مجلة كلية الآثار بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

صدرية من النحاس المبيض بالقصدير محفوظة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة (دراسة أثرية فنية مقارنة)

إعداد

د/ أيمن مصطفى إدريس محمد

مدرس بقسم الآثار الإسلامية

كلية الآثار- جامعة الفيوم

ملخص:

تتناول هذه الدراسة صدرية، مصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، محفوظة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، هذه الصدرية لم تنشر من قبل، وسوف يتم نشرها، ودراستها لأول مرة. وتتضمن الدراسة وصفا شاملا لهذه الصدرية، ثم تحليلا؛ يتضمن إلقاء الضوء على مواد الصناعة، وعلاقتها ببعض النواحي الصحية، وعوامل السلامة الجسدية، وتوضيح طرق التشكيل والزخرفة، كما تتضمن مناقشة لعلاقة التصميم الفني لهذه الصدرية بوظيفتها، وسوف تتناول الدراسة شرحا للكتابات المنفذة على هذه الصدرية: من حيث الشكل، والمضمون؛ حيث تتضمن أشعارا، تتضمن بدورها دعاءً ومدحا لصاحبها، كما سيتم تأصيل الزخارف النباتية والهندسية، ومن خلال المقارنة بأدلة متنوعة: أثرية، وحضارية، وتاريخية؛ سيتم تأريخ هذه الصدرية، وتحديد مكان صناعتها.

ومما يزيد من أهمية هذه الدراسة: استخدام نوعية التقنية (تبييض النحاس بالقصدير)، وتاريخ تطورها، في تأريخ الصدرية (موضوع الدراسة)، كما أن الكتابات المنفذة على هذه الصدرية، من حيث المضمون، والتي تتضمن غرضي الدعاء، والمدح معا، لمالكها، تُعد بصيغتها الواردة على هذه الصدرية، من النماذج القليلة، التي سجلت على التحف التطبيقية، وهذا مما يجعل دراسة هذه الصدرية، ذات أهمية؛ في مجال دراسة الفنون التطبيقية الإسلامية، بوجه عام، والنقوش الأثرية الإسلامية، بوجه خاص.

الكلمات الدالة: صدرية – أدوات – أواني – تصميم – كتابات – زخارف – طبخ – مملوكي.

A bowl made of tinned copper from The Ethnographic museum in Cairo (An archaeological, artistic and comparative study)

Dr. Ayman Mustafa Edris*

Abstract: This paper aims to study a bowl, made of tinned copper, from the Ethnographic Museum in Cairo. This bowl was not previously published; this is the first time it will be studied and published. This study includes a description of this bowl and analysis of its industry material; its relation to the health and physical safety factors, techniques of industry, techniques of decoration, design and decorations. The study highlights the form and content of the inscriptions on this bowl, which include poetry. Through some archaeological, historical and cultural evidence, this study will date this bowl back and determine the provenance of it.

Keywords: Bowl - Tools - Utensils - Design - Inscriptions - Decorations - Cooking - Mamluk.

* Faculty of Archaeology, Fayoum University, (Egypt). Email: ame00@fayoum.edu.eg

مقدمة : للطعام أهميته العظيمة للإنسان؛ فهو من أوائل احتياجاته الأساسية –بعد الشرب– ولا غنى عنه من أجل الحياة؛ فبه قوام البدن[١]. ولا شك أن أهمية الطعام تتعدى كونه وسيلة لتغذية الجسم، بغية الحياة؛ فالطعام يرتبط أيضا بالبيئة، والاقتصاد، وبالدين، والمعتقدات الشعبية، وربما بكافة مظاهر الحياة الإنسانية: المادية، والفكرية[٢].

ولقد كان العصر المملوكي (٦٤٨– ٩٢٣هـ/ ١٢٥٠– ١٥١٧م)، عصرا ثريا في كافة أوجه الحضارة، ومنها الأمور المتعلقة بالطعام؛ من حيث الإنفاق عليه، وتنسيقه، وأماكن تقديمه، ومناسباته الهامة، والاهتمام بأدواته، وأوانيه المتنوعة ...الخ[٣].

وقد تنوعت أدوات وأواني الطعام في العصر المملوكي، كما تنوعت وظائفها، ومواد وطرق صناعتها وزخرفتها، وتصميماتها، وزخارفها ...الخ[٤]. وتعد الصدريات[٥] من أهم أنواع الأواني، التي كان لها شأن هام، في تجهيز الطعام، في ذلك العصر.

وفيما يلي، سأقوم بدراسة صدرية، مصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، محفوظة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة:

الدراسة الوصفية : أولا: البيانات الأساسية:

أ– النوع: صدرية.

---

[١] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٥٥٧.

[٢] حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٣٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩م، ص ١٢٩.

[٣] انظر للمزيد: المقريزي (تقي الدين أبي العباس أحمد بن على بن عبد القادر بن محمد ت ٨٤٥هـ/ ١٤٤٢م)، المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار (المعروف بالخطط المقريزية)، ٤ أجزاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ج ٣، ص ٦٦، ٣٦٧– ٣٦٩؛ ابن تغري بردي (جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن عبد الله الظاهري الحنفي ت ٨٧٤ هـ/ ١٤٧٠م)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ١٦ جزء، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، (د.ت)، ج ٨، ص ١٨٦، ج ٩، ص ٦، ١٧٧، ج ١٠، ص ٢٠، ٣٢، ٧٤، ج ١١، ص ٦٩– ٧٠، ٢٠٥، ٢٤٣، ج ١٣، ص ٩– ١٠؛ سعيد عبد الفتاح عاشور، المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٢٩– ١٣١؛ قاسم عبده قاسم، عصر سلاطين المماليك التاريخ السياسي والاجتماعي، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ١٩٩٨م، ص ٣١٥– ٣٢٢؛ نبيل محمد عبد العزيز، المطبخ السلطاني زمن الأيوبيين والمماليك، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٥– ١٢٤.

[٤] انظر للتفصيل: أحمد عبد الرازق أحمد، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ١٢٥– ١٦٤، ١٨٥– ٢١١؛ سعيد محمد مصيلحي، أدوات وأوانى المطبخ المعدنية فى العصر المملوكي، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٣م، ص ب وما بعدها.

[٥] الصدريات: عبارة عن أوانٍ مستديرة، تمتاز بأن فتحتها أضيق من قاعها؛ ولذلك تكون منبعجة من أسفل، وقد يكون قاعها مسطحا مستويا، أو مقوسا، وجوانبها شبه قائمة، انظر للتفصيل: أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، ص ١٢٧– ١٢٨؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٢٢٣.

ب- الاستخدام: إعداد وتجهيز الطعام أو الشراب.
ج- مكان وجودها: المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة (تابع للجمعية الجغرافية المصرية)؛ وتحديدا، توجد هذه القطعة في قاعة الحِرَف.
د- كيفية الحصول عليها: عن طريق الإهداء.
هـ- رقم السجل: قيد التسجيل.
و- مادة الصناعة: النحاس الأحمر.
ز- حالة القطعة: جيدة جدا، مع فقد بسيط في بعض الزخارف.
ح- الأبعاد: قطر القاعدة: ٥٨ سم، الارتفاع: ٢٥ سم، قطر الفوهة: ٤٨,٥سم.
ط- الطرق الصناعية والزخرفية: الطرق للتشكيل، والحفر والحز للزخرفة.
ك- المراجع: تنشر هذه القطعة لأول مرة.
ثانيا: الوصف: من حيث الشكل العام، تتكون هذه الصدرية من قطعة واحدة، تشتمل على قاعدة، وبدن، وحافة (لوحات أرقام ١- ٥)، (الشكلان رقما ١، ٢).
أ- القاعدة: مستديرة التصميم، ويوجد بها من الخارج تحدب بسيط كلما اتجهنا نحو الجزء الأوسط؛ بحيث تبرز قليلا إلى أسفل، وتميل إلى التسطيح في المنتصف، وتخلو القاعدة من الخارج من أي زخرفة، أما من الداخل، فيظهر بها تقعر بسيط؛ كنتيجة طبيعية لتحدبها من الخارج، وتخلو أيضا من الداخل من الزخرفة (اللوحتان رقما ١، ٢)، (الشكلان رقما ١، ٢).
ب- البدن: يتخذ شكلا مستديرا في المسقط الأفقي، أما في المسقط الرأسي، فيتخذ البدن تصميما على هيئة مخروط ناقص معدول، يتسع من أسفل، ويضيق كلما اتجهنا لأعلى؛ بحيث أن أضيق جزء يوجد في أعلى البدن، مع وجود تحدب بسيط في جدار البدن؛ بحيث يبرز قليلا إلى الخارج (لوحات أرقام ١- ٦)، (الشكلان رقما ١، ٢).

وقد تم زخرفة البدن بمجموعة من الأشرطة الزخرفية، التي تتنوع في أحجامها وزخارفها، ويمكن تناول هذه الأشرطة بالوصف كما يلي:

في الجزء الأسفل من البدن، يوجد شريط زخرفي، نفذت زخارفه بالحفر البارز، قوامها خطوط منحنية متقاطعة، مكوِّنة مناطق بيضاوية الشكل، تنتهي من أسفل بأشكال مكررة للورقة النباتية الثلاثية، بهيئة مقلوبة (لوحات أرقام ١- ٤).

يعلو الشريط الأول شريط ثانٍ، يشتمل على حشوات مستطيلة، تنتهي من الجانبين بشكل مفصص (يشبه شكل العقد الثلاثي أو المدائني)، يفصل بين هذه الحشوات إما شكلان كل منهما على هيئة الميمة الدائرية، بينهما شكل رباعي الفصوص؛ وإما شكل على هيئة الميمات الدائرية؛ بحيث تسير الأشكال بالترتيب كالآتي: حشوة مستطيلة، ثم شكل ميمة دائرية، ثم حشوة مستطيلة، ثم شكلا ميمة دائرية، بينهما شكل رباعي الفصوص، ثم يعاد نفس الترتيب؛ فيكون عدد الحشوات المستطيلة ثمانية، ويفصل بينهم أربعة من أشكال الميمات الدائرية المفردة، وأربعة من التكوينات المتضمنة شكلين؛ كل منهما على هيئة الميمة الدائرية، بينهما شكل رباعي الفصوص، (شكل رقم ٦). وقد زخرفت الحشوات المستطيلة بزخارف هندسية، منفذة بالحفر البارز، قوامها خطوط مستقيمة مائلة بعضها يميل نحو

اليمين، تتجاور مع أخرى تميل نحو اليسار، بحيث يقترب نهاية أحد الخطين من منتصف الخط الآخر، وينتهي كل خط من من الخطوط في الصفين العلوي والسفلي بجزء منحنٍ. أما الأشكال رباعية الفصوص، فيزخرف كل فص منها زخرفة نباتية، منفذة بالحفر البارز، قوامها مروحة نخيلية، تأخذ الشكل القلبي، لها جزءان حلزونيان (محاليق)، بينهما شكل لوزي (لوحات أرقام ١- ٤).

يعلو الشريط الثاني -ذا الحشوات المستطيلة، وأشكال الميمات الدائرية، والأشكال رباعية الفصوص- شريط ثالث، وهو أكبر الأشرطة من حيث المساحة التي يشغلها، ويشتمل هذا الشريط على مجموعة من الجامات ذات الأطر المفصصة، وتتضمن هذه الجامات زخارف كتابية، أو هندسية، أو مجردة؛ وعدد هذه الجامات اثنتي عشرة جامة (لوحات أرقام ١- ٤، ٧- ١٠). ويمكن تناول هذه الجامات بالوصف كما يلي:

الجامة الأولى: جامة دائرية الشكل، ذات إطار مفصص (بفصوص جزؤها المقعر من الداخل)، تشتمل على كتابات، منفذة بالحفر البارز، بخط الثلث المملوكي، تملأ هذه الجامة، وهذه الكتابة منسقة في سطرين، ونصها: «**بلغت من العليا (العلياء) أعلا المراتب وقابلك التوفيق من كل جانبي لا زلت مرغوبا**»، وقد شغلت أرضية هذه الكتابات بتهشيرات على هيئة خطوط مائلة متقاطعة، ينتج عن تقاطعها أشكال معينات، وهي منفذة بالحز (لوحات أرقام ١، ٢، ١٣ أ)، (شكل رقم ٣).

الجامة الثانية: تجاور الجامة الأولى -ذات الكتابات- من ناحية اليسار جامة ثانية دائرية، ذات إطار مفصص (بفصوص جزؤها المحدب من الداخل)، وقد تم زخرفة هذه الجامة برخارف هندسية، منفذة بالحفر البارز، قوامها عنصر الدقماق؛ على شكل الحرف الإنجليزي **Y**، ويحيط بهذه الجامة مجموعة من الدوائر، عددها عشرون دائرة، وقد ملئت كل دائرة منها بزخرفة على هيئة فرع نباتي يلتف إلى الداخل، وينتهي بشكل ملتف بهيئة حلزونية (محلاق)، ويخرج من هذا الفرع النباتي سيقان رفيعة، ينتهي كل منها بشكل حلزوني (محلاق) (لوحات أرقام ١، ٢، ٧).

الجامة الثالثة: تجاور الجامة الثانية -ذات زخارف الدقماق- من ناحية اليسار جامة ثالثة دائرية الشكل، ذات إطار مفصص (بفصوص جزؤها المقعر من الداخل)، تشتمل على زخارف هندسية، منفذة بالحفر البارز، قوامها خطان متوازيان، يمتدان بشكل أفقي ومائل، ويتقاطعان مكونين في بعض الأحيان شكل سلسلة تتحول إلى جديلة، ثم سلسلة أخرى، وبعضها ينتهي بورقة نباتية ثلاثية، وفي أحيان أخرى يكونان شكلا بيضاويا من خطوط متقاطعة مجدولة، يخرج من كل جانب منه جزءان منحنيان، كما يخرج منه من أعلى ومن أسفل ورقة نباتية ثلاثية، وتتبادل تكوينات الأشكال مع بعضها؛ بحيث يكون شكل سلسلة، وجديلة، وسلسلة أخرى؛ تتبادل مع شكلين بيضاويين: أحدهما في الجزء العلوي، والآخر في الجزء السفلي، وقد شغلت أرضية هذه الزخارف الهندسية بتهشيرات على هيئة خطوط مائلة متقاطعة، ينتج عن تقاطعها أشكال معينات، وهي منفذة بالحز (لوحة رقم ٧).

الجامة الرابعة: تجاور الجامة الثالثة –ذات زخارف السلاسل والجدائل– من ناحية اليسار جامة رابعة، تأخذ نفس تكوين الجامة الثانية (ذات زخارف الدقماق، يحيط بها عشرون دائرة صغيرة).

الجامة الخامسة: تجاور الجامة الرابعة –ذات زخارف الدقماق– من ناحية اليسار جامة خامسة، ذات إطار مفصص (بفصوص جزؤها المقعر من الداخل)، ملئ داخلها برخارف مجردة، منفذة بالحفر البارز، قوامها خطوط مستقيمة ومنحنية، تنتهي بأجزاء حلزونية (محاليق)، وتكون أشكالا تشبه المثلثات مقلوبة ومعدولة، وقد انتظمت هذه الأشكال الزخرفية في عشرة صفوف أفقية.

الجامة السادسة: تجاور الجامة الخامسة –ذات الرخارف المجردة– من ناحية اليسار جامة سادسة، تأخذ نفس تكوين الجامتين الثانية، والرابعة.

الجامة السابعة: تجاور الجامة السادسة –ذات زخارف الدقماق– من ناحية اليسار جامة سابعة دائرية الشكل، ذات إطار مفصص (بفصوص جزؤها المقعر من الداخل)، تشتمل على كتابات، منفذة بالحفر البارز، بخط الثلث المملوكي، تملأ هذه الجامة، وهذه الكتابة منسقة في سطرين، ونصها: «**إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي يا طلعت القمر الم....**»، وقد شغلت أرضية الكتابات بتهشيرات على هيئة خطوط مائلة متقاطعة، ينتج عن تقاطعها أشكال معينات، وهي منفذة بالحز (لوحات أرقام ٨، ١٣ ب)، (شكل رقم ٤).

الجامة الثامنة: تجاور الجامة السابعة –ذات الكتابات– من ناحية اليسار جامة ثامنة، تأخذ نفس تكوين الجامات الثانية، والرابعة، والسادسة (اللوحتان رقما ٨، ١٦)، (الشكلان رقما ٨، ٩).

الجامة التاسعة: تجاور الجامة الثامنة –ذات زخارف الدقماق– من ناحية اليسار جامة تاسعة، تأخذ نفس تكوين الجامة الثالثة (بإطار مفصص بفصوص جزؤها المقعر من الداخل، وتشتمل على خطين متوازيين ممتدين بشكل أفقي ومائل، ويتقاطعان مكونين أشكال سلاسل وجدائل، وأشكال بيضاوية) (لوحات أرقام ٨– ١٠، ١٤).

الجامة العاشرة: تجاور الجامة التاسعة –ذات زخارف السلاسل والجدائل– من ناحية اليسار جامة عاشرة، تأخذ نفس تكوين الجامات الثانية، والرابعة، والسادسة، والثامنة (لوحات أرقام ٩، ١٠).

الجامة الحادية عشرة: تجاور الجامة العاشرة –ذات زخارف الدقماق– من ناحية اليسار جامة حادية عشر، تأخذ نفس تكوين الجامة الخامسة (بإطار مفصص بفصوص جزؤها المقعر من الداخل، ملئ داخلها برخارف مجردة) (لوحات أرقام ٤، ٥، ٩– ١١، ١٦).

الجامة الثانية عشرة: تجاور الجامة الحادية عشرة –ذات الرخارف المجردة– من ناحية اليسار جامة ثانية عشرة، تأخذ نفس تكوين الجامات الثانية، والرابعة، والسادسة، والثامنة، والعاشرة. وهذه الجامة الثانية عشرة هي التي تجاور الجامة الأولى ذات الكتابات من ناحية اليمين (لوحة رقم ٩).

ويفصل بين هذه الجامات الإثنتي عشر مناطق مثلثة؛ العلوية منها تتجه قاعدتها لأعلى، ورأسها لأسفل؛ بينما ينعكس الأمر في المناطق السفلية، وقد ملئت جميع هذه المناطق بزخرفة الدقماق على شكل الحرف الإنجليزي **Y**، وهي منفذة بالحفر البارز (لوحات أرقام ١، ٢، ٥- ١٠، ١٧).

ويعلو الشريط الثالث -الكبير ذا الجامات الاثنتي عشرة- شريط رابع أصغر حجما، ويتشابه بشكل شبه تام مع الشريط الثاني؛ من حيث المساحة التي يشغلها، والزخارف المنفذة فيه (لوحات أرقام ١، ٢، ٤، ٥، ٨- ١٢، ١٧).

أما بدن الصدرية من الداخل، فهو مقعر تقعرا خفيفا، وخالٍ من أي زخرفة (لوحات أرقام ٢- ٦).

ج- الحافة: تبرز قليلا إلى الخارج كلما اتجهنا لأعلى، ويزخرفها شريط نفذت زخارفه بالحفر البارز، وهذا الشريط هو آخر الأشرطة من أعلى، وتتكون زخارفه من فرع نباتي يلتف بشكل دائري حول الحافة، مع ارتفاعه أحيانا، وانخفاضه أحيانا أخرى، مكونا مناطق متبادلة؛ حيث يخرج من هذا الفرع في بعض هذه المناطق ورقة نباتية ثلاثية تتجه للأعلى، وفي البعض الآخر ورقة نباتية ثلاثية تتجه للأسفل، وتخرج من أماكن التفاف هذا الفرع النباتي أوراق نباتية صغيرة أحادية البتلات (لوحات أرقام ١- ٦، ١٠، ١٢). والجزء الأعلى من الحافة عند الفوهة مسطح، والحافة من الداخل خالية من الزخرفة (لوحات أرقام ٢- ٦).

الدراسة التحليلية:

أولا: مواد الصناعة: صنعت هذه الصدرية من صفيحة واحدة من النحاس الأحمر. ويعد النحاس من أقدم المعادن المعروفة للإنسان[٦]. ومن أعظم المعادن أهمية[٧]، وربما كان للونه المميز، وسهولة استخلاصه من خاماته دور كبير في اكتشافه واستخدامه كمعدن هام في الحضارات القديمة[٨]. والنحاس عنصر معدني ذو لون أحمر وردي، ولهذا يعرف النحاس الخام باسم "النحاس الأحمر"[٩]، ولا يوجد عادة في الطبيعة كفلز خالص، ولكنه يستخلص غالبا بطريقة صناعية من خاماته[١٠]. ويتميز النحاس بقابليته للطرق والتشكيل[١١]، ويمكن قطعه بأدوات القطع

---

[٦] لوكاس (ألفريد)، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٣٢٧.

[٧] عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، جزءان، ج١ (التحف المعدنية)، مركز الكتاب للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص ٢٦.

[٨] علي زين العابدين، المصاغ الشعبي في مصر، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٢١٩.

[٩] انظر: عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج١، ص٢٦؛ عنايات المهدي، فن أشغال المعادن والصياغة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، (د.ت)، ص ١٦.

[١٠] لوكاس (ألفريد)، المواد والصناعات، ص ٣٢٧.

[١١] محمد فهيم، ثروتنا المعدنية، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٩٤)، أول أكتوبر سنة ١٩٦٣م، إصدار المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والإرشاد القومي بجمهورية مصر العربية، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٣، ص١١٠؛ عنايات المهدي، فن أشغال المعادن، ص ١٦.

المعروفة، كما يمكن لحامه بسهولة[١٢]. كما يتميز النحاس بقابليته للسحب؛ فيمكن سحبه إلى أسلاك رفيعة؛ حيث يدخل في صنع السبائك المختلفة الأغراض، وأهم هذه السبائك النحاس الأصفر[١٣].

ثانيا: طرق التشكيل والزخرفة: فيما يتعلق بعملية التشكيل، فقد قام الصانع بتشكيل هذه الصدرية من قرص من النحاس؛ تم اختياره، وتحديد أبعاده[١٤]، مع القيام بعملية التخمير[١٥]، من وقت لآخر، أثناء إجراء العمليات المتنوعة لعملية التشكيل. وقد استخدم الصانع طريقة الطرق[١٦]، لتشكيل هذه الصدرية؛ من خلال مجموعة من العمليات؛ حيث قام بالتقبيب، ثم الجمع[١٧]، لضبط سمك الإناء بالقدر اللازم لجعل السمك صغيرا، وتحقيق متانة ملائمة. وقد قام بتعميق هذه الصدرية[١٨] بالقدر المطلوب باستخدام قالب خشبي مناسب، وذلك من أجل إيجاد منطقة احتواء

---

[١٢] فهو معدن طري ومطاوع، يسهل تشكيله بالطرق والضغط، عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، ج١، ص٢٦.

[١٣] محمد عز الدين حلمي، علم المعادن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٢٥٣.

[١٤] تبدأ صناعة الإناء المعدني باختيار الصفيحة المعدنية المناسبة، والإناء ذو الشكل الدائري (مثل الصدرية موضوع الدراسة)، يستحسن له اقتطاع صفيحة معدنية في شكل مربع؛ بحيث يكون طول ضلع التربيع مستويا لقطر الدائرة المطلوبة، ويتم رسم قطر المربع بالقلم الرصاص؛ أما المركز، فيتم تحديده بواسطة طرقة خفيفة بزنبة الدق، ويطبق العلام بفتح البرجل من المركز، وعند تشكيله –أي التخلص من أركان المربع للحصول على الشكل الدائري المطلوب– يجب المحافظة على الخط الدائري؛ إذ يعتبر هذا الخط دليلا يحدد نهاية الإناء، أثناء عملية التطويع بالطرق، انظر: سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٢٢٤.

[١٥] يقصد بالتخمير: التسخين على النار، وهذه العملية تعتبر من أقدم الطرق الصناعية المستخدمة في صناعة المعادن؛ إذ لا يمكن صنع إناء معدني بواسطة الطرق على الصفحة دون تخميره، عدة مرات، أثناء عملية التشكيل، حالما يسمع رنين المعدن؛ حيث يكون ذلك إيذانا بلزوم إجراء عملية التخمير؛ إلا أن يكون قد تم التشكيل، انظر: محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن والتحف، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٦٥م، ص ١١٧؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٢٢٤؛ عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج١، ص ٢٧، ٢٨؛ عنايات المهدي، فن أشغال المعادن، ص ١٧.

[١٦] عملية الطرق: هي إحدى العمليات الصناعية التي تمر بها التحفة المعدنية؛ حتى تصل إلى شكلها النهائي، وتتم بوضع ألواح المعدن على السندال المصنوع من الحديد، والمنتهى عند طرفه بجزء من الصلب؛ ليتحمل عملية الطرق، ثم يطرق المعدن بمطرقة تشبه الجاكوش الصغير، انظر: حسين عبد الرحيم عليوة، المعادن، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٣٧١.

[١٧] عندما يراد تشكيل تحفة معدنية بالطرق، فإن ذلك يستلزم عمليتي التقبيب أو الجمع أو كليهما، وعملية التقبيب تجرى على السطح الداخلي، أما عملية الجمع، فتتم على السطح الخارجي، وتختلف عملية التقبيب عن الجمع في أن الأولى تؤهل المعدن للتمدد، والانبساط، وتقليل سمكه؛ أما عملية الجمع فتؤهل المعدن للانقباض، وتجعله يزداد سمكا، انظر للتفصيل: محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن، ص ١٠٤– ١٠٨؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٢٢٥– ٢٢٧؛ عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج١، ص ٢٨، ٢٩.

[١٨] تجرى عملية تعميق الإناء المعدني من الداخل، وتتنوع القوالب الخشبية التي تتم فيها عملية التعميق باختلاف الأشكال المطلوبة. وبالنسبة للصدريات فتتنوع مستويات العمق من صدرية لأخرى، وذلك بتعدد أشكال القوالب الخشبية، انظر: محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن، ص ١٠٦؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٢٢٦.

ملائمة. ثم قام بعملية الخصر[١٩]؛ من أجل تقليل قطر الإناء عند أعلى البدن، ثم قام من خلال عملية التفليج[٢٠] بعمل حافة متسعة تبرز قليلا إلى الخارج كلما اتجهنا لأعلى. وبعد الانتهاء من عملية التشكيل لهذه الصدرية، قام الصانع بإجراء عملية التنعيم، أو التشطيب النهائي[٢١]، وذلك قبل البدء في عملية الزخرفة.

وفيما يتعلق بطرق الزخرفة، فبعد إتمام تشكيل هذه الصدرية، والانتهاء من عملية التنعيم أو التشطيب النهائي؛ قام الصانع بتنفيذ الزخارف المتنوعة[٢٢]؛ حيث استخدم طريقة الحفر البارز[٢٣]، بشكل رئيس، في تنفيذ الزخارف الكتابية، والنباتية، والهندسية، التي تزين غالبية أجزاء هذه الصدرية، من الخارج[٢٤] (لوحات أرقام ١-

---

[١٩] الخصر: هو عملية تطويع المعدن بالطرق، مع استخدام السندال المناسب؛ وذلك لتقليل القطر، وتجرى عملية الطرق من الخارج أثناء الخصر، وذلك على سندال جمع، انظر: محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن، ص ١٠٩؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٢٢٧.

[٢٠] عملية التفليج أو التوسيع تجري إما على السطح الداخلي أو الخارجي، على السواء، وإذا كانت فتحة الإناء ستفلج فإن الطرق يبدأ من الداخل، ويجب مراعاة أن يكون تقوس السندال مماثلا لتقوس شكل الإناء المطلوب عمله، انظر: محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن، ص ١٠٩؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٢٢٧.

[٢١] وهي من العمليات الهامة التي لا يمكن تجاهلها أو الاستغناء عنها، والغرض منها تحويل آثار الطرق على سطح الإناء إلى سطوح ناعمة، تعطي الشكل مظهرا حسنا، ويسبقها إجراء تسوية مبدأية بالدقماق؛ حيث يتم تصحيح الشكل، والتنعيم يتم بطرق المعدن بالدقماق على سندال، في حين تجري عملية التشطيب النهائي بالشاكوش. ويلزم أن يكون سطحا كل من الشاكوش والسندال على درجة عالية من النعومة، ويجب أن تكون الطرقات خفيفة، انظر للتفصيل: محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن، ص ١١٦؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٢٣١؛ عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج١، ص ٣٤.

[٢٢] بعد أن يتم تشكيل الصفيحة المعدنية بهيئة الإناء المطلوب صنعه، تبدأ المرحلة الثانية من مراحل صناعته، وهي أجراء الزخارف على سطحه، وحتى تكتسب تلك الأشكال قوة احتمال أكبر لما سيجري عليها من زخارف، فإنه يتم تقويتها بطبقة سميكة من البياض الأسود (القار)، ويتنوع وضع هذه المادة باختلاف الأواني؛ فالصدريات -على سبيل المثال- يغطي القار سطحها الداخلي كله بطبقة سميكة منه، وإذا كان هناك أسطح كاملة أو جهة كاملة للإناء خالية تماما من الزخارف فإنها تغطى بكاملها بطبقة من القار، وذلك بصبه وهو منصهر إلى داخل الإناء؛ حيث يغطي سطحها كله؛ أما عن الصحون أو الأواني، فيضغط سطحها الخارجي غير المزخرف في كمية من القار المنصهر؛ حيث يثبت عليه، وذلك إما بالضغط فوقه، أو صهره قليلا؛ حتى يثبت فيه، وتتلخص أهمية استخدام مادة القار في أنها تساعد على أن يظل سطح الإناء مستويا، وتمنع أي اعوجاج أو انبعاج من الممكن أن ينشأ نتيجة إجراء عملية الحفر على سطح المعدن باستخدام الجاكوش والحفار، فضلا عن تثبيت المعدن أثناء إجراء العمليات الزخرفية المختلفة، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٢٢٧.

[٢٣] تعتبر الزخرفة بالحفر من أقدم الطرق المستخدمة في زخرفة المعادن، وتتم هذه الطريقة عن طريق استخدام قلم حاد الطرف، لعمل زخارف دقيقة، وقد يكون الحفر بارزا، وفي هذه الحالة يقوم الصانع بحفر ما حول الأجزاء التي يريد إظهارها بارزة، وتستخدم هذه الطريقة في معادن تمتاز بأنها ذات سمك مناسب حتى يتحمل الطرق فوقه بالقلم الحاد الطرف؛ ولذلك يعتبر النحاس من أنسب المعادن لإجراء الزخرفة بالحفر، انظر: حسين عليوة، المعادن، كتاب القاهرة، ص ٣٧١؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٢٣٢، ٢٣٣؛ عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج١، ص ٣٤، ٣٥.

[٢٤] انظر الدراسة الوصفية، من هذه الدراسة.

٥، ١٣ أ- ١٧). واستخدم الصانع طريقة الحز[٢٥]، في تنفيذ بعض الزخارف البسيطة، كالخطوط المتقاطعة، التي تكون أشكال معينات، والتي تزين الأرضيات، في الجامتين المشتملتين على الكتابات، وكذلك في الجامتين المشتملتين على زخارف الجدائل، والسلاسل، والأشكال البيضاوية[٢٦] (لوحات أرقام ٧، ٨، ١٣ أ - ١٤).

وقد تم تبييض[٢٧] هذه الصدرية النحاسية بالقصدير[٢٨]، وذلك من أجل حمايتها من الصدأ[٢٩]، وكذلك حماية من يستخدمها من أضرار التسمم[٣٠]؛ فلما كان النحاس عرضة للصدأ والمطعم غير المستحب، والتسبب بأمراض التسمم المعدني، من جراء تفاعله مع بعض المواد الحمضية؛ فلم يكن من المناسب لتصنيع الأواني المطبخية أو أدوات المطبخ إلا إذا تم تبييضها بطبقة من القصدير العازل[٣١]. ولما كان القصدير يقاوم تأثير الحوامض العضوية؛ فقد استخدم في عملية تبييض الآنية النحاسية[٣٢].

وتتم هذه العملية عن طريق الترسيب الحراري؛ أي تنظف الأواني من المواد الدهنية، ثم تسخن على النار لدرجة حرارة انصهار القصدير، ثم يوضع عليها قطعة من القصدير النقي فتنصهر، ويدعك بقطعة من القطن عليها مسحوق النشادر الناعم؛ فينتشر القصدير المنصهر على سطح الآنية، مكونا طبقة عازلة غير سامة عليه، وتكرر العملية كلما ظهر لون النحاس ثانية[٣٣].

---

[٢٥] الحز: هو إجراء حزوز أو نقوش خفيفة غير غائرة على سطح المعدن، وفقا لرسم معين، يعده الصانع قبل تنفيذه، ثم يقوم بنقله على سطح المعدن، تمهيدا لحزه بآلة الحز الخاصة ذات النهاية المدببة التي تشبه آلة "الزنبة"، ويختلف الحفر عن الحز في أن الحفر أكثر غورا وعمقا في سطح المعدن، انظر: حسين عليوة، المعادن، كتاب القاهرة، ص ٣٧١.

[٢٦] انظر الدراسة الوصفية، من هذه الدراسة.

[٢٧] جاء في المعجم الوجيز: بيض النحاس أي: طلاه بالقصدير، مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ص ٦٩. وتبييض النحاس: هو طلاء أواني الأكل والشرب، المصنوعة من النحاس الأحمر، بمعدن القصدير النقي، لحمايتها من الجزار السام، الذي يتكون على سطحها، انظر: قاسم محمد محمد حسين، المواصفات الجمالية للأواني المعدنية الشعبية في أواخر القرن التاسع عشر وتطبيقاتها في الدراسات العملية بالمرحلة الثانوية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى المعهد العالي للتربية الفنية، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٧٤.

[٢٨] القصدير: معدن لين، لامع، لونه فضي أبيض، يتم الحصول عليه كمعدن عنصري أو من خاماته، وهو أشد صلابة من الرصاص وأطرى من الزنك، عن القصدير، انظر: لوكاس (ألفريد)، المواد والصناعات، ص ٣٩٦- ٤٠٣؛ عنايات المهدي، فن أشغال المعادن، ص ٢٢.

[٢٩] الصدأ: طبقة هشة، تعلو الحديد ونحوه من المعادن، وتحدث من اتحاده ببعض عناصر الهواء، ويسمى كيمياويا: الأكسيد، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (صَدِئَ)، ص ٥٠٩.

[٣٠] وهذا نظرا لقابلية النحاس للتأكسد، وخاصة في المناطق التي تتميز بهوائها الرطب؛ بما من شأنه تكوين طبقة سامة، ذات لون أخضر أو أزرق، هي كربونات النحاس $CuCO_3$، المعروفة بالزنجار، انظر: عبد المنعم المليجي النقيب، مجمع البدائع في الفنون والصنائع، جزءان، مدرسة الصنائع الخديوية، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٨٩٤م، ج١، ص ٢٣.

[٣١] وارد (راشيل)، الأعمال المعدنية الإسلامية، ترجمة: ليديا البريدي، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٨م، ص ٣٨.

[٣٢] انظر: عبد المنعم المليجي النقيب، مجمع البدائع، ج١، ص ٢٦.

[٣٣] قاسم محمد حسين، المواصفات الجمالية للأواني المعدنية، ص٧٤.

وقد أشار بعض المؤلفين في فن الطبخ، في العصر الإسلامي، إلى عملية تبييض النحاس، محذرين من استخدام بعض الأواني التي زال عنها بياض القصدير، يقول البغدادي، في كتابه الطبيخ: "**وعند الضرورة النحاس المبيض. وأردأ ما طبخ في قدر قد نصل بياضها**"[٣٤]. ويقول صاحب كتاب كنز الفوائد في تنويع الموائد: "**وعند الضرورة الدسوت النحاس المبيضة، وأردأ ما طبخ في قدر نحاس قد نصل بياضها**" [٣٥].

وقد شاعت وانتشرت عملية تبييض النحاس –المستخدم في صناعة الأواني– بالقصدير، في العصر المملوكي، وخاصة في القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي[٣٦]؛ حيث وصلت إلينا بعض النماذج التي استخدمت فيها هذه العملية، ومن ذلك: صحن من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير، من العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٣٧]، وصحن من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير، (القرنين التاسع والعاشر الهجريين/ الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين)، محفوظ بسفارة جمهورية مصر العربية بواشنطن[٣٨]، وسلطانية من النحاس المبيض بالقصدير، من النصف الثاني من القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٣٩]، وعمود طعام، من النحاس المبيض بالقصدير، من العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٠]، كما وصلنا عمود طعام من النحاس المبيض بالقصدير، من أواخر العصر المملوكي (الربع الأول من القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلاي)، محفوظ بمتحف شينيلي كوشك باستانبول[٤١].

---

[٣٤] البغدادي (محمد بن الحسن بن محمد بن الكريم الكاتب ت ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٩م)، كتاب الطبيخ، أعاد نشره فخري البارودي، ومذيل عليه بكتاب معجم المآكل الدمشقية، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، ١٩٦٤م، ص ١١.

[٣٥] مؤلف مجهول، كنز الفوائد في تنويع الموائد، تحقيق: مانويلا مارين و ديفيد واينز، سلسلة النشرات الإسلامية (٤٠)، جمعية المستشرقين الألمانية، نشر: فرانتس شتاينر شتوتكازت، المطبعة الكاثوليكية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٥.

[٣٦] وقد زخرفت تلك المنتجات بأسماء الأمراء وألقابهم؛ مما يدل على أن هذه المصنوعات كانت من الأواني ذات القيمة، انظر: أحمد ممدوح حمدى وآخرون، معرض الفن الإسلامي، وزارة الثقافة، ١٩٦٩م، ص ٧٢؛ أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، ص ١٢٥؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٨٦.

[٣٧] رقم السجل ٢٣٩٦٧، أحمد ممدوح حمدي وآخرون، معرض الفن الإسلامي، رقم ٩٠، ص ١٣٢.

[٣٨] رقم السجل ١٥٩٤٤، أتيل (أسين)، نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي، واشنطن، ١٩٨١م، رقم ٣٩، ص ١٠٨.

[٣٩] رقم السجل ١٤٧٦٠، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ١٠٨– ١٠٩، لوحة رقم ٣٥.

[40] Wiet (G.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire: Objets en Cuivre, Le Caire, 1984, pl. LXIX.

[٤١] رقم ٤٤٧٥، انظر:

Ruthven (P.), Two Metal Works of the Mamlūk Period, Ars Islamica, Vol. 1, No. 2, 1934, p. 233, fig. 2.

وهذا يظهر توافقا بين ما ورد في بعض المصادر الخاصة بالطبخ، وبين بعض ما وصل إلينا من نماذج التحف التطبيقية الإسلامية، بوجه عام، ومنها الصدرية (موضوع الدراسة)، على وجه الخصوص.

ثالثا: علاقة التصميم الفني بالوظيفة: يشتمل تصميم هذه الصدرية على مجموعة من القيم الوظيفية: سواء في كل جزء من أجزاءه، كما في القاعدة، والبدن، والحافة، والفوهة؛ أو في التصميم العام لها. وفيما يتعلق بملائمة كل جزء من أجزاء هذه الصدرية، فيكمن توضيحها كما يلي:

بالنسبة لتصميم القاعدة (اللوحتان ١، ٦)، فقد صممت قاعدة هذه الصدرية بشكل أقرب إلى التسطيح، مع تحدب بسيط من أسفل، كلما اتجهنا نحو الوسط، وهذا التصميم يناسب طريقة تحميل هذه الصدرية بوجه عام أو على حامل حديدي ذي أرجل، وله حلقة دائرية، أو ما شابه بوجه خاص؛ حيث يكون الجزء المحدب البارز لأسفل من قاعدة هذه الصدرية محشورا بين قطر دائرة هذا الحامل؛ بينما يكون الجزء الأكثر اتساعا من قطر هذه الدائرة خارج هذا القطر؛ مما يعمل على منع هذه الصدرية من السقوط لأسفل. ولا شك أن هذا ضروري بوجه عام، وعلى سبيل الخصوص، تبرز أهميته في الصدرية (موضوع الدراسة)؛ حيث أن ارتكازها وتحميلها يكون عن طريق القاعدة وليس البدن؛ لأن البدن مصمم على شكل المخروط المعدول (الذي يتسع من أسفل، ويضيق كلما اتجهنا لأعلى)؛ مما يجعله غير مناسب لحمل هذه الصدرية عن طريق البدن؛ لأنه سينزلق لأسفل. وهذا التصميم الموضح للقاعدة يساعد على ارتكازها بشكل سليم؛ وبالتالي يتحقق التوازن المطلوب لهذه الصدرية بما تحتويه، والذي يعتبر توازنها أمرا حتميا، وضروريا؛ نظرا لوجود كمية كبيرة من الطعام أو الشراب بداخلها، والتي قد يؤدي إنسكابها أو فقدها إلى خسارة مادية كبيرة أو خسارة معنوية؛ ناتجة عن عدم إطعام أو سقاية من خصص لهم ذلك، أو قد يؤدي ذلك إلى ضرر بجسم الإنسان؛ نتيجة تعرضه لحرق بسبب انسكاب ما بداخلها من طعام أو شراب ساخن على جسم الإنسان، أو الإضرار بالمكان الذي توجد به. كما قام الفنان بتسطيح الجزء الأوسط من قاعدة الصدرية، من أسفل، وهذا يساعد على ارتكازها بشكل صحيح على الأرض. كما أن الفنا قد تجنب، في تصميم القاعدة، تسطيحها كلها بشكل تام؛ حتى لا تلتصق بأي سطح مستوٍ، توضع عليه. ولعل هذا التصميم الذي يتضمن عدم تسطيح القاعدة تماما، ويعتمد على تحديبها ولو بشكل بسيط من أسفل، كما في الصدرية (موضوع الدراسة)، وغيرها[٤٢] أو يعتمد على تقعيرها أحيانا، كما في نماذج أخرى[٤٣]، كان منتشرا بشكل كبير، في الأدوات والأواني التطبيقية الإسلامية.

---

[٤٢] انظر على سبيل المثال: زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، (د.ت)، شكل رقم ٥١٥، ٥١٦.

[٤٣] انظر على سبيل المثال:

Carboni (S.), et al., Glass of the Sultans, New York: Corning: Athens: New Haven: Metropolitan Museum of Art: Corning Museum of Glass: Benaki Museum: Yale University Press, 2001, p. 241, fig. 120.

أما عن تصميم البدن (لوحات أرقام ١- ٦)، فيتخذ البدن في المسقط الرأسي شكل المخروط المعدول؛ الذي يتسع من أسفل ويضيق كلما اتجهنا لأعلى؛ ويتضمن هذا التصميم بعض القيم الوظيفة؛ بالنسبة لوظيفة هذه الصدرية، بوجه عام، وبالنسبة لوظيفة البدن، بوجه خاص؛ فاتساع الجزء السفلي من البدن يساعد على زيادة سعته؛ كما أن تصميم هذا البدن يتخذ خطا منحنيا، (بشكل محدب)، إنحناء خفيفا، مع إتجاهه إلى الداخل في أعلاه، وهذا التحدب في بدن هذه الصدرية من الخارج يقابله بطبيعة الحال تقعر من الداخل. وهذا التحدب في جدار البدن من الخارج وتقعره من الداخل يساعد على المزيد من سعة هذا البدن، واحتواءه كمية أكبر من الطعام أو الشراب. والجزء العلوي من البدن والموجود أسفل حافة هذه الصدرية ضيق؛ وأقل اتساعا من بقية البدن، وهذا يساعد على الاحتفاظ بالحرارة لفترة كبيرة؛ وخاصة عند ما يراد الاحتفاظ بالطعام أو الشراب ساخنا لفترة أطول، وعند الحاجة لتسخينه، فإن ذلك يتحقق بشكل أسرع، وفي حالة انضاجه فإنه ينضج بشكل أسرع؛ مما يساعد في الوقت والتكلفة (الوقود). كما أن ضيق قطر البدن من أعلى يساعد على تنظيم تدفق ما بداخل الإناء في حالة سكبه في إناء آخر.

وفيما يتعلق بالتصميم المخروطي المعدول، فقد كان موجودا في كثير من أنواع الأدوات والأواني التطبيقية أو بعض أجزاءها، ويرتبط ذلك عادة بوظيفة هذه الأدوات والأواني، أو تلك الأجزاء، ومن نماذج ذلك: وجد هذا التصميم في قاعدة وبدن سلطانية من الفخار المطلي، من العصر المملوكي، (القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٤]، وفي الجزء السفلي من بدن خونجة أو حامل صينية من النحاس، صنعت برسم السلطان الشهاب أحمد، المتوفى سنة ٧٤٣هـ/ ١٣٤٢م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٥]، ونراه في بعض أدوات الإضاءة، كما في تنور من النحاس الأصفر المكفت بالفضة والذهب، باسم السلطان قايتباي، (٨٧٣ - ٩٠٢ هـ/ ١٤٦٨- ١٤٩٦م)، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٤٦].

كما أن ضيق أعلى البدن قرب الفوهة كانت سمة متحققة -بشكل كبير- في الأواني التي تستخدم لأغراض متشابهة لوظيفة هذه الصدرية، كما في القدور،

---

(٤٤) رقم السجل ٢٧١٢، انظر: عبد الرحيم خلف عبد الرحيم، أضواء جديدة على بعض تحف الفخار المطلي في العصر المملوكي بمتحف الفن الإسلامي، بحث ضمن أبحاث الكتاب التذكاري للآثاري الدكتور: محمد السيد غيطاس، دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية، الكتاب الثاني (الفنون)، صادر عن مجلة كلية الآداب، دار الوفاء، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ص ٣٠٠، وحاشية رقم ١٠ من نفس الصفحة، لوحة رقم ١، شكل رقم ١.

(45) Wiet (G.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, pl. LXXIV;
أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، ص ١٣٩.

(٤٦) رقم السجل ١٠٩- ١٨٨٨، انظر:
Stanley (T.), Owen (M. R.) and Vernoit (S.), Palace and Mosque: Islamic Art from the Middle East, London, 2004, p. 98.

والطاسات؛ وهذا بعكس ما نجده في أنواع أخرى من الأواني، كالسلطانيات[٤٧]؛ والأطباق[٤٨]؛ والتي يراد لما بداخلها أن يبرد ويفقد جزءا من حرارته أثناء التناول؛ حتى يمكن تناوله بدون حرق أو لسع للفم، أو يوضع بداخلها أطعمة او أشربة غير ساخنة.

ومن المرجح أن الطعام الذي كان يوضع في الصدريات هو عبارة عن الأصناف التي تحتوى على شيء من المرق: كاللحم المسلوق، أو الخضروات المطبوخة؛ حيث أن تلك الأصناف تتناسب مع الشكل العام للإناء ذي الأجناب المرتفعة، والمائلة إلى الداخل من أعلى[٤٩]، أو تملأ بالشراب في الاحتفالات؛ حيث تملأ منها الطاسات، لتوزيعها على الحاضرين[٥٠].

أما حافة هذه الصدرية (لوحات أرقام ١- ٦)، والتي تبدأ من أعلى البدن حتى الفوهة، فهي تبرز قليلا إلى الخارج كلما اتجهنا لأعلى؛ مما يساعد في عمليات الحمل، أو النقل، أو التحريك؛ حيث أن الإمساك بهذه الصدرية، وحملها، أو نقلها، أو تحريكها غالبا ما كان يتم من خلال هذه الحافة، سواء بشكل منفرد أو مع أجزاء أخرى من هذه الصدرية. ونشاهد الحافة البارزة إلى الخارج في العديد من النماذج ومن ذلك: بعض القدور الخزفية، كما في قدر من الخزف ذي البريق المعدني، من العصر الفاطمي (القرن الرابع وحتى السادس الهجري/ القرن العاشر وحتى الثاني عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف غلاسكو بالمملكة المتحدة[٥١].

كما أن قطر الفوهة (لوحات أرقام ٣- ٦)، والذي يبلغ: ٥,٤٨ سم، يساعد على سرعة الغرف لما بداخل هذه الصدرية، وعدم إعاقة ذلك. وهذه الفوهات كان يتم تغطيتها في أحيان كثيرة بأغطية ذات تصميم مناسب، لكي تحتفظ هذه الأواني بحرارة ما بداخلها، ولكي تمنع تساقط أي شيء من الأشياء الضارة بداخلها: كالحشرات، أو الأتربة. وهذه الأغطية كانت تصنع من مواد متنوعة: كالمعادن، مثل: النحاس، أو البرونز؛ أو الخزف، وغيرها.

وفيما يتعلق بتطور تصميم هذا النوع من الصدريات، فتجدر الإشارة إلى أن بعض نماذج الصدريات، من العصر المملوكي، كانت تتميز بتقوس الأجناب بشدة، مع ضيق أعلى البدن بشكل ملحوظ، ومن ذلك: صدرية من البرونز المكفت

---

[٤٧] زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ١٩٢، ١٩٤؛ أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، ص ٢٩٥، لوحة رقم ١٥٥.

[٤٨] زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ١٨٤.

Carboni (S.), Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 59, No. 1, Ars Vitraria: Glass in the Metropolitan Museum of Art , Summer, 2001, p. 31.

[٤٩] سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص٢٢٣ أ.

[٥٠] أمل مختار علي الشهاوي، أواني الشرب الفخارية والخزفية والمعدنية في العصرين المملوكي والعثماني في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ١٢٥.

[٥١] متحف بلا حدود (مجموعة مؤلفين)، كتاب اكتشف الفن الإسلامي فى حوض المتوسط، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٦م، ص ١١٦.

بالفضة، من النصف الأول من القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥٢] (لوحة رقم ١٨). ثم ظهرت بعض النماذج من الصدريات، في فترات لاحقة، من العصر المملوكي، تتميز بارتفاع الأجناب باستقامة، مع ميل خفيف إلى الداخل، ومن ذلك: صدرية من النحاس المبيض بالقصدير، من القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥٣].

وفيما يتعلق بحجم هذه الصدرية، وسعتها (لوحات أرقام ١- ٤)؛ وعلاقة ذلك بوظيفتها، فأبعاد[٥٤] هذه الصدرية تبين أن سعتها كبيرة نسبيا، وتتسع لكمية كبيرة من الطعام أو الشراب، تكفي ليتم توزيعها أو تقديمها، لعدد كبير من الأشخاص، ويتوافق ذلك مع وظيفة هذا الإناء؛ الذي يستخدم في عمليات الطهي أو الاحتواء، قبل الغرف والتقديم، في أواني أخرى، أصغر من حيث الحجم أو السعة.

ويتضح مما سبق أن تصميم هذه الصدرية يتضمن قيما وظيفية هامة، تساعد على استخدامها في الغرض المطلوب، بشكل صحيح، وآمن، وأكثر كفاءة.

رابعا: الكتابات والزخارف:

أ- الكتابات: نبدأ بدراسة وتحليل الكتابات المنفذة على هذه الصدرية، من حيث الشكل والمضمون، وذلك كما يلي:

١- الكتابات من حيث الشكل: فيما يتعلق بنوع الخط الذي نفذت به الكتابات على هذه الصدرية، فهو خط الثلث. وقد تم تشكيل الكتابة بشكل دائري، داخل جامتين مفصصتين، كل جامة تنتظم فيها الكتابات في سطرين رئيسين (لوحات أرقام ١- ٣، ٧، ٨، ١٣ أ، ب).

أما عن خط الثلث، فبالنسبة لظهوره[٥٥] على العمائر والتحف في مصر، فقد كان ذلك في العصر الفاطمي[٥٦]؛ حيث ظهر رسميا على مسكوكات الفاطميين، في

---

[٥٢] رقم السجل ١٥٠٨١، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٥٩- ٦٠، لوحة رقم ١١.

[٥٣] رقم السجل ٩٤٦٥، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٨٤- ٨٥، لوحة رقم ٢٢، وتجدر الإشارة إلى أن ذلك التصميم قد استمر في بعض النماذج من العصر العثماني، ومن ذلك: صدريتان من النحاس يحتفظ بهما متحف الفن الإسلامي، تحمل الأولى اسم المعلم إبراهيم ولد المعلم أحمد بن الفقيه الإسطنبولي (رقم السجل ١٥٠٤٧)، بينما تحمل الثانية اسم الحاج رمضان بن البقسماطي (رقم السجل ١٥٩٢١)، انظر: محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٣٥، ٤٠.

[٥٤] أبعاد هذه الصدرية كما يلي: قطر القاعدة: ٥٨ سم، الارتفاع: ٢٥ سم، قطر الفوهة: ٥,٤٨ سم.

[٥٥] أقدم قطعة أثرية جاء عليها خط الثلث، ترجع إلى عصر السامانيين، وهو درهم أصدره إسماعيل بن أحمد الساماني، سنة ٢٩٣هـ/ ٩٠٦م في خراسان، وكان موشى بخط الثلث، انظر: جروهمان (إدولف)، النسخ والثلث، ترجمة غانم محمود، مجلة المورد، المجلد ١٥، العدد ٤ (عدد خاص بالخط العربي)، وزارة الثقافة والإعلام- دار الشئون الثقافية العامة، الجمهورية العراقية، ١٩٨٦م، ص ١١٤؛ منى محمد بدر، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، ٣ أجزاء، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣م، ج ٣، ص ١٩.

نقش ظهر دينار، باسم الخليفة الفاطمي أبي القاسم المستعلي بالله، (٤٩٠هـ/ ١٠٩٧م)، فقد نقش اسم الخليفة ورمز الدولة الفاطمية على الوجه الأعلى للعملة، بخط الثلث[٥٧]. ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، بقطعتين من النسيج الفاطمي، ترجعان إلى عصر الخليفة الفاطمي أبو القاسم أحمد المستعلي، الذي حكم فيما بين (٤٨٧ ــ ٤٩٥هـ/ ١٠٩٤ ــ ١١٠١م)، جاء عليهما نقوش تتضمن البسملة، بخط الثلث[٥٨]. كما يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بعدد من شواهد القبور، من العصر الفاطمي، عليها نقوش كتابية بخط الثلث[٥٩]. ورغم ظهور خط الثلث فى مصر منذ أواخر العصر الفاطمي؛ إلا أنه كان فى نماذج محدودة، ولم يكن من السمات المميزة للخط فى هذا العصر؛ إلا أنه فى العصر الأيوبي كان من الأهمية بمكان، وأصبح هو الخط الرسمي على الفنون التطبيقية والعمائر، وتوارت أمامه أهمية الخط الكوفي، الذى كانت له السيادة فى مصر، قبل هذا العصر[٦٠]. ومن أمثلة استخدام خط الثلث فى العصر الأيوبي: ما نجده على الخزف ذى البريق المعدني، وعلى الخزف المحزوز أو المحفور تحت الطلاء، وعلى الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء، وعلى الخزف المرسوم بلون أسود تحت الطلاء، وعلى بعض مرشحات القلل، وعلى جلل النفط، والتحف الخشبية، ومن ذلك: قاع إناء من الخزف المرسوم باللون البني تحت الطلاء، من العصر الأيوبي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليه عبارة دعائية نصها: «**عز دائم**»، مكتوبة بخط الثلث[٦١]، وحشوتان من الخشب من تابوت الإمام الشافعي، من البناء الذى يرجح أنه

---

(٥٦) انظر: جروهمان(إدولف)، النسخ والثلث، ص ١١٤؛ زكي محمد حسن، فنون الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٣٥٣؛ حسين عليوة، الخط، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٢٧٨.

(٥٧) أما الشريط الموازي لحافة الدينار، فقد كتب بخط كوفي جميل، منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية، ص ١٩.

(٥٨) ثم أكمل بقية النص بالخط الكوفي، غير أن هذا التردد في استخدام خط الثلث لم يستمر طويلا، إذ وصلتنا بعض قطع المنسوجات من عصر هذا الخليفة أيضا استعملت عليها الكتابة بخط الثلث وحده، حسين عليوة، الخط، كتاب القاهرة، ص ٢٧٨.

(٥٩) أرقام سجل: ٨٨١، ٢٧٢١، ١٢٧١٦، ٣٥٣٨، ١٢٦٩٦، انظر: إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامي، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت)، ص ٢٤٠؛ منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية، ص ١٩.

(٦٠)عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص ٣٨٩.

(٦١) رقم السجل ٥٩١١، محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصرين الفاطمي والأيوبي، دار الثقافة العربية، جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٢٩٠؛ عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، جزءان، ج ٢، مركز الكتاب للنشر، ٢٠٠٠م، ص ٣٤؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ٩٦، وحاشية رقم ٣ من نفس الصفحة؛

Saladin (H.), Manuel d' Art Musulman, Paris, vol. 1, 1907, n. 110.

أنشئ فى عام ٦٠٨ هـ/ ١٢١١م، محفوظتان بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليهما كتابات قرأنية كريمة، منفذة بخط الثلث[٦٢].

وتطور خط الثلث فى عهد المماليك، وغلب استخدامه فى مصر وسوريا[٦٣]؛ حيث انتشر استخدامه، في الكتابة؛ على العمائر[٦٤]، وشواهد القبور[٦٥]، وقطع العملة[٦٦]، كما كتبت به المصاحف والمخطوطات[٦٧]. وقد انتشر خط الثلث، بشكل كبير، على المنتجات الفنية المختلفة، في العصر المملوكي؛ فنجده على التحف الخزفية، كالأطباق، والسلطانيات، وغيرها[٦٨]، وعلى تحف الفخار المطلي،

---

[٦٢] رقم السجل ٤٠٨، ٤٠٩، أحمد ممدوح حمدي وآخرون، معرض الفن الإسلامي، ص ٣١٦- ٣١٧؛ أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، لوحة رقم ٢١؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ١٢٦.

[٦٣] حسين عبد الرحيم عليوة، الكتابات الأثرية العربية دراسة فى الشكل والمضمون، بحث ضمن مجموعة أبحاث المجلة التاريخية المصرية، الجمعية المصرية التاريخية، مج ٣٠، ٣١، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ١٩٨٣، ١٩٨٤م، ص ٢٢٥.

[٦٤] انظر أمثلة لخط الثلث، على العمائر، في العصر المملوكي: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جزءان، سلسلة ذاكرة الكتابة (١٥٩)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج ١، ص ١٨٢- ١٨٧، ١٩٤- ١٩٧، ٢١٢- ٢١٣، ج٢، لوحات أرقام ٦٦، ٦٨، ٧٠، ٧٢، ٧٨، ١٠٩، ١٣٢؛ سعاد ماهر محمد، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، ٥ أجزاء، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٦م، جـ ٣، ص ١٣٥- ١٣٨، ١٤٥- ١٥١، لوحات أرقام ٤٠، ٤٧، ٦٣- ٦٥، ٦٨- ٧٠، ٨٠، ٩٦؛ شاهندة فهمي كريم، جوامع ومساجد أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٤٦٥- ٤٧٨؛

Abouseif (B. D.), Islamic Architecture in Cairo an Introduction, Leiden, New York, E.J. Brill, 1989, pls. 70, 99, 101, 104 and 116, pp. 100, 138, 141, 145- 147 and 156 ; Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, Lebanon, 2006, pp. 133, 139, 146, 160, 199, 206, 221, 223, 228 and 230.

[٦٥] انظر: مايسة محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧ - ١٢م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١، ص١٧٠- ١٧٣.

[٦٦] انظر: عبد الرحمن فهمي محمد، النقود العربية ماضيها وحاضرها، سلسلة المكتبة الثقافية (١٠٣)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤م، لوحات أرقام ٢٣- ٢٤، ص ٨٤- ١١١؛ رأفت محمد النبراوي، السكة الإسلامية في مصر عصر دولة المماليك الجراكسة، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٣م، لوحات أرقام ١- ١٣٤، ص ٤٣- ٢١٦؛ إبراهيم جابر الجابر، النقود العربية الإسلامية في متحف قطر الوطني، ج٢، وزارة الإعلام والثقافة، إدارة المتاحف والآثار، الدوحة، ١٩٩٢م، أرقام ٣٠٨٢- ٣١٤٧، ص ٣٤٩- ٣٧٠؛ محمد عبد الودود عبد العظيم، الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الأولى، الرياض، ٢٠٠٩م، ص ٤٦٧- ٤٧٧، لوحات أرقام ١- ٤٠ أ.

[٦٧] انظر: حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٦٣١- ٦٣٣، أشكال أرقام ٢٢٣- ٢٢٧؛ حسين عليوة، الكتابات الأثرية، ص ٢٢٥؛

Bosch (G.), Carswell (J.) and Betherbridge (G.), Islamic Bindings and Bookmaking, the Oriental Institue, the University of Chicago, 1981, figs. 99-100, pp. 226- 227; Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. 184.

[68] Watson (O.), Ceramics from Islamic Lands: Kuwait National Museum, the al-Sabah Collection, London: Thames & Hudson in association with the al-Sabah Collection, Kuwait National Museum, 2004, cat. S. 2, pp. 417- 418;

كالزبديات، وغيرها[٦٩]، وعلى التحف الزجاجية، كالأواني، والمشكاوات، وغيرها[٧٠]، وعلى التحف المعدنية، كالأطباق، وأعمدة الطعام، والأباريق، والشماعد، والتنانير وغيرها[٧١]، وعلى المنسوجات[٧٢]، وعلى التحفة الخشبية، كالأبواب، والمنابر، وصناديق المصاحف، وغيرها[٧٣].

عبد الخالق علي عبد الخالق الشيخة، التأثيرات المختلفة على الخزف الإسلامي في العصر المملوكي (٦٤٨ – ٩٢٣هـ/ ١٢٥٠– ١٥١٧م) دراسة أثرية فنية مقارنة، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٣٣٧– ٣٤١.

[٦٩] زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، أشكال أرقام ١٨٩– ١٩٥؛

Abd Al-Raziq (A.), Le Sgraffito de l'Égypte Mamluke dans la Collection d'al-Ṣabāḥ [avec 8 planches], Annales Islamologiques 24, (1988), pls. I- III; Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. 165; Watson (O.), Ceramics from Islamic Lands, cats. R. 15, R. 16, R. 18 and R. 19, pp. 408- 409, 411- 412.

[٧٠] زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، أشكال أرقام ٧٤٩– ٧٥٩؛ حسين عليوة، الكتابات الأثرية، ص ٢٢٦؛ أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، لوحات أرقام ٢٠١٨– ٢٢٠؛

Devonshire (R. L.), An Enameled-Glass Bottle of the Mamluk Period , The Metropolitan Museum of Art Bulletin , New Series , Vol. 3, No. 3 (Nov., 1944), pp. 73-77; Ettinghausen (R.), Ancient Glass in the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution 4509, Freer Gallery of Art, Washington, 1962, fig. 79, 87-88, pp. 29, 33-34.

[71] Ruthven (P.), Two Metal Works, pls. 4, 8, 11- 18, 39- 44, pp. 11– 73; Ward (R.), Brass, Gold and Silver from Mamluk Egypt: Metal Vessels Made for Sultan Al-Nāsir Muhammad. A Memorial Lecture for Mark Zebrowski, Journal of the Royal Asiatic Society, Third Series, Vol. 14, No. 1 (Apr., 2004), pp. 59- 73;

أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، لوحات أرقام ٦٩– ٧٢، ٧٧– ٨٨؛ حسين مصطفى حسين رمضان، دراسة لعمود طعام بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، الكتاب التذكاري للعالم الآثاري عبد الرحمن عبد التواب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ٢٠٠٨، ص ١٧٦– ١٧٧.

[٧٢] انظر بيكر (باتريشكا)، المنسوجات الإسلامية، ترجمة: صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، الطبعة الأولى، أبوظبي، ٢٠١١م، ص ١٣٤– ١٥٦؛ أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، لوحات أرقام ١٦٧، ١٧٠– ١٧٢؛

Wardwell (A. 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), pp. 20- 22, figs. 22- 22A, 25- 27.

[73] Abouseif (B. D.), Islamic Architecture in Cairo, pl. 69, p. 99; Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. 136;

حسن الباشا، كرسي المصحف، كتاب القاهرة، ص ٥٩٠، شكل رقم ١٤٣؛ أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، لوحة رقم ٣٥؛ فايزة محمود عبد الخالق الوكيل، أثاث المصحف في مصر في عصر المماليك، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٧٧، ١٨٤، ١٩٣– ١٩٤، ١٩٦، لوحات أرقام ٢١، ٢٢، ٥١، ٥٢، ٥٥، ٥٨، محمود سعد الجندي، أشغال الخشب بعمائر القاهرة الدينية في العصر المملوكي الجركسي (٧٨٤– ٩٢٣هـ/ ١٣٨٢– ١٥١٧م)، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٧م، ج ١، ص ٣٤، ٣٥، ٤٤، ٧٤، ٨٠، ٨٣، ٩٦، ١٣١، ١٤٥– ١٤٦، ج ٢، لوحات أرقام ٥، ٦٦، ٧٣– ٧٥، ٨٠، ٨٧، ١٦٩– ١٧٠.

وبالنسبة للكتابات على الصدرية (موضوع الدراسة)، فقد نظم الفنان الكتابة داخل جامتين مفصصتين: الجامة الأولى، تنتظم الكتابات فيها بشكل دائري، موزعة، بشكل رئيس، في سطرين؛ حيث يشتمل السطر الأول على النص التالي: «**بلغت من العليا (العلياء) أعلا المراتب وقارنك**»، ويشتمل السطر الثاني على النص التالي: «**وقارنك التوفيق من كل جانبي لا زلت مرغوبا**». وقد نفذ كلمة «**بلغت**» في أول السطر الأول من اليمين، يعلوها كلمة «**من**»؛ حيث تعلو حتى حرف "الغين" من كلمة «**بلغت**»، وإلى اليسار من كلمة «**من**» توجد كلمة «**العليا**»، وهي تشغل مساحة كبيرة، ويعلوها كلمة «**أعلا**»، وبجوارها حرفا "اللام" و "الميم" من كلمة «**المراتب**»، ونفذ حرف "الألف" من نفس الكلمة إلى اليسار من حرف "الألف" الثانية من كلمة «**العليا**»، وفي الجزء السفلي من اليسار نفذ حرفي "التاء" و "الباء" من كلمة «**المراتب**»، يعلوهما كلمة «**وقارنك**»، كما نفذ كلمة «**التوفيق**» في أول السطر الثاني من اليمين، وتمتد مسافة كبيرة من أسفل نحو اليسار؛ وتتقاطع كلمة «**من**» مع حرفي "الفاء" و "الياء" من كلمة «**التوفيق**»، التي يعلوها عبارة «**كل جانبي لا ز**»، وقد نفذ كلمة «**كل**» فوق مقطع «**توفي**» من كلمة «**التوفيق**»، ونفذ كلمة «**جانبي**» فوق حرف "اللام" من كلمة «**كل**»؛ بحيث يظهر حرفا "الجيم" و "الألف"، وفوق حرف "الجيم" من نفس الكلمة يوجد باقي الكلمة، وهو المقطع «**نبي**» مستخدما شكل الياء الراجعة، التي تقطع حرف "اللام" من كلمة «**كل**»، وإلى جوار كلمة «**جانبي**» من اليسار توجد كلمة «**لازلت**»، وفوق حرف التاء منها توجد كلمة «**مرغوبا**» (لوحات أرقام ١، ٢، ٧، ١٣ أ).

والجامة الثانية، تنتظم الكتابات فيها بشكل دائري، موزعة بشكل رئيس في سطرين حيث يشتمل السطر الأول على النص التالي: «**إليك وباسطا يمينك في الدنيا**»، ويشتمل السطر الثاني على النص التالي: «**نيل المطالبي يا طلعت القمر الم**». وقد نفذ الفنان كلمة «**إليك**» في الجزء الأيمن من السطر الأول، ويمتد حرف "الكاف" منها إلى اليسار، ونفذت كلمة «**وباسطا**» فوق كلمة «**إليك**» ويمتد حرف "السين" من أقصى اليمين إلى اليسار؛ حتى يتصل بحرف "الطاء من كلمة «**باسطا**»، وتجاورها كلمة «**يمينك**»، بينما سجلت كلمة «**في**» الجزء الأعلى بين كلمتي «**باسطا**»، و «**يمينك**»، واستخدم الفنان بكلمة «**في**» شكل الياء الراجعة، التي تقطع حروف "الألف" الثانية و "الطاء" من كلمة من «**باسطا**»، و "الكاف" من كلمة «**إليك**»، وتمتد كلمة «**يمينك**» حتى آخر السطر من اليسار، ويعلوها كلمة «**الدنيا**»، ونفذت كلمة «**بنيل**» في يمين السطر الثاني من أسفل، ويمتد حرف "اللام" منها إلى اليسار، وتبدأ كلمة «**المطالبي**» من أقصى اليمين، وتمتد فوق كلمة «**بنيل**»، واستخدم الفنان بكلمة «**المطالبي**» شكل الياء الراجعة، التي تقطع حروف "اللام " من كلمة «**بنيل**»، وتوجد كلمة «**يا**» فوق حرفي "الباء" و "الياء" الراجعة من كلمة «**المطالبي**»، وإلى اليسار من كلمتي «**المطالبي**» و «**يا**» توجد كلمة «**طلعت**»، وفوق حرفي "العين" و "التاء" من كلمة «**طلعت**» توجد كلمة «**القمر**»، وبجوارها –فوق حرفي "الميم"، و "الراء" منها– توجد كلمة «**الم**» وهي جزء من كلمة «**المنير**»، لكنها لم تكتمل (لوحات أرقام ٣، ٨، ١٣ ب).

وفيما يتعلق بتوزيع الكتابة، على هذه الصدرية، داخل جامتين مفصصتين، تنتظم الكتابات في كل منهما بشكل دائري، موزعة بشكل رئيس في سطرين، فهذا الأسلوب هو أحد أساليب توزيع الكتابات بخط الثلث داخل دائرة، ونرى هذا الأسلوب بشكل أكثر إتقانا على صدرية من النحاس المبيض بالقصدير، من صناعة مصر أو سوريا، العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظة بمتحف جامعة برينستون للفنون[٧٤] (لوحة رقم ١٩). ومن الأساليب الأخرى لذلك: توزيع الكتابة ملتفة بشكل تام بهيئة مشعة. ونرى أقدم أمثلتها في القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، فصاعدا[٧٥]، ومن أقدم أمثلتها: الكتابات على كرسي الناصر محمد بن قلاون، من العصر المملوكي (٧٢٨هـ/ ١٣٢٨م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٧٦]، وعلى الجزء العلوي لغطاء علبة من النحاس الأصفر، باسم الأمير أيدمر الأشرفي، حاكم حلب، من العصر المملوكي (القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي)، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس[٧٧]، ومن ذلك ما نجده على بدن قمقم من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة، من العصر المملوكي (القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٧٨]، وبمنتصف ساحة صحن من النحاس المبيض بالقصدير، باسم السلطان برسباي (٨٢٥- ٨٤١هـ/ ١٤٢٢- ١٤٣٨م)، من العصر المملوكي، محفوظ بمتحف شينيلي كوشك باستانبول[٧٩].

ويبدو أن أسلوب توزيع الكتابة ملتفة بشكل تام بهيئة مشعة كان أقدم –من الناحية الزمنية– من الأسلوب القائم على توزيع الكتابات في جامات تنتظم الكتابة في كل منهما بشكل دائري، موزعة بشكل رئيس في سطرين، ويؤيد ذلك بساطة الأسلوب الأول وتعقيد الثاني، إضافة إلى أن النماذج التي تشتمل الأسلوب الأول أقدم من الناحية الزمنية، والنماذج التي تتبع الأسلوب الثاني متأخرة عنها[٨٠]، وهذا لا ينفي بقاء الأسلوب الأول مع الثاني، خلال العصر المملوكي (٦٤٨- ٩٢٣هـ/ ١٢٥٠- ١٥١٧م)، وعدم اختفاء أي من هذين الأسلوبين.

وقد اتبع الفنان الطريقة المعتادة في تداخل الحروف مع بعضها؛ حيث يظهر جزء من الحرف أحيانا، وكأنه أمام جزء من حرف آخر؛ بينما يظهر في أحيان أخرى، وكأنه خلف جزء من حرف آخر. ففي الجامة الأولى على سبيل المثال: حرف "اللام" من كلمة «**بلغت**» يختفي جزء منه خلف جزء من حرف "الميم"

---

[٧٤] رقم (y1940-438)، انظر:
http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/37494 (2- 4-2016).

[75] Rice (D. S.), Studies in Islamic Metal Work--IV, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 15, No. 3, 1953, p. 498.

[76] Rice (D. S.), Studies in Islamic Metal Work--IV, p. 498.
أحمد ممدوح حمدى وآخرون، معرض الفن الإسلامي، ص ٩٧- ١٠٠.

[77] Rice (D. S.), Studies in Islamic Metal Work--IV, pp. 489- 494, pl. 6.

[٧٨] رقم السجل ١٥١١١، أحمد ممدوح حمدي وآخرون، معرض الفن الإسلامي، ص ١٢٠.

[٧٩] رقم ٢٤، انظر: Ruthven (P.), Two Metal Works, p. 230, fig. 1.

[٨٠] انظر النماذج المذكورة في الفقرة السابقة.

من كلمة «**من**»، وحرف "النون" من كلمة «**من**» يظهر في بعض الأحيان جزء منه خلف جزء من حرف "الألف" من كلمة «**العليا**»، وفي أحيان أخرى يظهر جزء منه أمام نفس الحرف. كما أن جزء من حرف "العين" من كلمة «**العليا**»، يظهر أمام جزء من حرف "اللام" من نفس الكلمة. ويظهر جزء من حرف "العين" من كلمة «**العليا**»، وكأنه يخترق جزء من حرف "اللام" من نفس الكلمة. وفي الجامة الثانية على سبيل المثال: حرف "الألف" من كلمة «**إليك**» يختفي جزء منه خلف جزء من حرف "السين" من كلمة «**باسطا**»، وحرف "الألف" من كلمة «**باسطا**» يظهر في بعض الأحيان جزء منه خلف جزء من حرف "الواو"، الذي يسبق هذه الكلمة، وفي أحيان أخرى يظهر جزء منه أمام نفس الحرف (لوحات أرقام ١- ٣، ٧، ٨، ١٣ أ، ب).

ونرى هذا الأسلوب -مع اختلاف النص الكتابي- على نماذج أخرى، ومن ذلك: صينية من النحاس المكفت بالفضة، من العصر المملوكي، صنعت بالقاهرة، للسلطان الرسولي داوود (من سلاطين بني رسول في اليمن)، (٦٩٦ - ٧٢١هـ/ ١٢٩٧ - ١٣٢١م)، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[٨١]، ومشكاة من الزجاج المموه بالمينا، من العصر المملوكي، صنعت لجامع ومدرسة السلطان حسن (٧٤٨- ٧٥٢هـ/ ١٣٤٧- ١٣٥١م)، (٧٥٥- ٧٦٢هـ/ ١٣٥٤- ١٣٦١م)، ونرى ذلك في الكتابات القرآنية على الرقبة[٨٢].

وفيما يتعلق بالإعجام والشكل، فلم ينفذ الفنان في الجامة الأولى إلا بضع نقاط، فنشاهد نقطة لحرف "الباء" من كلمة «**بلغت**»، ونقطة لحرف "النون" من كلمة «**من**»، ونقطة لحرف "النون" من كلمة «**جانبي**»، ونقطة لحرف "الغين" من كلمة «**مرغوبا**». ولم ينفذ الفنان علامات الشكل إلا في أضيق الحدود، وذلك في علامة السكون فوق حرف "الراء" من كلمة «**مرغوبا**» (لوحات أرقام ١، ٢، ٧، ١٣ أ). وفي الجامة الثانية، لم ينفذ الفنان أيضا إلا بضع نقاط، فنشاهد نقطتين يبدو أنهما لحرف "الياء" من كلمة «**في**»، ونقطتين أسفل المقطع «**لبي**» من كلمة «**المطالبي**». ولم ينفذ الفنان علامات الشكل في هذه الجامة إلا في أضيق الحدود، وذلك في علامة الكسرة بجوار حرف "اللام" الثانية من كلمة «**المطالبي**» (لوحات أرقام ٣، ٨، ١٣ ب).

وحين نطالع بعضا من نماذج التحف التطبيقية في العصر المملوكي نجد أنه لم تكن هناك قاعدة معينة في التزام الفنان بالشكل والإعجام، أو تركهما، أو الالتزام بهما جزئيا؛ فقد أعجمت حروف الكتابة، وأضاف الفنان بعض الحروف المفردة فوق وأسفل حروف النص الأساسي، كما في صدرية من البرونز المرصع بالمينا الزرقاء، من العصر المملوكي البحري (٦٤٨- ٦٩٤هـ/ ١٢٥٠- ١٢٩٣م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة [٨٣]. كما نجد كتابة بخط الثلث، تمتاز بأنها

---

[٨١] أتيل (أسين)، نهضة الفن الإسلامي، رقم ٢١، ص ٨٠.

[82] Stanley (T.), Owen (M. R.) and Vernoit (S.), Palace and Mosque, p. 28, pl. 114.

[٨٣] رقم السجل ٨٤٥٣، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٤٤- ٤٥، لوحة رقم ٦.

قد زودت بعلامات الإعجام والإعراب (مع إهمال الفنان لإعجام بعض الحروف مثل حرف القاف في اسم قلاون)، كما في صدرية من البرونز، من عصر الناصر محمد بن قلاون (٧٠٩- ٧٤١هـ/ ١٣١٠- ١٣٤١م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٨٤]. ونجد حروف الكتابة بخط الثلث، قد أعجمت، مع إضافة بعض العلامات الصوتية؛ لملء الفراغ بين الحروف، كما في صدرية من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، من العصر المملوكي (أواخر القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٨٥].

ومن دراسة شكل وتصميم وحجم الحروف على الصدرية (موضوع الدراسة)، يلاحظ أن الكتابات، على هذه الصدرية، لا تمثل الموضوع الرئيس، وخاصة إذا ما قورنت بنماذج أخرى من الصدريات؛ ففي مجموعة من الصدريات التي ترجع إلى الفترات الأولى من العصر المملوكي، نجد أن الكتابات تمثل الموضوع الرئيس، وتشغل مساحة كبيرة من الإناء، وذلك عند مقارنتها ببقية العناصر النباتية أو الهندسية ...الخ، ومن ذلك: الكتابات على صدرية من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، من العصر المملوكي، (القرن السابع الهجري/ أواخر القرن الثالث عشر الميلادي)، محفوظة بمتحف بناكي بأثينا[٨٦]، وعلى صدرية من البرونز المكفت بالفضة، من النصف الأول من القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٨٧] (لوحة رقم ١٨). بينما بدأ الأمر يختلف في الفترات اللاحقة، وخاصة في فترة القرن التاسع/ الخامس عشر الميلادي)؛ حيث بدأ حجم المساحة المزخرفة بالكتابات يقل ويتساوي، أو قد يصغر أحيانا عن بعض الزخارف الأخرى، وقد لا يمثل الموضوع الرئيس، وخاصة إذا ما قورن بالنماذج المبكرة من العصر المملوكي، ومن تلك النماذج، التي تقلص فيها حجم المساحة المزخرفة بالكتابات: صدرية من النحاس الأصفر المكفت بالذهب، من صناعة القاهرة، العصر المملوكي الجركسي، عصر السلطان قايتباي (٨٧٣ – ٩٠٢ هـ/ ١٤٦٨- ١٤٩٦م)، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٨٨]، وصدرية من النحاس الأحمر، من صناعة مصر، العصر المملوكي الجركسي (أواخر القرن التاسع الهجري/ أواخر الخامس عشر الميلادي)، محفوظة بالمتحف الوطني في اسكتلندا NMS[٨٩].

---

[٨٤] رقم السجل ٣٩٣٧، انظر:
Wiet (G.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, pl. XLII;
سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٦٥- ٦٦، لوحة رقم ١٤.

[٨٥] رقم السجل ١٥٠٧٧، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٧٧- ٧٨، لوحة رقم ١٩.

[86] Rice (D. S.), Studies in Islamic Metal Work , Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 14, No. 3, Studies Presented to Vladimir Minorsky by His Colleagues and Friends, 1952 , pp. 564- 566, pl. 6.

[٨٧] رقم السجل ١٥٠٨١، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٥٩- ٦٠، لوحة رقم ١١.

[88] Stanley (T.), Owen (M. R.) and Vernoit (S.), Palace and Mosque, pp. 56, 98, 134 and pl. 112

[٨٩] رقم A. 231.14،

٢- **الكتابات من حيث المضمون:** أما من حيث المضمون، فنص الكتابات كاملا هو كما يلي: «**بلغت من العليا (العلياء) أعلا المراتب وقابلك التوفيق من كل جانبي لا زلت مرغوبا إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي يا طلعت القمر الم [...]**» (لوحات أرقام ١- ٣، ٧، ٨، ١٣ أ، ب). وهذا النص الكتابي يتضمن أشعارا، تحمل غرض الدعاء، والمدح؛ حيث أن الجزء الذي نصه: «**بلغت من العليا أعلا المراتب وقابلك التوفيق من كل جانبي لا زلت مرغوبا إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي**» يحمل معني الدعاء، والجزء الذي نصه: «**يا طلعت القمر الم [...]**» يحمل معني المدح.

وبالنسبة للجزء الأول من الكتابات، والذي يتضمن أشعارا، تحمل غرض الدعاء، والتي نصه: «**بلغت من العليا أعلا المراتب وقابلك التوفيق من كل جانبي لا زلت مرغوبا إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي**»، فيمكن توضيح معناها بالشرح، كما يلي:

عبارة: «**بلغت من العليا أعلا المراتب**» أي: وصلت إلى أعلى درجات المجد، ورفعة الشأن. عبارة «**وقارنك التوفيق من كل جانبي**» أي: كان التوفيق حليفك في كل زمان ومكان. عبارة «**لا زلت مرغوبا إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي**» أي: لا زلت بعطائك مقصد الناس، ويدُك مبسوطة لهم؛ بالعطاء، والكرم، وتحقيق المطالب.

ومن خلال دراسة مضمون هذا الجزء من الكتابات الشعرية، والتي نصها: «**بلغت من العليا أعلا المراتب وقارنك التوفيق من كل جانبي لا زلت مرغوبا إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي**»، يتضح لنا بعض الملاحظات، وهي:

- تشير عبارة «**بلغت من العليا أعلا المراتب وقارنك التوفيق من كل جانبي**» إلى أنها موجهة إلى شخص ذي جاه أو منصب، كسلطان، أو أمير ...الخ، ممن لهم شأن في المجتمع.

- تشير عبارة «**لا زلت مرغوبا إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي**» بأن هناك شخص يقدم عطاء، وخيرا، وعونا؛ وهو ما يرتبط بما يتم تقديمه لبعض الناس من طعام، يتم طهيه في هذا الإناء؛ حيث يلاحظ الارتباط غير المباشر بين نص هذه العبارة وبين وظيفة الإناء. كما توحي ذات العبارة بأن هذا الإناء كان يستخدم في بعض الأماكن التي تتعلق بهذا الأمر، أي: طهي الطعام وتقديمه لمن يحتاجه.

وبالنسبة للجزء الثاني من الكتابات، والذي يتضمن أشعارا، تحمل غرض المدح، والتي نصه: «**يا طلعت القمر الم [...]**»، فيمكن توضيح معناها بالشرح، كما يلي: «**يا طلعت القمر الم [...]**»، ونصها الكامل على ما يبدو: «**يا طلعت القمر المنير الباهري**»[٩٠]، فهي تحمل مدحا أو تغزلا بمعنى: أنت في جمالك، وبهائك، وحسن طلعتك كطلعة القمر المنير الباهر، الذي ينير الدنيا في ظلام الليل[٩١].

---

http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus03;21;ar (5- 2- 2016).

[٩٠] ويؤيد ذلك النص الكتابي كاملا على تحف أخرى، كما هو الحال على صحن من النحاس المبيض بالقصدير، من العصر المملوكي، القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٥١٦٤. وصحن من النحاس المبيض بالقصدير، باسم السلطان برسباي

وفيما يتعلق بنص هذه الكتابات، على الصدرية (موضوع الدراسة)، وتطور نقشه على التحف التطبيقية في العصر الإسلامي في مصر، فالحقيقة أن هذه الكتابات، بنصها الذي سجلت به على الصدرية (موضوع الدراسة)، تكاد تكون من الأمثلة القليلة التي وردت على التحف التطبيقية الإسلامية في مصر في فترة العصر المملوكي (٦٤٨- ٩٢٣هـ/ ١٢٥٠- ١٥١٧م)، وقد وصل إلينا بعض النماذج التي ورد عليها نص مشابه للجزء الأول من هذا النص الكتابي، ومن ذلك: إناء بميزاب، من النحاس، من العصر المملوكي الجركسى، من عصر السلطان قايتباي (٨٧٣ – ٩٠٢هـ/ ١٤٦٨- ١٤٩٦م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليها كتابة نصها: «**بلغت من العليا أعلى المراتب/ وقارنك التوفيق من كل جانبي/ ولا زلت مرغوبا إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي**» [٩٢]، كما نرى نفس النص المذكور –على هذا الإناء ذي الميزاب– على طبق من النحاس الأحمر المغطى بالقصدير، من صناعة مصر أو سوريا، العصر المملوكي (أواخر القرن التاسع– أوائل العاشر الهجريين/ أواخر الخامس عشر– أوائل السادس عشر الميلاديين)، محفوظ بالمتحف الوطني في اسكتلندا NMS[٩٣]، وعلى عمود طعام، من النحاس المبيض بالقصدير، من العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٩٤].

ويلاحظ من كتابات النماذج السابقة، أنها تتشابه مع كتابات الصدرية (موضوع الدراسة)، في الكتابات التي تتضمن أشعارا، مع عدم وجود الكتابات الأخرى ذات مضمون المدح.

كما وصل إلينا بعض النماذج التي ورد عليها نص كتابي مشابه للجزء الثاني من النص الكتابي، على الصدرية (موضوع الدراسة)، ومن ذلك: صحن من النحاس المبيض بالقصدير، من العصر المملوكي، القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليه بيت من الشعر نصه: «**أيا طلعت القمر المنير الباهري/ يا قامة العصر الرطيب الزاهرى**» [٩٥]. وصحن من النحاس المبيض بالقصدير، من العصر المملوكي، باسم السلطان برسباي (٨٢٥-

---

(٨٢٥- ٨٤١هـ/ ١٤٢٢- ١٤٣٨م)، من العصر المملوكي، محفوظ بمتحف شينيلي كوشك باستانبول، (رقم ٢٤)، انظر: سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ١٨٠؛

Ruthven (P.), Two Metal Works, p. 230, fig. 1

[٩١] وهذا الجزء من الكتابات لا يبدو فيه ارتباط بوظيفة هذه الصدرية، كما في الجزء الأول منها.

[٩٢] وكتابة تسجيلية نصها: «**مما عمل برسم الجناب العالى المولوى المجاهدى السيفى قشقباند ... الكريمى الأشرفى قايتباى**»، رقم السجل ١٤٣٥٥، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٩٦.

[93] Allan (J. W.), Late Mamluk Metalwork: A Series of Dishes, "Oriental Art", Vol. XV, No. 1, Spring 1969, pp. 1- 6;

أتيل (أسين)، نهضة الفن الإسلامي، رقم ٣٩، ص ١٠٨– ١٠٩.

[94] Wiet (G.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, pl. LXIX.

[٩٥] كما توجد عليه كتابة تسجيلية ودعائية، نصها: «**مما عمل برسم المقر – العالى المولوى الأميرى الكبيرى المخدومى – السيفى شاد بك أعز أنصاره**»، رقم السجل ١٥١٦٤، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ١٨٠.

٨٤١هـ/ ١٤٢٢- ١٤٣٨م)، محفوظ بمتحف شينيلي كوشك باستانبول[٩٦]، عليه نفس النص الكتابي على الصحن السابق، وعلى بعض نماذج التحف الزجاجية، مع بعض الاختلاف في النص، ومن ذلك: كأس من الزجاج المموه بالمينا، من العصر المملوكي، (القرن ٧هـ/ ١٣م)، محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، ونص الكتابة عليه: «**طلعت القمر المنير الزاهر/ قامة العصر الرطيب الناضر**»[٩٧].

ومن النماذج القليلة جدا، والتي اشتملت على كتابات تجمع بين الجزئين: المشتمل على غرض الدعاء، والمدح، بشكل يتشابه مع الصدرية (موضوع الدراسة): صدرية من النحاس المبيض بالقصدير، من صناعة مصر أو سوريا، العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظة بمتحف جامعة برينستون للفنون، ونص الكتابات عليها: «**بلغت من العليا أعلا المراتب وقابلك التوفيق من كل جانبي لا زلت مرغوبا إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي يا طلعت القمر المنير الباهري يا قامة الـ[...]**»[٩٨] (لوحة رقم ١٩)، ويلاحظ أيضا أن نص كتابات الجزء الثاني المتضمن غرض المدح لم يكتمل، فقد انتقص منه عبارة «**صر الرطيب الزاهري**».

ومن خلال النماذج المذكورة، وغيرها، وضوء ما تم الوصول إليه، من نماذج التحف التطبيقية الإسلامية في مصر، يلاحظ أن النماذج التي اشتملت على النص الكتابي الوارد على الصدرية (موضوع الدراسة)، وهو: «**بلغت من العليا أعلا المراتب وقابلك التوفيق من كل جانبي لا زلت مرغوبا إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي يا طلعت القمر الم [...]**»، أو جزء منه، سواء كان مكتملا أو جزء منه، وسواء كان الجزء الأول المشتمل على الكتابات الشعرية التي تحمل غرض الدعاء، أو الجزء الثاني المشتمل على الكتابات الشعرية التي تحمل غرض المدح، قد ظهر على الأنواع التالية: صدريات (كما في الصدرية موضوع الدراسة)، ونماذج قليلة أخرى[٩٩]، وأوانٍ بميازيب[١٠٠]، وصحون[١٠١]، والقصد أن هذه الأنواع هي أدوات مطبخ، أي ارتباط هذه الكتابات بأدوات المطبخ، ولم يقابلني هذا النص أو جزء منه في ضوء ما استطعت الوصول إليه على أدوات للإضاءة، أو الزينة والتجميل (للأشخاص)، أو الأسلحة، أو الكتابة ...الخ.

---

[٩٦] رقم ٢٤، انظر: Ruthven (P.), Two Metal Works, p. 230, fig. 1.

[97] Devonshire (R. L.), An Enameled-Glass Bottle, p. 77; Carboni (S.), et al., Glass of the Sultans, p. 241, fig. 120.

[٩٨] رقم (y1940-438)، انظر:
http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/37494 (2- 4-2016).

[٩٩] رقم (y1940-438)، انظر:
http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/37494 (2- 4-2016).

[١٠٠] سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٩٦.

[101] Allan (J. W.), Late Mamluk Metalwork, pp. 1- 6; Ruthven (P.), Two Metal Works, p. 230, fig. 1;
أتيل (أسين)، نهضة الفن الإسلامي، رقم ٣٩، ص ١٠٨، ١٠٩؛ سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ١٨٠.

ويلاحظ أن النماذج التي اشتملت على كتابات شعرية تتشابه مع الصدرية (موضوع الدراسة)؛ (سواء الجزء الذي يحمل غرض الدعاء، أو يحمل غرض المدح، أو كليهما)، بشكل مكتمل أو غير مكتمل، تكاد تنحصر في فترة العصر المملوكي، وخاصة في الفترات المتأخرة منه، لا سيما القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي).

غير أنه في ضوء ما تم الوصول إليه، من نماذج التحف التطبيقية الإسلامية في مصر، في فترة ما قبل العصر المملوكي، لم أجد أي نموذج من النماذج يحمل نفس هذه النص أو جزء منه، بنفس طريقة وروده على الصدرية (موضوع الدراسة).

ومن النماذج التي اشتملت على كتابات شعرية تتضمن غرض الدعاء، بصيغ أخرى: طاسة من النحاس المكفت بالفضة، من العصر المملوكي، النصف الأول من القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث يوجد نص كتابي، بخط الثلث المملوكي، فى مناطق على سطح الطاسة، يتكون من الأبيات الشعرية الآتية: **لازلت يا مالكى ما عشت فى دعة/ وأنت من كل هم خالى البالى/ ولا برحت مدى الأيام فى سعة/ بأنعم ومسرات وأفضال**[١٠٢]

ويلاحظ في صيغة الكتابات المنفذة على الصدرية (موضوع الدراسة)، أنها صيغت بأسلوب المخاطبة، وكأن شخصا يقوم بمحادثة شخص آخر (صاحب الإناء)، أو كأن الإناء يحاور الشخص الذي يمتلك هذا الإناء. وفيما يتعلق بالكتابات التي يتم صياغتها بصيغة المخاطَب، في النقوش الكتابية على التحف التطبيقية الإسلامية في مصر، فقد وجد منها بعض النماذج، منذ عصور سابقة على العصر المملوكي في مصر، ومن ذلك: ختم من الفخار غير المطلي لصناعة الكعك، من مصر، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليه عبارة نصها: «**كل هنيئا**»[١٠٣]. وشباك قلة، من الفخار غير المطلي، من العصر الأيوبي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليه عبارة نصها: «**عف تعاف**»[١٠٤].

كما يلاحظ أن النص الكتابي –على الصدرية (موضوع الدراسة)، بوجه عام، وفي الجامة الثانية بوجه خاص– لم يكتمل؛ فالنص المكتوب كما يلي: في الجامة الأولى: «**بلغت من العليا أعلا المراتب وقابلك التوفيق من كل جانبي لا زلت مرغوبا**»، وفي الجامة الثانية: «**إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي يا طلعت القمر الم [...]**». وقد كان من المفترض أن النص كاملا في الجامة الثانية هو: «**إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي يا طلعت القمر المنير الباهري ويا قامة العصر**

---

[١٠٢] رقم السجل ١٥١٢٠،، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ١٠٧، لوحة رقم ٣٤.

[١٠٣] رقم السجل ٣/ ١٩٥٠١، محمد عبد الرحمن فهمي، القوالب والطوابع الإسلامية من القرن الأول الهجري حتى نهاية العصر العثماني، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٠٩، ٢١٠.

[١٠٤] رقم السجل ٢/ ٦٤٨٢، عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ١٠٠.

الرطيب الزاهري»، كما يؤيد ذلك النص الكتابي مكتملا على تحف أخرى[١٠٥]. وقد قام الفنان بتوزيع النص في الجامة الأولى بنفس مقاييس الحروف في كافة الكلمات؛ أي أنه النص تم توزيعه كما يريد الفنان، ولم يقم بما يدل على حاجته إلى إضافة كلمات أخرى، كتصغير حروف الكلمات الأخيرة. وفي الجامة الثانية، رغم أن حروف كلمات النص في الجامة الثانية لا يبدو فيه محاولة من الفنان لتصغير كلمات في آخره؛ كنتيجة لمحاولة إضافة المزيد من الكلمات للعبارة الموجودة في هذه الجامة؛ إلا أن النص لم يكتمل؛ فقد افتقد النص العبارة التالية: «**نير الباهري ويا قامة العصر الرطيب الزاهري**». وهذا يعد دليلا على عدم التوزيع الجيد للنص الكتابي[١٠٦]، ولعل تفسير ذلك هو عدم تمكن الفنان، وكذلك عدم درايته الكاملة بمضمون النص؛ بدليل أنه لم يكمل كلمة «**المنير**»، وكتب منها المقطع «**الم**».

ب- الزخارف: من الملاحظ في الصدرية (موضوع الدراسة)، أنها ثرية في زخارفها، وتنوعت هذه الزخارف ما بين النباتية، والهندسية، والكتابية (لوحات أرقام ١- ٥).

وقد شغلت الزخارف البدن والحافة من الخارج، دون الداخل، كذلك لم يتم زخرفة القاعدة من الخارج أو الداخل (لوحات أرقام ١- ٦).

وقد اعتمد التصميم الزخرفي على تقسيم السطح الخارجي للبدن والحافة إلى مجموعة من الأشرطة الزخرفية، التي تتنوع في أحجامها وزخارفها؛ حيث اشتملت على خمسة أشرطة، مختلفة عن بعضها باستثناء الشريطين الثاني والرابع، فهما متشابهان إلى حد كبير جدا، وأكبر هذه الأشرطة هو الشريط الثالث، الذي يشتمل على اثنتي عشرة جامة، ستة منها متشابهة إلى حد يكاد يصل إلى درجة التطابق، واثنتان منها تشتملان على كتابات، والأربعة الباقية كل اثنتين منهما تتشابه مع نظيرتها إلى حد يكاد يصل إلى درجة التطابق (لوحات أرقام ١- ٥، ٧- ١٠).

وفكرة تقسيم سطح الأواني إلى أشرطة زخرفية متنوعة، في أحجامها وزخارفها كان مألوفا في العصور الإسلامية، ومن أمثلة التحف التطبيقية التي تضمنت ذلك: قدر من الخزف ذى البريق المعدنى، من العصر الفاطمى، محفوظ بمتحف غلاسكو ــ المملكة المتحدة[١٠٧].

وكان تقسيم سطح الإناء إلى أشرطة أفقية أو دائرية، ذات عرض متفاوت، يتخللها عدد من الجامات، تكون متعددة الفصوص أو دائرية الشكل، وتضم تلك

---

[١٠٥] كما هو الحال على صحن من النحاس المبيض بالقصدير، من العصر المملوكي، القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل ١٥١٦٤). وصحن من النحاس المبيض بالقصدير، باسم السلطان برسباي (٨٢٥- ٨٤١هـ/ ١٤٢٢- ١٤٣٨م)، من العصر المملوكي، محفوظ بمتحف شينيلي كوشك باستانبول، (رقم ٢٤)، انظر:

Ruthven (P.), Two Metal Works, p. 230, fig. 1;

سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ١٨٠.

[١٠٦] وقد كان هناك أكثر من طريقة لتوزيع النص بشكل مناسب، سواء أضاف الجزء المشتمل على المدح، أو لم يضفه؛ ومنها ضبط مقاييس الحروف، بكيفية تسمح بإضافة باقي النص، أو تغيير التصميم وإضافة عدد إضافي من جامات الكتابات.

[١٠٧] مجموعة مؤلفين، كتاب اكتشف الفن الإسلامي، ص ١١٦.

الأشرطة والجامات الرسوم المختلفة، كان من أهم خصائص التحف المعدنية الموصلية[١٠٨]، كما نرى هذا الأسلوب على مبخرة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، من العصر الأيوبي، باسم الملك العادل الثاني (٦٣٥ - ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٨ - ١٢٤٠ م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٠٩]، وعلى طست للصالح نجم الدين أيوب، مصنوع من النحاس المكفت بالذهب والفضة، من صناعة القاهرة، العصر الأيوبي، (٦٣٧- ٦٤٧هـ/ ١٢٣٩- ١٢٤٩م)، محفوظ بمتحف جامعة ميتشجين[١١٠]، كما نشاهده على بدن سلطانية من الفخار المطلي، من العصر المملوكي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١١١].

ومن الأمثلة التي يتشابه تصميمها الزخرفي إلى حد كبير -مع بعض الاختلافات- مع التصميم الزخرفي للصدرية (موضوع الدراسة): صدرية من النحاس المبيض بالقصدير، من صناعة مصر أو سوريا، العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلاي)، محفوظة بمتحف جامعة برينستون للفنون[١١٢] (لوحة رقم ١٩)؛ رغم أن التصميم الزخرفي على المثال الثاني يتميز بأنه أكثر دقة وإتقانا من نظيره على المثال الأول. ومن النماذج التي يتشابه تصميمها الزخرفي إلى حد ما مع التصميم الزخرفي للصدرية (موضوع الدراسة): صدرية من النحاس المبيض بالقصدير، من العصر المملوكي (القرنين التاسع والعاشر الهجريين/ الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين)، محفوظة بمجموعة مدينة، بنيويورك[١١٣].

أما عن زخارف الأشرطة، على الصدرية (موضوع الدراسة)، فيمكن تناول تناولها بالتحليل كما يلي:

بالنسبة للخطوط المنحنية المتقاطعة، مكوِّنة مناطق بيضاوية الشكل، وتنتهي من أسفل بأشكال مكررة للورقة النباتية الثلاثية البتلة الوسطى تأخذ شكل سن الرمح، بهيئة مقلوبة، والتي تكون زخارف الشريط الأول من أسفل (لوحات أرقام ١- ٣)، فقد ظهر هذا العنصر مع بعض الاختلاف على العديد من التحف المعدنية في العصر الأيوبي، ومن ذلك: صينية للصالح نجم الدين أيوب، مصنوع من النحاس المكفت بالذهب والفضة، من صناعة القاهرة، العصر الأيوبي، (٦٣٧-

---

[١٠٨] صلاح حسين العبيدي، الخصائص العامة لمدرسة الموصل في التحف المعدنية، مجلة سومر، مج ٢٤، العدد ١، ٢، بغداد، ١٩٦٨، ص ١٣٢.

[١٠٩] رقم السجل ١٣٩٨٤، نادية أبو شال، المبخرة، ص ١٢٧ - ١٣٠؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ١٦٩- ١٧٠، لوحة رقم ٦١.

[١١٠] عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج١، ص ١٦٢- ١٦٤.

[١١١] رقم السجل ٢٧١٢، انظر: عبد الرحيم خلف، أضواء جديدة، ص ٣٠٠، وحاشية رقم ١٠ من نفس الصفحة، لوحة رقم ١، شكل رقم ١.

[١١٢] رقم (y1940-438)، انظر:
http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/37494 (2- 4-2016).

[١١٣] رقم السجل M.10، أتيل (أسين)، نهضة الفن الإسلامي، رقم ٣٨، ص ١٠٧.

٦٤٧هـ/ ١٢٣٩- ١٢٤٩م)، محفوظ بمتحف اللوفر بباريس[١١٤]، وصدرية من النحاس المبيض بالقصدير، من صناعة مصر أو سوريا، العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظة بمتحف جامعة برينستون للفنون[١١٥] (لوحة رقم ١٩).

وبالنسبة للزخرفة التي تأخذ شكل الميمة، والتي تكون جزءا من تصميم الشريطين الثاني والرابع (لوحات أرقام ١- ٥، ٧- ١٢)، فنرى أمثلة مشابهة لها على بعض التحف التطبيقية، كما في طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من مصر، العصر الفاطمي (القرنين الخامس والسادس الهجريين، الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة [١١٦]، وعلى دواة من النحاس المكفت بالفضة، من العصر المملوكي، عام (٧٠٤هـ/ ١٣٠٤م)، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس[١١٧]، وعلى صدرية من البرونز المكفت بالفضة، من العصر المملوكي الجركسي، عصرالسلطان قايتباي (٨٧٣ - ٩٠٢ هـ/ ١٤٦٨- ١٤٩٦م)، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، مجموعة Edward C, Moore [١١٨]، وعلى صحن من النحاس المبيض بالقصدير، باسم السلطان برسباي (٨٢٥- ٨٤١هـ/ ١٤٢٢- ١٤٣٨م)، من العصر المملوكي، محفوظ بمتحف شينيلي كوشك باستانبول[١١٩]، وعلى عمود طعام من النحاس المبيض بالقصدير، من أواخر العصر المملوكي (الربع الأول من القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف شينيلي كوشك باستانبول[١٢٠]، وعلى عمود طعام، من النحاس المبيض بالقصدير، من العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٢١]، ونراها تفصل بين أشكال مستطيلة ذات جوانب مفصصة وبين أشكال مفصصة على قطعة من نسيج الحرير، من العصر المملوكي، عليها كتابات للسلطان المؤيد داوود (من سلاطين بني رسول في اليمن)، (٦٩٦ - ٧٢١هـ/ ١٢٩٧ - ١٣٢١م)، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[١٢٢].

---

[١١٤] رقم MAW 360، عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج١، ص ١٦٥- ١٦٧، اللوحتان رقما ٢٧، ٢٨.

[١١٥] رقم (y1940-438)، انظر:
http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/37494 (2- 4-2016).

[١١٦] رقم السجل ١٤٩٣٧، زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٤٦.

[١١٧] رقم السجل ٣٦٢١، نهى أبو بكر أحمد فرغلي، الدوي والمحابر فى مصر منذ عصر المماليك دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٤٠- ٤٣، اللوحتان رقما ١، ٢.

Grabber (O.), Reflections on Mamluk Art, Muqarnas, Vol. 2, the Art of the Mamluks, 1984, p. 4, pl. 4.

[١١٨] رقم السجل ٩١.٥٦٥، أتيل (أسين)، نهضة الفن الإسلامي، ص ٧٢.

[١١٩] رقم ٢٤، انظر: Ruthven (P.), Two Metal Works, p. 230, fig. 1.

[١٢٠] رقم ٤٤٧٥، انظر: Ruthven (P.), Two Metal Works, p. 233, fig. 2.

[121] Wiet (G.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, pl. LXIX.

[١٢٢] رقم 31.14b، انظر:

وبالنسبة للشكل رباعي الفصوص، والذي يكون جزءا من تصميم الشريطين الثاني والرابع (لوحات أرقام ١- ٥، ٨- ١٢)، (شكل رقم ٦)، فنرى أمثلة مشابهة له على قطعة من نسيج الحرير، من العصر المملوكي، عهد الملك الأشرف شعبان بن حسين (٧٦٤- ٧٧٨هـ/ ١٣٦٣ - ١٣٧٦م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٢٣]، وعلى صدرية من النحاس المبيض بالقصدير، من صناعة مصر أو سوريا، العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلاي)، محفوظة بمتحف جامعة برينستون للفنون[١٢٤] (لوحة رقم ١٩)، وعلى تنور من النحاس، من العصر المملوكي المتأخر (القرن التاسع الهجري / آواخر القرن الخامس عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي ببرلين[١٢٥].

وبالنسبة لزخرفة المروحة النخيلية، التي تأخذ الشكل القلبي، ولها جزءان حلزونيان (محاليق)، بينهما شكل لوزي، والتي تزخرف الشكل رباعي الفصوص الذي يكون جزءا من تصميم الشريطين الثاني والرابع (لوحات أرقام ١- ٥، ٨- ١٢)، فنرى أمثلة لها على نماذج عديدة من التحف التطبيقية في مصر، ومن ذلك: نقشت مكررة ضمن شريط زخرفي على قاعدة شمعدان من البرونز، من العصر الفاطمي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٢٦]، ونراها -مع اختلاف طفيف- على طبق من الفخار المطلي، من العصر المملوكي (الفترة من القرن السابع وحتى التاسع الهجري/ الثالث عشر وحتى الخامس عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٢٧].

وبالنسبة لزخرفة الخطوط المائلة، التي يلتقي كل منها عند منتصف الآخر، والتي تزخرف الحشوات المستطيلة، التي تكون جزءا من تصميم الشريطين الثاني والرابع (لوحات أرقام ١- ٥، ٨- ١٢، ١٧)، (شكل رقم ٧)، فنجدها على صحن من النحاس المبيض بالقصدير، باسم السلطان برسباي (٨٢٥- ٨٤١هـ/ ١٤٢٢- ١٤٣٨م)، من العصر المملوكي، محفوظ بمتحف شينيلي كوشك باستانبول[١٢٨]، وعلى عمود طعام، من النحاس، من العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٢٩]، وعلى عمود

Mackie (L. W.), Toward an Understanding of Mamluk Silks, p. 131, pl. 6.

(123) Mackie (L.W.), toward an understanding of Mamluk silks, p. 134, pl. 11.

(١٢٤) رقم (y1940-438)، انظر:

http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/37494 (2- 4-2016).

(125) Abouseif (D. B.), Mamluk and Post-Mamluk Metal Lamps, Cairo, 1995, p. 72, pl. 43.

(١٢٦) رقم السجل ٨٤٨٣، زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٤٥١؛ محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية فى العصرين الفاطمي والأيوبي، ص ٢٠٢.

(١٢٧) رقم السجل ١٤/ ٥٤٠٢، زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ١٩٦.

Devonshire (R. L.), Sultan Salâh-ed Dîn's Writing-Box in the National Museum of Arab Art, Cairo , The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 35, No. 201, Dec., 1919, p.243, figs. A- C.

(١٢٨) رقم ٢٤، انظر: Ruthven (P.), Two Metal Works, p. 230, fig. 1.

(١٢٩) رقم السجل ١٥٠٦١، انظر: أحمد ممدوح حمدى وآخرون، معرض الفن الإسلامي، ص١٣٠.

طعام من النحاس المبيض بالقصدير، من أواخر العصر المملوكي (الربع الأول من القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلاي)، محفوظ بمتحف شينيلي كوشك باستانبول باستانبول[١٣٠]، وعلى بدن شمعدان من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، باسم الأمير أيدمر الأشرفي، حاكم حلب، من العصر المملوكي (القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف الفنون الإسلامية والتركية باستانبول[١٣١].

وبالنسبة لزخرفة الجامات دائرية الشكل ذات الإطار المفصص، التي تكون جزءا من تصميم الشريط الثالث (لوحات أرقام ١- ٥، ٧- ١٠، ١٣ أ، ب)، فنراها أمثلة مشابهة لها على بعض التحف الخزفية المملوكية، ومن ذلك: قاع إناء من الخزف المرسوم تحت الطلاء، من العصر المملوكي، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظ بمتحف كلية الآثار- جامعة القاهرة، عليه رسم دائرة مفصصة، تحصر بداخلها وريدة مفصصة متعددة البتلات بعدد فصوص الدائرة الخارجية المفصصة[١٣٢]، ونراها على بعض التحف المعدنية، ومن ذلك: على صدرية من البرونز، من عصر الناصر محمد بن قلاون (٧٠٩- ٧٤١هـ/ ١٣١٠- ١٣٤١م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٣٣]

وبالنسبة لزخرفة الدقماق، التي تزخرف بعض الجامات في الشريط الرابع، وتزخرف المناطق المثلثة بين الجامات في نفس الشريط (لوحات أرقام ١، ٢، ٥، ٧- ١٣ ب، ١٥)، (الشكلان رقما ٨، ٩)، فزخرفة الدقماق: هي زخرفة هندسية، على هيئة ثلاث شعب، تسمى عند الصناع باسم: زخرفة دقماق[١٣٤]، وتشبه شكل حرف Y في اللغة الإنجليزية[١٣٥]. ونرى هذه الزخرفة في المحراب الفاطمي، الذي أقامه الوزير الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالي، بالجامع الطولوني، حوالي سنة ٤٨٧هـ/ ١٠٩٤م[١٣٦]، وهذا هو المثال الأول لظهور هذه الزخرفة في مصر، وقد شاعت هذه الزخرفة، فيما بعد، في عصر الأيوبيين والمماليك، لا سيما في التحف المعدنية[١٣٧].

---

[١٣٠] رقم ٤٤٧٥، انظر: Ruthven (P.), Two Metal Works, p. 233, fig. 2.

[131] Rice (D. S.), Studies in Islamic Metal Work--IV, pp. 499- 502, pl. VIII.

[١٣٢] رقم السجل ١٣٢٩، عبد الخالق الشيخة، التأثيرات المختلفة على الخزف، ص ٣٢١- ٣٢٢، ٣٩٣، لوحة رقم ١٢- ب.

[١٣٣] رقم السجل ٣٩٣٧، انظر:

Wiet (G.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, pl. XLII.

سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٦٥- ٦٦، لوحة رقم ١٤.

[١٣٤] عبد الرءوف علي يوسف، النحت، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٣٠٣.

[١٣٥] منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية، ج٣، ص ١٥٥.

[136] Abouseif (B. D.), Islamic Architecture in Cairo, pl. 6, p. 11; Burckhardt (T.), Art of Islam Language and Meaning Commemorative Edition, World Wisdom, 2009, p.143, pl.197.

[١٣٧] عبد الرءوف علي يوسف، النحت، كتاب القاهرة، ص ٣٠٣.

كما نرى هذه الزخرفة على نماذج من التحف التطبيقية في العصر الأيوبي، كما في بعض التحف المعدنية، ومن أمثلتها: طست للصالح نجم الدين أيوب (٦٣٧- ٦٤٧هـ/ ١٢٣٩- ١٢٤٩م)، مصنوع من النحاس الأصفر، ومحفوظ بمتحف فرير جاليري للفن بواشنطن[١٣٨]. وفي العصر المملوكي، كانت هذه الزخرفة من أكثر أنواع الزخارف تنفيذا على التحف التطبيقية؛ فنراها على بعض التحف الخزفية، كالقدور، والأطباق، ومن أمثلة ذلك: نراها مرسومة بالتبادل مع زخارف نباتية.

كما في قاع إناء من الخزف المرسوم تحت الطلاء، تقليد خزف سلطان أباد الإيراني، من العصر المملوكي، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٣٩]، أو بالتبادل مع زخارف نباتية وزخارف مجدولة أو مضفورة، كما في أجزاء إناء من الخزف المرسوم تحت الطلاء، تقليد خزف سلطان أباد الإيراني، من العصر المملوكي، القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٤٠]، ونراها على بعض التحف المعدنية المملوكية، كما في صدرية من البرونز المكفت بالذهب والفضة، من العصر المملوكي (٨٧٣- ٩٠٢هـ/ ١٤٦٨- ١٤٩٦م)، محفوظة بمتحف طوبقا بوسراي باستانبول[١٤١]؛ حيث نجد زخارف الدقماق تزخرف العقد الأوسط الموجود تحت الحشوة ذات الكتابات. وعلى عمود طعام من النحاس المبيض بالقصدير، من أواخر العصر المملوكي (الربع الأول من القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف شينيلي كوشك باستانبول باستانبول[١٤٢]؛ حيث توجد في جامات دائرية، تزخرف البدن والغطاء. وقد شاع استخدامها في الزخارف الجصية، على عمائر عصر المماليك البحرية، كما في الإطار السفلي الذي يحدد الشريط الكتابي لعقود المحاريب الثلاثة بالحجرة الجانبية لرباط مصطفى باشا، وفي الإطار الضيق الذي يحدد الشريط القرآني بطاقية وتوشيحة محراب القبة الأولى لخانقاة أيدكين البندقداري، وفي زخرفة واجهات العقود الثمانية لقبة المنصور قلاون من الداخل، وفي زخرفة بواطن فتحات الحشوة المعقودة التي تعلو محراب مدرسة قلاون، وفي زخرفة الإطار الضيق الدائري، الذي يحدد الرسم الهندسي لصرة قبة الأمير سنجر الجاولي[١٤٣]، ونراها في بعض المحاريب

---

[١٣٨] عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص ١٥٣، ٣٨٣، لوحة رقم ٥٩.

[١٣٩] رقم السجل ٣٨٥٥/ ٥٥، عبد الخالق الشيخة، التأثيرات المختلفة على الخزف، ص ٣١٩- ٣٢٠، ٤٨٥، لوحة رقم ١٢٦- ج.

[١٤٠] رقم السجل ٦١٦٣، ٤٠٣٩- ١، عبد الخالق الشيخة، التأثيرات المختلفة على الخزف، ص ٣٢٠، ٥٤٦، لوحة رقم ٢٠٣.

[١٤١] زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٥١٥، ٥١٦، ص ٤٦٣.

[١٤٢] رقم ٤٤٧٥، انظر: Ruthven (P.), Two Metal Works, p. 233, fig. 2.

[١٤٣] جمال عبد الرحيم إبراهيم، الزخارف الجصية في عمائر القاهرة الدينية الباقية في العصر المملوكي البحري (٦٤٨- ٧٨٤هـ/ ١٢٥٠- ١٣٨٢م)، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٣٧، لوحات أرقام ١٥، ١٩، ٤٢، ٤٥، ١٠١.

الرخامية، كما في المنطقة المركزية بالمستوى الثاني من بدن محراب قبة سلار، وبدن محراب قبة بيبرس الجاشنكير، ومحراب قبة زين الدين يوسف، ومحراب مدرسة مثقال[١٤٤].

ويرجح البعض أن هذه الزخرفة هي أحد التأثيرات السلجوقية[١٤٥]. وقد كان من أهم خصائص أسلوب مدرسة الموصل تنوع الأشكال الهندسية، ومنها زخرفة الدقماق[١٤٦]؛ حيث ظهرت هذه الزخرفة في التحف المعدنية في الموصل[١٤٧]. وظهر أيضا في تحف معدنية في مصر صنعها فنانون من الموصل[١٤٨].

وبالنسبة لمجموعة الدوائر، التي تتكون كل مجموعة منها من عشرين دائرة، وبداخل كل دائرة منها فرع نباتي يلتف إلى الداخل، وينتهي بشكل ملتف بهيئة حلزونية، والتي تكون جزءا من تصميم الشريط الثالث (لوحات أرقام ١- ٥، ٧- ١٠)، (الشكلان رقما ٥، ١٠)، فنرى نموذجا مشابها لها على صدرية من النحاس المبيض بالقصدير، من صناعة مصر أو سوريا، العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظة بمتحف جامعة برينستون للفنون[١٤٩] (لوحة رقم ١٩).

وبالنسبة لزخرفة الفرع النباتي الذي يلتف وينحني ويحصر بداخله أوراق نباتية ثلاثية الفصوص، والذي يكون زخارف الشريط العلوي الموجود على الحافة (لوحات أرقام ١، ٢، ٤- ٦، ١٠، ١٢)، (شكل رقم ١٢)، فنجد ما يشابهه على صدرية من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، من العصر المملوكي (أواخر القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي

---

[١٤٤] حسين مصطفى حسين رمضان، المحاريب الرخامية في قاهرة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م، ص ١١١- ١١٢، لوحات أرقام ٢٨، ٣٢، ٤٩، ١٤٠، شكل رقم ٧.

[١٤٥] حيث ذكرت بعض الآراء أن هذه الزخرفة وجدت بعمود بدخل خان خاتون ٦٣٦هـ/ ١٢٣٨- ١٢٣٩م في الأناضول، حسين رمضان، المحاريب الرخامية، ص ١١٢. وعللت بعض الآراء ذلك بأنه "لم يصلنا من العصر الفاطمي إلا نموذج واحد، يتمثل في استخدام زخرفة الدقماق منحوتة في الجص، في محراب المستنصر بالله (٤٨٧هـ / ١٠٩٤م)، في الجامع الطولوني، ولم نعثر على نماذج أخرى من العصرين الفاطمي والأيوبي؛ بما مفاده أن بعث استخدام هذا العنصر في العصر المملوكي على المنحوتات يرجع ــ في الأغلب الأعم ــ إلى محفز خارجي، إلا وهو التأثير السلجوقي"، انظر: منى بدر، أثر الحضارة السلجوقية، ج٣، ص ١٥٥. وإن كان هناك نماذج من وصلتنا من العصر الأيوبي زخرفت بزخارف الدقماق، كما ذكرنا في طست للصالح نجم الدين أيوب (٦٣٧- ٦٤٧هـ/ ١٢٣٩- ١٢٤٩م)، المحفوظ بمتحف فرير جاليري للفن بواشنطن.

[١٤٦] صلاح حسين العبيدي، الخصائص العامة لمدرسة الموصل، ص ١٣٦؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ١٤٦.

[١٤٧] صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٠م، ص ١١٤، لوحة رقم ٢٦، شكل رقم ٤١.

[١٤٨] حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، شكل رقم ١١٥.

[١٤٩] رقم (y1940-438)، انظر:
http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/37494 (2- 4-2016).

بالقاهرة[١٥٠]، ونرى آخر، يشابهه بشكل كبير وأكثر إتقانا، على صدرية من النحاس المبيض بالقصدير، من صناعة مصر أو سوريا، العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظة بمتحف جامعة برينستون للفنون[١٥١] (لوحة رقم ١٩)، وآخر يشابهه بشكل كبير، يزخرف غطاء عمود طعام، من النحاس المبيض بالقصدير، من العصر المملوكي (القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٥٢].

نتائج الدراسة:

من خلال دراسة هذه الصدرية، المصنوعة من النحاس الأحمر المبيض بالقصدير، والمحفوظة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، تم استنباط النتائج التالية:

– تظهر العلاقة بين التقنية والتصميم من خلال استخدام عملية الطرق، حيث استخدم عمليات التقبيب والجمع لإيجاد السمك المناسب، والتعميق لإيجاد منطقة الاحتواء، والخصر لتقليل القطر عند أعلى البدن، والتفليج لعمل الحافة البارزة إلى الخارج.

– يظهر استخدام عملية تبييض النحاس الأحمر بالقصدير في هذه الصدرية، مبينا جانبا هاما من جوانب الوعي بمخاطر صدأ النحاس، وكيفية التغلب عليه، ويتوافق ذلك مع بعض ما ذكر في المصادر المتعلقة بذلك، كما في بعض كتب علم الطِباخة.

– يشتمل تصميم هذه الصدرية على مجموعة من القيم الوظيفية الهامة؛ محققا ملائمة للوظيفة؛ حيث يساعد تصميم القاعدة على تحقيق التوازن الملائم والارتكاز السليم، ويساعد تصميم البدن في تحقق الاحتواء المناسب للطعام أو الشراب، وسرعة الإنضاج، ويساعد تصميم الحافة في تحقق سهولة الحمل والنقل، كما يساعد تصميم الفوهة في سهولة التناول والتعامل مع ما بداخل الإناء.

– تظهر دراسة الكتابات، من حيث الشكل، على هذه الصدرية، وجود بعض الأخطاء في الكتابة، وعدم الاهتمام بالإعجام والتشكيل، إلا في أضيق الحدود، في بعض الحروف.

– جمعت الكتابات المنفذة على هذا الإناء بين جمال الشكل وجمال المضمون؛ حيث نسقت الكتابة المنفذة بخط الثلث، في جامات دائرية مفصصة، وقد تضمنت أشعارا، يتضمن بعضها أدعية بالعلو، والرفعة، والتوفيق، والعطاء؛ وبعضها يتضمن مدحا لصاحب الإناء بالصفات الحسنة.

– ترتبط الكتابات المنفذة على هذا الإناء من حيث المضمون بوظيفة الإناء بشكل غير مباشر؛ وذلك من خلال ارتباط العطاء المذكور في الكتابات المنفذة عليها بالشئ الذي يستخدم الإناء في احتوائه (الطعام أو الشراب)؛ ليتم إعطاؤه وتقديمه لمن خصص لهم.

– يظهر في هذه الصدرية تناسق التصميم الزخرفي، والتوافق بين أنواع الزخارف وبعضها، كما يظهر الثراء الزخرفي على البدن من الخارج، رغم الاستغناء عن زخرفتها من الداخل، تماشيا مع الناحية الوظيفية.

---

[١٥٠] رقم السجل ١٥٠٧٧، سعيد مصيلحي، أدوات وأواني المطبخ المعدنية، ص ٧٧– ٧٨، لوحة رقم ١٩.

[١٥١] رقم (y1940-438)، انظر:
http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/37494 (2- 4-2016).

[152] Wiet (G.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, pl. LXIX.

– تمثل الصدريات –ومنها الصدرية (موضوع الدراسة)– نوعًا هامًا من أنواع المنتجات التطبيقية التي يوازن فيها الفنان بين الجانبين الوظيفي والجمالي، وهذا –بلا شك– أحد أهم سمات الفنون التطبيقية بوجه عام، والفنون التطبيقية الإسلامية بوجه خاص.
– من خلال الدراسة المقارنة؛ باستخدام بعض الأدلة الأثرية المتنوعة، والحضارية، والتاريخية، لا سيما نوع التقنية (النحاس المبيض بالقصدير)، وكذلك الكتابات (من حيث الشكل والمضمون)، والزخارف؛ أمكن تأريخ هذه الصدرية بالعصر المملوكي الجركسي؛ وتحديدا بالقرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، بمصر أو الشام.
– يمكن إدراج الصدرية (موضوع الدراسة) ضمن الطراز الفني للتحف المعدنية، الذي ظهر في العصر المملوكي الجركسي، لا سيما في فترة القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، وتميز بخصائص تلك الفترة؛ في كل من مادة الصناعة، والتقنية، والتصميم، ومميزات الكتابات والزخارف.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر العربية :

– ابن تغري بردي (جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن عبد الله الظاهري الحنفي ت ٨٧٤ هـ/ ١٤٧٠م)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ١٦ جزء، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، (د.ت).
– البغدادي (محمد بن الحسن بن محمد بن الكريم الكاتب ت ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٩م)، كتاب الطبيخ، أعاد نشره فخري البارودي، ومذيل عليه بكتاب معجم المآكل الدمشقية، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، ١٩٦٤م.
– المقريزي (تقي الدين أبي العباس أحمد بن على بن عبد القادر بن محمد ت ٨٤٥ هـ/ ١٤٤٢م)، المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار (المعروف بالخطط المقريزية)، ٤ أجزاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

ثانيا: المراجع العربية:

– إبراهيم جابر الجابر، النقود العربية الإسلامية في متحف قطر الوطني، ج٢، وزارة الإعلام والثقافة، إدارة المتاحف والآثار، الدوحة، ١٩٩٢م.
– أتيل (أسين)، نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي، واشنطن، ١٩٨١م.
– أحمد عبد الرازق أحمد مصطفى، الفخار المصري المطلي في العصر المملوكي، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٨م.
– .....، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٣م.
– أحمد ممدوح حمدى وآخرون، معرض الفن الإسلامي من ٩٦٩م إلى ١٥١٧م، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٩م.
– أمل مختار علي الشهاوي، أواني الشرب الفخارية والخزفية والمعدنية في العصرين المملوكي والعثماني في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م.
– جمال عبد الرحيم إبراهيم، الزخارف الجصية في عمائر القاهرة الدينية الباقية في العصر المملوكي البحري (٦٤٨– ٧٨٤هـ/ ١٢٥٠– ١٣٨٢م)، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦م.
– حسن الباشا، (كرسي المصحف)، (المبخرة)، مقالان بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م.
– .....، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٠م.

– حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جزءان، سلسلة ذاكرة الكتابة (١٥٩)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م.
– حسين عبد الرحيم عليوة، المعادن، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م.
– حسين مصطفى حسين رمضان، المحاريب الرخامية في قاهرة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م.
– .....، دراسة لعمود طعام بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، الكتاب التذكاري للعالم الآثاري عبد الرحمن عبد التواب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ٢٠٠٨م.
– رأفت محمد النبراوي، السكة الإسلامية في مصر عصر دولة المماليك الجراكسة، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٣م.
– زكي محمد حسن، فنون الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٨م.
– .....، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، (د.ت).
– عنايات المهدي، فن أشغال المعادن والصياغة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، (د.ت).
– فايزة محمود عبد الخالق الوكيل، أثاث المصحف في مصر في عصر المماليك، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٤م.
– محمد عبد الرحمن فهمي، القوالب والطوابع الإسلامية من القرن الأول الهجري حتى نهاية العصر العثماني، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠م.
– محمد عبد الودود عبد العظيم، الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الأولى، الرياض، ٢٠٠٩م.
– محمد عز الدين حلمي، علم المعادن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م.
– محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م.
– محمد فهيم، ثروتنا المعدنية، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٩٤)، أول أكتوبر سنة ١٩٦٣، إصدار المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والإرشاد القومي بجمهورية مصر العربية، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٣م.
– محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصرين الفاطمي والأيوبي، دار الثقافة العربية، جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٩م.
– محمود سعد الجندي، أشغال الخشب بعمائر القاهرة الدينية في العصر المملوكي الجركسي (٧٨٤– ٩٢٣هـ/ ١٣٨٢– ١٥١٧م)، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٧م.
– منى محمد بدر، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، ٣ أجزاء، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣م.
– نادية علي حسن أبو شال، المبخرة في مصر الإسلامية دراسة حضارية وأثرية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.
– نبيل محمد عبد العزيز، المطبخ السلطاني زمن الأيوبيين والمماليك، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م.
– نهى أبو بكر أحمد فرغلي، الدوي والمحابر فى مصر منذ عصر المماليك دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م.
– وارد (راشيل)، الأعمال المعدنية الإسلامية، ترجمة: ليديا البريدي، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٨م.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

- Abd Al-Raziq (A.), Le Sgraffito de l'Égypte Mamluke dans la Collection d'al-Ṣabāḥ [avec 8 planches], Annales Islamologiques 24, (1988).
- Abouseif (B. D.), Islamic Architecture in Cairo an Introduction, Leiden, New York, E.J. Brill, 1989.
- Abouseif (D. B.), Mamluk and Post-Mamluk Metal Lamps, Cairo, 1995.
- Allan (J. W.), Late Mamluk Metalwork: A Series of Dishes, "Oriental Art", Vol. XV, No. 1, Spring 1969.
- Bosch (G.), Carswell (J.) and Betherbridge (G.), Islamic Bindings and Bookmaking, the Oriental Institue, the University of Chicago, 1981.
- Burckhardt (T.), Art of Islam Language and Meaning Commemorative Edition, World Wisdom, 2009.
- Carboni (S.), Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 59, No. 1, Ars Vitraria: Glass in the Metropolitan Museum of Art , summer 2001.
- Saladin (H.), Manuel d' art Musulman, Paris, vol. 1, 1907.
- Stanley (T.), Owen (M. R.) and Vernoit (S.), Palace and Mosque: Islamic Art from the Middle East, London, 2004.
- Ward (R.), Brass, Gold and Silver from Mamluk Egypt: Metal Vessels Made for Sultan Al-Nāsir Muhammad. A Memorial Lecture for Mark Zebrowski, Journal of the Royal Asiatic Society, Third Series, Vol. 14, No. 1 (Apr., 2004).
Wardwell (A. 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).
- Watson (O.), Ceramics from Islamic Lands: Kuwait National Museum, the al-Sabah Collection, London: Thames & Hudson in association with the al-Sabah Collection, Kuwait National Museum, 2004.
- Wiet (G.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire: Objets en Cuivre, Le Caire, 1984.
- Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, Lebanon, 2006.

رابعا: الشبكة الدولية للمعلومات:

http://www.eternalegypt.org/images/elements/30057-7is--15081-_310x310.jpg (6- 4- 2016).
http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus03;21;ar (5- 2- 2016).
http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/37494 (2- 4- 2016).

اللوحات والأشكال التوضيحية

أولا: اللوحات:

(لوحة رقم ١): صدرية من النحاس المبيض بالقصدير، من صناعة مصر أو الشام، العصر المملوكي الجركسي، القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، محفوظة بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (تنشر لأول مرة).	(لوحة رقم ٢): منظر آخر من الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.
(لوحة رقم ٣): منظر آخر من الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.	(لوحة رقم ٤): منظر آخر من الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.
(لوحة رقم ٥): منظر آخر من الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.	(لوحة رقم ٦): منظر آخر من الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.
(لوحة رقم ٧): تفاصيل من زخارف الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.	(لوحة رقم ٨): تفاصيل من زخارف الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٩): تفاصيل من زخارف الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ١٠): تفاصيل من زخارف الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

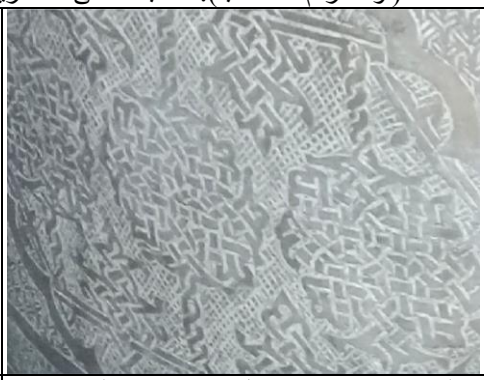
(لوحة رقم ١١): تفاصيل من زخارف الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ١٢): تفاصيل من زخارف الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

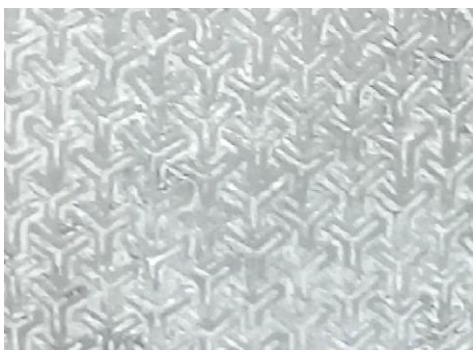
(أ): الجامة الأولى

(ب): الجامة الثانية

(لوحة رقم ١٣ أ، ب): الكتابات على الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

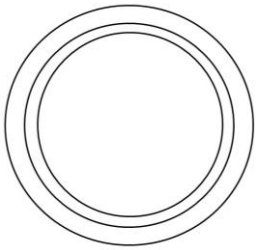
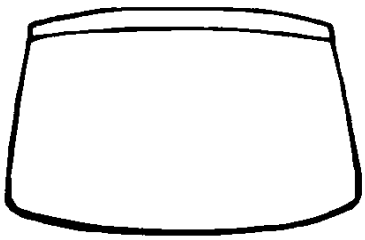
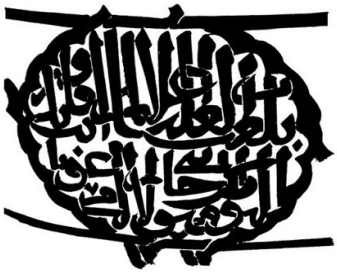
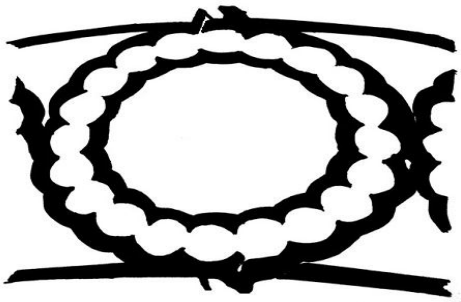
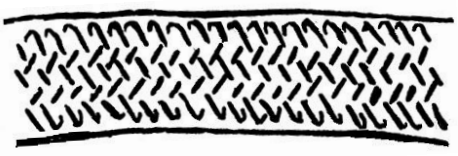
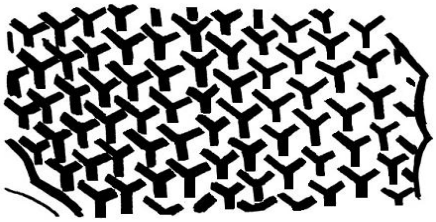


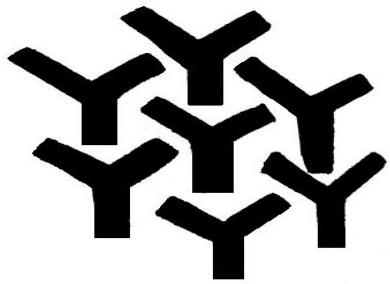
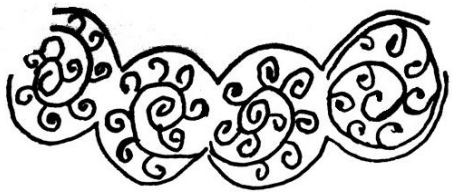
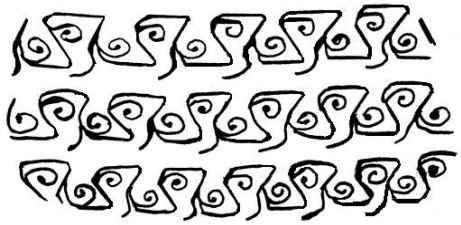
(لوحة رقم ١٤): تفاصيل من زخارف الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ١٥): تفاصيل من زخارف الصدرية النحاسية، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

ثانيا: الأشكال التوضيحية:

	
(شكل رقم ١): منظر علوي (من المسقط الأفقي)، للصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحة رقم ١).	(شكل رقم ٢): منظر جانبي (من المسقط الرأسي)، للصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحة رقم ١).
	
(شكل رقم ٣): بعض كتابات الصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحتين رقمي ١، ١٣ أ)، ونصها: «بلغت من العليا أعلا المراتب وقابلك التوفيق من كل جانبي لا زلت مرغوبا».	(شكل رقم ٤): بعض كتابات الصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحة رقم ١٣ ب)، ونصها: «إليك وباسطا يمينك في الدنيا بنيل المطالبي يا طلعت القمر الم.... ».
	
(شكل رقم ٥): جزء من التصميم الزخرفي على للصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحة رقم ٨).	(شكل رقم ٦): جزء من التصميم الزخرفي على للصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحة رقم ١٢).
	
(شكل رقم ٧): بعض زخارف الصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحة رقم ٩).	(شكل رقم ٨): زخرفة الدقماق، على للصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحتين رقمي ٨، ١٥).

	
(شكل رقم ٩): منظر مكبر من زخرفة الدقماق، على للصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحتين رقمي ٨، ١٥)، (شكل رقم ٧).	(شكل رقم ١٠): بعض زخارف الصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحة رقم ١٠).
	
(شكل رقم ١١): بعض زخارف الصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحات أرقام ٥، ٩، ١٠).	(شكل رقم ١٢): بعض زخارف الصدرية المصنوعة من النحاس المبيض بالقصدير، في (اللوحتين رقمي ٥، ١٠).