البلاطات الخزفية بمحراب جامع الكاشف بأسيوط
١٢٢٦ هـ / ١٨١١ م (دراسة أثرية فنية مقارنة)

Ceramic Tiles in the Mihrab of Al-Kashef Mosque in Assiut
1226 AH / 1811 AD (A Comparative Artistic Archaeological Study)

م.د/ ممدوح محمد السيد حسنين

مدرس الآثار والفنون الإسلامية بقسم الآثار الإسلامية كلية الآثار – جامعة أسوان

Dr. Mamdouh Mohamed Elsayed Hassanein

Lecturer of Archeology and Islamic Arts, Department of Islamic Archeology, Faculty of Archeology - Aswan University

mamd7625@gmail.com

ملخص البحث :

يهدف هذا البحث إلى دراسة مجموعة البلاطات الكاسية لمحراب مسجد الأمير محمد كاشف بيك زادة بمدينة أسيوط ، تلك البلاطات التي تجسدت فيها مجموعة من الزخارف المتنوعة التي عبرت عن فترات ومراحل تطور الخزف العثماني بمصر وتركيا ومثلتها خير تمثيل ، فجاءت صدى وانعكاس لتطور وتتبع مراحل تلك الزخارف ، وعليه جاءت الدراسات التحليلية والدراسات الفنية المقارنة بالبحث كمحاولة لتأريخ تلك البلاطات بناءاً على الزخارف الواردة عليها لاستبيان أماكن وتاريخ صناعتها ، لاسيما وأنه لم يتم التعرض لدراستها أو تناول زخارف تلك البلاطات من قبل ، لذا آثرت تقسيم البحث إلى قسمين رئيسيين : الأول ويختص بالدراسة الوصفية لمستويات بلاطات المحراب ومدى نجاح الفنان في تصميمها وترتيبها مع مساحة المحراب ، والثاني : الدراسة التحليلية ، ويختص بتحليل الزخارف الواردة وأنواعها ، واستنباط القيم الجمالية الواردة بالبلاطات الخزفية الكاسية للمحراب ، كما يهتم بتأريخ تلك البلاطات ومقارنتها مع مثيلاتها بالبلاطات المزينة للمحاريب المحلية وكذا المحتفظ بها بالمتاحف العالمية .

الكلمات الدالة :

البلاطات الخزفية – زهرة اللاله – زهرة الساز – زهرة القرنفل – خزف إزنيك – خزف كوتاهية .

Abstract:

This Research aims to study the Group of Tiles that cover the Mihrab of the Mosque of Prince Muhammad Kashif Bekzadeh in Assiut, those Tiles that embodied a Group of various Motifs that expressed the periods and stages of the development of Ottoman Ceramics in Egypt and Turkey and represented them well. Accordingly, Analytical Studies and Comparative Technical Studies came in search as an attempt to date these tiles based on the Decorations contained on them to determine the places and date of their manufacture, especially since it was not studied or dealt with the Decorations of those Tiles before, so I chose to divide the research into two main parts: The first is concerned with the descriptive study of Levels The Mihrab Tiles and the artist's success in designing and arranging them with the Mihrab Area. The Second is the Analytical Study, which is concerned with analyzing the incoming Decorations and their Types, and deducing the Aesthetic Values contained in the Ceramic Tiles covering the Mihrab.

Key Words:

Ceramic Tiles - Tulip Flower - Saz Flower - Carnation Flower - Iznik Ceramics - Kutahya Ceramics.

المقدمة :

يقع جامع الكاشف بحي الوكايل غرب مدينة أسيوط ، وتحتفظ سجلات وقائع محكمة أسيوط الشرعية بحجة بناء الجامع ، وبها وصف الجامع وملحقاته وذكرت الحجة أن منشيء الجامع هو الأمير محمد كاشف بيك زادة ، وكان يشغل منصب حاكم أسيوط وكاشف الواحات ، وقد أنشأ الجـامع في سنـة ١٢٢٦ هـ / ١٨١١ م (لوحة ١) ، والمسجد عبارة عن مساحة مستطيلة ١٠،١٥ × ٧،٩٥ م يتوسطه عمودين دائريين من الرخام يقسمان الجامع إلى ثلاثة بلاطات متساوية موازية لجدار القبلة (لوحة ٢) ، ومحراب الجامع عبارة عن حنية نصف دائرية اتساعها ١،١٥ م وعمقها ٠،٨٥ م ، ويتوج هذه الحنية طاقية معقودة بعقد نصف دائري يرتكز على عمودين أسطوانيين من الرخام ، وحنية المحراب مكسية ببلاطات من القاشاني قوام زخارفها أوراق نباتية مسننة وأزهار القرنفل ، ويعلو طاقية المحراب نص كتابي بخط النسخ منفذ بأسلوب الحفر البارز على الرخام داخل بحور كتابية ، ويلي النص السابق نص قرآني [١](لوحة ٣) كما سنرى لاحقاً عند الدراسة الوصفية للبلاطات الكاسية للمحراب .

ولقد برع العثمانيون في إنتاج أشكال رائعة من البلاطات الخزفية واستخدموها بموهبة متقنة في تزيين جدران عمائرهم فخرجت في صورة جمالية مميزة ، وقد شاع هذا الأسلوب في معظم الولايات التي فتحوها ووجدت هذه الطريقة مدخلاً إلى العمائر المصرية التي شاع فيها أيضاً زخرفة المحاريب بالبلاطات الخزفية في القاهرة والدلتا في مدن الإسكندرية ورشيد ، كما ظهرت محاريب بعض المساجد في مدن الصعيد مثل المنيا وجرجا [٢]وأسيوط .

والبلاطات الخزفية تكاد تكون في مجموعها مؤرخة ومراكز صناعتها معروفة ، وذلك لأننا نراها تغشي القصور والمساجد والمقابر الملكية وغيرها من العمائر ، ولما كان معظم هذه العمائر باقياً حتى الآن ، وهو مؤرخ بطبيعة الحال ، فقد أصبح تأريخ البلاطات التي تغطي هذه العمائر أمراً لا يختلف فيه ولا يتنازع عليه ، ورغم أن تلك الحقيقة تنطبق على البلاطات الموجودة بكثير من من العمائر المؤرخة إلا أن كثير من البلاطات الخزفية تم نقلها من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى ، فبعض البلاطات التي ترجع إلى القرن ١٠ هـ / ١٦ م ، نجدها تزين جدران بعض عمائر القرنين ١١ – ١٢ هـ / ١٧ – ١٨ م ، مما جعل بعض البلاطات غير محدد أو مؤكد تاريخ صناعته ، وظاهرة نقل البلاطات الخزفية من عمائر قديمة إلى عمائر حديثة عادة ما كان يلجأ لها المنشئون أو القائمون على تشييد العمائر الضخمة التي تتطلب تكسية وزخرفة جدرانها أعداد ضخمة من البلاطات وعدم قدرة مصانع الخزف عن الوفاء بمتطلباتها [٣].

ورغم الازدهار الفني الذي شهدته العاصمة العثمانية وما حولها من مدن الأناضول ، إلا أن حظ الولايات من الفنون كان أقل ازدهاراً ، نظراً لما أصاب معظمها من ضعف اقتصادي وإهمال للصناعات والفنون بعد تحولها من دول مستقلة إلى ولايات تابعة ، ويمكن أن ينطبق هذا الأمر على مصر ، التي يظهر فيها الفارق كبيراً بين فنون الدولة المملوكية وفنون العصر العثماني ، حيث فقدت الكثير من ثرواتها ، وهاجر العديد من صناعها وفنانيها إلى العاصمة العثمانية ، مما أثر سلباً على الفنون المحلية ، وإن لم يقض عليها [٤]، فيذكر ابن إياس قيام السلطان سليم الأول بترحيل مهرة الصناع والفنانين إلى الأستانة ، حيث توجه إلى إسطنبول جماعة من البنائين والنجارين والحدادين والمرخمين والمبلطين والخراطين والمهندسين والحجارين الفعلة ، ويقال أن مجموع من خرج من أهل مصر وتوجه إلى إسطنبول دون الألف إنسان وأنه بسبب ترحيل أصحاب الحرف والصناعات من مصر إلى بلاد العثمانيين أن بطل من مصر نحواً من خمسين صنعة [٥].

كما أنه مع انتقال العاصمة من أدرنة إلى إسطنبول عام ٨٥٦ هـ / ١٤٥٣ م كان من البديهي انتقال الحرفيين والخزافين إلى مدينة إزنيك ، حيث أنشئت فيها الأفران لصناعة الخزف لسد حاجات القصور الملكية ، وشهد عهد سليمان القانوني سنة ٩٢٦ – ٩٧٣ هـ / ١٥٢٠ – ١٥٦٦ م ازدهاراً في مجالات الفنون ، ويمكننا التمييز بين ثلاثة أساليب ونمط زخرفية شاعت في تلك الحقبة من تاريخ الفن الإسلامي استخلصناها من رسوم وجدت فوق الخزفيات والبلاطات ، أولها : تلك المعالجة

الجديدة لورقة الشجر التقليدية وتلك اللفيفة النباتية ، وثانيها : ما عرف بأسلوب ساز وهو مزيج من رسوم استوحيت من الغابة الساحرة ، وتأثرت بها رسوم الأشرطة النباتية بإضافة أوراق الساز الطويلة وإضافة زهور جميلة الشكل ، وذلك لإبداع أشكال متماوجة ومتشابكة ، وثالثها : رسم الزهور والأشجار بأشكالها الطبيعية دون تحويرها وفي خطوط متوازنة وأغصان متقابلة ، وكثيراً ما وصلتنا خزفيات تحمل فوق سطحها أسلوبين ، أحدهما يحمل الأشكال النباتية المحورة والآخر ينقل الزهور والوريقات بأشكالها الطبيعية ، وهما أسلوبان حافظ كلاهما على خصائص الآخر دون النيل من أهمية أحدهما ، وحافظت مدينة إزنيك على أهميتها كمركز لصناعة الخزف حتى أفل نجمها في القرن ١٧ م [٦].

كذلك تأثر الفن العثماني بالعديد من المؤثرات الفكرية والعقائدية تمثلت في بعض العقائد القديمة ، وكذلك في الطرق الصوفية ... ويبدو تأثير بعض العقائد القديمة التي عرفها الأتراك قبل إسلامهم في بعض العناصر الرمزية مثل : السحاب ، البرق والكور ، وبعض العناصر الأخرى التي فقدت رمزيتها ، لكنها لم تفقد شكلها وحب الأتراك لها ، وكما ساهمت الطرق الصوفية في قيام الدولة العثمانية فإنها ساهمت أيضاً في تشكيل الفكر والفن العثمانيين لزمن طويل من حيث اتصالها بالحرفيين والصناع ، مما أدى إلى ظهور تأثير للأفكار الصوفية على الفنون المختلفة [٧]، هذا إلى جانب امتداد الفترة الزمنية التي عاشتها الدولة العثمانية (أكثر من ستة قرون) ، بالإضافة إلى المؤثرات التي وفدت على الفن العثماني نتيجة الفتوحات ، وكذلك رعاية السلاطين الأتراك للفن والفنانين المستمرة [٨].

وتأثر الفن العثماني في مصر بالفن العثماني في بلاد الأناضول من حيث انتشار أسلوب البلاطات الخزفية لكسوة الجدران ، وكذلك في استخدام العناصر الفنية المميزة للفن العثماني بشكل واضح على فنون الخزف والأخشاب والسجاد وغيرها ، ويمكن أن نضيف إلى ما سبق أيضاً التأثير القادم من مناطق المغرب العربي الذي جاء مع هجرة العديد من الصناع والفنانين القادمين من تلك المناطق ، ويظهر بشكل كبير في مدن الإسكندرية ورشيد ، ويظهر تأثير العامل الاقتصادي واضحاً من خلال منشآت طبقات التجار والأثرياء سواء المصريين منهم أو الوافدين فيما تبقى من منازل القاهرة ورشيد من ثراء وفخامة ، وإن اقتصر الأمر هذا على طبقة محدودة من الناس [٩]، وبدأت هذه التأثيرات تلعب دوراً واضحاً في هذه الصناعة منذ بداية النصف الثاني من القرن ١٨ م وحتى نهايته [١٠].

كانت المدارس المذهبية والتكايا في قونيه بتركيا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر تمتاز بزخارف واجهاتها الحجرية بنقوش غاية في الدقة ، أما القباب والأروقة الداخلية وكذا الجدران فقد كانت تغشيها الفسيفساء المكونة من بلاطات القاشاني ، ومن أحسن الأمثلة على ذلك مسجد علاء الدين الذي شيد عام ٦١٦ هـ / ١٢٢٠ ، فإن بلاطات الفسيفساء التي تزخرفه تعتبر حدثاً جديداً في ذلك الوقت ، إذ لا نجد شبيهاً لها في المباني الإيرانية السابقة لبناء ذلك المسجد أو حتى المعاصرة له ، وتشبه طريقة صناعة تلك البلاطات إلى حد كبير طريقة تقطيع منظر تصويري إلى قطع غير منتظمة ، وضمها بعد ذلك بعضها إلى بعض ، وهي الطريقة التي تعرف بالإنجليزية (Jig – Saw - Puzzle) [١١].

مراحل تطور الخزف العثماني :

كان لدراسة بلاطات المحراب الخزفية من الأهمية بمكان لتحديد تأريخها ، لذا كان لابد من التعرض لمراحل تطور الخزف العثماني ، ففي أوائل العصر العثماني – أي في القرن الرابع عشر الميلادي – كانت مصانع الخزف بمدينة إزنيك تنتج تربيعات أو بلاطات قاشانية ذات لون واحد دون أن يكون بها زخرفة ، وفي المسجد الذي أنشأه مراد الأول بهذه المدينة أمثلة جميلة من هذه البلاطات ، وترجع تاريخها إلى سنة ٧٧٩ هـ / ١٣٧٨ م ، وفي القرن الخامس عشر الميلادي بدأ الخزاف في إزنيك تزيين البلاطات بالعناصر النباتية وبالكتابات الجميلة فضلاً عن تلوينها بألوان مختلفة ، أي أن البلاطات القاشانية لم تعد عاطلة من الزخرفة ، بل بدأت تتجلى فيها الزخرفة النباتية الجميلة ، فمن مملكة الأزهار اختار الفنان العثماني

زهرة القرنفل وزهرة اللاله Tulip ، ومن مملكة الأشجار اختار شجرة السرو والنخيل ، ومن صور الفاكهة اختار الرمان والعنب ، ومن أوراق الشجر اختار منها رمحي الشكل [١٢].

ويعتبر القرن السادس عشر نقطة تحول في تاريخ الفن التركي عامة والتخزيف بصفة خاصة ، فقد كان للانتصارات التي أحرزها السلطان سليم الأول في إيران واستيلائه على مدينة تبريز سنة ٩١٩ هـ / ١٥١٤ م أكبر الأثر في ذلك التحول ، فقد أحضر عند رجوعه إلى القسطنطينية ما يربو على سبعمائة أسرة من أمهر أسر الصناع بمدينة تبريز ، التي كانت تعتبر في ذلك الوقت مركزاً هاماً من مراكز الصناعة في غرب إيران ، ويذكر المؤرخ التركي شلبي زاده الذي عاش في القرن الثامن عشر أن بعض الصناع الإيرانيين الذين أتوا مع السلطان سليم الأول إلى القسطنطينية ، قد استوطنوا بعد ذلك مدينة إزنيك ، وإليهم يرجع الفضل في ظهور خزف تركي له مميزاته الخاصة في هذه المدينة في القرن السادس عشر [١٣].

من المساجد التي زخرفت بالبلاطات الخزفية في هذه الفترة مسجد السلطان سليم الأول باسطنبول ٩٢٩ هـ / ١٥٢٢ م ، وكان أهم ما يميز زخارف بلاطاته استخدام زخارف التوريق العثمانية ، وظهور لمسات بسيطة من اللون الأحمر التركي الذي بدأ يلعب دوره في الخزف العثماني عامة منذ ذلك الوقت ، وكذلك البلاطات الخزفية التي تكسو جدران الجامع الصيني ، الذي تم بناؤه عام ٩٤٨ هـ / ١٥٤١ م ، حيث كانت جميع تربيعاته الخزفية منفذة باللونين الأبيض والأزرق تحت الطلاء الزجاجي الشفاف [١٤].

كثيراً ما نجد زخارف هندسية وكتابية على بلاطات النصف الأول من القرن السادس عشر كما هو الحال في مقبرة سليم وشاه زاده ، وأهم ما امتاز به قاشاني هذه الفترة استعماله الأسلوب المحور في الرسوم النباتية والتي يطلق عليها اسم رومي (أرابيسك) ، وكذلك في رسوم الأزهار وخاصة زهرة السوس المحورة والمرسومة بالأسلوب المعروف باسم (Hatay) والورقة النباتية الكبيرة ، والألوان المميزة لهذه البلاطات هي اللونان الأصفر والأخضر النافض ، هذا بجانب الألوان الأخرى ، وهي الأزرق بدرجتيه الفاتح والداكن والأحمر والباذنجاني والأبيض والأسود ، ويظهر ذلك واضحاً في مقبرة شاهزاده (٩٥٤ ه / ١٥٤٧ م ، فقد كسيت من الداخل ببلاطات يغلب على زخارفها اللون الأصفر والأخضر النافض والأزرق الداكن والأبيض [١٥] وهي المرحلة التي تعرف بإسم العصر الكلاسيكي في الفن العثماني في الفترة من (٩٠٦ – ١٠٢٤ هـ / ١٥٠١ – ١٦١٦ م) [١٦].

كما ظهر الخزف التركي الأصيل ذا المميزات الواضحة والشخصية المستقلة في النصف الثاني من القرن السادس عشر ، وامتاز خزف هذه الفترة باحتوائه على أسلوب زخرفي عناصره مرسومة بأسلوب طبيعي إلى حد كبير ، وذلك إلى جانب العناصر الزخرفية المحورة المتأثرة بالأسلوب الفارسي ، ولعل هذا الأسلوب الزخرفي الجديد كان وليد تأثر الفن التركي بالفن الواقعي الذي انتشر في أوروبا في عصر النهضة ، ويرى الأستاذ كوكس (Cox) أن الباعث إلى هذا الأسلوب الواقعي الجديد هو تلبية رغبة المشتري الأوروبي وخاصة الإيطالي [١٧].

استمرت صناعة الخزف في النصف الأول من القرن السابع عشر على نفس الأسلوب الذي كان متبعاً في أواخر القرن السادس عشر ، فنجد اللون الأحمر الطماطمي الواضح (Amenian bole) ، واللون الأخضر في بلاطات القاشاني هو اللون الغالب ، كما في المشكاوات والبلاطات الموجودة بمقبرة سيافوش باشا ١٠١١ هـ / ١٦٠٣ م ، وبحجرة الحريم بالسراي القديم التي أنشأها أحمد الأول سنة ١٠١٦ هـ / ١٦٠٨ م ، ومسجد السلطان أحمد ١٠٢٢ هـ / ١٦١٤ م ، كما يحتوي مسجد أشرف زاده بمدينة إزنيك على مجموعة من البلاطات ترجع للنصف الأول من القرن السابع عشر ، بها زخارف قوامها شجرة السرو باللون الأخضر ، وعناقيد من العنب باللون الأحمر الطماطمي ، وفروع نباتية أخرى كثيرة ، وهي تشبه إلى حد كبير قاشاني مسجد السلطان أحمد بالقسطنطينية ، كما زخرف الكشك الذي أنشأه السلطان مراد الرابع عام ١٠٤٨ هـ / ١٦٣٩ م بالسراي القديمة بالقسطنطينية (كشك بغداد) [١٨] تخليداً لانتصاراته في حروبه لاسترجاع مدينة

بغداد سنة ١٠٤٤ هـ / ١٦٣٥ م – ببلاطات من القاشاني أسلوبها الزخرفي مميز عن الأسلوب المعاصر ، فزخارفها مرسومة على أرضية زرقاء بدرجتيه الفاتح والداكن ، وتتكون الزخارف من رسوم طيور على هيئة أوراق نباتية والمعروفة بلفظ (Saz) ، وزهرة اللوتس المحورة ، وقد وضعت هذه الزهور في زهريات [١٩] وكذلك البلاطات الخزفية التي تكسو جدران ضريح مصطفى باشا (١٠٢٠ هـ / ١٦١١ م) [٢٠].

تعتبر البلاطات الخزفية بمسجد السلطان أحمد بإسطنبول المعروف بالجامع الأزرق ١٠٢٦ هـ / ١٦١٧ م من أجود البلاطات التي ظهرت في بداية هذا القرن ، حيث تحمل بلاطات هذا الجامع سبعمائة تصميماً زخرفياً [٢١] يختلف بعضها عن بعض منفذة على ٢٠٤١٣ بلاطة [٢٢].

على أن جميع مميزات الخزف التركي في القرن السابع عشر ممثلة أحسن تمثيل في بلاطات القاشاني الموجودة بالمقصورة الملكية الملحقة بمسجد (فاليد) وهي المقصورة التي أنشأها السلطان محمد الرابع لوالدته والتي أنشأها في الفترة ما بين ١٠٦٥ – ١٠٩٢ هـ / ١٦٦٥ – ١٦٨٢ م ، وجميع الزخارف في هذه البلاطات مرسومة باللون الأزرق الفاتح ، مع استثناء شجرة السرو التي رسمت باللون الأخضر على أنه ليس اللون الأخضر الزرعي الذي استعمل في القرن السادس عشر ولكنه أخضر باهت ، كما أن اللون المستعمل في زهرة القرنفل أصبح يشبه الأحمر الوردي ، وقد استمر الأسلوب الواقعي الذي وجد في القرن السابق (١٦ م) في رسم الزهور : اللوتس والقرنفل ، والبراعم والورد ، إلا أن الزخارف أصبحت ترسم باللون الأزرق بدرجتيه ، وفي نهاية القرن السابع عشر كثر استعمال أشرطة زخرفية ضيقة بها رسوم زهور محورة [٢٣] أما عن طبقة الطلاء الزجاجي الشفاف التي كانت تضاف بدقة في القرن ١٠ هـ / ١٦ م وكانت الزخارف تُرى تحتها بوضوح ، أصبحت في هذه الفترة غير جيدة وتفتقر إلى البريق ، كما أصبحت الألوان والخطوط المحددة للرسوم مختلطة وغير واضحة [٢٤].

ابتداءاً من منتصف القرن ١١ هـ / ١٧ م اضمحلت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية في مركز صناعتها الرئيسي إزنيك ، وذلك تبعاً لتدهور الحالة السياسية والاقتصادية ، وقد ذكر الرحالة أوليا جلبي عام ١٠٥٨ هـ / ١٦٤٨ م أنه كان يوجد تسعة مصانع للخزف بمدينة إزنيك ، في الوقت الذي بلغ فيها عددها ثلاثمائة مصنعاً في عهد السلطان أحمد الأول [٢٥] ، وربما عكست لنا إحدى الفرمانات السلطانية الصادرة لقاضي مدينة إزنيك الخاصة بصناعة بلاطات القصور السلطانية بداية هذا الضعف ، الذي بدأت بوادره تدب في أواصر الدولة العثمانية سياسياً [٢٦].

تعتبر نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر حداً فاصلاً في تاريخ صناعة التخزيف في تركيا ، وكان التدهور الذي طرأ على الحالة الصناعية في تركيا تبعاً للحالة السياسية والاقتصادية أثره في جعل الفرق بين خزف القرنين السابع عشر والثامن عشر واضحاً جلياً ، وقد قيض لهذه الصناعة أن تبعث من جديد في عهد السلطان أحمد الثالث ، فقد نقل وزيره داماد إبراهيم باشا [٢٧] بعض الصناع من مدينة إزنيك إلى مدينة تكفور سراي قرب ميناء إسطنبول [٢٨] حيث أنشأ مصنعاً لصناعة الخزف ... وبقصر (Vieux-Serail) الذي يعد متحفاً للخزف ، نجد على القاشاني الذي يعلو الباب الذي يطل على الفناء الثالث كتابة باسم السلطان أحمد الثالث مؤرخة سنة ١١٣٨ هـ / ١٧٢٦ م ، وتعد هذه البلاطات باكورة إنتاج مصانع تكفور ، ويمتاز هذا الخزف بأن اللون الأبيض مائل للزرقة ، واللون الأحمر الداكن ويطلق عليه (الطوبي) ، واللون الأصفر الباهت الذي اختفى منذ منتصف القرن السادس عشر ظهر مرة أخرى ، ويجمع خزف هذا القرن في زخارفه بين العناصر النباتية المحورة والقريبة من الطبيعة [٢٩] كما كثر استخدام الأهلة ورسوم السحب الصينية [٣٠] وغالباً ما كانت ترسم السحب بشكل متقاطع [٣١].

هذا وقد اختلف الأسلوب الفني لإنتاج مصانع تكفور سراي عن البلاطات الخزفية التي أنتجتها إزنيك خلال القرنين ١٠ – ١١ هـ / ١٦ – ١٧ م [٣٢] ذلك من حيث الألوان والزخارف ، فكانت أرضية البلاطات ذات لون أزرق مغبر أو تظلل

بعد ذلك بالأسود ، وتملأ الفراغات بألوان مختلفة ، ثم تأتي طبقة الطلاء عليه ، فكانت تميل إلى الإخضرار وبها شوائب ، أما عن الألوان [٣٣]التي شاعت على هذا النوع من الخزف فكانت اللون الأبيض المائل للزرقة ، الأحمر الطوبي ، الأزرق الكوبالتي ، الفيروزي ، الأخضر ، والأصفر الباهت المائل إلى البني الفاتح ، الذي عاد للظهور مرة أخرى بعدما اختفى منذ منتصف القرن ١٠ هـ / ١٦ م [٣٤].

أما في القرن الثامن عشر فكانت مدينة كوتاهية أهم مركز لصناعة الخزف كما كانت في القرن السابع عشر [٣٥] وذلك إلى جانب تكفور سراي ، وكان أغلب إنتاج هذه المدينة مخصص لتزيين جدران الكنائس ، وذلك لتمركز الجالية الأرمينية بها ، ومع ذلك كانت تصنع كذلك البلاطات ذات الرسوم الدينية الإسلامية [٣٦] واستخدم اللون الأصفر بكثرة في زخرفة بلاطات خزف كوتاهية ، وتضمن إنتاج كوتاهية من البلاطات ذات الزخارف النباتية أكثر من أسلوب زخرفي منها زخارف نباتية محورة عن الطبيعة ومنها القريبة من الواقع ، وهذه البلاطات كانت محاولة من خزافي كوتاهية في تقليد خزف مدينة إزنيك ، لا سيما الخزف المعروف خطأ بخزف رودس [٣٧] ومعظم بلاطات هذا النوع تعود إلى القرن ١٣ هـ / ١٩ م ، ويغلب على بلاطات النوعين استخدام اللون الأبيض المائل للزرقة ، والأحمر الذي فقد بريقه وأصبح قريباً من اللون الطوبي [٣٨] والأصفر الباهت ، كما استمر استخدام بعض الألوان التي كانت من قبل ولكن بأسلوب رديء [٣٩] حيث كانت باهتة كاللون الفيروزي ، الأخضر ، الأسود ، والأزرق الكوبالتي ، وأحياناً كانت تتداخل هذه الألوان مع بعضها في بعض الأماكن من البلاطات ، كما أن الأرضية لم تعد نقية كما كانت عليه في منتجات خزف إزنيك ، كما أنتجت مدينة كوتاهية مجموعة من البلاطات نفذت زخارفها باللون الأزرق على أرضية بيضاء تقليداً لخزف البورسلين الصيني ، لكن اتسم خزف كوتاهية بأن طبقة البطانة عليه لم تكن ناصعة البياض [٤٠].

أما العناصر الزخرفية التي استخدمت خلال القرن ١٨ م فكانت السحب الصينية والأقمار ، وهي تأثير صيني ومعها ميداليات تحتوي على زهور بحجم كبير ، وباقات الزهور المكونة من مزهرية يخرج منها الزهور والورود ، وأصبحت هذه العناصر الزخرفية هي الشائعة في تلك الفترة ولكن نفذت بشكل بعيد عن الحيوية مثلما كان الحال في زخارف منتجات القرن ١٦ م [٤١] حيث جمع خزف هذا القرن في زخارفه بين العناصر النباتية المحورة والقريبة من الطبيعة [٤٢] كما كثر استخدام الأهلة ورسوم السحب الصينية [٤٣] وغالباً ما كانت ترسم السحب بشكل متقاطع [٤٤].

استخدام البلاطات الخزفية في تكسية المحاريب :

لم تكن معرفة مصر الإسلامية لصناعة البلاطات الخزفية واستخدامها في كسوة جدران العمائر وليدة العصر العثماني ، فقد عرف عصر المماليك استخدام البلاطات – على نطاق ضيق – في كسوة جدران العمائر الدينية والمدنية على السواء ، حيث نجدها في خانقاة بيبرس الجاشنكير ، وسبيل الناصر محمد بن قلاوون ، ومآذن مسجده وغيرها من المنشآت ، وربما كانت سهولة الحصول على الرخام في مصر عاملاً مهماً في قلة استخدام البلاطات قبل العصر العثماني ، وفي العصر العثماني بدأ الصناع في مصر استخدام البلاطات الخزفية على نطاق أوسع ، وكانت تُثبت على أجزاء من الواجهات أو على الجدران الداخلية للمنشآت ، أو على القباب من الخارج [٤٥].

وقد اعتمدت مصر في زخرفة مبانيها في العهد العثماني بالقرن السابع عشر الميلادي والنصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادي على البلاطات الخزفية المستوردة من المدن التركية ، مثل إزنيك أو كوتاهية أو إسطنبول ، بينما كان بعضها الآخر صناعة محلية ، ومن أقدم المساجد العثمانية في مصر التي أُستخدمت فيها البلاطات الخزفية ، جامع سليمان باشا (سارية الجبل) بالقلعة ، حيث نجد البلاطات ذات اللون الأزرق الداكن تكسو قباب المسجد من الخارج ، كما أُستخدمت البلاطات الخزفية أيضاً في كسوة أجزاء كبيرة من الجدران الداخلية لبعض المساجد مثل جامع آق سنقر عند تجديده على يد إبراهيم أغا مستحفظان (١٠٦١ – ١٦٠٢ هـ / ١٦٥١ – ١٦٥٢ م) [٤٦].

ويعتبر محراب الملكة صفية (١٠١٩ هـ / ١٦١٠ م) أقدم المحاريب العثمانية بمصر المزينة بالبلاطات الخزفية ، إذ تكسو كوشات عقد المحراب بلاطات خزفية قوام زخارفها أفرع حلزونية رفيعة تخرج منها الأوراق المسننة المركبة والزهور ، وذلك باللون الأزرق بدرجاته المختلفة على أرضية بيضاء ، وهي ذات صلة واضحة بتلك التي تنتجها مدينة إزنيك في هذه الفترة ، وجاء المثال الثاني ممثلاً في محراب قبة رباط الآثار (١٠٧٣ هـ / ١٦٦٢ م) ، ويفصل بين كسوة حنية المحراب وطاقيته إطار من البلاطات المستطيلة التي نفذت زخارفها النباتية باللون الأبيض على أرضية زرقاء ، بينما نجد أن كوشات عقد المحراب يزينها بلاطات من الحجم الكبير قوام زخارفها تصميم متكرر يتمثل في زهرة الرمان المركبة التي تتوسط كل بلاطة يحيط بها الأفرع والأوراق النباتية المسننة الكبيرة الحجم ، وقد نفذت معظم زخارف هذه البلاطات باللون الأزرق على أرضية بيضاء ، وهي ليست من صناعة القاهرة بل جُلبت من تركيا ، ويتضح ذلك من زخارفها وألوانها والطلاء الزجاجي والطينة البيضاء الناصعة [٤٧].

كما استخدمت نفس الزخارف الزرقاء على الأرضية البيضاء في كسوة المناطق الدائرية التي تعلو محراب مسجد آق سنقر الفرقاني (١٠٨٠ هـ / ١٦٦٩ م) حيث زينت ببلاطة خزفية قوام زخارفها زهرية تخرج منها أزهار القرنفل على شكل حزمة ، كما كسيت المنطقة المستديرة التي تعلو محراب مسجد ذو الفقار بك (١٠٩١ هـ / ١٦٨٠ م) بالبلاطات الخزفية ذات الزخارف النباتية من أفرع وأزهار مرسومة هنا باللون الأخضر والأزرق على أرضية بيضاء ، ونلاحظ أن هذه المجموعة من البلاطات مجلوبة من عمائر سابقة ، وهي تفتقد إلى الانسجام والوحدة الفنية نتيجة لاختلاف الزخارف والألوان [٤٨].

تعتبر البلاطات الخزفية بمسجد آق سنقر (١٠٦١ – ١٠٦٢ هـ / ١٦٥١ – ١٦٥٢ م) من أهم مجموعات البلاطات المستخدمة في كسوة جدران العمائر العثمانية بالقاهرة في القرن ١٧ م ، حيث صنعت خصيصاً لهذا المسجد ، ويتضح ذلك في تكامل الأطر وتماثل الزخارف ، وتكسو البلاطات جدار القبلة بالكامل وكذلك المدفن الذي قام إبراهيم أغا مستحفظان بإنشائه على يمين الداخل من الباب الرئيسي ، وقوام زخارفها عبارة عن زهرة كبيرة مركبة تتوسط البلاطة ويحيط بها ورقتان مسننتان متوجة بزهور اللاله ، أو من زهرية تخرج منها زهور القرنفل على شكل حزمة [٤٩] ونفذت معظم هذه الزخارف باللون الأزرق بدرجاته إلى جانب اللون الأخضر على أرضية بيضاء ، ومن الواضح أن تلك البلاطات قد استوردت من تركيا ولم تصنع محلياً ، نتبين ذلك من المميزات الفنية العالية لها من ناحية الزخارف والألوان الجيدة غير المختلطة ، وطينة البلاطات البيضاء ونقاوة الطلاء الزجاجي الشفاف وخلوه من الشوائب ، ويذكر بروست أن هذه البلاطات تتشابه مع البلاطات التي استخدمت في زخرفة عمائر إسطنبول وبصفة خاصة المسجد الجديد (Yeni Jami) ، ولذا فهو يعتبر مجموعة البلاطات الخزفية التي تزين مسجد آق سنقر من صناعة تركيا أو سوريا [٥٠] والأرجح أن تكون تلك البلاطات من صناعة مدينة إزنيك ، ويؤكد ذلك التجميعة الخزفية التي نشرها أوقطاي أصلان آبا ، والتي تتشابه تماماً مع التجميعة الخزفية التي تزين حائط القبلة بمسجد آق سنقر [٥١].

وتأتي البلاطات الخزفية الكاسية لجدران القبلة بمسجد مصطفى جوربجي ميرزا (١١١٠ هـ / ١٦٩٨ م) في المرتبة الثانية كأكبر مجموعة من البلاطات بعد أخواتها بمسجد آق سنقر (إبراهيم أغا مستحفظان) ، والتي يتضح من انسجام زخارفها وتكامل إطاراتها أنها صنعت خصيصاً لكسوة جدران هذا الإيوان ، وقد رسمت معظم الزخارف باللون الأخضر والأزرق والأصفر الباهت على أرضية خضراء فاتحة ، إلى جانب لمسات من اللون الأحمر الطوبي ، وهناك احتمال قائم بأن تكون تلك البلاطات من إنتاج مدينة إزنيك في النصف الثاني من القرن ١٧ م ، يؤكد ذلك استخدام اللون الطوبي واللون الأصفر الباهت الذي اختفى تماماً منذ القرن ١٦ م ثم عاد للظهور في نهاية القرن ١٧ م واستمر استخدامه في القرن ١٨ م ، كما أننا نلاحظ أن الزخارف المستخدمة في هذه البلاطات قد سبق استخدامها من قبل في البلاطات التي أنتجتها مدينة

إزنيك في النصف الأول من القرن ١٧ م ، وإن اختلفت عن زخارف مسجد مصطفى جوربجي ميرزا في الألوان المستخدمة فيها [٥٢].

وتطور أسلوب تكسية المحاريب في القرن ١٨ م إلى كسوة المحاريب بتمامها بعد أن كان قاصراً على كسوة أجزاء صغيرة منها ، بل امتدت الكسوة لتشمل المساحة التي تعلو المحراب أيضاً ، وتنقسم البلاطات الخزفية التي تزين محاريب هذه الفترة إلى أربعة طرز ، الأول : ويتمثل في استخدام بلاطات من صناعة إزنيك في القرن ١٧ م أعيد استخدامها مرة أخرى في القرن ١٨ م ، ويميز زخارفها الرسوم النباتية والأزهار الممثلة بأسلوب واقعي إلى جانب وضوح اللون الأحمر المرجاني ، والثاني : يتمثل في استخدام بلاطات مستوردة من تركيا من مصانع تكفور سراي ، تتميز باستخدام عنصر السحب الصينية المتقاطعة في شكل صليبي يتخللها الأفرع النباتية التي تخرج من زهور اللاله ، أما في النسبة للطراز الثالث والرابع : فقد صنعت نماذجهما في مصر وهي تتبع الأساليب المغربية ، أحدهما يقوم على محاكاة زخارف البلاطات التركية بأسلوب ضعيف وألوان رديئة ، بالإضافة إلى استخدام الرسوم الهندسية من أطباق نجمية ومعينات ، أما الطراز الرابع فيعتبر امتداداً لما قام به الصناع المغاربة من أعمال خزفية في القرن ١٨ م ، ويتمثل في استخدام الفسيفساء الخزفية ذات زخارف الأشكال الهندسية مثل أشكال النجوم الثمانية الأضلاع والمعينات والأطباق النجمية والزخارف الكتابية [٥٣].

أما عن البلاطات الخزفية على المحاريب في مصر في القرن ١٢ هـ / ١٨ م فتعد طاقية محراب مسجد الفكهاني بالغورية أول أمثلة زخرفة المحاريب بالبلاطات الخزفية في القاهرة في القرن ١٢ هـ / ١٨ م ، وقد زخرفت بتصميم متكرر من رسوم السحب الصينية المتقاطعة المحدد خطوطها باللون الأسود الغامق على أرضية بيضاء من فروع وأوراق نباتية تنتهي بزهرة اللاله التي تتوسط كل سحابتين متقاطعتين ، والتصميم الزخرفي الثاني لبلاطات هذا المحراب قوامه زخارف نباتية متداخلة ومتزاحمة تخرج منها أزهار عرف الديك ويحيط بها اوراق مسننة ، ومما سبق يتضح من البلاطات الخزفية التي زينت محاريب القاهرة في القرن ١٢ هـ / ١٨ م إما أنه قد تم استيرادها خصيصاً من تركيا لزخرفه المحاريب ويدل على ذلك انسجام وتكامل التصميم الزخرفي مع المساحة المخصصة للزخرفة مثل البلاطات الخزفية التي تزين محراب مسجد الفكهاني ، أو أنها قد جلبت من عمائر سابقة ولم تصمم خصيصاً لزخرفة المحاريب مثل البلاطات الخزفية التي استخدمت لزخرفة محراب مسجد جنبلاط بعابدين ١٢١٢ هـ / ١٧٩٧ م ، غير أن محاريب الدلتا ومدن الإسكندرية ورشيد قد زخرفت ببلاطات خزفية محلية ، مما أكسبها ميزة زخرفية واضحة ، حيث إن التجميعات الخزفية باتت تتفق مع المساحة المتاحة للزخرفة ، ولعل صناعة البلاطات الخزفية في مصر ساعد على تغطية المحراب بأكمله بالبلاطات الخزفية ، فضلاً عن امتدادها على حائط القبلة في تكوينات فنية متميزة ، غير أن البلاطات الخزفية التي استخدمت في التكسيات الخزفية في الإسكندرية تميزت من حيث جودة الصناعة والطينة ورشاقة الرسوم وتحديد الألوان عن تلك التي استخدمت في زخرفة المحاريب في رشيد ، والتي اتسمت بتداخل الألوان وعدم تحديدها كم اقتصرت على اللونين الأخضر والأزرق فضلاً عن تنفيذ الزخارف النباتية وفق تصميم هندسي يفتقد المرونة [٥٤].

وخلاصة القول نستطيع القول بأن تكسية العمائر الدينية منها والمدنية باتت كالتقليد أو الأسلوب الفني الذي سادت ربوع القطر المصري خلال العصر العثماني ، سواء في القاهرة أو الوجه البحري أو الوجه القبلي ، ومرجع ذلك إلى إقبال أطياف الشعب المصري على جلب الخزف التركي المستورد أو إعادة استخدام البلاطات الخزفية التركية المستجلبة من ترميمات القصور ومنازل الأثرياء لجودتها ورونقها وبديع زخرفتها ، والتي لا نستبعد وجود أسواق متخصصة لبيع تلك البلاطات ربما كانت منتشرة في ربوع القطر المصري آنذاك ، ومن أمثلة العمائر الدينية التي استخدمت في تكسية محاريبها تلك البلاطات الخزفية لمسجد الكاشف بمدينة أسيوط في صعيد مصر .

الدراسة الوصفية :

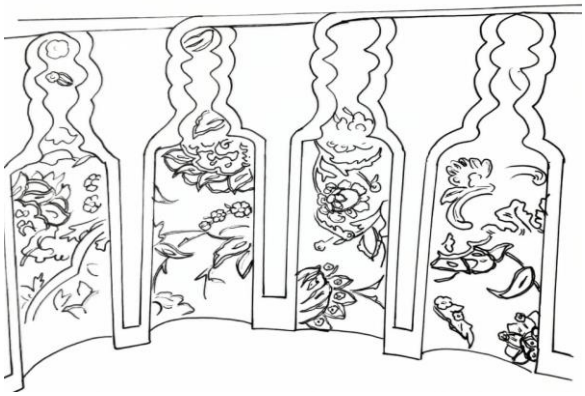
يمكننا تقسيم البلاطات الخزفية التي تكسو محراب جامع الكاشف بأسيوط محل الدراسة الحالية إلى قسمين بارزين، مع ملاحظة أن الملمح العام لتلك البلاطات المركبة أنها جاءت عشوائية غير منتظمة، وسوف نقوم بتحليل ذلك لاحقاً، والقسم الأول السفلي: وهو ما يغشي الجزء الواقع أسفل طاقية المحراب مباشرة، وهو مقسم حسب رؤيتنا إلى خمسة مستويات (لوحة ٤) حاول فيها الفنان أن يقوم بعملية تنويع فيما بينها مستخدماً مجموعة شبه متجانسة أو متقاربة من حيث الزخارف أو اللون العام لها، أو هكذا حاول .

أما القسم الثاني العلوي : وهو الذي يعلو كوشتي طاقية المحراب ، تلك الطاقية الحديثة المدهونة بطلاءات حديثة ، وساهمت بشكل كبير في تشويه المنظر الأثري العام للمحراب (لوحة ٥) ، حيث خرجت عن الطابع العام المتبع في محاريب تلك الفترة ، وسوف نقوم بتحليل هذين القسمين بمستوياتهما المختلفة كما سنرى الآن .

أولاً : القسم السفلي : وينقسم إلى خمسة مستويات كما ذكرنا آنفاً وذلك على النحو التالي :

المستوى الأول : وهو الأسفل الملامس لأرضية المسجد ، وجاء بسيطاً للغاية فهو عبارة عن مجموعة من البلاطات مستطيلة الشكل ، وضعت متراصة بشكل رأسي ، يميل لونها إلى اللون البني المشوب بحمرة واضحة ، وجاءت تلك البلاطات منحنية مع إنحناء المحراب متخذة مسقط نصف دائري كباقي بلاطات هذا المستوى ، وميز الفنان قاعدتي عمودي المحراب وكذا تاجيهما بأن زُينا ببلاطة مربعة الشكل في كل منها من الأمام والجانبين .

المستوى الثاني : ويعلو المستوى السابق مباشرة (لوحة ٦) ، ويعد الأجمل والأروع في ظل المعطيات المتوفرة من البلاطات الخزفية لدى الفنان المركب مقارنة بباقي المستويات ، حيث تميز بكونه عبارة عن عشرة نطاقات أسطوانية الشكل ومعقودة من أعلى ، ومتوجة بثلاث كرات صغيرة كأنها رقبة زجاجة ، يفصل بين كل نطاق وآخر مساحات بارزة زرقاء اللون مائلة للإخضرار كأنها أبدان كؤوس مفصصة ذات رقاب قائمة ، نفذت بشكل متبادل بين أشكال الكؤوس والزجاجات في خداع بصري جذاب ، لتلاعب الفنان بإنشائه لأكثر من مستوى للأرضية ، حيث تم تشكيلها بالجص البارز المضاف للأرضية المساوية لباقي بلاطات حنية المحراب العلوية (شكل ١) .



(شكل ١)

ولقد غطت تلك التكسية الجصية البارزة على تشكيلة البلاطات المجمعة التي تمثل الأرضية السفلية ، فجاءت الأرضية ناطقة ، مما أضفى على هذا المستوى جمالاً وثراءاً ملحوظين ، ونظنها ميزة انفرد بها هذا المحراب دون غيره من المحاريب ، ساعد على ذلك زخرفة تلك البلاطات - غير المنتظمة - بباقة من الزهور والنباتات التي انتشرت في ذلك العصر العثماني بصفة عامة ، وعصر محمد علي بصفة خاصة مثل : زهور القرنفل وكف السبع ، وأوراق الساز التي يطلق عليها الأوراق الرمحية المسننة ، والتي جاءت بشكل عشوائي غير منتظم ، نفذت جميعها بألوان هذا العصر المعهودة والزاهية كالأزرق

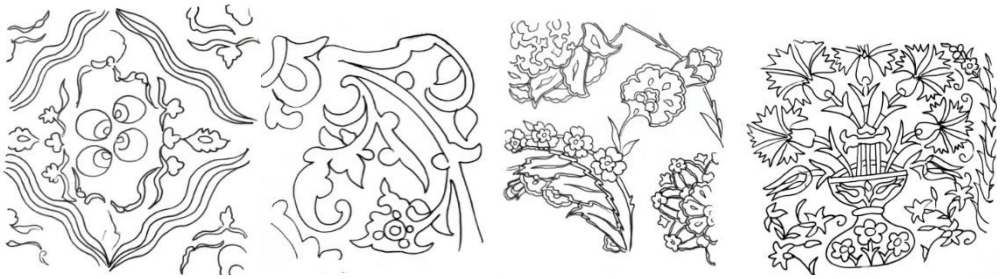
والأخضر والبني بدرجات متباينة على أرضية بيضاء اللون في معظمها ، كما نلحظ قيام الفنان بتأطير هذا المستوى بالكامل بإطار أبيض اللون ازدان به ، والتف حول أشكالها الخارجية جميعاً ، مع ملاحظة نجاح الفنان في موائمته في تنفيذ التردد اللوني بين ألوان الكؤوس وبين ألوان زخارف بلاطات الأشكال الاسطوانية ، ويغلب على الظن أن هذا المستوى قام الفنان بتنفيذه بعد انتهائه من تنفيذ وتركيب المستويات العلوية من البلاطات الخزفية بسبب عدم تناسق وانتظام البلاطات بهذا المستوى مما دعى الفنان إلى تغطيته بتلك الزخارف الجصية المضافة والتي تذكرنا بالبوائك المصمتة بمحاريب القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين ، وهو أمر يحسب إلى الفنان بلا شك .

المستوى الثالث : وهو يمثل المستوى الأوسط (لوحات ٧ ، ٨ أ ، ب ، ٩) ، وينقسم إلى ثلاثة صفوف من البلاطات المستطيلة المتراصة بشكل رأسي ، والتي غلب عليها البلاطات ذات الزخارف والأزهار والأوراق النباتية الزرقاء المنفذة على أرضية بيضاء مائلة للون السماوي (أشكال ٢ ، ٣ ، ٤) ، والواقع أن الفنان لم يستطع التعبير تماماً عن السيميترية في هذا المستوى فلم ينجح في تأكيد التماثل أو التناظر أو التوازن أو التعبير عن أي من تلك القيم الجمالية في أي جزء من أجزاءه ، فيما عدا الصف السفلي من هذا المستوى الذي حاول فيه الفنان إدراك التناظر عن طريق وضع بلاطة رأسية بالمنتصف ذات زخارف مغايرة عما هو متبع في باقي بلاطات نفس المستوى "الصف" ، حيث نفذت زخارفها باللون الأبيض أو السماوي الفاتح على أرضية زرقاء داكنة ، إلا أنها لم تتموضع في المنتصف تماماً بل جاءت منحرفة إلى اليسار قليلاً ، لذا فقدت البلاطة دورها في تأكيد السيميترية التي أرادها الفنان ، بل وفقد المستوى السفلي السيميترية تماماً ، وبالتالي فقد التمتع بأهم عناصر القيم الجمالية بالمحراب .

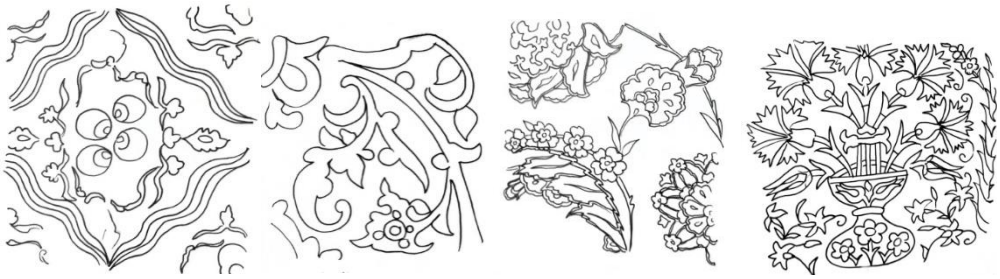
(أشكال ٢ ، ٣ ، ٤)

في حين لم نلمس بالصفين العلويين من ذات المستوى الأوسط نفس الأمر (لوحات ١٠ - ١٤) ، حيث فقدت البلاطات المركبة أية ميزات يمكننا استخراجها من عناصر القيم الجمالية ، هذا بالإضافة إلى تداخل أكثر من لون لمستويات الألوان للبلاطات المركبة ، فوجدنا بلاطات نفذت طلاءاتها وزخارفها باللون الأسود والبنفسجي والأزرق الداكن بخلاف باقي الطلاءات الزجاجية المنفذة على باقي البلاطات في ذات المستوى ، والتي جاءت زخارفها باللون الأزرق الفاتح على أرضية بيضاء أو سماوية ، ليس هذا فحسب بل أنه لم تتطابق الزخارف المنفذة على تلك البلاطات من حيث الشكل أو الزخارف ، فجاءت كما وجدناها مزيجاً لزخارف من أشكال معينات رصت فوق بعضها أو معينات مفصصة الأضلع – وجدنا مثيلاتها في التكسيات أعلى المحراب – تارة ، وزخارف نباتية مستلهمة من زهور العثمانيين من أوراق اساز وزهرة اللاله والقرنفل وكف السبع وزخرفة الرومي وزهور الرمان وما يعرف بالبرق والكور وغيرها كالمزهرية التي تنطلق منها زهور القرنفل تارة أخرى (أشكال ٥ – ١٩) ، فضاعت وحدة الزخارف من حيث الألوان أو نوعية الزخارف المنفذة ، وإن حاول الفنان

تنفيذ خاصيتي التماثل والتناظر ولكن على استحياء ، حينما وضع بلاطة بمنتصف هذا المستوى امتازت بوجود وردة كبيرة زرقاء ، وكأنها فاصلة بينها وبين البلاطات ذات الألوان الداكنة على جانبيها ، والتي اتخذت الشكل المربع في مجملها ، ولكنه لم ينجح في هذا أيضاً للأسف .



(أشكال ٥ – ٨)



(أشكال ٩ - ١٩)

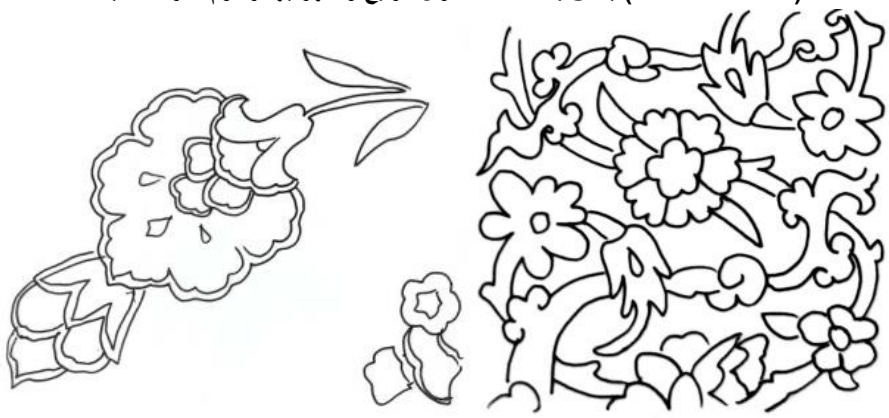
وجاء الصف الثالث العلوي والأخير من هذا المستوى الأوسط ليؤكد عدم نجاح الفنان في تنفيذ أي من عناصر القيم الجمالية الفنية ، فجاء عبارة عن مجموعة من البلاطات المربعة الشكل (لوحة ١٣) ، والتي امتازت بأنها صغيرة الحجم نوعاً ما ، ووضعت بشكل لا يوجد أي رابط فني فيما بينها ، أو وحدة فنية بين جنباتها أو شقيقاتها لا لوناً ولا زخرفة ولا اتساقاً ، بل تمثلت فيها العشوائية خير تمثيل ، فلا جمعت بين وحدة الزخارف أو وحدة الألوان ، فضلاً عن فقدانها لعناصر القيم الجمالية من تماثل وتناظر وتوازن وغيرها كما سبق القول ، بل وجدت مثيلات بعض تلك البلاطات ذات اللون الأصفر بالمستوى العلوي ، ما يؤكد استخدامها الفنان لسد واستكمال ما تبقى من مساحات هذا المستوى ، وانحصرت تلك الزخارف لبلاطات هذا الصف ما بين أوراق الساز والأوراق الرمحية والأوراق الصغيرة الثلاثية البتلات المجنحة (أشكال ٢٠ – ٢٥) ، وكذلك وجدت وريدتان متناظرتان ذواتا ثمان بتلات يفصل بينهما شكل معين صغير مزدوج ، وأنصاف مراوح نخيلية وزخرفة لسعفة نخيل مائلة ، كما امتازت بعض البلاطات بوجود زخرفة ربع بلاطة قوامها عبارة عن إطار لربع دائرة مزدوج بداخله بحور بيضاوية يفصل فيما بينها رسوم لوردة مجنحة ، ويحيط هذا الإطار برسم لبائكة ذات أشكال معينة تحصر فيما بينها زخرفة كأسية ثلاثية صغيرة ، ويحيط بهذا الإطار من الخارج في المساحات الركنية بزخارف نباتية متناظرة متوجة عند قمة الزاوية الركنية بوردة متفتحة خماسية البتلات ، كما ظهر على إحدى بلاطات هذا المستوى زخرفة لطائر ربما حمامة طائرة ، لكنها وضعت بشكل معكوس ، وربما لم يلمح الفنان ذلك لأنه أراد إدراك الربط اللوني بين تلك البلاطة وبين إطارات بلاطات المستوى العلوي ذات الزخارف المتشابهة زخرفةً ولوناً .

(أشكال ٢٠ - ٢٥) بلاطات الصف الثالث العلوي من المستوى الثالث

المستوى الرابع : وقسم بدوره إلى صفين من البلاطات (لوحة ١٥) ، وربما كان هذا المستوى معادلاً للمستوى الثاني من مستويات هذا القسم من المحراب ، لما يتميز به من وحدة ملموسة بين تركيب بلاطاته سواء من حيث الزخارف أو الألوان التي تراوحت بين اللون الأصفر ، والأزرق الداكن ، والسماوي ، إضافة إلى اللون البني الفاتح ، الذي نفذت به رسوم بعض الطيور كالفراشات بالمنتصف وبشكل متكرر على أرضية بيضاء اللون ، وجاءت الزخارف في شكل جامات أو إطارات كبيرة مفصصة من أوراق نباتية مجنحة وبتلات مشعة وأنصاف مراوح نخيلية رصت بشكل متناظر في الأركان (أشكال

٢٦ – ٣٠) ، كما جاء بالصف السفلي منه ، ونجح فيه الفنان إلى درجة كبيرة في تحقيق قيم التماثل والتناظر والتوازن والوحدة والتناغم بشكل ملموس .

(أشكال ٢٦ – ٢٨) بعض بلاطات المستوى الرابع وتظهر بها رسوم الفراشات بالمنتصف

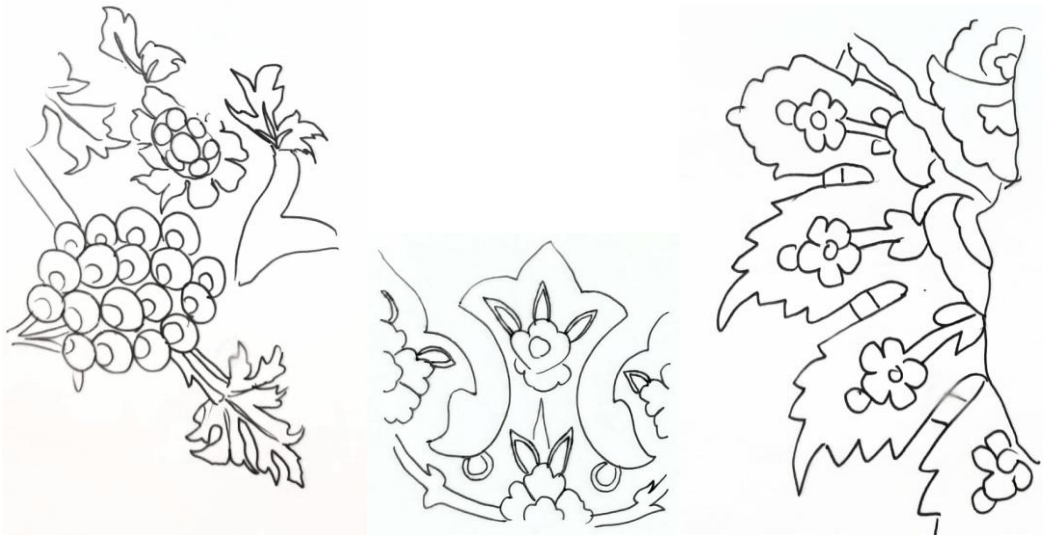


(أشكال ٢٩ ، ٣٠) تمثل زخارف لبعض بلاطات المستوى الرابع "الصف الأول السفلي"

وهو ما حاول أن يكرر ذات الأمر في الصف الذي يعلوه ولكن للأسف لم يتمكن ، فاضطر لوضع بلاطة طولية مغايرة بالمنتصف ليحقق التناظر بين جانبي الزخارف ، إلا أنه من الواضح أن المساحة المتبقية لم تسعفه في ذلك ، فأحدث خللاً واضحاً في تحقيق القيم التي نجح في تمثيلها بالصف السفلي ، هذا إلى جانب وضع بعض التوليفات والوحدات المجمعة بشكل رأسي تارة ، وبشكل أفقي تارة أخرى ، ومع ذلك امتازت زخارف هذا الصف بالتجديد والابتكار في توليف بلاطاته ، فتكونت جامات مفصصة يتوسطها رسوم وريدات ذات لون وردي وأوراق نباتية خضراء اللون يلتف حولها ويؤطرها أشكال مفصصة من الخارج وذات تدبيب من أعلى ومن أسفل ومجنحة من أنصاف مراوح نخيلية ، كما يفصل بين كل بلاطة وأخرى أشكال رمحية عريضة من أعلى وأسفل أيضاً (أشكال ٣١ – ٣٣) ، وامتازت تلك البلاطات بتنوع ألوان زخارفها باللون الأصفر والأزرق والسماوي والأخضر والوردي ، إضافة إلى الأرضية البيضاء .

(أشكال ٣١ - ٣٣) تمثل زخارف بلاطات الصف العلوي الثاني من المستوى الرابع ذات الشكل الرمحي

المستوى الخامس : أسفل طاقية المحراب مباشرة (لوحات ١٦ ، ١٧ ، ١٨) ، ويتكون من صف واحد من البلاطات المستطيلة وأنصاف البلاطات غير المتجانسة بالمرة ، فجاء الأسوأ على الإطلاق ، فضاعت قيم التوازن والتناظر أو التماثل والتناغم بين أي من جنباته ، ليس هذا فحسب بل جاءت توليفة تلك البلاطات غير متناسقة أو متسقة مع بعضها البعض ، لا من حيث الزخارف التي جاءت متقطعة وغير مكتملة بمجموعة من زخارف الأزهار المعهودة في ذلك العصر كزهرة اللاله والقرنفل والرمان وأوراق الساز والخرشوف غير الأفرع النباتية (الأرابيسك) والورود متعددة البتلات (أشكال ٣٤ - ٣٦) ، ولا من حيث الألوان التي جاءت دون ترابط واضح للزخارف المتجاورة ، كاللون البني والأزرق والسماوي والأخضر والأصفر والتركواز هذا غير اللون الأبيض المستخدم كأرضية للزخارف في معظم بلاطات هذا المستوى .



(أشكال ٣٤ - ٣٦) تمثل زخارف بعض بلاطات المستوى الخامس والأخير

ثانياً : القسم العلوي : وينقسم بدوره إلى مستويين ، وذلك على النحو التالي :

يفصل هذا القسم عن القسم السفلي واجهة عقد طاقية المحراب وكوشتيه المرتكزة على قاعدتين مستطيلتين تعلوان تاج عمودي المحراب الأمامين ، تلك الواجهة الرخامية المسجل عليها كتابات قرآنية بالخط الثلث – مستخدماً الشكل - في أربعة أبحُر جاء نصها على النحو التالي : " قال الله تبارك – وتعالى كلما – دخل عليها – زكريا المحراب " سورة آل عمران ، آية ٣٧ .

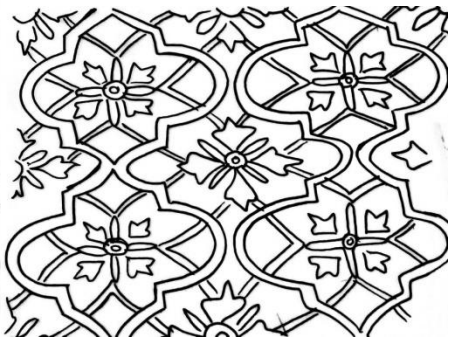
وامتازت تلك الأبحر بأنها متماسة ومفصصة من الجانبين ، كما شغل الفنان المساحات الفراغية بين كل بحر وآخر بورقتي عنب متقابلتين نفذت بشكل واقعي في تناظر بليغ ، ليس هذا فحسب بل شغل الفنان أرضية تلك الأبحر بمجموعة من زهور اللاله والوريدات خماسية البتلات المتناثرة بشكل مريح ، ونلحظ أن تلك الأبحر والزخارف والكتابات الملحقة بها قد جاءت جميعها منفذة بشكل بارز ، كما نلحظ أنها قد نفذت زخارفها بشكل متقن ينم عن يد قادرة على التنفيذ (لوحة ٥) .

وأسفل هذا المستوى من الأبحر جاءت كوشتي عقد طاقية المحراب متوجة بميمة دائرية (جفت لاعب) ، وجاءت الزخارف النباتية على جانبي الميمة متناظرة تماماً ، قوام زخارفها عبارة عن أفرع نباتية تنتهي بشكل مائل ومتماوج نحو الميمة المركزية من زهرة اللاله المحورة المنبثقة من زهريتين جانبيتين ، وتنطلق من تلك الأفرع أزهار القرنفل واللاله والساز بشكل متناظر على الجانبين ، كما جاءت أيضاً زهرة اللاله المتراكبة مع وردة مفردة تعلوها بالمربعين الجانبيين للكوشتين ، وهو تناظر يحسب للفنان المنفذ ، كما نفذت تلك الزخارف جميعها بشكل بارز مجسم ساهم في التعبير عن الواقعية والحركة لتلك الزخارف ، كما يؤكد لنا مدى التطور والإتقان الذي وصلت إليه صناعة الرخام آنذاك ، ليس هذا فحسب بل يؤكد على

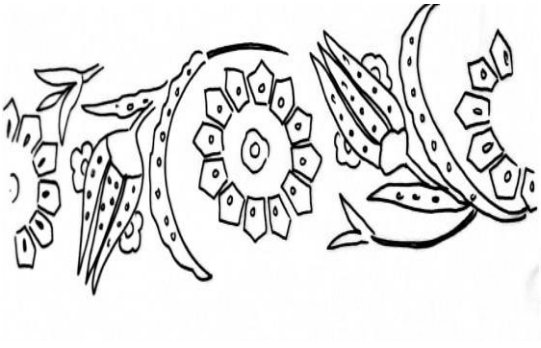
أن هذا المستوى قد صنع خصيصاً للمحراب وليس مجمع أو دخيل عليه أو مجلوب من مباني أخرى ، بسبب ما لمسناه من تناظر وقياسات دقيقة مع مساحة واتساع المحراب (لوحة ١٦) .

وغالباً ما يسبق عملية زخرفة البلاطات المربعة ، وضع تصميم زخرفي يناسب المكان المراد تغطيته ، ثم يقسم الموضوع الزخرفي على عدد البلاطات التي يحتاج إليها المكان ... وتحتاج زخرفة بلاطات القاشاني إلى خبرة فنية كاملة ، إذ يجب على الفنان أن يراعي عدة اعتبارات قبل وضع التصميم الزخرفي وذلك من حيث شكل المكان ومساحته [٥] ومتى انتفت أو انعدمت تلك الصفات في المواضع المغشاة بالبلاطات الخزفية ننصرف مباشرة إلى كون تلك البلاطات قد أُعيد استخدامها في ذات المكان أو أنها لم تستخدم وتصنع له خصيصاً .

المستوى الأول : وهو الذي يعلو عقد المحراب مباشرة (لوحة ٥) ، ويعتبر المستوى الأروع تناسقاً وجمالاً وقيمة ، فحقق فيه الفنان قيم التناظر والتوازن الجمالية كما ينبغي ، يتوسطه مجموعة من أبيات الشعر بلغت خمسة أبيات قُسمت على عشرة بحور ، سُجلت بالخط الثلث البارز على لوح رخامي يتماشى مع واجهة عقد طاقية المحراب بكوشتيه ، وتناظرت على جانبي هذا اللوح البلاطات الخزفية المركبة بشكل توافقي تام ، حيث وضع الخزاف بلاطتين كبيرتين على جانبي اللوح الرخامي المذكور عند المنتصف ، بواقع بلاطة في كل جانب ، ونلحظ الوحدة في زخارفيهما قوامها عبارة عن أربعة جامات مفصصة مدببة من أعلى وأسفل تذكرنا بشكل البخاريات ، رُسمت بشكل رأسي متبادل يتوسطهم جامة مفصصة خامسة تكونت من الأركان الأربعة للبلاطات الصغيرة المتجاورة ، في حين شُغلت باقي المساحات بأنصاف جامات ، يتوسط كل جامة منها وردة رباعية ذات بتلات ثلاثية الرؤوس (شكل ٣٧) ، وهي نفس زخارف إحدى بلاطات الصف الثاني من المستوى الثالث من القسم السفلي من المحراب ، وجاءت الجامات والوريدات باللون الأزرق الداكن على أرضية بيضاء اللون ، ويتخللها خطوط شبكية متقاطعة نُفذت باللون الرمادي على نفس الأرضية البيضاء ، ويلتف حول البلاطتين شريط زخرفي من بلاطات أصغر حجماً من ثلاثة جوانب فيما عدا الجانب الداخلي المتماس مع اللوح الرخامي ، قوام زخارف تلك البلاطات الصغيرة عبارة عن وردة كبيرة مكونة من اثني عشرة بتلة (شكل ٣٨) ، يلتف حولها مجموعة من أزهار اللاله والساز والأفرع النباتية المجنحة ، وهنا نُفذت الزخارف هذه المرة باللون الأبيض على أرضية زرقاء فاتحة اللون ، بخلاف ما وجدناه بالبلاطاتين السابقتين .



(شكل ٣٧)



(شكل ٣٨)

المستوى الثاني : وهو المستوى الأعلى والأخير من مستويات البلاطات المغشية لكتلة المحراب ككل (لوحة ٥) ، ونجح الفنان بهذا المستوى في تحقيق قيم التناظر بشكل ممتاز ، حيث قسم المستوى إلى جناحين عبر بلاطة وسطى جاءت أعلى اللوح الرخامي المذكور بالمستوى السابق بمنتصفه تماماً ، قوام زخرفتها مكونة من زخارف أشكال هندسية عبارة عن أشكال ثمانية متقاطعة (شكل ٣٩) نتج عنها جامات أسطوانية معقودة نفذت بشكل خطوط متقاطعة مكونة بمحيطها أشكال مربعات ، يحصر بداخل المربع الأوسط شكل معين مكتمل وأنصاف معينات عند الأضلاع الخارجية للبلاطة ، يتم استكمال

تلك المعينات في حال وضع بلاطات ملاصقة لها ، ونفذت تلك الزخرفة باللون الأزرق الداكن على أرضية بيضاء اللون ، ونلمح على جانبي تلك البلاطة الوسطى بلاطتين مقسمتين كل منهما إلى أربع بلاطات صغرى ، جاءت مغايرة من حيث اللون حيث تشكلت زخارفها باللون الأخضر والأزرق والأصفر والأزرق الداكن على أرضية بيضاء في بلاطتين منهما ، واحتوت زخارفهما على زهرة اللاله وأشكال ورود متعددة البتلات وأخرى من أوراق نباتية خضراء ، وأرباع زهرة مشعة منفذة في أحد أركان مربع البلاطة باللون الأصفر ، مع ملاحظة قيام الفنان بتوزيع تلك البلاطات الصغرى بشكل متماثل ومتوازن تماماً ملتزماً بقيمة التناظر دون إحداث خلل تلك المرة .

(شكل ٣٩)

يلي ذلك بلاطتان أخريان متماثلتان تماماً للبلاطتين المذكورتين آنفاً بالمستوى السفلي من حيث الزخارف ، وإن اختلفا من حيث الحجم ، حيث جاءتا بحجم أصغر قليلاً مما أحدث خللاً طفيفاً في توزيعهما بشكل متماثل تمام التماثل مع نظيرتهما بالمستوى السفلي ، ونستطيع أن نلمح ذلك بسهولة بالبلاطة القابعة بالجانب الأيمن من المستوى ، حيث أُزيحت قليلاً نحو اليمين ، ومع ذلك نجح الفنان في تحقيق قيم التناظر والتوازن بتوزيع بلاطاته في هذا المستوى أفقياً ، ونجح في تحقيق قيم التماثل بين هذا المستوى وبين المستوى الذي يسبقه رأسياً إلى حد ما ، ثم أنهى الفنان هذا المستوى بنصفي بلاطة في كل جانب يميناً ويساراً ، قسم نصفي البلاطتين هاتين إلى نصفين آخرين ، قوامهما نفس زخارف البلاطتين الواقعتين على جانبي البلاطة الواقعة بمنتصف هذا المستوى ، والمكونة من زخرفة الوردة متعددة البتلات زرقاء على أرضية صفراء يقابلها زخرفة متماوجة من ثلاثة خطوط ربما لقمة زهرة اللاله ، وأرباع الزهرة المشعة صفراء اللون ، وأوراق نباتية خضراء .

ثانياً : الدراسة التحليلية :

١ - التأريخ والدراسات المقارنة :

من المؤكد أن البلاطات الخزفية لعبت دوراً هاماً في تاريخ الفن الإسلامي عامة والعثماني خاصة ، ذلك لأنها ثابتة في عمائر معروفة ومثبتة تاريخياً في الوثائق والآثار ، لذا فهي من أجود الوثائق التي تساعدنا على تحديد تاريخ التحف المنقولة التي لا تحمل تاريخاً ، وذلك على أساس مقارنة زخارفها بزخارف وألوان التربيعات الخزفية الثابتة في تلك العمائر [٦٤] وتلعب الألوان دوراً هاماً في تأريخ الخزف التركي ، ويمكن الاعتماد عليها – إلى حد ما - في معرفة بعض القطع الخزفية ، وذلك لأن كل فترة من فترات العهد العثماني كان يمتاز خزفها بألوان معينة ، فإن اللونين الأصفر والأخضر النافض قد اختفيا تماماً في النصف الثاني من القرن السادس عشر وذلك لإفساح المجال للون الأحمر الطماطمي [٥٧] والأخضر الزرعي - إضافة إلى اللون الأسود والأزرق والتركوازي - وزيادة على ذلك فقد أصبح اللون الأبيض هو القاعدة التي تتأتى عليها الزخارف الملونة ، ويمكن اعتبار نهاية حكم السلطان سليمان القانوني – الذي امتد قرابة نصف قرن (تولى عام ١٥٢٠ م وتوفى عام ١٥٦٦ م) بلغت فيها الدولة العثمانية أوج عظمتها من حيث القوة والرخاء – يمكن اعتباره الحد الفاصل بين الأسلوب الفني المحور والأسلوب الواقعي الجديد [٥٨].

وقد استمر هذا الأسلوب في عهد السلطان سليم الثاني ابن سليمان ، وحفيده مراد الثالث ، وقد صنعت كل بلاطات القاشاني الجميلة في القرن السادس عشر في مدينة إزنيك ، ويذكر أحد المؤرخين الأتراك أن " تربة مدينة إزنيك تنتج أنواعاً من أواني الزهور والمشكاوات الخزفية يعجز البيان عن وصف جمالها ، ويصعب التمييز بينها وبين البورسلين الصيني ، تلك المشكاوات الخزفية ذات الأرضية البيضاء وعليها زخارف باللون الأزرق أو العكس من ذلك ، أي أن الأرضية زرقاء والزخارف باللون الأبيض [٥٩].

هذا وقد شهدت بلاطات الفسيفساء العثمانية المبكرة لاسيما تلك المستخدمة في الجامع الأخضر ، التربة الخضراء في بورصة [٦٠] مدى التطور الذي لحق بالخزف العثماني في تلك الفترة النصف الأول من القرن ٩ هـ / ١٥ م ، فكانت عبارة عن زخارف نباتية وزهرية وألوانها متنوعة كالأخضر ودرجاته اللونية ، الأصفر ، الفيروزي ، والأبيض ، ويعد المحرابان من أجمل المحاريب العثمانية المبكرة ، يتضح فيهما الأسلوب التيموري [٦١] مع استمرار الأساليب السلجوقية ، هذا فضلاً عن أن هذه الزخارف تمثل إرهاصات لأسلوب جديد في رسم الزخارف النباتية تبدو عليها الواقعية ، غير استخدام ألوان جديدة لم يسبق استخدامها [٦٢].

أولاً : تأريخ بلاطات القسم الأول السفلي :

على الرغم من تشابه الزخارف بين بعض بلاطات المحراب الحالي والتي ربما كانت ضمن الصناعة المحلية - والتي قد تتصف بالرداءة في صناعتها أو ذات الألوان الباهتة - وبين زخارف البلاطات التركية ، إلا أننا لا نستطيع أن ننكر أنها ربما جاءت زخارفها تقليداً للخزف التركي ، ومع ذلك نستطيع تأريخ تلك البلاطات على النحو التالي :

تأريخ المستوى الأول من القسم الأول :

ويمكننا بسهولة تأريخ تلك البلاطات ذات اللون الواحد طبقاً لسماتها وألوانها الواضحة ، فتلك البلاطات يميل لونها إلى اللون الأحمر المائل إلى البني ، وهي بذلك نستطيع نسبتها وبكل إطمئنان إلى القرن ١٨ م ، لماذا ؟

لأن اللون الباهت لتلك البلاطات ولونها الرديء الأحمر المائل للون البني هي من أهم سمات البلاطات الخزفية العثمانية في مراحلها الأخيرة كما سبق الإشارة إلى ذلك ، حيث فقد اللون الأحمر بريقه وأصبح يميل إلى اللون البني الفاتح أي أصبح قريباً من اللون الطوبي [٦٣] كما سبق وأن أُشير إلى ذلك آنفاً ، ونستطيع كذلك نسبة تلك البلاطات إلى مصانع مدينة تكفور سراي بكل إطمئنان .

ويذكر أن العمائر العثمانية في القرن ٨ هـ / ١٤ م قد كُسيت بالبلاطات الخزفية ذات اللون الواحد الخالية من الزخرفة [٦٤] وتواجد النموذج الأول لهذا الاستخدام متمثلاً في البلاطات الخزفية ذات اللون التركوازي التي تكسو جدران مسجد أورخان في بورصة ٧٤٠ هـ / ١٣٣٩ م [٦٥] والمثال الآخر كان في مسجد المرادية بإزنيك ٧٨٠ هـ / ١٣٣٩ م الذي أنشأه السلطان مراد الأول ٧٦١ – ٧٩١ هـ / ١٣٦٠ – ١٣٨٨ م [٦٦] كما تم إنتاج بلاطات من الخزف خالية من الزخارف ذات لون واحد Monochrome إما باللون الأزرق أو الفيروزي ، يحيط بها إطار مذهب [٦٧].

تأريخ المستوى الثاني من القسم الأول :

أما عن بلاطات أرضية البائكة البارزة فتنتمي في معظمها إلى فترة الازدهار والنضج في الفن العثماني أي فترة القرن السادس عشر الميلادي لاسيما النصف الثاني منه ، حيث يظهر من جودة تنفيذ زخارفها وألوانها الزاهية مدى الإتقان والروعة الظاهر عليها ، نضف إلى ذلك أصالة زخارفها النباتية القريبة من الطبيعة ، وهي من أهم مميزات وسمات الخزف العثماني في تلك الفترة التي تمثل المرحلة الثانية منه ، وبذلك تنتمي تلك البلاطات إلى مدينة إزنيك بلا أدنى شك ، الرائدة

في صناعة مثل هذا النوع من البلاطات التركية ، لذا غلبت تلك البلاطات كسوة المحراب دون غيرها من البلاطات ، وكأن الفنان أراد أن يجعل منها أساس كسوته إلا أن الكمية في الغالب لم تسعفه على ذلك ، فلم يستطع إلى ذلك سبيلا ، والواقع أن تلك البلاطات ذات اللون الأزرق على أرضية بيضاء كانت الأميز دون غيرها من حيث الانتشار والكثرة طوال العصر العثماني في مصر وتركيا ، بل كانت لها الغلبة طوال تلك الفترة زخرفةً .

وتأكيداً لهذا الأمر نستطيع أن نتلمس استخدام مثل تلك البلاطات – أو إعادة استخدامها - في مساجد عديدة ، حيث لجأ الصناع في مصر أحياناً إلى إعادة استخدام البلاطات القديمة في كسوة جدران المساجد وفقاً لتصميمات تبدو غير دقيقة في كثير من المواضع ، ومن أهم المنشآت التي أُستخدم فيها هذا الأسلوب جامع عبد الباقي جوربجي (١١٧١ هـ / ١٧٥٧ م) وجامع إبراهيم تربانة (١٠٩٧ هـ / ١٦٨٥ م) بالإسكندرية ، كما حاولوا في أحيان أخرى وضعها في تصميم قريب من الشكل التركي كما في الجامع الصيني بمدينة جرجا بمحافظة سوهاج (لوحة ١٩) ، وتحمل الكثير من البلاطات في هذه المساجد موضوعات زخرفية ذات طراز عثماني قريب الشبه مما وُجد في تركيا في الفترات المعاصرة ، ويتضح من خلال دراسة تلك البلاطات ومقارنتها بما صُنع في تركيا أنها من النماذج المستوردة ، التي ربما صُنعت خصيصاً لهذا المسجد [٦٨] - لاسيما في بلاطات عقد وكوشتي المحراب - وهو من المساجد التي غلب على أسمائها الأصلية مسميات أخرى ارتبطت بزخارف كسواتها الخزفية وألوانها ، فعلى الرغم من تسميته بجامع الشيخ عبد المنعم أبو بكري إلا أنه عرف بالجامع الصيني [٦٩].

ويظهر في بلاطات الجامع الصيني بجرجا (لوحة ١٩) استخدام العديد من التصميمات التي توضح أن هذه البلاطات كانت تغطي جدران أحد المنشآت - ربما الجامع نفسه قبل تجديده وإعادة استخدامها مرة أخرى كما يذكر دكتور نادر عبد الدايم - ونرى فيها استخدام أشكال المزهريات التي تخرج منه أزهار الرمان واللاله وكف السبع والأوراق الرمحية وغيرها ، وتشبه تلك البلاطات من حيث الخامة والزخارف والألوان البلاطات الموجودة على جدران جامع آق سنقر التي ترجع إلى تجديدات إبراهيم أغا مستحفظان ، مما دفع الدكتور أحمد عيسى – رحمه الله - إلى ترجيح نسبتها إلى نفس تاريخه ومكان صناعته ، وقد استخدمت بلاطات مشابهة في العديد من مساجد الإسكندرية ورشيد تبدو كبقايا من آثار أخرى وُضعت هنا دون عناية أو تصميم مكتمل [٧٠].

والواقع أننا نميل إلى رأي الدكتور أحمد عيسى فيما رمى إليه من نسبة بلاطات الجامع الصيني إلى نفس الفترة الزمنية ومكان صناعة تلك البلاطات ، والتي غالباً قد صُنعت بمدينة إزنيك وتحديداً في النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي ، وذلك للأسباب التالية :

أولاً : التشابه الكبير والملحوظ والذي قد يصل إلى حد التطابق فيما بين تلك البلاطات وبين أخواتها الموجودة بمسجد آق سنقر (الجامع الأزرق) ، حيث جاءت الزخارف باللون الأزرق على أرضية بيضاء ، لاسيما تلك الزهريات التي ينطلق منها أشكال مروحية تنتهي بزهرة القرنفل (لوحات ٢٠ ، ٢١) ، وهي نفس الزخرفة التي وجدناها بالبلاطات الكاسية لجدران مسجد مصطفى جوربجي ميرزا (لوحة ٢٢) ، وإن اختلفت في اللون المستخدم في الزخرفة حيث جاءت تلك الزخارف باللون الأخضر والفيروزي على أرضية بيضاء .

ثانياً : أنه من حيث التاريخ نلحظ أن تاريخ بلاطات مسجد آق سنقر (١٠٦١ – ١٠٦٢ هـ / ١٦٥١ – ١٦٥٢ م) ، وكذا بالنسبة لمسجد مصطفى جوربجي ميرزا (١١١٠ هـ / ١٦٩٨ م) ، ترجع إلى نفس الفترة تقريباً أي النصف الثاني من القرن السابع عشر الميلادي [٧١]، وذلك للتشابه الكبير بينها وبين الجامع الصيني بسوهاج بل والتطابق ، وعلى الرغم من التأكيد على أن تلك البلاطات مستوردة من تركيا وتحديداً مدينة إزنيك ، إلا أنه ربما كانت الكمية المستوردة من تلك البلاطات

- التي تحمل ذات الزخرفة – كان كبيراً جداً بالشكل الذي أمكن معه استخدامه في عمائر عدة بل وتم تصديره داخلياً إلى مدن الصعيد وربما الوجه البحري أيضاً .

وحقيقة الأمر أنه بمقارنة زخارف تلك البلاطات بالمساجد السابقة نجدها تتقارب إلى حد بعيد من حيث الزخارف والألوان مع كثير من مثيلاتها الكاسية لجدران مسجد رستم باشا بإسطنبول (٩٦٩ هـ / ١٥٦١ م) ، والتي تسبق بلاطاته بلاطات هذين الجامعين بقرن من الزمان ، وإن تتطابقا في نفس مكان الصناعة بمدينة إزنيك (لوحة ٢٣) .

ومحراب جامع رستم باشا ٩٦٩ هـ / ١٥٦١ م الكائن بحي أمينونو بإسطنبول - الذي عمل وزيراً في عهد السلطان سليمان القانوني وتولى منصب الصدر الأعظم - أُنتجت بلاطاته الخزفية بمدينة إزنيك في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م ، قوام زخارفه عبارة عن تربيعات خزفية تشغلها وحدة زخرفية متكررة على شكل أربع أوراق مركبة تشغلها زخرفة السحب الصينية متماسة الأطراف ومتقابلة مكونة شكل وريدة ثمانية البتلات باللون الأزرق ، وفي الوسط يوجد شكل زهرة الأقحوان منفذة بالأزرق والأحمر الطماطمي ، والزخارف نفذت جميعها على أرضية بيضاء اللون [٢٧].

تأريخ المستوى الثالث من القسم الأول :

اجتمعت في هذا المستوى عدة بلاطات ذات تواريخ مختلفة ، دل على ذلك عدم اتساق ألوانها أو جودة زخرفتها على خط واحد ، فوجدنا البلاطات العثمانية الأصيلة والتي ترجع إلى القرن السادس عشر وهي البلاطات ذات الزخارف النباتية الزرقاء المنفذة على أرضية بيضاء ونلمس ذلك في الواقعية في تنفيذ الأوراق النباتية وأوراق الساز والزهور الكبيرة وغيرها لاسيما الصف السفلي وبعض بلاطات الصف الأوسط من ذات المستوى ، وظهرت كذلك بأرضية البائكة البارزة بالمستوى الثاني ، وأيضاً في بعض بلاطات المستوى الخامس ، كما ظهرت تلك الزخارف على جزئين من بلاطتين صناعة إزنيك من الخزف الأزرق على أرضية بيضاء مزخرف بأوراق الساز المسننة محفوظة بمتحف المتروبوليتان تحت رقم 1997.307a, b القرن ١٦ م (لوحة ٢٤) أنتجت تحت حكم السلطان سليمان القانوني (حكم من ١٥٢٠ إلى ١٥٦٦) ، وهي تذكرنا كذلك بزخارف بعض البلاطات المحفوظة بمتحف اللوفر بباريس تحت رقم OA7457 صناعة تكفور سراي أوائل القرن ١٨ م (لوحة ٢٥) ، ما يعني انتشار صناعة هذا النوع من البلاطات لفترات لاحقة .

أما عن زخارف البلاطة الوسطى التي حاول الفنان خلق السيميترية بالصف الأول من بلاطات هذا المستوى والتي جاءت زخارفها ذات لون أبيض على أرضية زرقاء ، بخلاف البلاطات السابقة ، فنستطيع رؤية مثيلاتها على مجموعة من البلاطات التي تزين جدران مسجد السليمانية بإسطنبول ٩٥٦ هـ / ١٥٥٠ م ، أي منتصف القرن ١٦ م (لوحة ٢٦) ، كما ظهرت كذلك بقاعة الحريم بقصر توبكابي سراي بإسطنبول القرن ١٦ م (لوحة ٢٧) ومن صناعة مدينة إزنيك .

كما كانت لزخرفة البرق والكور – ذات التأثير الصيني - نصيبها في إحدى بلاطات محراب الكاشف في ذات المستوى الثالث لاسيما بالصف الثاني ، حيث ظهرت بغرفة متعلقات الأنبياء بقصر توبكابي سراي [٣٠]باسطنبول (لوحة ٢٨) ، ووجدت على بلاطات تركية محفوظة بمتحف بناكي في أثينا باليونان تنسب للقرن ١٧ م (لوحة ٢٩) ، كما رأينا تلك الزخرفة على بلاطة أخرى محفوظة بمتحف المتروبوليتان تحت رقم مؤرخة بالنصف الثاني من القرن ١٦ م وتحديداً (٩٦٧ – ٩٧٧ هـ / ١٥٦٠ – ١٥٧٠ م) من صناعة مدينة إزنيك (لوحة ٣٠) ، ويذكر موقع المتحف في وصفه لتلك الزخرفة : "يعد نمط çintamani - مجموعة من ثلاث حليات دائرية مقترنة بخطوط متموجة - أحد الأفكار السائدة في الفن العثماني ، وهو مشتق من الكلمة السنسكريتية التي تعني "الجوهرة الميمونة" ، ولقد نشأت الفكرة في الفن البوذي في البلاط العثماني ، وهي ظاهرة وجدت على العديد من التحف ، بما في ذلك الزخرفة المعمارية وتصميم المنسوجات والخزف

، وهيمن على كثير من البلاطات الخزفية ، مثل بلاطات مسجد رستم باشا (٩٦٨ هـ / ١٥٦١ م) في إمينونو أو شقة الوشاح المقدس ومكتبة أحمد الثالث في قصر توبكابي في اسطنبول" .

كما ظهرت المزهرية التي تنبثق منها أزهار القرنفل بشكل متفتح ، والواقع أن زخرفة المزهريات تلك تعتبر ضمن أشهر الزخارف التركية على الإطلاق حيث ظهرت على العديد من البلاطات التركية في كافة عمائرها وبكافة الولايات شأنها في ذلك شأن زخارف أزهار اللاله والساز والرومي وغيرها ، فظهرت على البلاطات المغشية لجدار المحراب بالجامع الصيني بجرجا (لوحة ١٩) ، وجدران مسجد آق سنقر (لوحة ٢٠ ، ٢١) ، ومسجد مصطفى جوربجي ميرزا (لوحة ٢٢) ، أما في تركيا فقد ظهرت في جناح السلطان محمد الرابع بمتحف توبكابي سراي بإسطنبول (لوحة ٣١) ، كما مُثلت أروع تمثيل على مجموعة من البلاطات المزينة بالقرنفل وأوراق التيوليب وأشجار السرو محفوظة بمتحف اللوفر بباريس تحت رقم M15-5979,1 صناعة إزنيك بالقرن ١٧ م (لوحة ٣٢) ، والواقع أن زخرفة بلاطة المحراب ذات المزهرية هذه لا تعادل مستوى مثيلاتها من الزخارف التي ظهرت على البلاطات المحلية في القاهرة والصعيد أو تلك المزخرفة لعمائر تركيا لا من حيث أسلوب تنفيذ الزخارف أو الألوان ، لذا ترجح الدراسة تأريخها بنهاية القرن ١٨ م .

وكذلك نلمح وجود بعض البلاطات التي ترجع للعصر العثماني المتأخر ربما أواخر القرن ١٧ م وأوائل القرن ١٨ م ، نظراً لرداءة الألوان والزخارف المستخدمة ، بل وتداخل ألوان الزخارف على بعضها البعض [٤] كما نلحظ وجود بعض البلاطات محلية الصنع والتي ربما حاول فيها الفنان تقليد الخزف التركي المستورد ، وضح ذلك من حدود الزخارف المحورة الجامدة والمتيبسة وابتعادها عن الواقعية ، وكذلك من ألوانها المحلية التي تذكرنا بالخزف الشعبي ، والتي لم تصنع خصيصاً لتكسية المحراب بل وجدت ليُستكمل بها باقي المساحات المتبقية ليس أكثر * . مع ملاحظة أنه ليس بالضرورة وجود زخرفة ما على بلاطة خزفية أنها تنتمي مباشرة إلى القرن التي ظهر فيه هذا الطراز من الزخرفة ، ذلك أنه من الوارد استمرار استخدام تلك الزخرفة في عصور وقرون لاحقة ، وذلك لاستمرار انتشار وقبول هذا الطراز أو ذاك لدى جمهور ومصنعي الخزف ، حتى مع اختلاف جودة الصناعة وأسلوب الزخرفة .

تأريخ المستوى الرابع من القسم الأول :

أما بلاطات هذا المستوى فنستطيع نسبتها إلى الخزف العثماني المتأخر في القرن ١٨ م ، وذلك لوضوح الألوان الباهتة عليه من ناحية ، وكذلك زخارفها المحورة تارة والقريبة من الطبيعة تارة أخرى لاسيما في رسوم الطيور كالفراشات ، والتي جاءت رسومها طبيعية إلى حد بعيد بل ومعبرة عن الحركة في تنفيذها ، كما أن انتشار اللون الأصفر الباهت والأزرق الباهت والأخضر غير النافض في بلاطات هذا المستوى لأكبر دليل على نسبتها إلى هذا القرن بتركيا [٥] ليس هذا فحسب بل إن تلك السمات الواردة عليها تجعلنا ننسبها إلى مدينة كوتاهية ونحن مطمئنين إلى ذلك تمام الإطمئنان ، مع تأكيد الدراسة على أنه حتى لو صنعت تلك البلاطات في مصر ، فقد صنعت تقليداً للخزف كوتاهية التركي ، وإن اختفت جودة الصناعة والزخرفة إلى حد كبير في تلك المرحلة .

تأريخ المستوى الخامس من القسم الأول :

بداية نلحظ تكرار العديد من البلاطات الخزفية المتشابهة في زخارفها بنفس البلاطات الواردة بالمستويات السابقة ، كتلك البلاطات ذات الزخارف الزرقاء على أرضية بيضاء والتي تم تأريخها بالنصف الثاني من القرن ١٦ م ، أو تلك البلاطات التي تحتوي على رسم الحمامة أو العصفورة الطائرة ، وكما رأينا من خلال الدراسة الوصفية أن هذا المستوى قد جاء غير متجانساً بالمرة في البلاطات الخزفية المستخدمة فيه ، كما نجد أن الملمح العام لبعض بلاطاته الأخرى ينطوي

على زخارف غير متقنة وبعيدة عن الطبيعة في معظمها ، هذا غير تداخل ألوانها وبهتانها في كثير من الأحيان ، ما مكننا من نسبتها مباشرة إلى أواخر القرن ١٧ م وأوائل القرن ١٨ م [٤٦] ليس هذا فحسب بل بات من الإمكان نسبتها إلى صناعة مدينة تكفور سراي بأريحية تامة .

ومن أشهر الزخارف على بعض بلاطات هذا المستوى ، نستطيع أن نلمح زخرفتين رئيسيتين : الأولى وهي زخرفة عناقيد العنب والتي ظهرت على إحدى بلاطاته (لوحة ١٧) ، حيث نفذت عناقيد العنب باللون الأحمر الباهت المائل للون البني "اللون الطوبي" الذي يذكرنا بلون البلاطات المؤزرة لأرضية المحراب من أسفل (المستوى الأول) ، في حين نفذت أوراقه باللون الأخضر الشجري ، وهو ما يجعلنا إرجاع وتأريخ تلك البلاطات إلى القرن ١٨ م ، ونستطيع كذلك نسبة تلك البلاطات إلى مصانع مدينة تكفور سراي التركية ، والواقع أن زخارف عناقيد العنب قد ظهرت على خزف إزنيك كذلك منذ القرن ١٦ م حيث يحتفظ متحف اللوفر ببلاطتين من الخزف التركي صناعة إزنيك إحداهما مؤرخة بالقرن ١٦ م تحت رقم M27763 (لوحة ٣٣) ، والأخرى مؤرخة بالقرن ١٧ م محفوظة تحت رقم ٣٠٦ تنسب لسوريا ، نلحظ تداخل ألوان الطلاءات الزجاجية الشفافة في زخارفها ، كما امتازت حبات عناقيده بأنها قد نفذت باللون الأبيض ذات نقاط حمراء على أرضية زرقاء (لوحة ٣٤) ، بخلاف ما وجدناه من عناقيد العنب ببلاطات المحراب محل الدراسة التي جاءت على أرضية بيضاء .

أما الزخرفة الثانية وهي الزخرفة التي تشبه الشرفات (لوحة ١٦ ، ١٧) والتي ظهرت على بلاطتيين منفصلتين بذات المستوى بالمنتصف وعلى أقصى اليسار ، فهي ذات الزخارفة الشائعة والمعتادة على الخزف التركي ، حيث ظهر مثيلاً لها على بلاطة خزفية من صناعة إزنيك محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت في لندن تحت رقم 1900-399 مؤرخة بمنتصف القرن ١٦ م (لوحة ٣٥) ، كما ظهرت ذات الزخرفة على بلاطة أخرى من الخزف التركي محفوظة بمتحف اللوفر بباريس تحت رقم AD6017.2 مؤرخة بالنصف الثاني من القرن ١٦ م (لوحة ٣٦) .

ثانياً : تأريخ بلاطات القسم الثاني العلوي :

تأريخ بلاطات المستوى الأول : بشأن تأريخ تلك البلاطات الخزفية الكاسية لهذا المستوى نستطيع إرجاعها إلى القرن السابع عشر الميلادي ، لاسيما مع وجود زخارفها البيضاء على الأرضية الزرقاء بخلاف ما كان متبعاً في القرون السابقة عليه من انتشار الزخارف باللون الأزرق على أرضية بيضاء ، وهو ما سبق وجدناه من قبل في زخارف البلاطات الخزفية بكشك بغداد الذي أنشأه السلطان مراد الرابع عام ١٦٣٩ م [٤٧] وكذلك في البلاطات الخزفية التي تكسو جدران ضريح مصطفى باشا (١٠٢٠ هـ / ١٦١١ م) [٤٨] ومحراب قبة رباط الآثار (١٠٧٣ هـ / ١٦٦٢ م) [٤٩] ويمكننا نسبة بلاطات هذا المستوى كذلك إلى مصانع مدينة إزنيك بامتياز .

تأريخ بلاطات المستوى الثاني : يتضح من تكوين بلاطات هذا القسم أنه جاء مقتبساً من بقايا البلاطات التي شاهدناها من قبل بالمستويات السابقة ، لذا جاءت هي الأخرى متباينة الفترات والأماكن الصناعية ، ويمكننا ملاحظ أن منها بلاطات صناعة إزنيك القرن السابع عشر الميلادي لاسيما للبلاطات ذات الزخارف البيضاء على أرضية زرقاء وهي من صناعة مدينة إزنيك ، أما البلاطات التي احتوت على اللون الأصفر والأخضر الباهت على أرضية بيضاء فهي من صناعة مدينة كوتاهية وتنسب إلى القرن الثامن عشر الميلادي ، كما سبق القول .

ففي أواخر القرن ١٧ م – كما ذكر آنفاً - نجد أن اللون الأحمر الطماطمي أصابه الذبول وأصبح يميل إلى اللون الفاتح ، بل أن بعض الألوان تداخلت مع بعضها خاصة ألوان الإطارات التي كانت تحدد التكوينات الزخرفية [٥٠] وهو الأمر الذي لمسناه على بلاطات عدة في هذا المستوى وغيره من مستويات المحراب .

حتى أجزاء البلاطات التي تعلو وتزخرف تيجان عمودي المحراب (لوحة ٤) ذات الزخارف المنفذة باللون الأزرق على أرضية بيضاء أو سماوي ، نستطيع تأريخها بسهولة – كسابقتها - إلى صناعة مدينة إزنيك القرن ١٦ م ، (شكل ٤٠) .

(شكل ٤٠)

٢ - القيم الجمالية :

حاول الفنان في مواقع عدة من كسوة البلاطات الخزفية لمحراب مسجده هذا أن يؤلف تلك البلاطات بشكل حاول فيه التحدث عن القيم الجمالية لتموضع تلك البلاطات سواء باستخدام وتنفيذ قيم التماثل والتناظر والتوازن وغيرها كما سبق وأن رأينا في الدراسة الوصفية السابقة ، وإن كان قد نجح في بعض الأحيان إلا أنه فشل في أحيان أخرى ، ومع هذا فالفنان معذور لأنه حاول أن يغطي كافة مساحات المحراب ولكن من الواضح أن كمية البلاطات المتاحة أمامه لم تكن لتسعفه لاستكمال التماثل أو التناغم المعهودة فيه ، فاضطر إلى محاولة استكمال وتنظيم تلك التكسية من البلاطات الخزفية بأقل الخسائر الممكنة .

ولكن ما الدافع إلى استخدام تلك البلاطات بهذا الشكل الذي قد يصيب المشاهد بنوع من عدم الارتياح بسبب تلك العشوائية الواضحة في تنظيم وتركيب بلاطات المحراب هذه ، ربما مرجع ذلك إلى أمرين الأول : الحالة الاقتصادية للمنشيء لم تكن لتسعفه لصنع بلاطات خزفية مخصصة لمحراب المسجد ، الثاني : أن استخدام مثل تلك البلاطات التي أُعيد استخدامها ، والتي ربما كانت نتاج أعمال تجديد وترميم لأحد العمائر أو القصور الملكية والأميرية في مدينة أسيوط ، والتي ربما أيضاً أنها كانت مستوردة من الخارج وليست صناعة محلية ، وبالتالي كان الاهتمام بها عن استخدام بلاطات قد تكون محلية ورديئة الصنع ، ففضل الفنان استخدامها - على ما كان ينقصها - لاستكمال تكسية المحراب دون الالتزام بتنفيذ سيميتريته على الوجه الأكمل ، ومن الوارد - كما ذكر آنفاً - أنه كانت توجد أسواق لبيع البلاطات الخزفية المستعملة والمستخرجة من عمائر قصور ومنازل السلاطين والأمراء والأثرياء سواء في تركيا أو مصر .

بل نستطيع القول أن ما فعله الفنان المسلم من إعادة استخدام البلاطات المستجلبة من ترميم وتجديد قصور الأمراء ومنازل كبار الأثرياء وعلية القوم ومحاولته تنفيذ سيميتريته بقدر المستطاع في تكسية الجدران عند استخدامها ، هو بنظرنا أشبه باستخدام قطع الفسيفساء تماماً ، وإن كانت قطع الفسيفساء هنا مكونة من بلاطات كاملة وليست قطع صغيرة ، أجبره على ذلك ولعه ببقايا تلك البلاطات المستوردة لجودة ودقة صناعتها وجمال زخارفها من ناحية ، وسيراً على ما جرت به العادة في تلك الفترة من استخدام تلك البلاطات في تزيين عمائره الدينية والمدنية تارة أخرى .

كما استطاع الفنان استخدام خاصية الخداع البصري بامتياز لاسيما في بلاطات القسم الثاني من المستوى الأول ، عندما تلاعب بإبراز وإضافة تكسيات جصية على التكسيات الخزفية في الأساس (الأرضية) ، مما أشعرنا بوجود زخرفتين متناظرتان نفذتا بالتبادل ، وهي قيمة أخرى تضاف إلى القيم الفنية الجمالية ، ومع ذلك ورغم العشوائية الظاهرة لأول وهلة في تكسيات محراب مسجد الكاشف إلا أنها – في مجملها – لا تخلو من جاذبية تتملك الناظر إليها وشد الانتباه إلى باقات ألوانها وزخارفها فائقة الصنع .

٣ - أنواع الزخارف المستخدمة :

أولاً – الزخارف النباتية : كالعادة كانت لمعظم الزخارف النباتية المميزة للفن التركي العثماني مكانها الثابت على بلاطات محراب هذا الجامع بأنواعها المختلفة ، ساهم في ذلك تنوع وتعدد وتباين البلاطات المجلوبة والمستخدمة في تغطية المحراب ، فجاءت بباقات من الزهور كالقرنفل والورود متعددة البتلات والأوراق النباتية المنوعة كالساز والأوراق المجنحة وغيرها إضافة إلى زخرفة عناقيد العنب والمزهريات ، والتي جاءت ما بين المجردة والقريبة للطبيعة .

ثانياً – زخارف الأشكال الهندسية : وتمثلت خير تمثيل في المستويين الخاصين بالقسم العلوي من المحراب ، حيث ظهرت بالمستوى السفلي والعلوي أشكال معينات ومربعات بشكل متماس ، هذا غير زخارف البرق والكور ذات التأثير الصيني .

كما تستطيع الدراسة التأكيد على استلهام الفنان المنفذ لزخارف المستوى الثاني من القسم الأول للمحراب من تصاميم البوائك المصمتة من محاريب تلك الفترة والفترات السابقة عليه ، كمحراب مسجد الملكة صفية بالداودية ١٠١٩ هـ / ١٦١٠ م ، ومحراب مسجد البرديني بالدوادية ١٠٢٥ هـ / ١٦١٦ م ، ومحراب مسجد عابدين بعابدين ١٠٤١ هـ / ١٦٣١ م ، ومحراب مسجد إبراهيم أغا مستحفظان ، ١٠٦١ هـ / ١٦٥١ م ، ومحراب مسجد مصطفى جوربجي ميرزا ببولاق ١١١٠ هـ / ١٦٩٨ م ، محراب مسجد الفكهاني بالغورية ١١٤٨ هـ / ١٧٣٥ م ، محراب مسجد إبراهيم باشا بالإسكندرية ١٢٤٠ هـ / ١٨٢٣ م [١]؛ وإن كان الأخير هو أقرب التصاميم لهذا المستوى من محراب الدراسة الحالية وإن نفذها الخزاف هنا بأسلوب جديد ومبتكر .

ثالثاً – زخارف الطيور : واقتصر وجودها بالمستوى الرابع من القسم الأول السفلي كما رأينا سابقاً ، وكانت عبارة عن رسم عصفورة أو حمامة طائرة ، وكذا رسم فراشات بمنتصف البلاطات تماماً باللون البني الباهت وبشكل متكرر على أرضية بيضاء اللون ، ونلحظ قيام الفنان بتنفيذها بمنتهى الواقعية وجاءت معبرة عن الحركة تماماً .

في حين خلت البلاطات الكاسية لمحراب المسجد محل الدراسة من أية كتابات مسجلة عليها فيما عدا تلك الكتابات المسجلة على التكسيات الرخامية بكوشة المحراب .

وأخيراً وليس آخراً نستطيع القول بأن إعادة استخدام البلاطات الخزفية الواردة من العمائر أو القصور لتكسية المحاريب والجدران بالمساجد في مصر ، لم تكن وليدة العصر عند الخزاف والمعماري المسلم ، فلقد ظهر لهذا الأمر صداه وإرهصاته الواضحة في تركيا ذاتها ، حيث ورد هذا الأسلوب من قبل في بلاطات مجمعة بصورة غير منتظمة بمسجد رستم باشا باسطنبول ٩٦٩ هـ / ١٥٦١ م (لوحة ٣٧) ، كما لاحظنا ذات الأمر على بعض البلاطات المجمعة بمسجد ياني باسطنبول ، أو جامع "والدة سلطان" الذي يعود لبدايات القرن السابع عشر الميلادي (لوحة ٣٨) ، وشيّد هذا المسجد – الذي يطلق عليه بالتركية "يني جامع" - بأمر من السلطانة صفية سلطان - زوجة السلطان مراد الثالث ووالدة السلطان محمد الثالث - في منطقة أمينونو وبجانبه السوق المصري ، ووضع حجر أساسه في عام ١٠٠٥ هـ / ١٥٩٧ م ، وتم إتمام بناء الجامع بعد ٦٦ سنة من تاريخ ابتداءه ١٠٧٣ هـ / ١٦٦٣ م .

النتـائـج :

١ – قام البحث بعمل دراسة فنية مقارنة للتكسيات الخزفية لمحراب مسجد الكاشف بمدينة أسيوط والذي يرجع إلى أوائل القرن ١٣ هـ / ١٩ م أي عصر محمد علي باشا ، وهي دراسة جديدة لهذه البلاطات .

٢ – تمكنت الدراسة من تأريخ البلاطات الخزفية الكاسية لمحراب المسجد اعتماداً على الزخارف المنفذة عليها ومدى إتقانها وألوانها ، بل وتحديد مكان صناعتها طبقاً لتطور البلاطات التركية خلال العهد العثماني .

٣ – قامت الدراسة بإجراء بعض المقارنات مع بلاطات مماثلة وجدت بمساجد مدينة القاهرة ومساجد إسطنبول هذا غير مساجد الصعيد ، وكذا مع بعض البلاطات المحتفظ بها ببعض المتاحف العالمية .

٤ – أكدت الدراسة على استمرار التقاليد الفنية للبلاطات الخزفية في القرن ١٨ م خلال القرن ١٩ م من حيث تنفيذ الزخارف النباتية المحورة والألوان الباهتة وغيرها ، تأثراً بالحالة الاقتصادية الراهنة في ذلك الوقت .

٥ – كما أقرت الدراسة بأن إعادة استخدام البلاطات الخزفية المجلوبة من عمائر سابقة لم تكن وليدة الولايات التابعة للإمبراطورية العثمانية بل وجدت تلك الخاصية في المدن التركية ذاتها كما رأينا من قبل .

٦ – أشارت الدراسة كذلك إلى أن تشابه الزخارف بين بعض بلاطات المحراب - والتي قد تتصف بالرداءة في صناعتها والمصنعة محلياً - وبين زخارف البلاطات التركية ، قد جاءت زخارفها تقليداً للخزف التركي في إزنيك وكوتاهية وإسطنبول.

٧ - وكذا قامت الدراسة باستنباط القيم الجمالية التي حاول الفنان استخدامها - إلى حد ما - عند تصميم وتزيين بلاطات المحراب من تناظر وتماثل وتوازن .

اللوحات

(لوحة ١) مسجد الكاشف بأسيوط

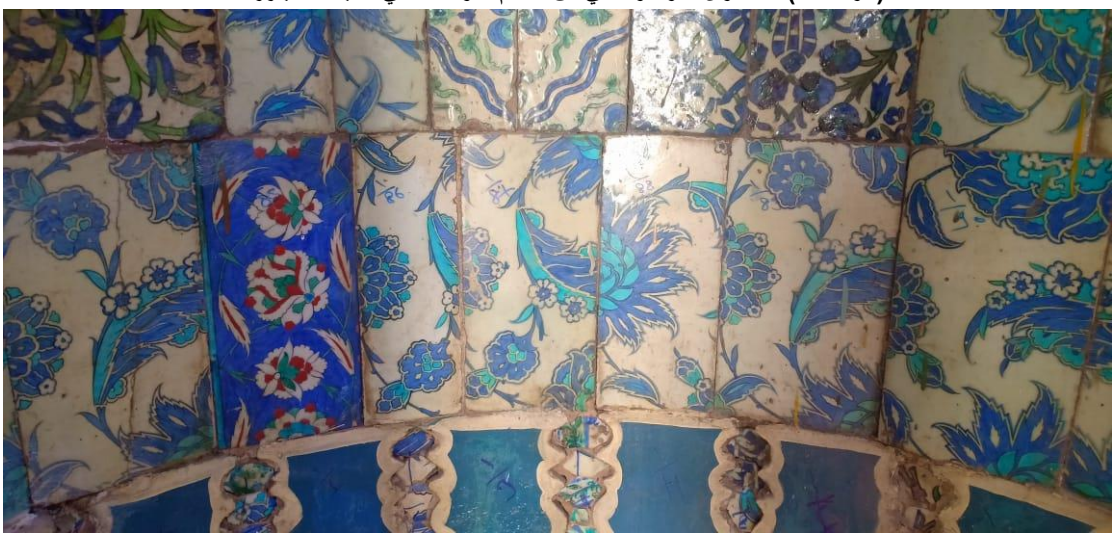
(لوحة ٢) المسجد من الداخل

(لوحة ٣) محراب المسجد

(لوحة ٤) القسم السفلي من التكسية الخزفية

(لوحة ٥) القسم العلوي من التكسية الخزفية

(لوحة ٦) المستوى الأول والثاني من القسم الأول السفلي "البائكة البارزة"



(لوحة ٧) المستوى الثالث من القسم الأول السفلي

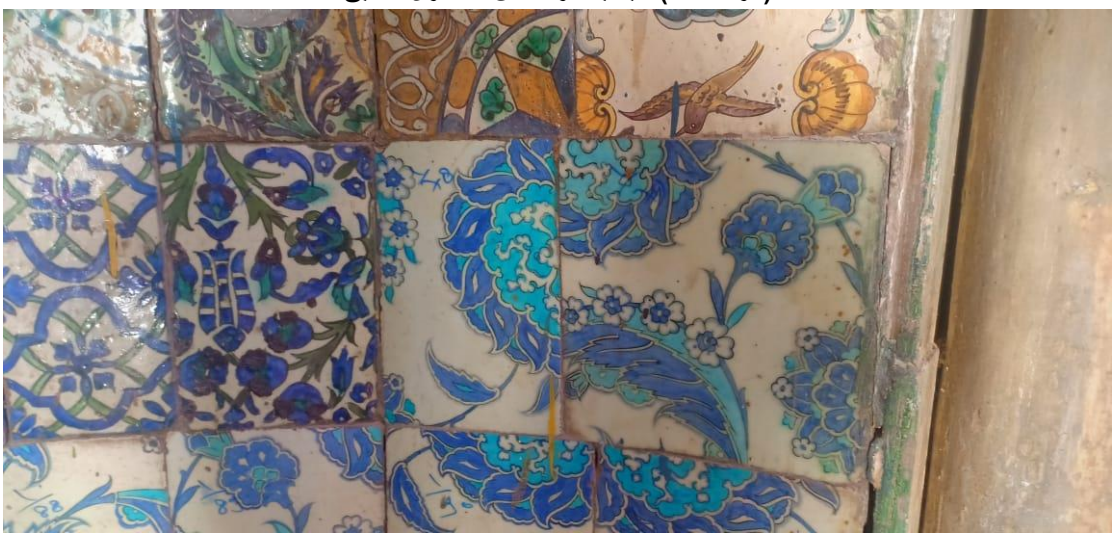
(لوحة ٨ – أ) الجانب الأيسر من الصف السفلي من المستوى الثالث

(لوحة ٨ ب) جانب الأيسر من الصف الثاني من المستوى السابق وتظهر به المزهرية

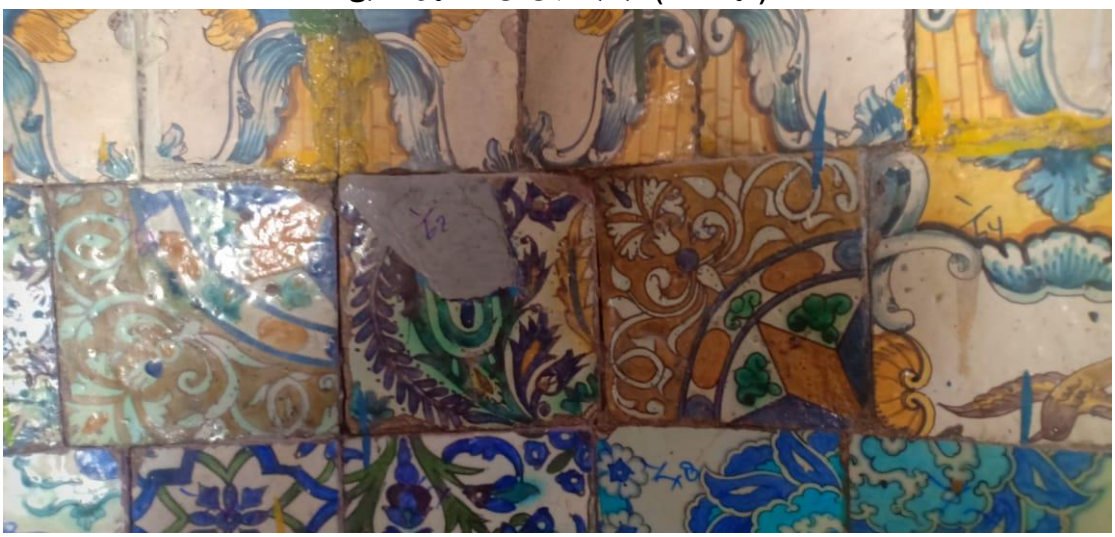
(لوحة ٩) الجانب الأيمن من المستوى السابق

(لوحة ١٠) الجزء العلوي من المستوى الثالث من القسم الأول السفلي

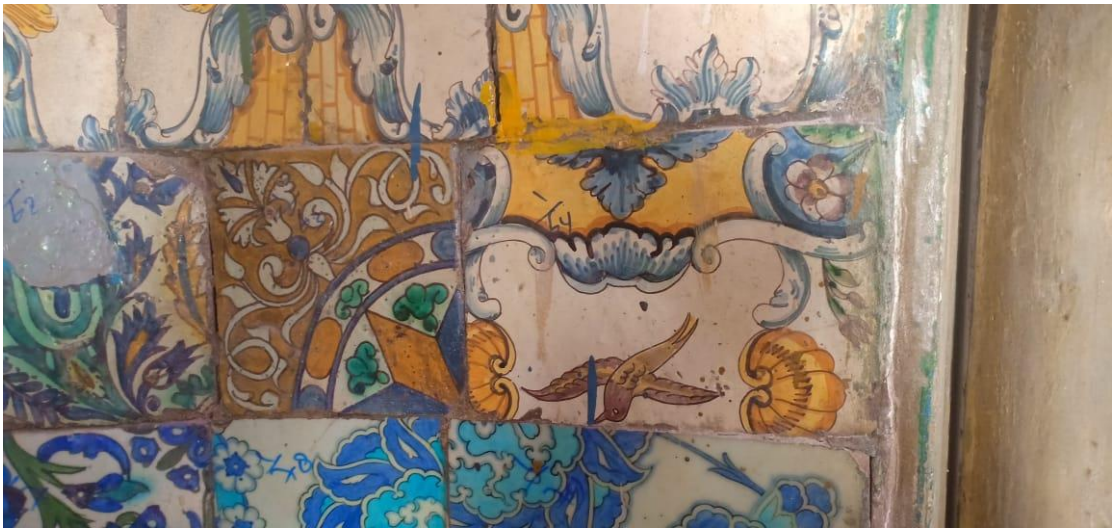
(لوحة ١١) الجانب الأوسط من المستوى السابق



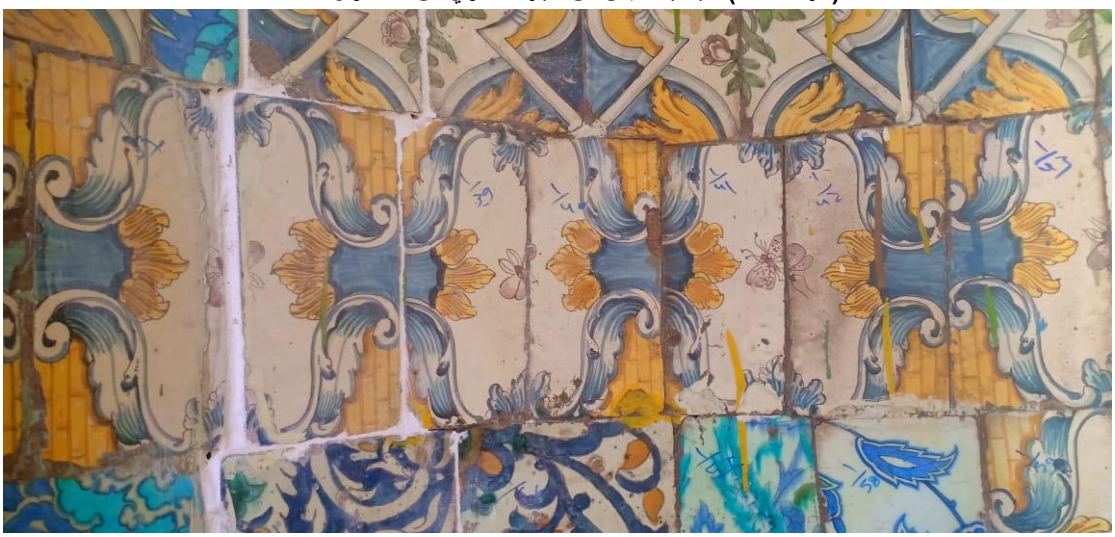
(لوحة ١٢) الجانب الأيمن من المستوى السابق



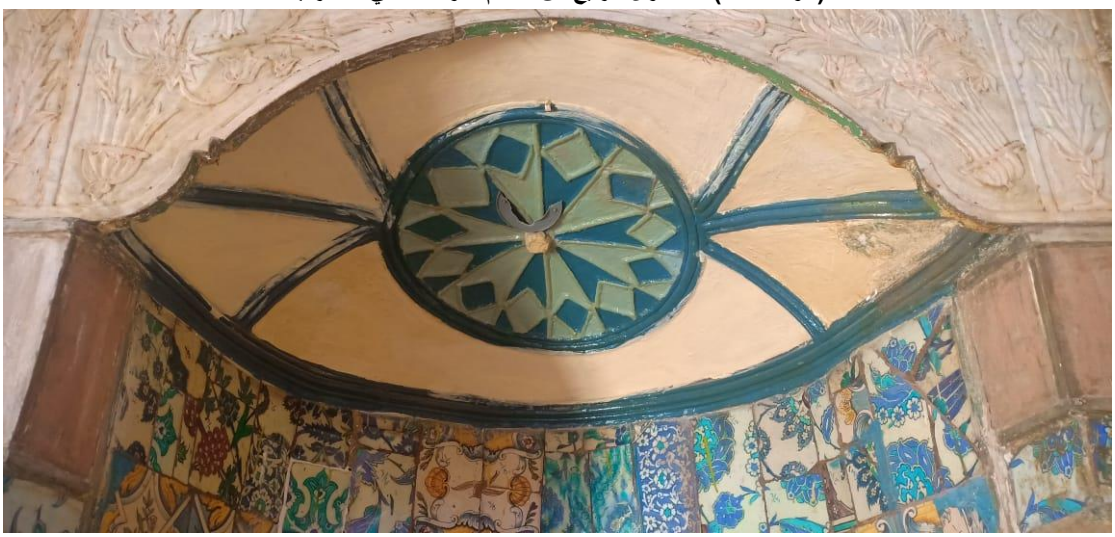
(لوحة ١٣) الجزء الأوسط العلوي من المستوى الثالث



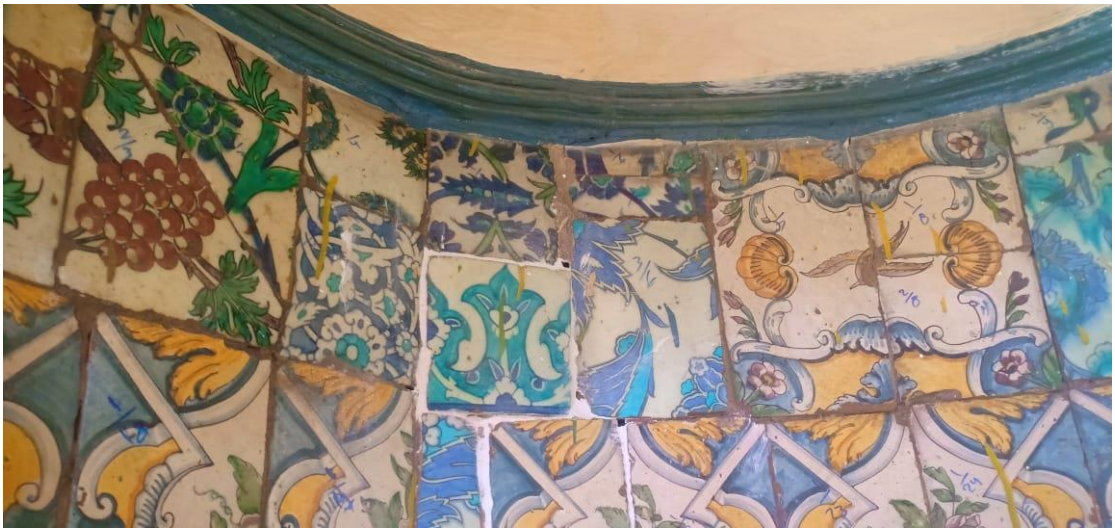
(لوحة ١٤) الجانب الأيمن من الجزء العلوي من المستوى الثالث



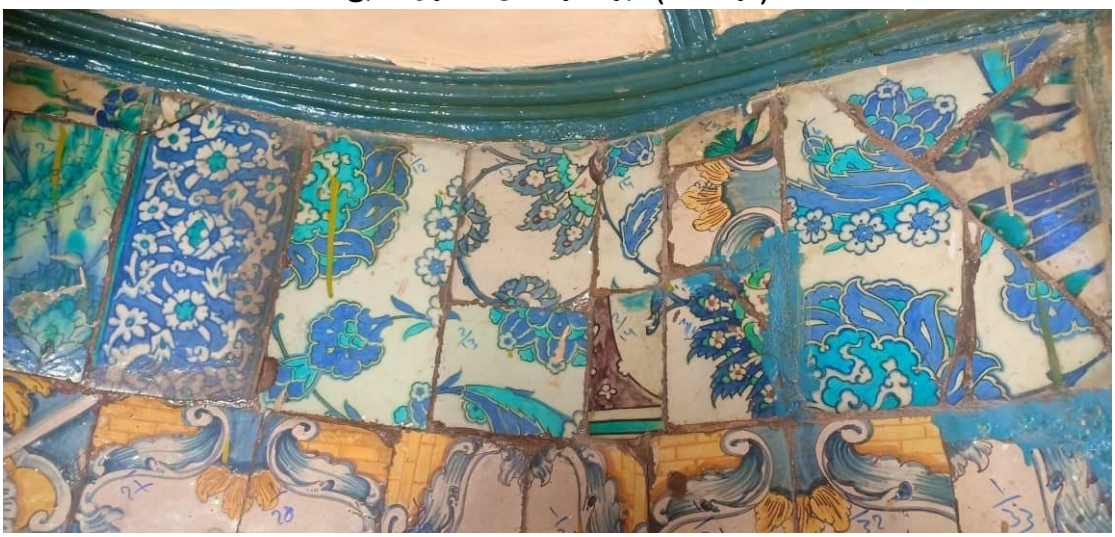
(لوحة ١٥) المستوى الرابع من القسم الأول السفلي للمحراب



(لوحة ١٦) المستوى الخامس والأخير من القسم الأول السفلي للمحراب



(لوحة ١٧) الجزء الأوسط من المستوى السابق



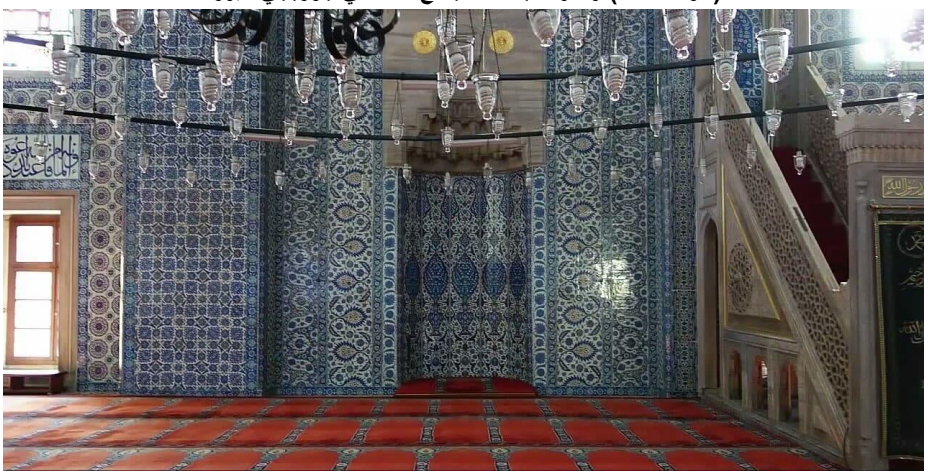
(لوحة ١٨) الجانب الأيمن من المستوى السابق

(لوحة ١٩) زخارف بلاطات الجامع الصيني بسوهاج

(لوحة ٢٠) زخارف بلاطات مسجد آق سنقر

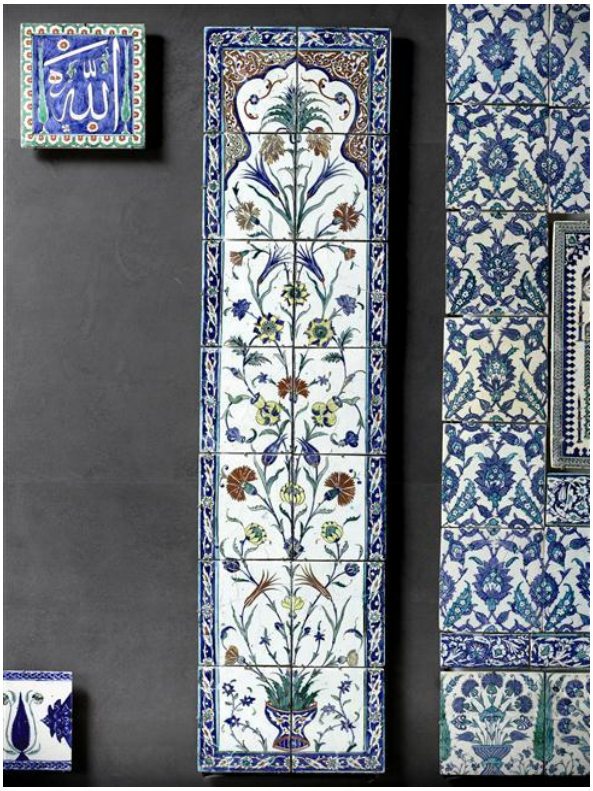
(لوحة ٢١) جانب آخر من زخارف بلاطات مسجد آق سنقر

(لوحة ٢٢) زخارف بلاطات جامع مصطفي جوربجي ميرزا



(لوحة ٢٣) زخارف بلاطات مسجد رستم باشا باسطنبول

(لوحة ٢٤) جزءان من بلاطتين صناعة إزنيك للخزف الأزرق على أرضية بيضاء أنتجت تحت حكم السلطان سليمان القانوني (حكم من ١٥٢٠ إلى ١٥٦٦)



(لوحة ٢٥) بلاطات من الخزف المرسوم تحت الطلاء محفوظة بمتحف اللوفر باريس صناعة تكفور سراي أوائل ق ١٨ م

(لوحة ٢٦) مسجد السليمانية (سليمان القانوني) القرن ١٥٥٠ م (لوحة ٢٧) تفاصيل لزهرة التيوليب بقاعة الحريم بقصر طوبقابي سراي باسطنبول القرن ١٦ م صناعة مدينة إزنيك

(لوحة ٢٨) قصر طوبقابي سراي غرفة متعلقات الأنبياء "البرق والكور"

(لوحة ٢٩) بلاطات صناعة مدينة إزنيك التركية محفوظة بمتحف بناكي للفنون بأثينا اليونان القرن ١٧ م

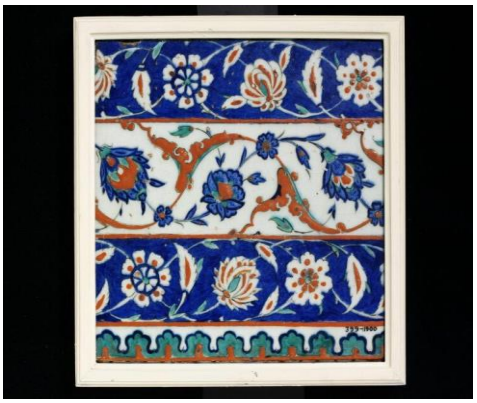
(لوحة ٣٠) بلاطة خزفية عليها زخرفة البرق والكور صناعة مدينة إزنيك محفوظة بمتحف المتروبوليتان ق ١٦ م

(لوحة ٣١) متحف توبكابي سراي جناح محمد الرابع "المزهرية"

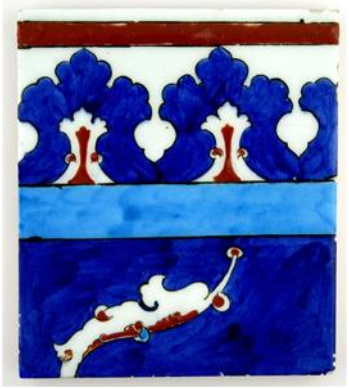
(لوحة ٣٢) بلاطات خزفية مزينة بمزهريات القرنفل وأوراق التيوليب وأشجار السرو محفوظة بمتحف اللوفر القرن ١٧ م إزنيك

(لوحة ٣٣) حشوة من البلاط التركي صناعة إزنيك محفوظة بمتحف اللوفر بباريس الربع الثالث من القرن ١٦ م

(لوحة ٣٤) بلاطة من الخزف التركي محفوظة بمتحف اللوفر بباريس تحت رقم ٣٠٦ م القرن ١٧ م سوريا



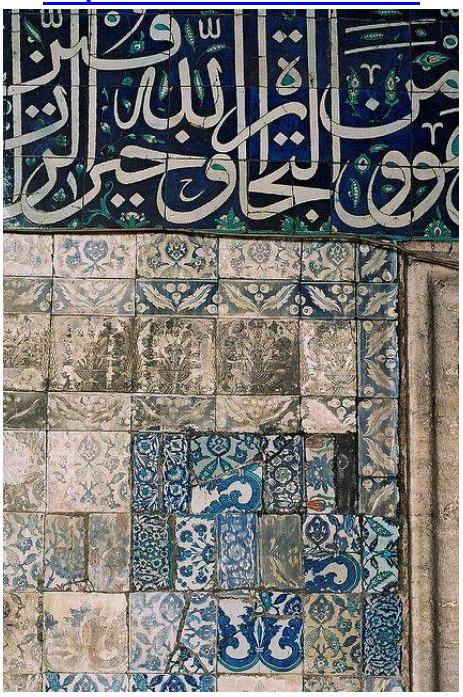
(لوحة ٣٥) بلاطة خزفية من صناعة إزنيك محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن مؤرخة بمنتصف القرن ١٦ م



(لوحة ٣٦) بلاطة من الخزف التركي محفوظة بمتحف اللوفر بباريس النصف الثاني من القرن ١٦ م

(لوحة ٣٧) بلاطات مجمعة بصورة غير منتظمة بمسجد رستم باشا باسطنبول

/https://www.artres.com



(لوحة ٣٨) بعض البلاطات المجمعة بمسجد ياني "والدة سلطان" باسطنبول جامع " 1663 – 1597 م

flickr.com

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أولاً : المصادر والمراجع العربية :

- ابن إياس (أبو البركات محمد ت : ٩٣٠ هـ : بدائع الزهور في وقائع الدهور ، تحقيق محمد مصطفى ، الطبعة الثانية ، الجزء الخامس ، القاهرة ١٩٦١ م .

• aibn 'iias ('abu albarakat muhamad ti: 930 ha: badayie alzuhur fi waqayie alduhur , tahqiq muhamad mustafaa , altabeat althaaniat , aljuz' alkhamis , alqahirat 1961 ma.

- أحمد عيسى : البلاطات الخزفية بجامع الصيني بجرجا ، دراسة فنية ، بحث منشور في كتاب دراسات في تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي في العصر العثماني ، أعمال الندوة العلمية التي أقامتها هيئة فولبرايت بالقاهرة ، ديسمبر ١٩٩٦ م.

• 'ahmad eisaa: albalatat alkhazafiat bijamie alsiynii bijirja , dirasat faniyat , manshur bahath fi kitab dirasat fi tarikh misr fi aleasr aleuthmanii , 'aemal alnadwat aleilmiat alati 'aqamatha hayyat fulbrayt bialqahirat , disambir 1996 ma.

- آمال منصور : التأثيرات الإيرانية والصينية على خزف إزنيك خلال القرنين ١٠ – ١١ هـ / ١٦ – ١٧ م ، رسالة دكتوراة ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٩٤ م .

• amal mansur: altaathirat al'iiraniat walsiyniat ealaa khazf 'iiznik alqarnayn 10-11 hi / 16 - 17 m , risalat dukturat , kuliyat aluathar jamieat alqahirat , 1994 ma.

- أوقطاي أصلان آبا : فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد عيسى ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ، اسطنبول ، ١٩٨٧ م .

• 'awqitay 'aslan aba: funun alturk waeamayirihim , tarjamat 'ahmad eisaa , markaz al'abhath liltaarikh walfunun althaqafat al'iislamiat , astanbul , 1987 mi.

- أوليا جلبي : سياحت نامة ، تحقيق عبد الوهاب عزام وأحمد السعيد سليمان ، ترجمة محمد علي عوني ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠٠٥ م .

• 'uwlia jilbi: siahat namatan , tahqiq eabd alwahaab eazaam wa'ahmad alsaeid sulayman , tarjamat muhamad eali eawni , dar alkutub walwathayiq alqawmiat , alqahirat , 2005 ma.

- إيفا ويلسون : الزخارف والرسوم الإسلامية ، ترجمة آمال مريود ، دار قابس ، بيروت ، بدون تاريخ .

• 'iifa wilsun: alzakharif walrusum al'iislamiat , tarjamat amal miryud , dar qabis , bayrut , bidun tarikhi.

- حسام هزاع : التحف الخزفية والمدافيء في القصور العثمانية بمصر ، دراسة أثرية حضارية ، دار النهضة ، الطبعة الأولى ، القاهرة ٢٠٠٥ م .

• husam hazaei: altuhaf alkhazafiat walmadafi' fi alqusur aleuthmaniat bimisr , dirasat 'athariat hadariat , dar alnahdat , altabeat al'uwlaa , alqahirat 2005 m.

- ديماند م. س : الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٨٣ م .

• dimand mi. sa: alfunun al'iislamiat , tarjamat 'ahmad eisaa , altabeat althaalithat , alqahirat 1983 ma.

- ربيع خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٤ م .

• rabie khalifata: funun alqahirat fi aleahd aleuthmanii , maktabat zahra' alsharq , altabeat althaalithat , 2004 mi.

- ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الرابعة ، ٢٠٠٧ م .

• rabie khalifat alfunun al'iislamiat fi aleasr aleuthmanii , maktabat zahra' alsharq , altabeat alraabieat , 2007 mi.

- سعاد ماهر : الخزف التركي ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية ، القاهرة ١٩٧٧ م .

• suead mahir: alkhazaf alturkiu , aljihaz almarkaziu lilkutub aljamieiat walmadrasiat walwasayil altaelimiat , alqahirat 1977 ma.

- سهيل صابان : أوليا جلبي ورحلته إلى الحجاز في أواخر القرن ١١ ه / ١٧ م ، مجلة الدارة ، العدد الثالث ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، ٢٠٠١ م .

• suhayl saban: 'awalia jilabiy warihlatuh 'iilaa alhijaz fi 'awakhir alqarn 11 h / 17 m , majalat aldaarat , aleadad althaalith , maktabat almalik fahd alwataniat , 2001 mi.

- ضياء محمد جاد الكريم زهران : الآثار الإسلامية بمدينة أسيوط من الفتح العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي ، دراسة أثرية حضارية ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩ م .

• dya' muhamad jad alkarim zihran: aluathar al'iislamiat bimadinat 'asyut min alfath aleuthmanii hataa nihayat alqarn altaasie eashar almiladii , dirasat 'athariat hadariat , makhtut risalat majistir , kuliyat aluathar , jamieat alqahirat , 1999 ma.

- طه عبد القادر عمارة : العناصر الزخرفية المستخدمة في عمارة مساجد القاهرة في العصر العثماني ، رسالة دكتوراة كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٨ م .

• tah eabd alqadir eimarat: eamah fi eimarat masajid alqahirat fi aleasr aleuthmanii , risalat dukturat kuliyat aluathar , jamieat alqahirat , 1988 ma.

- عبد العزيز الشناوي : الدولة العثمانية " دولة إسلامية مفترى عليها " ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٠ م .

• eabd aleaziz alshanawi: aldawlat aleuthmania "dawlat 'iislamiat muftaraa ealayha" , maktabat al'anjilu almisriat , alqahirat 1980 ma.

- عبد الله عطية عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ،الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧ م .

• eabd allah eatiat eabd alhafizi: dirasat fi alfani alturkii , maktabat alnahdat almisriat , alqahirat , altabeat al'uwlaa , 2007 mi.

- علي حسن ، أسماء علي : رؤية معاصرة لاستخدام زخرفة زهرة اللاله بأسلوب الكروشيه الفيلية ، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب العدد ١٨ ، ٢٠١٧ م .

• eali hasan , 'asma' ealay: ruyat mueasirat liaistikhdam zakhrafat zahrat allaalih bi'uslub alkurushih alfiliat , majalat alaitihad aleami lilathariin alearab aleadad 18 , 2017 mi.

- محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ م .

• muhamad eabd aleaziz marzuqi: alfunun al'iislamiat fi aleasr aleuthmanii , alhayyat aleamat lilkitab , alqahirat , 1987 mi.

- محمد حرب عبد الحميد : العثمانيون المفترى عليهم ، مقال بمجلة العربي ، العدد ٢٤٤ ، مارس ١٩٧٩ م .

• muhamad harb eabd alhamidi: aleuthmaniuwn almuftaraa ealayhim , maqal bimajalat alearabii , aleadad 244 , maris 1979 mi.

- نادر محمود عبد الدايم : التأثيرات العقائدية ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٩ م .

• nadir mahmud eabd aldaaym: altaathirat aleaqayidiat , risalat majistir , kuliyat aluathar , jamieat alqahirat , 1989 ma.

- نادر عبد الدايم : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، كلية الآداب – جامعة عين شمس ، الوسام للطباعة ، القاهرة ، ٢٠١٣ م.

• nadir eabd aldaayim: jamieat eayn shams , alwisam liltibaeat , alqahirat , 2013 mi.

- هناء عدلي: موسوعة المحاريب في العالم الإسلامي، دار الكتاب الحديث، الكتاب الأول – مصر، القاهرة ، ٢٠٠٩ م .

• hana' eadli: mawsueat almaharib fi alealam al'iislamii , dar alkitaab alhadith , alkitaab al'awal - misr , alqahirat , 2009 mi.

- هند علي : الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني ، رسالة ماجستير كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ٢٠١٢ م .

• hind eulay: alzakharif alnabatiat ealaa alfunun altatbiqiat fi asia alsughraa khilal aleasr aleuthmanii , risalat majistir kuliyat aluathar , jamieat alqahirat , 2012 ma.

- يلماز أوزتونا : تاريخ الدولة العثمانية ، ترجمة عدنان محمود سليمان ، منشورات فيصل للتمويل ، اسطنبول ، ١٩٩٨ م .

• yilmaz 'uwztuna: tarikh aldawlat aleuthmaniat , tarjamat eadnan mahmud sulayman , manshurat faysal liltamwil , astanbul , 1998 mi.

ثانياً : المصادر والمراجع الأجنبية :

Arsevan (C.E): Les Arts Decoratife Turc, Istanbul, 1952.

Aslanapa (o): Turkish Arts, Trans by Herman Kreider, Istanbul, 1961, pl. Xv.

Arthur Lane: Later Islamic Pottery, London 1975.

Atasoy (N.): Iznik lapterie en Turquie Ottomane, Chène, 1990.

Briggs (M. S): Muhammaden Architecture in Egypt and Palestine, London, 1944.

Carswell (J.): Iznik Pottery, London, 1998.
Cox R: Le Musee Historique de Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon, Lyon 1902.
Lane (A.): Guide to the Collection of Tiles, London, 1960.
Hobson (R.L.): A Guide to the Islamic Pottery of the New East, London, 1932.
Ettinghausen (R.): Art Treasures Of Turkey, Washington, 1966.
Migeon G, Sakisian A.B: La Ceramique d`Asie Mineure et de Constantinople, Paris 1923.
Michael D. Willis: Tiles from the Mosque of Rüstem PaŞa in Istanbul, Artibus Asiae, vol, 48, no3-4, Istanbul, 1987.
Oney (G.): Tiles and Ceramics in Islamic Architecture, Istanbul, 1987.
Oz (T.): Turkish Tiles, Ankara, 1950.
Öz (T.): Turkish Ceramics, Istanbul press, 1957, PLXV. Pl. XXX III.
Ortayli (i.): Topkapi Palace Milestones in Ottoman History, Istanbul, 2008.
Petsopoulos (Y.): Tulips, Arabesques, Turbans, Decorative Arts from the Ottoman Empire, London, 1982.
Prost (M. C): Revetementes Ceramiques dans Monuments Mausulmans de L`Egypte, ( Institut Francais d`Archeologie Orientale du Caire, Tome IV, 1916.
Riefstahl(R.M.): Early Turkish Tile Revetments In Edirne (Ars Islamica, Vol, V), 1937,
Sarre, F: Denk maler persicher Baukunst, Berlin, 1910.
Şerare Yetkin: Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi, baski 2, Istanbul, 1986.
SÖzen (M.): Arts in the Age of Sinan, Istanbul, 1988.

---

[١] ضياء محمد جاد الكريم زهران : الآثار الإسلامية بمدينة أسيوط من الفتح العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي ، دراسة أثرية حضارية ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩ م ، ص ٦٨ ، ٦٩ . سجلات وقائع محمكمة أسيوط الشرعية ، المحفوظة بدار الوثائق القومية ، سجل رقم ٨ ، حجة رقم ٣٤ ، ص ٢٢ . يذكر أنه قد تمت الإشارة إلى المحراب في تلك الرسالة دون التطرق لزخارف المحراب فنياً ، وأنتهز الفرصة لأتوجه بخالص شكري وامتناني إلى أخي الفاضل أ.د / سامح فكري البنا – أستاذ الآثار والفنون الإسلامية كلية الآداب جامعة أسيوط – على توجيه سيادته لدراسة هذا المحراب ، ولإمدادي بالصور الخاصة به .

[2] هناء عدلي : موسوعة المحاريب في العالم الإسلامي ، دار الكتاب الحديث ، الكتاب الأول ، القاهرة ، ٢٠٠٩ م ، ص ٢٢٩ – ٢٣٢ . ص ١٢٩ " أما عن الشكل العام الغالب على المحاريب في القرن ١٢ حتى منتصف القرن ١٣ هـ (١٨ حتى منتصف القرن ١٩ م) ، عبارة عن حنية مجوفة معقودة يتقدمها دخلة معقودة مثل محراب مسجد أحمد كتخدا العزب بالقلعة ، ومحراب مسجد مصطفى جوربجي ميرزا ببولاق ، ومحراب مسجد عثمان كتخدا الكيخيا بالأزبكية ، وغيرها الكثير بمحاريب مساجد القاهرة والإسكندرية والدلتا والصعيد كمحراب جامع أوده باشي بالمنيا (١١٦٣ هـ / ١٧٤٩ م) ، ومحراب جامع العسقلاني بملوي (١١٩٣ هـ / ١٧٩٩ م) ، ومحراب جامع حسن الكاشف بالمنيا وينسب إلى القرن ١٢ هـ / ١٨ م ، وفي أسيوط محراب مسجد المجاهدين (١١٢٠ هـ / ١٧٠٨ م) ، أما عن طواقي المحاريب في القرن ١٢ حتى منتصف القرن ١٣ هـ / ١٨ حتى منتصف القرن ١٩ م ، احتفظت طواقي المحاريب بنفس أشكالها التي ظهرت في القرنين ١٠ – ١١ هـ / ١٦ – ١٧ م إما بهيئة نصف قبة ، كطاقية محراب جامع مصطفى جوربجي ميرزا ببولاق ، وطاقية محراب جامع الفكهاني بالغورية ، وطاقية محراب جامع يوسف جوربجي بالسيدة زينب ، وطاقية محراب السادات الوفائية بالمقطم ، وطاقية محراب جامع محمد علي بالقلعة . هذا غير أمثلتها بمحاريب الدلتا ، والصعيد أيضاً ، حيث كان الشكل السائد لطواقي المحاريب في الصعيد الطاقية بهيئة نصف قبة ، كما في قبة محراب جامع أوده باي بالمنيا ، وطاقية محراب جامع العسقلاني بملوي ، وطاقية محراب جامع حسن الكاشف بالمنيا ، والجامع الذي بين أيدينا . راجع هناء عدلي : نفس المرجع ، ص ١٢٩ – ١٣٥ وما بعدها ، ص ١٤٥ .

[٣] مرفت محمود عيسى : دراسة فنية لمجموعة جديدة من البلاطات الخزفية ، بحث ضمن الكتاب التكاري للأستاذ عبد الرحمن عبد التواب ، دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية ، الكتاب الثاني – الفنون ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الطبعة الأولى الإسكندرية ، ٢٠٠٨ م ، ص ١٩٥ .

[٤] نادر عبد الدايم : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، كلية الآداب – جامعة عين شمس ، الوسام للطباعة ، القاهرة ، ٢٠١٣ م ، ص ٦ .

[٥] ابن إياس (أبو البركات محمد ت : ٩٣٠ هـ : بدائع الزهور في وقائع الدهور ، تحقيق محمد مصطفى ، الطبعة الثانية ، الجزء الخامس ، القاهرة ١٩٦١ م ، ص ٢٢٢ . ربيع خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٤ م ، ص ١١ . وإن كان للدكتور ربيع حامد خليفة رأي آخر – نراه صائباً إلى حد بعيد ، مفنداً سيادته الآراء التي قيلت حول هذا الأمر ومستشهداً بما جاء من إشارات في يوميات إبن

إياس نفسه في أكثر من موضع من عودة الصناع المصريين إلى بلادهم بعد فترة واستبدال صناع من اسطنبول في المقابل . انظر : ربيع خليفة المرجع نفسه ، ص ص ١٠ – ٢٧ . ابن إياس : المصدر نفسه ، ج ٥ ، ص ٣٩٦ ، ٣٩٨ ، ٤٠٣ ، ٤٢١ ، ٤٢٦ ، ٤٣٤ ، ٤٥٧ . محمد حرب عبد الحميد : العثمانيون المفترى عليهم ، مقال بمجلة العربي ، العدد ٢٤٤ ، مارس ١٩٧٩ م ، ص ٤٧ . عبد العزيز الشناوي : الدولة العثمانية " دولة إسلامية مفترى عليها " ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٠ م ، ص ٦٩٣ .

[٦] إيفا ويلسون : الزخارف والرسوم الإسلامية ، ترجمة آمال مريود ، دار قابس ، بيروت ، ص ١٣ ، ١٤ .

[٧] نادر عبد الدايم : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٧ .

[٨] عبد الله عطية عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ،الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧ م ، ص ١٣ ، ١٤ .

[٩] نادر عبد الدايم : المرجع نفسه ، ص ٦ . ربيع خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، ص ٣٤ .

[١] ربيع خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، ص ٣٥ .

[١] سعاد ماهر : الخزف التركي ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية ، القاهرة ١٩٧٧ م ، ص ١٥ .

Sarre, F: Denk maler persicher Baukunst, Berlin, 1910, pp. 43-120.

Arthur Lane: Later Islamic Pottery, London 1975, p. 39.

[١] محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ م ، ص ٧٥ .

[١] سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٢٠ .

[١] هند علي : الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني ، رسالة ماجستير كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ٢٠١٢ م ، ص ٥٧ . ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الرابعة ، ٢٠٠٧ م ، ص ٣٤ .

[١] سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٢١ .

Migeon G, Sakisian A.B: La Ceramique d`Asie Mineure et de Constantinople, Paris 1923, p. 17.

[١] عبد الله عطية عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، ص ١٣ .

[١] سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٢١ .

Cox R: Le Musee Historique de Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon, Lyon 1902, p. 23.

[١] يزخر كشك بغداد بمجموعة من البلاطات الخزفية التي تم إنتاجها في إزنيك سواء من حيث الألوان أو الزخارف التي تزينها ، لا سيما استخدامه لزهرة اللوتس الصينية التي تفنن الرسام في تحويرها عن الطبيعة ورسمها بأكثر من أسلوب زخرفي ، حيث نفذت زخارفها على أرضية زرقاء . ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٤١ . هند علي: الزخارف النباتية ، ص ٦٤.

Ortayli (i.): Topkapi Palace Milestones in Ottoman History, Istanbul, 2008, P. 152-153.

[١] سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٢٤ . ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٤٠ .

[2] Oz (T.): Turkish Tiles, Ankarâ, 1950, P. 34.

[٢] أوقطاي أصلان آبا : فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد عيسى ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ، اسطنبول ، ١٩٨٧ م ، ص ٢٥٧ .

[٢] هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٣ . يلماز أوزتونا : تاريخ الدولة العثمانية ، ترجمة عدنان محمود سليمان ، منشورات فيصل للتمويل ، اسطنبول ، ١٩٩٨ م ، المجلد الثاني ، ص ٥٤٧ .

[٢] ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٢٢٤ . سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٢٥ .

[2] Oz (T.): Turkish Tiles, P. 34. [4]

[٢] أوليا جلبي : سياحت نامة ، تحقيق عبد الوهاب عزام وأحمد السعيد سليمان ، ترجمة محمد علي عوني ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠٠٥ م ، ص ١٠ . هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٤ . سهيل صابان : أوليا جلبي ورحلته إلى الحجاز في أواخر القرن ١١ هـ / ١٧ م ، مجلة الدارة ، العدد الثالث ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، ٢٠٠١ م ، ص ١١١ ، ١١٢ . عبد الله عطية عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، ص ٢٦٥ . ربيع حامد خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٤٥ .

Arsevan (C.E): Les Arts Decoratife Turc, Istanbul, 1952, P. 158.

Lane (A.): Guide to the Collection of Tiles, London, 1960, P. 22.

[٢] أورد الدكتور ربيع حامد خليفة عدة فرمانات سلطانية صادرة لمصانع الخزف بمدينة إزنيك ، استفزنا أحدهم المؤرخ في سنة ١٠١٨ هـ / ١٦٠٩ م ، والذي يقضي بما يلي : " ليكن معلوماً إلى قاضي إزنيك أنه على الرغم من إرسالنا لمبعوثين يحملون توصيات بخصوص البلاطات المطلوبة لزخرفة القصر السلطاني والذي يشيد الآن ، إلا أننا لم نتلق أي رد على ذلك ، لذا فإننا نأمركم باستكمال البلاطات التي كلفناكم بها دون لحظة تأخير واحدة وإرسالها إلى القصر السلطاني بمجرد وصول مبعوثنا وذلك في خلال أربعة أو خمسة أيام ، ولن يسمح بقبول أي عذر في هذا الموضوع ، وأي تبرير لكم لن يؤخذ في الاعتبار فالمسئولية محددة ، وعليكم أن تبذلوا قصارى جهدكم كما أمرنا وأن ترسلوا هذه البلاطات في أسرع وقت " . ويذكر الدكتور

/ ربيع حامد خليفة أنه " يتبين لنا من هذا المرسوم الذي أصدره السلطان أحمد الأول (١٠١٢ – ١٠٢٦ / ١٦٠٣ – ١٦١٧ م) ومن اللهجة الحادة التي وجه بها هذا المرسوم ، مدى الصعوبة التي كان يلاقيها القصر في الحصول على متطلباته من البلاطات بسرعة وفي الوقت المحدد " . وإن كان بإمكاننا استنتاج أمر آخر مما جاء بمنطوق هذا الفرمان ، وهو تلمس مدى ضعف السلطة المركزية في فرض سيطرتها الكاملة على قضاة وولاة الأقاليم العثمانية آنذاك ، والذي كان وبلا شك بداية لظهور بوادر الضعف السياسي الذي بدأ يسري في جسد الإمبراطورية العثمانية بعدئذ . انظر ربيع حامد خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٤٤ ، ٤٥ .

[2] Petsopoulos (Y.): Tulips, Arabesques, Turbans, Decorative Arts from the Ottoman Empire, London, 1982, P. 88.

هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٥ .

[2] Hobson (R.L.): A Guide to the Islamic Pottery of the New East, London, 1932, P. 91.

ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٤٨ .

[٢] سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٢٦ .

[٣] هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٥ .

[٣] ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٤٨ .

[٣] ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٤٨ .

[٣] آمال منصور : التأثيرات الإيرانية والصينية على خزف إزنيك خلال القرنين ١٠ – ١١ هـ / ١٦ – ١٧ م ، رسالة دكتوراة ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٩٤ م ، ص ٥٤ .

[٣] هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٦ .

[٣] سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٢٧ .

[3] Oney (G.): Tiles and Ceramics in Islamic Architecture, *Istanbul*, 1987 p. 29.

[٣] ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٥١ .

[٣] آمال منصور : التأثيرات الإيرانية والصينية على خزف إزنيك ، ص ٤٧ .

[٣] عبد الله عطية عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، ص ٤٦ .

[٤] هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٨ . حسام هزاع : التحف الخزفية والمدافيء في القصور العثمانية بمصر ، دراسة أثرية حضارية ، دار النهضة ، الطبعة الأولى ، القاهرة ٢٠٠٥ م ، ص ٢٦ .

[٤] عبد الله عطية عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، ص ٤٦ .

وتعد زهرة اللاله من الأزهار التي حظيت بمكانة عظيمة في العصر العثماني ، فلقد أطلق عليها أكثر من مسمى " شقائق النعمان ، تيوليب tulip " ، وكانت لهذه الزهرة مكانة عقائدية في حياة الأتراك وفنهم ، وزاد الاهتمام بهذه الزهرة في عصر السلطان أحمد الثالث (١١١٥ – ١١٤٣ هـ / ١٧٠٣ – ١٧٣٠ م) حتى سُمي عصره بعصر اللاله (اللاله دوري) . انظر : علي حسن ، أسماء علي : رؤية معاصرة لاستخدام زخرفة زهرة اللاله بأسلوب الكروشيه الفيلية ، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب العدد ١٨ ، ص ١٤٨ .

[٤] سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٢٦ .

[٤] هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٥ .

[٤] ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٤٨ .

[٤] نادر عبد الدايم : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٣٤ ، ٣٥ . عرفت مصر منذ العصر الفرعوني صناعة البلاطات الخزفية ، حيث تشير الأبحاث الأثرية إلى وجود بلاطات صغيرة تغطي جدران حجرة الدفن في هرم زوسر بسقارة ، كذلك عرف الإيرانيون قديماً طريقة شبيهة بالبلاطات الخزفية هي استخدام الطوب المزجج لكسوة الجدران ، وتعد البلاطات التي عُثر عليها في سامرا ، وكذلك البلاطات التي تغطي واجهة محراب المسجد الجامع بالقيروان هي أقدم ما عُرف حتى الآن من أشكال البلاطات الخزفية في العصر العثماني ، وهي مزخرفة بالبريق المعدني وبعناصر نباتية وهندسية كثيرة ، وقد شاع في العصر السلجوقي تغطية الجدران بالبلاطات الخزفية إلى جانب الفسيفساء أيضاً ، وهو ما استمر خلال العصرين المغولي والتيموري في إيران ، وتعد البلاطات السلجوقية هي الأساس الذي نقل عنه الخزافون العثمانيون أساليبهم الصناعية والزخرفية ، وكانت هذه البلاطات ذات أشكال هندسية يغلب عليها الشكل النجمي والسداسي ، وتشكل بتجميعها معاً لوحات فنية رائعة ذات زخارف متنوعة ، تجمع بين العناصر النباتية من فروع وأوراق وأزهار ، وزخارف الأشكال الهندسية ، والكتابات بالخط النسخي أو الثلث غالباً ، هذا بالإضافة إلى استخدام الرسوم الحيوانية ، والموضوعات التصويرية في زخرفة بلاطات المنشآت المدنية كالقصور والحمامات ، نادر عبد الدايم : المرجع نفسه ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

[٤] ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، ص ٣٥ . انظر كذلك : نادر عبد الدايم : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

[٤] ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، ص ٤٠ ، ٤١ .

[٤] ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، ص ٤١ .

[٤] ترك لنا الفن العثماني مجموعة من العناصر الزخرفية المميزة له ، تعد علامة واضحة يمكن من خلالها تمييز منتجات هذا الفن ، ويغلب على هذه العناصر الوحدات النباتية من أوراق وأشجار وثمار وأزهار ، كان للكثير منها مدلوله ورمزيته عند الأتراك ، وبجانب الوحدات والعناصر النباتية ظهرت بعض الأشكال التجريدية المستمدة من حضارات وعقائد الأتراك القديمة ، التي لعبت هي الأخرى دوراً مهماً في هذا المجال . نادر عبد الدايم : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٨ .

[٥] ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

Prost (M. C): Revetementes Ceramiques dans Monuments Mausulmans de L`Egypte, ( Institut Francais d`Archeologie Orientale du Caire, Tome IV, 1916.

Briggs (M. S): Muhammaden Architecture in Egypt and Palestine, London, 1944, p. 232.

[5] Aslanapa (o): Turkish Arts, Trans by Herman Kreider, Istanbul, 1961, pl. Xv.

ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، ص ٤٥ .

[٥] ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، ص ٤٧ ، ٤٨ ، لوحة ٢٣ .

[٥] ربيع حامد خليفة : المرجع السابق ، ص ٥١ – ٥٣ .

[٥] هناء عدلي : موسوعة المحاريب في العالم الإسلامي ، ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ .

[٥] سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٦٣ .

[٥] هند علي علي : الزخارف النباتية ، ص ٤٩ . محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

[٥] استخدم اللون الأحمر القاني للمرة الأولى في البلاطات الخزفية التي تكسو جدران جامع رستم باشا بإسطنبول ، إلا أن الإرهاصات الأولى لهذا اللون كانت على البلاطات الخزفية لجامع السليمية (٩٢٩ هـ / ١٥٢٢ م) ، ثم تطور هذا اللون بعد ذلك إذ تختلف درجاته اللونية فيما بين الأحمر الشمعي ، الأحمر المرجاني ، الأحمر البرتقالي ، وظل مستعملاً بنفس جودته فيما بين (٩٦٨ – ٩٧٨ هـ / ١٥٦٠ – ١٥٧٠ م . هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٢ . ربيع حامد خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٣٦ . طه عبد القادر عمارة : العناصر الزخرفية المستخدمة في عمارة مساجد القاهرة في العصر العثماني ، رسالة دكتوراة كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٨ م ، ص ٧٣ . نادر محمود عبد الدايم : التأثيرات العقائدية ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٩ م ، هامش ٤ ، ص ٦٨ .

[٥] كانت السمة الغالبة على هذه الفترة رسم الزهور بصورتها الطبيعية ، ومنها يستطيع الإنسان أن يميز بوضوح جميع أجزاء الزهرة مثل غطائها الخارجي وأوراقها الداخلية حتى تكاد تشم رائحتها . هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٠ .

SÖzen (M.): Arts in the Age Of Sinan, Istanbul, 1988, P. 84.

[٥] سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٢٢ . هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٥٩ . ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٢٢٣ .

Arsevan (G.E): Les Arts Decoratifs Turc, Istanbul, 1952, p. 93.

[6] Oz (T.): Turkish Ceramic, P. 107.

[6] Lane (A.): Later Islamic Pottery, P. 42.

ديماند م. س : الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٨٣ م ، ص ٢١٢ .

محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية في العصر العثماني ، ص ٧٨ .

[٦] عبد الله عطية عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، ص ٣١ . هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٥٣ .

Şerare Yetkin: Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi, baski 2, Istanbul, 1986, p. 202.

Riefstahl(R.M.): Early Turkish Tile Revetments In Edirne (Ars Islamica, Vol, V), 1937, PP. 270- 273.

Petsopoulos (Y.): Decorative Arts from the Ottoman Empire, P.P. 78 -79.

Lane (A.): Later Islamic Pottery, P.43.

[6] Petsopoulos (Y.): Tulips, Arabesques, Turbans, Decorative Arts from the Ottoman Empire, P. 88.

Hobson (R.L.): A Guide to the Islamic Pottery of the New East, P. 91.

ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٤٨ . سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٢٦ . هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٥ .

[6] Aslanapa (O.): Turkish Arts, Trans by Herman, P. 87.

[6] Carswell (J.): Iznik Pottery, London, 1998, P. 7-8.

[٦] هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٥٤ ، ٥٥ .

Atasoy (N.), Iznik lapterie en Turquie Ottomane, Chène, 1990, P 57.

6 Ettinghausen (R.): Art Treasures Of Turkey, Washington, 1966, P. 187.7

هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٥٦ .

[٦] ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، ص ٣٥ . انظر كذلك : نادر عبد الدايم : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

[٦] ربيع حامد خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، هامش ٣٤ ، ص ٢٥ .

[٧] نادر عبد الدايم : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٣٦ . أحمد عيسى : البلاطات الخزفية بجامع الصيني بجرجا ، دراسة فنية ، بحث منشور في كتاب دراسات في تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي في العصر العثماني ، أعمال الندوة العلمية التي أقامتها هيئة فولبرايت بالقاهرة ، ديسمبر ١٩٩٦ م .

[٧] انظر : ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، لوحات ، ١٧ ، ٢٣ .

[٧] هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٤٠٥ ، ٤٠٦ . عبد الله عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، لوحة ٣٤ .

Öz (T.): Turkish Ceramics, Istanbul press, 1957, PLXV. Pl. XXX III, p. 77.

Michael D. Willis: Tiles from the Mosque of Rüstem Paşa in Istanbul, Artibus Asiae, vol, 48, no3-4, Istanbul, 1987, P. 278 - 284.

[٧] قصر توبكابي هو من القصور الموجودة بمدينة إسطنبول بتركيا، الذي يعتبر أكبر القصور في المدينة، كما أنه كان مركز الإقامة لسلاطين الدولة العثمانية وذلك من عام ١٤٦٥ حتى ١٨٥٦ أي أربعة قرون ، ثم أصبح مقر إداري العثمانيين منذ عام ١٨٥٣ حتى عام ١٩٧٤، وتم تحويله منذ عام ١٩٢٤ م إلى متحف ، وتم بناء القصر في عام ١٤٥٩ م ، وذلك بأمر من السلطان العثماني فاتح القسطنطينية محمد خان الثاني واسم (طوب قابي) أو (توبكابي) ، وقد تم تجديده على مر العصور ، حيث تم تجديده بعد زلزال عام ١٥٠٩ م ، وتم تجديده بعد ذلك بعد حريق ١٦٦٥ م ، وبعد القرن السابع عشر بدأ القصر يفقد الأهمية الخاصة به تدريجيًا حيث أن السلاطين فضلوا أن يبقون في قصور يتم بنائها جديدًا، في عام ١٨٥٦ أمر عبد المجيد الأول السلطان الذي عمل على بناء قصر (دولما باهتة)، وهو أول القصور التي تم بنائها على النمط الأوروبي في المعمار ، قام بالانتقال إليه مع بعض من الإدارات في قصر (طوب قابي) وذلك مثل المكتبة ووزارة الخزانة، وعندما سقطت الدولة العثمانية عام ١٩٢٣م، قامت الحكومة التركية بتحويل قصر طوب قابي إلى متحف . اقرأ المزيد على : مقال.كوم/https://mqaall.com/topkapi-palace :

[٧] راجع عبد الله عطية عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، ص ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٣ .

* أنتجت مصانع الخزف المصرية بلاطات تحاول تقليد العناصر النباتية العثمانية من أوراق رمحية وأزهار اللاله والقرنفل ، ورغم هذا التقليد إلا أنه يمكن بسهولة التعرف عليها من خلال افتقارها إلى دقة تنفيذ العناصر والألوان خاصة مع عدم وجود اللون الأحمر التركي ، وكذلك في لون الأرضية الذي يفتقر إلى بياض وتألق الأرضيات العثمانية ناصعة البياض ، وقد وجدت نماذج هذه البلاطات على جدران العديد من المساجد العثمانية بالقاهرة . انظر : نادر عبد الدايم : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٣٧ .

[٧] راجع سعاد ماهر : الخزف التركي ، ص ٦٤ . عبد الله عطية عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، ص ٤٦ . هند علي : الزخارف النباتية ، ص ٦٨ .

[٧] راجع ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٥١ .

Oney (G.): Tiles and Ceramics in Islamic Architecture, p. 29.

[٧] ربيع خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، ص ٤١ . هند علي: الزخارف النباتية ، ص ٦٤.

Ortayli (i.): Topkapi Palace Milestones in Ottoman History, P. 152-153.

7 Oz (T.): Turkish Tiles, P. 34. 8

[٧] ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني ، ص ٤٠ ، ٤١ .

[٨] عبد الله عطية عبد الحافظ : دراسات في الفن التركي ، ص ٤٣ .

[٨] راجع هناء عدلي : موسوعة المحاريب في العالم الإسلامي ، لوحات ١٧ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٣١ ، ٣٣ ب ، ٤٦ ب .