع المعادن الأخرى، انظر: خليفة، ربيع، فنون *القاهرة في العهد العثماني 923هـ / 1517م– 1220هـ / 1805م*، ط.3، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2004، 76- 88؛ عبد الحفيظ، محمد، *أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية*، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1995، 156- 161، 257- 321.

(12) لوكاس، ألفريد، *المواد والصناعات*، 396- 403؛ المهدي، *فن أشغال المعادن*، 22.

(13) انظر: مصيلحي، *أدوات وأوانى المطبخ المعدنية*، 108، 180، لوحات 35، 66؛ عبد الرازق، أحمد، *الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي*، القاهرة: منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، ط.2، 2006، 125؛
Wiet, Gaston, *Catalogue Général du Musée Arabe du Caire: Objets en Cuivre*, Cairo, 1984, 76- 77, 86- 87, 122- 123, 138, 142- 143, pls. LV, LVI, LVII, LXIX, LXX.

(14) عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 260، لوحة 5.

(15) انظر: عليوة، حسين، *المعادن*، كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، القاهرة: مؤسسة الأهرام، 1970، 371؛ وارد، راشيل، *الأعمال المعدنية الإسلامية*، ترجمة: ليديا البريدي، دمشق: دار الكتاب العربي، ط.1، 1998، 41.

(16) التخمير: هو التسخين على النار، ولا يمكن صنع إناء معدني بواسطة الطرق على الصفيحة دون تخميره، عدة مرات، أثناء عملية التشكيل، انظر: زهران، *فنون أشغال المعادن*، 119؛ مصيلحي، *أدوات وأواني المطبخ المعدنية*، 224؛ سالم، *الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي*، 27، 28.

يقوم الصانع بإجراء عملية التنعيم، أو التشطيب النهائي، وذلك قبل البدء في عملية الزخرفة[17]. وقد شاع استخدام طريقة الطرق في تشكيل الكثير من أشغال المعادن، في مصر، في العصر العثماني، مثل: الصواني، وغيرها[18].

أما عن عملية تبييض النحاس بالقصدير، فنظرا لأن القصدير يقاوم تأثير الحوامض العضوية؛ فقد استخدم في عملية تبييض الأواني النحاسية[19]، وتتم عملية تبييض النحاس بالقصدير، عن طريق الترسيب الحراري؛ حيث يتم تنظيف الآنية من أي مواد متعلقة بها، مثل: المواد الدهنية، ثم يتم تسخين الآنية على النار، حت تصل إلى درجة حرارة انصهار القصدير، وبعد ذلك، توضع عليها قطعة من القصدير النقي، فتنصهر، وتدعك بقطعة من القطن، عليها مسحوق النشادر الناعم؛ فينتشر القصدير المنصهر على سطح الآنية؛ مكونا -بذلك- طبقة عازلة، على هذا السطح، وبعدما يتم تبريد الآنية، يتم مسحها بقطعة من القماش؛ من أجل الحصول على اللمعان المرغوب، وتكرر عملية التبييض كلما ظهر لون النحاس ثانية[20].

3. 2. الأساليب الزخرفية

استخدمت طريقة الحز في تنفيذ العناصر الزخرفية، على هذه الصينية. والحز: هو إجراء حزوز، أو نقوش خفيفة، غير غائرة، على سطح المعدن؛ وفقا لرسم معين، يعده الصانع قبل تنفيذه، ثم يقوم بنقله على سطح المعدن؛ تمهيدا لحزه بآلة الحز الخاصة، ذات النهاية المدببة، التي تشبه آلة "الزنبة"[21].

وطريقة الحز تعد من الطرق الشائعة في زخرفة أشغال المعادن، في العصور الإسلامية، بصفة عامة، وقد استخدمت في تنفيذ الكثير من الزخارف النباتية، والهندسية، وكذلك في كتابة التوقيعات[22]. وقد شاع استخدام طريقة الحز في زخرفة أشغال المعادن، في مصر، في العصر العثماني[23].

4. الشكل العام وعلاقته بوظيفة التحفة

هذه الصينية مستديرة الشكل، ذات حجم كبير؛ حيث يبلغ قطرها 130 سم، وتشتمل على حافة صغيرة؛ مرتفعة قليلا، وبارزة قليلا نحو الخارج، وساحة الصينية متسعة للغاية (لوحة 1، شكل 1).

---

(17) انظر: زهران، *فنون أشغال المعادن*، 111- 116؛ مصيلحي، *أدوات وأوانى المطبخ المعدنية*، 224- 231؛ حسن، *الاستفادة بالقيم الفنية*، 110، 276؛ سالم، *الفنون الإسلامية*، 32.

(18) انظر: خليفة، فنون *القاهرة*، 83؛ عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 163- 165، 257- 272، 283- 286.

(19) انظر: النقيب، عبد المنعم، *مجمع البدائع في الفنون والصنائع*، جزءان، القاهرة: مدرسة الصنائع الخديوية، ط.3، 1894م، ج1، 26.

(20) حسين، قاسم، المواصفات الجمالية للأواني المعدنية الشعبية في أواخر القرن التاسع عشر وتطبيقاتها في الدراسات العملية بالمرحلة الثانوية، رسالة ماجستير، المعهد العالي للتربية الفنية، القاهرة، 1972، 74؛ شريد، حورية، *تطور المطبخ المغربي وتجهيزاته من عصر المرابطين إلى نهاية العصر العثماني (دراسة تاريخية وأثرية)*، رسالة دكتوراه، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2، 2011، 152- 153.

(21) ويختلف الحفر عن الحز في أن الحفر أكثر غورا، وعمقا في سطح المعدن، انظر: عليوة، *المعادن*، 371؛ مصيلحي، *أدوات وأوانى المطبخ المعدنية*، 232، حاشية رقم4.

(22) سالم، *الفنون الإسلامية*، 34.

(23) انظر: خليفة، فنون *القاهرة*، 80؛ عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 178- 179، 257، 259، 289.

ومن حيث الشكل العام، فقد صممت هذه الصينية بشكل دائري، ويعد التصميم الدائري من التصميمات الملائمة للصواني، لاسيما كبيرة الحجم، كما في الصينية (موضوع الدراسة)، والتي تستخدم في حمل أدوات وأواني الطعام، والشراب، وأطعمة معينة، كالخبز، والأرز، وغيرهما؛ لعدد كبير من الأشخاص؛ حيث يتيح التصميم الدائري أن يكون هناك حيز متساوٍ، لكل شخص من الأشخاص الجالسين، الملتفين حول الصينية، كما يتيح الفرصة لوضع مجموعة متساوية من أواني الطعام والشراب، لكل واحد من هؤلاء الأشخاص؛ وقد كان يتم ذلك في بعض الأحيان عن طريق وضع إناء رئيس، من الأواني، في المنتصف، وتتوزع حوله باقي الأواني، والأدوات، والأطعمة، ويمكن مشاهدة ذلك في صورة بعنوان: "حفلة على وجبة العشاء"، أوردها أدوارد وليم لين، في كتابه عن عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم[24]، (لوحة 4). وتعد الصواني ذات التصميم الدائري هي أكثر أنواع الصواني التي وصلت إلينا، من العصور الإسلامية، بوجه عام، وفي مصر، على وجه التخصيص[25].

ومن حيث ملائمة كل جزء من أجزاء الصينية لوظيفته، فمن ناحية حجم هذه الصينية، فيبلغ قطرها 130سم، وبمقارنة قطر هذه الصينية، بأقطار نماذج أخرى متنوعة من الصواني المعدنية، التي وصلتنا من مصر، في العصر الإسلامي، بوجه عام، وفي العصرين المملوكي والعثماني، بوجه خاص[26]؛ نجد أن هذه الصينية تعد من أكبر نماذج الصواني، التي وصلتنا، من حيث الحجم. ويساعد كبر حجم هذه الصينية على استيعاب الكثير من الأدوات والأواني فوقها، وهو ما يبين إمكانية استخدامها في تقديم الطعام والشراب، لعدد كبير من الأشخاص، الذين يجلسون حولها. وتجدر الإشارة إلى أن الصواني ذات الحجم الضخم -والتي تتشابه من حيث الحجم، مع الصينية (موضوع الدراسة)- قد ظهرت في تصاوير المخطوطات المعاصرة، لفترة صناعة هذه الصينية، وهناك تصويرة من مخطوط سورنامة وهبي (1132هـ/ 1720م)، المحفوظ بمكتبة متحف طوبقابي باستانبول، رقم (MS H. 3593)، تبين "وليمة للشيوخ والعلماء"، وتظهر في الجزء العلوي من هذه التصويرة، صينية ضخمة، محمولة على منضدة كبيرة، وقد التف حولها السلطان أحمد الثالث، ومعه عدد من الأشخاص (9 أشخاص)، وقد شرعوا في تناول الطعام، من إناء كبير، موضوع فوق الصينية، وفي الجزء السفلي من هذه التصويرة، تظهر صينية ضخمة، محمولة على منضدة كبيرة، وقد التف

---

[24] Lane, Edward, *the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London - New York, 1908, 149.

[25] حسن، زكي، *أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية*، بيروت: دار الرائد العربي، (د.ت.)، أشكال 459، 527، 529، 539؛ عبد الرازق، أحمد، *الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي*، القاهرة: منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، ط.2، 2006، 282، لوحة 58؛

Wiet, *Catalogue Général du Musée Arabe du Caire*, 90- 91, 116- 117, 141-142, 145- 146, pls. XLIX, LI.

[26] انظر -على سبيل المثال- أقطار بعض نماذج الصواني المعدنية، من صناعة مصر، في عصور إسلامية متنوعة، لاسيما في العصرين المملوكي والعثماني: حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، أشكال 527، 529؛ مصيلحي، *أدوات وأوانى المطبخ المعدنية*، 145، 223 د؛ وارد، *الأعمال المعدنية*، 8؛ حمدي، أحمد، وآخرون، *معرض الفن الإسلامي من 969م إلى 1517م*، القاهرة: وزارة الثقافة، 1969، 88؛ سالم، *الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي*، 51، 165؛ عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 39، 283، لوحات 41- 42؛

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 69, 90, 103, pls. XLVIII, XLIX, XLVll .

حولها عدد من الأشخاص (11 شخصا)، وقد شرعوا في تناول الطعام، من إناء كبير، موضوع فوق الصينية[27]، (لوحة 2- أ، ب، ج).

ويذكر إدوارد وليم لين -ضمن حديثه عن طقوس الطعام في مصر- أن الأشخاص الذين سيتقاسمون الطعام يجلسون على الأرض، حول الصينية، وإذا كانت هذه الصينية قريبة من حافة ديوان منخفض -كما هي العادة غالبا- يجلس بعضهم على الديوان، ويفترش بعضهم الآخر الأرض، فإذا كثر عدد الأشخاص، توضع الصينية في وسط الغرفة، ويجلس هؤلاء الأشخاص حولها، كل واحد منهم يضع ركبته اليسرى على الأرض، ويرفع ركبته اليمنى، وبهذه الطريقة يمكن أن يجتمع نحو اثني عشر شخصا حول الصينية[28].

وبالنسبة لحافة الصينية، فهي تستخدم في حمل هذه الصينية، ونقلها من مكان إلى آخر، وقد تم تصميم حافة هذه الصينية مرتفعة قليلا، وبارزة إلى الخارج، مع ميلها إلى أسفل، وتصميمها بهذا الشكل يساعد على أداء وظيفتها، بشكل صحيح؛ فارتفاع الحافة عن مستوى ساحة الصينية، وعن الأرض، بمقدار معين -ولو كان قليلا- يمكّن من رفع الصينية عن الأرض؛ بواسطة أطراف الأصابع، ونقلها بالأيدي؛ من خلال هذه الحافة، كما أن تشكيلها بميل بسيط إلى أسفل، يساعد قبضة اليد في التحكم فيها، أثناء القيام بحمل الصينية، ونقلها؛ لاسيما أنها تكون ثقيلة الوزن، وخاصة إذا تم نقلها وهي تحمل الطعام والشراب، كما أن ارتفاع الحافة إلى أعلى يساعد في منع ما فوق الصينية -من أدوات، أو أوانٍ أخرى، أو طعام- من الانزلاق، أو السقوط، كما أن هذه الحافة عادة ما تكون أكثر سمكا وصلابة، من باقي ساحة الصينية، وهو ما تحقق فعليا في الصينية (موضوع الدراسة)؛ وبذلك، تؤدي الحافة وظيفة هامة أخرى، تتمثل في تدعيم الصينية، وإعطائها مزيدا من المتانة؛ مما يؤدي بدوره إلى الحفاظ على ما فوقها؛ من أدوات، أو أوانٍ، أو طعام؛ وعدم اختلاله؛ وبناء على ذلك، فتصميم الحافة بهذه الخصائص التشكيلية، يساعد على أداء وظيفتها؛ ومن ثم، أداء وظيفة الصينية -عامة- بشكل صحيح. وقد وجد تصميم حافة الصينية بهذا الشكل، في بعض الصواني المعدنية، في العصر العثماني[29].

وتتميز حافة هذه الصينية بصغر عرضها، وقلة ارتفاعها، بشكل ملحوظ؛ مقارنة بحجمها الضخم، ويلاحظ أن الحافة -في كثير من الأحيان- تكون صغيرة، وبشكل خاص، قليلة الارتفاع، في الصواني كبيرة الحجم، مثل الصينية (موضوع الدراسة)؛ ولعل ذلك يرجع إلى أن هذا النوع من الصواني الكبيرة كان يستخدم -بشكل أساسي- في تناول عدد من الأشخاص الجالسين حولها، الطعام، والشراب، وإذا زاد ارتفاع وعرض حافة الصينية، بشكل كبير، فقد تعوق هذه الحافة حركة أيدي الأشخاص، أثناء جلوسهم لتناول الطعام، والشراب؛ لاسيما إذا كانت الصينية موضوعة فوق منضدة مرتفعة، إلى حد معين، ونرى في التصويرة التي تبين "وليمة للشيوخ والعلماء"، من مخطوط سورنامة وهبي، (1132هـ/ 1720م)، بمكتبة متحف طوبقابي باستانبول، أن الصواني التي استخدمت في الوليمة، والتي التف

---

[27] Bilgin, Arif, *Ottoman Palace Cuisine of the Classical Period, in Turkish Cuisine*, Bilgin, Arif, Samancı, Özge, Eds, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, Ankara, 2008, 91; Choi, Sunah, *Surname-i Vehbi'deki kap tasvirleri*, Thesis, Selçuk University, Konya, 2008, 13.

[28] Lane, *the Manners and Customs*, 146- 147.

[29] وقد تشكّل حافة الصينية بأشكال أخرى قريبة من هذا التصميم، أو مختلفة عنه، عبد الرازق، *الفنون الإسلامية* في العصرين الأيوبي والمملوكي، 137؛ الحارثي، *تحف الأواني*، 80.

حولها عدد كبير من الأشخاص، تتميز بكبر حجمها، مع صغر عرض وارتفاع حافتها[30]، (لوحة 2- أ، ب، ج). أما في الصواني صغيرة الحجم، والتي يتراوح قطرها ما بين ثلث المتر وثلاثة أرباع المتر تقريبا، والتي لا تتسع لعدد كبير من الأواني، لاسيما أواني الطعام؛ التي تتميز -عادة- بكبر حجمها، مثل: الأطباق، والسلطانيات، وكذلك، لا تكفي لجلوس عدد كبير من الأشخاص حولها، فعادة ما يزيد عرض وارتفاع حافة الصينية، بشكل ملحوظ، ويساعد ذلك - في المقام الأول- على سهولة حمل الصينية، ونقلها بواسطة شخص واحد، أو أكثر، عن طريق كفتي اليدين، وكذلك المحافظة على ما فوقها من الانزلاق، أو السقوط، بشكل واضح؛ وهو ما يشير إلى إمكانية استخدامها -بشكل كبير- في نقل الأواني، والأدوات، لاسيما أواني الشرب، صغيرة الحجم؛ أكثر من استخدامها في تناول الطعام، والشراب؛ ولا يتعارض ذلك مع إمكانية تناول شخص أو عدد قليل من الأشخاص، طعامهم أو شرابهم بواسطتها[31]. وهناك بعض الصواني، التي وصلتنا من هذا النوع، وتتميز بكبر حجم الحافة، بشكل واضح، ومنها: صينية من النحاس المكفت بالفضة، للسلطان الصالح نجم الدين أيوب، من صناعة مصر، في العصر الأيوبي (637- 647هـ/ 1239- 1249م)، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس[32]، وصينية أخرى، من النحاس المكفت بالفضة، من العصر المملوكي (ق 8هـ/ 14م)، ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[33]. وهذه الأمور تبين مدى التأثير والتأثر، بين تصميم حافة الصينية، وعلاقتها بوظيفة الصينية عموما.

ويستخدم في حمل الصينية حامل أو رافع، يصنع من المعدن، أو الخزف، أو الزجاج، أو الفخار؛ ويطلق عليه أسماء متنوعة، من أهمها: "خونجة"[34]، وقد وصلنا العديد من نماذج هذا النوع، من العصر المملوكي[35]. وقد تستخدم لحمل الصينية منضدة (كرسي)، متعددة الأضلاع، مصنوعة من المعدن، أو الخشب المطعم، ويبدو أنها كانت موجودة في العصر المملوكي، وأغلب النماذج التي وصلتنا يصل ارتفاعها أحيانا إلى 80 سم أو أكثر، فهي مرتفعة بشكل ملحوظ؛ مما يقلل من فرصة استخدامها في حمل الصينية[36]، لاسيما إذا كان من المفترض أن تستخدم أثناء

---

(30) Bilgin, *Ottoman Palace Cuisine of the Classical Period*, 91; Choi, *Surname I Vehbi Deki Kap Tasvirleri*, pl. 13.

(31) لا ينفي الباحث إمكانية استخدام الصواني كبيرة أو صغيرة الحجم، في كلتا الوظيفتين (نقل الأواني، أو تناول الطعام والشراب)، ولا يقصر ارتباط تصميم جزء معين من الآنية، بجزء آخر، فهذا الأمر وارد التنوع، بشكل كبير؛ ولكن يرجح الباحث استخداما معينا أكثر من الآخر؛ بناء على قرائن معينة.

(32) ويصل ارتفاع حافتها إلى 6.9 سم، مقارنة بقطرها البالغ 47.2 سم، انظر:

Atil, Esin, et al., *Islamic Mwtalwork in the Freer Gallery of Art. Exh. cat., Freer Gallery of Art*, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 1985- 86, 144, fig. 53;

سالم، *الفنون الإسلامية*، 165.

(33) ويصل عرض حافتها إلى 3.5 سم، مقارنة بقطرها البالغ 26.7 سم، رقم السجل 7906، حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل 527.

(34) عبد الرازق، *الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي*، 138- 139.

(35) حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل 518، عبد الرازق، *الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي*، 139- 140، 284، لوحة 76؛

Fehérvári, Geza, *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London: Faber and Faber Limited, 1976, pl. 53, No. 155.

(36) حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، أشكال 407، 513، 514، 521؛ عليوة، حسين، *كرسي الناصر*، كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، القاهرة: مؤسسة الأهرام، 1970، 532؛ عبد الرازق، *الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي*، 279، 287، لوحات 39، 98؛

جلوس الأشخاص على الأرض، وإن كان ذلك لا يمنع إمكانية هذا الاستخدام في حالة الجلوس على شيء مرتفع، مثل: مقعد، أو أريكة. وانتشر استخدام المنضدة ذات الارتفاع المنخفض، في حمل الصينية، في العصر العثماني، في مصر، وما تلاه[37]، وتظهر في التصويرة التي تبين "وليمة للشيوخ والعلماء"، من مخطوط سورنامة وهبي، (1132هـ/ 1720م)، بمكتبة متحف طوبقابي باستانبول، في كل من الجزئين العلوي والسفلي، صينية ضخمة، محمولة على منضدة كبيرة[38]، (لوحة 2- أ، ب، ج).

ويذكر لين أن الصينية توضع فوق كرسي، يبلغ ارتفاعه حوالي خمسة عشر إنشا، يصنع من الخشب، وأحيانا يطعم بالصدف، أو عظم ظهر السلحفاة، أو العظام، وتشكل هاتان القطعتان من الأثاث "السفرة"[39].

وقد أورد إدوارد وليم لين، في كتابه عن عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، صورة بعنوان: "كرسي وصينية"، يظهر في هذه الصورة كرسي (منضدة) فخم، مخصص لحمل الصينية، مصنوع من الخشب المطعم بالعاج والأبنوس، وله قرصة علوية، ذات حواف بارزة إلى الخارج وإلى أعلى، وإلى الخلف من هذا الكرسي، تظهر صينية كبيرة، تتشابه -بشكل كبير؛ من حيث الحجم، والزخارف- مع الصينية (موضوع الدراسة)[40]، (لوحة 3).

كما يظهر في صورة "حفلة على وجبة العشاء"، مجموعة من الأشخاص، يجلسون حول صينية، يتناولون طعام العشاء، وهذه الصينية موضوعة فوق كرسي (منضدة)، فخم، ويبرز جزء من الصينية خارج هذا الكرسي[41]، (لوحة 4). وتوضح هذه الصورة العلاقة الوظيفية بين الصينية والكرسي، المستخدم في حملها.

5. العناصر الزخرفية

تنوعت العناصر الزخرفية، على الصينية (موضوع الدراسة)؛ ما بين نقوش كتابية، وزخارف نباتية، وأشكال هندسية؛ ويمكن تناول هذه العناصر بالشرح، والتحليل؛ كما يلي:

5. 1. النقوش الكتابية

5. 1. 1. النقوش الكتابية من حيث الشكل

اشتملت الصينية (موضوع الدراسة)، على نقش كتابي، يوجد في ساحة الصينية، بالقرب من الحافة، وهذا النقش منفذ بطريقة الحز، بهيئة تشكيل طغرائي بسيط، وقد استخدم خط الثلث، ذي الحروف الصغيرة، في تنفيذ غالبية الكلمات، ونص هذا النقش الكتابي **"صاحبه رضوان أغا تابع محمد بيك 1185"**. وقد تم توزيع حروف وكلمات هذا النقش، في التشكيل الطغرائي، كما يلي: تبدأ الكتابة بكلمة **"صاحبه"** في كرسي الطغراء، وقد تم مد حرف "الباء" إلى أعلى،

Herz, Max, *Catalogue raisonné des monuments exposés dans Le Musée national de l'art arabe*, l'Institut français d'archéologie orientale, Cairo, 1906, 148- 149, pl. III; Yeomans, Richard, *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 1st ed., Garnet Publishing Limited, Lebanon, 2006, 177.

(37) عليوة، *المعادن*، 380؛ نفس المؤلف، كرسي الناصر، 532.

(38) Bilgin, *Ottoman Palace Cuisine of the Classical Period*, 91; Choi, *Surname I Vehbi Deki Kap Tasvirleri*, pl. 13.

(39) Lane, *the Manners and Customs*, 146.

(40) Lane, *the Manners and Customs*, 147.

(41) Lane, *the Manners and Customs*, 149.

حتى حرف "الألف" من نفس الكلمة، كما قام بمد حرف "الهاء" نحو اليسار، بشكل قريب من البيضاوي؛ مكونا بيضة الطغراء الوحيدة، وقد توزعت الكتابة داخلها، في سطرين؛ السطر العلوي، يتضمن عبارة **"رضوان أغا"**، والسطر السفلي، يتضمن عبارة **"تابع محمد بيك"**، واستخدم حرف "الألف"، من كلمة **"صاحبه"**، في تشكيل ألف الطغراء، وقام بعمل خط متكسر، يمتد من أعلى ألف الطغراء إلى أسفله (زلف)، وقد قام بعمل خط مقوس، كون به ذراع الطغراء، ممتدا نحو اليمين وإلى أعلى، وأعلى هذا الخط، يوجد تاريخ **"1185"**، (لوحة 5، شكل 2).

وفيما يخص التشكيل الطغرائي، فالطغراء هي: العلامة، أو التوقيع، الذي يحمل اسم السلطان، وألقابه، يتم تشكيلها على هيئة مخصوصة، بأعلى الفرمانات، والأوامر الصادرة، بالقلم الخاص بها؛ لتكون علامة واضحة ومميزة، تدل على صحة المكتوب ونفوذه[42]. وخط الطغراء ذو خواص مميزة؛ حيث تلتف وتتداخل الحروف بعضها ببعض، وتكتب حروف الطغراء بأنواع مختلفة من الخطوط، مثل: الثلث، والنستعليق، والديواني[43]. وطريقة كتابة الطغراء لا تخضع لقواعد كتابة الخط المألوفة، وتعتبر أقرب إلى الرسم[44]؛ حيث أن كتابة الإسم في الطغراء وتكييفها وتكوين رسمها قد دعا إلى التصرف في قواعد الخط المألوفة، والخروج عن طور الكتابة الصحيحة إلى الرسم[45].

وفي كثير من الأحيان، كان الأشخاص، في العصر العثماني، يقومون بتسجيل أسمائهم، وقد يصحب ذلك بعض الألقاب، أو بعض الكتابات الدينية (آيات قرأنية كريمة، أو أحاديث نبوية شريفة)، أو الأدعية، أو الحكم، أو الأقوال المأثورة... الخ، على الأدوات، أو الأواني الخاصة، على أشكال الطغراوات[46]، وقد أطلق البعض على ذلك اسم (تشكيل طغرائي)، أو (نسق طغرائي فني)؛ تمييزا له عن الطغراء؛ التي تتضمن توقيعا، يحمل اسم السلطان، وألقابه... الخ[47].

والحقيقة أن تنسيق الكتابات على هيئة تشكيلات طغرائية، على التحف التطبيقية، في مصر، قد ظهر مع بدايات العصر العثماني، ومن أقدم نماذجها: تشكيلان طغرائيان، نص كل منهما **"صاحبه سليمان باشا"**، على شمعدانين من النحاس الأحمر المموه بالذهب، باسم الوزير سليمان باشا الخادم، (947هـ/ 1540م)، محفوظين بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[48]، (شكل 3).

---

(42) بيومي، محمد، *الطغراء العثمانية*، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1985، 12.

(43) الآلوسي، عادل، *الخط العربي نشأته وتطوره*، القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، 2008، 57- 59.

(44) داود، مايسة، *الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (7 - 12م)*، ط.1، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1991م، 63.

(45) المصرف، ناجي، *مصور الخط العربي*، بغداد: مطبعة الحكومة، 1968، 383.

(46) الحارثي، *تحف الأواني*، 275.

(47) وعلل ذلك باحتوائه على العناصر الشكلية المكونة للطغراء، بيومي، *الطغراء العثمانية*، 369، 440. ويميل الباحث إلى هذا الرأي؛ ومن ثم استخدام مسمى (التشكيل الطغرائي)، في هذه الدراسة.

(48) رقم السجل 4395، 4396،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 118- 120, pl. XXXV;

خليفة، فنون *القاهرة*، 80- 81؛ عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 257، لوحة 1.

كما نشاهد أربعة نقوش كتابية، منفذة بهيئة تشكيلات طغرائية، نصها: **"صاحبه السيدة هواء بنت السيد على كتخدا عزبان سنة 1131"**، و **"صاحبه حسين أفندي"**، و **"صاحبه الحاجي محمد"**، و **"صاحبه السيد حسن جربجي عزبان سنة 1152"**، وذلك على صينية، من النحاس الأصفر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[49].

وبعقد مقارنة بين التشكيل الطغرائي، الموجود على الصينية (موضوع الدراسة)، وبين أحد النماذج المذكورة على التحف التطبيقية، في مصر، في العصر العثماني، وهو التشكيل الذي نصه **"صاحبه سليمان باشا"**، على الشمعدان رقم 4395 بمتحف الفن الإسلامي (شكل 3)، يلاحظ أن التشكيل الطغرائي على هذا الشمعدان رغم أنه أقدم تاريخيا - حيث أنه يرجع إلى عام 947هـ- إلا أنه متطور ومكتمل، من حيث الأجزاء المكونة له، فالألفات (جمع أَلِف) مكتملة وعددها ثلاثة، وكذلك بيضتا الطغراء موجودتان، والزلفات (جمع زلف) عددها ثلاثة، كما قام بوضع كلمة **"باشا"**، داخل البيضتين وزخرف ألفيها بشكلي زلف؛ مما أكسبها شكلا جميلا، وأكمل ذراعي التشكيل الطغرائي، وزخرف نهايتيهما بشكل نصف ورقة نباتية ذات تصميم رشيق؛ أما في التشكيل الطغرائي، على الصينية (موضوع الدراسة)، فهذه الأجزاء توجد بشكل مختلف، وغير مكتمل، مثل: وجود ألف واحدة، وبيضة واحدة، وهي ليست في دقة نظيرتيها ضمن التشكيل الظغرائي على الشمعدان المذكور، كما أن الاتصال بين ذراع وبيضة الطغراء غير موجود، كما أن الكلمات المنفذة داخل بيضة الطغراء لا توجد فيها محاولة لإكساب الكلمات طابعا جماليا، ويبدو أن اختلاف الطبقات الاجتماعية، والاهتمام بنوعية الأداة أو الآنية، ونوعية المكان الذي ستستخدم فيه، والغرض من الكتابات، والاهتمام بمدى فخامتها وما ستعكسه من مظاهر الأبهة، إضافة إلى درجة تمكن الكاتب، كان له دور في وجود الفارق بين التشكيلين على هذه الصينية وذلك الشمعدان.

وتجدر الإشارة إلى أنه في كثير من الحالات، كانت التشكيلات الطغرائية، المنفذة على بعض الأدوات والأواني، في مصر، في العصر العثماني، تتميز بالبساطة، وتتشابه مع التشكيل الطغرائي على الصينية (موضوع الدراسة)، لاسيما في حالة تشابه نوع الآنية. ويتشابه التشكيل الطغرائي على صينية من النحاس الأصفر، من مصر، في العصر العثماني، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، والذي نصه **"صاحبه السيدة هواء بنت السيد على كتخدا عزبان سنة 1131"**[50]، (لوحة 6، شكل 4)، مع التشكيل الطغرائي على الصينية (موضوع الدراسة)، بشكل كبير، في بعض الأمور، مثل: بعض أجزاء التشكيل الطغرائي، وترتيب الكلمات فيه، وإن كان نقش صينية متحف الفن الإسلامي أكثر تطورا واكتمالا عن نظيره على الصينية (موضوع الدراسة).

5. 1. 2. النقوش الكتابية من حيث المضمون

اشتمل النقش الكتابي، على الصينية (موضوع الدراسة) -من حيث المضمون- على كتابات تسجيلية، مشكلة على هيئة تشكيل طغرائي، نصها: **"صاحبه رضوان أغا تابع محمد بيك 1185"**، (لوحة 5، شكل 2)، وسيتم تناول هذه الكتابات، بالشرح والتحليل، كما يلي:

- صاحبه: الصاحب: المرافق، ومالك الشيء، والقائم على الشيء[51]. والمقصود هنا، في النقش الكتابي على هذه الصينية: المالك؛ أي: مالك هذه الصينية، وهذه الصيغة تعتبر من أهم صيغ التملك، التي وردت على التحف التطبيقية

---

(49) رقم السجل 2580،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 59-60, pl. LIX.

(50) رقم السجل 2580،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 59-60, pl. LIX.

(51) مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، ط.4، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2004، 507.

في مصر في العصر العثماني، وعادة ما يأتي بعدها اسم المالك، وقد يكون مفصلا ومتبوعا بوصف ما، وهو ما تحقق فعليا على هذه الصينية، حيث جاء بعد اسم المالك، وهو **"رضوان أغا"**، والذي وُصف بأنه **"تابع محمد بيك"**.

ولفظ **"صاحب"**، الذي يعني مالك الأداة أو الآنية، كان من الألفاظ المنتشرة على التحف التطبيقية منذ العصور الإسلامية المبكرة، وكثيرا ما كان يأتي ضمن عبارات دعائية، لصاحب التحفة، وعادة ما يكون ذلك بصيغة **"الصاحبه"**، أو **"الصاحبته"**؛ فنجد عبارة **"بركة لصاحبها عمل محمد الصيني"**، على صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء، من العصر العباسي، القرنين (3- 4هـ/ 9- 10م)، محفوظ بمتحف الأجناس بميونخ، [52]، وانتشر ذلك على التحف التطبيقية في مصر، ومن أمثلة ذلك: عبارة **"غبطة شاملة لصاحبه"**، على طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من العصر الفاطمي، محفوظ بمتحف الفرير جاليرى للفن بواشنطن [53]، وعبارة **"العز الدائم والعمر السالم والإقبال الزائد لصاحبه"**، على مبخرة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، من العصر المملوكي (حوالى ق 7هـ/ 13م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[54]. وتجدر الإشارة إلى استخدام لفظ **"صاحبه"**، ضمن العبارات الدعائية، قد استمر على بعض التحف، في مصر، في العصر العثماني، ومن أمثلة ذلك: عبارة **"تكاملت نعمته السرور لصاحبه"**، على مقلمة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، (1154هـ/ 1741م)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[55].

أما عن استخدام لفظ **"صاحبه"**، باعتباره كتابة تسجيلية؛ لتحديد المالك، فقد شاعت هذه الصيغة على التحف المعدنية، في العصر العثماني[56]، ومن أمثلة ذلك: عبارة نصها **"صاحبه سلطان بايزيد بن محمد خان"**، على سيف مستقيم ذي حدين، من صناعة تركيا، (886- 918هـ/ 1481- 1512م)، محفوظ بمتحف طوبقا بوسراي باستانبول[57].

ويندر وجود مثل هذه الصيغة (لفظ **"صاحبه"** ككتابة تسجيلية؛ لتحديد المالك)، على التحف التطبيقية، في مصر، قبل العصر العثماني، وفي تلك الفترة كان يتم التعبير عن تملك الإناء أو الأداة بصيغ أخرى، مثل: صيغة قائمة على كلمة **"عمل"**، وقد تنوعت صياغاتها، ومنها: صيغة: **"أمَر بعمل"**، يليها اسم الأداة أو الآنية، ثم اسم أو اسم وألقاب مالكها، كما هو الحال على صندوق مصحف، لحفظ القرآن في مجلد واحد، مصنوع من الخشب المدهون بالألوان والتذهيب، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، مصدره مدرسة الغوري بالغورية (906- 922 هـ/ 1501- 1516م)[58].

كما نجد صيغة قائمة على كلمة **"برسْم"**، أي: صُنع بأمر[59]، وقد تنوعت صيغها، ويأتي بعدها اسم أو اسم وألقاب مالكها، ومنها: صيغة **"برسم"**، كما في طاس من النحاس، من العصر المملوكي، (641هـ/ 1246م)، محفوظ

---

(52) حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل 10.

(53) Hillenbrand, Robert, *Islamic art and architecture*, London, 1991, 81, fig. 41.

(54) رقم السجل 15107، أبو شال، نادية، *المبخرة في مصر الإسلامية دراسة حضارية وأثرية*، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1984، 140- 144.

(55) رقم السجل 4046، عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 208، 312- 313، لوحات 86- 91.

(56) الحارثي، *تحف الأواني*، 217- 218.

(57) خليفة، ربيع، *الفنون الإسلامية في العصر العثماني*، ط.4، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2007، 178.

(58) رقم السجل 436، انظر: الوكيل، فايزة، *أثاث المصحف في مصر في عصر المماليك*، ط.1، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2004، 231- 232.

(59) الباشا، حسن، *أثر المرأة في فنون القاهرة*، كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، القاهرة: مؤسسة الأهرام، 1970، 173.

بمتحف اللوفر[60]، ومنها صيغة **"عُمل برسم"**، كما في سلطانية من الفخار المطلي، من العصر المملوكي (ق 8هـ/ 14 م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[61]، ومنها صيغة **"مما عمل برسم"**، كما هو على سيف مصنوع من الحديد، باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب، (637- 647 هـ/ 1240- 1249)[62]. وقد استمر بعض هذه الصيغ في الظهور على أدوات وأواني من صناعة مصر، في العصر العثماني، فنجد صيغة **"مما عمل برسم"**، على صدرية من النحاس، (ق 11هـ/ 17م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[63].

أما في مصر، في العصر العثماني، فقد انتشر استخدام لفظ **"صاحبه"**، ككتابة تسجيلية؛ لتحديد المالك، ومن أقدم الأمثلة التي وصلتنا من تلك الفترة: تلك الكتابات المنفذة على هيئة تشكيلين طغرائيين، ونص كل منهما **"صاحبه سليمان باشا"**، على الشمعدانين النحاسيين، باسم الوزير سليمان باشا الخادم، (947هـ/ 1540م)، المحفوظين بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[64]، واستمر ذلك الأمر طوال العصر العثماني في مصر، على الكثير من الأدوات والأواني المعدنية، ونجد كتابة نصها **"صاحبها عظيمة 1155"**، على صينية، من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير، (1155هـ/ 1742- 1743م)، أو قبله، محفوظة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة[65]، (لوحة 18- أ، ب)، كما نشاهد كتابة نصها **"صاحبه صالحة بنت إبراهيم زكي سنة 1176"**، على سلطانية من النحاس، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[66].

وقد استخدمت صيغة **"صاحبه"**، في مصر، في العصر العثماني، في إثبات ملكية الأداة أو الآنية الواحدة، لأكثر من شخص، قد تملكوها أو توارثوها بعضهم عن بعض، في فترات زمنية مختلفة، ومن أمثلة ذلك: أربعة نقوش تثبت ملكية صينية من النحاس الأصفر، لأربعة أشخاص، هذه النقوش منفذة على هيئة تشكيلات طغرائية، نصها: **"صاحبه السيدة هواء بنت السيد على كتخدا عزبان سنة 1131"**، و **"صاحبه حسين أفندي"**، و **"صاحبه الحاجي محمد"**، **"صاحبه السيد حسن جربجي عزبان سنة 1152"**، وهذه الصينية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[67].

ويظهر من نقوش بعض التحف، التي اشتملت على لفظ **"صاحبه"**، أنه قد تم صنعها وتملُكها في العصر المملوكي، ثم تم تملكها مرة أخرى، من شخص أو أكثر في العصر العثماني، ومن أمثلة ذلك: صينية، من النحاس، (ق 8هـ/

---

(60) بدر، منى، *أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر*، جـ 3، ط.1، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2003، 200.

(61) حمدي، وآخرون، *معرض الفن الإسلامي*، 197.

(62) ياسين، عبد الناصر، *الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي*، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2002م، 134.

(63) رقم السجل 15047، خليفة، *فنون القاهرة*، 85،- 84، لوحة 48؛ نفس المؤلف، *تأثيرات مملوكية عثمانية متبادلة في مجال صناعة التحف المعدنية*، مجلة دراسات آثارية إسلامية، مج 4، 1991، 58- 60.

(64) رقم السجل 4395، 4396،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 118- 120, pl. XXXV;

خليفة، *فنون القاهرة*، 80- 81؛ عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 257، لوحة 1.

(65) عبد الغفار، جهاد، *التحف المعدنية والزجاجية من القرن الثاني عشر حتى الرابع عشر الهجري / الثامن عشر حتى العشرين الميلادى في ضوء مجموعتي المتحف الزراعي والمتحف الاثنوغرافي بالقاهرة دراسة اثرية سياحية*، رسالة ماجستير، كلية السياحة والفنادق، جامعة الفيوم، 2020، 223، 224، لوحة 77.

(66) رقم السجل 15285، عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 208، 284، لوحة 45.

(67) رقم السجل 2580،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 59-60, pl. LIX.

14م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، تشتمل على كتابات نصها **"المقر العالي المولوي الأميري الكبيري السيفي ..."**، وكتابة على هيئة تشكيل طغرائي، نصها **"صاحبه علية خاتون زوجة الأمير سليمان أغا"**، وكتابة أخرى على هيئة تشكيل طغرائي، نصها **"صاحبه محمد أغا ابن سليمان أغا سنة 1199"**[68]، ويتضح من النقش الكتابي الأول أن هذه الصينية كانت مملوكة لأحد أمراء المماليك، وقد تم اقتنائها أيضا من أكثر من شخص في العصر العثماني، وهو ما يبينه النقشان الأخيران، اللذين نقشا عليها لاحقا؛ حيث يبين النقش الثاني ملكيتها لسيدة من مصر في العصر العثماني، تدعى **"علية خاتون"**، كما يبين النقش الثالث ملكيتها لشخص من مصر، في العصر العثماني، ويدعى **"محمد أغا"**، ويتضح من مقارنة النقشين الأخيرين أن المالك الثالث هو ابن المالكة الثانية لهذه الصينية.

ويتضح مما سبق أن هذه الصيغة التي تتضمن لفظ **"صاحبه"**، الذي يذكر مالك الأداة أو الآنية، (باعتبارها كتابة تسجيلية)، قد جاءت بتأثير من الفن العثماني، على الفنون التطبيقية، في مصر.

وبالإضافة إلى لفظ **"صاحبه"**، فقد انتشرت على الأدوات والأواني، في مصر، في العصر العثماني، صيغ أخرى من صيغ التملك، وقد وجد بعضها بمفرده، أو مع صيغة **"صاحبه"**، في آن واحد على أداة أو آنية واحدة، ومن هذه الصيغ: صيغة **"مِلك"**، ونجدها بمفردها على ميزان قباني، من النحاس، من مصر، العصر العثماني، (ق 12هـ/ 18م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث يشتمل ضمن نقوشه على عبارتي **"ملك الفقير الفاني محمد بن كريم الدين القباني"**، و **"ملك الفقير الفاني محمد القباني"**[69]. ونجد صيغتي **"ملك"**، و **"صاحبه"**، على ميزان قباني، من النحاس، من العصر العثماني، (ق 12هـ/ 18م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث توجد عليه عبارات **"ملك الفقير محمد عبادة علي"**، **"الفقير الفاني محمد بن شهاب الدين"**، **"ملك الفقير محمد بن شهاب الدين"**، **"صاحبه الفقير الفاني محمد بن شهاب الدين"**[70]، وهناك صيغة نصها يتكون من لفظ **"خاصة"**، ونجدها مع صيغة **"صاحبه"**، على طبق من النحاس الأصفر، باسم الشيخ أبو الفرج، من العصر العثماني، (1042هـ/ 1632م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث توجد عليه عبارتا: **"خاصة الشيخ أبو الفرج"**، و **"صاحبه الشيخ أبو الفرج"**[71]. ويشير ذلك إلى رواج وانتشار صيغة **"صاحبه"**، في إثبات الملكية، على الأدوات والأواني، في مصر، في العصر العثماني.

- رضوان أغا: لفظ **"رضوان"** هو اسم مالك الصينية؛ طبقا للنقش الكتابي المنفذ عليها، والذي أشار إليه لفظ **"صاحبه"**، في عبارة **"صاحبه رضوان"**، و **"أغا"** هو لقب هذا الشخص. ويلاحظ في هذا النقش أنه قد اقتصر على ذكر اسم مالك الصينية ولقبه فقط **"رضوان أغا"**، وهو ما حدث -كما سنرى- عند ذكر عبارة **"محمد بيك"**؛ حيث لم يذكر باقي الاسم[72]؛ كأن يذكر اسم والده، أو اسم والده ولقبه، مثلما جاء على تحف أخرى[73]. وتجدر

---

[68] رقم السجل 3757،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 90- 91, pl. XLIX.

[69] رقم السجل 2670،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 63-64;

خليفة، *فنون القاهرة*، 90.

[70] رقم السجل 3658،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 88- 89.

[71] رقم السجل 15171، خليفة، *فنون القاهرة*، 85، لوحة 49؛ عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 279، لوحة 30.

[72] وهو ما يلقي بمزيد من الغموض على شخصية مالك هذه الصينية؛ نظرا لوجود الكثيرين ممن يُدعون "رضوان أغا"، و "محمد بيك".

الإشارة إلى أن الاكتفاء باسم الشخص ولقبه فقط، قد وجد على بعض التحف في مصر، في العصر العثماني[74]؛ حيث يبدو أن ذلك كان أمرا معتادا، كما يبدو أن نقش العبارات بهذه الصيغة كان يحقق الغرض المطلوب؛ ويساعد في ذلك مدى شهرة الشخص، في حيز استخدام الإناء المسجل عليه اسمه ولقبه، أو تابعيته لأحد الأشخاص المشهورين (كما سأوضح لاحقا).

أما كلمة **"أغا"**، فهي كلمة تركية، من المصدر "أغمق"، ومعناه الكبر، وتقدم السن، وقيل أنها من الكلمة الفارسية "أقا"[75]، وكانت هذه الكلمة تطلق كلقب عام على شيوخ الأكراد وكبارهم[76]، ثم أطلقت على الخادم الخصي، الذي يؤذن له بدخول غرف النساء[77]، ويبدو أن هذا هو المعنى المقصود على الصينية (موضوع الدراسة)، أو قريب منه، وقد أطلق هذا اللقب على المصريين والأتراك، دون تفرقة، وبصفة عامة، أطلق على أرباب وظائف مدنية[78].

وقد ورد لفظ **"أغا"** ضمن بعض النقوش الكتابية، في مصر، في العصر العثماني، على الأدوات والأواني المعدنية، ومن أمثلة ذلك: نقشان، كل منهما على هيئة تشكيل طغرائي، الأول: نصه **"صاحبه علية خاتون زوجة الأمير سليمان أغا"**، والثاني: نصه **"صاحبه محمد أغا ابن سليمان أغا سنة 1199"**، وذلك على صينية، مصنوعة من النحاس، تعود أصلا إلى العصر المملوكي، (ق 8هـ/ 14م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[79]، كما جاء لفظ **"أغا"** ضمن كتابات بعض شواهد تراكيب القبور، في مصر، في العصر العثماني، ومنها: عبارة باللغة التركية، نصها **"خليفة جنديان إبراهيم أغا"**، ضمن كتابات الشاهد أعلى مقدمة تركيبة قبر إبراهيم أغا مستحفظان، الملحق بمسجد آق سنقر، (1064هـ/ 1653م)، وعبارة باللغة العربية، نصها **"إبراهيم أغا مستحفظان حالا"**، ضمن كتابات الشاهد أعلى مؤخرة التركيبة[80]، كما توجد عبارة نصها **"رضوان أغا الرزاز"**، في أكثر من موضع، ضمن كتابات بعض شواهد تركيبة رضوان أغا الرزاز (1167- 1181هـ/ 1753- 1767م)[81].

- تابع محمد بيك: التابع: تعني التالي، والخادم، وما يتبع غيره[82]. والمقصود هنا في النقش الكتابي، على الصينية (موضوع الدراسة): الخادم. ولفظ **"تابع"** قد وجد في بعض النقوش الكتابية، على التحف التطبيقية، في مصر، في العصر العثماني، ومن أمثلة ذلك: نقش بهيئة تشكيل طغرائي، نصه **"صاحبه فاطمة بنت عبد الله تابع عثمان عبد الله**

---

(73) انظر، على سبيل المثال:

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 59-60, 90- 91, pls. XLIX, LIX.

عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 282، لوحة 40.

(74) انظر، على سبيل المثال:

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 118- 120, pl. XXXV;

خليفة، فنون *القاهرة*، 80- 81؛ عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 257، لوحة 1.

(75) سليمان، أحمد، *تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل*، القاهرة: دار المعارف، (د.ت.)، 17.

(76) الباشا، حسن، *الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار*، القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1989، 118.

(77) سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي، 17.

(78) خير الله، جمال، *النقوش الكتابية على شواهد القبور الإسلامية القاهرة - رشيد - دهلك - استانبول "مع معجم للألقاب والوظائف الإسلامية"*، كفر الشيخ: العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2007، 194.

(79) رقم السجل 3757،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 90- 91, pl. XLIX.

(80) خير الله، *النقوش الكتابية*، 23- 24.

(81) خير الله، *النقوش الكتابية*، 35- 37.

(82) مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، 81.

سنة 1184"، على صينية من النحاس، تعود في الأصل إلى العصر المملوكي، (ق 8- 10هـ/ 14- 16م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[83]، ومن أمثلة ذلك أيضا: ثلاثة نقوش، بهيئة تشكيلات طغرائية، نصها على الترتيب **"صاحبه آمنة تابع محمد أغا تفكجيان سنة 1115"**، **"صاحبه إسماعيل أغا تابع المرحوم إبراهيم أغا عزبان سنة 1131"**، **"صاحبه داود أغا تابع محمد أغا سنة 1206"**، على طبق من النحاس المطلي بالقصدير، محفوظ بمتحف كلية الآثار- جامعة القاهرة[84]. ووُجد لفظ **"تابع"** ضمن نقوش بعض شواهد القبور، في مصر في العصر العثماني، ومنها نقوش شاهد قبر، بجبانة رشيد، مؤرخ بعام (1172هـ/ 1758م)؛ حيث جاءت ضمنها عبارة باللغة التركية، نصها **"الحاج علي تابع عثمان أفندي فضل روحنه الفاتحة"**، وترجمتها: **"الفاتحة لروح عثمان أفندي فضل تابع الحاج علي"**[85].

أما فيما يتعلق باسم ولقب **"محمد بيك"**، فقد اتضح من خلال النقش الكتابي، على الصينية (موضوع الدراسة)، أن **"محمد"** هذا هو الشخص، الذي كان **"رضوان أغا"** -مالك هذه الصينية- تابعا له. ولقب **"بيك"**: هو لقب محمد هذا، ولفظ **"بيك"**، أو "بك": هو لفظ تركي، بمعنى الكبير، وأصله مقصور من "بيوك"، أي: كبير، ويلاحظ استعمال لفظ "بك" كلقب كان يلحق بالاسم[86]. وقد أطلق هذا اللقب -في أول الأمر- على الأمراء، وأبناء السلاطين، كما كان معروفا في آسيا الوسطى، (السلطان السلجوقي طغرل بك)، وأطلق على حكام الولايات في الدولة العثمانية[87]، ثم أطلق على العسكريين، الحائزين على رتبة قائم مقام وأمير الألاي[88]. وكان لقب "بك"، و "أمير" في مصر العثمانية، يستخدمان كمرادفين، وكانا ينطبقان على الثمانية وعشرين أميرا، الذين يتولون المناصب الإدارية، في نظام الحكم العثماني، في مصر[89]، وفي هذا العصر كان أمراء المماليك يرفعون كبار أتباعهم إلى هذه الرتبة؛ لهذا عرف هذا العصر "بعصر البيكوات المماليك"؛ تمييزا له عن عصر السلاطين المماليك[90].

وقد ورد هذا اللقب بالتحف المعدنية العثمانية، بالصيغتين المشار إليهما؛ وهما **"بيك"**، و **"بك"**[91]. كما وُجد لقب **"بيك"** ضمن النقوش الكتابية، على بعض التحف المعدنية، من مصر، في العصر العثماني، ومنها: نقش نصه **"سنة 1201 وقف الأمير علي بيك أمير اللوا دفتردار مصر حالان"**، على طاسة شرب، من النحاس الأصفر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[92]. كما جاء لقب **"بيك"** ضمن نقوش بعض شواهد تراكيب القبور، في مصر في العصر العثماني، ومن ذلك: عبارة نصها **"زوجة الأمير إسماعيل بيك أخو المرحوم مير اللواء علي بيك أمير الحاج سابقا"**، ضمن كتابات الشاهد، أعلى مقدمة تركيبة الست فاطمة هانم، (1185هـ/ 1771م)، بمتحف الفن الإسلامي

---

(83) رقم السجل 420،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 246- 247.

(84) رقم السجل 1210، عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 208، 280، لوحة 31- 34.

(85) خير الله، *النقوش الكتابية*، 164- 165.

(86) الباشا، *الألقاب الإسلامية*، 225.

(87) عطية الله، أحمد، *دائرة المعارف الحديثة*، ط.2، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1975، 350.

(88) تيمور، أحمد، *رسالة لغوية عن الرتب والألقاب المصرية لرجال الجيش والهيئات العلمية والقلمية منذ عهد أمير المؤمنين عمر الفاروق*، القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2013، 30.

(89) بكر، عبد الوهاب، *الدولة العثمانية ومصر في القرن 18م وأوائل القرن 19م*، القاهرة: دار المعارف، 1982، 164؛ خير الله، *النقوش الكتابية*، 268.

(90) عطية الله، *دائرة المعارف الحديثة*، 350.

(91) الحارثي، *تحف الأواني*، 212.

(92) رقم السجل 9862، عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 209، 290، لوحة 57، 58.

بالقاهرة[93]، ومن ذلك أيضا: عبارة نصها **"زوجة مير اللواء إبراهيم بيك شيخ البلد حالا"**، ضمن كتابات الشاهد أعلى مقدمة تركيبة الست زليخا، (1216هـ/ 1801م)، بذات المتحف[94].

ومما لا شك فيه أن هذه الكتابات على الصينية (موضوع الدراسة)، من خلال لفظ **"تابع"**، تفيد في تحديد العلاقات الوظيفية بين بعض الأشخاص والأمراء، وتبعية هؤلاء الأشخاص لبعض أمراء ذلك العصر[95].

وربما تشير الكتابات على هذه الصينية، إلى بعض أسباب انتساب (تابعية) بعض الأشخاص، من ذوي الرتب الأقل **"أغا"**، من خلال لفظ **"تابع"**، لأشخاص آخرين، من ذوي الرتب الأعلى **"بيك"**، وقد تتمثل هذه الأسباب في محاولة الاستقواء والاستناد إلى ذوي الوجاهة، في مصر، في العصر العثماني، وهو عصر كثرت فيه الصراعات، كما يبدو أن من هذه الأسباب أيضا: المساعدة على إبطال أي محاولة للاستيلاء على الأداة أو الآنية، بغير وجه حق.

- "1185": يعني ذلك التاريخ أن هذه الصينية قد تم تملكها من قبل الشخص المذكور **"رضوان أغا تابع محمد بيك"**، في سنة 1185 هجريا، وهذا العام الهجري يوافق عامي (1771- 1772م). ولا يشير هذا بشكل قاطع إلى أن ذلك التاريخ المذكور هو تاريخ صناعة هذه الصينية؛ فالكتابات هنا تشير إلى التملك، وليس فيها ما يدل على تاريخ الصناعة، بشكل صريح، كذلك، ليس فيها ما ينفي ذلك، ومما يؤيد هذا الرأي: أن كثيرا من نماذج التحف التطبيقية، في مصر، في العصر العثماني، قد اشتملت على أكثر من تاريخ، على التحفة الواحدة، وهي تمثل تواريخ تملك هذه التحفة، ولا يمثل أغلبها، بل قد لا يمثل أي منها تاريخ الصناعة، ومن الصعب، في مثل هذه الحالات، الجزم بأن أقدم تواريخ التملك هو تاريخ الصناعة، وهناك طبق من النحاس الأحمر، من مصر، العصر العثماني، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليه تاريخا تملك (1099 هـ، 1141هـ)، وكلا التاريخين يشيران إلى وقت تملك الطبق من قِبل أحد الأشخاص، وتتضمن نقوشه عبارتين، على هيئة تشكيلين طغراويين، نصهما: **"صاحبه علي موسى سنة 1099"**، و **"صاحبه مصطفى مراد سنة 1141"**[96]، ويضاف إلى ذلك أن بعض العبارات تشير إلى المالك ولا تذكر تاريخ التملك، وقد تكون هذه العبارات -من الناحية التاريخية- أقدم من بعض العبارات الأخرى المؤرخة، وهناك صينية من النحاس الأصفر، من مصر، في العصر العثماني، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليها تاريخا تملك (1131 هـ، 1152هـ)، وتشتمل على نقوش على هيئة تشكيلات طغرائية، نصها: **"صاحبه السيدة هواء بنت السيد على كتخدا عزبان سنة 1131"**، و **"صاحبه حسين أفندي"**، و **"صاحبه الحاجي محمد"**، و **"صاحبه السيد حسن جربجي عزبان سنة 1152"**[97].

كما يتضح من نقوش بعض التحف أنه قد تم صنعها، وتملكها في العصر المملوكي، وتم تملكها لاحقا، من قبل شخص أو أكثر في العصر العثماني، كما تبين ذلك النقوش ذات التواريخ، الموجودة عليها، ومن أمثلة ذلك: صينية، من النحاس، من صناعة مصر، في العصر المملوكي، (ق 8هـ/ 14م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، تشتمل على كتابة نصها **"المقر العالي المولوي الأميري الكبيري السيفي ..."**، وكتابة على هيئة تشكيلين طغراويين،

---

[93] رقم السجل 6900، خير الله، *النقوش الكتابية*، 41- 42.

[94] رقم السجل 2905، عبد الوهاب، حسن، *تاريخ المساجد الأثرية*، جزءان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2014، جـ1، 355؛ خير الله، *النقوش الكتابية*، 49.

[95] عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 208.

[96] رقم السجل 2579، عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 208، 282، لوحات 37- 39.

[97] رقم السجل 2580،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 59-60, pl. LIX.

نصهما **"صاحبه علية خاتون زوجة الأمير سليمان أغا"**، و **"صاحبه محمد أغا ابن سليمان أغا سنة 1199"**[98]. ويتضح من النقش الكتابي الأول أن هذه الصينية قد صنعت في العصر المملوكي، وكانت مملوكة لأحد أمراء المماليك، وقد تم تملكها أيضا من أكثر من شخص، في العصر العثماني، وإحدى هذه الملكيات كانت في سنة 1199هـ، وهي أحدث من الملكية الأخرى؛ غير محددة التاريخ؛ حيث أن المالك الثالث لهذه الصينية هو ابن المالكة الثانية. وبهذا، فإنه في حالة وجود تاريخ تملك واحد على التحفة -كما في الصينية (موضوع الدراسة)- فإنه يكون من الخطأ الجزم بأن هذا التاريخ هو تاريخ الصناعة، وليس هناك ما يمنع من القول بأن التحفة قد تكون قد صنعت في وقت معين، وقد استغرق بيعها فترة زمنية معينة قد تكون طويلة، ثم تم إثبات ملكية صاحبها لها في وقت لاحق، ولن يكون هناك إثبات للملكية إلا بعد شرائها، ويمكن في بعض الأحيان أن يكون أول مالك للتحفة غير معروف؛ لأنه لم يقم بنقش إثبات ملكيته عليها، وبهذا يمكن الاطمئنان إلى القول بأن التحفة قد تكون قد صنعت في أقدم تاريخ مسجل عليها أو قبله بوقت معين، وهو ما أرجحه بالنسبة للتاريخ المسجل على الصينية (موضوع الدراسة)، وهو **"1185"**؛ أي أنها قد تكون قد صنعت في هذا العام أو قبله.

ويلاحظ من مناقشة مضمون النقوش الكتابية، المنفذة على الصينية (موضوع الدراسة)، والنماذج المتنوعة من الأدوات والأواني المذكورة، الحرص على إثبات ملكية الأداة أو الآنية، في كثير من الأحوال؛ ويؤكد ذلك وجود أكثر من مالك أحيانا للآنية الواحدة، وقد حرص كل منهم على إثبات ملكيته لها في وقت معين، وقد تنوعت الألفاظ المستخدمة في ذلك، والتي كان من أهمها: لفظ **"صاحبه"**، وكذلك تضمين النقوش الكتابية -في كثير من الأحيان- بعض الألقاب التي توضح تابعية الأشخاص المالكين لأشخاص من ذوي الوجاهة الاجتماعية، وفي غالبية الأوقات كان يتم ذكر تاريخ الملكية، ويبدو أن ذلك الأمر كان مطلوبا؛ حتى يمكن تمييز الأداة أو الآنية عن غيرها عند استردادها، إذا استخدمت في المناسبات الاجتماعية، التي تتطلب تداول عدد كبير من هذه الأدوات، والأواني[99]، أو في حالة إعارتها لأحد الجيران أو الأشخاص عموما، كما أن وجود اسم المالك وتاريخ الملكية، على الأداة أو الآنية، يعتبر مانعا لأي شخص من سرقتها أو تداولها، سوى مالكها أو بدون إذن من هذا المالك، ويساعد هذا الأمر -بدوره- على عدم تعرض الأداة أو الآنية للفقد أو الضياع، بشكل أو بآخر.

5. 2. الزخارف النباتية

5. 2. 1. أشجار السرو

ظهرت أشجار السرو متكررة على الصينية (موضوع الدراسة)؛ بحيث تتبادل مع عنصرين آخرين، على نمط: شجرة سرو، ثم بخارية، ثم شجرة سرو، ثم مزهرية، وهكذا، وقد نقشت شجرة السرو على هذه الصينية عشر مرات، ويتصل الجزء المتسع منها بشكل مروحة نخيلية موجودة بين ورقتين نباتيتين بنهايتين مدببتين، وتوجد في الجزئين الجانبين لهذه الشجرة أشكال بارزة إلى الخارج، في هيئة أقرب إلى الأقواس، وقد تمت زخرفة الجزء الداخلي من الشجرة بزخارف عبارة عن خطوط متقاطعة ومتداخلة، تكوّن -في بعض الأحيان- ما يشبه شكل الجدائل، وفي أحيان أخرى، تكوّن أشكالا غير منتظمة (لوحة 7، 8، شكل 5).

---

[98] رقم السجل 3757،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 90- 91, pl. XLIX.

[99] بدر، *أثر الحضارة السلجوقية*، ج3، 194.

ويعتبر تمثيل شجرة السرو على التحف التطبيقية، في مصر، قبل العصر العثماني، قليلا، ونرى شجرة السرو على طست من النحاس الأصفر، خاص بزوجة السلطان قايتباي فاطمة بنت العلائي، من العصر المملوكي، أواخر (ق 9هـ/ 15م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[100]. وكان لشجرة السرو مكانة ملحوظة في نفس الفنان العثماني، وتعتبر صورة هذه الشجرة من أخص مميزات الفن العثماني[101]، وقد كثر تمثيل شجرة السرو، بشكل ملحوظ، على الفنون التطبيقية، والعمائر، في هذا العصر؛ فقد تم تمثيلها على البلاطات الخزفية، ومن أمثلة ذلك: بعض بلاطات متحف طوبقا بوسراي[102]، ورسمت هذه الشجرة بالأواني المعدنية العثمانية؛ أحيانا بجانبين مستقيمين، أو مسننين، وقد تتخذ هيئة دائرية الشكل[103]، ونجدها ضمن زخارف السجاجيد التركية، ومنها: سجادة صلاة عائلية، من صناعة مدينة لاذق، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[104]، وضمن زخارف سجادة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي ببرلين[105]، ووجدت على بعض السجاجيد التركية، المعروفة باسم "مزارلك"؛ أي: طنافس الأضرحة، وكانت تفرش في المزارات، تحت القباب، أو تستخدم في المناسبات الجنائزية[106].

وكان لاختيار شجرة السرو في الفنون العثمانية، صدى واضح في مصر، في العصر العثماني[107]، وقد كثر ظهور شجر السرو على التحف التطبيقية، والعمائر، في مصر، في هذا العصر؛ فقد ظهرت على بعض البلاطات الخزفية، التي يرجح أن تكون قد صنعت في تركيا، والتي تكسو جدران مسجد آق سنقر (1061- 1062هـ/ 1651- 1652م)، وتشتمل على أشكال شجر السرو المرسومة بأسلوب واقعي[108]، وظهرت رسوم شجر السرو على بعض السجاجيد، التي صنعت في مصر في العصر العثماني، وهذه السجاجيد قد تأثرت بالفن العثماني[109]، ونرى شجرة السرو ضمن زخارف المقصورة الخشبية للإمام الليث 1138هـ[110]، وكثيرا ما نشاهد رسوم شجر السرو على التراكيب الرخامية، في مصر، في العصر العثماني[111]؛ سواء كانت مفردة، أو تلتف حولها أشجار العنب؛ فقد جاء رسم شجرة السرو على تركيبة حسن كتخدا عزبان الجلفي، (1124هـ/ 1712م)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[112]، ونجد شكل شجرة

---

[100] أرجعت بعض الآراء تأثر هذا الطست بالزخارف العثمانية، (ومنها: شجرة السرو)، إلى وجود فنانين أتراك عملوا في بلاط السلاطين المماليك في القاهرة؛ مما أدي إلى ظهور بعض الأساليب الفنية العثمانية، في فترة حكم السلطان قايتباي، رقم السجل 15086، خليفة، *تأثيرات مملوكية عثمانية*، 55- 56؛ السيد، السيد، *طست باسم خوند الكبيرة جهة قايتباي*، مجلة دراسات آثارية إسلامية، مج 5، 1995، 89- 90.

[101] مرزوق، محمد، *الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، 38.

[102] مرزوق، *الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني*، 38، 75، شكل 9.

[103] الحارثي، *تحف الأواني*، 289.

[104] مرزوق، *الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني*، 128، شكل 42.

[105] أصلان آبا، أوقطاي، *فنون الترك وعمائرهم*، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة، استانبول، 1987، 23.

[106] مصطفى، محمد، *سجاجيد الصلاة التركية*، مجموعات متحف الفن الاسلامي 1، القاهرة: مطبعة وزارة المعارف العمومية، 1953، 19- 20؛ مرزوق، *الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني*، 130.

[107] خليفة، *فنون القاهرة*، 126؛ خير الله، *النقوش الكتابية*، 79.

[108] خليفة، *فنون القاهرة*، 43- 44، لوحات 16، 19، شكل 5؛

Yeomans, *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 152- 153.

[109] خليفة، *فنون القاهرة*، 137.

[110] عبد العزيز، شادية، *الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية*، ط.1، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2003، 170، 171، لوحة 64، 65.

[111] خليفة، *فنون القاهرة*، 126.

[112] رقم السجل 6897، خير الله، *النقوش الكتابية*، 27- 28، لوحات 3- 5، شكل 1.

سرو، تلتف حولها شجيرة عنب، على الشاهد الأوسط، بتركيبة رضوان أغا الرزاز (1167- 1181هـ/ 1753- 1767م)[113].

ويظهر مما سبق أن وجود شجرة السرو على الصينية (موضوع الدراسة)، كان بتأثير من الفن العثماني.

5. 2. 2. المزهريات

بالنسبة لأشكال المزهريات على هذه الصينية، فتبدأ من أسفل بهيئة متشابهة مع تلك الموجودة في أسفل شجرة السرو، وتم تشكيل بدن المزهرية بهيئة بيضاوية، ويتصل البدن من أعلاه برقبة مخروطية الشكل، تتسع باتجاه الفوهة، وقد تم زخرفة كل من البدن والرقبة بأشكال تشبه تلك الموجودة داخل شجر السرو، وداخل الأشكال البيضاوية للبخاريات، ويتصل مقبضا المزهرية بأعلى البدن، بهيئة زخرفية نباتية تنحني إلى الخارج ثم إلى الداخل، ويتصلان من أعلى بالجزء العلوي من رقبة المزهرية، ويخرج من هذه المزهرية مجموعة من السيقان والفروع النباتية، التي تنتهي بأشكال زهور، وبعضها بأشكال ثمار، تأخذ هيئة دائرية، زخرفت بأشكال خطوط مائلة متقاطعة؛ مكونة أشكال معينات متجاورة، ويخرج من بعض هذه الثمار شكل نباتي، على هيئة محلاق، ومن بعضها الآخر شكل مدبب (لوحة 9، 10، شكل 6).

والمزهرية: وعاء من خزف ونحوه، يوضع فيه الزهر للزينة[114]، وتعتبر أحد أنواع التحف الإسلامية، التي اهتم الفنان المسلم بصناعتها، بأشكال متنوعة، ومن مواد مختلفة، كان أكثرها انتشارا المزهريات الخزفية[115].

وترجع بداية ظهور المزهريات -كعنصر زخرفي- إلى الفن الهلينستي[116]، وانتقلت منه إلى الفن الإسلامي[117]. وقد وجدت زخارف المزهريات منذ فجر الإسلام، كما يتضح بفسيفساء قبة الصخرة (72- 73هـ/ 691- 692م)؛ حيث تزين دعائم المثمن الأوسط[118]، ونجدها كذلك، في قصر المشتى (125- 126هـ/ 143- 744م)، ضمن زخارف الأشكال المثلثة على واجهة القصر، المحفوظة بمتاحف الدولة ببرلين[119]، كما ظهرت أشكال المزهريات على الحشوات الخشبية التي كانت تكسو العوارض الحاملة لسقف البلاطة الوسطى، بالمسجد الأقصى (163هـ/

---

[113] خير الله، *النقوش الكتابية*، 35- 37.

[114] مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، 404.

[115] رمضان، ممدوح، *رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي*، رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2006، 166.

[116] شافعي، فريد، *العمارة العربية في مصر الإسلامية- المجلد الأول- عصر الولاة 31- 358 (639- 969)*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970، 152؛ علام، نعمت، *فنون الشرق الأوسط في الفترات الهيلينستية – المسيحية- الساسانية*، ط.4، القاهرة: دار المعارف، 1982، 121.

[117] الطايش علي، *الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي)*، ط.1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2000، 62، 64.

[118] فرغلي، أبو الحمد، *التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه*، ط.2، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2000، 47.

[119] Burckhardt, Titus, *art of Islam Language and Meaning Commemorative Edition*, World Wisdom, Inc, 2009, 16;

الطايش، *الفنون الزخرفية*، 64.

780م)[120]. ووجدت رسوم المزهريات على التحف التطبيقية والعمائر، في العصر العثماني، فقد زخرفت الأدوات والأواني المعدنية العثمانية، وقد وردت على عدة أشكال، منها: على شكل طست على الطراز الإيراني، تنبثق منه أزهار السوسن والقرنفل، أو مزهرية تنبثق منها وريدات مختلفة، أو مزهرية مثلت بداخلها زخرفة التوريق الإسلامية المحورة[121]. ويكاد يكون وجود رسوم المزهريات على التحف التطبيقية أو على العمائر نادرا في مصر، قبل العصر العثماني؛ أما في العصر العثماني، فقد كثر ظهور المزهريات على التحف التطبيقية والعمائر، فقد ظهرت رسوم المزهريات على بعض نماذج البلاطات الخزفية، التي يرجح أن تكون قد صنعت في تركيا، واستخدمت في مصر، في العصر العثماني، ومنها: البلاطات الخزفية التي تكسو جدران مسجد آق سنقر (1061- 1062هـ/ 1651- 1652م)[122]، وبعض البلاطات الخزفية التي يحتمل أن تكون من إنتاج مدينة أزنيك، في القرن (11هـ/ 17م)، وهي تكسو جدران الإيوان الجنوبي الشرقي، لمسجد مصطفى جوربجي ميرزا (1110هـ/ 1698م)[123]. ونشاهد أشكال المزهريات، التي تخرج منها فروع نباتية ملتوية تكون أشكالا دائرية، على شباك سبيل رقية دودو[124]. ونشاهد رسم مزهرية تخرج منها أزهار القرنفل، على مفرش من نسيج الحرير، من مصر، في العصر العثماني، (ق 11هـ/ 17م)، محفوظ بمتحف كلية الآثار- جامعة القاهرة[125]. وجاء رسم المزهريات التي تخرج منها أزهار اللالا، والقرنفل[126]، وأوراق العنب، وأوراق مسننة، على بعض التراكيب الرخامية من مصر، في العصر العثماني، ومنها: تركيبة الحاجة سلن، (1158هـ/ 1745م)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[127]. ويشير ذلك إلى أن وجود أشكال المزهريات، على الصينية (موضوع الدراسة)، كان بتأثير من الفن العثماني.

5. 3. الأشكال الهندسية

5. 3. 1. البخاريات

تتكون البخاريات على الصينية (موضوع الدراسة)، من شكل بيضاوي في المنتصف، محدد من الخارج بخطين متجاورين متوازيين، ويزخرف داخله أشكال متشابهة بشكل كبير مع تلك الموجودة داخل شجرة السرو، ويخرج من نهايتي الشكل البيضاوي خطان متجاوران، على جانبيهما دائرتان صغيرتان، ويمر هذان الخطان عبر شكل بيضاوي صغير، ويقسمانه إلى نصفين، ويتلاقى الخطان المتجاوران ويكونان شكلا مدببا، ويزخرف الجزئين البيضاويين الصغيرين خطوط مائلة متقاطعة، مكونة أشكال معينات متجاورة (لوحة 11، 12، شكل 7).

---

[120] حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، أشكال 307- 311.

[121] الحارثي، *تحف الأواني*، 349.

[122] خليفة، *فنون القاهرة*، 43- 44، لوحات 16، 17، 19؛

Yeomans, *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 152- 153.

[123] خليفة، *فنون القاهرة*، 46- 47، لوحة 23.

[124] الحسيني، محمود، *الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة - 1517- 1798م*، القاهرة: مكتبة مدبولي، (د.ت.)، 260.

[125] رقم السجل 1760، خليفة، *فنون القاهرة*، 168، لوحة 95.

[126] خليفة، *فنون القاهرة*، 126.

[127] رقم السجل 6899، خير الله، *النقوش الكتابية*، 33- 34، أشكال 5، 7.

والبخارية: وحدة زخرفية إسلامية، تأخذ شكلا مستديرا أو بيضاويا، تتصل بها -من أعلى، ومن أسفل- حليتان متشابهتان، كل منهما عبارة عن ورقة نباتية ثلاثية، وقد يشغل داخلها بزخارف متنوعة، مثل: الأرابيسك، وغيرها[128].

وقد انتشر استخدام البخاريات في العصر المملوكي، في مصر، بشكل كبير؛ ونراها على نماذج من الصواني المعدنية، في هذا العصر، ومنها: أشكال بخاريات، على صينية من النحاس المكفت بالفضة، (ق 8- 9هـ/ 14- 15م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[129]. وانتشر استخدامها على أدوات الإضاءة المعدنية، في هذا العصر، ومنها: تنور مصنوع من البرونز، باسم السلطان الغوري (909هـ/ 1503م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[130]. كما انتشر استخدام أشكال البخاريات على نماذج من الأبواب المصفحة بالبرونز، التي ترجع للعصر المملوكي، ومنها: باب أحد المدارس المطلة على الصحن، في مدرسة السلطان برقوق، بشارع المعز لدين الله (786- 788هـ/ 1384- 1386م)[131]. كما كان استخدام البخاريات منتشرا -بشكل كبير- على جلود الكتب المملوكية، وخاصة جلود المصاحف والربعات الشريفة[132]، ومنها: جلدة مصحف، (ق 8هـ/ 14م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[133]، ومنها أيضا: جلدة كتاب، (ق 8- 9هـ/ 14- 15م)، محفوظة بمتحف برلين[134].

أما عن فكرة اصطفاف البخاريات في تصميم دائري؛ سواء كانت بمفردها، أو مع أنواع أخرى من الزخارف، فقد كان موجودا على العديد من التحف التطبيقية، في مصر، في العصر المملوكي، ومن ذلك: طبق من النحاس المكفت بالفضة، (ق 8هـ/ 14م)، محفوظ بمتحف فرير جاليري للفن بواشنطن؛ حيث تشتمل ساحة الطبق على شريط كتابي ملتف بشكل دائري، مقسم إلى أجزاء بواسطة مجموعة من البخاريات[135].

ويلاحظ مما سبق مدى الانتشار الكبير لاستخدام البخاريات، في الزخرفة في مصر، في العصر المملوكي؛ مما يشير إلى أن هذه الزخرفة تعد أحد التأثيرات المحلية التي انتقلت من الفنون التطبيقية في العصر المملوكي إلى العصر العثماني في مصر، وكانت أحد التأثيرات المحلية على الصينية (موضوع الدراسة)، على وجه التخصيص.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك بعض التحف المعدنية العثمانية، التي تأثرت بالتحف المملوكية، ومن نماذج ذلك التأثير: زخرفة البخاريات، ومن أمثلة ذلك: تنور من الفضة، من العصر العثماني، يرجع إلى القرن (10هـ/ 16م)، عُرض بمعرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية، باستانبول، تركيا، سبتمبر 1983 (لوحة رقم 11 بالمعرض)، يتوسط كل ضلع من أضلاعه شكل بخارية[136].

---

[128] أمين، محمد، إبراهيم، ليلى، *المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية*، القاهرة: الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1990، 20؛ رزق، عاصم، *معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية*، ط.1، القاهرة: مكتبة مدبولي، 2000، 33.

[129] حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*, شكل 527.

[130] عبد الرازق، *الفنون الإسلامية* في العصرين الأيوبي والمملوكي، 145.

.

[131] Yeomans, *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 178- 179.

[132] الوكيل، *أثاث المصحف*، 240.

[133] Herz, *Catalogue raisonné*, 287- 288, pl. VIII.

[134] حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*, شكل 934.

[135] Atil, E. et al., *Islamic Mwtalwork*, 167, fig. 22.

[136] خليفة، *تأثيرات مملوكية عثمانية*، 63.

وقد انتشر استخدام زخرفة البخاريات على الفنون التطبيقية، في مصر، في العصر العثماني، فنجد رسم البخارية، على صينية، من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير، (1155هـ/ 1742- 1743م)، أو قبله، محفوظة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة[137]، (لوحة 18- أ، ب)، وعلى وراقة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، (1185- 1187هـ/ 1771- 1773م)، محفوظة بمتحف قصر المنيل؛ حيث يوجد على ظهر الوراقة بخارية مفصصة، لها إطار من زخارف هندسية مجدولة[138]، ونراها على محبرة ذات بدن مثمن الشكل، ضمن دواة من الفضة المذهبة، مستطيلة الشكل، (ق12هـ/ 18م)، محفوظة بمتحف قصر المنيل[139]. ونجد شكل البخارية على سجادة، من صناعة مصر، في العصر العثماني، (ق 10- 11هـ/ 16- 17م)، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[140]. وكان أسلوب البخارية وقطاعاتها من أنماط زخرفة الأبواب المصفحة في مصر، في العصر العثماني، ويتكون هذا التصميم في الغالب من صرة تتوسط الباب، قد تكون دائرية، أو بيضاوية، أو مفصصة؛ مع وجود قطاعات لها في الأركان[141]، ويظهر التأثير المملوكي بوضوح في الأبواب التي صفحت وفقا لهذا الأسلوب، ومن أهم هذه الأبواب، في القاهرة العثمانية: باب الدخول بمسجد عثمان كتخدا (الكخيا)، ويرجع إلى عام (1147هـ/ 1734م)[142].

ونجد رسم البخارية على تركيبة محمد جلبي وإسماعيل بك، (1172- 1191هـ/ 1759- 1777م)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، حيث نفذت البسملة بالخط المثنى، على شكل بخارية، على الشاهد الثاني (القصير)، من الخلف، والذي يوجد في مقدمة التركيبة[143].

ويميل الباحث إلى القول أن وجود عنصر البخارية، على الصينية (موضوع الدراسة)، يرجع إلى التأثير المحلي، من مصر، في العصر المملوكي.

5. 3. 2. النجمة السداسية

تم تشكيل هذه النجمة، على الصينية (موضوع الدراسة)، من مثلثين متقاطعين؛ أحدهما معدول، والآخر مقلوب؛ بحيث تتكون ستة مثلثات، يتوسطها شكل سداسي، ويلاحظ أن كل ضلع من أضلاع النجمة السداسية يتقاطع مع ضلعين آخرين منها؛ بحيث يظهر في أحد التقاطعات وكأنه يمر من أمام الضلع الآخر، وفي تقاطع آخر يظهر وكأنه يمر من الخلف، كما تم رسم ستة أضلاع صغيرة مجاورة لأضلاع الشكل السداسي من الخارج، وتتبادل في الظهور مع أضلاع مثلثات النجمة السداسية؛ بحيث يظهر الضلع أحيانا وكأنه يمر من الأمام وأحيانا من الخلف. وقد شغلت المساحات المجاورة لمثلثات النجمة السداسية بأشكال خطوط متقاطعة، تكوّن أشكال جدائل وأشكالا غير منتظمة، وشُغل داخل كل مثلث بخطوط مائلة متقاطعة، تكوّن أشكال معينات، أما الشكل السداسي فقد شُغل بأشكال خطوط متقاطعة تكون أشكالا غير منتظمة، ويتوسطها ما يشبه شكل وردة سداسية البتلات (لوحات 13، 16، 17، شكل 8).

---

(137) عبد الغفار، *التحف المعدنية والزجاجية*، 223، 224، لوحات 77، 77 أ، 77 ب.

(138) رقم السجل 100، عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 291، 293، لوحة 59- 61.

(139) رقم السجل 135، فرغلي، نها، *الدوي والمحابر فى مصر منذ عصر المماليك دراسة أثرية فنية*، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2004، 128.

(140) خليفة، *فنون القاهرة*، 139، لوحة 87.

(141) عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 75.

(142) خليفة، *فنون القاهرة*، 93؛ عبد الحفيظ، *أشغال المعادن*، 76، 227.

(143) خير الله، *النقوش الكتابية*، 38- 39.

والنجمة السداسية عامة تتكون من تقاطع خطوط مائلة في الجهتين، بزاوية قدرها ثلاثون درجة مع خطوط رأسية في أماكن محددة ذات مسافات معينة؛ بحيث ينتج من هذا التقاطع تكرار للنجمة السداسية، أو الشكل المسدس[144].

والنجمة السداسية من العناصر الزخرفية التي كثر تمثيلها في التحف التطبيقية، منذ العصور الإسلامية المبكرة. وكانت ترسم منفردة، أو مشتركة مع عناصر زخرفية أخرى، ولاسيما العناصر النباتية، والهندسية، وغيرها[145]. ومن أقدم نماذج تمثيل النجمة السداسية على التحف الإسلامية، ما نجده على الأخشاب الإسلامية، ضمن زخارف حشوات منبر جامع القيروان (248هـ/ 862م)[146]، وعلى قطعة من الخشب، من تكريت، من القرنين (2- 3هـ/ 8- 9م)، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[147]، ونجدها في منتصف ساحة صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء، من العصر العباسي، القرنين (3- 4هـ/ 9- 10م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[148].

وقد كثر تمثيل النجمة السداسية على التحف التطبيقية، في مصر، عبر العصور الإسلامية، فنراها ضمن زخارف المحراب الخشبي، من مشهد السيدة رقية (549- 555هـ/ 1154- 1160م)، والمحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[149]، وضمن زخارف باب خشبي، من جامع الصالح طلائع، (ق 6هـ/ 12م)، المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[150]، وعلى التابوت الخشبي لمشهد الحسين، (ق 6هـ/ 12م) المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[151]، ونشاهد النجمة السداسية ضمن زخارف التابوت الخشبي للإمام الشافعي، (574هـ/ 1178م)[152]، وتوجد هذه الزخرفة ضمن زخارف باب خشبي، أصله من ضريح الصالح نجم الدين أيوب، (647هـ/ 1249م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[153]، كما نرى شكل النجمة السداسية ضمن زخارف بعض الأبواب المصفحة من العصر المملوكي، ومنها: باب جامع السلطان حسن، الموجود حاليا بمدرسة المؤيد شيخ، بشارع المعز لدين الله (764هـ/ 1362م)[154].

كما وجدت النجمة السداسية على نماذج من التحف التطبيقية في مصر، في العصر العثماني، فنجدها على وراقة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، (1185- 1187هـ/ 1771- 1773م)، محفوظة بمتحف قصر المنيل؛ حيث يوجد على المساحة الوسطى من باب الوراقة إطار مزخرف بزخارف مكررة، قوامها نجمة سداسية في الوسط، يلتف حولها ست حشوات، بداخلها زخارف نباتية، وعلى جانبي الوراقة، توجد إطارات تشتمل على جامات، تضم كل منها

---

(144) رزق، معجم *مصطلحات العمارة والفنون*، 134.

(145) رزق، معجم *مصطلحات العمارة والفنون*، 134.

(146) حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل 276.

(147) شافعي، فريد، *الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي*، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج14، ج1، 1952، 72.

(148) حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل 9؛ الطايش، *الفنون الزخرفية*، 34.

(149) Herz, *Catalogue raisonné*, 103- 104, pl. II;

عبد الرازق، أحمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، القاهرة: منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، ط.2، 2006، 97.

(150) حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل 369.

(151) ياسين، *الفنون الزخرفية*، 121- 123.

(152) ياسين، *الفنون الزخرفية*، 118- 121؛

Yeomans, *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 180.

(153) Herz, *Catalogue raisonné*, 109- 111, fig. 22;

ياسين، *الفنون الزخرفية*، 115.

(154) Yeomans, *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 178.

نجمة سداسية على هيئة مثلثين متقاطعين، بداخلها وريدة مروحية[155]، ونشاهد شكل النجمة السداسية على دكة المبلغ، بمسجد مصطفى جوربجي ميرزا ببولاق (1110هـ/ 1698م)[156]، وعلى الباب الخشبي لسبيل إبراهيم بك المناسترلي، (1121هـ/ 1709م)[157].

وهناك بعض النماذج التي تبين أن زخرفة النجمة السداسية، في منتصف التحفة، قد وجدت في مصر، في ما قبل العصر العثماني، فهناك صينية من النحاس، من العصر المملوكي، (ق 8هـ/ 14م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، تظهر فيها في المنتصف خطوط منحنية متقاطعة، نتج من تقاطعها أشكال هندسية، يظهر منها شكل نجمة سداسية، يتوسطها شكل دائري[158]، وهناك صينية من النحاس، باسم الأمير يلباي، من العصر المملوكي، (879هـ/ 1474م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، تظهر في منتصفها من الداخل خطوط منحنية متقاطعة، نتج من تقاطعها أشكال هندسية، يظهر منها بشكل واضح شكل نجمة سداسية، يتوسطها دائرة تشتمل على أشكال نباتية وهندسية[159]، وذلك يؤيد أن أصل هذه الزخرفة الموجودة على الصينية (موضوع الدراسة) يرجع إلى التأثير المحلي، من مصر، في العصر المملوكي.

5. 4. التصميم الزخرفي العام

تضمنت الصينية (موضوع الدراسة)، تصميما زخرفيا مميزا؛ فقد زينت حافة الصينية بزخارف منفذة بالحز، عبارة عن أشكال متقاطعة، تكون أشكال جدائل، وساحة الصينية مزخرفة بزخارف متنوعة، منفذة بطريقة الحز، وتشتمل على مجموعة من العناصر الزخرفية المتنوعة، اصطفت في ترتيب دائري، وتبدأ من الخارج إلى الداخل كما يلي: إطار يشتمل على أشكال هندسية عبارة عن أقواس، وأشكال بيضاوية، وأشكال غير منتظمة، وأشكال مدببة، في تكرار، وإلى الداخل من هذا الإطار، توجد منطقة خالية من الزخرفة، يليها خط محزوز، ملتف بشكل دائري، وإلى الداخل من ذلك، توجد عناصر زخرفية متبادلة، تشغل مساحة كبيرة من ساحة الصينية، وقوامها شجرة سرو، يليها شكل بخارية، ثم شجرة سرو، ثم مزهرية، وهكذا في تكرار، وإلى الداخل من هذه الأشكال، توجد منطقة خالية من الزخرفة، يليها مجموعة من الإطارات الزخرفية، ويفصل بين كل إطار وآخر منطقة دائرية خالية من الزخرفة، وهذه الإطارات كما يلي: إطار زخرفي يشتمل على مجموعة من الخطوط المتجاورة المتوازية المائلة، تتصل جميعها من الداخل بخط دائري، ثم إطار زخرفي يشتمل على زخرفة نباتية؛ قوامها فرع نباتي، يسير في شكل متماوج، ويخرج منه فروع أصغر، تنتهي بنصف ورقة نباتية ثلاثية، ثم إطار زخرفي يشتمل على زخارف هندسية؛ قوامها خطوط غير منتظمة متقاطعة، تكوّن أشكال جدائل وأشكالا غير منتظمة، ثم إطار زخرفي يتشابه تماما مع الإطار الخارجي، الموجود قرب حافة الصينية، ثم إطار زخرفي يشتمل على زخارف هندسية؛ قوامها خطوط متكسرة، متقاطعة مع بعضها البعض؛ مكونة أشكالا تشبه الجدائل، ثم إطار زخرفي يتشابه -بشكل كبير- مع الإطار الثاني؛ حيث يشتمل على خطوط متجاورة متوازية مائلة، تتصل جميعها من الداخل بخط دائري، مع صغر حجم زحارف هذا الإطار عن الإطار الثاني، والمنطقة الوسطى من الصينية يشغلها -بشكل رئيس- زخرفة هندسية، قوامها نجمة سداسية، وقد

---

(155) رقم السجل 100، *عبد الحفيظ، أشغال المعادن*، 291- 293، لوحة 59- 61.

(156) عبد العزيز، *الأخشاب في العمائر الدينية*، 143- 144، 224- 225، لوحة 56.

(157) خليفة، *فنون القاهرة*، 172- 173، لوحة 101.

(158) رقم السجل 446،

Wiet, *Catalogue Général du MuséeArabe du Caire*, 161, pl. LXXIII.

(159) رقم السجل 4121،

Wiet, Catalogue Général du MuséeArabe du Caire, 116- 117, pl. LI.

شغلت الأجزاء المحيطة بالنجمة السداسية، وكذلك الجزء الأوسط منها، بأشكال خطوط متقاطعة، تكوّن أشكالا غير منتظمة، ويتوسطها ما يشبه شكل وردة سداسية البتلات، أما ظهر هذه الصينية، فهو خال تماما من أي زخرفة (لوحات 1، 14- 17).

وفيما يتعلق بأصل هذا التصميم الزخرفي، على الصينية (موضوع الدراسة)، فتجدر الإشارة إلى أن هناك تصميمات زخرفية متنوعة، وجدت على الصواني المعدنية، قبل العصر العثماني، في مصر، وقد تشابهت بعض العناصر الزخرفية، المكونة لهذه التصميمات الزخرفية، على تلك الصواني، مع نظائرها على الصينية (موضوع الدراسة)؛ سواء من حيث نوعياتها، أو طريقة تنسيقها، أو مواضعها. وكان من المعتاد -في أغلب الأحيان؛ وفقا للشكل الدائري للصواني- أن تصطف العناصر الزخرفية المتنوعة، في شكل دائري، بشكل أو بآخر، وقد وجد ذلك منذ العصور الإسلامية المبكرة[160]. وكانت بعض التصميمات الزخرفية تعتمد على عناصر زخرفية أكثر من العناصر الأخرى، ومن أهم التصميمات الزخرفية، التي انتشرت في العصر المملوكي، على الصواني: ذلك التصميم المعتمد -بشكل أساسي- على الكتابات ذات الحروف الكبيرة، والتي تتبادل مع عناصر زخرفية أخرى، وتملأ العناصر الزخرفية عادة ساحة الصينية، ملتفة بشكل دائري، وهو ما وجد في كثير من الصواني، التي وصلتنا من هذا العصر، وهناك صينية من النحاس المكفت بالفضة، من العصر المملوكي، (ق 8هـ/ 14م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، يزخرفها شريط كتابي ملتف بشكل دائري، ومقسم إلى أجزاء بواسطة مجموعة من أشكال البخاريات، ودائرة وسطى، تشتمل على زخارف نباتية، وهندسية[161]. وقد تشابهت بعض التصميمات الزخرفية -من حيث نوعية، وموضع بعض الزخارف- مع التصميم الزخرفي على الصينية (موضوع الدراسة)، ومن ذلك تصميم زخرفي على صينية من البرونز، من العصر الفاطمي، محفوظة بمتحف برلين؛ حيث تشتمل في منتصف ساحتها على عناصر هندسية متداخلة، يتوسطها شكل النجمة السداسية[162].

ورغم أن التصميم الزخرفي على الصينية (موضوع الدراسة)، قد اشتمل على بعض العناصر الزخرفية، التي كانت موجودة في فترة ما قبل العصر العثماني، في مصر؛ سواء من حيث نوعيتها، أو طريقة تنسيقها، أو مواضعها على الصينية، وكذا علاقتها بباقي العناصر الزخرفية الأخرى؛ إلا أن هذا التصميم الزخرفي، على الصينية (موضوع الدراسة)، لم يوجد بنفس الكيفية، على الصواني، في مصر، في فترة ما قبل العصر العثماني؛ لذا، يمكن القول بأن التصميم الزخرفي العام على الصينية (موضوع الدراسة)، يمثل طرازا جديدا، وغير مألوف في نماذج الصواني التي وصلتنا من مصر، قبل العصر العثماني، وأنه بناء على ذلك، قد وفد إلى مصر في العصر العثماني.

وهناك صينية، من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير، من مصر، في العصر العثماني (1155هـ/ 1742- 1743م)، أو قبله، محفوظة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة[163]، (لوحة 18- أ، ب)، يتشابه التصميم الزخرفي العام عليها؛ من حيث أنواع بعض العناصر الزخرفية، وطريقة تنسيقها، مع الصينية النحاسية (موضوع الدراسة).

---

(160) وقد يختلف التصميم -أحيانا- كأن تصطف العناصر الزخرفية، على الصينية، بشكل أفقي، كما في صينية من الفضة، للسلطان ألب أرسلان، 459هـ/ 1066م، محفوظة بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن، انظر: حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، أشكال 439، 459.

(161) رقم السجل 7906، حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل 527.

(162) حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل 452؛ عليوة، *المعادن*، 373- 374.

(163) عبد الغفار، *التحف المعدنية والزجاجية*، 223، 224، لوحات 77، 77 أ، 77 ب.

والواضح أن هذا التصميم الزخرفي قد انتشر على الصواني المعدنية، في مصر، في العصر العثماني، وما تلاه من العصور، مع بعض الاختلافات أحيانا، ومما يبرهن على ذلك: أن صورة "كرسي وصينية"، التي أوردها إدوارد وليم لين (لوحة 3)، تُظهر تشابها كبيرا بين التصميم الزخرفي على الصينية الموجودة في هذه الصورة، وبين التصميم الزخرفي على الصينية (موضوع الدراسة)؛ من حيث نوعية بعض العناصر الزخرفية، (شجر السرو، والبخاريات، والإطارات الدائرية، والنجمة السداسية)، وطريقة توزيعها على الصينية.

6. مكان الصناعة

لا تذكر النقوش الكتابية على الصينية (موضوع الدراسة)، مكان صناعتها؛ ولكن هناك تشابه بين الخصائص التقنية والفنية، للصينية (موضوع الدراسة) -بشكل كبير- مع نظائرها، على نماذج أخرى من التحف المعدنية، المصنوعة في مصر، في العصر العثماني، والتي تنوعت أمثلتها، كما يظهر ذلك بالدراسة التحليلية؛ لمادة الصناعة، وطرق الصناعة والزخرفة، والنقوش الكتابية؛ من حيث الشكل، والمضمون، وكذلك الزخارف النباتية، والأشكال الهندسية، والتصميم الزخرفي العام[164].

فقد تميزت مصر في مجال صناعة وزخرفة أشغال المعادن، عبر العصور المتنوعة، بوجه عام، والعصور الإسلامية، على وجه الخصوص[165]، كما أن مادة صناعة هذه الصينية (النحاس الأحمر)، كانت متوفرة في مصر، بشكل كبير، ووصلنا الكثير من نماذج التحف المصنوعة منها، بمصر، في العصور الإسلامية المتنوعة، ومنها: العصر العثماني[166]، كما أن الطرق الصناعية، والزخرفية، المستخدمة في صناعة وزخرفة هذه الصينية، كانت معروفة في مصر، منذ عصور سابقة، واستمرت في العصر العثماني[167]؛ أي أنه ليس هناك من الأسباب التقنية، ما يدعو إلى جلب هذه الصينية من خارج مصر.

كما أن النقوش الكتابية المنفذة على هذه الصينية، تشتمل من حيث الشكل، على تشكيل طغرائي، يتشابه مع الكثير من نماذج التشكيلات الطغرائية، على الكثير من أشغال المعادن، في مصر، في العصر العثماني، مثل: الصواني، وغيرها[168]، ومن حيث المضمون، فقد اشتملت هذه النقوش على عبارات مألوفة؛ من حيث صيغة التملك، والأسماء، والألقاب، وطريقة تأريخ التملك؛ وكلها ليست بغريبة عن نظائرها، على كثير من أشغال المعادن، المصنوعة في مصر، في العصر العثماني[169]، كما تجدر الإشارة إلى أن النقوش الكتابية على هذه الصينية لا تشتمل على أي عبارات ترجح نسبتها إلى قُطر بعينه، خارج مصر؛ فلم تشتمل مثلا على كتابات فارسية (مذهبية)، أو تركية؛ بحيث كان يمكن -في ضوء هذه الكتابات- نسبة هذه الصينية إلى صناعة إيران أو تركيا، فضلا عن أي قُطر آخر.

---

(164) انظر هذه العناصر، في هذه الدراسة.

(165) انظر للمزيد: عليوة، *المعادن*، 370؛ مصيلحي، *أدوات وأوانى المطبخ المعدنية*، 29؛ وارد، *الأعمال المعدنية*، 79- 82؛ سالم، *الفنون الإسلامية*، 23.

(166) انظر "المادة الخام"، في هذه الدراسة.

(167) انظر "الأساليب الصناعية والزخرفية"، في هذه الدراسة.

(168) انظر "النقوش الكتابية؛ من حيث الشكل"، في هذه الدراسة.

(169) انظر "النقوش الكتابية؛ من حيث المضمون"، في هذه الدراسة.

وقد اشتملت الصينية (موضوع الدراسة)، على زخارف نباتية، وأشكال هندسية، يعد وجودها -على أشغال المعادن، وغيرها- أمرا مألوفا، في أحيان كثيرة، في مصر؛ سواء قبل أو أثناء العصر العثماني[170].

وبناء على هذه الأدلة -مجتمعة- يمكن نسبة هذه الصينية إلى صناعة مصر.

نتائج الدراسة:

من خلال هذه الدراسة، تم استنباط ما يلي:

- اشتملت الصينية النحاسية (موضوع الدراسة)، على قيم وظيفية، في تصميمها، بوجه عام، وفي تصميم كل جزء من أجزائها، بوجه خاص؛ بما يضمن أداء وظيفة هذه الصينية بالشكل الصحيح الملائم.

- أظهرت دراسة الكتابات من حيث الشكل، على الصينية النحاسية (موضوع الدراسة)، تشكيل النقوش الكتابية بهيئة تشكيل طغرائي بسيط، وتأثرها في ذلك بالفن العثماني.

- اشتملت الصينية النحاسية (موضوع الدراسة)، على نقوش كتابية تسجيلية، تضمنت صيغة إثبات ملكيتها لصاحبها؛ حيث اشتملت على صيغة "صاحبه"، واسم مالكها، وتاريخ تملكها.

- بينت الدراسة أن صيغة إثبات الملكية الواردة على الصينية النحاسية (موضوع الدراسة)، تعد من الصيغ المستحدثة في مصر، في العصر العثماني، وتأثرها بالنقوش الكتابية العثمانية.

- ناقشت الدراسة من خلال هذه الصينية، العلاقة بين تاريخ تملك الآنية وتاريخ صناعتها، وأثبتت وجود فارق زمني -في كثير من الأحيان- بين تاريخ صناعة الآنية، وتاريخ تملكها.

- بناء على ما أثبتته الدراسة، من وجود فارق زمني -في كثير من الأحيان- بين تاريخ صناعة الآنية وتاريخ تملكها؛ تم تأريخ صناعة الصينية (موضوع الدراسة)، بعام (1185هـ/ 1771- 1772م)، أو قبله، مع عدم دقة الجزم بهذا العام تحديدا؛ بناء على أن هذا التاريخ يمثل وقت تملكها، من المدعو "رضوان أغا تابع محمد بيك".

- بينت الدراسة الحرص الشديد على وجود الكتابات التي تثبت ملكية الآنية، والذي يظهر من خلال وجود أكثر من مالك للتحفة، في فترات زمنية مختلفة، ورجحت أسباب ذلك في محاولة الحفاظ عليها من الفقد، أو الضياع.

- اشتملت الصينية (موضوع الدراسة) على زخارف نباتية، وهندسية متنوعة، وقد تم تنسيقها معا؛ مكونة تصميما زخرفيا، يشتمل على قيم جمالية واضحة.

- جمعت زخارف الصينية (موضوع الدراسة) بين التأثيرات المحلية، من العصر المملوكي، وبين التأثيرات الوافدة من الفن العثماني، ويعد هذا من خصائص الزخارف، في مصر، في العصر العثماني، في فترة القرن (12هـ/ 18م).

- بينت الدراسة أن التصميم الزخرفي العام للصينية النحاسية (موضوع الدراسة)، يعتبر طرازا جديدا، قد وفد إلى مصر، في العصر العثماني، واستمر وجوده في العصور التالية.

---

[170] انظر "الزخارف النباتية"، و "الأشكال الهندسية"، في هذه الدراسة.

- جمعت هذه الصينية بين القيم والوظيفية والناحية الجمالية، وهو ما يعد أحد خصائص الفنون التطبيقية، بوجه عام، والفنون التطبيقية الإسلامية، بوجه خاص.

- من خلال الاستدلال بمجموعة متنوعة من الأدلة، أثبتت الدراسة أن مكان صناعة هذه الصينية هو مصر.

توصيات الدراسة:

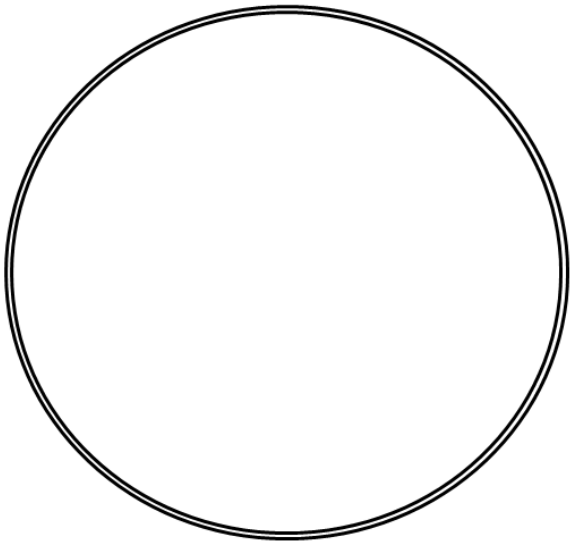
في ضوء هذه الدراسة، وما توصلت إليه من نتائج، وكذلك، من خلال ما تتضمنه الصينية (موضوع الدراسة)؛ من خصائص تشكيلية، وقيم وظيفية هامة، وتصميم زخرفي متميز؛ يوصي الباحث بما يلي:

- إجراء بعض عمليات الترميم والصيانة، اللازمة لهذه الصينية؛ حفاظا عليها من عومل التلف المتنوعة، لاسيما العوامل الجوية، مثل: الرطوبة، والتي تؤدي إلى تكون طبقة من الصدأ، على هذه الصينية.

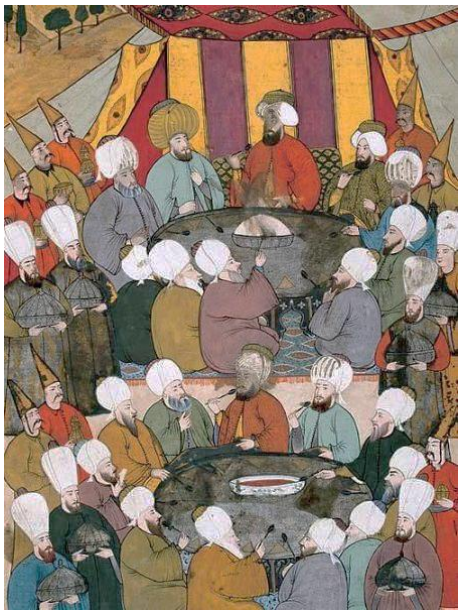
- عرض هذه التحفة الفنية المتميزة، عرضا متحفيا مناسبا؛ وفق التقنيات الحديثة المتطورة، في عرض التحف الفنية؛ حتى يستفيد منها الباحثون، في مجال الآثار، وغيرهم من هواة ومحبي الآثار عموما، والآثار الإسلامية على وجه الخصوص، ويقترح الباحث عرض هذه الصينية بمتحف ملوي الأثري، وهو أحد المتاحف الإقليمية المصرية الهامة، والذي تم تطوير مؤخرا، من قبل وزارة الآثار المصرية.

اللوحات والأشكال

لوحة (1): صينية مصنوعة من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير، من صناعة مصر، في العصر العثماني، عام (1185هـ/ 1771- 1772م) أو قبله، محفوظة بالمخزن المتحفي بالأشمونين، بمحافظة المنيا- مصر، رقم السجل 328، تنشر لأول مرة.



شكل (1): التصميم العام للصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين (من عمل الباحث).



(أ)

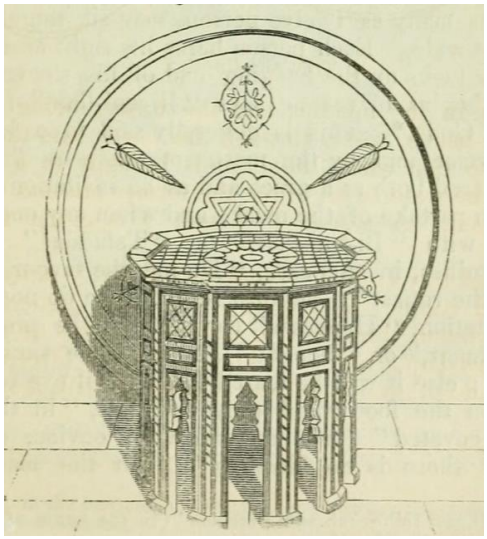
(ب)

(ج)

لوحة (2): - (أ): تصويرة من مخطوط سورنامة وهبي، (1132هـ/ 1720م)، المحفوظ بمكتبة متحف طوبقابي باستانبول، رقم (MS H. 3593)، تبين وليمة للشيوخ والعلماء، عن:

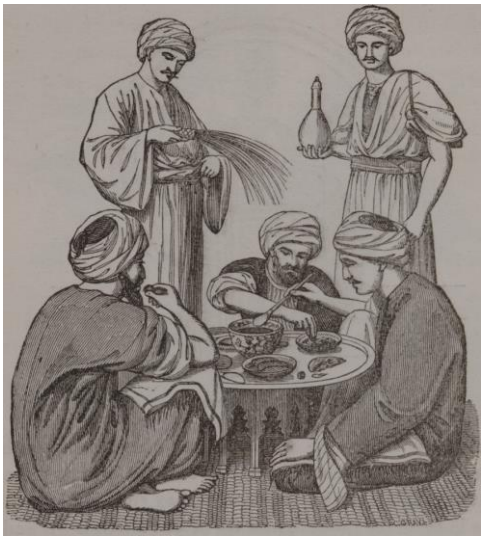
Bilgin, Arif, Ottoman Palace Cuisine of the Classical Period, in Turkish Cuisine, Bilgin, Arif, Samancı, Özge, Eds.; Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, Ankara, 2008, 91

- (ب)، (ج): منظران تفصيليان، من نفس التصويرة، تظهر فيها الصواني كبيرة الحجم.



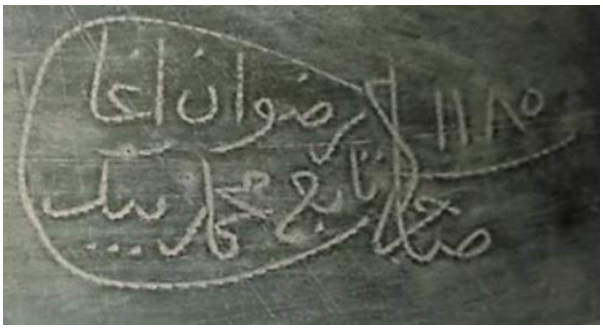
لوحة (3): صورة بعنوان: "كرسي وصينية"، أوردها إدوارد وليم لين، في كتابه عن عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، عن:

Lane, Edward, The Manners and Customs of the Modern Egyptians, London - New York, 1908, 147.

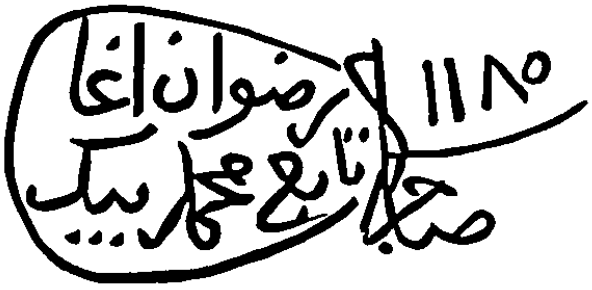


لوحة (4): صورة بعنوان: "حفلة على وجبة العشاء"، أوردها إدوارد وليم لين، في كتابه عن عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، عن:

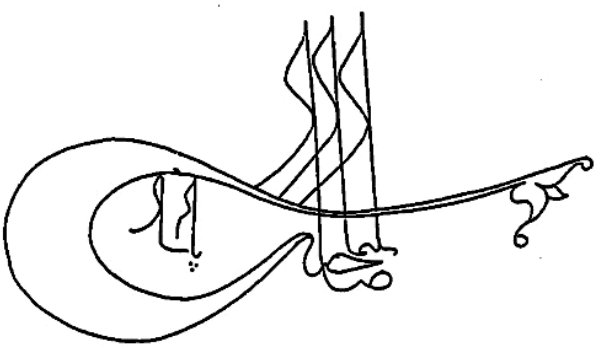
Lane, the Manners and Customs, 149.



لوحة (5): توضح أ- النقش الكتابي، على ساحة الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين، ونصه "صاحبه رضوان أغا تابع محمد بيك 1185."



شكل (2): تفريغ للنقش الكتابي، على ساحة الصينية النحاسية، (من عمل الباحث).

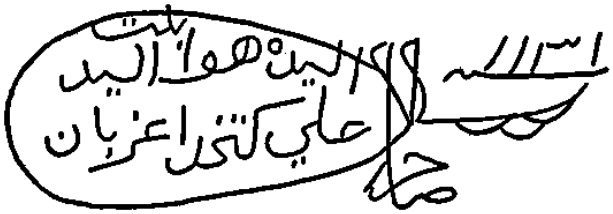


شكل (3): تشكيل طغرائي، على شمعدان من النحاس الأحمر المموه بالذهب، باسم الوزير سليمان باشا الخادم، من مصر، في العصر العثماني، (947هـ/ 1540م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل 4395، نصه **"صاحبه سليمان باشا"**، عن:

Wiet, Gaston, Catalogue Général du Musée Arabe du Caire: Objets en Cuivre, Cairo, 1984, 119.

لوحة (6): توضح تشكيل طغرائي، على صينية من النحاس الأصفر، من مصر، في العصر العثماني، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل 2580، نصه **"صاحبه السيدة هواء بنت السيد على كتخدا عزبان سنة 1131"**، عن:

Wiet, Catalogue Général du MuséeArabe du Caire, pl. LIX.



شكل (4): تفريغ للتشكيل الطغرائي، على الصينية النحاسية، رقم 2580، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (من عمل الباحث)، نقلا عن:

Wiet, Catalogue Général du MuséeArabe du Caire, pl. LIX.

(لوحة 7)

(لوحة 8)

(شكل 5)

لوحة (7، 8): بعض زخارف أشجار السرو، على الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين.

شكل (5): تفريغ لأحد نماذج أشجار السرو، على الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين (من عمل الباحث).

(لوحة 9)

(لوحة 10)

(شكل 6)

لوحة (9، 10): بعض زخارف المزهريات، على الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين.

شكل (6): تفريغ لأحد نماذج المزهريات، على الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين (من عمل الباحث).

(لوحة 11)

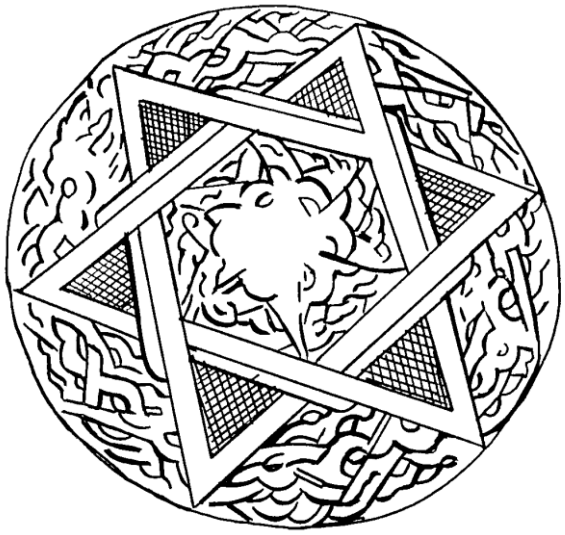
(لوحة 12)

(شكل 7)

لوحة (11، 12): بعض زخارف البخاريات، على الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين.

شكل (7): تفريغ لأحد نماذج البخاريات، على الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين (من عمل الباحث).

لوحة (13): زخرفة النجمة السداسية، على الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين.



شكل (8): تفريغ لزخرفة النجمة السداسية، على الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين (من عمل الباحث).

لوحة (14): توضح بعض زخارف الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين.

لوحة (15): توضح بعض زخارف الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين.

لوحة (16): توضح بعض زخارف الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين.

لوحة (17): توضح بعض زخارف الصينية النحاسية، بالمخزن المتحفي بالأشمونين.

(أ)

(ب)

لوحة (18): - (أ): صينية مصنوعة من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير، من صناعة مصر، في العصر العثماني، عام (1155هـ/ 1742- 1743م)، أو قبله، محفوظة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، نقلا عن: عبد الغفار، جهاد، *التحف المعدنية والزجاجية من القرن الثاني عشر حتى الرابع عشر الهجري/ الثامن عشر حتى العشرين الميلادي في ضوء مجموعتى المتحف الزراعي والمتحف الاثنوغرافي بالقاهرة دراسة اثرية سياحية*، رسالة ماجستير، كلية السياحة والفنادق، جامعة الفيوم، 2020م، 223، 224، لوحة 77.

- (ب): منظر تفصيلي، لبعض كتابات وزخارف الصينية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي، عن: عبد الغفار، *التحف المعدنية*، 223، 224، لوحة 77.

- المراجع العربية:

- أبو شال، نادية، المبخرة في مصر الإسلامية دراسة حضارية وأثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1984.
- أصلان آبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة، استانبول، 1987.
- أمين، محمد، إبراهيم، ليلى، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، القاهرة: الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1990.
- الآلوسي، عادل، الخط العربي نشأته وتطوره، القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، 2008.
- الباشا، حسن، أثر المرأة في فنون القاهرة، كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، القاهرة: مؤسسة الأهرام، 1970.
- الباشا، حسن، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1989.
- الحارثي، ناصر، تحف الأواني والأدوات المعدنية في العصر العثماني (دراسة فنية حضارية)، رسالة دكتوراه، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989.
- الحسيني، محمود، الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة - 1517- 1798م، القاهرة: مكتبة مدبولي، (د.ت.).
- السيد، السيد، طست باسم خوند الكبيرة جهة قايتباي، مجلة دراسات آثارية إسلامية، مج 5، 1995.
- الطايش علي، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي)، ط.1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2000.
- المصرف، ناجي، مصور الخط العربي، بغداد: مطبعة الحكومة، 1968.
- النقيب، عبد المنعم، مجمع البدائع في الفنون والصنائع، جزءان، القاهرة: مدرسة الصنائع الخديوية، ط.3، 1894.
- الوكيل، فايزة، أثاث المصحف في مصر في عصر المماليك، ط.1، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2004.
- بدر، منى، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، جـ 3، ط.1، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2003.
- بكر، عبد الوهاب، الدولة العثمانية ومصر في القرن 18م وأوائل القرن 19م، القاهرة: دار المعارف، 1982.
- بيومي، محمد، الطغراء العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1985.
- تيمور، أحمد، رسالة لغوية عن الرتب والألقاب المصرية لرجال الجيش والهيئات العلمية والقلمية منذ عهد أمير المؤمنين عمر الفاروق، القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2013.
- حسن، أحمد، الاستفادة بالقيم الفنية والتقنية للمشغولات المعدنية المملوكية بمصر في عمل مشغولات مبتكرة، رسالة دكتوراة، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1985.
- حسن، زكي، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بيروت: دار الرائد العربي، (د.ت.).
- حسين، قاسم، المواصفات الجمالية للأواني المعدنية الشعبية في أواخر القرن التاسع عشر وتطبيقاتها في الدراسات العملية بالمرحلة الثانوية، رسالة ماجستير، المعهد العالي للتربية الفنية، القاهرة، 1972.
- حمدي، أحمد، وآخرون، معرض الفن الإسلامي من 969م إلى 1517م، القاهرة: وزارة الثقافة، 1969.
- خليفة، ربيع، تأثيرات مملوكية عثمانية متبادلة في مجال صناعة التحف المعدنية، مجلة دراسات آثارية إسلامية، مج 4، 1991.
- خليفة، ربيع، فنون القاهرة في العهد العثماني 923هـ / 1517م– 1220هـ / 1805م، ط.3، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2004.
- خليفة، ربيع، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ط.4، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2007.
- خير الله، جمال، النقوش الكتابية على شواهد القبور الإسلامية القاهرة - رشيد - دهلك - استانبول "مع معجم للألقاب والوظائف الإسلامية"، كفر الشيخ: العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2007.
- داود، مايسة، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (7 - 12م)، ط.1، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1991.
- رزق، عاصم، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ط1.، القاهرة: مكتبة مدبولي، 2000.

- رمضان، ممدوح، رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي، رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2006.
- زهران، محمد، فنون أشغال المعادن والتحف (سمكة- تطويع- مينا- لحامات- تلوين)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط.1، 1965.
- زين العابدين، علي، المصاغ الشعبي في مصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
- سالم، عبد العزيز، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، جزءان، ج1 (التحف المعدنية)، القاهرة: مركز الكتاب للنشر، ط.1، 1999.
- سليمان، أحمد، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل، القاهرة: دار المعارف، (د.ت.).
- شافعي، فريد، الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج14، ج1، 1952.
- شافعي، فريد، العمارة العربية في مصر الإسلامية- المجلد الأول- عصر الولاة 31- 358 (639- 969)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970.
- شريد، حورية، تطور المطبخ المغربي وتجهيزاته من عصر المرابطين إلى نهاية العصر العثماني (دراسة تاريخية وأثرية)، رسالة دكتوراه، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2، 2011.
- عبد الحفيظ، محمد، أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1995.
- عبد الرازق، أحمد، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، القاهرة: منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، ط.2، 2006.
- عبد الرازق، أحمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، القاهرة: منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، ط.2، 2006.
- عبد العزيز، شادية، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، ط.1، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2003.
- عبد الغفار، جهاد، التحف المعدنية والزجاجية من القرن الثاني عشر حتى الرابع عشر الهجري / الثامن عشر حتى العشرين الميلادى في ضوء مجموعتي المتحف الزراعي والمتحف الاثنوغرافي بالقاهرة دراسة اثرية سياحية، رسالة ماجستير، كلية السياحة والفنادق، جامعة الفيوم، 2020.
- عبد الوهاب، حسن، تاريخ المساجد الأثرية، جزءان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2014.
- عطية الله، أحمد، دائرة المعارف الحديثة، ط.2، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1975.
- علام، نعمت، فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهيلينستية – المسيحية- الساسانية، ط.4، القاهرة: دار المعارف، 1982.
- عليوة، حسين، المعادن، كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، القاهرة: مؤسسة الأهرام، 1970.
- عليوة، حسين، كرسي الناصر، كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، القاهرة: مؤسسة الأهرام، 1970.
- فرغلي، أبو الحمد، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، ط.2، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2000.
- فرغلي، نها، الدوي والمحابر فى مصر منذ عصر المماليك دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2004.
- لوكاس، ألفريد، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط.1، 1991.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط.4، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2004.
- مرزوق، محمد، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
- مصطفى، محمد، سجاجيد الصلاة التركية، مجموعات متحف الفن الاسلامي 1، القاهرة: مطبعة وزارة المعارف العمومية، 1953.
- مصيلحي، سعيد، أدوات وأوانى المطبخ المعدنية في العصر المملوكي، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1983، 223د.

- وارد، راشيل، الأعمال المعدنية الإسلامية، ترجمة: ليديا البريدي، دمشق: دار الكتاب العربي، ط.1، 1998.
- ياسين، عبد الناصر، الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2002.

- المراجع الأجنبية:

- Atil, Esin, et al., Islamic Mwtalwork in the Freer Gallery of Art. Exh. cat., Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 1985- 86.
- Bilgin, Arif, Ottoman Palace Cuisine of the Classical Period, in Turkish Cuisine, Bilgin, A., Samancı, Özge, Eds.; Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, Ankara, 2008.
- Burckhardt, Titus, art of Islam Language and Meaning Commemorative Edition, World Wisdom, Inc, 2009.
- Choi, Sunah, Surname-i Vehbi'deki kap tasvirleri, Thesis, Selçuk University, Konya, 2008.
- Fehérvári, Geza, Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection, London: Faber and Faber Limited, 1976.
- Herz, Max, Catalogue raisonné des monuments exposés dans Le Musée national de l'art arabe, l'Institut français d'archéologie orientale, Cairo, 1906.
- Hillenbrand, Robert, Islamic art and architecture, London, 1991.
- Lane, Edward, the Manners and Customs of the Modern Egyptians, London - New York, 1908.
- Wiet, Gaston, Catalogue Général du Musée Arabe du Caire: Objets en Cuivre, Cairo, 1984.
- Yeomans, Richard, the Art and Architecture of Islamic Cairo, 1st ed., Garnet Publishing Limited, Lebanon, 2006.