

كوبان من النحاس الأصفر بعبارات ترحيب على هيئة تشكيلات طغرائية (دراسة آثارية فنية مقارنة)

أيمن مصطفى إدريس محمد

كلية الآثار، جامعة الفيوم، مصر

ame00@fayoum.edu.eg

ملخص:

لا يخفى علينا مدى حاجة الإنسان -بوجه عام- لتناول المشروبات المتنوعة، والتي لا يستطيع أن يحيا بدون بعضها على الأقل، كالماء. وقد تعددت أنواع المشروبات التي كان يتناولها المصريون على مر العصور الإسلامية، ومنها فترة القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي، ويأتي في مقدمة هذه المشروبات: الماء، ثم الشربات، إضافة إلى أنواع أخرى من المشروبات، التي كانت موجودة آنذاك، ويتناولها المصريون. ولا شك أن ذلك يؤدي إلى وجود أدوات وأوانٍ للشرب؛ تختلف في أنواعها، واستخداماتها، وأشكالها، وأحجامها ... إلخ، ومن بين هذه الأواني: أكواب الشرب.

وتتناول هذه الدراسة اثنين من الأكواب المعدنية، مصنوعة من النحاس الأصفر، ومطلية بالقصدير، وهما محفوظان بالمخزن المتحفي، بقرية الأشمونين - مركز ملوي - محافظة المنيا - مصر. هذان الكوبان لم ينشرا من قبل، وسوف يتم نشرهما ودراستهما لأول مرة. وتتضمن الدراسة وصفاً، وتحليلاً لهذين الكوبين؛ من حيث مواد الصناعة، وطرق الصناعة والزخرفة، والتصميم، مع تسليط الضوء على الكتابات المنقذة عليهما: من حيث الشكل والمضمون، كما سيتم تحليل العناصر الزخرفية المنقذة عليهما، وتحديد مكان صناعة هذين الكوبين، وتاريخهما.

ويشتمل هذان الكوبان -ضمن زخارفها- على عبارات مهمة، وهي (عبارات ترحيب)، مشكلة على هيئة الطغراء (تشكيل طغرائي)، وهذه الكتابات -من حيث المضمون- تندرج ضمن الكتابات ذات الطابع الاجتماعي. وفي ضوء ما تم الوصول إليه ودراسته من المنتجات التطبيقية الإسلامية المتنوعة المصنوعة في مصر، فإن الأمثلة التي تشتمل - ضمن زخارفها الكتابية- على عبارات ترحيب في العصر العثماني وما تلاه قليلة، ويندر وجود أمثلة من التحف التطبيقية تشتمل على تلك العبارات قبل العصر العثماني، وهذا مما يجعل دراسة هذين الكوبين ذات أهمية في مجال دراسة الفنون التطبيقية الإسلامية بوجه عام، وفي مجال دراسة الكتابات الأثرية بوجه خاص.

الكلمات الدالة: أكواب - أواني - تصميم - كتابات - تشكيل طغرائي - زخارف - شرب.

Two brass cups with welcome phrases shaped as tughra formations (An archaeological, artistic and comparative study)

Ayman Mustafa Edris

Faculty of Archaeology, Fayoum University, Egypt

ame00@fayoum.edu.eg

Abstract:

Human, generally, needs drinking fluids, without water he cannot survive. There were many kinds of drinks that the Egyptians were drinking during the Islamic period, especially in the 13th (AH) / 19th (AD) century. Water, cold drinks; called Sharbāt and some other drinks were common in this period. This leads to the need for some utensils; different in types, uses, shapes, sizes, etc. Drinking cup is one of these types of utensils.

This paper aims to study two metal cups, made of brass and tin-plated from Al-Ashmunein storehouse in Mallawi town - Minia governorate - Egypt. These two cups were not previously published; this is the first time they will be studied and published. This study includes a description of these two cups and analysis of their industry material, techniques of industry, techniques of decoration and design. The study highlights the form and content of the inscriptions on these two cups, which include welcome phrases in the shape of tughra formations. The examples of this type of inscriptions content, on Islamic applied arts in Egypt, are very few; this increases the importance of this study. Through some archaeological, historical and cultural evidence, this study will determine the provenance of these two cups and date them.

Keywords: Cups - Utensils - Design - Inscriptions - Tughra formations - Decorations - Drinking.

تمهيد:

مما لا شك فيه أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش بدون تناول السوائل^(١). ومن المعلوم أن الإنسان يتحمل الجوع أكثر من تحمله العطش؛ فحاجة الإنسان إلى الشراب تفوق - بشكل كبير - حاجته إلى الطعام، وتأتي تلك الحاجة إلى الشراب بعد الحاجة إلى الهواء؛ ومن هنا تبرز أهمية استخدام أدوات وأواني الشرب.

وفي العصر العثماني وما تلاه في مصر، تعددت المشروبات التي كان لها شأن هام في الحياة اليومية عند المصريين، رغم تفاوت هذه الأهمية؛ تبعاً لمدى احتياج الإنسان لتلك الأنواع من المشروبات، ومدى مقدرته على توفير العديد منها؛ فكان الماء هو المشروب الرئيس. وكانت القاهرة تعتمد -كلياً- على النيل، وفي أوقات قليلة على الخليج المصري^(٢).

وقد انتشرت الأسبلة انتشاراً كبيراً في جميع أرجاء القطر المصري، وكان يوضع فيها الماء في أيام فيضان النيل، ليوزع على المحتاجين^(٣). وقد قامت هذه الأسبلة بدور هام وخاص في توفير المياه الصالحة للشرب^(٤).

كما كان السقاؤون يقومون بجلب المياه من النيل، وكان هؤلاء السقاؤون يكافأون من قبل عملائهم، وكان يوجد في القرن الثالث عشر الهجري/ نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ثماني طوائف للسقائين، يحملون الماء على ظهور الحمير أو الجمال، كما كانت توجد طائفة واحدة تضم باعة المياه بالقطاعي في الشوارع، وكان يطلق عليهم (السقا شريه)، ولهم زي خاص، ونداءات يتميزون بها، مثل: "عوض الله"^(٥).

وقد قام العديد من الرحالة الأجانب بتصوير السقائين، وشرح سماتهم المميزة، والتي كان منها: "إنهم يقدمون الماء إلى المارة في أكواب معدنية مزخرفة، وتكون هذه الزخرفة مفرطة في الجمال في بعض الأحيان". وقال أحد الأوروبيين أنه شاهد سقائين (دي لوكس) يقدمون "كوبا من النحاس الجميل الساطع والمزخرف، ونرى قاع الكوب مرصعا ببعض الحصى الملون؛ مما يجعل الماء أكثر جمالاً، وأفضل مذاقاً حين تشربه"^(٦).

كما انتشر في فترة القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي كثير من المشروبات غير الماء؛ يقول كلوت بك: "تعاطي المشروبات المرطبة المعروفة بالشرابات كثير الشبوع في مصر، ويقدم غالباً بعد تعاطي القهوة أو قبله، وهذه المشروبات أنواع كثيرة: أبسطها الماء المحلى بالسكر، والمضاف إليه ماء الورد، أو ماء زهر

(١) منى محمد بدر، "أواني الشرب المحمولة (الزرميات) دراسة أثرية فنية"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، عدد ٨ (١٩٩٧): ٣٩٧.

(٢) سمير عمر إبراهيم، الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢) ٢٣٥.

(٣) انطوان بارتيلمي كلوت بك، لمحة عامة إلى مصر، ترجمة: محمد مسعود (القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠١١) ٢٠٦.

(٤) أندريه ريمون، المدن العربية الكبرى في العصر العثماني، ترجمة: لطيف فرج (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١) ١١٨.

(٥) سمير عمر إبراهيم، الحياة الاجتماعية، ٢٣٥.

(٦) ريمون، المدن العربية الكبرى، ١١٨.

البرتقال، أو عصير البرتقال، أو الليمون، ويتعاطى المصريون أيضاً شراب اللوز، أو بذور الشام، والبطيخ، والقرع... إلخ، ويشربون غالباً في نهاية كل طعام الخشاف، وهو ماء محلى بالسكر، غلي فيه من قبل الزبيب، والكرز، وعُطر بماء الورد. وأعظم أنواع المشروبات المرطبة -اعتباراً في نظر المصريين- شراب البنفسج؛ وطريقة عمله أن يجرد زهر البنفسج من ساقه، ويعجن بالسكر، ثم يجفف، وبعد جفاف العجينة يدق دقاً ناعماً جداً، ثم يذاب في الماء عند الاستعمال. ويباع في الطرقات برسم العامة من الشعب منقوع عرق السوس، أو الخرنوب (الخروب)^(١).

وقد تنوعت أواني الشرب وزاد الاهتمام بها في العصور الإسلامية المختلفة؛ وكان ذلك بسبب وقوع معظم البلدان الإسلامية في نطاق المنطقة الصحراوية أو شبه الصحراوية^(٢)، ولا شك أن أكواب الشرب تعتبر من أهم هذه الأواني. والكوب: هو إناء يستخدم في الشرب، ولا يشتمل على عروة (مقبض، أو أذن)^(٣).

وفيما يلي سنقوم بدراسة الكوبين النحاسيين:

الدراسة الوصفية:

أولاً: الكوب الأول: (اللوحات ١-٤)، (الأشكال ١، ٢، ٥-٩، ١٥، ١٧).

أ- البيانات الأساسية: ١- النوع: كوب ٢- الاستخدام: تناول المشروبات ٣- مكان وجوده: بالمخزن المتحفي بالأشمونين؛ وبالتحديد في صالة رقم (١) بالمخزن الصغير الملحق بالمخزن المتحفي، بقرية الأشمونين - مركز ملوي - محافظة المنيا - مصر ٤- كيفية الحصول عليه: ذكرت سجلات المخزن المتحفي بالأشمونين عن هذا الكوب أنه قد عثر عليه في مصر، مع أحد المواطنين المصريين^(٤) ٥- رقم السجل: ٣٣٤^(٥) ٦- مادة الصناعة: الصناعة: النحاس الأصفر ٧- حالة القطعة: جيدة (مع فقد بعض الأجزاء من التشكيل الطغرائي) ٨- الأبعاد: قطر القاعدة: ٥ سم، الارتفاع: ١٠ سم، قطر الفوهة: ٨ سم ٩- الطرق الصناعية والزخرفية: الطرق، والحز، والحفر، والنيلو، والطلاء بالقصدير ١٠- المراجع: تنتشر هذه القطعة لأول مرة.

(١) كلوت بك، لمحة عامة إلى مصر، ٣٤٢-٣٤٣.

(٢) أمل مختار علي الشهاوي، "أواني الشرب الفخارية والخزفية والمعدنية في العصرين المملوكي والعثماني في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة" (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧)، ١٦١.

(٣) عن (الكوب)، انظر: ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي الأفرقي المصري ت ٧١١هـ)، لسان العرب، ١٥ جزء، ج ١ (بيروت: دار صادر، د.ت) مادة (كوب)، ٧٢٩؛ بطرس البستاني، قطر المحيط، جزءان، ج ٢ (بيروت: ١٨٦٩) ١٨٩٣؛ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤) مادة (كأب)، ٨٠٣؛ محمد بن عبد الرحمن راشد الثنيان، "ألفاظ المصنوعات الفخارية والخزفية في الحضارة العربية الإسلامية (دراسة للمجال الدلالي التأسيلي مستمدة من معجم "لسان العرب" لابن منظور)"، مجلة الجمعية التاريخية السعودية، عدد ٨، السنة الرابعة، الرياض، (٢٠٠٣) ١٥٣-١٥٤.

(٤) وكان هذا الكوب قبل التسجيل - بسجلات المخزن المتحفي بالأشمونين - ضمن القضية رقم ٦١٩ جنح قسم ملوي ١٩٩٣.

(٥) تجدر الإشارة إلى أن هذا الكوب والكوب الثاني مسجلان في سجلات المخزن المتحفي بالأشمونين بنفس الرقم؛ وهو رقم سجل ٣٣٤. ٣٣٤

ب- الوصف: هذا الكوب مشكل على هيئة مخروط ناقص مقلوب؛ ضيق من أسفل عند القاعدة، ويتسع كلما اتجهنا لأعلى؛ نحو الحافة.

ويشتمل هذا الكوب على ستة أشرطة زخرفية؛ حيث توجد ثلاثة أشرطة زخرفية صغيرة، تتبادل مع ثلاثة أشرطة زخرفية كبيرة، وتلتف هذه الأشرطة الستة، بشكل أفقي، حول الكوب. ويفصل بين كل شريط وآخر خط منفذ بالحز، ومزخرف بمادة النيلو السوداء، وتبدأ هذه الأشرطة، من أسفل، بشريط زخرفي صغير، وتنتهي، من أعلى، بشريط زخرفي كبير. يبدأ الشريط الأول من أسفل، وهو خالٍ من الزخرفة باستثناء بعض النقاط المحفورة حفراً غائراً، المشكلة على هيئة أشكال بيضاوية، يليه الشريط الثاني، وهو مقسم إلى وحدات مكررة، كبيرة الحجم، تميل إلى اليمين كلما اتجهنا لأعلى، وكل وحدة منها محددة من الجانبين بخطين منفذين بالحز، ومزخرفين بمادة النيلو السوداء، وهذه الوحدات خالية من الزخرفة باستثناء بعض النقاط المحفورة حفراً غائراً، والمشكلة على هيئة أشكال بيضاوية، ويفصل بين هذه الوحدات أجزاء تتضمن أشكالاً بارزة غير منتظمة، تميل إلى اليسار كلما اتجهنا لأعلى، وزخرفت الأجزاء الغائرة حولها بمادة النيلو السوداء، رغم تساقطها حالياً. ويعلو هذا الشريط شريط ثالث، يشبه الشريط الأول، ويعلوه الشريط الرابع، وهو أكبر الأشرطة من حيث المساحة، ويشتمل على تشكيل طغراني مكرر مرتين، نفذت حروفه بالحفر البارز، ويتكون كل تشكيل طغراني من عبارة نصها: "مرحباً يا سيدي"، ويمتد الجزء العلوي من حروف التشكيل الطغراني إلى الشريط الذي يعلو هذا الشريط الكبير، وقد حدد الفنان الحدود الخارجية لحروف التشكيل الطغراني بخط محزوز، مزخرف بمادة النيلو السوداء، كما زخرف حروف الكتابات في كل تشكيل طغراني بنقط محفورة حفراً غائراً. ويوجد بين كل تشكيلين طغرانيين منطقة تشتمل على شكل بيضاوي تقريباً ذو نهايتين مسلويتين مدببتين، وبداخله ورقة نباتية رمحية مدببة، وقد حدد الفنان الحدود الخارجية لهذه الزخارف بخط محزوز، مزخرف بمادة النيلو السوداء، كما زخرف الشكليات البيضاويين والورقتين النباتيتين بالنقط المحفورة حفراً غائراً. ويخرج من الشكل البيضاوي - من أعلى ومن أسفل في المساحتين الفاصلتين بينه وبين كل تشكيل طغراني - فرع نباتي ينتهي بنصف مروحة نخيلية، وقد حدد الفنان الحدود الخارجية لهذه الزخارف النباتية بخط محزوز، مزخرف بمادة النيلو السوداء، كما قام بتنفيذ النقاط المحفورة حفراً غائراً على هذه الزخارف النباتية. وقد ملئت الأجزاء: حول حروف الكتابات في التشكيلين الطغرانيين، والشكليات البيضاويين، وداخلهما، والجزء الأوسط من الورقتين النباتيتين، وحول الزخارف النباتية من الفروع وأنصاف المراوح النخيلية، بأشكال بارزة غير منتظمة، تميل إلى اليمين أو اليسار، وفي بعض الأحيان يجمعها خط واحد من أسفل، وفي أحيان أخرى تكون هذه الأشكال البارزة بهيئة تشبه شكل سعف جريد النخل، أما الأجزاء الغائرة فزخرفت بمادة النيلو السوداء. كما أن النقاط الغائرة المنفذة على أجزاء كبيرة من هذا الكوب قد بقي على بعض منها مادة النيلو السوداء. ويعلو الشريط الكبير شريط يشبه الشريطين الأول والثالث. وفي أعلى الكوب يوجد الشريط الأخير، وهو يشبه الشريط الثاني.

وهذا الكوب من الداخل خالٍ من الزخرفة. وقاعدته من أسفل تشتمل على جزء صغير من الخارج يبرز عن بقية القاعدة؛ أي أن القاعدة من أسفل غير مسطحة.

ثانيا: الكوب الثاني: (اللوحات ٥ - ٨)، (الأشكال ٣، ٤، ١٠ - ١٤، ١٦، ١٨).

أ- البيانات الأساسية: ١- النوع: كوب ٢- الاستخدام: تناول المشروبات ٣- مكان وجوده: بالمخزن المتحفي بالأشمونين؛ وبالتحديد في صالة رقم (١) بالمخزن الصغير الملحق بالمخزن المتحفي، بقرية الأشمونين - مركز ملوي - محافظة المنيا - مصر ٤- كيفية الحصول عليه: ذكرت سجلات المخزن المتحفي بالأشمونين عن هذا الكوب أنه قد عثر عليه في مصر، مع أحد المواطنين المصريين^(١) ٥- رقم السجل: ٣٣٤^(٢) ٦- مادة الصناعة: النحاس الأصفر ٧- حالة القطعة: جيدة (مع تساقط بعض الطلاء القصديري) ٨- الأبعاد: قطر القاعدة: ٥ سم، الارتفاع: ١١ سم، قطر الفوهة: ٨,١ سم ٩- الطرق الصناعية والزخرفية: الطرق، والحز، والحفر، والنيلو، والطلاء بالقصدير ١٠- المراجع: تنشر هذه القطعة لأول مرة.

ب- الوصف: هذا الكوب مشكل على هيئة مخروط ناقص مقلوب؛ ضيق من أسفل عند القاعدة، ويتسع كلما اتجهنا لأعلى؛ نحو الحافة.

ويشتمل هذا الكوب على سبعة أشرطة زخرفية؛ حيث توجد أربعة أشرطة زخرفية صغيرة، تتبادل مع ثلاثة أشرطة زخرفية كبيرة، وتلتف هذه الأشرطة السبعة، بشكل أفقي، حول الكوب. ويفصل بين كل شريط وآخر خط منفذ بالحز، ومزخرف بمادة النيلو السوداء. وتبدأ هذه الأشرطة، من أسفل، بشريط زخرفي صغير، وتنتهي - أيضاً من أعلى - بشريط زخرفي صغير. يبدأ الشريط الأول من أسفل، وهو خالٍ من الزخرفة باستثناء بعض النقاط المحفورة حفراً غائراً، المشكلة على هيئة أشكال بيضاوية، ويعلوه الشريط الثاني، وهو مقسم إلى وحدات مكررة كبيرة الحجم، تميل إلى اليمين كلما اتجهنا لأعلى، وكل وحدة منها محددة من الجانبين بخطين منقذين بالحز، ومزخرفين بمادة النيلو السوداء، وهذه الوحدات خالية من الزخرفة باستثناء بعض النقاط المحفورة حفراً غائراً، المشكلة على هيئة أشكال بيضاوية، ويفصل بين هذه الوحدات أجزاء تتضمن أشكالاً بارزة غير منتظمة، تميل في غالبية الأحيان إلى اليسار كلما اتجهنا لأعلى، وفي أحيان قليلة إلى اليمين، وزخرفت الأجزاء الغائرة حولها بمادة النيلو السوداء. ويعلو هذا الشريط شريط ثالث يشبه الشريط الأول، ويعلوه الشريط الرابع - وهو أكبر الأشرطة من حيث المساحة - ويشتمل على تشكيل طغرائي مكرر مرتين، ويتكون كل تشكيل طغرائي من عبارة نصها: "مرحباً يا سيدي". وقد وُضع التشكيل الطغرائي - في غالبية - داخل شكل هلال. وقد حدد الفنان الحدود الخارجية لحروف التشكيل الطغرائي وكذلك الهلال بخط محزوز، مزخرف بمادة النيلو السوداء، كما زخرف حروف كتابات التشكيل الطغرائي بنقط محفورة حفراً غائراً، كما زخرف رسم الهلال بالنقط الزخرفية المشكلة على هيئة أشكال بيضاوية. ويفصل بين التشكيلين الطغرائيين منطقتان؛ تشتمل كل منهما على شكل لوزي مدبب من أعلى ومستدير من أسفل، حدد الفنان حدوده الخارجية والداخلية بخط محزوز، مزخرف بمادة النيلو السوداء، وزخرف هذا الشكل اللوزي بنقط محفورة حفراً غائراً، مشكلة على هيئة خطوط متكسرة (جزاجبية)، ويشتمل هذا الشكل اللوزي بداخله على شكل ورقة نباتية ثلاثية البتلات، تم تحديد حدودها الخارجية بخط محزوز، مزخرف بمادة النيلو السوداء، وقد زُخرفت بتلات الورقة النباتية الثلاثية بنقط محفورة حفراً غائراً. ويخرج من أعلى وأسفل الشكل اللوزي أشكال فروع نباتية تنتهي بأنصاف مراوح

(١) وكان هذا الكوب قبل التسجيل - بسجلات المخزن المتحفي بالأشمونين - ضمن القضية رقم ٦١٩ جنح قسم ملوي ١٩٩٣.

(٢) تجدر الإشارة إلى أن هذا الكوب والكوب الأول مسجلان في سجلات المخزن المتحفي بالأشمونين بنفس الرقم؛ وهو رقم سجل ٣٣٤.

نخيلية؛ حيث يخرج من أسفله فرع نباتي ينقسم إلى فرعين، ينتهي كل منهما بنصف مروحة نخيلية، ويخرج من أعلاه فرعان نباتيان ينتهي كل منهما بنصف مروحة نخيلية، وقد حدد الفنان الحدود الخارجية لهذه الزخارف النباتية بخط محزوز، مزخرف بمادة النيلو السوداء، كما زخرف الفروع النباتية وأنصاف المراوح النخيلية بنقط محفورة حفراً غائراً، وهي هنا تميل للانتظام في غالبية الأحيان، متلائمة مع أشكال أنصاف المراوح النخيلية والفروع النباتية. وقد ملئت الأجزاء: حول كل من حروف الكتابات، وأنصاف المراوح النخيلية، والشكلين اللوزيين، والأجزاء داخل هذين الشكلين؛ حول الورقتين النباتيتين بأشكال بارزة غير منتظمة، تميل إلى اليمين أو اليسار، وفي بعض الأحيان يجمعها خط واحد من أسفل، وفي أحيان أخرى تكون هذه الأشكال البارزة بهيئة تشبه شكل سعف جريد النخل، أما الأجزاء الغائرة، فزخرفت بمادة النيلو السوداء. ويعلو الشريط الكبير شريط يشبه الشريطين الأول والثالث. ثم شريط يشبه الشريط الثاني. ثم الشريط الأخير، وهو يشبه كلا من الأشربة الأول، والثالث، والخامس.

وهذا الكوب من الداخل خالٍ من الزخرفة. وقاعدته من أسفل تشتمل على جزء صغير من الخارج يبرز عن بقية القاعدة؛ أي أن القاعدة من أسفل غير مسطحة.

الدراسة التحليلية:

أولاً: مواد الصناعة: صُنِعَ هذان الكوبان من النحاس الأصفر (اللوحات ١، ٢، ٥، ٦)، ويعتبر النحاس من أقدم أنواع المعادن التي عرفها الإنسان^(١). والنحاس الأصفر سبيكة تتكون من خليط من النحاس والزنك (الخاصين)^(٢)، وهو أصفر اللون، كما هو واضح من اسمه، وتتفاوت خواصه بتفاوت نسب الفلزين؛ النحاس من ٦٠ - ٩٠%، مع الزنك من ١٠ - ٤٠%، كما تختلف صلابته باختلاف كمية ما فيه من الزنك^(٣).

أما عن القصدير، الذي طُلي به هذان الكوبان^(٤) (اللوحات ١، ٢، ٥، ٦)، فالقصدير معدن لين، لامع، لونه فضي أبيض، يتم الحصول عليه كمعدن عنصري أو من خاماته، وهو من أسهل الفلزات استخلاصاً، وينصهر عند درجة ٢٣٢ م^(٥).

(١) وربما كان لونه المميز، وسهولة استخلاصه من خاماته دور كبير في اكتشافه واستخدامه؛ كمعدن مهم في الحضارات القديمة، على زين العابدين، المصاغ الشعبي في مصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤) ٢١٩.

(٢) ألفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩١)، ٣٦٠.

(٣) والسبيكة الشائعة أو المعروفة تحتوى على نحاس بنسبة ٦٤%، وزنك بنسبة ٣٦%، وهذه السبيكة والسبائك التي تحتوى على أقل من ٣٦% زنك هي سبائك قابلة للطرق، والكبس، والسحب؛ على حين إذا زادت نسبة الزنك عن ٣٦%؛ ينتج عن ذلك سبيكة ناشفة أقل قابلية من السبيكة الأولى وهشة، على زين العابدين، المصاغ الشعبي، ٢٢٢.

(٤) سيتم الحديث عن طريقة الطلاء بالقصدير، وذلك ضمن طرق الصناعة والزخرفة، في العنوان التالي من هذه الدراسة.

(٥) للمزيد عن القصدير، انظر: لوكاس، المواد والصناعات، ٣٩٦ - ٤٠٣؛ عنايات المهدي، فن أشغال المعادن والسياسة (القاهرة: مكتبة ابن سينا، د.ت) ٢٢.

ثانياً: طرق الصناعة والزخرفة: استخدمت مجموعة من الطرق الصناعية والزخرفية لتشكيل وزخرفة هذين الكوبين، وهي: الطرق (للتشكيل)، والحز، والحفر، والنيلو، (للزخرفة)، إضافة إلى طريقة الطلاء بالقصدير.

بالنسبة لطريقة الطرق، فهي إحدى العمليات الصناعية التي تمر بها القطعة المعدنية، حتى تصل إلى شكلها النهائي، ويتم بوضع ألواح المعدن على السندان المصنوع من الحديد، والمنتهي طرفه بجزء من الصلب؛ ليتحمل عملية الطرق، ثم يطرق المعدن بمطرقة تشبه الجاكوش الصغير، والهدف من عملية الطرق هو تجميع ذرات المعدن؛ حتى يكتسب مزيداً من الصلابة من جهة، ولإعطائه الشكل المراد تنفيذه من جهة أخرى^(١). وقد استخدمت هذه الطريقة على نطاق واسع في الأواني والأدوات المعدنية العثمانية^(٢). واستخدمت طريقة الطرق في عملية تشكيل هذين الكوبين النحاسيين (موضوع الدراسة) (اللوحات ١، ٣، ٥، ٧)، (الشكلان ١، ٣).

وبالنسبة لطريقة الحز، فهي من الطرق الشائعة في زخرفة المعادن الإسلامية بصفة عامة، ولقد استخدمهما الصناع في تنفيذ الكثير من الزخارف النباتية والهندسية، وكذلك في كتابة التوقيعات، وكانت تتم عن طريق إجراء حروز أو نقوش خفيفة على سطح المعدن، وفقاً لرسم معين يعده الصانع قبل تنفيذه، ثم يقوم بنقله على سطح المعدن؛ تمهيداً لحزه بألة الحز الخاصة ذات النهاية المدببة^(٣). واستخدمت طريقة الحز على هذين الكوبين النحاسيين؛ في تنفيذ الخطوط الفاصلة بين الأشطرة الزخرفية، والخطوط التي تحدد الكتابات والزخارف، مثل: حروف التشكيلات الطغرائية، والفروع وأنصاف المراوح النخيلية، ورسم الهلال^(٤) (اللوحات ١ - ٨).

وبالنسبة لطريقة الحفر، فهي تستخدم خاصة في معادن تمتاز بأنها ذات سمك مناسب؛ حتى يتحمل الطرق فوقه بقلم حاد الطرف؛ لعمل زخارف دقيقة؛ ولذلك يعتبر النحاس من أنسب المعادن لإجراء الزخرفة بالحفر^(٥). ويراعى أن يتناسب عرض قلم الحفر المعدني مع نوع الزخارف المطلوبة، ومساحة السطح، وسمك الصفائح المعدنية التي تجري عليها أعمال الزخرفة بالحفر^(٦)، وقد يكون الحفر بارزاً؛ وفي هذه الحالة يقوم الصانع بحفر ما

(١) انظر: حسين عبد الرحيم عليوة، المعادن، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها (القاهرة: مؤسسة الأهرام، ١٩٧٠) ٣٧١؛ سعيد محمد مصيلحي، "أدوات وأواني المطبخ المعدنية في العصر المملوكي"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٣) ٢٢٤؛ عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، ج ١ التحف المعدنية (القاهرة: مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩) ٣١.

(٢) ناصر بن علي بن عيضة الحارثي، "تحف الأواني والأدوات المعدنية في العصر العثماني (دراسة فنية حضارية)"، (رسالة دكتوراه، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، ١٩٨٩)، ٣٩.

(٣) حسين عليوة، المعادن، ٣٧١؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ، ٢٣٢ حاشية رقم ٤؛ عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية، ج ١، ٣٤ - ٣٥.

(٤) انظر الدراسة الوصفية للكوبين (موضوع الدراسة).

(٥) سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ، ٢٣٢.

(٦) محمد علي عبد الحفيظ، "أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمارتها الأثرية"، (رسالة ماجستير ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥)، ١٤٤.

حول الأجزاء التي يريد إظهارها بارزة^(١). واستخدمت طريقة الحفر في تنفيذ بعض زخارف هذين الكوبين النحاسيين؛ حيث استخدم الحفر البارز في تنفيذ حروف التشكيلات الطغرائية، والزخارف النباتية، والأشكال غير المنتظمة، المائلة إلى اليمين واليسار، واستخدم الحفر الغائر في تنفيذ النقط التي تزخرف أجزاء كبيرة من الكوبين^(٢) (اللوحات ٨-١).

وبالنسبة لطريقة النيلو: وتعرف باسم: النيلو، أو المينا السوداء، ولا تستعمل إلا على المعادن، وهي تتركب من مسحوق الرصاص، والنحاس، والبورق، والكبريت، وملح النشادر، تُمزج معًا، ويتكون منها سائل يتم به ملء الشقوق الناتجة عن حفر الزخارف على سطح الأنية الخارجي بهذه المادة، ثم تحرق في درجة حرارة بسيطة، وذلك لتثبيت هذه المادة في الشقوق، أو يصب هذا السائل وهو ساخن في الأماكن المحفورة على التحفة، وإذا ما برد ظهر لونها الأسود، فيصقل حتى يظهر لمعانه^(٣). ويعتبر هذا الأسلوب من أقدم الأساليب المستخدمة في زخرفة الأعمال المعدنية، وقد استخدمه المسلمون منذ فجر الإسلام، وانتشر -بشكل كبير- بعد الغزو المغولي^(٤). وأستخدم هذا الأسلوب الزخرفي في الكثير من الأواني التي ترجع إلى القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي في مصر (العصر المملوكي)^(٥)، وأستخدم في العصر العثماني على نطاق واسع بأعمال الأواني المعدنية المصنوعة من الفضة والنحاس، وخاصة منذ القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي^(٦). ونراه على هذين الكوبين النحاسيين؛ حيث استخدم في زخرفة الأجزاء الغائرة: كالمناطق حول الأجزاء غير المنتظمة؛ المائلة إلى اليمين واليسار، وكذلك الخطوط الغائرة التي تحدد حروف التشكيلات الطغرائية، وتحدد الزخارف النباتية: كالفروع، وأنصاف المراوح النخيلية، وتحدد بعض الزخارف الهندسية: كرسم الهلال^(٧) (اللوحات ٨-١).

أما عن عملية الطلاء بالقصدير، فنظرًا لقابلية النحاس للتأكسد (الصدأ)^(٨)، وخاصة في المناطق التي تتميز بهوائها الرطب؛ بما من شأنه جعل المطعم غير مستحب، أو تكون طبقة سامة ذات لون أخضر أو أزرق؛ فقد استوجب هذا الأمر من الصناع العمل على طلاء الأواني النحاسية المعدة للأكل والشرب بطبقة من القصدير؛

(١) انظر: حسين عليوة، المعادن، ٣٧١؛ عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية، ج ١، ٣٤-٣٥.

(٢) انظر الدراسة الوصفية للكوبين (موضوع الدراسة).

(٣) انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧) ١٤٩ حاشية رقم ٤؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ، ٢٤٠؛ سهام عبد الله جاد عبد الله، التحف المعدنية الصوفية في ضوء التحف التطبيقية وصور المخطوطات"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤) ١٢٦.

(٤) ناصر الحارثي، تحف الأواني، ٦٤.

(٥) سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ، ٢٤٠.

(٦) ناصر الحارثي، تحف الأواني، ٦٤.

(٧) انظر الدراسة الوصفية للكوبين (موضوع الدراسة).

(٨) الصدأ: طبقة هشة، تعلق الحديد ونحوه من المعادن، وتحدث من اتحاد المعدن ببعض عناصر الهواء؛ ويسمى كيميائيًا: الأكسيد، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (صدئ)، ٥٠٩.

لتحول دون تأكسد الإناء^(١)، وهذا ما نجده في الكوبين النحاسيين (موضوع الدراسة)؛ حيث تم طلائهما بالقصدير، كحيلة تقنية لتجنب المطعم غير المستحب، أو التسبب بأمراض التسمم المعدني، الذي يحدث بسبب عملية التأكسد (اللوحات ١- ٨). أما عن كيفية تنفيذ عملية الطلاء بالقصدير، فتتطلب هذه العملية تنظيف الآنية جيداً؛ حتى يلتصق القصدير بالنحاس، ثم يتم تسخين الآنية على النار؛ لدرجة حرارة انصهار القصدير، ثم يوضع عليها قطعة من القصدير النقي فتصهر، ويدعك بقطعة من القطن عليها مسحوق النشادر الناعم؛ فينتشر القصدير المنصهر على سطح الآنية، وعندما يتم تبريد الآنية، تمسح بقطعة من القماش للحصول على اللمعان المرغوب^(٢).

ثالثاً: التصميم: تم تصميم هذين الكوبين النحاسيين على شكل مخروط ناقص مقلوب؛ ضيق من أسفل، ويتسع كلما اتجهنا لأعلى (اللوحتان ١، ٥)، (الشكلان ١، ٣). وهذا التصميم يتفق مع بعض النواحي الوظيفية للكوب؛ التي نوجزها كما يلي:

أ- فيما يتعلق باستخدام الكوب في احتواء السائل أو المشروب، فامتداد الشكل المخروطي كلما اتجهنا لأعلى؛ نحو الحافة، يساعد على زيادة سعة الكوب من السائل أو المشروب الذي يحتويه^(٣).

ب- فيما يتعلق بعلاقة تصميم الكوب بكف يد الإنسان أثناء الاستخدام، فإن ضيق البدن من أسفل واتساعه من أعلى يساعد في عملية القبض، والإمساك، والتحكم؛ حيث إن عملية الإمساك بهذا الكوب أثناء استخدامه غالباً ما كانت تتم بوضع الكوب بين أصابع اليد، وتكون الأصابع ملتفة حول الكوب بشكل دائري أو شبه دائري (أو أقرب إلى ذلك)، وكلما اتسع بدن الكوب كلما اتجهنا لأعلى؛ فإن قطر الجزء الموجود من الكوب فوق الأصابع يكون أكبر من قطر الجزء الملامس له من الأصابع التي تحمله؛ إضافة إلى أن ميل الجزء الموجود فوق الأصابع من الكوب إلى الخارج كلما اتجهنا لأعلى، يجعل من الجزء الذي يلامس بدن الكوب من أصابع اليد عائقاً لنزول الكوب إلى أسفل؛ وبهذا يتحقق عدم انزلاق أو سقوط الكوب من بين الأصابع، وتكون عملية الإمساك بالكوب أكثر إحكاماً، وأكثر أماناً^(٤).

(١) راشيل وارد، الأعمال المعدنية الإسلامية، ترجمة: ليديا البريدي (دمشق: دار الكتاب العربي، ١٩٩٨) ٣٨؛ ناصر الحارثي، تحف الأواني، ١٩.

(٢) انظر لمزيد من التفاصيل: قاسم محمد محمد حسين، "المواصفات الجمالية للأواني المعدنية الشعبية في أواخر القرن التاسع عشر وتطبيقاتها في الدراسات العملية بالمرحلة الثانوية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للتربية الفنية، القاهرة، ١٩٧٢) ٧٤؛ حورية شريد، "تطور المطبخ المغربي وتجهيزاته من عصر المرابطين إلى نهاية العصر العثماني (دراسة تاريخية وأثرية)"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، معهد الآثار، جامعة الجزائر ٢، ٢٠١١) ١٥٢-١٥٣.

(٣) فعند مقارنة كوب ذي تصميم على شكل المخروط الناقص المقلوب (ضيق من أسفل، ويتسع كلما اتجهنا لأعلى)، بكوب آخر له نفس نفس قطر القاعدة ونفس الارتفاع، ذي تصميم أسطواني (بحيث يكون اتساعه من أسفل، ومن الوسط، ومن أعلى متساوياً)؛ ففي هذه الحالة، ستكون سعة الكوب الأول (ذي التصميم على شكل المخروط الناقص المقلوب) أكبر من سعة الكوب الثاني (ذي التصميم الأسطواني). ويكون الفارق في السعة بين الكوبين مساوياً للجزء الذي يتسعه المخروط الناقص، كلما اتجهنا لأعلى؛ بدءاً من القاعدة حتى الحافة.

(٤) وهذا التحكم أثناء الإمساك بالكوب لا يتحقق -بنفس الكيفية- في حالة ما إذا كان التصميم على هيئة مخروط ناقص معدول (ضيق من الجزء العلوي قرب الحافة العلوية، ويتسع كلما اتجهنا لأسفل نحو القاعدة)؛ حيث إن ذلك يساعد على انزلاقه أو سقوطه من بين

وتجدر الإشارة إلى أن التصميم الذي يأخذ شكل المخروط الناقص المقلوب؛ الذي يضيق من أسفل، ويتسع من أعلى - والذي شكّل على نمطه هذان الكوبان (موضوع الدراسة)- كان من أكثر التصميمات استخدامًا في المنتجات التطبيقية الإسلامية في مصر، ونجد ذلك التصميم -على سبيل المثال- موجودًا في كوب من الزجاج المزخرف بطريقة البريق المعدني، من مصر، العصر الفاطمي، القرنين الرابع والخامس الهجريين/ العاشر والحادي عشر الميلاديين، محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، وإن كان يتميز بقلّة ارتفاعه بالنسبة لعرضه، وفي بعض كؤوس القديسة هدويج، كما في كأس من الزجاج السميك تقليد البلور الصخري، من صناعة مصر، العصر الفاطمي، القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، محفوظة بالمتحف البريطاني^(١)، وكأس أخرى من القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، محفوظة بمتحف أمستردام^(٢)، رغم أن كل كأس من الكأسين الأخيرتين تشتمل على قاعدة تبرز قلبًا إلى الخارج.

وقد وُجد رسم هذا التصميم للكؤوس؛ الذي يتميز بأنه ضيق من أسفل، وعريض من أعلى، وفوهته واسعة في بعض التصاوير الفاطمية؛ وخاصة تلك التي تمثل مناظر الشراب، فنجد في تصويرة فاطمية على الورق لشخص يحمله أمام صدره^(٣)، كما نجده في بعض التصاوير الجدارية المرسومة بالألوان المائية؛ حيث توجد صورة تمثل شخص يشرب، على جدران الحمام الفاطمي، من القرنين الرابع والخامس الهجريين/ العاشر والحادي عشر الميلاديين، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، والشخص يمسك بكأس أمام صدره، وهذه الكأس مسحوبة (ضيقة) من أسفل وعريضة من أعلى^(٤).

كما وصلتنا أكواب خزفية من العصر المملوكي، صنعت بقاعدة منخفضة جدًا، ثم يزداد البدن في الاتساع كلما ارتفعنا، بحيث تأخذ الشكل المخروطي الناقص، ومنها: كوب، من الخزف المرسوم تحت الطلاء، تقليد خزف سلطان أباد الإيراني، من العصر المملوكي، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن

الأصابع بسهولة، وهذا التصميم (الضيق من أعلى ومنتسح من أسفل) -في ضوء ما استطعت الاطلاع عليه- يصعب أن نجده في الأكواب المصنوعة في مصر في العصر الإسلامي، كما أنه في حالة تصميم الكوب بشكل أسطواني (بحيث يكون اتساعه من أسفل، ومن الوسط، ومن أعلى متساوٍ)؛ فإن ذلك لا يعطينا درجة التحكم المطلوبة؛ التي نجدها في تصميم المخروط المقلوب، رغم أن هذا التصميم (الأسطواني) قد نجد له أمثلة في مصر في العصر الإسلامي؛ إلا أنها قليلة.

(1) Richard Yeomans, the art and architecture of Islamic Cairo (Lebanon: Garnet Publishing Limited, 2006), 92, 95.

(2) زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (بيروت: دار الرائد العربي، د.ت) شكل رقم ٧٤١.

(3) محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي (القاهرة: دار غريب، د.ت) ٢٧٠.

(4) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٨٢٤؛ محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ٢٧٠، ٣٤٧.

Yeomans, the art and architecture of Islamic Cairo, 84.

الإسلامي بالقاهرة^(١)، وكوب آخر، من الخزف المرسوم تحت الطلاء، تقليد خزف البورسلين الصيني، من العصر المملوكي، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٢).

وتُظهر لنا بعض صور المخطوطات في العصر المملوكي هذا الشكل من أشكال الكؤوس بتصميم متشابه، ولكنها تتميز باتساعها -بشكل كبير- كلما ارتفعنا لأعلى، مع حافة أكثر اتساعًا، كما في تصويره من مخطوط دعوة الأطباء، المحفوظ بمكتبة الأمير وزيانا بميلانو بإيطاليا، مؤرخ بسنة (٦٧١هـ/ ١٢٧٢م)؛ حيث يظهر في الجزء الأيمن العلوي من التصوير كوبان موضوعان على صينية^(٣)، وكما في تصويره من مخطوط مقامات الحريري، المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا، تحت رقم (أ.ف.٩)، والتي تمثل أبا زيد يتحدث إلى ثلاثة أشخاص، وفيها رسم الفنان، أعلى التصوير إلى اليمين، مجموعة من الأواني الخاصة بالشراب، ومنها: اثنان من الأكواب الخزفية، ويلاحظ أن هذه الأكواب تتخذ نفس شكل الكوبين المحفوظين بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (برقمي سجل ٥٥٩١، و ٥٥٩٢)^(٤).

ونجد الشكل المخروطي الناقص موجودًا في بعض الأدوات أو الأواني الأخرى، كما في حامل صينية (رافع)، من النحاس المكفت بالفضة، من العصر المملوكي، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن^(٥)؛ حيث استخدم شكل المخروط الناقص المعدول (متسع من أسفل وضيق من أعلى) في الجزء السفلي من البدن؛ بينما استخدم شكل المخروط الناقص المقلوب (ضيق من أسفل ومنتسع من أعلى) في الجزء العلوي منه. ونجد ما يشبه شكل المخروط الناقص في بعض الشماعد، كما في ثلاثة شماعد من النحاس الأحمر المموه بالذهب، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، أوقفها الوزير سليمان باشا الخادم على مسجد سيدي سارية الجبل بالقنطرة، والشكل العام لهذه الشماعد مكون من بدن يشبه شكل المخروط الناقص، وعمود اسطوانى يعلوه شماعة مخروطية^(٦).

(١) رقم السجل ٥٥٩١، عبد الخالق على عبد الخالق الشبخة، "التأثيرات المختلفة على الخزف الإسلامي في العصر المملوكي (٦٤٨ - ٩٢٣هـ/ ١٢٥٠ - ١٥١٧م) دراسة أثرية فنية مقارنة"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢) ٣٩، ٤٨٠، (لوحة رقم ١٢٢-أ)، (شكل رقم ٥٢-ج)؛ أمل الشهاوي، أواني الشراب، ٣٣٥، لوحة رقم ٨٧.

(٢) رقم السجل ٥٥٩٢، عبد الخالق الشبخة، التأثيرات المختلفة على الخزف. ٣٩، ٤٣٦، (لوحة رقم ٧٠-ب)، (شكل رقم ٥٢-ب)؛ أمل الشهاوي، أواني الشراب، ٣٣٦، لوحة رقم ٨٨.

(٣) ممدوح رمضان محمود أحمد، "رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦)، ١٧٠، لوحة رقم ٤٧.

(٤) ممدوح رمضان، رسوم العمائر والتحف التطبيقية، ١٧١، لوحة رقم ١١٠.

(٥) انظر: زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٥١٨.

(٦) أرقام السجلات: ٤٣٩٥ - ٤٣٩٦ - ٤٣٩٧، انظر: ربيع حامد خليفة، فنون القاهرة في العهد العثماني ٩٢٣هـ / ١٥١٧م - ١٢٢٠هـ / ١٨٠٥م (القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٤) ٨٠ - ٨١؛ محمد عبد الحفيظ، أشغال المعادن، ٢٦.

رابعاً: الكتابات والزخارف:

أ- الكتابات من حيث الشكل والمضمون: يمكن تناول الكتابات المنفذة على الكوبين النحاسيين (موضوع الدراسة)، من حيث الشكل والمضمون، كما يلي:

١- الكتابات من حيث الشكل: من ناحية نوع الخط، فالخط المستخدم هنا -بوجه عام- هو خط الطغراء (اللوحات ٢، ٣، ٥، ٦)، (الأشكال ٥، ٦، ١٠، ١١)، وهو نوع من الخطوط ذو خواص مميزة؛ حيث تلتف وتتداخل الحروف بعضها ببعض، وتكتب حروف الطغراء بأنواع مختلفة من الخطوط، مثل: الثلث، والنستعليق، والديواني^(١).

ومن الملاحظ أن طريقة كتابة الطغراء قد خرجت عن قواعد الخط المألوفة إلى طريقة الرسم^(٢)؛ فكتابة الاسم في الطغراء، وتكييفها، وتكوين رسمها دعا إلى التصرف في قواعد الخط المألوفة، والخروج عن طور الكتابة الصحيحة إلى الرسم؛ فجاء من هذا التطوير في الرسم خط جديد؛ أطلق عليه (خط الطغراء) الذي يكتب تحت تلك الطغراوات، كما في الوثائق التركية القديمة، ويحتمل -على حد قول البعض- أن يكون خط الطغراء هو الخط الذي نشأ من تزواج الديواني والإجازة^(٣).

والطغراء كلمة فارسية^(٤)، استخدمها العرب للدلالة على العلامة التي تكتب بالقلم الغليظ في طرة الأوامر السلطانية، تقوم مقام السلطان^(٥). والطغراء هي: العلامة، أو التوقيع الذي يحمل اسم السلطان، وألقابه، يتم تشكيلها على هيئة مخصوصة بأعلى الفرمانات، والأوامر الصادرة بالقلم الخاص بها؛ لتكون علامة واضحة ومميزة، تدل على صحة المكتوب ونفوذه^(٦).

وقد جرت العادة في العصر العثماني أن يقوم الملاك أحياناً بتسجيل أسمائهم، مصحوبة بألقابهم، أو بعض الكتابات الدينية (آيات قرآنية كريمة، أو أحاديث نبوية شريفة)، أو الأدعية، أو الحكم، أو الأقوال المأثورة... الخ بالأعمال الخاصة بهم على شكل طغراء^(٧). وقد أطلق البعض على ذلك اسم (تشكيل طغرائي)، أو (نسق طغرائي)

(١) انظر: عادل الألويسي، الخط العربي نشأته وتطوره (القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨) ٥٧ - ٥٩.

(٢) مايسة محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧ - ١٢ م) (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١)، ٦٣.

(٣) انظر: ناجي زين الدين المصرف، مصور الخط العربي (بغداد: مطبعة الحكومة، ١٩٦٨) ٣٨٣؛ يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية (بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٤) ١٦٣، وحاشية رقم ٣ من نفس الصفحة.

(٤) أصلها (طغراً)، السيد أدى شير، كتاب الألفاظ الفارسية المعربة (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للأباء اليسوعيين، ١٩٠٨): ١١٣.

(٥) مايسة داود، الكتابات العربية، ٦٣.

(٦) محمد علي حامد بيومي، "الطغراء العثمانية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥)، ١٢.

(٧) ناصر الحارثي، تحف الأواني، ٢٧٥.

فني؛ تمييزاً له عن الطغراء؛ التي تتضمن توقيماً يحمل اسم السلطان، وألقابه... الخ، وعلل ذلك باحتوائه على العناصر الشكلية المكونة للطغراء^(١).

وسنقوم بشرح كيفية توزيع الحروف والكلمات، وتنسيقها في التشكيلات الطغرانية المنفذة على الكوبين النحاسيين (موضوع الدراسة)، وذلك يتطلب -أولاً- ذكر وتوضيح العناصر المكونة للطغراء.

بالنسبة للعناصر المكونة للطغراء، فقد اصطلح كاتبوا الطغراء بعد تطورها واكتمال شكلها، في الفترة الأخيرة للدولة العثمانية على تسمية العناصر المكونة لها بالأسماء الآتية: كرسي الطغراء، بيضتا الطغراء، ألفات الطغراء، ذراع الطغراء؛ وهي كما يلي:

كرسي الطغراء: وتطلق هذه التسمية على الجزء المكتوب فيه النص الأصلي في الطغراء العثمانية، وهو عبارة عن اسم السلطان، وكلمة "بن"، واسم أبي السلطان، ولقب "خان"، أو لقب "شاه"، وعبارة دعاء للسلطان، بصيغة: "مظفر دائماً"، ويقع هذا الجزء في الطرف الأسفل من الطغراء^(٢).

بيضتا الطغراء: وتطلق هذه التسمية على القوسين الممتدين إلى يسار الكرسي، والناجين بصورة عامة- عن امتداد قوسي حرفي "النون" في كلمتي: "بن"، و "خان"، أو بعض الحروف الأخرى، التي يمكن مدها إلى اليسار، لتشكيل أحد هذين القوسين، مثل: حرف "الدال" في أسماء بعض السلاطين، ويسمى القوس الخارجي (بيضة خارجية)، والقوس الداخلي (بيضة داخلية)، وبعد دخول صيغة الدعاء للسلطان: "مظفر دائماً" مُد حرف "الراء" بكلمة "مظفر" إلى اليسار؛ ليقسم البيضة الداخلية إلى قسمين، في بادئ الأمر، ثم زاد امتداده إلى اليسار؛ بحيث قطع البيضتين الداخلية، والخارجية معاً، ثم امتد في النهاية قليلاً إلى خارج البيضة الخارجية^(٣).

ألفات الطغراء: وتطلق هذه التسمية على مدات الحروف الرأسية من "الألف" وما في معناه: "كاللام" أو "ألف الطاء"، أو "الطاء"، وعددها ثلاثة في كل طغراوات السلاطين العثمانيين، وفي بعضها نجد أن هذه المدات الرأسية قد تكون إضافة لتكملة الشكل العام لطغراوات السلاطين؛ من حيث وجود عدد ثلاثة ألفات رأسية بصفة عامة. ويلاحظ أن هذه الألفات الرأسية هي مدات بعض الحروف بالمتن في كرسي الطغراء؛ حيث تمتد رأسياً إلى أعلى فتكون هذه الألفات الثلاثة. وثمة خطوط متكسرة على جانب هذه الألفات قد تمتد من يسار قمته إلى أسفل في الفراغ الناتج بين الألفات، وقد تمتد متقاطعة معها بشكل متماثل؛ بحيث تبدو وكأنها رايات أو أعلام معلقة في الألفات، وترتفع فوق الطغراء، ويطلق على هذه الزيادات اسم: (زلف)، كما تسمى الألفات نفسها بالتركية باسم: (التوغات)^(٤).

(١) محمد بيومي، الطغراء العثمانية، ٣٦٩، ٤٤٠، وأنا اتفق مع هذا الرأي، وقد استخدمت اسم (التشكيل الطغراني) في هذه الدراسة.

(٢) محمد بيومي، الطغراء العثمانية، ١٨٢، ١٨٣.

(٣) أما كلمة "دائماً" في الدعاء السابق، فقد كتبت في وسط البيضة الداخلية؛ فوق مستوى امتداد حرف "الراء" في كلمة "مظفر"، محمد بيومي، الطغراء العثمانية، ١٨٣.

(٤) محمد بيومي، الطغراء العثمانية، ١٨٣، ١٨٤.

ذراع الطغراء: وهو عبارة عن امتداد خطي القوسين اللذين يشكلان البيضتين؛ وذلك ابتداء من تقاطعهما مع الألفات؛ حيث يمتد متوازيين بعد ذلك إلى يمين الطغراء، وقد يلتقيان في نهايتهما؛ وخصوصاً في الطغراوات المبكرة، وبعد ذلك سارا متوازيين في تناسق مع المتن بكرسي الطغراء^(١).

أما عن التشكيلات الطغرائية على الكوبين (موضوع الدراسة)، فيلاحظ فيها -بوجه عام- التشابه في طريقة الكتابة؛ فالتشكيلان الطغرائيان اللذان يوجدان على الكوب الواحد متشابهان إلى حد كبير في توزيع الحروف والكلمات، مع فروق طفيفة؛ من ناحية مواضع، ورسم بعض الحروف، ووجود أو عدم وجود النقاط (نقاط الإعجام)، وشكلها. كما أن هناك فروقاً واضحة بين كل تشكيل طغرائي على الكوب الأول ونظيره على الكوب الآخر، لاسيما في مواضع بعض الحروف. ويمكن توضيح توزيع حروف وكلمات عبارات الترحيب بهذه التشكيلات الطغرائية المنفذة على هذين الكوبين النحاسيين، كما يلي:

يبدأ النص بكلمة "مرحباً" في الجزء الأيمن من كرسي التشكيل الطغرائي، وقد وُضع حرفا "الميم"، و "الراء"، بصيغة: "مر" إلى اليسار من حرف "الحاء" من نفس الكلمة؛ والذي يوجد في الجزء الأيمن من الكرسي (مع وجود حرف يبدأ على يمينه من كلمة أخرى)، ويمتد حرف "الحاء" إلى اليسار؛ حيث يوجد حرف "الباء" من كلمة "مرحباً"، ثم حرف "الألف" التي يمتد إلى أعلى، كما في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (اللوحات ١ - ٣)، (الأشكال ٥ - ٧)، أو يبدأ حرف "الحاء" من كلمة "مرحباً" من أقصى اليمين (أي ليس على يمينه حروف من كرسي التشكيل الطغرائي)، ثم يمتد بنفس طريقة نظيره على الكوب الأول، كما في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني (اللوحات ٦، ٧)، (الأشكال ١٠ - ١٢).

ويوجد في أقصى اليمين نقطة لحرف "الباء" من كلمة "مرحباً"، كما في أحد التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (لوحة رقم ٣)، كما يوجد ما يبدو أنها نقطة -وان اختلفت في شكلها عن النقطة الموجودة على الكوب الأول- بجوار حرفي "الميم"، و "الحاء" من نفس الكلمة، في أحد التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني (اللوحات ٧، ٨).

ونفذت كلمة "يا" بأسفل كلمة "مرحباً"؛ حيث نفذ حرف "الباء" أسفل حرف "الحاء" من كلمة "مرحباً"، ويسير نحو اليسار، حتى حرف "الألف" من نفس الكلمة، والذي يمتد يسار حرف "الراء" من كلمة "مرحباً" وذلك في التشكيلات الطغرائية على الكوبين (اللوحات ٢، ٣، ٦، ٧)، (الأشكال ٥، ٦، ٨، ١٠، ١١، ١٣).

وتبدأ كلمة "سيدي" من أسفل كلمة "مرحباً"؛ حيث يبدأ حرف "السين" من كلمة "سيدي" من أقصى يمين كرسي الطغراء، ويسير هذا الحرف نحو اليسار، حتى حرفي "الياء" الأول، و "الدال" من نفس الكلمة؛ حيث يوجد جزء من حرف "الدال" في أسفل كلمة "يا"، ويمتد جزء من حرف "الدال" إلى على نحو اليسار؛ حيث يتقاطع مع حرف "الياء" الثاني من كلمة "سيدي"، وذلك في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (اللوحات ١ - ٣)، (الأشكال ٥، ٦، ٩). بينما يبدأ حرف "السين" من كلمة "سيدي" من أسفل ويسار بداية حرف "الياء" من كلمة "يا"، ويسير حرف

(١) ويضاف إلى الأقسام السابقة بعض الكلمات التي هي عبارة عن لقب، أو اسم شعري مستعار لبعض السلاطين العثمانيين (يعرف بالتركزية باسم "مخلص")، مثل: "الغازي"، أو "رشاد"، وهذه الكلمات تكون موضوعة إلى الطرف الأيمن في أعلى الطغراء، محمد بيومي، الطغراء العثمانية، ١٨٤.

"السين" نحو اليسار، حتى حرفي "الياء" الأول، و "الدال" من نفس الكلمة، ويوجد حرف "الدال" بكامله أسفل حرف "الياء" الثاني من كلمة "سيدي" وذلك في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني (اللوحتان ٦، ٧)، (الأشكال ١٠، ١١، ١٤). ويرتفع حرف "الياء" الثاني من كلمة "سيدي" إلى أعلى قليلاً، وهو يوجد إلى يسار كلمتي "مرحباً يا" تقريباً، ويمتد حرف "الياء" ليكون البيضة الخارجية، التي تتصل بالذراع العلوي للتشكيل الطغرائي، وذلك على الكوبين (اللوحتان ٢، ٣، ٥، ٦)، (الأشكال ٥، ٦، ٩، ١٠، ١١، ١٤).

وتوجد نقطتان أسفل حرف "الياء" الأول من كلمة "سيدي"، يبدو أن الصانع قد قصد إجماع هذا الحرف بهما، وذلك فقط في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (اللوحتان ١-٣)، (الأشكال ٥، ٦، ٩). كما توجد نقطة بين حرف "الألف" من كلمة "يا" وحرف "الياء" الأول من كلمة "سيدي"، كما في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني، وقد يكون الفنان قد قصد بتلك النقطة أن تكون لحرف "الباء" من كلمة "مرحباً" (اللوحتان ٥-٧)، (الأشكال ١٠-١٢).

وفي أعلى حرف "الياء" الثاني من كلمة "سيدي" يوجد ما يضاهاه حرف "الراء" من كلمة "مظفر"، التي كانت ضمن عبارة: "مظفر دائماً" في بعض الطغراوات العثمانية، وهذا الشكل هنا مجرد تقليد لهذا الحرف، وليس له استخدام في تكوين العبارات، وهو يبدأ من بين حرف "الألف" من كلمة "مرحباً"، وحرف "الألف" من كلمة "يا"، ويمتد إلى اليسار وإلى أسفل، قاطعاً البيضتين الداخلية والخارجية، كما في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (اللوحتان ٢، ٣) (الشكلان ٥، ٦)^(١)، أو يبدأ هذا الشكل من يمين حرف "الألف" من كلمة "مرحباً"، ويمتد إلى اليسار وإلى الأسفل، قاطعاً حرف "الألف" من كلمة "مرحباً"، وحرف "الألف" من كلمة "يا"، ويقطع أيضاً البيضتين الداخلية والخارجية، كما في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني (اللوحتان ٥، ٦)، (الشكلان ١٠، ١١).

وهناك قوس يبدأ من أسفل حرف "الراء" (راء كلمة "مظفر")، متجهاً لأسفل نحو اليسار، ثم يرتفع إلى أعلى نحو اليمين، مشكلاً البيضة الداخلية، التي تتصل بالذراع السفلي، وذلك في أحد التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (لوحة رقم ٢)، (الشكلان ٥، ٦)، أو يبدأ هذا القوس من أعلى حرف "الراء"، ويرتفع إلى أعلى قليلاً نحو اليسار، ثم يتجه نحو اليمين، مشكلاً البيضة الداخلية، التي تتصل بالذراع السفلي، وذلك في التشكيل الطغرائي الآخر على الكوب الأول (لوحة رقم ٣). كما أن هناك قوساً يبدأ بشكل منحنى مدبب، من أعلى قاعدة حرف "الياء" الثاني من كلمة "سيدي"، ويتجه هذا القوس إلى أعلى وإلى اليسار قليلاً، ثم إلى اليمين، مشكلاً البيضة الداخلية، التي تتصل بالذراع السفلي، وذلك في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني (اللوحتان ٥، ٦)، (الشكلان ١٠، ١١). ويتضح أن البيضة الداخلية لا تتضمن أيّاً من حروف عبارة: "مرحباً يا سيدي" في التشكيلات الطغرائية الأربعة على هذين الكوبين النحاسيين. وتوجد البيضة الداخلية فوق الجزء الأيسر من كراسي التشكيلات الطغرائية على الكوبين. ويمتد حرف "الياء" الأخير من كلمة "سيدي"، ويرتفع إلى أعلى نحو اليمين، مشكلاً البيضة الخارجية، التي تتصل بالذراع العلوي، وذلك في التشكيلات الطغرائية الأربعة على الكوبين (اللوحتان ٢، ٣، ٥، ٦)، (الأشكال ٥، ٦، ٩، ١٠، ١١، ١٤).

(١) والجزء الأيسر من شكل حرف "الراء" مفقود في أحد التشكيلين الطغرائيين، على الكوب الأول (لوحة رقم ٢)، (الشكلان ٥، ٦).

ويمتد كل من حرف "الألف" في كلمة "مرحبًا"، وكذلك حرف "الألف" في كلمة "يا" لأعلى، مكونان الألفات "التوغات"، وعددها اثنان في كل تشكيل طغرائي على هذين الكوبين. وتتسع المسافة بين الألفين كلما اتجهنا لأعلى في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (اللوحتان ٢، ٣)، (الشكلان ٥، ٦)؛ بينما يرتفع الألفان متوازيان في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني (اللوحتان ٥، ٦)، (الشكلان ١٠، ١١). وفي نهاية الألفين من أعلى توجد خطوط مائلة، تتجه إلى أسفل نحو اليسار، حتى تتصل بالبيضة الخارجية، وهي ما يطلق عليها: "الزلف"، وتبدو وكأنها رايات أو أعلام معلقة في الألفات، وترتفع فوق التشكيل الطغرائي، ولكنها لا تتجه نحو اليمين، وذلك فقط في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (اللوحتان ٢، ٣)، (الشكلان ٥، ٦). وفي نهاية الألفين من أعلى من اليسار، في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني، يوجد جزء صغير مائل مشطوف، ويختلف هذا الجزء في حرف "الألف" الأيمن في ميله عن الجزء في حرف "الألف" الأيسر (اللوحتان ٥ - ٧)، (الشكلان ١٠، ١١).

في نهاية البيضة الداخلية يبدأ الذراع السفلي، وفي نهاية البيضة الخارجية يبدأ الذراع العلوي، ويتجه الذراعان إلى اليمين، ويقطعان الألف الأيمن، ثم يتجهان إلى أسفل، ثم ينكسران انكساراً خفيفاً، متجهين إلى أسفل نحو اليمين، كما في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (اللوحتان ٢، ٣)، (الشكلان ٥، ٦)، أو بعد الانكسار يتجهان إلى أعلى قليلاً، ثم يميلان إلى أسفل قليلاً في نهايتهما، كما في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني (اللوحتان ٦، ٧)، (الشكلان ١٠، ١١). وأذرع الطغراوات تسير متوازية في كافة التشكيلات الطغرائية على هذين الكوبين (اللوحتان ٢، ٣، ٦، ٧)، (الأشكال ٥، ٦، ١٠، ١١). وقد تداخل الجزء العلوي من حرف "الميم" من كلمة "مرحبًا" في الذراع السفلي من أحد التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (لوحة رقم ٣).

وبالنسبة للكوب الثاني فقط، فقد وضع كل تشكيل طغرائي داخل شكل هلال، ولا يخرج خارج الهلال إلا جزء من ذراعي التشكيل الطغرائي، وجزء من حرف "الراء" (راء كلمة "مظفر") (اللوحتان ٥، ٦، ٧)، (الشكلان ١٠، ١١).

ويلاحظ عدم كتابة نقاط الإعجام للحروف بشكل كامل، في التشكيلات الطغرائية الأربعة على الكوبين؛ حيث إنه لا توجد أكثر من ثلاث نقاط على الأكثر، كما في أحد التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول (لوحة رقم ٣)، وقد لا يوجد سوى نقطتين، كما في تشكيل طغرائي على الكوب الأول (لوحة رقم ٢)، (الأشكال ٥، ٦، ٩)، وآخر على الكوب الثاني (لوحة رقم ٧)، أو نقطة واحدة، كما في أحد التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني (لوحة رقم ٦)، (الأشكال ١٠ - ١٢)^(١). كما أن النقاط الموجودة في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الأول تميل إلى التضييع إلى حد ما (اللوحتان ١، ٢، ٣)، (الأشكال ٥، ٦، ٩)؛ بينما تميل النقاط الموجودة في التشكيلين الطغرائيين على الكوب الثاني إلى الاستدارة (اللوحتان ٥، ٦، ٧)، (الأشكال ١٠ - ١٢).

(١) كان ينبغي أن يشتمل أي تشكيل طغرائي من التشكيلات الأربعة المنفذة على الكوبين النحاسيين (موضوع الدراسة)، على الأقل، على خمس نقاط؛ بحيث تكون هناك نقطة لحرف "الباء" من كلمة "مرحبًا"، ونقطتان لحرف "الباء" من كلمة "يا"، ونقطتان لحرف "الباء" الأول من كلمة "سيدي"، هذا فضلاً عن إمكانية وجود نقطتين لحرف "الباء" الأخير من كلمة "سيدي"؛ فتكون النقاط سبعة.

والملاحظ -بشكل عام- فقدان الاحترافية في تنفيذ كتابات التشكيلات الطغرائية على الكوبين النحاسيين (موضوع الدراسة)، وذلك على الأقل عند المقارنة بنماذج أخرى من الطغراوات والتشكيلات الطغرائية^(١)؛ وإن كان التشكيلان الطغرائيان على الكوب الأول أكثر دقةً وإتقانًا -إلى حد ما- من نظيريهما على الكوب الثاني.

٢- **الكتابات من حيث المضمون:** تتضمن الكتابات المنفذة على هذين الكوبين عبارات ترحيب، بصيغة: "مرحبًا يا سيدي" (اللوحات ٢، ٣، ٥، ٦)، (الأشكال ٥، ٦، ١٠، ١١)، ويمكن تناول ذلك -بالشرح والتوضيح- كما يلي:

"مرحبًا": هو لفظ يستخدم للترحيب بالشخص القادم على شخص آخر، وقد جاء في المخصص: "وأما قولهم مرحبًا وأهلاً فإن معناه أتيت سعةً وأتيت أهلاً فاستأهل ولا تستوحش"^(٢). وفي لسان العرب: "وقولهم في تحية الوارد أهلاً ومرحبًا أي صادفت أهلاً ومرحبًا، وقالوا مَرَحَبَكَ اللَّهُ وَمَسْهَلَكَ وقولهم مرحبًا وأهلاً أي أتيت سعةً وأتيت أهلاً فاستأنس ولا تستوحش، وقال الليث معنى قول العرب مرحبًا انزل في الرَّحْبِ والسَّعَةِ وأَقِمَّ فَلَكَ عندنا ذلك"^(٣).

ويُفهم مما ذكره صاحب المخصص، وصاحب اللسان أن كلمة "مرحبًا" من ألفاظ الترحيب بالآخرين، وتستخدم لإشعار القادم بالأُنس والطمأنينة.

ويذكر أبو هلال العسكري، في كتابه (الأوائل)، أن أول من قال "مرحبًا وأهلاً" هو: سيف بن ذي يزن^(٤).

ولقد حثت تعاليم الإسلام السمحة على إكرام الضيف بشتى أنواع الإكرام، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه"^(٥). يقول الهيثمي في شرح هذا الحديث: "ومن كان يؤمن بالله واليوم

(١) للمقارنة ببعض الطغراوات والتشكيلات الطغرائية، انظر: محمد بيومي، الطغراء العثمانية، اللوحات أرقام ١٧٩، ١٨١، ١٨٢، ١٨٦، ١٩٠، ١٩٧، ١٩٩، ٢١٥، ٣٧٧، ٣٩٠، ٤٠٠، ٤١٨.

(٢) ابن سيده (أبي الحسن على بن إسماعيل النحوي الأندلسي ت ٤٥٨هـ)، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، ٥ أجزاء، ج ٣ (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦) ٣٩٤.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، ج ١، مادة (رحب)، ٤١٣.

(٤) قالها لعبد المطلب بن هاشم، لما وفد إليه مع قريش ليهنئوه برجوع الملك إليه؛ وذلك أن عبد المطلب قال له، بعد أن دعا له وهنأه: "نحن أهل حرم الله وسدنة بيته، أشخصنا إليك الذي أبهجنا لك، فنحن وفد التهنة لا وفد المرزنة"، فقال: "وأبهم أنت؟"، فقال عبد المطلب: "قال: مرحبًا وأهلاً، وناقّةً ورحلاً، ومناخًا سهلاً، وملكًا رحلاً، يعطي عطاءً جزلاً"، العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران ت ٣٩٥هـ)، الأوائل (طنطا: دار البشير، ١٩٨٨) ٨٦.

(٥) البخاري (أبي عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة ت ٢٥٦هـ)، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه (المعروف بصحيح البخاري)، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، ٩ أجزاء، ج ٨ (بيروت: دار طوق النجاة، ٢٠٠١) ١١، الحديث رقم ٦٠١٨؛ مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري ت ٢٦١هـ، المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم (المعروف بصحيح مسلم)، تحقيق: نظر محمد الفارياحي، جزءان، ج ١ (الرياض: دار طيبة، ٢٠٠٥) ٤١، الحديث رقم ٤٧.

الآخر فليكرم ضيفه" الغني والفقير؛ بالبشر في وجهه، وطيب الحديث معه، وبالمبادرة بإحضار ما تيسر عنده من الطعام؛ من غير كلفة ولا إضرار بأهله، إلا أن يرضوا وهم بالغون عاقلون" (١).

والضيف لغةً: يشمل الواحد والجمع، من (أضفته وضيفته): إذا أنزلته بك ضيفاً، و (ضيفته وتضيفته): إذا نزلت عليه ضيفاً" (٢). والضيف هو النازل بك؛ كرجل مسافر نزل بك، فهذا صيف يجب إكرامه بما يعد إكراماً" (٣).

ومعنى الحديث: أن من التزم شرائع الإسلام تأكد عليه إكرام جاره وضيفه وبرهما لعظيم حقهما، كما أعلم به النبي صلى الله عليه وسلم، وأكد على عظيم رعايته في أحاديث كثيرة (٤). ومن فوائد هذا الحديث الشريف: وجوب إكرام الضيف بما يعد إكراماً" (٥).

ويقول ابن رجب في جامع العلوم والحكم: "ومما أمر به النبي صلى الله عليه وسلم المؤمنين: إكرام الضيف، والمراد: إحسان ضيفاؤه" (٦).

ويقول الأبشيهي: وأما آداب المضيف، فهو أن يخدم أضيفه، ويظهر لهم الغنى، ويسط الوجه؛ فقد قيل: النبشاشة في الوجه خير من القرى. قالوا: فكيف بمن يأتي بها وهو ضاحك" (٧).

وبعض الناس يظن أن إكرام الضيف يقتصر على إطعامه الطعام فحسب؛ لكن مفهوم الضيافة وإكرام الضيف في الإسلام أشمل من معنى الإطعام، وأوسع؛ إذ يدخل في إكرام الضيف ملاطفته، وإيناسه، وحسن استقباله،

(١) الهيثمي (شهاب الدين أحمد بن محمد بن علي بن حجر الشافعي ت ٩٧٤هـ)، الفتح المبين بشرح الأربعين، تحقيق: أحمد جاسم محمد المحمد وآخرون (جدة: دار المنهاج، ٢٠٠٨) ٣٢٣ - ٣٢٤.

(٢) الهيثمي، الفتح المبين، ٣٢٤.

(٣) محمد بن صالح العثيمين، شرح الأربعين النووية، سلسلة مؤلفات فضيلة الشيخ ٥٥ (الرياض، دار الثريا للنشر، ٢٠٠٤) ٢٠٢.

(٤) الهيثمي، الفتح المبين، ٣٢٤.

(٥) محمد العثيمين، شرح الأربعين النووية، ٢٠٣.

(٦) ابن رجب (زين الدين أبي الفرج عبد الرحمن بن شهاب الدين البغدادي ثم دمشقي ت ٧٩٥هـ)، جامع العلوم والحكم في شرح خمسين خمسين حديثاً من جوامع الكلم (القاهرة: دار الصفة، ٢٠٠٨) ١٦٣.

(٧) وقد ضمن شمس الدين البيهقي هذا الكلام بأبيات، فقال:

إذا المرء وافى منزلاً منك قاصداً	قراك وأرمتُهُ لديك المسالك
فكن باسمًا في وجهه متهللاً	وقل مرحباً أهلاً ويوم مبارك
وقدم له ما تستطيع من القرى	جولاً ولا تبخل بما هو هالك
فقد قيل بيت سالف متقدّم	تداوله زيد وعمرو ومالك
نبشاشة وجه المرء خير من القرى	كيف بمن يأتي به وهو ضاحك

الأبشيهي (بهاء الدين أبي الفتح محمد بن أحمد بن منصور ت ٨٥٤هـ)، المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق: إبراهيم صالح، ٣ أجزاء (بيروت: دار صادر، ١٩٩٩) ج ١، ٥٥٥.

والإقبال إليه بالوجه إذا تحدث... الخ^(١). ولعل من أوائل مظاهر إكرام الضيف: الترحيب به، ومن أشهر الكلمات المستخدمة في الترحيب بالضيف: كلمة "مرحباً".

ولما أتى وفد عبد القيس النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قال: من القوم، أو: من الوفد، قالوا: ربيعة، قال: مرحباً بالقوم، أو: بالوفد غير خزايا ولا ندامي^(٢). قال الحافظ ابن حجر -عند شرح الحديث المذكور-: وفيه دليل على استحباب تأنيس القادم، وقد تكرر ذلك من النبي صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، ففي حديث أم هانئ: "مرحباً بأم هانئ"، وفي قصة عكرمة بن أبي جهل: "مرحباً بالراكب المهاجر"، وفي قصة فاطمة: "مرحباً بابنتي"، وكلها صحيحة. وأخرج النسائي من حديث عاصم بن بشير الحارثي عن أبيه أن النبي صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قال له لما دخل فسلم عليه: "مرحباً وعليك السلام"^(٣).

وكانت عبارات الترحيب موجودة، ومألوفة في المجتمع المصري، ومما أوردته بعض المصادر من نصوص، جاء فيها لفظ "مرحباً": ما أورده المقرئ في اتعاظ الحنفا، في أحداث سنة ٥٦٤هـ، وهو يذكر بعض أحداث الدولة الفاطمية في مصر؛ حيث قال: "فلما عاد إلى شاور جهز إلى مري شمس الخلافة محمد بن مختار، فعندما دخل عليه قال له: مرحباً بشمس الخلافة، فقال: فمرحباً بالملك الغدار"^(٤). ويذكر ابن العماد الحنبلي، في شذرات الذهب، ضمن حديثه عن كمال الدين محمد بن علي القاهري الشافعي قاضي قضاة الشافعية بالديار المصرية (٨٤٦ - ٩٣٦هـ)، قوله: "قمر عليه سيدي إبراهيم المتبولي وهو ذاهب إلى بركة الحاج، فقال له: مرحباً بالشيخ كمال الدين شيخ الإسلام"^(٥). ومما ذكره الجبرتي، في عجائب الآثار، في أحداث عام ١١٣١هـ، ضمن حوار بين سالم بن حبيب والصنجدق ابن إيواظ، قوله: "... قال (سالم) له: نعم أتيت بكفني؛ إما أن تنتقم، وإما أن تعفو؛ فإننا ضقنا من الغربية، وما أنا بين يديك. فقال له (ابن إيواظ): مرحباً لك أحضر أهلك وعيالك... وأمر له بكسوة وشال، وكتب له أماناً، وأرسل به عبده"^(٦).

وفي أيامنا الحالية، في العصور الحديثة، يوجد الكثير من عبارات الترحيب المتداولة في المجتمع المصري^(٧).

(1) <http://www.assakina.com/alislam/15019.html> (17-5-2017)

(٢) البخاري، صحيح البخاري، ج ١، ٢٠، الحديث رقم ٥٣.

(٣) العسقلاني (شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد بن حجر الشافعي ت ٨٥٢هـ)، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، محمد فؤاد عبد الباقي، ١٣ جزء، ج ١ (بيروت: دار المعرفة، ١٩٦٠)، ١٣١.

(٤) المقرئ (تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر ت ٨٤٥هـ)، اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، تحقيق: جمال الدين الشيال، محمد حلمي محمد أحمد، ٣ أجزاء، ج ٣ (القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٩٦)، ٢٩٢.

(٥) ابن العماد الحنبلي (عبد الحي بن أحمد بن محمد العكري أبي الفلاح ت ١٠٨٩هـ)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق: محمود الأرنؤوط، ١١ جزء، ج ١٠ (بيروت: دار ابن كثير، ١٩٨٦)، ٣٠٧.

(٦) الجبرتي (عبد الرحمن بن حسن برهان الدين ت ١٢٣٧هـ)، تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ٣ أجزاء، ج ١ (بيروت: دار الجيل، د.ت) ٣٩١.

(٧) لعل من أشهر ألفاظ وعبارات الترحيب، في المجتمع المصري، في العصور الحديثة: ما يشتمل على لفظ "مرحباً"؛ وقد يُطَقُّ بالفصحى، ويستخدم عادة في المكاتبات والأحداث الرسمية، بألفاظ وعبارات متنوعة، منها: "مرحباً"، و "مرحباً بكم"، و "مرحباً بقدومكم"

وبعد مناقشة لفظ "مرحبًا"، نتساءل: هل هناك علاقة بين لفظ "مرحبًا"، وبين وظيفة هذا الكوب الذي كان يستخدم في تناول المشروب؟ ويتضح في هذه الكتابات ارتباطها من حيث المضمون باستخدام الكوب بشكل غير مباشر؛ وذلك من خلال أن الترحيب يكون بداية إكرام الضيف معنويًا، ثم يتم بعد ذلك إكرامه بأشكال أخرى من أشكال الإكرام: كالطعام، والشراب، وهذا الكوب يستخدم في تقديم المشروب للضيف. والحقيقة أن تسجيل عبارات تحمل لفظ ومعنى الترحيب بالضيف على كوب يوضع بداخله المشروب الذي يقدم لذات الضيف، ويعد إكرامًا عينيا له؛ يجعلنا نقول: كأن هذه الكتابات -ذات معنى الترحيب- قد أضافت مظهرًا آخر من مظاهر الحفاوة والإكرام للضيف، إضافة لمظاهر الحفاوة والإكرام الأخرى المعتادة في كثير من الأحيان من المضيف لضيفه، أو بعبارة أخرى: تشعنا هذه الكتابات بتنوع وتكامل مظاهر إكرام الضيف.

ويمكن مما سبق استنباط ما يلي:

- حض تعاليم الإسلام السمحة على إكرام الضيف.
- تعدد مظاهر إكرام الضيف؛ والتي تبدأ بالترحيب، ويليه مظاهر أخرى من الإكرام: كتقديم الطعام، والشراب.
- ارتباط لفظ "مرحبًا" -بشكل كبير- بإكرام الضيف، وبوجه خاص بأول مظاهر الإكرام.
- يتضح تأثير الوازع الديني في مضمون هذه الكتابات المنفذة على هذين الكوبين (موضوع الدراسة).
- كانت عبارات الترحيب ولا تزال موجودة، ومتداولة، ومألوفة في ثقافة المجتمع المصري.
- ارتباط عبارات الترحيب المنفذة على الكوبين (موضوع الدراسة) باستخدامهما.

"يا سيدي": يا: هي أداة نداء. سيدي: في اللغة: السَيِّدُ يطلق على الرب، والمالك، والشريف، والفاضل، والكريم، والحليم، ومُحْتَمِلٌ أذى قومه، والزوج، والرئيس، والمقدم، وأصله من سادَ يَسُودُ فهو سَيِّودٌ^(١). وسَيُّود، مشتق من السؤدد، ومعناه: الشرف^(٢). وساد القوم: صار سيدهم^(٣).

والسيد: لقب إجلال واحترام^(٤). وقد أطلق كلقب عام على الأجراء من الرجال، واصطلاح على إطلاقه على أبناء على بن أبي طالب رضي الله عنه، وكثيرا ما كان يلحق في هذه الحالة "بالشريف"؛ فيقال: "السيد الشريف"^(٥)؛

...الخ، كما يُنطق بالعامية، بألفاظ وعبارات متنوعة، تبعًا لتركيبة وخصائص اللهجات المصرية، ومنها: "مَرْحَب"، و "مَرَّحِب"، و "يا مرحبًا"، و "يا أَلْف مَرْحَب" ... الخ.

(١) فقلبت الواو ياءً لأجل الياء الساكنة قبلها، ثم أُدغمت، انظر: ابن منظور، لسان العرب، ج٣، مادة (سود)، ٢٢٤، ج٣، مادة (سيد)، ٢٣١.

(٢) مصطفى عبد الكريم الخطيب، معجم المصطلحات والألقاب التاريخية (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٦)، ٢٦٣.

(٣) قتيبة الشهابي، معجم ألقاب أرباب السلطان في الدول الإسلامية من العصر الراشدي حتى بدايات القرن العشرين (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٥)، ٥٢.

(٤) قتيبة الشهابي، معجم ألقاب أرباب السلطان، ٥٢.

(٥) حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار (القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ٣٤٥.

فأصبح هذا اللقب من ألقاب التعظيم في العصر الإسلامي، لكل من ينتمي إلى البيت النبوي، عن طريق علي وفاطمة رضي الله عنهما؛ لما في هذا النسب من الفضل، والسؤدد، وشريف المحتد^(١).

وقد نعت بلقب "السيد" ولاية دمشق في القرنين الخامس والسادس الهجريين/ الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين، ولعله انتقل من هناك إلى مصر مع بدر الجمالي، الذي ولى دمشق قبل قدومه إلى مصر. وصار "السيد" لقباً عاماً على أصحاب السلطان الحقيقي في مصر؛ منذ بدر الجمالي حتى نهاية عصر المماليك^(٢).

على أن هذا اللقب كان يستعمل في المكاتبات الإخوانية، وفي غيرها من النقوش لغير السلطان؛ فكان يطلق على أولاد السلطان، أو أفراد البيت المالكي، أو حتى أولاد الأمراء منذ بداية العصر الأيوبي^(٣).

وكان "السيد" يضاف إلى لقب ضمير المتكلم الجمع؛ فيقال "سيدنا". وكان لفظ "سيدنا" يستعمل في مخاطبة أئمة رجال السياسة، والعلم، والدين؛ فكان يخاطب به الخلفاء؛ حتى كاد أن يقتصر عليهم -دون غيرهم- في بعض العصور. ومن نماذج إطلاق لقب "سيدنا" على أجلاء رجال الدين والصالحين: ما ورد من تلقيب الشيخ شرف الدين بن أبي عصرون، في كتاب من إنشاء القاضي الفاضل، عن صلاح الدين بتاريخ سنة ٥٦٩هـ؛ حيث جاء فيه "... وسيدنا الشيخ أولى من أطلق لسانه الذي تغمد له السيوف وتجرد ...". وكانت مخاطبة رجال الدين بـ "سيدنا" شائعة؛ مما حدا بابن شيث -صاحب كتاب "معالم الكتابة"، في أواخر العصر الأيوبي- إلى النصح بإضافة لقب "مولانا" إلى "سيدنا" في حالة مخاطبة السلاطين؛ حتى لا يلتبس برجال الدين. ومن أمثلة ورود لقب "سيدنا" في النقوش للسلاطين: إطلاقه على السلطان الملك الأشرف شعبان، في نقش بتاريخ سنة ٧٧٠هـ، في مدرسة "سيدنا السلطان". وكانت النسبة إلى "سيدنا"، أو إلى "السيد" هي "السيدي"، وكانت تستعمل في العصر المملوكي، وكان يسري عليها ما يسري على اللقب المجرد^(٤).

وفي أواخر عهد المماليك البحرية وأول عهد المماليك الشراكسة أصبحوا يطلقون لقب "سيدي" على أفراد الأسرة المالكة^(٥).

(١) مصطفى الخطيب، معجم المصطلحات، ٢٦٣. ومن استعماله في هذا المعنى على الآثار: إطلاقه على (معاذ بن داود بن محمد بن عمر بن الحسن بن علي بن أبي طالب)، في نص جنائري، بتاريخ شهر ربيع الأول سنة ٢٩٥هـ، على باب زاوية سيدي معاذ بالقاهرة، حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ٣٤٥-٣٤٦.

(٢) فكان لقب "السيد الأجل" يطلق على أمراء الجيوش في العصر الفاطمي، كما ثبت ذلك من المراجع التاريخية، ومن نسخ المكاتبات الرسمية، ومن النقوش على الآثار، ثم صار لقب "السيد" ضمن ألقاب صلاح الدين، ومن خلفه من ملوك الأسرة الأيوبية، وبعد ذلك ورثه سلاطين المماليك، ولقد اعتبره كتاب المماليك من ألقاب السلاطين؛ حتى حظروا استعماله في المكاتبات السلطانية؛ أي أنه لا يجوز أن يخاطب به السلطان أحداً من الخاضعين تحت أمره، حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ٣٤٧.

(٣) ولقد كتب القاضي الفاضل لصلاح الدين عن أولاده كتاباً جاء فيه "... وعاقبة شملت مولينا وأولاده السادة أطاب الله الخبر إليهم عن المولى ..."، وكذلك أطلق لقب "السيد" على أيوب والد صلاح الدين، في نقش بتاريخ سنة ٥٨٣هـ، على قطعة من الحجر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ٤٥٨، حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ٣٤٧.

(٤) حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ٣٤٨-٣٤٩.

(٥) محمد أحمد دهمان، معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٠)، ٩٣-٩٤.

كما استخدم لقب "السيد" أيضاً عند أرباب الطرق الصوفية؛ فقيل: "السيد أحمد الرفاعي"، و "السيد أحمد البدوي"^(١).

وكان لقب "السيد" يحرف عند العامة إلى "سيدي"^(٢).

وقد ورد هذا اللقب على بعض المنتجات التطبيقية في العصر العثماني، بصيغ مختلفة، منها: (السيد)، و (سيدي)، كما ورد مركباً، مثل: "سيد الأنام"، والمعنيُّ به هنا سيدنا محمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام؛ فنرى لقب "السيد" مسجلاً بقاعدة شمعدان نحاسي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، يرجع إلى عام ١٢٥٤هـ/ ١٨٣٨م، ضمن كتابة نصها: "١. عبده عنبر أغا خادم الحرم الشريف النبوي وخليفة ٢. السيد علي البكري أوقف وحبس وتصدق بهذا ٣. الشمعدان لا يباع ولا يرهن ولعنة الله على من باعه أو رهنه ٤. والله خير الشاهدين ربنا تقبل منا إنك أنت السميع العليم ٥. ١٢٥٤ ٦. وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم"، كما نرى لقب "سيدي" مسجلاً بقاعدة شمعدان نحاسي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، يرجع إلى عام ١٢٤٩هـ/ ١٨٣٣م، ضمن كتابة نصها: "وقف الحاج مصطفى البكري على مقام سيدي علي البكري ١٢٤٩"^(٣).

وفي أيامنا (في العصور الحديثة)، أصبح لفظ "سيد" من الدارج على الألسنة، يتخاطب به الناس من باب التهذيب على اختلاف المشارب والطبقات^(٤).

وتُظهر عبارة "يا سيدي" -المنفذة على هذين الكوبين- وكأن هناك خطاب من شخص أقل سنًا، أو علمًا، أو منصبًا، أو وجهةً... إلخ، لشخص آخر أعلى منه سنًا، أو علمًا، أو منصبًا، أو وجهةً... إلخ.

وقد يكون هذا اللقب "سيدي" ضمن عبارة: "يا سيدي" ناتجًا عن تأثير العامل الديني؛ فقد حض الإسلام على تقدير وتبجيل الصغير للكبير؛ فعن عبد الله بن عمرو بن العاص رضي الله عنهما قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "ليس منا من لم يرحم صغيرنا ويوقر كبيرنا"^(٥)، ويلفظ آخر: "من لم يرحم صغيرنا، ويعرف حق كبيرنا، كبيرنا، فليس منا"^(٦). ونستنبط من ذلك أن عبارة: "يا سيدي" -كعبارة تقدير، واحترام، وإجلال- تحمل في طياتها قيمة أخلاقية مستمدة من تعاليم الإسلام السمحة، التي تحض على احترام الصغير للكبير.

(١) ربما من باب الدلالة على انفراد كل شيخ بأمر طريقته، مصطفى الخطيب، معجم المصطلحات، ٢٦٣.

(٢) حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ٣٤٨.

(٣) ناصر الحارثي، تحف الأواني، ١٥١-١٥٢، ١٧٥-١٧٦، ٢١٦، نقش رقم ١٠، ٤١، ٤٢، لوحة رقم ١٩٩، ٢١٦، ٢١٨، شكل رقم ٥٦، ٨٧، ٨٨.

(٤) مصطفى الخطيب، معجم المصطلحات، ٢٦٣.

(٥) البخاري (أبي عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة ت ٢٥٦هـ)، الأدب المفرد، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي (بيروت: دار البشائر الإسلامية، ١٩٨٩)، ١٣٠-١٣١، الحديث رقم ٣٥٨.

(٦) البخاري، الأدب المفرد، ١٢٩، الحديث رقم ٣٥٤.

أما عن عبارة: "مرحبًا يا سيدي" كاملة، ففي ضوء ما استطعت الوصول إليه من نماذج المنتجات التطبيقية الإسلامية المشتملة على كتابات، فإنني لم أجد نماذج لها ترجع إلى الفترة منذ بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر العثماني في مصر (٢١ - ١٢١٣هـ / ٦٤١ - ١٧٩٨م).

وهذه النماذج من عبارات الترحيب بصيغة: "مرحبًا يا سيدي" - المشكل كل منها على هيئة تشكيل طغراني على هذين الكوبين النحاسيين - تعتبر من أقدم النماذج الواصلة إلينا من عبارات الترحيب.

وقد وجدت عبارة ترحيب، منقذة على المحراب الخشبي الخاص بالخدويوي إسماعيل، بقصر الجزيرة، ١٢٨٣هـ / ١٨٦٦م، منقذة بخط الثلث، ونصها: "مرحبًا بالزائر^(١)".

ولقد استمر تسجيل معنى الترحيب، الموجود ضمن عبارة: "مرحبًا يا سيدي"، - وإن كان بألفاظ أخرى - على بعض المنتجات التطبيقية في العصر الحديث؛ فيمكننا أن نشاهد أحيانًا على بعض أدوات الشرب الخاصة بتناول الشاي، كالأكواب (Mugs)، عبارة ترحيب، بصيغة: "أهلاً وسهلاً"^(٢).

وفيما يتعلق بنوعية أو تصنيف هذا النوع من العبارات (عبارات الترحيب)؛ أو بعبارة أخرى: إدراجها ضمن غرض من أغراض الكتابات المنقذة على المنتجات التطبيقية الإسلامية، فيمكن إدراجها ضمن الكتابات ذات الطابع الاجتماعي.

والمقصود بالعبارات ذات الطابع الاجتماعي: هي تلك العبارات التي تُنبأ عن مجموعة من الأقوال المتوارثة في المجتمع، والتي قد لا تخضع في بعض الأحيان لقواعد اللغة العربية. وقد أوضحت لنا هذه العبارات ذات الطابع الاجتماعي أو الشعبي بعضًا من ثقافة المجتمع، التي كانت سائدة في الفترات التي قيلت فيها^(٣). وقد تعددت مضامين الكتابات المنقذة على المنتجات التطبيقية الإسلامية بوجه عام، ومن هذه المضامين: الكتابات الدينية، والكتابات الدعائية، والكتابات التسجيلية، ومن هذه المضامين أيضًا - وإن كانت قليلة بمقارنة بالأغراض السابقة -: العبارات ذات الطابع الاجتماعي، والتي تندرج ضمنها عبارات الترحيب، وإن كان ظهور عبارات الترحيب على المنتجات التطبيقية الإسلامية في مصر قبل العصر العثماني يكاد يكون نادرًا.

وقد سُجّلت العبارات ذات الطابع الاجتماعي على بعض نماذج المنتجات التطبيقية الإسلامية في مصر؛ سواء كانت العبارة بكاملها ذات طابع اجتماعي، أو جزء منها فقط، ومن ذلك: على مسرحة من الفخار غير المطلي، من العصر الأموي، من القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، توجد عبارة

(١) حسام حامد مصطفى هزاع، "أشغال الخشب في عمائر القاهرة المدنية في القرن التاسع عشر دراسة أثرية فنية"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الإرشاد السياحي، كلية السياحة والفنادق، جامعة حلوان، ٢٠٠٧)، مج ٢، لوحة رقم ١٢.

(٢) كما وجدت في العصور الحديثة، عبارة: "أهلاً وسهلاً"، على أدوات أخرى، لا تستخدم في الشرب، كبعض أكياس التسوق، ويمكن القول إن هذه الظاهرة في العصور الحديثة قد تكون استمرارًا لما شاهدناه على الكوبين النحاسيين (موضوع الدراسة)، وغيرهما من نماذج المنتجات التطبيقية الإسلامية المعاصرة لهما، والتي اشتملت على عبارات ترحيب.

(٣) أيمن مصطفى إدريس، "العلاقة بين النص والوظيفة على الفنون التطبيقية الإسلامية في مصر منذ بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي (٢١ - ٩٢٣هـ) (٦٤١ - ١٥١٧م)"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٠) ١٧٩.

نصها: "اسرج سراج لا ينظف وينر لطفك"^(١)، وعلى مشط من الخشب، من مصر، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، توجد عبارة نصها: "أنا مشط عملت للتسريح/ لا أسرح إلا لكل مليح"^(٢)، ومنها: كتابات تحتوي على أغانٍ طريفة، من الفن الشعبي، والتي انتشرت كثيرًا؛ وخاصة على المناديل، وأغطية رؤوس السيدات في العصر العثماني، كما يتضح في قالب خاص بطباعة الأقمشة؛ حيث توجد عليه كتابة نصها: "تعاليلي يا بطة و (أ) نا مالي هيه"^(٣).

ب: الزخارف (النباتية والهندسية): فيما يتعلق بالتصميم الزخرفي على هذين الكوبين النحاسيين، فيشتمل الكوب الأول على ستة أشرطة زخرفية؛ بينما يشتمل الكوب الثاني على سبعة أشرطة زخرفية، وقد قام الفنان بتقسيم التصميم الزخرفي -عامة- لكل كوب إلى أشرطة زخرفية أفقية كبيرة، وأشرطة زخرفية أخرى أصغر في المساحة، وقد اشتمل الشريط الأفقي الكبير (الشريط الرابع من أسفل على كلا الكوبين) على الزخرفة الكتابية؛ التي تتضمن عبارات ترحيب، مشكلة في هيئة تشكيلات طغرانية، وتتبادل الزخرفة الكتابية مع زخارف أخرى: نباتية، وهندسية. كما جعل الفنان الشريطين الثاني والسادس -وهما اللذان يليان الشريط الكبير من حيث المساحة- متماثلين بشكل شبه كلي؛ على الكوبين بوجه عام، وعلى كل كوب، على حدة، بوجه خاص؛ حيث تتشابه العناصر الزخرفية المنفذة عليهما بشكل شبه تام. وقد وزع الفنان العناصر الزخرفية في كل شريط من هذه الأشرطة الأربعة بشكل مكرر. كما أن الأشرطة: الأول، والثالث، والخامس على الكوبين، إضافة إلى الشريط السابع على الكوب الثاني - والتي تعتبر أصغر الأشرطة من حيث المساحة - متماثلة بشكل شبه كلي على الكوبين بوجه عام، وعلى كل كوب، على حدة، بوجه خاص؛ حيث تتشابه العناصر الزخرفية المنفذة عليها بشكل شبه تام (اللوحات ١ - ٨)، (الشكلان ٢، ٤).

وفكرة زخرفة التحفة بأشرطة كبيرة وصغيرة موجودة في الكثير من المنتجات التطبيقية الإسلامية؛ فنراها على علبة أسطوانية من النحاس، باسم أيدير الأشرفي -حاكم حلب- من العصر المملوكي، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس^(٤)، وعلى طست من النحاس المكفت بالفضة، من العصر المملوكي، صنع في دمشق، للسلطان الصالح نجم الدين أيوب، القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، محفوظ بمتحف فريير جاليري للفن^(٥)، كما نراها

(١) رقم السجل ٣٣٩٧، مرفت عبد الهادي عبد اللطيف، "المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي من خلال مجموعة متحف الفن الإسلامي"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٩) ١٠٠-١٠١.

(٢) رقم السجل ٤٩١٩، أحمد عبد الرازق أحمد مصطفى، المرأة في مصر المملوكية، سلسلة تاريخ المصريين، رقم ١٤٦ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩) ١٥٩-١٦٠، وحاشية رقم ٣٥٢؛ فائزة محمود عبد الخالق الوكيل، الشوار جهاز العروس في مصر في عصر سلاطين المماليك (القاهرة: دار نهضة الشرق، ٢٠٠١) ٤٨٧، لوحة ١٥٩، ١٦٠.

(٣) علي أحمد الطائش، "المنسوجات في مصر العثمانية دراسة أثرية فنية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥)، ٢٠٠، اللوحتان ٢٥، ٢٦.

(4) David S. Rice, "Studies in Islamic metal work IV", *bulletin of the School of Oriental and African studies* 15, No.3 (1953): 494- 498, pls. 1-4, fig. 4.

(5) Yeomans, the art and architecture of Islamic Cairo, 167.

على قطعة من نسيج الحرير، من العصر المملوكي، عهد الناصر محمد بن قلاوون (٦٩٣- ٧٤١هـ/ ١٢٩٣- ١٣٤١م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١).

وقد استخدم الفنان التكرار^(٢) في بعض العناصر الزخرفية، في أكثر من موضع على الكوبين؛ لتحقيق قيمة جمالية؛ فاستخدم التكرار العادي، كما في الوحدات البيضاوية الشكل، المنفذة بالنقط، وذلك في الأشرطة: الأول، والثالث، والخامس في الكوبين، إضافة للشريط السابع في الكوب الثاني. كما استخدم التكرار المتبادل في بعض المواضع؛ حيث استخدم وحدة زخرفية كبيرة تتبادل مع جزء آخر، وذلك في الشريطين الثاني والسادس من كلا الكوبين (اللوحات ١، ٣، ٥، ٧).

والملاحظ أن الفنان قد حرص على جعل الشريط الأفقي -الذي يشتمل على الكتابات المتضمنة عبارات الترحيب- هو أكبر الأشرطة، مع جعل الأشرطة الأخرى -العلوية والسفلية- أصغر منه في المساحة، كما حرص أيضاً على تنفيذ عبارات الترحيب بحروف كبيرة بشكل واضح، وتنفيذ الزخارف الأخرى -النباتية والهندسية- بحجم كبير (اللوحات ١، ٣، ٥، ٦)، (الشكلان ٢، ٤)؛ وكأن الفنان قد أراد أن يوجه عيني من ينظر إلى هذا الكوب نحو هذا الشريط الأفقي الكبير بوجه عام، ونحو الكتابات المتضمنة عبارات الترحيب بوجه خاص.

ويمكن تناول الزخارف النباتية والهندسية، المنفذة على هذين الكوبين النحاسيين، بالدراسة والتحليل، كما يلي:

بالنسبة للأشكال البيضاوية (اللوحتان ٢، ٥)، فهي من الأشكال الهندسية التي نفذت بكثرة على الكثير من المنتجات التطبيقية الإسلامية؛ حيث نجدها منفذة على قطعة من نسيج الحرير، من مصر أو سوريا، العصر المملوكي، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف كليفلاند للفن^(٣)، وعلى طاسة خضة من النحاس الأحمر، مؤرخة بسنة ٩٥٩هـ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث يتوسط قاع الطاسة منطقة غائرة، ويتوسط هذه المنطقة أربع مناطق بيضاوية تشبه شكل البخارية^(٤)، ونجدها على مبخرة مصنوعة من الفضة، من العصر العثماني، القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف قصر المنيل بالقاهرة؛

(1) Louise W. Mackie, "Toward an understanding of Mamluk silks: national and international considerations", *Muqarnas* 2, the art of the Mamluks (1984): 133, pl. 9.

(2) التكرار: هو من أهم قواعد الزخرفة، ويتكرر أي عنصر أو وحدة زخرفية: طبيعية كانت أم اصطناعية؛ نحصل على تكوين زخرفي بديع، حتى لو لم يكن ذلك العنصر في حد ذاته جميلاً، والتكرار على أنواع: التكرار العادي: وفيه تتجاوز الوحدات الزخرفية في وضع ثابت متناوب، والتكرار المتعكس: وفيه تتجاوز الوحدات الزخرفية في أوضاع متعكسة؛ تارة إلى الأعلى، وتارة إلى الأسفل، وإلى اليمين واليسار، في تقابل وتعكس، والتكرار المتبادل: وهو استخدام اشتراك وحدتين زخرفيتين مختلفتين في تجاور؛ الواحدة تلو الأخرى، عبد الكريم جاسم محمد الدليمي، "القيم الجمالية للزخرفة الإسلامية في جامع الكوفة الكبير"، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج ١٧، عدد ٢ (٢٠٠٩) ٥٠١.

(3) Anne E. Wardwell, "Flight of the phoenix: crosscurrents in late Thirteenth- to Fourteenth-Century silk patterns and motifs", *the Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 74, No. 1, (1987): 18-19, figs. 21 and 21A.

(4) رقم السجل ٣٢١٣، محمد عبد الحفيظ، أشغال المعادن، ٢٩٩، لوحة رقم ٦٩-٧٣.

حيث توجد مناطق بيضاوية متوسطة الحجم متكررة على السطح كله، وذلك بتأثير من فني الباروك والروكوكو الأوروبيين^(١).

وبالنسبة لرسوم الأهلة (لوحة رقم ٦)، (الشكلان ١٠، ١١)، فقد ظهر الهلال كعنصر زخرفي لأول مرة في الفنون الإسلامية مع نجمة خماسية على الدراهم التي ضربها كل من معاوية وزياد ابني أبي سفيان، ويزيد بن معاوية، وعبد الملك بن مروان على الطراز الساساني، واستمر ظهوره على السكة حتى العصر المملوكي؛ حيث وجد ضمن العناصر المنقوشة على عملة السلطان الظاهر بقوق (٧٨٧ - ٨٠١ هـ / ١٣٨٥ - ١٣٩٨ م)، وابنه الناصر فرج (٨٠١ - ٨٠٨ هـ / ١٣٩٨ - ١٤٠٥ م)، كما وجد ضمن زخارف سروج الخيل الملكية في فارس، ومنها انتقل إلى سروج الخيل الفاطمية في مصر، طبقاً لما وجد في مخلفات الظاهر لإعزاز دين الله (٤١١ - ٤٢٧ هـ / ١٠٢١ - ١٠٣٦ م)، واستعمل في ذات الحقل أيضاً خلال العصرين السلجوقي والعثماني^(٢). ونجد شكل الهلال على بعض أدوات التجميل، مثل: قنينة لحفظ العطور، من البلور الصخري، العصر الفاطمي، القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٣). وفي العصر المملوكي^(٤) كان الهلال من العناصر التي نفذت بكثرة على المنسوجات المملوكية، ومن ذلك: رسم الهلال على قطعة من نسيج الحرير، من مصر أو سوريا، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف كليفلاند للفن، وكذلك على سترة من نسيج الحرير، من مصر أو سوريا، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٥). وكان الهلال من الرموز الموجودة على العلم العثماني^(٦)، وكذلك على العلم المصري في عصر أسرة محمد علي باشا^(٧). ويُعد الهلال من أبرز العناصر المستخدمة في الفنون التطبيقية عامة، والفن

(١) رقم السجل ٢٧٣، نادية علي حسن أبو شال، "المبخر في مصر الإسلامية دراسة حضارية وأثرية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤) ٨٤.

(٢) عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ٣١٧.

(٣) رقم السجل ١٤٧١٨، انظر: أحمد ممدوح حمدي وآخرون، معرض الفن الإسلامي من ٩٦٩م إلى ١٥١٧م (القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٦٩) ٥١.

(٤) ويقصد به في العمارة المملوكية ما هو على شكل هلال؛ سواء كان من حديد، أو نحاس، ويوضع فوق الحلية النحاسية أو الحديدية، أعلى القباب والمآذن؛ فيرد في الوثائق: "خوذة القبة بهلال نحاس"، و"القبة مغلفة بالرصااص يعلوها هلال"، محمد محمد أمين، ليلي علي إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية (القاهرة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٠) ١٢٠.

(5) Wardwell, "Flight of the phoenix": 18, 20, figs. 20, 22 and 22A.

(٦) انظر: أحمد تيمور، تاريخ العلم العثماني (القاهرة: د.ت)، ٨-١٢؛ منى محمد بدر، "الأعلام الإسلامية منذ ظهور الإسلام وحتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) بالتطبيق على صور المخطوطات"، مجلة كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، عدد ٦، ج ١ (١٩٩٦) ٤٣٥.

(٧) انظر: أحمد تيمور، تاريخ العلم العثماني، ١٤-١٨؛ إبراهيم إبراهيم عامر، "دراسة ونشر لمجموعة من المشكاوات الزجاجية من عهد عهد أسرة محمد علي"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، عدد ٩ (١٩٩٨) ٢٩٢-٢٩٣؛ مرفت عبد الهادي عبد اللطيف، "الزجاج التركي العثماني من خلال مجموعة متاحف القاهرة دراسة أثرية فنية"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤)، ١٢٧.

العثماني خاصة^(١)، ومن النماذج التي نجد عليها شكل الهلال: صنجة ميزان قباني، مصنوعة من النحاس الأصفر والحديد، من مصر، مؤرخة بعام ١١٩٠هـ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث نجد أشكال عقود متجاورة، ثلاثية الفصوص، يفصل بينها تكوين زخرفي بهيئة قبة يعلوها هلال^(٢)، وعلى مبخرة مصنوعة من الفضة المطلية بالذهب، ترجع إلى أواخر القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف قصر المنيل بالقاهرة؛ حيث تصل بين كل رجل وأخرى من أرجل المبخرة حلية على شكل الهلال، ومثبت بأعلى الأرجل حلية هلالية الشكل^(٣).

ونرى في الكوب الثاني (موضوع الدراسة) أن كل تشكيل طغراني موضوع بداخل رسم هلال (اللوحات ٥ - ٧)، (الشكلان ١٠، ١١)، ومن النماذج التي نجد فيها ما يشبه ذلك: صينية من خزف البورسلين، بوسطها رسم هلال، يضم بداخله تشكيلاً طغرانياً باسم السلطان عبد العزيز بن محمود (١٢٧٧ - ١٢٩٣هـ / ١٨٦١ - ١٨٧٦م)، وهذه الصينية محفوظة بمتحف قصر المنيل بالقاهرة^(٤)، وإن كان التشكيل الطغراني الأخير يتميز بصغر الحجم، كما أنه أنه أكثر إتقاناً من الأول.

وبالنسبة لأنصاف المراوح النخيلية (اللوحتان ١، ٥)، (الأشكال ١٥ - ١٧)، فهي من الأشكال النباتية التي كثر تمثيلها على العديد من المنتجات التطبيقية الإسلامية؛ ونجدها منفذة بشكل يتشابه -كثيراً- مع نظيرتها على الكوبين (موضوع الدراسة)، وذلك على كوب من الزجاج المزخرف بالبريق المعدني، باسم الأمير عبد الصمد بن علي، من العصر العباسي، القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٥)، كما نجدها على دورق من البلور الصخري، من صناعة مصر، العصر الفاطمي، القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن^(٦). وقد كانت رسوم أنصاف المراوح النخيلية من أهم الزخارف التي التي ازدان بها الكثير من الأواني والبلاطات الخزفية المملوكية خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين/ الرابع عشر

(١) راوية عبد المنعم محمد خليل، "أدوات الزينة التركية في ضوء مجموعتي متحف المنيل ومتحف المجوهرات الملكية بالإسكندرية «دراسة فنية أثرية»"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤)، ٢٩٤.

(٢) رقم السجل ٩٩٠٢، انظر: محمد عبد الحفيظ، أشغال المعادن، ٣١٥.

(٣) رقم السجل ٢٦٧، نادبة أبو شال، المبخرة في مصر، ١٨٥ - ١٨٦.

(٤) محمد بيومي، الطغراء العثمانية، لوحة رقم ٤٠٦.

(٥) رقم السجل ٢٣٢٨٤، انظر: عبد الرؤوف علي يوسف، الزجاج، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها (القاهرة: مؤسسة الأهرام، ١٩٧٠)، ٣٣٢، شكل رقم ٨١.

(6) M. H. Longhurst, "Some crystals of the Fatimid period", the *Burlington Magazine for connoisseurs* 48, No. 276 (1926): pl. 1A; Yeomans, the art and architecture of Islamic Cairo, 90;

زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٧٤٣.

والخامس عشر الميلاديين، وقد تنوعت رسوماتها^(١)؛ فنجدها -على سبيل المثال- على قاع إناء من الخزف المرسوم تحت الطلاء، تقليد البورسلين الصيني، من مصر، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٢)، ونجدها منقذة على مقلمة من النحاس المكفت بالفضة، محفوظة بمجموعة كبير، من القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي؛ حيث يزخرف الجزء الذي يربط بين الغطاء والمقلمة أنصاف مراوح نخيلية^(٣).

وبالنسبة للأشكال اللوزية (اللوحتان ٧، ٨)، (شكل رقم ١٦)، فقد وجدت منقذة على طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من العصر الفاطمي، القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، باسم غبن قائد قواد الحاكم بأمر الله، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٤)، وعلى عباءة من نسيج الحرير المطرز بالذهب، من مصر أو سوريا، العصر المملوكي، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف كليفلاند للفن^(٥)، وعلى قطعة من نسيج الحرير، من العصر المملوكي، عصر الناصر محمد بن قلاوون، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظة بالقسم الإسلامي من متاحف برلين^(٦)، وعلى علبة من النحاس المكفت بالفضة، من العصر العثماني، القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف بيت الكريتلية؛ حيث يزخرف العلبة ثلاثة أشرطة أكبرهم الشريط الأوسط؛ الذي يحتوي على زخارف نباتية قوامها أربع أوراق رمحية، وتكوّن كل أربعة منها شكلاً لوزياً، كما يزخرف الغطاء أشكال لوزية تشبه تلك الموجودة على جوانب العلبة^(٧).

وبالنسبة للأوراق الرمحية والمديبية (لوحة رقم ٤)، (شكل رقم ١٥)، فنجدها على نماذج عديدة، ومن ذلك: على مبخرة من النحاس المكفت بالذهب والفضة، من العصر المملوكي، القرنين السابع والثامن الهجريين/ الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث يوجد رسم لورقة شجر على هيئة سنان الرمح^(٨)، وعلى علبة من النحاس المكفت بالفضة، من العصر العثماني، القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف بيت الكريتلية؛ حيث يزخرف العلبة ثلاثة أشرطة أكبرهم الشريط الأوسط الذي

(١) وكانت ترسم بالألوان على أرضية بيضاء أو غير بيضاء، أو تحجز هذه المراوح بلون البطانة على أرضية ملونة، عبد الخالق الشيخة، التأثيرات المختلفة على الخزف، ٣٠٧، واللوحات أرقام (١٥ - أ)، (١٨٥ - أ)، (٩٦ - ب)، (١٠٤ - ب)، (١٢٣ - ب)، (١٥٦ - أ)، (١٥٩ - ب).

(٢) رقم السجل ٥/٥٣٥٥، عبد الخالق الشيخة، التأثيرات المختلفة على الخزف، ٤٢٢، لوحة رقم (٥٢ - ب).

(٣) محمد عبد الحفيظ، أشغال المعادن، ٣١٤، لوحة رقم ٩٢.

(4) Marilyn Jenkins, "The palmette tree: a study of the iconography of Egyptian lustre painted pottery", *Journal of the American Research Center in Egypt* 7, (1968), fig. 1.

(5) Wardwell, "Flight of the phoenix": 22, fig. 27; Yeomans, the art and architecture of Islamic Cairo, 175.

(6) Mackie, "Toward an understanding of Mamluk silks": 140, fig. 3.

(٧) رقم السجل ٥٢٨، محمد عبد الحفيظ، أشغال المعادن، ٢٩٧، لوحة رقم ٦٧.

(٨) رقم السجل ٢٤٠٧٨، نادية أبو شال، المبخرة في مصر، ١٤٥ - ١٤٨.

يحتوي على زخارف نباتية قوامها أربع أوراق رمحية^(١)، وعلى مبخرة مصنوعة من الفضة المطلية بالذهب، من صناعة مصر، العصر العثماني، ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف قصر المنيل بالقاهرة؛ حيث يزين البدن أوراق مسننة تتخذ الهيئة الرمحية^(٢).

أما عن الزخرفة الجزاجية (لوحة رقم ٨)، وتسمى (جزاج)، أو (دالات)^(٣)، أو زخرفة الانكسارات، كما ذكرها البعض^(٤)، ويطلق عليها أهل الصنعة المحدثون اسم: (موج البحر)^(٥). وهي وحدة هندسية عبارة عن خطوط منكسرة، أو متعرجة تنفذ بالتكرار: أفقيًا، أو رأسيًا^(٦). وتعتبر من أهم عناصر الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي، الإسلامية، وظهرت أقدم نماذجها بواجهة قصر المشتى (١٢٥ - ١٢٦ هـ / ٧٤٣ - ٧٤٤ م)، كما ظهرت ضمن زخارف منبر جامع القيروان (٢٤٨ هـ / ٨٦٢ م)^(٧)، ونراها على العديد من نماذج المنتجات التطبيقية الإسلامية، ومن ذلك: على جرة من الفخار، من مصر، في العصر الفاطمي، القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن^(٨). وكانت الخطوط المنكسرة والمنحنية من أنواع الزخارف الهندسية التي انتشرت على العديد من نماذج المنسوجات العثمانية، كما كانت هذه الزخرفة طرازًا فنيًا قائمًا بذاته في كسوتي الكعبة المشرفة، والحجرة النبوية المشرفة إبان العصر العثماني^(٩)، ومن ذلك: قطعة من نسيج الكسوة الداخلية للكعبة المشرفة، من مصر، القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف كلية الآثار، جامعة القاهرة^(١٠). كما نجد أشكالًا جزاجية منقذة على باب خشبي ذي مصراعين، في الواجهة الجنوبية على شارع السيوفية، من سبيل أم عباس ١٢٨٤ هـ / ١٨٦٧ م^(١١).

(١) رقم السجل ٥٢٨، محمد عبد الحفيظ، أشغال المعادن، ٢٩٧، لوحة رقم ٦٧.

(٢) رقم السجل ١٢٣٠، نادية أبو شال، المبخرة في مصر، ١٧٨ - ١٨٠.

(٣) انظر: علي الطابيش، المنسوجات في مصر العثمانية، ٢٠١؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية (القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٣)، ١٥٨، ٣٠٦.

(٤) كما ذكر أيضًا أنه من الأفضل تسمية المتعرجة منها باسم: (موج البحر)، أما المنكسرة فمن الأفضل تسميتها: (الأفق)؛ لأن انكساراتها تعبر عن ذلك؛ ولذلك وردت رسومها بكثرة في منائر الجوامع والمساجد، وبخاصة في العصر العثماني، انظر: ناصر الحارثي، تحف الأواني، ٣١٨.

(٥) انظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ١٥٨، ٣٠٦.

(٦) انظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ٣٠٦؛ ناصر الحارثي، تحف الأواني، ٣١٨.

(٧) فريد شافعي، "الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج ١٤، ج ٢ (١٩٥٢) ٨٥.

(٨) Yeomans, the art and architecture of Islamic Cairo, 88.

(٩) انظر: علي الطابيش، المنسوجات في مصر العثمانية، ١٨٦، لوحة رقم ١٢٩، ١٣٣ - ١٣٦.

(١٠) انظر: ربيع خليفة، فنون القاهرة، ٢٨٦، لوحة رقم ٩٢.

(١١) حسام هزاع، أشغال الخشب، ١٩١، لوحة رقم ١٩١.

أما عن الورقة النباتية الثلاثية (اللوحتان ٧، ٨)، (الشكلان ١٦، ١٨)، فنجدها على مشط لتصنيف الشعر، من الخشب، من العصر الطولوني، القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث يشتمل على رسوم أوراق ثلاثية يتميز الفص العلوي فيها بالاستطالة^(١)، ونجد رسماً للورقة النباتية الثلاثية البتلات تتشابه بشكل كبير - مع تلك المرسومة على الكوب النحاسي الثاني (موضوع الدراسة)، وذلك على طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من العصر الفاطمي، القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك^(٢)، كما نجد الورقة النباتية الثلاثية ضمن زخارف كأس من البرونز، من العصر المملوكي الجركسي (٨٧٣ - ٩٠١ هـ / ١٤٦٨ - ١٤٩٦ م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٣)، وعلى طاسة طعام، من النحاس الأحمر، من القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، محفوظة بمتحف كلية الآثار، جامعة القاهرة؛ حيث يزخرفها من الداخل أوراق نباتية ثلاثية^(٤)، وعلى مبخرتين من الفضة، بقاعدة مشتركة، من العصر العثماني، في مصر، النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي، بمتحف قصر المنيل بالقاهرة؛ حيث يوجد على غطاء المبخرة الكبرى شكل ورقة نباتية صغيرة ثلاثية الفصوص^(٥).

أما عن النقط الغائرة، التي نفذت على هذين الكوبين بالحفر الغائر؛ كزخرفة مستقلة أحياناً، أو بشكل مشابه للزخرفة التي نفذت عليها أحياناً أخرى (اللوحات ١ - ٨)، (الشكلان ١٧، ١٨)، فيبدو أنها استخدمت لشغل الفراغ؛ لإضافة قيمة جمالية، في الحالة الأولى؛ وكزيادة في الزخرفة لزيادة القيمة الجمالية، في الحالة الثانية. وقد استخدمت النقط في زخرفة العديد من نماذج المنتجات التطبيقية الإسلامية، ومن ذلك: على صحن من الخزف ذي البريق المعدني، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث توجد خطوط عريضة متقاطعة تحصر بينها مناطق مملوءة بالدوائر البيضاء التي تتوسطها نقط باللون الأحمر الداكن^(٦). كما زينت بعض أواني الخزف المملوكي، لا سيما الأطباق والقدر بزخارف عبارة عن مجموعات من النقط العنقودية الصغيرة؛ قد تكون رباعية أو ثلاثية، متجاورة، موزعة بانتظام على المساحات المراد زخرفتها بهذا العنصر الزخرفي^(٧)، ومن ذلك: على جزء من إناء من الخزف المرسوم تحت الطلاء، من مصر، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن

(١) رقم السجل ٢٠٦٦٠/٣، صلاح أحمد محمد سيور، "الأمشاط في مصر الإسلامية من القرن (٣ هـ / ٩ م) حتى القرن (١٢ هـ / ١٨ م) دراسة أثرية فنية في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦)، مج ١، ٨٦، مج ٢، لوحة رقم ٩، شكل رقم ٦.

(2) Jenkins, "The palmette tree": fig. 19.

(٣) رقم السجل ١٦٣٦٢، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ، ٢١٠، لوحة رقم ٨١.

(٤) رقم السجل ١٥١٦، محمد عبد الحفيظ، أشغال المعادن، ٢٨٦، لوحة رقم ٤٩.

(٥) رقم السجل ٢٦٢، نادية أبو شال، المبخرة في مصر، ٢٠٧ - ٢٠٩.

(٦) رقم السجل ٤١٧٦، زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ١٧.

(٧) ومن الجدير بالذكر أن النقط العنقودية جاءت إلى الخزف المملوكي بتأثير من خزف سلطان آباد الإيراني؛ حيث وجدت به هذه الزخارف، بالإضافة إلى خزف القبيلة الذهبية، انظر: عبد الخالق الشبخة، التأثيرات المختلفة على الخزف، ٣٢٥ - ٣٢٦، واللوحات أرقام (٣١)، (٤٧ - أ)، (١٣٠ - ب)، (٦٨ - ب، ج)، (١٢٦ - د)، (٧٦ - ب)، (١١٥)، (٩٦ - أ)، (٩٦ - ب)، (١١٤).

الإسلامي بالقاهرة، حيث إن الأرضية منقطة، إضافة إلى زخارف من نقط رباعية متجاورة^(١). ونجد النقط على ثلاث مشكاوات خزفية، من العصر العثماني (١١٨١هـ / ١٧٦٧)، من مسجد الخضيرى، وهي محفوظة حاليًا بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث استخدمت النقط في زخرفة أرضية الكتابات أحيانًا، كما استخدمت كزخرفة إضافية مع زخارف نباتية أحيانًا أخرى^(٢).

مكان الصناعة:

لا يشتمل هذان الكوبان -ضمن كتاباتهما- على عبارات تسجيلية، تبين مكان الصناعة بشكل صريح؛ مما يجعل تحديد مكان الصناعة ترجيحًا؛ بناء على مجموعة من الدلائل، والقرائن. ويمكن نسبة هذين الكوبين إلى صناعة مصر، وذلك بناء على الأدلة التالية:

- عثر على هذين الكوبين في مصر؛ وذلك كما ذكرت سجلات المخزن المتحفى بالأشمونين^(٣)، وهما يتميزان بالبساطة في صناعتهم، ومن السهل إنتاجهما بمصر، كما أن الطرق الصناعية، والزخرفية المستخدمة في صناعتهم وزخرفتهما كانت مألوفة في مصر منذ عصور سابقة؛ أي أنه ليس هناك أسباب تدعو إلى استيرادهما من خارج مصر.

- لا يشتمل هذان الكوبان -ضمن كتاباتهما- على كتابات فارسية (مذهبية)، أو تركية؛ بحيث يمكن نسبتها إلى إيران أو تركيا، إضافة إلى عدم وجود كتابات تنسبهما -بشكل مباشر- إلى أي بلد آخر.

- كما أن الكتابات المنفذة على هذين الكوبين، من حيث الشكل، كان من المعتاد والمنشر تنفيذها على كثير من نماذج المنتجات التطبيقية الإسلامية في مصر، لا سيما على التحف المعدنية^(٤)، ومن حيث المضمون، تتضمن هذه الكتابات عبارة مألوفة الكلمات، ومتداولة في المجتمع المصري؛ سواء كلمة الترحيب "مرحبًا"، أو اللقب "سيدي"^(٥).

- اشتمل هذان الكوبان على زخارف نباتية وهندسية كُثُر تنفيذها على نماذج من المنتجات التطبيقية الإسلامية المصنوعة في مصر، في عصور إسلامية متعددة^(٦).

من خلال هذه الأدلة مجتمعة؛ يمكن نسبة هذين الكوبين النحاسيين إلى صناعة مصر.

(١) رقم السجل ١٨٧٩٣، عبد الخالق الشیخة، التأثيرات المختلفة على الخزف، ٤٣٥، لوحة رقم (٦٩ - أ).

(٢) أرقام السجلات: ١٥٣٣ - ١٥٣٤ - ١٥٣٥، انظر: ربيع خليفة، فنون القاهرة، ٢٢٢ - ٢٢٣، والشكلان ٧، ٨.

(٣) ذكرت سجلات المخزن المتحفى بالأشمونين عن هذين الكوبين أنه قد عثر عليهما في مصر، مع أحد المواطنين المصريين، وكانا قبل التسجيل ضمن القضية رقم ٦١٩ جنح قسم ملوي ١٩٩٣، انظر البيانات الأساسية، ضمن الدراسة الوصفية، من هذه الدراسة.

(٤) راجع شرح هذه الكتابات من حيث الشكل، من هذه الدراسة.

(٥) راجع شرح هذه الكتابات من حيث المضمون، من هذه الدراسة.

(٦) وقد ذكرت -أثناء دراسة العناصر الزخرفية النباتية والهندسية المنفذة على هذين الكوبين- العديد من أمثلة المنتجات التطبيقية الإسلامية المصنوعة في مصر، التي اشتملت -ضمن زخارفها- على مثل هذه العناصر، راجع شرح وتأصيل زخارف هذين الكوبين، ضمن الدراسة الوصفية، من هذه الدراسة.

التأريخ:

فيما يتعلق بتاريخ هذين الكوبين النحاسيين^(١)، فبدايةً، هذان الكوبان متشابهان إلى حد شبه تام في التصميم^(٢)، كما يتشابهان في غالبية العناصر الزخرفية المنفذة عليهما، إلى درجة تصل في بعض الأحيان إلى حد التماثل^(٣)، كما يتشابهان إلى حد كبير في تصميم التشكيلات الطغرائية المنفذة عليهما؛ والتي تحمل نفس النص "مرحبًا يا سيدي"^(٤)؛ مما يرجح أنهما يرجعان إلى نفس الفترة الزمنية. وقد بينا سابقاً أنهما مصنوعان في مصر^(٥).

ويمكن إرجاع هذين الكوبين إلى القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي؛ وذلك استناداً للأسباب التالية مجتمعة:

- بدايةً، لا يوجد ضمن زخارف هذين الكوبين النحاسيين ما يدل -بشكل قاطع- على إمكانية نسبة هذين الكوبين إلى فترة زمنية معينة في مصر قبل العصر العثماني: كالعصر الطولوني، أو الفاطمي، أو الأيوبي، أو المملوكي؛ فالزخارف المنفذة عليهما كانت مستخدمة في كل هذه العصور^(٦).

- وجود الطغراوات أو التشكيلات الطغرائية، بالتصميم الذي وجد على الكوبين النحاسيين (موضوع الدراسة)؛ يجعل من الممكن نسبة هذين الكوبين بشيء من الاطمئنان إلى الفترة منذ القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي، وما بعدها (في مصر)^(٧)، أو بعبارة أخرى: ينفي إمكانية نسبة هذين الكوبين إلى ما قبل عام ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م.

وسنقوم الآن بمقارنة التشكيلات الطغرائية المنفذة على الكوبين (موضوع الدراسة)، من حيث الشكل، بغيرها من نماذج الطغراوات والتشكيلات الطغرائية، وذلك للوصول إلى تحديد أكثر دقة لفترة صناعة هذين الكوبين، وذلك من خلال ثلاثة أشياء، وهي: شكل حرف "الراء" من كلمة "مظفر"، وعلاقته بالبيضتين الداخلية والخارجية، ثم شكل الأذرع، وأخيراً، طول الذراعين وموضعهما.

ففيما يتعلق بشكل حرف "الراء" من كلمة "مظفر"، وعلاقته بالبيضتين الداخلية والخارجية، فيلاحظ أن حرف "الراء" في التشكيلات الطغرائية على الكوبين النحاسيين (موضوع الدراسة) يسير نحو اليسار بشكل مقوس مائلاً

(١) تجدر الإشارة إلى أن سجلات المخزن المتحف بالأشمونين قد ذكرت أن هذين الكوبين يرجعان إلى العصر العثماني؛ وإن كان الباحث له رأي في هذا الأمر؛ اعتماداً على بعض الأدلة، التي سيذكرها لاحقاً.

(٢) راجع وصف تصميم هذين الكوبين، ضمن الدراسة الوصفية، وكذلك تحليل التصميم، ضمن الدراسة التحليلية، من هذه الدراسة.

(٣) راجع وصف زخارف هذين الكوبين، ضمن الدراسة الوصفية، من هذه الدراسة.

(٤) مع الأخذ في الاعتبار وجود بعض الفروق بين التشكيلين الطغرائيين على أحد الكوبين ونظيريهما على الكوب الآخر، كما ذكرت سابقاً، راجع شرح هذه الكتابات من حيث الشكل، من هذه الدراسة.

(٥) راجع شرح تحديد مكان الصناعة، من هذه الدراسة.

(٦) راجع تحليل زخارف هذين الكوبين، ضمن الدراسة التحليلية، من هذه الدراسة.

(٧) وذلك اعتماداً على أن وجود الطغراوات والتشكيلات الطغرائية، ذات الصبغة العثمانية، على المنتجات التطبيقية الإسلامية (في مصر)، قد بدأ في القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي؛ بعد الفتح العثماني لمصر، في عام ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، واستمر في الفترات الزمنية التالية، كما أننا بينا سابقاً أن هذين الكوبين مصنوعان في مصر.

لأسفل، ويقطع البيضتين الداخلية والخارجية، ويخرج خارجهما بشكل كبير^(١). ويمكن أن نرى حرف "الراء" من كلمة "مظفر"؛ ضمن عبارة: "مظفر دائماً" يخرج قليلاً جداً، خارج البيضة الخارجية على بعض طغراوات السلطان أحمد الثاني (١١٠٢-١١٠٦هـ / ١٦٩١-١٦٩٥م)، كما في طغراء له، على فرمان صادر إلى والي مصر الوزير علي باشا، وإلى قاضي مصر وقتها، مؤرخ بعام ١١٠٤هـ، محفوظ بأرشيف دار الوثائق القومية المصرية^(٢). ومنذ عصر السلطان أحمد الثالث (١١١٥-١١٤٣هـ / ١٧٠٣-١٧٣٠م)، بدأ يزداد القدر الخارج من حرف "الراء" خارج البيضة الخارجية، بشكل ملحوظ، ومن ذلك: طغراء للسلطان أحمد الثالث على فرمان صادر إلى قاضي استانبول، في أمور تتعلق بجبل طور سيناء، مؤرخ بعام ١١٣٣هـ / ١٧٢٠م، محفوظ بمكتبة دير طور سيناء^(٣). وازداد بعد ذلك القدر الخارج من حرف "الراء"؛ خارج البيضة الخارجية، كما في بعض طغراوات السلاطين: محمود الأول (١١٤٣-١١٦٨هـ / ١٧٣٠-١٧٥٤م)، وعثمان الثالث (١١٦٨-١١٧١هـ / ١٧٥٤-١٧٥٧م)، ومصطفى الثالث (١١٧١-١١٨٧هـ / ١٧٥٧-١٧٧٤م)^(٤).

وبالنسبة لشكل الأذرع، فيلاحظ أن الذراعين في التشكيلات الطغرائية على الكوبين (موضوع الدراسة) تشتمل على انكسار خفيف^(٥)، وهذه الظاهرة بدأت تظهر في الطغراوات العثمانية من عصر السلطان أحمد الثالث (١١١٥-١١٤٣هـ / ١٧٠٣-١٧٣٠م)، وذلك كما نراه في طغراء له، على فرمان، مؤرخ بعام ١١٤٣هـ / ١٧٣٠م، محفوظ بمكتبة دير طور سيناء^(٦). واتضحت هذه الظاهرة بعد ذلك، كما في بعض طغراوات السلاطين: محمود الأول (١١٤٣-١١٦٨هـ / ١٧٣٠-١٧٥٤م)، وعثمان الثالث (١١٦٨-١١٧١هـ / ١٧٥٤-١٧٥٧م)، ومصطفى الثالث (١١٧١-١١٨٧هـ / ١٧٥٧-١٧٧٤م)^(٧).

أما عن طول الذراعين وموضعهما، فيلاحظ أن الذراعين في التشكيلات الطغرائية على الكوبين (موضوع الدراسة) يتميزان بالتوسط في الطول، وارتفاعهما لأعلى^(٨). وهذه الخواص تظهر بشكل واضح في طغراوات عصر السلطان سليم الثالث (١٢٠٣-١٢٢٢هـ / ١٧٨٩-١٨٠٧م)، كما في طغراء له، على فرمان مكتوب بمدينة القاهرة مصر، وصادر بتاريخ ١٢١٦هـ / ١٨٠٢م، محفوظ بأرشيف دار الوثائق القومية المصرية^(٩). واتضحت هذه الظاهرة بعد ذلك، كما في بعض طغراوات السلاطين: مصطفى الرابع (١٢٢٢-١٢٢٣هـ / ١٨٠٧-١٨٠٨م)،

(١) راجع شرح الكتابات من حيث الشكل، من هذه الدراسة.

(٢) مجموعة فرمانات الباشاهية، رقم ٦، محمد بيومي، الطغراء العثمانية، لوحة رقم ١٤٧، شكل رقم ٤٢.

(٣) برقم ١٣٤ فرمانات تركية، محمد بيومي، الطغراء العثمانية، لوحة رقم ١٥٥.

(٤) محمد بيومي، الطغراء العثمانية، لوحات أرقام ١٦٠-١٧٤.

(٥) راجع شرح الكتابات من حيث الشكل، من هذه الدراسة.

(٦) برقم ١٣٥ فرمانات تركية، محمد بيومي، الطغراء العثمانية، لوحة رقم ١٥٦.

(٧) محمد بيومي، الطغراء العثمانية، لوحات أرقام ١٦٢، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٨.

(٨) راجع شرح الكتابات من حيث الشكل، من هذه الدراسة.

(٩) مجموعة فرمانات الباشاهية، رقم ٤٢، محمد بيومي، الطغراء العثمانية، لوحة رقم ١٩٠.

ومحمود الثاني (١٢٢٣ - ١٢٥٥ هـ / ١٨٠٨ - ١٨٣٩ م)، وعبد المجيد بن محمود (١٢٥٥ - ١٢٧٧ هـ / ١٨٣٩ - ١٨٦١ م)^(١).

- ومما سبق نجد أن التشكيلات الطغرائية المنفذة على الكوبين (موضوع الدراسة)، من حيث الشكل، تتميز ببعض خواص الطغراوات التي ترجع الفترة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين/ الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، رغم أن خصائص هذه التشكيلات الطغرائية لم توجد مجتمعة معًا وبشكل كامل إلا في طغراوات القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي.

- وجود بعض عبارات ترحيب منفذة على بعض المنتجات التطبيقية الإسلامية ذات النمط الثابت، بصيغة مشابهة -إلى حد ما- لعبارات الترحيب المسجلة على هذين الكوبين النحاسيين، وترجع إلى القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي^(٢).

- وجود بعض العناصر الزخرفية التي انتشرت -بشكل كبير- في فترة القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي، منفذة على هذين الكوبين النحاسيين، كالأوراق المدببة الرمحية، والأشكال البيضاوية، ورسوم الأهلة^(٣).
من خلال هذه الأدلة مجتمعة؛ يمكن إرجاع هذين الكوبين النحاسيين إلى فترة القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي.

نتائج الدراسة:

من خلال دراسة هذين الكوبين النحاسيين -المحفوظين بالمخزن المتحفي بالأشمونين- تم استنباط النتائج التالية:

- استمر استخدام بعض الطرق الصناعية والزخرفية المتوارثة، منذ عصور إسلامية سابقة في مصر، على هذين الكوبين النحاسيين: كالطرق، والحز، والحفر، والنيلو، وقد حرص الفنان على استخدام طريقة الطلاء بالقصدير كحيلة تقنية؛ من أجل تجنب المطعم غير المستحب، أو التسبب بأمراض التسمم المعدني؛ الذي يحدث بسبب عملية التأكسد (صدأ النحاس).

- يأخذ هذان الكوبان تصميم المخروط الناقص المقلوب؛ حيث يضيق من أسفل، ويتسع كلما اتجهنا لأعلى، وهذا التصميم يتفق مع بعض النواحي الوظيفية الخاصة بعملية الاحتواء، وكذلك عمليتي الإمساك والتناول.

- وجود عبارات ترحيب منفذة على نماذج من المنتجات التطبيقية الإسلامية في مصر، كما في هذين الكوبين النحاسيين (موضوع الدراسة).

(١) محمد بيومي، الطغراء العثمانية، لوحات أرقام ١٩٧ - ٢٠٢، ٢٢٣ - ٢٣٤، ٢٣٧ - ٢٤٢.

(٢) راجع شرح الكتابات من حيث المضمون، من هذه الدراسة.

(٣) راجع تحليل زخارف هذين الكوبين، ضمن الدراسة التحليلية، من هذه الدراسة.

- يمكن إدراج عبارات الترحيب المنفذة على هذين الكوبين النحاسيين ضمن العبارات ذات الطابع الاجتماعي، وهي عبارات تبين شيئاً من ثقافة المجتمع المصري عبر العصور الإسلامية، ومنها فترة القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي.

- يبدو تأثير العامل الديني في عبارة: "مرحباً يا سيدي"؛ حيث يظهر هذا التأثير في لفظ "مرحباً"، وذلك فيما يتعلق بإكرام الضيف، كما يظهر هذا التأثير أيضاً في عبارة: "يا سيدي" في تجليل، وتوقير، واحترام الصغير للكبير؛ أي أن هذه العبارة تحمل في طياتها قيماً دينية وأخلاقية مستمدة من تعاليم الإسلام السمحة.

- يتضح ارتباط الكتابات المنفذة على هذين الكوبين، والتي تتضمن عبارات ترحيب، باستخدام الكوب؛ وذلك من حيث أن الترحيب هو أول مظهر من مظاهر إكرام الضيف بشكل معنوي، ثم يتم بعد ذلك إكرامه بطرق أخرى من طرق الإكرام المادي: كتقديم الطعام، والشراب... إلخ، وهذا الكوب هو أحد الوسائل أو الأدوات المستخدمة في هذا الإكرام المادي؛ حيث يستخدم في تقديم الشراب للضيف.

- يتضح في الكتابات المنفذة على هذين الكوبين، المشكّلة على هيئة تشكيلات طغرائية، والمتضمنة عبارات ترحيب، الجمع بين جمال الشكل والمضمون؛ حيث تم الجمع بين جمال التشكيل الطغرائي (الشكل)، وبين جمال العبارة (المضمون)، بما تشتمل عليه من قيم عديدة.

- اشتمل هذان الكوبان على العديد من العناصر الزخرفية: النباتية، والهندسية، إضافة إلى التشكيلات الطغرائية (الكتابية)، والتي نظمت بشكل متناسق مع بعضها البعض، محققة قيمة جمالية واضحة.

- من خلال مجموعة من الدلائل؛ تتضمن مقارنة كل من مكان العثور على هذين الكوبين، والطرق الصناعية والزخرفية، والكتابات؛ من حيث الشكل والمضمون، والزخارف النباتية والهندسية؛ تم تحديد مكان صناعة هذين الكوبين النحاسيين؛ حيث تم نسبتها إلى صناعة مصر.

- من خلال مجموعة من الدلائل؛ تتضمن مقارنة زخارف هذين الكوبين النحاسيين بغيرها، وكذلك مقارنة التشكيلات الطغرائية المنفذة عليهما، من حيث الشكل، بغيرها من نماذج الطغراوات والتشكيلات الطغرائية العثمانية الأخرى، ومقارنة العبارات، من حيث المضمون، ببعض العبارات المشابهة على بعض المنتجات التطبيقية الأخرى؛ تم تأريخ هذين الكوبين النحاسيين بالقرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي.

كوبان من النحاس الأصفر بعبارات ترحيب على هيئة تشكيلات طفرائية (دراسة آثارية فنية مقارنة)

اللوحات والأشكال التوضيحية

أولاً: اللوحات:



(لوحة رقم ٢): منظر آخر من الكوب النحاسي المطلي بالقصدير، في (اللوحة السابقة).



(لوحة رقم ١): كوب من النحاس المطلي بالقصدير، من مصر، القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي، محفوظ بالمخزن المتحفي، بقرية الأشمونين - مركز ملوي - محافظة المنيا - مصر، رقم السجل ٣٣٤، (ينشر لأول مرة).



(لوحة رقم ٤): منظر آخر من الكوب النحاسي المطلي بالقصدير، في (اللوحة رقم ١).



(لوحة رقم ٣): منظر آخر من الكوب النحاسي المطلي بالقصدير، في (اللوحة رقم ١).

كوبان من النحاس الأصفر بعبارات ترحيب على هيئة تشكيلات طفرائية (دراسة آثارية فنية مقارنة)



(لوحة رقم ٦): منظر آخر من الكوب النحاسي المطلي بالقصدير، في (اللوحة السابقة).



(لوحة رقم ٥): كوب من النحاس المطلي بالقصدير، من مصر، القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي، محفوظ بالمخزن المتحفي، بقرية الأشمونين - مركز ملوي - محافظة المنيا - مصر، رقم السجل ٣٣٤، (ينشر لأول مرة).



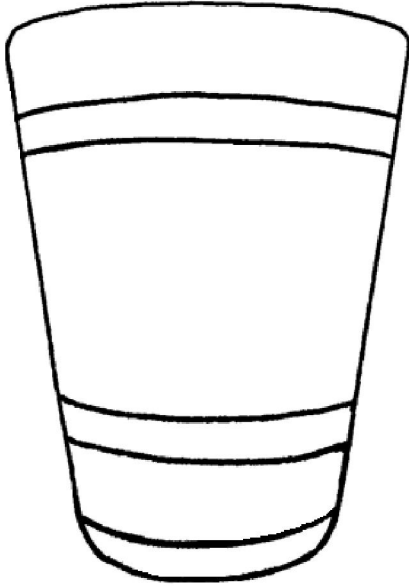
(لوحة رقم ٨): منظر آخر من الكوب النحاسي المطلي بالقصدير، في (اللوحة رقم ٥).



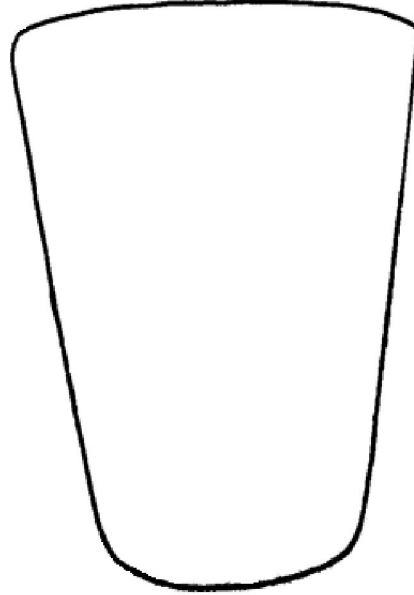
(لوحة رقم ٧): منظر آخر من الكوب النحاسي المطلي بالقصدير، في (اللوحة رقم ٥).

كوبان من النحاس الأصفر بعبارات ترحيب على هيئة تشكيلات طفرائية (دراسة آثارية فنية مقارنة)

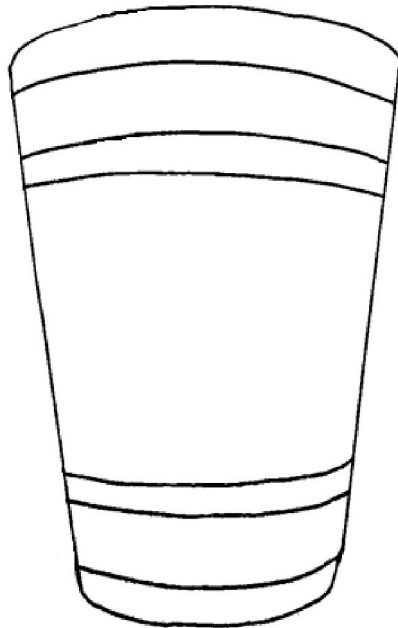
ثانيا: الأشكال التوضيحية:



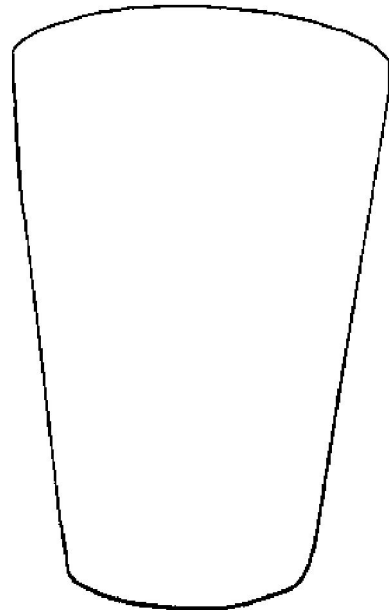
(شكل رقم ٢): تقسيم الأشرطة الزخرفية على الكوب النحاسي، في (اللوحات من ١ - ٤).



(شكل رقم ١): تصميم الكوب النحاسي، في (اللوحات من ١ - ٤).



(شكل رقم ٤): تقسيم الأشرطة الزخرفية على الكوب النحاسي، في (اللوحات من ٥ - ٨).



(شكل رقم ٣): تصميم الكوب النحاسي، في (اللوحات من ٥ - ٨).



(شكل رقم ٦): تحديد لحروف التشكيل الطغراني بعبارة الترحيب،
على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٢).



(شكل رقم ٥): تشكيل طغراني بعبارة ترحيب، نصها: "مرحبا
يا سيدي"، على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٢).



(شكل رقم ٩): توضيح لحروف كلمة "سيدي"
من التشكيل الطغراني بعبارة الترحيب، على
الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٢).



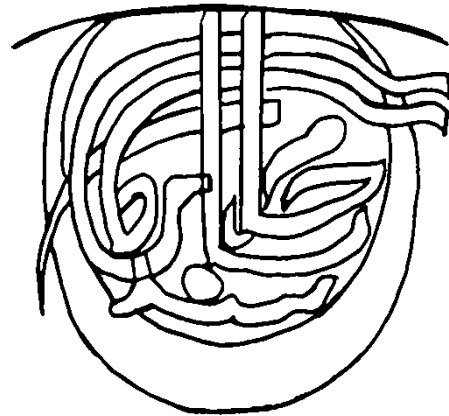
(شكل رقم ٨): توضيح لحروف كلمة "يا"
من التشكيل الطغراني بعبارة الترحيب، على
الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٢).



(شكل رقم ٧): توضيح لحروف كلمة "مرحبا"
من التشكيل الطغراني بعبارة الترحيب، على
الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٢).

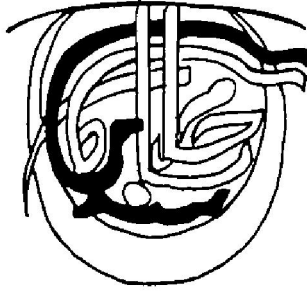


(شكل رقم ١١): تحديد لحروف التشكيل الطغراني بعبارة الترحيب،
على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٦).

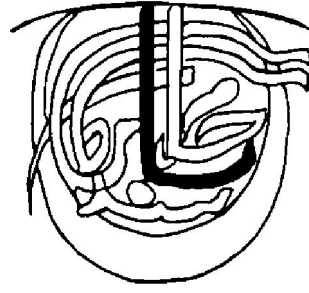


(شكل رقم ١٠): تشكيل طغراني بعبارة ترحيب، نصها: "مرحبا يا
سيدي"، على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٦).

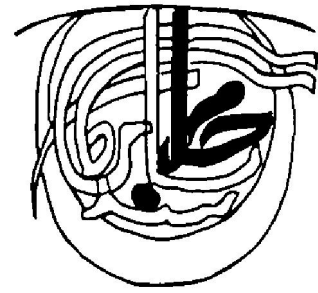
كوبان من النحاس الأصفر بعبارات ترحيب على هيئة تشكيلات طغرانية (دراسة آثارية فنية مقارنة)



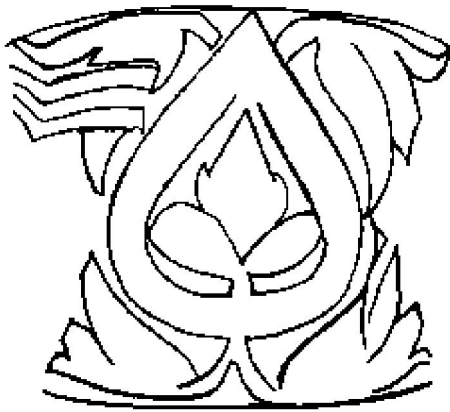
(شكل رقم ١٤): توضيح لحروف كلمة "سيدي" من التشكيل الطغراني بعارة الترحيب، على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٦).



(شكل رقم ١٣): توضيح لحروف كلمة "يا" من التشكيل الطغراني بعارة الترحيب، على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٦).



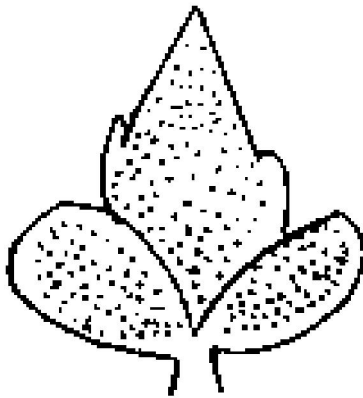
(شكل رقم ١٢): توضيح لحروف كلمة "مرجبا" من التشكيل الطغراني بعارة الترحيب، على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٦).



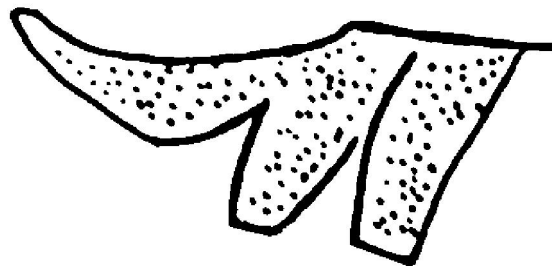
(شكل رقم ١٦): زخارف منفذة على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٨).



(شكل رقم ١٥): زخارف منفذة على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٤).



(شكل رقم ١٨): زخارف منفذة على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ٨).



(شكل رقم ١٧): زخارف منفذة على الكوب النحاسي، في (اللوحة رقم ١).

قائمة المصادر والمراجع

المصادر العربية:

- ابن العماد الحنبلي (عبد الحي بن أحمد بن محمد العكري أبي الفلاح ت ١٠٨٩هـ)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق: محمود الأرنؤوط، ١١ جزء (بيروت: دار ابن كثير، ١٩٨٦).
- ابن رجب (زين الدين أبي الفرج عبد الرحمن بن شهاب الدين البغدادي ثم الدمشقي ت ٧٩٥هـ)، جامع العلوم والحكم في شرح خمسين حديثاً من جوامع الكلم (القاهرة: دار الصفاة، ٢٠٠٨).
- ابن سيده (أبي الحسن علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي ت ٤٥٨هـ)، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، ٥ أجزاء (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦).
- ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي الأفرقي المصري ت ٧١١هـ)، لسان العرب، ١٥ جزء (بيروت: دار صادر، د.ت).
- الأبشيهي (بهاء الدين أبي الفتح محمد بن أحمد بن منصور ت ٨٥٤هـ)، المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق: إبراهيم صالح، ٣ أجزاء (بيروت: دار صادر، ١٩٩٩).
- البخاري (أبي عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة ت ٢٥٦هـ)، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه (المعروف بصحيح البخاري)، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، ٩ أجزاء (بيروت: دار طوق النجاة، ٢٠٠١).
-، الأدب المفرد، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي (بيروت: دار البشائر الإسلامية، ١٩٨٩).
- الجبرتي (عبد الرحمن بن حسن برهان الدين ت ١٢٣٧هـ)، تاريخ الآثار في التراجم والأخبار، ٣ أجزاء (بيروت: دار الجبل، د.ت).
- العسقلاني (شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد بن حجر الشافعي ت ٨٥٢هـ)، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، محمد فؤاد عبد الباقي، ١٣ جزء (بيروت: دار المعرفة، ١٩٦٠).
- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران ت ٣٩٥هـ)، الأوائل (طنطا: دار البشير، ١٩٨٨).
- المقرئ (تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر ت ٨٤٥هـ)، اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، تحقيق: جمال الدين الشيال، محمد حلمي محمد أحمد، ٣ أجزاء (القاهرة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٩٦).
- الهيثمي (شهاب الدين أحمد بن محمد بن علي بن حجر الشافعي ت ٩٧٤هـ)، الفتوح المبين بشرح الأربعين، تحقيق: أحمد جاسم محمد المحمد وآخرون (جدة: دار المنهاج، ٢٠٠٨).
- مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري ت ٢٦١هـ، المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم (المعروف بصحيح مسلم)، تحقيق: نظر محمد الفاريابي، جزءان (الرياض: دار طيبة، ٢٠٠٥).

المراجع العربية والمعربة:

- إبراهيم إبراهيم عامر، "دراسة ونشر لمجموعة من المشكاوات الزجاجية من عهد أسرة محمد علي"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، عدد ٩ (١٩٩٨).
- أحمد عبد الرازق أحمد مصطفى، المرأة في مصر المملوكية، سلسلة تاريخ المصريين ١٤٦ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩).
- أحمد تيمور، تاريخ العلم العثماني (القاهرة: د.ت).
- أحمد ممدوح حمدي وآخرون، معرض الفن الإسلامي من ٩٦٩م إلى ١٥١٧م (القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٦٩).
- السيد أدى شير، كتاب الألفاظ الفارسية المعربة (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، ١٩٠٨).
- ألفريد لوкас، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم (القاهرة: مكتبة مديبولي، ١٩٩١).
- أندريه ريمون، المدن العربية الكبرى في العصر العثماني، ترجمة: لطيف فرج (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١).
- انطوان بارتيلمي كلوت بك، لمحة عامة إلى مصر، ترجمة: محمد مسعود (القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠١١).
- بطرس البستاني، قطر المحيط، جزءان (بيروت: ١٨٦٩).
- حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار (القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٩).
- حسين عبد الرحيم عليوة، المعادن، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها (القاهرة: مؤسسة الأهرام، ١٩٧٠).
- راشيل وارد، الأعمال المعدنية الإسلامية، ترجمة: ليديا البريدي (دمشق: دار الكتاب العربي، ١٩٩٨).
- ربيع حامد خليفة، فنون القاهرة في العهد العثماني ٩٢٣هـ / ١٥١٧م - ١٢٢٠هـ / ١٨٠٥م (القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٤).
- زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (بيروت: دار الرائد العربي، د.ت).
- سمير عمر إبراهيم، الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢).
- شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية (القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٣).
- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره (القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨) ٥٧، ٥٩.
- عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية (القاهرة: مكتبة مديبولي، ٢٠٠٠).
- عبد الرؤوف علي يوسف، الزجاج، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها (القاهرة: مؤسسة الأهرام، ١٩٧٠).
- عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، ج ١ التحف المعدنية (القاهرة: مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩).
- عبد الكريم جاسم محمد الدليمي، "القيم الجمالية للزخرفة الإسلامية في جامع الكوفة الكبير"، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج ١٧، عدد ٢ (٢٠٠٩).
- علي زين العابدين، المصاغ الشعبي في مصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤).

كوبان من النحاس الأصفر بعبارات ترحيب على هيئة تشكيلات طفرائية (دراسة آثارية فنية مقارنة)

- عنايات المهدي، فن أشغال المعادن والصابغة (القاهرة: مكتبة ابن سينا، د.ت).
 - فايزة محمود عبد الخالق الوكيل، الشوار جهاز العروس في مصر في عصر سلاطين المماليك (القاهرة: دار نهضة الشرق، ٢٠٠١).
 - فريد شافعي، "الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج ١٤، ج ٢ (١٩٥٢).
 - قتيبة الشهابي، معجم ألقاب أرباب السلطان في الدول الإسلامية من العصر الراشدي حتى بدايات القرن العشرين (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٥).
 - مایسة محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧ - ١٢م) (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١م).
 - محمد أحمد دهمان، معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٠).
 - محمد محمد أمين، لیلی علی إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية (القاهرة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٠).
 - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤).
 - محمد بن صالح العثيمين، شرح الأربعين النووية، سلسلة مؤلفات فضيلة الشيخ ٥٥ (الرياض، دار الثريا للنشر، ٢٠٠٤).
 - محمد بن عبد الرحمن راشد الثنيان، "ألفاظ المصنوعات الفخارية والخزفية في الحضارة العربية الإسلامية (دراسة للمجال الدلالي التأصيلي مستمدة من معجم "لسان العرب" لابن منظور)"، مجلة الجمعية التاريخية السعودية، عدد ٨، السنة الرابعة، الرياض، (٢٠٠٣).
 - محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧).
 - محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي (القاهرة: دار غريب، د.ت).
 - مصطفى عبد الكريم الخطيب، معجم المصطلحات والألقاب التاريخية (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٦).
 - منى محمد بدر، "الأعلام الإسلامية منذ ظهور الإسلام وحتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) بالتطبيق على صور المخطوطات"، مجلة كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، عدد ٦، ج ١ (١٩٩٦).
 -، "أواني الشرب المحمولة (الزمزميات) دراسة أثرية فنية"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، عدد ٨ (١٩٩٧).
 - ناجي زين الدين المصرف، مصور الخط العربي (بغداد: مطبعة الحكومة، ١٩٦٨).
 - يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية (بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٤).
- المراجع الأجنبية:**

- Jenkins, Marilyn, "The palmette tree: a study of the iconography of Egyptian lustre painted pottery", *Journal of the American Research Center in Egypt* 7, (1968): 119- 126.
- Longhurst, M. H., "Some crystals of the Fatimid period", *the Burlington Magazine for connoisseurs* 48, No. 276 (1926): 149-155.

- Mackie, Louise W., "Toward an understanding of Mamluk silks: national and international considerations", *Muqarnas* 2, the art of the Mamluks (1984): 127- 146.
- Rice, David S., "Studies in Islamic metal work IV", *bulletin of the School of Oriental and African studies* 15, No. 3 (1953): 489- 503.
- Wardwell, Anne E., "Flight of the phoenix: crosscurrents in late Thirteenth- to Fourteenth-Century silk patterns and motifs", *the Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 74, No. 1 (1987): 2- 35
- Yeomans, Richard, *the art and architecture of Islamic Cairo*. Lebanon: Garnet Publishing Limited, 2006.

أطروحات الماجستير والدكتوراه:

- أمل مختار علي الشهاوي، "أواني الشرب الفخارية والخزفية والمعدنية في العصرين المملوكي والعثماني في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧).
- أيمن مصطفى إدريس، "العلاقة بين النص والوظيفة على الفنون التطبيقية الإسلامية في مصر منذ بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي (٢١ - ٩٢٣ هـ) (٦٤١ - ١٥١٧ م)"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٠).
- حسام حامد مصطفى هزاع، "أشغال الخشب في عمائر القاهرة المدنية في القرن التاسع عشر دراسة أثرية فنية"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الإرشاد السياحي، كلية السياحة والفنادق، جامعة حلوان، ٢٠٠٧).
- حورية شريد، "تطور المطبخ المغربي وتجهيزاته من عصر المرابطين إلى نهاية العصر العثماني (دراسة تاريخية وأثرية)"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، معهد الآثار، جامعة الجزائر ٢، ٢٠١١).
- راوية عبد المنعم محمد خليل، "أدوات الزينة التركية في ضوء مجموعتي متحف المنيل ومتحف المجوهرات الملكية بالإسكندرية «دراسة فنية أثرية»"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤).
- سعيد محمد مصيلحي، "أدوات وأواني المطبخ المعدنية في العصر المملوكي"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٣).
- سهام عبد الله جاد عبد الله، "التحف المعدنية الصوفية في ضوء التحف التطبيقية وصور المخطوطات"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤).
- صلاح أحمد محمد سيور، "الأمشاط في مصر الإسلامية من القرن (٣ هـ / ٩ م) حتى القرن (١٢ هـ / ١٨ م) دراسة أثرية فنية في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦).
- عبد الخالق علي عبد الخالق الشبخة، "التأثيرات المختلفة على الخزف الإسلامي في العصر المملوكي (٦٤٨ - ٩٢٣ هـ / ١٢٥٠ - ١٥١٧ م) دراسة أثرية فنية مقارنة"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢).
- علي أحمد الطايش، "المنسوجات في مصر العثمانية دراسة أثرية فنية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥).

- قاسم محمد محمد حسين، "المواصفات الجمالية للأواني المعدنية الشعبية في أواخر القرن التاسع عشر وتطبيقاتها في الدراسات العملية بالمرحلة الثانوية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للتربية الفنية، القاهرة، ١٩٧٢).
- محمد علي حامد بيومي، "الطغراء العثمانية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥).
- محمد علي عبد الحفيظ، "أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥).
- مرفت عبد الهادي عبد اللطيف، "المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي من خلال مجموعة متحف الفن الإسلامي"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٩).
- مرفت عبد الهادي عبد اللطيف، "الزجاج التركي العثماني من خلال مجموعة متاحف القاهرة دراسة أثرية فنية"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤).
- ممدوح رمضان محمود أحمد، "رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦).
- نادية علي حسن أبو شال، "المبخر في مصر الإسلامية دراسة حضارية وأثرية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤).
- ناصر بن علي بن عيضة الحارثي، "تحف الأواني والأدوات المعدنية في العصر العثماني (دراسة فنية حضارية)"، (رسالة دكتوراه، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، ١٩٨٩).
- المواقع الإلكترونية:

<http://www.assakina.com/alislam/15019.html> (17-5-2017)