التحولات في العمارة السكنية القاهرية
دراسة للتغيرات التي طرأت على العمارة السكنية في القاهرة بعد الغزو العثماني لمصر

د. أحمد محمد على صدقي

مقدمة:

يعد النصف الأول من القرن السادس عشر من الفترات الحرجة والمؤثرة على العمارة القاهرية غزا العثمانيون مصر خلال تلك الفترة لتتحول بعدها مصر بعد ما يقرب من ستة قرون متصلة من الأستقلال إلى مجرد ولاية تابعة للسلطنة العثمانية والسؤال الذي يطرح نفسه هو هل شهدت العمارة السكنية في مصر تحولاً ملموساً ؟ وما هي تلك التحولات ؟ وما هي العوامل التي ساهمت في صنع تلك التحولات ؟

يهدف هذا البحث إلى مناقشة المناخ المعماري السكني في القاهرة من منظور عام خلال تلك الفترة وحتى يتأتى تحديد العوامل المختلفة والتي ساهمت في تشكيل هذا النمط المعماري ، يتعرض البحث إلى دراسة الحالة الإجتماعية الإقتصادية ، العمران والأتجاهات المعمارية السائدة في تلك الفترة.

الحالة الإجتماعية – الإقتصادية :

لم تشهد الحياة الإجتماعية في مصر تغيرات ملموسة بعد الغزو العثماني مباشرة حيث أن المماليك والعثمانيين كانت لهم خلفيات ثقافية متشابهة على الأقل أشتركوا في نفس اللغة (التركية)[1] كما أشتركوا في كونهم سنيون متدينون أحترموا علماء الدين ولم يتدخلوا في زحزحة تلك الطبقة (العلماء) عن ريادتهم الشعبية أو في منازعتهم في المؤسسات التي أشرفوا عليها مثل (الأوقاف) في الأغلب الأعم . بيد أن نظام الأوقاف تقلص نسبياً ، كمؤسسة أجتماعية بعد الغزو العثمانى[2] حيث أنه في عهد المماليك كان نظام الأوقاف له بعد ودافع سياسي إذ أن المماليك أوقفوا وأنشئوا الكثيرمن الأوقاف لتدعيم سلطانهم من خلال زيادة شعبيتهم واقفين منشآت مدنية ودينية مختلفة وهو الدافع الذي أفتقده الولاة العثمانيون الذين تلاهم لذا لم توجد مشروعات أوقاف ضخمة في العهد العثماني مثل تلك التي وجدت في عهد من سبقوهم من سلاطين المماليك فقد أصبحت مصر ولاية والقاهرة مجرد عاصمة ولاية عثمانية .

1- (Staffa, 1977, pp. 229-231)

2- (أمين ، ١٩٨٠ ، ص ٣٧٤)

جردت القاهرة أيضاً في بداية الغزو العثماني من حرفييها المهرة وأرسلوا إلى الأستانة حتى الخليفة العباسي ، والذي كانت القاهرة قد أصبحت مقراً له ولأجداده من بعد الغزو المغولي لبغداد في القرن الثالث عشر وكان يساهم في مراسم تنصيب السلاطين المماليك لما له من مكانة دينية في العالم السني ، تم أعتقاله وأرسل للأستانة ولم يفرج عنه إلا بعد أن تنازل عن لقبه (كخليفة للمسلمين) للسلطان العثماني[٣] . وبالتالي فقدت القاهرة مكانتها الثقافية والدينية كعامرة وأهم مصر من أمصار العالم السني . لقد تبدل رعاة العمارة ومموليها من أمراء وسلاطين في العهد المملوكي إلى ولاة وتجار في العهد العثماني ، كما سيتم التطرق له لاحقاً .

بالإضافة لتغير مستوى التفويض نتيجة لتبدل وضع القاهرة من عاصمة المماليك لولاية عثمانية فإنه يوجد عامل إجتماعي أخر وهو الأختلاف في درجة الفصل بين الجنسيين بين العهدين المملوكي والعثماني . يشير فان جيستيلي إلى شكل الحياة في عصر المماليك واصفاً إياها بأن النساء كانت تتحرك فيها بحرية ذهاباً وإياباً يتزاوروا مع أقرانهم [٤] ولكن هذا النمط من الحياة تبدل حيث زاد الحرص على فصل الجنسيين وزيادة درجة حرمة النساء وحرمة أماكنهم في الدور المختلفة كما كان الحال في ديارهم في الأناضول لما تمتع به العثمانيون بدرجة أكبر من التحفظ . لقد بالغوا في زيادة خصوصية الأجزاء الخاصة بحريم الدار وتأكيد الفصل بين الأجزاء الخاصة بالحريم (فيما عرف بالحرملك) والأجزاء الخاصة بالضيوف العابرين والذين كانوا في الأغلب من الرجال (من الضيوف أو التجار) فيما عرف بالسلاملك[٥] ، حتى أن الوثائق والحجج التي في أيدينا اليوم من العهد المملوكي لم تظهر مثل هذا الأصرار على تأكيد فصل أجزاء الحريم عن الأجزاء الأخرى من المنزل كما هو الحال مع الوثائق العثمانية ، حيث أن المصطلحين الحرملك والسلاملك لم يظهروا في الوثائق قبل القرن السابع عشر [٦] .

شهدت الحياة الإقتصادية أيضاً تحولات أكثر وضوحاً بالمقارنة بالتحولات الإجتماعية بعد الغزو العثماني . يمكن تتبع ذلك على مستوى المنشآت والتي يمكن تقسيمها إلى مجموعتين من حيث مستوى الدعم أو التمويل لبناءها أما الأولى فكانت تدعمها أو تشيدها طبقة التجار الغنية وعلماء الدين المرموقين (وهو ما يمكن تسميته بالطبقة البرجوازية الخاصة بتلك الفترة) . وقد أضحت هذه الطبقة ، بالرغم من ما حاق بالحياة الإقتصادية بمصر من صعاب بعد الغزو ، الممول الأول للإنشاءات في القاهرة الفاطمية حيث ركزوا أنشآتهم في الأحياء القديمة بالقرب من مساجدها

3-(Staffa,1977, p.232)
4- (Williams ,1985,p. 44)
5-(Pinon and Borie, 1991,p. 650)

ووكالاتها والأزهر وحول شارع الصليبة لأن هذه المناطق كانت قريبة من أماكن أعمالهم سواء الأزهر بالنسبة لعلماء الدين الكبار أو الوكالات بالغورية والمعز وغيرها بالنسبة للتجار الأغنياء . وبالطبع بالرغم من كافة محاولات تلك الطبقة أتت مبانيهم وزخرفتها أقل في المستوى من مثيلاتها السابقة من العصر المملوكي لأختلاف الدافع السياسي والذي تعرضنا له أنفاً ومستوى التمويل .

أما المجموعة الثانية فهي للولاة وممثلي السلطنة العثمانية الكبار والذين سعوا لتضخيم أهتمامهم ببناء منشآت لها في الأغلب صفة ووظائف أقتصادية (وكالات في الأغلب) وهو ما يفسر أيضاً توجههم إلى منطقة بولاق النامية (جديدة نسبياً نظراً لأنها وجدت فقط في القرن الرابع عشر في عهد الناصر محمد بن قلاوون) وزيادة حركة العمران بها لما كان لها من صفات تجارية مربحة حيث كانت ميناء نشط ومركز تجاري دولي بمقاييس ذلك الزمان ، وخاصة لتجارة القهوة ، أهم بضائع هذا العصر . من أهم تلك المنشآت وكالة سنان باشا (٩٤٩-٩٤٥م) ووكالة محمود باشا (٦٧-٩٦٥م) . وهذا يمكن أن يفسر لنا سبب بقاء بعض الولاة في مصر بعد إنقضاء فترة ولايتهم الرسمية وخروجهم من الخدمة ، حيث بقى هؤلاء لرعاية أستثماراتهم او على الأقل لرعاية ما كان يمكن أعتباره (ولو نظرياً) ممتلكات السلطان العثماني[٧]

تلك العوامل الإجتماعية والإقتصادية السالفة الذكر قد أثرت بشكل ملموس على البيئة المبنية بالقاهرة (نسيجها العمراني وشخصيتها المعمارية) . لقد أضحى النسيج العمراني أكثر كثافة بعد الغزو العثماني مما أنعكس على الشخصية المعمارية القاهرية . مما يدفعنا إلى أعتبار التغيرات العمرانية التي طرأت على القاهرة بعد الغزو العثماني كأهم محدد مسئول عن تشكيل وأحداث تغيرات بالشخصية المعمارية عامة بالقاهرة خلال الفترة موضوع البحث .

الحالة العمرانية :

كان توجه المماليك للتعمير والعمران حثيثاً وفي سعى دائماً لتأسيس مستقرات وأحياء جديدة لتجاور القاهرة الفاطمية . وكان هذا نتيجة طبيعة للتزاحم الشديد الذي شهدته القاهرة الفاطمية كمركز للثقافة والأعمال والأنشطة التجارية . فقد ذكر المقريزي أن المدينة (القاهرة الفاطمية ، كانت تعاني في بعض نواحيها من الظلام والإضاءة والتهوية غير الجيدة وتعاني من التلوث لذا فقد ضربها الطاعون في سنوات وعلى فترات عدة ٧٥-١٣٧٤ ، ٨١-١٣٧٩، ٤-١٤٠٣ ، ١١-١٤١٠ ، ٣٠-١٤٢٩ ، ٤٩-١٤٤٨ ،٦٠-١٤٥٩ ، ١٤٧٦ [٨] وقد ظهرت تلك الأوبئة في القاهرة الفاطمية والأحياء القريبة منها مثل الحسينية مما يظهر مدى التلوث وشدة التزاحم الذي عانى

6- (Hanna, 1981, p.21-23) , (Hanna, 1986)

[٧] (Hanna, 1981, p. 51).

[٨] (Williams, 1985 p. 40)

منه هذا الجزء من المدينة وكان السبب الأساسي له شدة الإزدحام وكثافة الإستخدامات في حيز عمراني مع إضافة إرتفاعات وبروزات (مبالغين في إستخدام " حق الركوب ") للمباني مما قلل الإضاءة والتهوية اللازمة لحياة صحية [٩]

وعلى الجانب الآخر ، أسس المماليك أحياء أخرى خارج هذا النطاق القديم النشط والذي عانى من أستخدام ذو طبيعة شديدة الكثافة . فقد زرعت حدائق وعمرت المناطق الواقعة بين الخليج المصري والناصري وعمرت بقصور ومنازل على طوال دروبها. فقد أرتبطت القاهرة الفاطمية والفسطاط وبولاق من خلال شبكة من الطرقات كانت في أغلبها تشهد حركة تعمير مستمرة وتفصل بينها مساحات واسعة من البساتين والحدائق[١٠]. لذا سعى المماليك دائماً إلى خلق بؤر عمرانية متباعدة وجذب من المركز كثيف السكان بالقاهرة الفاطمية نحو تلك التجمعات الجديدة وكانوا يتنقلوا من بؤرة عمرانية لتعميرأخرى وبذا يزحف العمران أتساعاً نحو مركز جذب أخر وبين هذا المركز وسابقه يتم ملء العمران. كمثال أسس المماليك مركز الخضيري العمراني ببولاق وتلا ذلك تأسيس مركز آخر (الأستادارية)[١١].

لقد ظل هذا التوجه والسياسة العمرانية حتى نهاية عهد المماليك ليؤسسوا أحياء أخرى وهى الريدانية والأزبكية واللتان زخرتا بمنازل وإستراحات للأمراء .

بعد الغزو العثماني غدت الريدانية ومنطقة بركة الفيل الأقل كثافة وبدأ عملية تعمير وتكثيف الإنشاء والتعمير بتلك المنطقة مشيدين المنازل والقصور دون الزحف لمراكز أو أنشاء بؤر عمرانية أخرى كما كان الحال في العهد المملوكى . أى أن العثمانيون ركزوا على ملء العمران الذي أسسه المماليك ولم يسعوا إلى تأسيس أحياء جديدة حتى يحافظوا على نسبة كثافة سكانية وأنشطة متزنة . ولكن زادت الكثافة بالفعل في منطقة سوق السلاح والمناطق المحيطة بقلعة الجبل نسبياً نظراً لزيادة الطلب عليها لأهميتها لمجاورتها لمركز الحكم حيث أصبحت تلك المناطق مستقراً للأمراء . بينما تطورت بولاق لتصبح ذات شخصية تجارية في الأساس . أما بالنسبة للقاهرة الفاطمية فظلت تعاني من شدة الكثافة نتيجة لتمركز العديد من الأنشطة بها . بينما أنحصرت الأمتدادت العمرانية لمناطق مجاورة لها مثل الحسينية ، الدرب الأحمر والقرافة الشمالية[١٢] . وظلت المناطق المجاورة لقلعة الجبل تتمتع بكونها مستقر الطبقة الحاكمة وكبير موظفي الدولة وهذا أيضاً لقربها من سوق الجياد وميدان الرميلة[١٣] . فقد قطن خاير بك بقصر آلن آق (إبنة الناصر محمد أبن قلاوون الذي بنى في نهاية

---

[٩] (Hanna, 1985, p. 36).
[١٠] (Williams, 1985, p. 36-44)
[١١] (Hanna ,1981, p. 63)
[١٢] (Behrens-Abouseif,1994 p 43)
[١٣] (Raymonal, 1982 p. 106)

القرن الثالث عشر) كما شيد بجاوره مجموعته الدينية (تربة ومسجد) في سنة ١٥٢٠ بعد أن أصبح أول والى عثماني بمصر بباب الوزير .

بالتالي لم يشيد العثمانيون أحياء جديدة ولكنهم عاشوا وكثفوا البناء بالأحياء التي وجدوها عند غزوهم البلاد [١٤] . لذا ظهر التأكيد على وجود الأفنية الداخلية كعنصر أساسي في البرنامج التصميمي للمسقط الأفقي للمنزل العثماني القاهري بالإضافة إلى عناصر معمارية أخرى تم إستخدامها لتأكيد الفصل بين الجنسيين وبين مناطق الحريم والمناطق الأكثر إستخداماً وبخاصة من الذكور في المنزل العثماني . تم هذا من خلال إضافة بروزات محمولة على كوابيل أو حجرات معلقة على قبوات كلما سنحت الفرصة لزيادة المساحة المخصصة لحدود الملكية مما زاد من المساحة المبينة . تم هذا من خلال إضافة بلاطات بارزة للمباني الموجودة بالفعل لتغطي بالخشب الخرط وهذا لزيادة المساحة الداخلية للفراغات المبنية كما كان هو التقليد المتبع في منازل الأناضول لزيادة مساحتها في القرن الخامس عشر مثل ما أتبع مع القصر البزنطي (تاكفور سراي) [١٥].

أما بالنسبة لعملية تنظيم العمران فإننا نجد أنه لم يحدث تغيير أداري يذكر حيث كانت عملية العمران والبناء تنظم من خلال ممثل السلطان وهوما كان يعرف بإسم "معمار باشا" والذي خلف وظيفة مماثلة لها في العهد المملوكي (فيما عرف بخبير المهندسين أو رئيس المهندسين) [١٦] بيد أن المهندس باشا (الخبير العثماني) كان أقل تأثيراً وسيطرة وكان نظام سيطرته أقل بالمقارنة بمثيله في عاصمة السلطنة "الأستانة" والتي كانت يتم تنظيمها من خلال هيئة سلطانية متخصصة للعمارة والعمران التي تنظم بدقة عملية البناء المختلفة وتنظيم المدينة[١٧] . لذا وقعت العديد من المخالفات والتعديات في القاهرة والتي أنعكست بالسلب على عروض وأرتفاعات الشوارع . تجلى هذا بشكل واضح بأحياء القاهرة الأقدم (القاهرة الفاطمية وماجاورها من أحياء مثل الحسينية والدرب الأحمر) نظراً لكثافتهم الشديدة منذ العهد المملوكي. بينما ظلت أحياء أحدث مثل الأزبكية وبركة الفيل في وضع أفضل نتيجة لكونها أقل كثافة نتيجة لأنشائها في العهد المملوكي حيث حظيت بمنازل وقصور واسعة ذوي تخطيط أكثر خطية يمتد القصر أو المنزل فيه على طول الدرب وله عدة مداخل ويتمتع بحدائق أوسع تطل على بركة في الكثير من الأحيان كما سيتم التطرق له لاحقاً .وهذا ما مكن هذه الدور من التمتع بإضاءة وتهوية مناسبة .

---

[١٤](Behrens-Abouseif, 1994 p. 42

[١٥](Yenisehirlioglu, 1991,p.672)

[١٦](Hanna, 1984, p.8)

[١٧](Cezar, 1983)

مما سبق يتضح لنا التحول في التوجه العمراني بعد الغزو العثماني من حرص عالي على التوسع في المساحات المبنية وأتساع الملكيات على حساب المناطق المفتوحة وهو التوجه الذي لم يصاحبه توسع عمراني خارج حدود المناطق التي عُمرت في عهد المماليك مما أدى إلى تكثيف الكتلة البنائية وهوما أنعكس على شخصية العمارة القاهرية والتي كان يجب أن تتغير لتتلائم مع هذا الطلب العالي على تكثيف الكتلة المبنية وهو ما نتطرق إليه الآن .

التوجهات المعمارية :

إن العمارة المملوكية والتي تعرضت لمشاكل تصميميه من التعامل مع قطع أراضي غير منتظمة وعدم توازي الواجهة مع الطريق كانت ككتاب نماذج معمارية مفتوح لمن تلاهم من العثمانيين لتوفر أنماط ذكية لحلول معمارية لأي نمط من الأراضي أو لتوظيف وتسكين كثير من الأنشطة في أي حيزمعماري . مثلاً مهارات تصميمية مثل الإستفادة من واجهات قطع الأراضي الغير متعامدة على الطريق وحلها من خلال إكتساب مساحات غير منتظمة داخل المبنى وحلها معمارياً من داخل المبنى من خلال سماكات الحوائط ومسارات الحركة داخل البناء وأيضاً أضافة بروزات وزيدات بالمبنى تستقر على كوابيل كان من ضمن ممارسات المماليك التصميمية في العمارة . صاحب هذا أيضاً وجود أنماط مختلفة ومتدرجة من الإسكان . كل هذا لم يشهد تغير ملحوظ .

كما تنوعت أنماط ومستويات السكن في العهد المملوكي تنوعت أيضاً في عهد العثمانيين . سكنى الأحواش ، وهو يعد من أفقر أنواع السكن في القاهرة وكان يؤي طبقات فقيرة جداً . من خلال دراسة الوثائق والحجج رصد ريموند ووصف هذا النمط بأنه نوع من الأفنية (الأحواش) والتي أزدحمت فيها العشش ذات الأرتفاع البسيط (٤ أقدام في المتوسط) حيث أزدحم فيها الفقراء وجاورهم في نفس حيز تلك الأفنية حيواناتهم ودواجنهم ؛ لقد أستمر هذا النمط المتواضع من السكنى حتى بدايات القرن العشرين في المناطق شبه الزراعية وعلى حدود العمران [١٨] . نمط آخر من السكن كان الربع (وهو الطبقات المتعددة للسكنى مكون من وحدات مجمعة في مبنى واحد ، وكان يشغله أبناء الطبقة الوسطى من صناع مهرة ، مديري محلات وأرباب حرف (كانت في الأغلب قريبة من هذا الربع أو توجد في الدورالأرضي منه) وغيرهم . لقد كان نموذج مرن للسكنى حيث كان يمكن للفرد أن يستأجر وحدة أو أكثر متجاورتين على حسب عدد أفراد أسرته . لذا فقد كان بناء الربع إستثماراً رابحاً كما ذكر في العديد من الوقفيات ويتضح من عوائد مثل هذه البنايات والتي كانت تعود على ملاكها من الأمراء والسلاطين بالربح الوفير [١٩] . أستمر هذا التقليد أثناء العهد العثماني حيث بنى

---

[١٨] (Raymond, 1982, p.100)

[١٩] (Ibrahim, 1978, p. 24)

الربع ليأوى الصناع المهرة ومديري الحوانيت وغيرهم الذين أرادوا أن يجاوروا أماكن أعمالهم أو مدارسهم لذا تركز بناء تلك البنايات على القصابات (الطرق التجارية الرئيسية ذات الصفة التجارية والقريبة من مراكز الأنشطة الثقافية الهامة ، أنظر (شكل 1) [٢٠]. أما بالنسبة لأكثر الأختلافات وضوحاً بين الربع في العهدين المملوكي والعثماني تتضح في المسقط الأفقي حيث كان الربع ذو مسقط أكثر حرية وغير نمطي يعتمد على قطعة الأرض التي بنى عليها في العهد المملوكي بينما كان الربع أكثر أنتظاماً وذو مساقط نمطية (مستطيلة) وهذا نتيجة لأن أكثر ربوع العهد العثماني تم بنائها في أراضي واسعة سمحت بمساقط أفقية أكثر نمطية (أنظر شكل ٢)[٢١] . لتوفر قطع الأراضي الأكثر أتساعاً في بولاق (الحي الأكثر أستقبالاً لأستثمارات العثمانيين) .

إن وجود مساحات واسعة للبناء كان المحدد التصميمي الأساسي لمثل هذه المساقط النمطية ، حتى أن المماليك عندما أتيحت لهم الفرصة في البناء خارج حدود القاهرة الفاطمية وما جاورها من أحياء مزدحمة قاموا ببناء مساقط أكثر نمطية مستطيلة الشكل كما كان الحال في مجموعة فرج أبن برقوق وإنيال وغيرها في القرافة الشمالية في القرن الخامس عشر .

نمط أخر هام وهو مساكن الطبقات فوق المتوسط من منازل خلت من الأفنية الداخلية والتي كانت في الأساس مأوى عائلات ممتدة والتي أستطاعت أن تشيد منزلاً خاصاً بها وليس فقط مجرد وحدات ربع . من أفضل الأمثلة الدالة على هذا النمط هو بيت الأسطمبولي وبيت رضوان بالدرب الأحمر[٢٢] . يتكون المنزل من هذا النمط من فراغ أستخدامي وأستقبال عام لخدمة كل أفراد الأسرة بالمنزل (وبخاصة الذكور) بالدور الأرضي والذي يعلوه طبقات (شقق) تأوى كل أسرة من الأسرة الممتدة التي تربط هذه الأسر برباط عائلي موحد . خصصت الشقة الكبيرة منها لرأس الأسرة (الأب الأكبر أوالجد) أما الآخرين لباقي الفروع . فقد يحتوى المنزل على حانوت أو أكثر للإيجار أو بعض الطبقات (الشقق للإيجار) أيضاً[٢٣] . للأسف لم تبقى أمثلة مشابهة لهذا النمط السكني من العصر المملوكي ولكننا نعلم من خلال الوقفيات بوجود مثل هذا النمط السكني ، كمثال وقف السلطان الغوري (وقف رقم ٨٨٣ ، وزارة الأوقاف ١٥١٦) والذي أشار لمنزل من نفس هذا النمط[٢٤] .

يمكننا بالتالي أن نستخلص أن أنماطاً سكنية مثل سكنى الأحواش ، الربوع والمنازل التي خلت من الأفنية والتي كانوا يأووا الطبقات الدنيا والمتوسطة والفوق متوسطة لم تشهد تغييراً ملحوظاً في تركيبها المعماري بعد الغزو العثماني . بينما لم

---

[٢٠] (Raymond, 1982, p. 103)
[٢١] (Hanna, 1983, p. 95)
[٢٢] (Hanna, 1980)
[٢٣] (Hanna, 1991, p. 67-68)
[٢٤] (Hanna, 1991, p.43, p.68)

يكن هذا هو الحال مع عمارة القصور والمنازل التي كانت لها فرصة أمتداد (من خلال أراضي أو أحواش تحدها وتوفر لها حدائق ومنتزهات داخلية) . ذلك النمط بالذات هو ما شهد تغيرات ملحوظة توازت مع التغيرات التي طرأت على المناخ الأقتصادي والعمراني بالقاهرة .

أحتوت الدور الكبيرة والقصور أيضاً على قاعة ضخمة (عرفت في كثير من البيوت بقاعة الأفراح وهي فراغ الأستقبال الرئيسي) ومرفقاتها من حجرات تجاورها وأماكن تخديم ومستقرات أخرى لزوم الأعاشة بالدور . في كثير من الأمثلة من دور المدن الكبيرة حظى المنزل بالعديد من القاعات ومشتملاتهم ومرفقاتهم من أماكن تخديم وغرف مرفقة بالطابق الأرضي أو الأول في حالة القاعات المعلقة كما في قصر الأمير بشتك بالقرن الرابع عشر[٢٥].

وبشكل عام لم يلحق بالقاعة تغيير ملحوظ إلا في نسبها حيث أن قاعات العهد العثماني أصغر نسبياً وأقل أرتفاعاً .

أما بالنسبة للتفاصيل المعمارية للقاعة في العهد العثماني فقد أشار ليزين إلى الكرادي في القاعة العثمانية حيث ظهرت بدلاً من العقود التي تزين الأيوان وتفصله عن القاعة وحل محلها كرادي طويلة تعلوها أقواس خشبية ضيقة[٢٦]. كما أستبدلت القمريات (الشنود أوالفتحات الدائرية) بالقاعة المملوكية بفتحات مستطيلة مما خلف نظام فتحات أبسط في العهد العثماني[٢٧]. ومما سبق يتضح لنا التحورات التي طرأت على القاعة (أهم عنصر مميز للمنزل القاهري) خلال العهدين المملوكي والعثماني .

أما بالنسبة للصحن أو الفناء الداخلي فلم يكن عنصر تكاملي مكون أساسي لتصميم المنزل القاهري في العصر المملوكي . حيث لم يوجد أحتياج لفراغ داخلي لتوفير الأضاءة والتهوية حيث وفرتهم الواجهات الممتدة على طول الطرقات والمساحات المفتوحة (حدائق) التي كانت تطل عليها تقع في زمام ملكيتها . كمثال فإن دور الأزبكية كانت تحيط ببركة الأزبكية في تشكيل خطي على طول شواطئها حتى تتمتع بالإضاءة والتهوية من الشوارع التي تطل عليها ومن جهة البحيرة ، أنظر (شكل ٣) وهو تصور لمجموعة منشاءات ومنزل الأمير أزبك الأتابكي بالأزبكية [٢٨] . تضيف أبو سيف في مقالتها عن الصحن في العمارة القاهرية في العهد المملوكي حيث خلا في الأغلب من الصحن ذو المسقط النمطي المتداخل مع تركيب المنزل كعنصر معماري مشكل ، (كمثال فراغ منزل الرزاز الواقع باب الوزير وهو في الأصل منزل الأمير دولات باي من عهد السلطان قايتباي في القرن الخامس عشر كما سيتم ذكره

---

[٢٥] (Ibrahim, 1981, p.96)
[٢٦] (Le Zine, 1972, p. 129)
[٢٧] (Le Zine, 1972, p. 129)
[٢٨] (Behrens-Abouseif, 1985)

لاحقاً[٢٩] حيث كانت تستخدم تلك الفراغات في الأغلب كأصطبلات أو حدائق ولم تكن متداخلة مع التصميم المعماري بل هي في الأغلب الفراغ المتخلف من حدود الملكية التي لم يشغلها البناء والذي كان في تطور ونماء مستمر على مدار السنوات (يبني المبنى ليضاف عليه)[٣٠]. كما تضيف أبو سيف أن الصحن كعنصر معماري متداخل وتكاملي مع تكوين المنزل القاهري (فراغ وسيط ذو شكل نمطي مربع ومستطيل يشغل وسط المنزل) وقد ظهر نتيجة لزيادة كثافة النسيج العمراني في العهد العثماني حيث كان هناك مساحات أقل للبناء مع الأحتياج لأستيعاب وحدات ومكونات وعناصر الأعاشة من قاعة ومشتملاتها والخدمات التابعة التي شكلت المنزل القاهري في العهد المملوكي وما سبقه ولكن في مساحة أقل مما جعل هناك مشكلة في التشكيل والتكوين المعماري نتيجة لمشاكل الأضاءة والتهوية التي أستجدت على هذا البرنامج التصميمي نتيجة للإضافات المعمارية المضافة ، والذي بالتالي أستلزم زرع فراغ وسيط وفي وسط المنزل كعنصر معماري وأساسي في البرنامج التصميمي لتوفير الإضاءة والتهوية اللازمة . وبالتالي يكون هذا الصحن والذي تأكد إستخدامه في العصر العثماني حلاً معمارياً يحل محل الحديقة أوالبساتين الواسعة التي ميزت الدور المملوكية . وحلت حدائق صغيرة تجمل الصحن في المنزل القاهري في العهد العثماني ، تلك البساتين والحدائق الشاسعة المميزة للمنزل القاهري في العهد المملوكي . كما أحتوى هذا الصحن على فسقيه للتجميل والترطيب وصنع مطل ليوجه الفتحات الواجهات في أتجاه داخلي ليحل محل الواجهات الخارجية والمطلة على الشوارع والطرقات كما كان هو التقليد الأغلب المميز للمنزل القاهري في العهد المملوكي ، أنظر (شكل ٤) . أي أنه حدث تحول في عمارة المنزل من تشكيل وفتحات للخارج في العهد المملوكي إلى تشكيل وتوجيه لفتحات المنزل للداخل من خلال صحن داخلي يتوسط مساحة المنزل في العهد العثماني .

أما بالنسبة للعناصر الأخرى المشكلة للمنزل القاهري مثل ملحقات القاعة لم تطرأ عليها أي تغيرات تذكر . فمثلاً بالنسبة لمناطق الخدمة مثل المراحيض والمطابخ لم تشهد أي تغيرات [٣١] . ولكن يظل الحمام (الذي نعرفه بالحمام التركي والمكون من عدة غرف مختلفة الحرارة مع مكان للإستحمام) مثيراً للجدل . فمثلاً نجد أن أبو سيف ترى أن الحمام هو أحد ثلاث أضافات أساسية للعثمانيين للبيت القاهري ، وهي الصحن ، المشربية (وهي الإنشاء الخشبي البارز على هيئة صندوق والذي يزينه خشب الخرط والمستقر على كوابيل خشبية أو حجرية) والحمام[٣٢]. ولكن نجد وجود

---

[٢٩] (اسماعيل – ١٩٨٨ ، ص. ٤٩-١٠٢)

[٣٠] (Behrens-Abouseif, 1991, p.411)

[٣١] (Hanna, 1991, p. 409)

[٣٢] (Behrens-Abouseif, 1991,p. 411)

الحمام كعنصر مميز لعمارة القصور في العهد المملوكي من خلال الوثائق فمثلاً نجد في وقفية خاير بك لسنة ١٥٠٦ ذكر لقصر الأمير قرقوماس (أمير الجلب) والذي يقع في باب الوزير في مواجهة مدرسة أم الغلام (أم السلطان شعبان) والذي أحتوى على حمام[٣٣]. مثال آخر هو قصر الأمير دولات باي والذي لم يتبقى منه غير قاعة ضخمة ومشتملاتها من غرف صغيرة ملحقة وبعض بقايا يعتقد أنها كانت لحمام ملحق بالقاعة (حيث أتى ذكر لهذا القصر ووصف لقاعته في حجة رقم١٧٠٩ والمسجلة في سنة ١٨٠٨ بسجل رقم ٣٥٩ (الباب العالي ١٢٣٣ هـ) صفحتي ٣٨٢ و ٣٨٣[٣٤].

أما المشربية والتي يمكن أعتبارها في شكلها كصندوق خشبي بارز مزين بخشب الخرط أضافة عثمانية للمنزل القاهري . حيث يرى أدوارد لين أن نظام الفتحات والشبابيك في منازل العصر المملوكي كان مماثل لذلك الذي أستخدم في عمارتهم الدينية (من فتحات عريضة مزينة بقضبان معدنية في الأدوار السفلية وشبكات خشبية تزين الفتحات المستطيلة وتتدرج في أتساعها مصنوعة من خشب الخرط المتداخل بالأدوار التي تعلو الدور الأرضي). كما ترى أبو سيف أن المشربية كما نعرفها من صندوق خشبي مزين بالخشب الخرط وتستقر على كوابيل خشبية أو حجرية تبرز خارج البناء لتضيف مساحة للفراغ الداخلي للمبنى قد ظهرت بكثرة في مصر بعد الغزو العثماني . وهو ما يدعونا إلى أعتبار هذا التشكيل كنقطة ألتقاء بين الفتحات العثمانية التقليدية والبارزة على هيئة قفص (هو ما عرفت به مثل تلك الفتحات في المنازل العثمانية بالأناضول) والفتحات الغير بارزة والمزينة بشبكة من الخشب الخرط في العهد المملوكي . وبالتالي أصبحت المشربية كعنصر معماري زخرفي متميز هو أعادة صياغة زخرفية للقفص الأناضولي المميز للفتحات في المنزل العثماني القاهري لأكتساب أتساع داخلي[٣٥] .

عناصر أخرى مميزة للمنزل القاهرى في العهد العثماني مثل المندرة والتختابوش والذين لم يظهروا في الوثائق قبل هذا العصر . أما بالنسبة للمندرة فهو فراغ أستقبال مماثل للقاعة في الشكل ومخصص لأستقبال الضيوف الذكور وهو قريب من المدخل بالدور الأرضي حتى لا يسمح لهولاء الضيوف من الذكور التعمق داخل المنزل وبذا نجد هذا الفراغ يتوازى مع الجزء المخصص لأستقبال الضيوف الذكور في منازل الأناضول والذي عرف بالسلاملك والذي كان في الأغلب جزء منفصل عن البناء (حجرة / أوضة) بالطابق الأرضي، (أنظر شكل 5) . ونظراً لأن المنزل القاهري كان يجب أن يتماشى مع الأحتياجات والعادات الأجتماعية العثمانية الأكثر تحفظاً من مثيلتها في العهد المملوكي مما زاد من حساسية أعتبارات التشكيل المعماري

---

[٣٣] (أسماعيل ، ١٩٨٨، ص. ٥٤)

[٣٤] (أسماعيل ، ١٩٨٨ ، ص. ٧٣).

[٣٥] (Pinon & Borie, 1991, p. 660)

تأكيد خصوصية أماكن الحريم بالمنزل . ولكن لا نجد أن المصطلح (مندرة) قد أصبح مستخدماً بشكل واضح في الوقفيات والحجج قبل القرن السابع عشر [٣٦] . لقد كان يوجد العديد من الفراغات المطلة على صحن المنزل والمخصصة للأستقبال منذ القرن السادس عشر والتي من الجائز أن أحدهم تطور ليلعب دور المندرة كفراغ بالدور الأرضي لأستقبال الضيوف الذكور كما في مندرة منزل زينب خاتون (وهو منزل مبني في عهد السلطان قايتباي وإن كان التصميم الحالي في أغلبه عثماني نتيجة التغيرات العديدة التي طرأت عليه .

أما بالنسبة للتختابوش وهو فراغ أستقبال مفتوح مطل على الصحن مباشرة ويقع أيضاً بالدور الأرضي وهو عادة يواجه الأتجاه البحري في حالة وجوده أسفل القعد أو في أتجاه مقابل له كما في بيت السحيمي وهو أيضاً مخصص لأستقبال الضيوف الذكور والذي لا يسمح لهم بالتعمق لنقاط أكثر حرمة داخل المنزل [٣٧]. وعلى حد علمي لا توجد أمثلة من التختابوش قبل القرن السابع عشر حيث أصبح منذ ذلك الحين عنصر أساسي في المنزل القاهري في العصر العثماني ليماثل في دوره الفراغ الذي عرف "بالحياة" في المنزل الأناضولي ، أنظر (شكل ٥) [٣٨].

الخلاصة :

يمكننا أن نستخلص مما سبق أن مصر لم تشهد تغيرات اجتماعية ملموسة بعد الغزو العثماني . لقد تبدلت الطبقة الحاكمة بأخرى (ولاة عثمانيين أتراك) وأصبحوا فيما بعد من المماليك مرة أخرى .ولكن كان التغير الأكثر وضوحاً في النواحي الأقتصادية بعد أن تبدلت مصر من دولة مستقلة ذات سيادة إلى ولاية تابعة للعثمانيين . لقد كان على القاهرة أن ترسل جزية سنوية للأستانة مما شكل ثقل أقتصادي مع ما صاحب ذلك من تبدل لمستوى البناء (والبنائين) من أمراء وسلاطين مماليك إلى ولاة وتجار أغنياء يسعوا للأستثمار والتربح في العصر العثماني مما أنعكس على التعامل مع النسيج العمراني .

أما بالنسبة للأحياء القائمة فقد كان لزاماً أن يضاف لعمرانها لتزداد الكثافة البنائية الواجهات الخارجية والمداخل المتعددة للمنزل الواحد تم تقليصها مع أستخدام واجهات تطل داخلياً على صحن في العصر العثماني مع عدد أقل من المداخل (بوابة رئيسية مع باب سر أو خدمة) . أستحدث أستخدام الصحن أيضاً كوحدة تكاملية في منتصف المنزل يحيط بها عناصر المنزل المختلفة وفراغاته لتغذيتها بالأضاءة والتهوية الكافية نظراً للتأكيد على التوجيه الداخلي. ولكن بعض المساكن العثمانية مع مساحات واسعة من الأراضي في المناطق الأقل كثافة (بعيداً عن أحياء القاهرة الأقدم

---

[٣٦](Hanna, 1991, p. 24)
[٣٧](Hanna,1991, p. 24)
[٣٨](Pinon & Borie, 1991, p.650,660)

مثل القاهرة الفاطمية ، الحسينية والدرب الأحمر) لم تحتاج إلى أن تعتمد على الصحن الداخلي لأمدادها بالإضاءة اللازمة والتهوية حيث سنحت لها الفرصة بواجهات أعرض وبساتين واسعة لتطل عليها من خلال فتحات أوسع ومقاعد ومناظر مثل الحال في بيت الألفي في العصر العثماني المتأخر في نهاية القرن الثامن عشر . لذا نجد أن التنسيق الخطي للمبنى أستمر في تلك المناطق بينما صار التنسيق المركزى (مركزه الصحن) هو السائد للمنزل القاهري بعد الغزو العثماني في الأحياء الأكثر كثافة ، سالفة الذكر.

صار الأتجاه السائد بعد الغزو العثماني هو الأقتصاد في المساحات الخاصة بمعظم عناصر المنزل القاهري . أي تم أحترام شكل ونسب القاعة المصرية مثلاً والمكونة من أيوانيين وقاعة ولكن بمساحة أقل من مثيلتها من العصر المملوكي . كما تأثرت العمارة السكنية القاهرية بمثيلتها من الأناضول . فالمشربية كما نتعارف عليها اليوم هي أحد تلك الأمثلة والتي في بروزها كحل معماري يضيف للمساحة الداخلية للفراغ الملحقة به تعتبر حل معماري فعال لأضافة مساحات إلى مباني قائمة أو أكتساب فراغ أكبر لمباني تقام وهي في حد ذاتها تتشابه مع مثيلتها من الفتحات البارزة التي عرفت بالقفص والتي سادت في بعض منازل الأناضول قبل الغزو العثماني . أما الحمام والذي كان عنصر مميزاً للمنازل القاهرية الهامة قبل الغزو العثماني أصبحت أكثر وجوداً في المنزل القاهري بعد الغزو العثماني . تلا ذلك وجود فراغات أستقبال مفتوحة (تختابوش) والمندرة وهو العنصر المميز للعمارة السكنية القاهرية والذي وازي السلاملك أو الحياة المميزة للمنزل العثماني في الأناضول قبل الغزو العثماني لمصر . ولكن لم تصبح هذه الفراغات دارجة الأستخدام في المنزل القاهرى قبل القرن السابع عشر .

عامة ، يمكننا أن نقول أن التغيرات التي طرأت على العمارة السكنية القاهرية بعد الغزو العثماني كانت نتاج لسلسلة من التغيرات الإقتصادية التي طرأت على مصر بعد الغزو العثماني والمسؤلة عن أختلاف الدوافع التمويلية في العمارة وحركة التعمير والتي كان لها بعد سياسي في العصر المملوكي والذي أصبح يغلب عليه طابع التربح الأستثماري بعد الغزو العثماني مما أنعكس على النسيج العمراني والذي زادت كثافته البنائية وأقتصد في فراغاته وهذا بخاصة في الأحياء الأقدم ، مثل القاهرة الفاطمية ، الحسينية والدرب الأحمر . وبالتالي نجد أن العمارة السكنية القاهرية شهدت تغيرات واضحة لتواكب حركة تطور العمران وتكثيف الكتلة البنائية في تلك الأحياء لزيادة قيمة النفع المادي ولمواجهة الأحتياج المتنامي للسكنى ولكن أيضاً ، بصورة أقل أهمية ، لتواكب الأحتياجات الثقافية (مثل الحاجة لخصوصية أكبر مما أستدعى عمل توجيه للداخل أكبر لزيادة فصل مناطق الحريم وهي درجة حساسية تصميمية الوافدة أنعكست على توزيع للفراغات وعناصر الخدمة بالمنزل القاهري بعد الغزو العثماني .

يمكن من هذا أستخلاص أن القاهرة أحتفظت بعناصرها وتراثها السكني المعماري حتى بعد الغزو العثماني . لقد أحتفظ المنزل القاهري بعناصره المعمارية ولكن شهدت تلك العناصر بعض التغير في نسبها وتوزيعها لتواكب التغيرات الأقتصادية والعمرانية ، وإلى حد قليل ، الثقافية والتي شهدتها المدينة بعد الغزو العثماني .

المراجع العربية :

- محمد أمين ، الأوقاف والحياة الإجتماعية في مصر (٩٢٣-٦٤٨ هـ / ١٥١٧-١٢٥٠ م) ،الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- حسام محمد أسماعيل ، "أربع بيوت مملوكية من الوثائق العثمانية" ، الحوليات الأسلامية (Annale-Islamologique) ، المعهد الفرنسي للأثار الشرقية ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، عدد ٢٤ ، صفحات ٤٩-١٠٢ .

المراجع الأجنبية :

-Behrens-Abouseif, Doris, Azbakiyya and its Environs from Azbak to Isma 'Il 1476-1879AD, Cairo (1985).

-*Idem*, "Mashrabiyya," E.I. new ed., Leiden (1991), 717-719.

-*Idem*, "Note sur la fonction de la cour dans maison moyenne du Caire ottoman", in L 'habitat traditionnel dans les pays musulmans autour de la méditerranée, vol 2, Caire (1991), 411- 418.

-*Idem*, Egypt's Adjustment to Ottoman Rule Institution, Cairo (1994).

-Cezar, Mustafa, Typical Commercial Buildings of the Ottoman Classical Period and the Ottoman Construction System, Istanbul (1983).

-Ghistele, Joos van, Voyage en Egypte, French translation by Renee Bauwens-Preaux, Cairo (1975).

-Hanna, Nelly, "Bayt Al-Istanbulli: An Introduction to the Cairene Middle Class House of the Ottoman Period", Annales Islamologiques, 16 (1980), 299-319.

-*Idem*, Wikalas of Bulaq, unpublished MA. Thesis, American University in Cairo, (1981).

-*Idem*, An Urban History of Bulaq in the Mamluk and Ottoman Period, Cairo

(1983).

-*Idem*, Construction Work in Ottoman Cairo, Cairo (1984).

-*Idem*, "La maison waqf Radwan au Caire", in L'habitat traditionnel dans les pays musulmans autour de la méditerranée, vol., Cairo (1991), 61-77.

-*Idem*, "La cuisine dans la maison du Caire," in L'habitat traditionnel dans les pays musulmans autour de la méditerranée, vol. 2, Cairo (1991), 405- 409.

-*Idem*, "Le vocabulaire de la maison priree aux XVIIe et XVIIIe siècles," Egypte Monde Arabe, 6-2eme trimester (1991), 21- 27.

-Ibrahim, Laila Ali, "Middle-Class Living Units in Mamluk Cairo: Architecture and Terminology", AARP, 14 (1978) 24- 30.

-*Idem*, "Up-To-Date Concepts of Traditional Cairene Living Units", Ekistics, 287 March- April (1981) 96- 100.

-*Idem*, "Residential Architecture in Mamluk Cairo", Muqarnas, 2, (1984), 47- 59.

-Lezine, Alexandre, "Les salles nobles des palais mamelouks," Annales Islamologiques, 10, (1972), 63-148.

-Ostraz, Antoni A., "The Archaeological Material For The Study of The Domestic Architecture At Fustat", Africana Bulletin, 26, (1977), 57-85.

-Pauty, Edmound, L 'architecture en Egypt depuis le conquête ottoman, Cairo (1933).

-Pinon, Pierre et Alain Borie, "Maisons ottomanes à Bursa", in L 'habitat traditionnel dans les pays musulmans autour de la méditerranée, vol 3,Cairo (1991), 647- 664.

-Raymond, Andre, "Rab': A Type of Collective Housing in Cairo during the

Ottoman Period", in Architecture as Symbol and Self-Identity, ed. J.G. Katz, Philadelphia, Pa. (1980), 55-62.

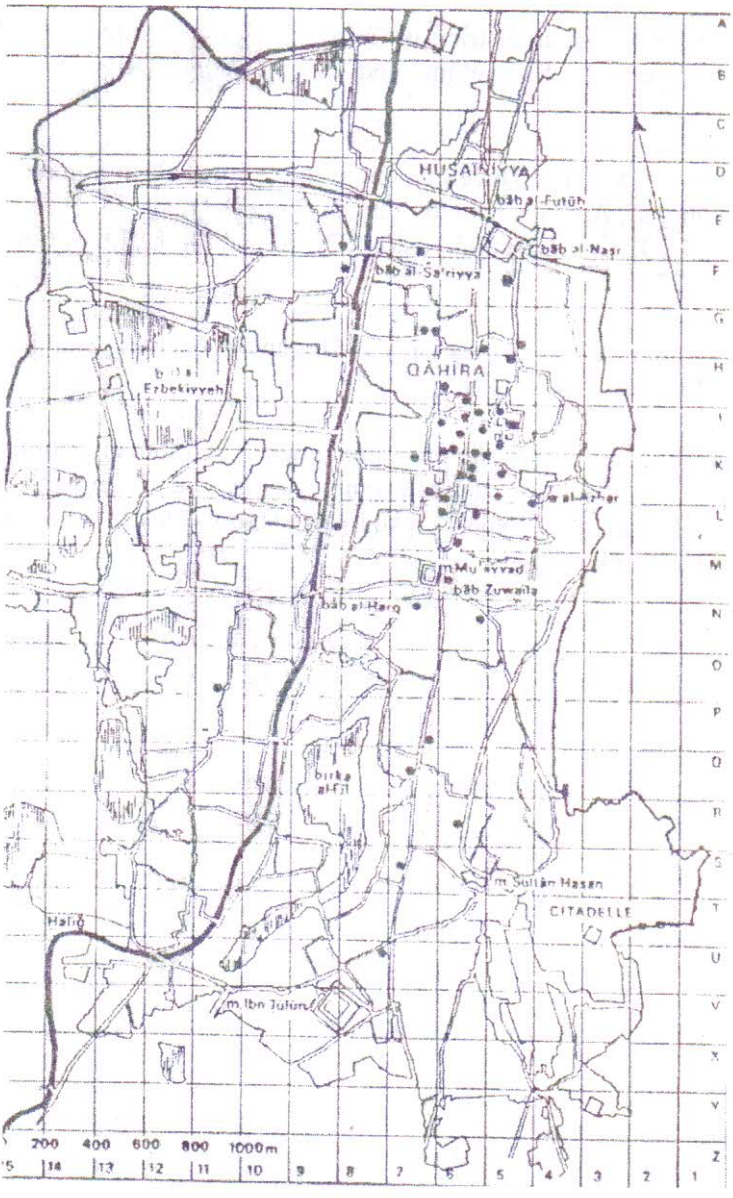
-*Idem*, "The Residential Districts of Cairo during the Ottoman Period" in The Arab City, ed. I. Serageldin and S. El-Sadek, Riyadh (1982), 100-110.

-Sayed, Hazem I., " The Development of the Cairene Qa'a: Some Considerations", Annales Islamologiques, 23 (1987), 31- 53.
Staffa, Susan J., Conquest and Fusion: The Social Evolution of Cairo, Leiden (1977).

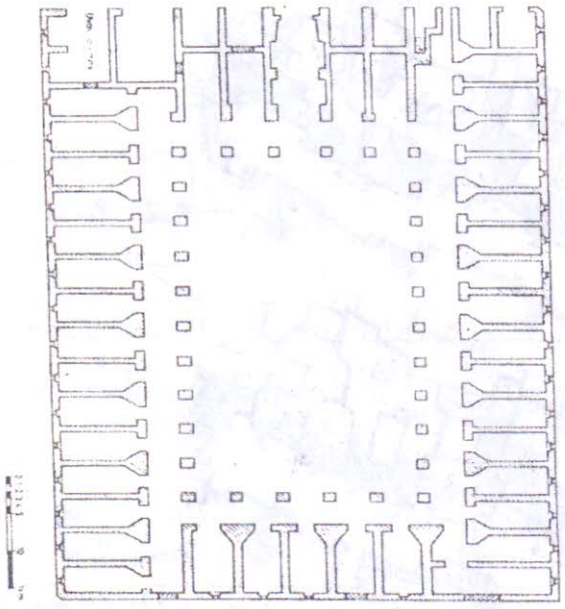
-Williams, John A., "Urbanization and Monument Construction in Mamluk Cairo", Muqarnas, vol 2, (1985), 33- 45.

-Yeniþehirlioðlu, Filiz, "L'architecture domestique ottoman: évolution historique et étude de deux exemples situés à Istanbul", in L'habitat traditionnel dans les pays musulmans autour de la méditerranée, vol 3,Caire (1991), 665- 714.

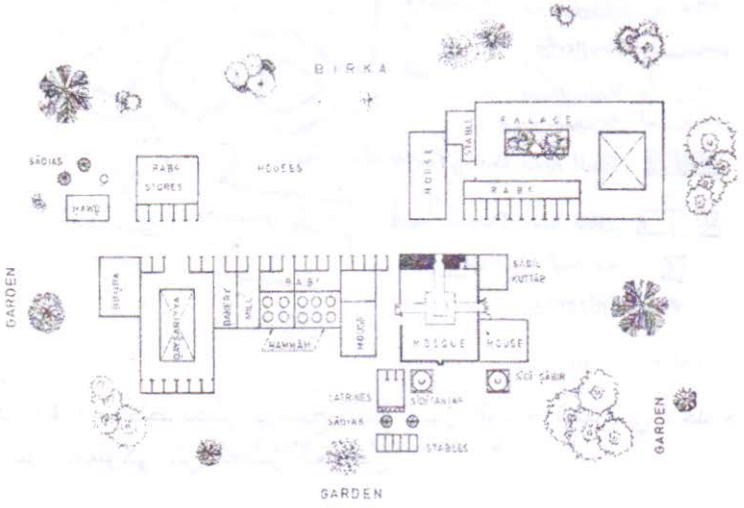
الأشكال :



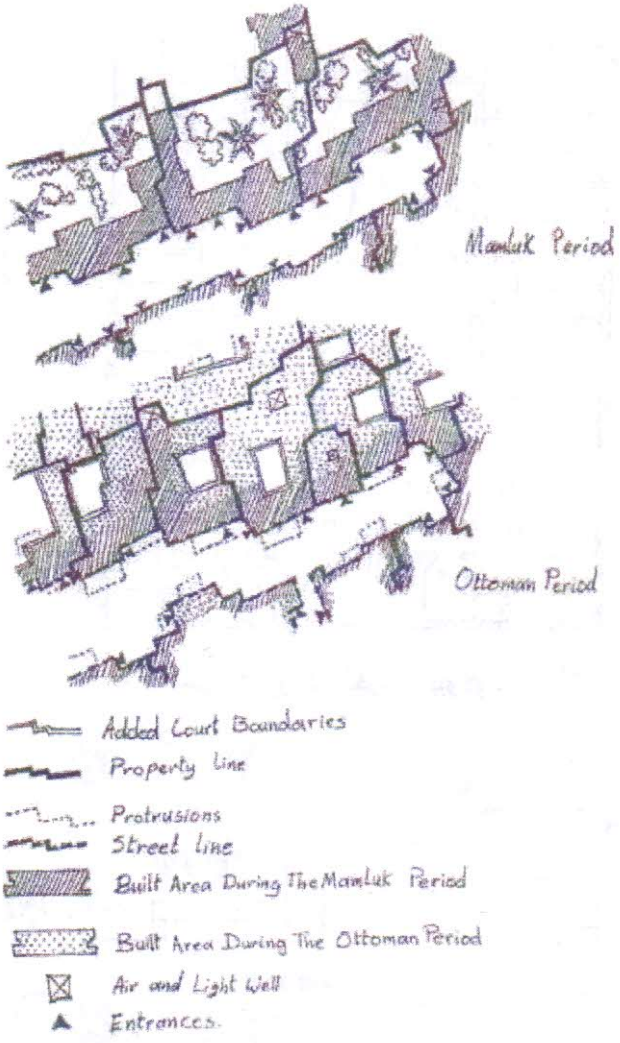
شكل (١): خريطة توضح مواقع الربوع بالقاهرة في العصر العثماني.



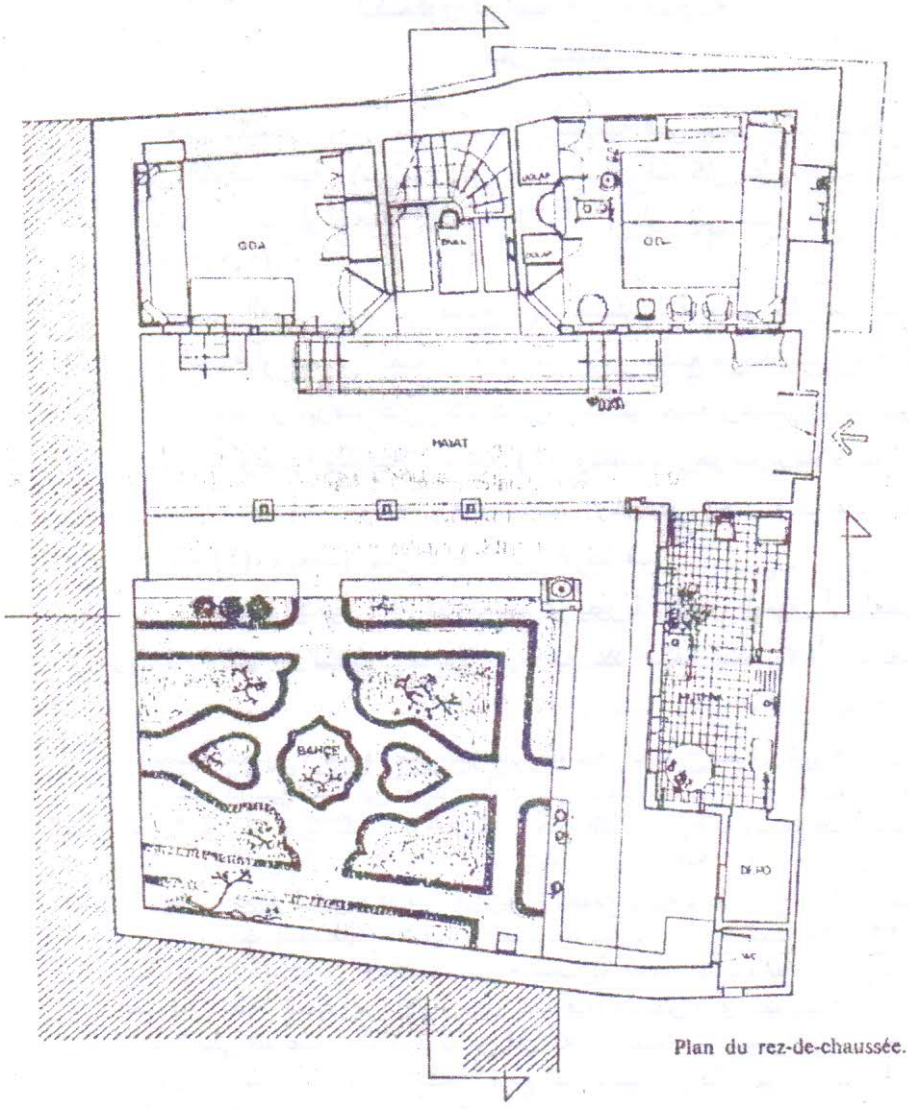
شكل (٢): وكالة الخرنوب ببولاق.



شكل (٣): تصور لمجموعة منشاءات ومنزل الامير ازبك الاتابكي بالازبكية.



شكل (٤): مخطط تخيلي يوضح كيفية تطور النسيج العمراني لاحد حارات القاهرة من العصر المملوكي إلي العصر العثماني.



Plan du rez-de-chaussée.

Maison de l'Ahci Ilyas caddesi.

شكل (٥): مسقط افقي للدور الارضي لاحد الدور موضحاً عليه فراغي "الحياة" و"الاوضة" المميزين للدور التقليدية بالاناضول.

الكشكول دراسة أثرية مقارنة

د.آمال منصور

يعتبر الكشكول يعتبر من الآنيـــه الإسلامية التى تحمل شكلاً خاصاً مميزاً عن الكثير من التحف الفنية الإسلامية فمن حيث الشكل فقد كان على هيئة عُلب بيضاوية الشكل تشبه القارب أوالسفينة - لوحة (١،٢،٣)، أو على شكل كأس - لوحة (٤) وشكل (١،٢،٣،٤).

أما عن المواد الخام التى صنع منها الكشكول، فبعضها كان من المعدن مثـل الذهب أو الفضة أو النحاس المكفت، وبعضها الأخر صنع من خشب الساج الهندى[١].

وتنوعت الزخارف على الكشاكيل .. فكانت تجمع زخـــارفها ما بين رســـوم أدميه وحيوانية ونباتية وكتابية - لوحة (١)، وبعضها زُخرف برسوم آدمية وحيوانية ورسوم نباتية وهندسية - لوحة (٣)، وبعضها الأخر كان يحمل زخارف نباتيه وكتابيه فقط - لوحة (٤)، وبعضها كان عاطلا عن الزخارف.

وكانت زخارفها مصنوعة بطريقة الحفر العميق أو الغائر أو الحفـــر البـــارز أو مرسوم باللاكيه، والكشكول له دلاله رمزية عند طائفة المتصوفه[٢] بصـــفة عامـــة

د. أمال منصور محمود ، المعهد العالى للدرسات النوعية بالهرم - قسم الأرشاد السياحى.

الكشكول: كلمة فارسية تنقسم إلى جزئين الأول "كش" بمعنى سحب، و(كول) بمعنى كتف، وقد كان يطلق على الشحاذ أو على ذلك الإناء الذى كان يحمله الشحاذ بين يديه ويجمع فيـــه مـــا يفـــئ بـــه المحسنون .

محمد التنوجى، المعجم الذهبى (فارسى / عربى) الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٨٠م ، صـــ ٤٦٩-

السيداوى شير، معجم المصطلحات الفارسية المصربة، لبنان، ١٩٨٠، صـــ ١٣٥، ١٣٦-

(١) سعاد ماهر (د.)، الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة صـــ١٤٣ـــ

(٢) الصوفيه : هناك العديد من الأراء حول الصوفيه، فالبعض يرى أنهم ينسبون الى صفة مسجد رسول الله "صلى الله عليه وسلم"، ومنهم من قال أنه من الصفاء، والبعض قال.. أنه لفظ مشتق من الصف الأول بقلوبهم من حيث المحاضرة مع الله ، ومنهم من قال أنهم الزهاد ثم ادعى كل منهم بأنهم المراعون لأنفسهم مع الله وأطلقوا على أنفسهم أسم الصوفيه.

أدم متتر ، الحضارة الأسلامية فى القرن الرابع الهجرى جـــ٢، صـــ٢٣ ، ٢٤ـــ

المقريزى المواعظ والأعتبار بذكر الخطط والأثار، جـــ٣، صـــ٥٦٨ـــ

وبعضهم من قال أن لفظ صوفى منسوب الى الصوف وهو مظهر من مظاهر الزهد والتقشف، وهو مرأة للحياة الروحية التى يخضع فيها المسلم نفسه لأنواع متعددة من الرياضة الروحية ويعد فيها قلبه لمعرفة الحقائق عن طريق جهاد النفس.

عاصم رزق (د.)، خانقاوات الصوفيه فى مصر، صـــ٣٩ـــ

ومتصوفى ايران بصفة خاصة، حيث عثر على المئات من هذه الكشاكيل بعتبات الأئمة الشيعية فى إيران والعراق[٣].

فالكشكول يرمز إلى حياة المتصوف التى يظل يبحث من خلالها عن معرفة الذات وعن نور المعرفة التى هى الغايه المطلوبه عندهم، و يظل الصوفى عاكف على العبادة والإنقطاع إلى الله عز وجل والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يُقبل الناس عليه والأنفراد فى الخلوة والتعبد[٤]، وبذلك يكون التصوف أمر باطن لا يمكن ضبط الحكم بحقيقته[٥].

والمتصوف ليس هو الرجل الدرويش الفقير الذى يسأل الناس ليأخذ احساناتهم، فقد كان من المتصوفه الملوك والسلاطين والأمراء والعلماء والمشايخ، فكان منهم السلطان صلاح الدين الأيوبى والظاهر بيبرس والظاهر برقوق والأشرف قايتباى، وكان من العلماء الفيروزبادى (صاحب القاموس المحيط) ومن مشايخ الأزهر (الشيخ الشرقاوى و الشيخ العدوى)[٦].

وقد تأثر الصوفيه بمذهب الشيعة الذين أعتبروا علي رضى الله عنه متميزا بخصوصيه يختلف بها عن جميع أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم[٧]، ويبدو ذلك واضحا جلياً من خلال ما جاء من كتابات داخل المناطق الكتابيه على الكشاكيل المعدنية والخشبية – لوحة (٤) وشكل (٥).

ويعتقد البعض أن المتصوف كان يحمل الكشكول ليجمع فيه ما يجود به المحسنون عليه[٨]، فى حين يرى البعض أنه أستخدم كإناء لوضع الطعام أو لوضع الماء، وخاصة ان أكثر من هذه الكشاكيل كان لها مصب أو (بزبوز).

وللرد على أن المتصوف كان يحمل الكشكول ليجمع فيه احسانات الناس وهذا مستبعد خاصة وأنه كان منهم السلاطين والأمراء والأثرياء الذين لا يقبلون احسانات

---

(٣) سعاد ماهر (د.)، مشهد الإمام على فى النجف وما به من الهدايا والتحف، القاهرة، ١٩٦٩، صـ٣٥٤.

(٤) محمد توفيق بكرى (د.)، نشأة التصوف والمتصوفه، ص٧٠٦.

(٥) الغزالى إحياء علوم الدين، جـ٢، ص١٥٣.

(٦) ابن قتيبة (مختلف الحديث ، صـ٨٤ .

(٧) أدم متز / المرجع السابق / صـ٤٣-٤٤.

(٨) سعاد ماهر (د)، المرجع السابق ، صـ ١٤٣-

البشر[٩]، كما أن الصوفى بطبيعتة كان زاهد فى الحياة الدنيا بما فيها من أموال، أما عن أستخدام الكشكول كإناء للطعام أو الشراب، فقد صنعت معظم هذه الكشاكيل من معدن الذهب أو الفضة أو من النحاس المكفت وكان معظمها من المعادن النفيسة التى نهى الإسلام عن تحريم المأكل أو المشرب فيها[١٠]، هذا إلى جانب سُميتها خاصة اذا ترك بها الأكل مدة غير قصيرة.

وترى الباحثة ان يكون الكشكول قد أستخدمه المتصوف فى حفظ الأشياء الثمينة لديه والتى يؤمن بها ويظل محتفظا بها طيلة فترات ترحاله وسياحتة، وخاصة سياحته للحج حيث كان يحج شيعة إيران الى مقام الإمام الرضا بمشهد وأيضا إلى حرم كربلاء بالنجف حيث دفن الحسين بن على[١١].

وعلى الرغم من ان الكشكول يمثل معنى رمزى لدى المتصوف إلا أنه له معنى وظيفى أيضا حيث أنه كان يحتفظ فى هذا الكشكول بكل ما يتصل بالعلم الصوفى من وثائق هامة وأوراق ثمينة وقصائد صوفية واوراق وآدعية تعكس قيمة العليا ومذهبه الروحى.

وسوف يركز البحث على أربعة كشاكيل متنوعة فى الشكل والزخارف وفى المادة الخام أيضاً وسنتناولها بالبحث والتحليل.

أولاً: كشكول من خشب الساج الهندى مصنوع بطريقة الحفر الغائر:

يحتفظ به متحف الجزيرة بالقاهرة، ولم يسبق دراسته[١٢]، والكشكول يحتوى على العديد من الزخارف النباتيه والهندسية والرسوم الكتابية والآدمية والحيوانية – لوحة (١) شكل (٦-٩).

وقوام الزخرفة تتألف من ثلاثة أشرطة زخرفية الأول والثالث متشابها وهى عبارة عن زخرفة محورة مرسومة بأسلوب الأربسيك[١٣]، يتألف من فرع نباتى متماوج

---

(٩) محمد زكى مبارك (د.)، أثر التصوف الأسلامى فى الدب والأخلاق، مخطوط رسالة دكتوراة بكلية الآداب – جامعة القاهرة، ١٩٣٦، صـ٢٠٩-

(١٠) محمد زكى مبارك (د.)، المرجع السابق ، صـ٢٦٣-

(١١) شيلى الملاط، تجريد النفقة الإسلامى، ترجمة غسان بغض، بيروت ١٩٩٨، صـ٦٣- عن ميرفت عيسى، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف، المجلة العلمية لجمعية الأثاريين العرب ٢٠٠٢، صـ١٢٦-

(١٢) متحف الجزيرة بالقاهرة، رقم السجل (٥٢ هـ) المقاس: الطول ٢٤ سم، العرض ١٠ سم، قطر الفوهة ٨,٥ سم، مصدر الإقتناء القصور المصادرة.

(١٣) عرفت هذه الزخرفة فى إيران ، وزخارفها عبارة عن طراز سامراء الثالث المحور، ويعرف هذا الأسلوب الزخرفى بأسم التوريق، وأطلق عليه مؤرخى الفنون الأوربيون أسم (أربيسك) للدلاله على الجنس العربى.

وبينها شريط يتألف من بعض الكتابة الفارسية[١٤] داخل خراطيش أو بحور متداخله ومتشابكة تحتوى على بعض الحكم والرموز الدالة على المتصوفه وبعضها الأخر له دلاله بالمذهب الشيعى - شكل (١٥).

ويتضمن الشريط السفلى:

اى بدركاه تو درويش وتوانكر محتاج — يا من بحضرتك الفقير والغنى محتاج
بسكة درياى كه مهمانى باشد — لكثرة الأبواب التى هى ضيافتك
هر جيركه ديرى دادى — وكل شى تراه (تجده) تعطيه
بفقيران بمدد كسوت برشاهان تاج — للفقراء كعون لهم للتغلب على ملوك التاج

الشريط العلوى:

بعسكم الحجة والقائم بالحق الذى يضرب بالسيف
القائم بالحق الذى يضرب بالسيف يحكم بالحق عليهم

أما الجزء العلوى لمقدمة الكشكول، عبارة عن زخرفة هندسية لجامة نجمية ومفصصة داخلها سطرين من الكتابة بالخط النسخ .. تتضمن عبارات دعائية دينية شيعية نصها (يا قاهر العدو والجن يا والى وفى السطر الثانى - يا مظهر العجائب يا نصير على) - شكل من (١٠-١٤)، اللوحات (٥-١٠).

ويحيط بالجامة فى الجزء العلوى زهرتان متفتحتان وعلى جانبى الجزء الأسفل من الجامة زخرفة متماثلة لنسر ينقض على طائر محاطة بأشكال من الأوراق والزهور المتفتحه، أما فوهة الكشكول تتميز باتساعها وهى على شكل ورقة نباتية مفصصه تلتقى فى جزئها العلوى برأس لبطتين - شكل (١٥).

سعاد ماهر (د.)، أسطورة شجرة الحياة ، ص١٨ـ
سعاد ماهر (د.)، الخزف التركى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والوسائل العلمية، ١٩٧٧، ص ٦٦ـ

(١٤) الخط الفارسى: هو إبتكار فارسى ويتألف من خطين هما خط التعليق وهو الخط الفارسى، و الخط الثانى هو خط النستعليق الزى يجمع بين الخط النسخ وخط التعليق.
محمد عبدالعزيز مرزوق (د.)، الفن الأسلامى تاريخه وخصائصه بغداد ، ١٩٦٥ ، ص١٧٥ـ
وهو من الخطوط المأخوذة من خط الثلث، كما أنه أنتشر على التحف التطبيقية منذ القرن ٧هـ / ١٣م، ويرجع الفضل فى تحسينه الى مير على التبريزى
(مايسه محمود حامد، الكتابات العربية على الآثار الأسلامية منذ القرن الأول / أوخر القرن الثانى عشر الهجرى)، القاهرة، ١٩٩١، صـ٦٠-٦١ـ
وقد استخدم هذا الخط بكثرة على التحف المعدنية فى العصريين التيموى ، والصفوى.
شبل عبيد (د.)، الكتابات الأثرية، صـ٣٤-٢١٩ـ ، عن ميرفث عيسى / المرجع السابق / صـ١٣٢ـ

أما الجزء السفلى .. فيشكل على هيئة كأس - لوحة رقم (١٠)، ينتهى برسم رشيق لزهرة اللاله على جانبيها حمامتان على غصن زهره وينتهى الجانب العلوى من الكشكول بفتحه أو مصب، كما يزخرف باطن ظهر الكشكول بمنطقة ذات شكل بيضاوى تحاط من خارجها بزهور القرنفل واللاله ورسوم لطيور ناشرة أجنحتها وغيرها.

أما المنظر التصويرى، فهو عبارة عن رسم لملك او أمير يمتطى صهوة جواده لابساً تاجا[١٥] ويضع أحدى يديه فى فمه والأخرى على الجواد، ويفصل بين رسم الأمير وبقية المنظر التصويرى شجرة الدلب[١٦] المثمرة والتى يعلوها رسم لطائرين وتترقق الأمواج من أسفلها.

أما الشطر الثانى من التصويرة، فهو عبارة عن أميرة تستحم ونرى امامها المجرى المائى وهى جالسة على مقعد من الحجر تمشط شعرها وأمامها قدر خزفى.

ويلاحظ أن الجزء الأسفل من جسدها مغطى ببعض من الملابس وتقف خلفها إحدى خادماتها وهى تمسك بملاءة لتحجب رؤية الأخرين عنها - شكل (١٨).

الدراسة التحليلية

لقد تميزت الكشاكيل بتنوع العناصر الزخرفية التى وردت عليها .. ما بين زخارف نباتية وهندسية ومناظر تصويرية أدمية وحيوانية ورسوم كتابية دينية أو شيعية أو شعر فارسى[١٧] - لوحة (١٠)، شكل (٥).

---

(١٥) التاج فى اللغة بمعنى أكليل، وقد أستعمله الرجال والنساء فى العصر الصفوى، وقد لبس الرجال ذوى السلطة والحكام والأمراء ورجال البلاط نوعان من التيجان له شكل مستدير وبه نتوءات وقد يكون من الذهب الخالص ومرصعا بالأحجار الكريمة، وقد كانت التيجان معروفة منذ أوائل العصر الأسلامى ودليلنا على ذلك التيجان الموجودة بمشهد الأمام على بالنجف.
أحمد توفيق (د.)، دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصوفية ورسومها على التحف التطبيقية دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراة، بكلية الأثار جامعة القاهرة، ١٩٩٠، صـ ١٤٨ـ
- دوزى / المعجم المفصل باسماء الملابس ، صـ٨٦ ـ
- سعاد ماهر (د.)، مشهد الأمام على فى النجف وما به من تحف وهدايا ، صـ٢٠٣ـ

(١٦) شجرة الدلب: شجرة مثمرة، وهى ذات أوراق تشبه أوراق التين، وقد ارتبطت عند الفرس ببعض المعتقدات إذ انهم يعتبرونها ذات خاصية معينة فى طرد الأمراض والأوبئة
أحمد حسن الباقورى، فى عالم الصيد، الطبقة الأولى القاهرة - ١٩٧٣.

(١٧) شبل عبيد (د.)، الكتابات الأثرية على المعادن، صـ١٢٦- ١٢٩ـ

والكشكول له شكل خاص لا يخرج عنه إما أن يكون على شكل قارب أو سفينة والزى أتخذ شكله من الخلاف الخارجى لثمرة جوز الهند[١٨]، مع ملاحظة أن هذا الشكل قد التصق بالكشكول لان هناك شبه بينه وبين حرف النون الذى يعنى عند المتصوفه العلم والمعرفة، والسفينة أوالقارب بمثابة طوق النجاة التى يعبر بها إلى عالم الوجود اللأنهائى الذى يتحد فيه بروحه مع الخالق[١٩]، وتمثل الشريعة لدى الصوفى كالسفينه والطريق كالبحر والحقيقة كالدر ومن اراد الدر ركب السفينة ثم شرع فى البحر حتى يصل الى الدر[٢٠].

كما يمكن أن يكون الكشكول على هيئة كأس – لوحة (٤)، شكل (٤) والكأس لدى المتصوفه لها دلاله رمزية خاصة حيث أنها تدل على العشق والمعرفة التى ماهى الا الشراب ومطالعة الحق، و لقد فرقوا بين الخمر التى تحتسى من كأس وتلك الخمر التى تحسى من طبق، فالأولى خمر عشقية والثانية خمر مسكرة يحتويها طبق.

إن خمر الروح التى تحتس من الكأس ليست هى نفسها إذا اصيبت فى طبق[٢١]، ولقد أرتبط الخانقاه[٢٢] ارتباطاً وثيقاً بحالة المتصوف وهى حالة السكر، فجميع من يأونها كمريدين سكارى نحو العشق الروحى، وانها دار قد أكتظت بالسكارى، و مع هذا فإن أمواجهم لا تهدأ عن الوصول إلى الحقيقة التى هى بمثابة الدر[٢٣].

وتعد المناظر التصويرية على الكشكول من أبدع وأجمل المناظر التصويرية على التحف التطبيقية، حيث رسمت مناظر الكشكول بواقعية شديدة، وعلى الرغم من هذه الواقعية الإ إنها تمثل مغزى لدى المتصوفة ومعتقداتهم فالمنظر يمثل ملك أو أمير

---

(١٨) ثمرة جوز الهند ثمرة كبيرة، تظل ملتصقة بالثمرة الداخلية لمدة عشر سنوات ثم تنفصل عنها وقد وجد الكثير منها على شواطئ جنوب إيران، وكانت تستخدم كأنية لدراويش إيران.

Allan (James w-), Islamic Metal Work
The Nuhad – Said Collection. London. p.114-117

عن ميرفت عيسى / المرجع السابق / صـ١٣٠ـ

(١٩) عربى محمد حسن (د.)، الحياة الفكرية فى العصر الأيوبى فى مصر واليمين وأثرها على المظاهر الفنية، مخطوط رسالة دكتوارة بكلية الأثار – جامعة القاهرة ١٩٩١، صـ١٧ـ

(٢٠) رفعت عبدالعظيم محمود (د.)، رسوم الطريقة المولويه ومظاهرها ودلالاتها الصوفيه والفنية، مخطوط رسالة دكتوراه بكلية آداب، جامعة القاهرة ١٩٩٣، صـ٣ـ

(٢١) رفعت عبدالعظيم محمود (د.)، المرجع السابق ، صـ١١٣ـ

(٢٢) الخانقاة: هى كلمة فارسين معناها البت وقبل أصلها خوانقاه، أى المكان الذى يأكل فيه الملك، والخانقاه هى المكان الزى يتعبد فيه الصوفيه ويقيمون به.

المقريزى المواعظ والأعتبار بذكر الخطط والأثار، جـ٤ ، صـ٢٧٣ـ

(٢٣) رفعت عبدالعظيم محمود (د.)، المرجع السابق ، ص١٧٦ـ

شاب يمطتى صهوة جواده كما سبق وهو يسترق النظر إلى أميرة وهى تستحم وتمشط شعرها وتقف خلفها وصيفتها وتمسك بملاءة لتحجب رؤية الأخرين عنها.

ومما لا شك فيه أن تلك الرسوم التى وجدت على تلك التحف تعد من المصادر الهامة للوقوف على بعض العناصر الزخرفية والملابس[٢٤] ، أما هنا فلها دلالات صوفية خاصة، أما عن منظر الأمير فهو يمثل ذلك الصوفى الذى يتأمل فى جمال الصانع وهو يرتدى على رأسه تاجا مرصعا بالأحجار الكريمة، وللتاج أربع مناطق مثلثة الشكل .. وبداخل كل منطقة منها فص من الأحجار الكريمة - لوحة (١٢)، وغطاء الرأس بالنسبية للصوفى ما هو الا أمراً نسبيا إذ أنه يتناسب مع الحاله العشقية التى عليها العاشق، فحيناً يرى أن رأسه قد أغطيت بتاج ذهبى ومرصع وحيناً يراها وقد أهيل عليها التراب، وقد يجعل المتصوف نفسه ملكاً أو قيصراً أو يصبح كالشحاذ فى زيه[٢٥].

كما يرتدى السروال[٢٦] ويعلوه قباء[٢٧] ويلبس حذاء له رقبة مرتفعة تصل الى أسفل الركبة (بوت)، والتى كان يدخل بها الأمراء أو الفرسان الجزء الأسفل من سرواله، وهذا النوع من الأحزية يعمل على حماية سيقانهم أثناء ركوب الخيل[٢٨] وتغوص حوافر الخيل فى بركة من المياه، ويلاحظ تلاطم الأمواج الذى يدل عند الصوفية الى النقاء والطهارة والمعرفة التى يبحث عنها المريد والتى لا نهاية لها والتى يستمدها من المولى العلى العظيم.

ووجود الأمواج فى التصويرة ما هو إلا من بين التأثيرات الصينية الوارده على الفنون فى العصر الصفوى[٢٩]، ويفصل بين منظر الأمير والأميرة شجرة مثمرة

---

(٢٤) زكى محمد حسن / الفنون الأيرانية فى العصر الأسلامى ، دار الكتاب المصرية ، القاهرة ، صـ٢١٦-

(٢٥) رفعت عبدالعظيم محمود (د.)، المرجع السابق ، صـ١٦١-

(٢٦) السروال: كلمة فارسية (شلوار) وان كلمة (سراويل) مفردة وجمعها (سروالات) وقد عربت الى (سربال) دائرة المعارف الإسلامية ، جـ١١- ، صـ ٣٧٤-
ابن سيده (أبى الحسن على بن اسماعيل النحوى اللغوى الاندلسى) المخصص، جـ٤- ، المكتب التجارى للطباعة والنشر، بيروت، صـ٨٣-

(٢٧) القباء، جمعها أقبية وهى لباس البدن الخارجى ويتميز بأنه متسع يحيط بالبدن جميعه، وهو رداء للرجال والنساء، وهو مفتوح من الأمام ويمكنه طيه حول الجسم.

(٢٨) فلسفى (نصر الله) زندكانى شاه عباس الأول، جـ٤- ، صـ٣٢-

(٢٩) زكى محمد حسن (د.)، الصين وفنون الأسلام، مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العلمية، ١٩٤١، صـ١٢٦

هى شجرة الدلب التى تعتبر من أكثر الأشجار ظهوراً فى المناظر التصويرية اعتباراً من العصر التيمورى[٣٠].

والشجرة عند الصوفى ذات دلالات خاصة، إذ أنها تصور الحقيقة الواضحة كما أنها ترمز لآل البيت فأصلها ثابت وفروعها فى السماء[٣١]. ويكتمل المنظر التصويرى بالأميرة الجالسة على مقعد حجرى حافية القدمين وتمشط شعرها الذى يصل ما بعد ركبتها وتغوص قدماها فى بركة الماء التى كانت تستحم فيها، وتتميز بانها ذات وجه مستدير ممتلئ وتقف خلفها خادمتها التى تمسك بملاءته بكلتا يديها لتحجب رؤية الأخرين عن سيدتها، ووجها مرسوم بروفيل وتنظر فى جانب الأمير الذى يسترق النظر الى سيدتها - لوحة (١٣)، شكل (١٨).

وللأنثى مدلول خاص عند الصوفية .. حيث أنها تدل جمال الصنعه على الصانع، كما أنها رمزاً دالاً على الحب الألهى حتى لقد أصبح هذا الجمال الإنسانى المتمثل فى الأنثى تعينا للألهى الذى لا يشاهد بمعزل عن التجلى فى التصور والأشكال المحسوسة[٣٢].

أما عن زخرفة الجزء العلوى فى مقدمة الكشكول والتى هى على هيئة جامة مقصصة تؤلف شكلاً نجمياً ذات ثمان رؤس من الداخل - لوحة رقم (١٠)، والأشكال النجمية كانت عند المتصوفة ذات دلالات خاصة إذ إنها ترمز الى المتجليات الألهية[٣٣]، والشكل النجمى هنا يتألف من مربعين متقاطعين .. أحدهما يعبر عن القوى الأربعة فى الطبيعة، فالضلع الأعلى يمثل الهواء والأدنى يمثل التراب والأيمن يمثل الماء والأيسر يمثل النار، أما المربع الثانى فيعبر عن الجهات الأربعة، وتداخل المربعين يعنى ان قوى الله فوق كل قوى الطبيعة[٣٤].

---

(٣٠) أنظر هامش رقم ١٦.

(٣١) Robert (Arwin) Islamic Art , London 1997.9,-54

(٣٢) عاطف جودة، الرمز الشعرى عند الصوفية جـ١٦٢- صـ١٨١-
عن مرفت عيسى، المرجع السابق صـ١٣٨-

(٣٣) نادر محمد عبد الدايم ، التأثيرات العقائديه فى الفن العثمانى ، مخطوط رسالة ماجستير بكلية الأثار جامعة القاهرة ، سنة ١٩٨٩ ، صـ٧٥-

(٣٤) عبد الناصر ياسين ، الرمزية الدنية صـ٥٦-

ومن العناصر النباتية التى ظهرت فى رسوم هذا الكشكول زهرة القرنفل المتفتحة والتى كان لها ايضا مدلول عند المتصوف، إذ انها ترمز الى قرص الشمس[٣٥].

ومن الطيور التى أستخدمها الفنان على هذا الكشكول طائر (البط) - لوحة (١٠) وشكل (١٥) الذى له دلاله رمزية صوفية أيضاً.

ومن الملاحظ ان البط يتميز بكثرة ميله الى الاستحمام حيث أنه مرتبط ارتباط شديدا بالماء، فقد ربط المتصوفه بين البط بعد خروجه من الماء يكون طاهرا وبين الصوفى الذى يتميز بطهارته ونقاءه بعد رحلته وسياحته طلبا للعلم والمعرفة[٣٦] .. ولهذا فقد وجدت رسوم البط بكثرة على معظم الكشاكيل وبصفته خاصة المصنوعة من الخشب - شكل رقم (١٥).

ومن أبدع مناظر الطيور على الكشكول رسم زوج من الحمائم بينها زهرة اللاله المتفتحة وكأن الحمامتان تتضرعان إلى المولى عز وجل، ويتضح ذلك من خلال رفع عنقها ورأسها إلى أعلى - لوحة (١١)، شكل (١٩أ ، ١٩ب)، وترمز الحمائم الجاثية فوق الأغصان عند المتصوف الى منبع الحياة، و هناك ارتباطاً وثيقاً بين سفينة الصوفى وهى الكشكول والحمام التى ترمز إلى السفر الدائم بحثا عن موطنها الذى تريده وتبحث عنه[٣٧].

أما عن زهرة اللاله .. هنا فقد تميزت بكبر حجمها عن ذى قبل، وذلك خلال القرن ١١هـ/١٧م[٣٨]، وهى من أهم الزهور التى شاع استخدامها فى التصميمات الإيرانية فى العصر الصفوى.

تأريخ الكشكول

لقد برع الإيرانيين فى صناعة الأخشاب المصنوعة بطريقة الحفر العميق أو الغائر، وقد بلغ أقصى درجات ازدهاره خلال القرن ٩هـ / ١٥م[٣٩].

---

(٣٥) Melikian (Chirvani), from the Royal boat to the beggar's bowl Islamic Art , Vol, Iv 1990 – 1991, p.40-41

(٣٦) مرفت عيسى (د.)، المرجع السابق ، صـ١٤٠ـ

(٣٧) عاطف جودة (د.)، المرجع السابق ، صـ٣٠٣ـ

(٣٨) Pope , Asurvey , Vol III, p. 2418

(٣٩) زكى حسن / فنون الأسلام، دار الرائد العربى، بيروت، صـ٤٨٧-

زكى حسن / الفنون الأيرانية فى العصر الأسلامى، دار الكتب المصرية، صـ٢٦٣- ٢٦٤ ـ

وقد بدأت صنا عة الأخشاب المحفورة فى العصر الصفوى خلال القرنين ١١، ١٢هـ/ ١٧، ١٨م تتدهور، ويرجع السبب فى ذلك الى ظهور أسلوب جديد فى زخرفة الأخشاب هو أسلوب الزخرفة باللاكية[٤٠].

والكشكول موضوع الدراسة يمكن نسبته الى القرن ١٠هـ/ ١٦م، حيث أنه زخرف بطريقة الحفر الغائر عوضا عن الحفر العميق، هذا الى جانب ما ورد عليه رسوم تصويرية تنتمى الى تلك الفترة.

ثانياً: كشكول معدنى من النحاس المكفت بالذهب:

يوجد بمتحف الفن الأسلامى بالقاهرة .. ذات شكل يشبه القارب أو السفينة له غطاء من النحاس المخرم، وله مصب ويوجد على جانبى الكشكول عروتين بهما مجموعة من السلاسل يضعها الدرويش فى ذراعه.

وتتنوع الزخارف الواردة على هذا الكشكول من زخارف آدمية وحيوانية وطيور وزخارف هندسية ونباتيه وكتابية داخل بحور أو مناطق - لوحة (٢).

وقوام الزخرفة .. يزخرف قاعدة الكشكول شكل بيضاوى تتألف زخارفه من شريط لشرفات على هيئة ورقة نباتية ثلاثية الشكل، ويعلو زخرفة الشرافات شريط زخرفى يتألف من فرع نباتى متماوج لورقة العتر الثلاثية الفصوص[٤١]، وينبثق من كلتا جانبيها ورقة رمحية الشكل[٤٢]، ويعلو هذا الشريط العديد من المناطق أو البحور التى تحتوى على بعض من الكتابات الفارسية ذات معنى خاص بالمذهب الشيعى والمتصوفة.

---

(٤٠) ديماند (م.س.) الفنون الأسلامية، القاهرة ١٩٨٦، ص٢٠٣ـ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب. متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم السجل ١٥١٧٥، المقاس : الطول ٢٣,٥سم، العرض ١٣,٥سم. مصدر الإقتناء : شراء من مسيو هرارى.

(٤١) ورقة العتر: من الأوراق التى رسمت بطريقة محورة وهى ذات ثلاث فصوص. سعاد ماهر (د.) الخزف التركى ، صـ٧٧-

(٤٢) الأوراق الرمحية: كانت ذات أهمية خاصة فى الفنون الزخرفية الأيرانية منذ منتصف القرن الـ ١٦م.

سعاد ماهر (د.)، الخزف التركى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية ١٩٧٧، شكل ٧، وقد أطلق عليها أسم: ساز saz . والتى أهتم الأيرانيون برسم السحب الصيفية داخلها وقد ظهرت بكثرة على المنتجات الخزفية بتركيا خلال القرن ١٦، ١٧ الميلادى.

أمال منصور محمود (د.)، التأثيرات الإيرانية والصينية على خزف إزنيك خلال القرنين العاشر والحادى عشر للهجرة / السادس والسابع عشر الميلادى، مخطوط دكتورة فى كلية الأثار جامعة القاهرة ١٩٩٤م ، صـ١٦٤ـ

ترجمتها كالتالى :

كشكول طرفه كه برازسر وجواهر استانه كشكول بديع مفعم بالأسرار والجواهر

نوش باد فلتهنأ بشربة
جون نيك بتكرى بكدانه كوثر است فحينما تنظر جيدا فإنه جوهر الكوثر
أندر مذاق مردم هشيا رآب ففى مذاقه يفطن الناس أن ماءه
خو شترآب جشمة تسنيم وكوثراست أجمل (أعزب) من مياه التسنيم والكوثر
از سبعى استاذ وخردمند تمام شد لقد تم بأجتهاد الأستاذ والعالم عباس
انكه شهره درين هفت لشوارست عباس ذلك الذى ذاع صيته فى جميع الأنحاء، أو عباس ذلك الذى تذيع شهرته فى هذه الدول السبع - لوحة من (١٤-١٩).

هذا بالنسبة لجوانب الكشكول .. أما الجزء العلوى لمقدمة الكشكول فزخارفها عبارة عن منظر تصويرى رائع يجمع فيه الفنان كافه العناصر الزخرفيه، من زخرفه آدميه لصوفى وفتاة، ورسوم حيوانيه وطيور وزخرفه هندسية تمثل شكل نجمى ذات ثمان رؤوس، وجميع هذه العناصر الزخرفية على أرضية نباتية لأشجار ذات أغصان وثمار واوراق.

وللكشكول غطاء من النحاس المخرم وله مفصلة تعمل على فتحه وغلقه، وللكشكول ايضا عروتين جانبيتين بها مجموعة من السلاسل لتوضع فى زراع الصوفى، وقد صنع الكشكول بطريقة الحفر الغائر[٤٣] والتخريم[٤٤] والتكفيت معا.

من المعروف أن صناعة المعادن فى إيران قد وصلت إلى درجة رفيعة من التقدم وخاصة فى فن تكفيت المعادن منذ نهاية القرن ٩هـ/١٥م، وبداية القرن ١٠هـ /١٦م، ويتضح ذلك من خلال رسوم المخطوطات فى تلك الفترة[٤٥].

كما يلاحظ على رسوم الموضوعات الزخرفيه إحتفاظها بالأسلوب الزخرفى المحور فى العصر الصفوى، فرسمة الأوراق والفروع النباتية متقنة الى حد كبير[٤٦].

---

(٤٣) الحفر: تصلح طريقة الحفر لجميع المعادن التى تتحمل عمل الزخارف بها بواسطة آله مدببه تشبه الأبره تحز بها الزخارف وبالنسبة للمعادن الصلبة التى يراد تثبيت الصفائح المعدنية بمادة لاصقة حتى يتمكن من الحفر عليها. سعاد ماهر (د.)، المرجع السابق ، صـ١٢٣-
عبد العزيز مرزوق (د.)، الفن الأسلامى ، صـ١٤٩-

(٤٤) بعد حفر الزخارف المراد زخرفتها حفر عميقا يملأ هذا الجزء المحفور بخيوط أو سلوك من معدن أخر يكون أغلى من المادة الأصلية ومختلفا فى اللون حتى يعطى التأثير المطلوب وهى أظهار الرسوم بلون مخالف لمعدن الأناء المشكل.
سعاد ماهر(د.)، المرجع السابق ، صـ١٢٤-
عبد العزيز مرزوق (د.)، المرجع السابق ، صـ١٤٤-

(٤٥) زكى حسن (د.)، فنون الأسلام ، دار الرائد العربى ، القاهرة ، صـ٥٦٧-

(٤٦) ديماند، الفنون الأسلامية، ترجمة أحمد عيسى، طبعة ثانية، ١٩٥٨، صـ١٦١-

ويتميز العصر الصفوى بأن الفنان ترك لنفسه الحرية فى التعبير عن الرسوم الأدمية والحيوانية والنباتية بالطريقة التى يراها مع إختفاء الأوانى المشكلة على هيئة الحيوانات[٤٧].

ومما يبرهن على ازدهار وتقدم صناعة المعادن فى العصر الصفوى كثرة وتنوع التحف المعدنية من قدور وشماعد وسلطانيات واحزمة وأسلحة وكشاكيل[٤٨] وغيرها.

أما من حيث الزخارف الواردة على التحف المعدنية الأيرانية فقد أصبح سطح التحفة مغطى جميعه برسوم كانها مطرزة، تذكرنا بصور المخطوطات الصفوية، ومحصورة داخل اشرطة أو مناطق ذات زخارف صغيرة الحجم لرسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية ورسوم آدمية.

هذا إلى جانب إستخدام الكتابات الفارسية التى تحتوى على عبارات دعا لصاحب الأناء أو تاريخ الصنع أو أسم من صنعت له أو كتابات شعرية أو عبارات دينية ذات معنى صوفى[٤٩] بالأضافة الى ذكر أسم الصانع كما جاء فى كتابات الكشكول موضوع البحث – لوحة (١٩) شكل (٢٠أ).

الدراسة التحليلية

لقد وصلنا العديد من الكشاكيل المعدنية التى زخرفت بالعديد من الموضوعات الزخرفية والرسوم والعناصر الكتابية، ويُعد هذا الكشكول بما يحمله من العديد من الرسوم الأدمية والنباتية والكتابية تعتبر دليلاً على الكثير من عاداتهم وطقوسهم الصوفية.

والمنظر التصويرى على هذا الكشكول عبارة عن شيخ صوفى ذو لحية وشارب جالس فى حالة من الخشوع، وتغطى رأسه عمامة كبيرة ذات عدة طيات، ويرتدى الخرقة[٥٠] التى تعتبر من الملابس ذات المعنى الروحى ورمز لمرحلة العروج الصوفى.

---

(٤٧) سعاد ماهر (د.)، المرجع السابق صـ١٢٣- ١٣٨ـ

(٤٨) أبو الحمد محمود فرغلى (د.)، الفنون الزخرفية الإسلامية فى عصر الصفويين بإيران مذبولى، ١٩٩٠، صـ٢٠١ـ

(٤٩) زكى حسن (د.)، المرجع السابق، صـ٢٥٠- ٢٥١ـ

(٥٠) الخرقة عند المتصوف هى التى يرتديها المريد من يد شيخة والكلمة تعنى بالفارسية (صوفى) أو بمعنى (الثوب المرقع) .
إبراهيم شتا ، المعجم الفارسى، م، صـ١٠٢٣- ١٠٣٥ـ

ويلاحظ أن الشيخ قد رفع اليد اليمنى إلى اعلى، واليد الـ يسرى منخفضة الـى الأرض، وتعنى اليدين بهذا الشكل أخذ البركـة والخيـر والمنفعـة وأعطائهـا الـى الاخرين[٥١] – لوحة (٢٠)، شكل (٢٠ب).

ويفصل بين رسم الشيخ والفتاة التى تقف أمامه رسم لشجرة الـدلب المثمـرة والتى تعنى الحقيقة الواضحة كما ذكرنا سابقا، والفتاة التى تقف فى مواجهة الصوفى يبدو عليها صغر السن ويبدو ذلك من خلال ملامحها التى تتميز بالحيوية وتنظر الفتاة الى الشيخ فى إنتباه وخشوع تام شكل – (٢٠) لوحة (٢١). والأنثى الجميلـة كمـا ذكرنا سالفا فهى أيضا ذات دلالات رمزية لدى الصوفية .. إذ انها ترمز إلـى بـديع الصانع بصنعته بالأضافة الى انها تدل على الحب الألهى[٥٢]، وترفع الفتاة ذرعيها دلاله على تلقيها للعلم والمعرفة من شيخها الذى تنهل منه الكثير ويعلمها كيفية التغلب على النفس والإنخراط فى الوصول الى بداية الطريقة. وترتدى الفتاة قميصاً[٥٣] يعلوه جبه[٥٤] وتقفل الجبه من الوسط بالبند[٥٥] وتغطى رأسها بقلنسوة كبيرة الحجم يخرج من أعلاها جزء مثلث الشكل، والجزء الأسفل من القلنسوة من الفراء ويسدل على كتف الفتاة التى تظهر جزء من شعرها أسفله، ويلاحظ أن شكل هذه القلنسـوة ذات طـابع أوربـى[٥٦] يختلف عن شكل القلانس خلال العصور السابقة – شكل (٢١).

وللخرقة نوعان، خرقة الإرادة، وخرقة التبرك .. وخراقة الإرداة وهى كما ذكرنا التى يعطيها الشيخ للمريد والتى يرتديها الصوفى فى المناسبات الرسمية، وهى طويلة تصل الى الكعبين، وخرقة التبرك التى يمنحها الشيخ الى المريد بعد ذلك.
رفعت عبد العظيم محمود (د.)، رسوم الطريقة المولوية ومظاهرها ودلالاتها الصوفية والفقهية. مخطوط رسالة دكتوراه، كليه الأداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٣، صـ١٤٠– ١٤١–

(٥١) ميرفت عيسى (د.)، المرجع السابق ، صـ١٣٩ـ

(٥٢) عاطف جودة ، المرجع السابق ، صـ١٦١–١٨١ـ

(٥٣) القميص، من الملابس الداخلية الأساسية التى أستعملها الرجال والنساء وكانت تظهـر منـه أجزاء من خلال الملابس الخارجية.
دوزى، المعجم المفصل بإسماء الملابس، صـ ٣٠٠ ـ

(٥٤) أنظر هامش (٢٧).

(٥٥) البند، هو من الأدوات التى كانت تستخدم فى تثبيت الملابـس الخارجيـة وكـان يسـتخدم فىالعصر الصفوى، وكان يستخدم فى ربط القباء وشده على الوسط.
دوزى، المرجع السابق، صـ٨٦٦ عن أحمد الزيات، الأزياء الأيرانية فى مدرسة التصوير الصفوى على التحف التطبيقية ، مخطوط رسالة ماجسـتير ، كليـة الأثـار ، جامعـة القـاهرة ، ١٩٨٠ ، صـ١٣٧ـ

(٥٦) ديماند، وس الفنون الأسلامية ، ترجمة أحمد عيسى، الطبعة الثانية ، القاهرة، ١٩٥٨م.

ويعتبر هذا المنظر التصويرى من المناظر الغير مألوفة كثيرا فى فن التصوير الصفوى وخاصة المرتبط بالمعتقدات الصوفية، وإنه ليس بغريبا وجود الأنثى فى تصويرة واحدة مع أمير أو فارس .. أما وجودها فى تصويرة واحدة مع شيخ صوفى فهذا المنظر لم يتكرر كثيرا على التحف وخاصة رسوم الكشاكيل المعدنية – لوحة (٢)

اما عن تصوير المناظر الطبيعية واستخدامها كأرضية وخلفية للتصويرة فقد اهتم الفنان بذلك إهتماماً بالغا ولعله يرمز بذلك الى قلب الصوفى الزاهد، كما انهم يرون هذا الجمال الألهى ما هو الإ الجنه التى يسعى للوصول اليها[٥٧]، وإنه لم يكتفى برسم الإشجار بفروعها وأغصانها وثمارها فقط ولكنه رسم الطيور من حمائم وغيرها وهى جاثية على هذه الأغصان، ولعله يشير إلى المعنى الرمزى من تغريد الحمام إلى أنه يناجى ويسبح لله العظيم[٥٨] كالصوفى الذى لا يمل من التسبيح والابتهال الى الله .

ومن أشهر الزهور التى رسمت على الكشاكيل .. وبصفة خاصة هذا الكشكول زهرة القرنفل وزهرة عباد الشمس والاوراق الرمحية الشكل والتى لها مدلول رمزى عند المتصوفة كما سبق ان ذكرنا.

أما عن العناصر الهندسية التى صورها الفنان فى زخرفة هذا الكشكول شكل نجمى ذات ثمانية رؤوس، وهذا الشكل الهندسى ذات مدلول صوفى خاص كما سبق أن ذكرنا، هذا إلى جانب أستخدام عنصر الشرافات التى شكلت على هيئة ورقة نباتية ثلاثية الفصوص – لوحة (٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٣)، وقد استخدام عنصر الورقة الثلاثية فى إيران من خلال أواخر القرن ٩هـ/ ١٥م وخاصة فى زخرفة التحف المعدنية[٥٩] – شكل (٢٢).

تأريخ الكشكول

يمكن نسبة هذا الكشكول أو تاريخه إلى القرن ١١ هـ/ ١٧م، ويتضح ذلك من خلال ما جاء عليه من رسوم صنعت بطريقة التكفيت– لوحة (٢٠)، والتى وصلت إلى درجة دقيقة منذ القرن ١٠هـ / ١٦م[٦٠].

و يتضح ذلك من خلال لفها عدة لفات حول الرأس، وشكل هذه العمامة تعتبر من أهم

---

(٥٧) ساكفيل (ف.و) الحدائق الفارسية ، ترجمة أحمد الساداتى، كتاب تراث فارس القاهرة ١٩٥٩ ، صـ٣٤٣ـ

(٥٨) عبدالرحمن بدوى ، تاريخ التصوف ، صـ٥٠ـ

(٥٩) Melkion (Chirvani) The light of Sufi Shrines , Islamic Art , Vol II new York, 1987, pgs.12-13

(٦٠) ديماند ، المرجع السابق ، صـ١٦١ـ

خصائص المدرسة الثانية فى التصوير الصفوى[٦١] ، بالأضافة إلى القلنسوة التى كانت ترتديها الفتاة فإنها ذات تأثيرات أوربية متمثلة فى شكلها الذى ينقسم الى ثلاثة أقسام ويخرج من أعلاها جزء على شكل مثلث، وينسدل بعض من خصلات شعره أسفل الغطاء[٦٢]، وهذه الميزة أيضا تعتبر من بين أهم خصائص مدرسة التصوير الصفوية الثانية، الى جانب إمتلاء واستدارة وجه الفتاة والشيخ، وتعتبر هذه المميزات من أهم خصائص مدرسة التصوير الصفوية، ومما تقدم يمكن نسبة الكشكول الى القرن ١١هـ / ١٧م.

ثالثا:

يحتفظ متحف جاير اندرسون بالقاهرة[٦٣] بكشكول خشبى مدهون باللاكية[٦٤]، لم يسبق دراسته .. وشكل الكشكول من الغلاف الخارجى لثمرة جوز الهند، أما عن زخرفته فقد زخرف بدنه من الخارج بالعديد من الزخارف النباتية والهندسية ورسوم الطيور هذا فضلا عن مختلف المناظر التصويرية من صيد ورقص وتعلم - لوحة (٢٢-٢٤) شكل (٢٣-٢٥).

وقوام زخرفة الكشكول كالتالى، يزخرف مقدمة السطح الكشكول العليا منظر تصويرى لفارس يمتطى صهوة جواده مع ملاحظة أنه يجلس ويصوب بالسهم عكس اتجاه حركة الخيل – شكل (٣)، وتعلو رأس الفارس مجموعة من السحب الصينية

---

(٦١) Coetg , the History of Persian costume , P.224 7

(٦٢) رجب سيد أحمد (د.)، مدارس التصوير الإسلامى منذ القرن ١٠هـ حتى منتصف القرن ١٢هـ / ١٦-١٨م ، صـ١٢٤ـ

(٦٣) متحف جاير أندرسون، القاهرة، رقم السجل ٣٢٨، المقاس: الطول ٣٢سم – العرض ١٣سم، لم يسبق نشره.

(٦٤) اللاكيه : Lack وهى مادة شفافة تستخرج من مادة شفافة تستخرج من مادة السماق.
محمد عبدالعزيز مرزوق(د.)، الفنون الزخرفية فى العصر العثمانى، القاهرة، ١٩٧٤، صـ١٦٥ـ
وقد أستخدم الإيرانيون اللاكية كاسلوب فنى نقلوه إلى مصر فى عصر تيمور،
زكى حسن (د.)، الفنون الأيرانيه فى العصر الأسلامى ، دار الكتب المصرية ، القاهرة صـ٢٦٣ ، ٢٦٤ـ
زكى حسن (د.)، فنون الأسلام ، دار الرائد العربى ، القاهرة ، صـ٤٩٠ـ.
والأسلوب التطبيقى لصناعة اللاكية كانت عن طريق استخدام رقائق من اللاكية وكل طبقة من هذه الرقائق كانت تحتوى على عنصر ملون معين تلصق الواحدة على الأخر حتى تؤلف فى النهاية الرسم الزخرفى المطلوب.
سعاد ماهر (د.)، الفنون الأسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صـ٢٠٣ـ ، ١٩٨٦.

(Tchi-Tchi) وهى من التأثيرات الواردة على فن التصوير الصفوى، ويفترش أرضية التصويرة وخلفيتها حديقة غناء ممتلئة بالاشجار والأغصان والأزهار[٦٥].

وفتحة الكشكول على هيئة عقد مفصص ينتهى برأس بطتان متواجهات – لوحة (٣) وشكل (٢)، وهى من أهم الطيور وأكثرها زخرفة على الكشاكيل فى العصر الصفوى.

ويزخرف جانب الكشكول الأيمن منطقة على شكل جلدة كتاب داخلها منظر تصويرى أكثر من رائع لفارس يمتطى صهوة جوادة ويصوب بالقوس والسهم ليصطاد بعض الحيوانات – لوحة(٢٢)، وتعلوا رأس الفارس زخارف على هيئة سحب صينية، وفى الجهة المقابلة للفارس شجرة الدلب المثمرة والشهيرة أيضا فى فن التصوير الصفوى.

أما أرضية التصويرة وخلفيتها فهى عبارة عن سجادة موشاه تتناثر بها الأشجار والفروع والأوراق النباتية والزهور، وتقفل الجامة أو المنطقة التى بها المنظر التصويرى بزخرفة من الأرابيسك[٦٦] – شكل (٢٥)، وتنتشر الطيور ومناظر القنص حول المنظر التصويرى.

أما الجانب الأيسر للكشكول فيزخرف بمنطقة أخرى داخلها منظر تصويرى رائع لشاب يجلس أو يستند الى ظل شجرة مثمرة – لوحة (٢٣)، وأمامه شجرة مثمرة أخرى وتظهر أجزاء من جذورها ويحيط بها مجموعة من الصخور، ويمسك الشاب كتاب فى يده لعله كتاب المثنوى[٦٧] يقرأ ويتطلع بإمعان وتدبر، وفى الجهة المقابلة لهذا الشاب طائر يفرد جناحيه يعلوه العديد من السحب الصينية – شكل (٢٥-٢٦)، أما أرضية التصويرة فتنتشر بها الحزم النباتية من زهور وفروع نباتية وأوراق.

ويزخرف الجزء الأسفل من الكشكول منظر تصويرى آخر عبارة عن شاب صغير ويبدو ذلك من ملامح الوجه والحيوية التى تبدو عليه، فاردا ذراعيه ويقف

---

(٦٥) أمال منصور (د.)، المرجع السابق ، صـ ١٦٤-

(٦٦) أنظر هامش رقم (٣).

(٦٧) المثنوى ، ديوان لجلال الدين الرومى (ت ٦٧٢هـ / ١٢٧٣م) ، وهو شاعر صوفى ويعتبر ديوان المثنوى من أهم الوسائل التعليمية فى الخانقاة .. انظر هامش (٢٢)، وهو كتاب جامع مانع لمعارف السابقين واللاحقين يحتوى على مجموعة من قصص الأنبياء والحديث والمواعظ والحكم والشريعة، ويعتبر المثنوى أصل من أصول الدين فى كشف اسرار الوصول واليقين وهو فقة الله العظيم.

رفعت محمود عبدالعظيم (د.)، المرجع السابق ، صـ٩١ـ صلاح أحمد البهنسى (د.)، مناظر الطرب فى التصوير الأيرانى فى العصر بين التيمورى والصفوى ، القاهرة ، ١٩٩٠، ص٢٥٦ـ

أمامه شيخ صوفى كبير فى السن ويبدو ذلك من خلال لحيته البيضاء وشاربه، ويقوم هذا الشيخ بتعليم الشاب الرقص الصوفى – لوحة (٢٤) شكل (٢٧).

وقد تميزت الرسوم الأدمية والحيوانية والنباتية هنا بمراعاة النسبة والتناسب فيما بينها إلى جانب أن الفنان قد أعتمد على تعدد الألوان حتى يبين الفرق بينها[٦٨].

الدراسة التحليلية

لقد وصل الينا العديد من الكشاكيل الخشبية أو المعدنية، وجميعها زخرفت بكافة العناصر الزخرفية من مناظر تصويرية لرسوم أدمية وحيوانية وزخارف نباتية وهندسية وكتابية.

إلا إن هذا الكشكول .. قد خلى من الزخارف الكتابية والتى تحتوى فى معظم الأحيان على بعض العبارات الدينية الشيعية أو عيادات دعائية أو شعر أو أسم صاحب الإناء أو من صنعت له أو أسم الصانع وتاريخ الصنع.

أما من حيث الشكل، فقد اشتق من شكل الغلاف الخارجى لثمرة جوز الهند الذى يشبه شكل القارب والذى ارتبط فى العصر الأسلامى بشكل الهلال والذى له مدلول صوفى والذى ارتبط عند المسلم بشعائر الدين الأسلامى من صوم وحج وغيرها[٦٩].

أما عن المناظر التصويرية الواردة على هذا الكشكول فهى دليل واضح على بعض العادات الخاصة بالصوفية وطقوسهم، وأول هذه الرسوم التصويرية على ظهر قاعدة الكشكول ويتألف من اثنين من المتصوفه .. احداهما شيخ كبير ويبدو ذلك على تعبيرات الوجه والذقن والشارب الأبيض، والشخص الثانى شاب صغير يلف ويدور فارداً زراعيه.

ويعد هذا المنظر من أجمل مناظر الصوفية .. إذ انه يمثل منظر تعلم الرقص للمريد أو السالك للطريقه – لوحة (٢٤)، شكل (٢٧). وعندما يبدأ المرير فى الدخول فى الطريقة لابد من تعلم الرقص الصوفى، ولابد ان يكون تحت أشراف رئيس (جوقه) السماع الزى يتعهد بتعليم رسوم وآداب الطريقة، ومن أهمها الرقص (الدوران) وكان تعلم الرقص فريضة على كل درويش متصوف[٧٠].

---

(٦٨) سعاد ماهر (د.)، المرجع السابق ، صـ٢٤٥ـ

(٦٩) عادل عبدالمنعم، الإتجاهات العقائد والفكرية، ص٢٩٩ـ عن ميرفت عيسى (د.)، المرجع السابق ، صـ١٣٤ـ

(٧٠) رفعت محمود عبدالعظيم (د.)، المرجع السابق ، صـ٢٤٧ـ

والحركة الدائرية فى الرقص .. تعد تعبيرا صادقا عما يجيش داخل الصوفى من بهجة ووجد تعيشها روح الصوفى فى حال المشاهدة لجمال الكون ومحاكاة لحركة السماوات والافلاك، أى أن القهار القدير هو الذى يدير حركة دوران الفلك التى تأخذ دورانها فى الوجود المطلق[٧١].

كما ان فلسفة الرقص الصوفى قد ارتبط ارتباط وثيقا بالكون ومكوناته، وان هناك علاقة وطيدة بين الرقص وصفات الجلال التى تتمثل فى القدرة والجبروت، والصوفى الذى يمارس الرقص يدور ويلف بقهر من المعشوق الأول[٧٢].

ويرتدى الشاب أو المريد عمامة كبيرة عبارة عن شال[٧٣] ذات عدة طيات ملفوفة حول الرأس ينتهى أعلاها بشكل مثلث - لوحة (٢٤)، ويرتدى قبة ضيقة من وسطها، متسعة جداً فى أسفلها، ومفتوحة وربطت من وسطها بشال طويل معقود من الأمام وينسدل طرفاه فيدور فى اتجاه حركة الصوفى الدائرية[٧٤] - لوحة (٢٤) شكل (٢٧).

أما عن رقص الصوفى هنا فهو رمز للبهجة والسعادة، وحركة يديه إحداها مرفوعة لأعلى والأخرى منثنية، واليدين بهذا الشكل لها دلاله صوفيه .. إذ انها تعبر عن السعادة بوصال المحبوب، كما أنها تعتبر رمزاً للإقبال الى مرتبة الكمال وقهر النفس[٧٥].

أما عن الشيخ فتراه يقف فى مواجهة المريد، ويشير بأحدى يديه إلى أعلى كأنه يعطى له بعض الإرشادات الخاصة بأداء الرقص الصوفى[٧٦] - شكل (٢٧).

أما عن زى الشيخ فقد ارتدى قبة واسعة جداً أو فضفاضه فتلف الجسد جمعيه عدة مرات، وقد رفعها ووضع طرفها أعلى كتفيه ومن ثم ظهرت ساقى المتصوف.

وقد امتزج هذا المنظر التصويرى البديع بمظاهر الطبيعية الرائعة والتى لها دلالاتها الصوفية الخاصة بهم، فوقوف الشيخ والمريد فيما يشبه الحديقة الممتلئة

---

(٧١) رفعت محمود عبدالعظيم (د.)، المرجع السابق ، صـ٢٣٨ـ

(٧٢) رفعت محمود عبدالعظيم (د.)، المرجع السابق ، صـ٢٤٢ـ

(٧٣) الشال : كلمة فارسية، وهى عبارة عن قطعة طويلة من الشاش ويمكن أن يلف الشال ويطوي عدة طيات أو لفات حول الطربوش الذى يكون ملتصقا بالرأس، كما انه استخدم ايضا لربط الملابس الخارجية على البدن.

احمد الزيات (د.)، المرجع السابق ، صـ١٣٨-

(٧٤) محمد نور الدين عبد المنعم ، الألفاظ الفارسية فى العامية المصرية ، صـ٢٤٠ـ

(٧٥) رفعت محمود عبدالعظيم (د.)، المرجع السابق ، صـ٢٧٥ـ

(٧٦) ابن سيده ، المخصص ، جـ٤ ، صـ٣٦ـ

بالأشجار والزهور والورود والطيور .. هذا المنظر يتماشى تماماً فيما يعتقد الصوفى بأن قلبه اشبه بحديقة مورقة تزهر فيها ثمار المعرفة[٧٧].

ومن المناظر التصويرية البديعة أيضا على هذا الكشكول رسم شاب يجلس بجانب شجرة مورقة ممسكاً بكتاب يقرأ فيه لعله كتاب المثنوى كما سبق أن ذكرنا، ويرتدى قبة فضفاضه مفتوحة من الأمام ولها كمان طويلان، ويبدو على سحنة هذا الشاب وقبته أنه من الأثرياء او من الأمراء نظراً للزخارف النباتيه الموشاه المنتشرة فى ثوبه، ويشد وسط المريد حزام أو بند[٧٨]، ويغطى رأس الشاب قلنسوة على شكل مستطيل يخرج من أعلاها جزء مثلث الشكل تنبثق منه ريشه معقوفة ويتدلى من القلنسوه وعلى جانبى الرأس فراء - لوحة وشكل (٢٥).

ومن الملاحظ وجود هذه القلانس بكثرة فى تصاوير المخطوطات الصفوية[٧٩].

فضلاً عن هذا المنظر .. كان هناك منظر تصويرى أخر داخل منطقة بيضاوية الشكل تنتهى فى كلتا جانبها بزخارف أربيسك[٨٠] لفارس يمتطى صهوه جواده مرتديا العمامة المخروطية الشكل والتى يخرج من أعلاها ريشة معقوفة ويتدلى من جانبها الفراء الذى ينسدل على كتف الفارس - لوحة (٣)، ويرتدى قفطان مقفولة من الصدر بأزرار وله ياقة ويشد من وسطة بحزام ذات لون مختلف عن لون القفطان، وله كمان قصيران يصلان الى المرفعين، ويتدلى القفطان إلى أن يتجاوز الركبة[٨١]، وقد أستخدم المتصوفه القفطان كرمز للعشق والعاشقين من الناحية الروحية[٨٢].

ومن التأثيرات الصينية على هذه التصويرة .. السحب الصينية المنتشرة فى خلفية التصويرة[٨٣].

---

(٧٧) عاطف جوده ، الرمز الشعرى عند الصوفية ، صـ٣٠٨ـ

(٧٨) البند : استعمل البند فى العصر الصفوى ، وكان يستخدم فى ربط القباء وشدة على الوسط دوزى / المعجم المفصل باسماء الملابس صـ٨٦ ـ

(٧٩) أحمد الزيات (د.)، الأزياء الأيرانية مخطوط ماجستير ، جامعة القاهرة ، صـ١٣٧ـ تشبه هذه التصويرة، تصويرة لأمير من عمل المصور سلطان محمد فى المكتبة الأهلية بلينجراد، وقد اعتنى المصور سلطان محمد برسم تصاوير شخصية للأمراء، ويبدو ذلك من خلال العمامة التى على رأس الشاب وبها ريشتان وهى علامة الأمراء. أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، صـ٣٤٩- ، شكل ٨٦٠.

(٨٠) أنظر هامش رقم (١٣).

(٨١) محمد نور الدين عبدالمنعم ، الألفاظ الفارسية فى العامية المصرية، صـ٤١- ابن منظور ، لسان العرب جـ١٠- ، صـ٧٨ـ

(٨٢) رفعت محمود عبدالعظيم (د.)، المرجع السابق ، صـ ١٤٩ ،١٥١ـ

(٨٣) زكى حسن ، الصين وفنون الأسلام ، صـ١٢٦ـ

ويزخرف قمة واجهة الكشكول منظر تصويرى آخر لفارس يمتطى صهوة جواده – لوحة (٣)، ويصوب بسيفه ليقتل حيوانا مفترساً، ويرتدى الفارس زى الفرسان والذى لا يختلف كثيراً عن المنظر التصويرى السابق إلا فى شكل غطاء الرأس الذى يتألف من قلنسوة كبيرة الحجم جداً[٨٤]، وملفوفة عدة طيات.

أما عن أرضية وخلفية التصويرة فرسمها الفنان وكأنها حديقة بديعة والتى لها مدلول فى المعتقدات الصوفية كما ذكرنا سابقاً.

أما عن التأثيرات الصينية الواردة فى هذه التصويرة فقد تمثلت فى رسم السحب الصينية التى تعلو رأس الفارس الشاب[٨٥].

ومن الطيور التى وردت زخارفها على هذا الكشكول وكانت لها دلالاتها الصوفية طائر البط الذى ارتبط عند الصوفى بالطهارة والنقاء كما ذكرنا سابقاً، وقد زخرفت به فتحة فوهة الكشكول – لوحة (٣) وشكل (٢).

تأريخ الكشكول

ومما سبق يمكن أن نؤرخ الكشكول بالفترة التى تقع بين نهاية القرن ١١ هـ /١٧م وبداية القرن ١٢هـ / ١٨م، حيث أن هذا الكشكول قد زخرف بطريقة الرسم باللاكية.

وهذا الأسلوب حل مكان زخرفة الأخشاب بطريقة الحفر العميق بعد أن اضمحلت منذ القرن ١١هـ /١٧م[٨٦].

هذا فضلاً عن العناصر الزخرفية التى كانت عليه من العناصر الزخرفية الشائعة فى زخرفة التحف التطبيقية المنتشرة فى تلك الفترة، هذا بالأضافة إلى شكل وحجم عمامة الشيخ الصوفى والشاب الذى يمتطى الجواد والتى تعتبر من بين أهم مميزات المدرسة الصفوية الثانية فى التصوير.

رابعاً: يحتفظ متحف جاير اندرسون بالقاهرة .. بكشكول خشبى مدهون باللاكية، لم تسبق دراسته.

ويتميز شكل هذا الكشكول بأنه على هيئة كأس – لوحة (٤) وشكل (٤)، والكأس يشبه حرف النون الذى يرمز عند المتصوفه إلى الإستغراق[٨٧]، كما ان هذا

---

(٨٤) Goetz , op .Cit , p 2247.

(٨٥) زكى حسن ، المرجع السابق ، صـ١٢٦ـ

(٨٦) ديماند (م.س) المرجع السابق ، صـ٦٨ـ

زكى حسن ، فنون الاسلام ، دار الرائد العربى ، صـ٤٩٠-

متحف جاير اندرسون بالقاهرة ، رقم السجل ٤٧٨ ، المقاس: الطول ٥٥ سم ، العرض ٥٠ سم.

الشكل له دلالاته الصوفية التى تدل على العشق الألهى ومطالعة الحق .. الذى يمثله الشراب الذى يحتسى من هذا الكأس[٨٨].

ومما يميز هذا الكشكول عن الكشاكيل الثلاثة الأخرى أنه قد زخرف من الخارج ومن الداخل وأقتصرت الزخارف على الرسوم النباتية والهندسية والكتابية فقط - شكل (٤).

وللكشكول قاعدة مرتفعة صنعت بطريقة الحفر والتخريم، أما بدن الكشكول فيزخرف من أعلى بشريط من الكتابة الفارسية داخل بحور تتضمن بعض المواعظ والمفاهيم الخاصة بالمتصوفة والشيعة، نصها كالتالى من لوحة (٢٥-٢٨) وشكل (٢٨-٣١) :

طعنه بردریای نور وجام جمشیری إن التربیخ — الطعن علي بحر النور والكأس الجمشيرى

باى مرو على — لن تذهب يا على

كاسه كشكول كرايت يا أمير المؤمنين — إن دعاء الكشكول يستجديك طعامه يا أمير المؤمنين

كشكول كراى عاشقان دردوت — إن الكشكول هو شحاذ المتصوفة فى جريك

عصرك ارجام جهان نماى جمشيرى به س ٥ع ١٢ فمظهر الجمشيرى من كأس العالم سنة ١٣٦٥

وتنحصر هذه البحور من الزخارف الكتابية بين شريطين من زخارف الشرفات .. الشريط العلوى على شكل مثلثات متساوية الساقين - شكل (٢٩)، أما الشريط السفلى فقد كانت مثلثات متساوية الساقين - شكل (٢٩)، أما الشريط السفلى فقد كانت الشرفات على شكل ورقة نباتية ثلاثية مكررة ومتشابهة شكل (٣٠).

ويزخرف بدن الكأس بفروع نباتية تنبثق منها ازهار القرنفل وزهرة اللالة والأزهار المتفتحة والأوراق الرمحية، وللكأس مقبضين كل منها على شكل هلال وللهلال عند الصوفية مدلولات خاصة بهم كما ذكرنا سابقاً.

---

(٨٧) رفعت محمود عبدالعظيم ، المرجع السابق ، صـ١٧٥-

(٨٨) رفعت محمود عبدالعظيم ، المرجع السابق ، صـ١٧٦-

ومما يلفت النظر فى زخرفة هذا الكشكول ان الفنان قد أهتم وقام بزخرفة باطن الكشكول والتى كان قوام زخرفتها عبارة عن فرع نباتى مزهر، وهذه الميزة لم تكن فى أى من الكشاكيل الثلاثية السابقة – لوحة رقم (٢٩).

الدراسة التحليلية

يعتبر هذا الكشكول متميز ومختلف عن الكشاكيل السابقة من حيث الشكل .. حيث أن شكله كان على هيئة كأس، هذا إلى جانب أنه يخلو تماماً من المناظر والرسوم التصويرية التى وجدت على جميع الكشاكيل الثلاثة السابقة.

وقد ركز الفنان فقط على الأهتمام بإبراز الزخارف النباتية التى تشبه الخميلة إلى جانب أنها تميزت بكبر حجمها وبصفة خاصة زهرة اللاله – لوحة (٢٨) وشكل (٣٣)، والتى كانت لها مدلولها الرمزى لدى المتصوفه كما ذكرنا سابقاً، فقد كانت ترمز بعض الأحيان إلى قلب الصوفى بتلك الحديقة، وفى أحيان أخرى تعبر عن الحياة التى يسعى إليها وإنها صورة للجنه العليا[٨٩].

هذا الى جانب أن الفنان الرسام الأيرانى قد وفق إلى حد بعيد فى نقل الطبيعية وتصويرها أحسن تصوير وبصفة خاصة منذ القرن الثامن الهجرى، الرابع عشر للميلاد، بالأضافة إلى إنهم تأثروا ببعض الأساليب الصينيه ويبدو ذلك فى رسم الأوراق الرمحية وزهرة اللاله والسُحب ورسم الأمواج والصخور وغيرها[٩٠]، الى جانب الزخارف الكتابية.

ومن الأزهار التى شاع إستخدامها على زخارف الكشكول .. زهرة القرنفل – لوحة (٢٩)، التى نالت حظاً وفيراً بين الأزهار التى أستخدمها الإيرانيون على فنونهم التطبيقيه خلال القرن العاشر الهجرى/السادس عشر الميلادى، وقد تميزت هذه الزهرة بصغر حجمها، ثم حظيت بإهتمام أكثر .. فأصبحت ترسم بشكل أكبر عن ذى قبل خلال القرن الحادى عشر الهجرى/السابع عشر الميلادى[٩١].

وهذه الزهرة فقد كانت من بين الأزهار التى كان لها مدلولاً صوفياً حيث أنها كانت ترمز للشمس المشرقة[٩٢] – شكل (٣٢).

---

(٨٩) ميرفت عيسى (د.)، المرجع السابق ، صـ١٣٩ـ

(٩٠) زكى حسن (د.)، الفنون الأيرانية ، صـ ٣٠٦- ٣٠٧ـ

(٩١) سعاد ماهر (د.)، الخزف التركى ، صـ٧٥ـ

(٩٢) Pope , A survey vol. III, p, 2418.

وتعتبر الورقة الرمحية من أهم الأوراق التى ظهرت زخرفتها على هذا الكشكول - شكل (٣١)، ومن الملاحظ أن هذه الورقة قد كانت ذات أهمية كبيرة فى فنون إيران الزخرفية وذلك بداية من منتصف القرن العاشر الهجرى/السادس عشر الميلادى، ثم تنوعت أشكالها منذ القرن الحادى عشر للهجرة/السابع عشر للميلاد[٩٣]، ويتضح من خلال رسوم هذه الورقة النباتية أنها قد تأثرت بالأسلوب الصينى[٩٤].

ولقد زخرف باطن الكشكول موضوع الدراسة بفرع نباتى تنبثق منه زهرة القرنفل بشكل رائع وجميل وتخرج من كلتا جانبيها الأوراق الرمحية التى تملأ باطن الكشكول - لوحة (٢٩)، وللكأس مقبضين على شكل الهلال - لوحة (٤)، الذى له مدلول صوفى كما ذكرنا سابقا، حيث أنه أرتبط عندهم بالشعائر الأسلامية من حج وصوم وغيرها، كما ان شكل الهلال يتشابه مع شكل الكشكول الذى يشبه السفينة التى يسير بها الصوفى ويعبر بها المحيطات والأمواج لتصل به إلى حيث شاطئ الطاهرين[٩٥].

ومن خلال الكتابات على هذا الكشكول تبين أنه يرجع إلى سنة ١٢٦٥هـ/ القرن ١٩م.

ونستخلص من هذا البحث:

إن الكشكول قد لعب دوراً هاماً ورئيسياً لدى المتصوفين بصفة عامة، ومتصوفى إيران بصفة خاصة، وقد أتضح ذلك من خلال ما جاء على هذه الآنية من رسوم تصويرية آدمية وحيوانية وزخارف نباتية وهندسية وكتابية، كما أنها بما كانت تحتويه من رسوم وزخارف ماهى إلا بمثابة تعبير عن حياتهم وطقوسهم وعادتهم الصوفية الخاصة بهم.

---

(٩٣) سعاد ماهر (د.)، المرجع السابق.

(٩٤) زكى حسن (د.)، الفنون الأيرانية فى العصر الأسلامى ١٩٤٦، صـ٣٠٦ - ٣٠٧، دار الكتب المصرية.

(٩٥) مولانا محمد صادق عتقاشاه أويس ، من الفكر الصوفى الأيرانى المعاصر ، ترجمة د. السباعى محمد السباعى، د. إبراهيم الدسوقى شتا ، القاهرة ، ١٩٧٥، صـ ٢٠٠-٢٠١.

جدول رقم (١) دراسة مقارنة بين أنواع الكشاكيل موضوع البحث:

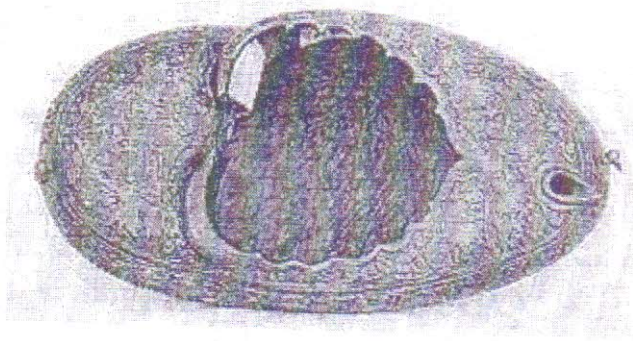
كشكول رقم	نوعه	الماده الخام	مكان الحفظ	التاريخ	رسوم آدمية	رسوم حيوانية	رسوم كتابية	رسوم نباتية	التأثيرات الصينية
١	كشكول	من الخشب المحفور حفراً غائراً	متحف الجزيرة بالقاهرة لم تسبق دراسته مصدره/قصور مصادرة	أمكن تاريخة بالقرن ١٠هـ/١٦م	رسم لسيدة اوأميرة مع وصيفة أو أمير	الحمائم البط الخيل	نقوش كتابية بالخط الفارسى على جوانب الكشكول	شجرة الدلب زهرة اللاله زهرة القرنفل	الأمواج الصخور
٢	كشكول	من المعدن المكفت بالذهب	متحف الفن الإسلامى بالقاهرة لم تسبق دراسته هدية من مسيو هرارى	أمكن تاريخه بالقرن ١١هـ/١٧م	رسم لشيخ صوفى وفتاة صغيرة	الحمائم والغزلا ن	كشكول مفعم بالأسرار كانه جوهر الكوثر ويفطن الناس بأن ماءه أعزب من ماء الكوثر	شجرة الدلب القرنفل والأوراق الرمحية	

٣	كشكول	من الخشب المصنوعة بطريقة الرسم باللاكية	جايد اندرسون بالقاهرة لم يسبق نشره	أمكن تأريخه بنهاية القرن ١١هـ وبداية ١٢هـ /١٦، ١٧م	مناظر لرسوم الرقص الصوفى ومناظر تعلم، ومناظر صيد	البط	بدون كتابة	شجرة الدلب	السحب الصينية
٤	كشكول	من الخشب المصنوع بطريقة الرسم باللاكية	جايد اندرسون بالقاهرة لم يسبق نشره	مؤرخ ١٢٦٠هـ /١٩م	بدون رسوم آدمية	بدون رسوم حيوانية	نقوش من الكتابة بالخط الفارسى على الجزء العلوى من الكشكول	زهرة اللاله زهرة القرنفل أوراق رمحية	التأثيرات الصينية فى شكل زهر اللال والأورا الرمحية

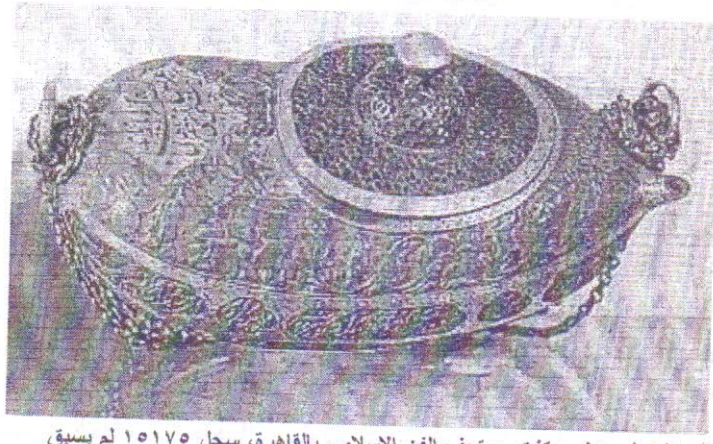
النتائج:

- تعتبر الكشاكيل موضوع البحث بما تحمله من رسوم تصويرية زخرفية دليلا صادقا على بعض عادات المتصوفة من رسوم لتعليم الرقص الصوفى، وتعليم أصول الفكر الصوفى وغيرها.
- يعد الكشكول الذى يهتم الصوفى بحمله .. ماهو إلا وعاء يحفظ فيه الأشياء الثمينة الخاصة بالعلم الصوفى المرتبط بسياحتهم طلباً للعلم والمعرفة.
- التأثيرات الصينية التى ظهرت بين الرسوم الزخرفية على بعض الكشاكيل .
- تباين الرسوم الزخرفية الواردة على الكشاكيل فبعضها زخرف برسوم آدمية وحيوانية ورسوم كتابية وهندسية ونباتية - لوحة (١) - لوحة (٢)، والبعض منها زخرف برسوم آدمية وحيوانية ونباتية وهندسية - لوحة (٣)، والبعض الأخر زخرف برسوم نباتية وهندسية وكتابية - لوحة (٤).
- يعد الكشكول - لوحة (٣)، من التحف الخشبية الرائعة والتى تذكرنا بصور المخطوطات اصدق تصوير - لوحة (٣) .
- أمكن تأريخ الكشكول المصنوع بطريقة الحفر الغائر ونفس هذه الطريقة هى التى زخرف بها الكشكول - رقم (١)، ومن ثم أمكن تاريخه بالقرن العاشر الهجرى/ السادس عشر للميلاد .
- أمكن تأريخ الكشكول - لوحة (٢)، والمصنوع بطريقة الحفر الغائر والتخريم والتكفيت معاً، وحيث ان هذا الاسلوب الصناعى قد بلغ درجة رفيعة خاصة منذ القرن ١٠هـ/١٦م، بالإضافه الى ما جاء من زخارف الكشكول التى ملئت سطح الإناء جميعه .. وهذا الاسلوب التصويرى الزخرفى قد أنتشر وزاع فى هذه الفترة وعلى ذلك فقد أمكن تأريخ الكشكول بالقرن العاشر الهجرى/السادس عشر الميلادى.
- إختلاف الرسوم الزخرفية النباتية لزهرة اللاله من الكشاكيل المعدنية والخشبية المصنوعة بطريقة الحفر الغائر عنها فى الكشاكيل الخشبية المصنوعة بطريقة الرسم باللاكية - لوحة (٢) - لوحة (٣).

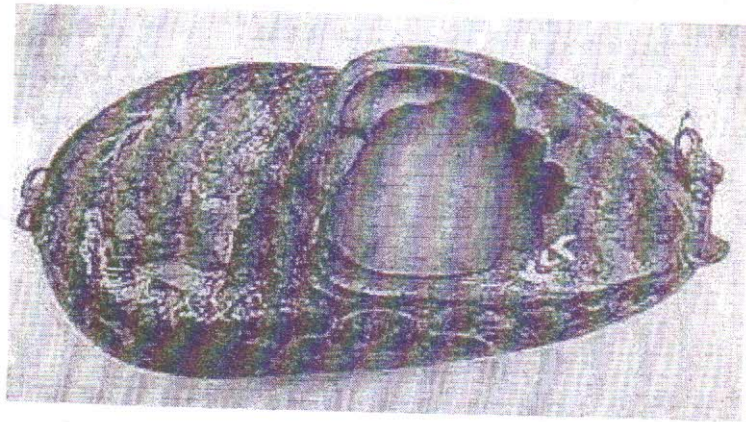
"ومن هنا ندرك أهمية هذه الكشاكيل فى حياة الصوف ورحلته إلى معرفة الذات."



لوحة (١): كشكول خشبي مصنوع بطريقة الحفر الغائر بمتحف الجزيرة، القاهرة، سجل ٥٢هـ ، لم يسبق نشره

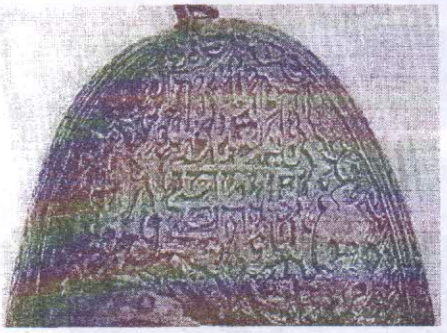


لوحة (٢): كشكول معدني مكفت، بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة، سجل ١٥١٧٥ لم يسبق دراسته

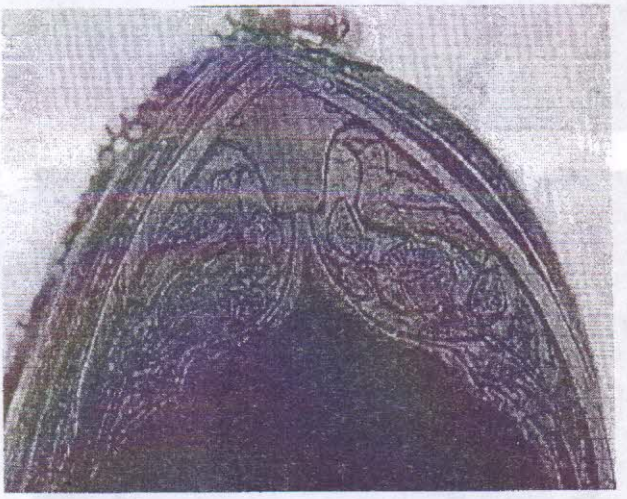


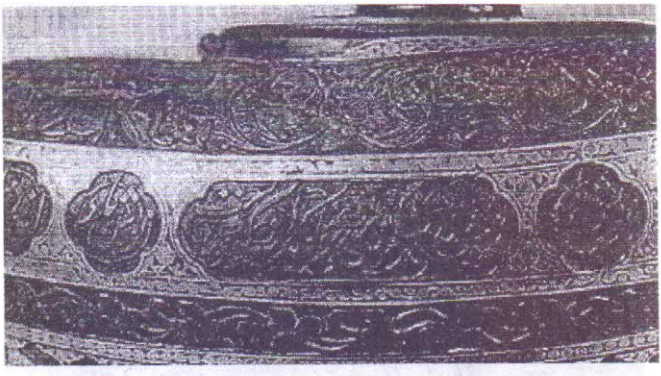
لوحة (٣): كشكول خشبي مرسوم باللاكيه بمتحف جاير اندرسون بالقاهرة، سجل ٣٢٨، لم يسبق نشره

لوحة(٤): كشكول خشبي مرسوم باللاكيه بمتحف جاير اندرسون بالقاهرة، سجل ٤٧٨، لم يسبق نشره.



لوحة (١٠،٩،٨،٧،٦،٥): تمثل النقوش الكتابية بالخط الفارسي على جوانب الكشكول الاول.

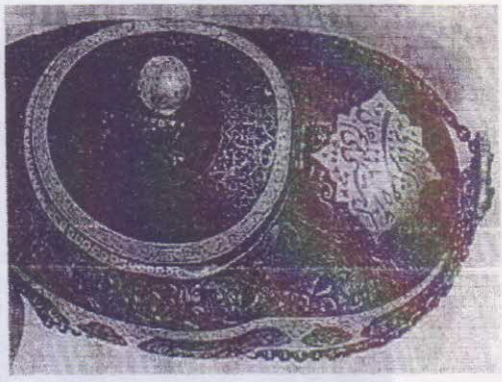




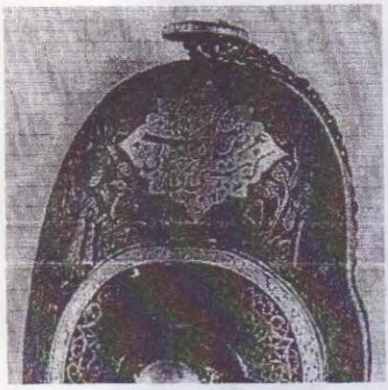
لوحة (١٥): الزخارف الكتابية على الكشكول الثاني.

لوحة (١٦، ١٧، ١٨): تمثل الزخارف الكتابية بالخط الفارسي الواردة بالشريط العلوي لجوانب الكشكول الثاني.

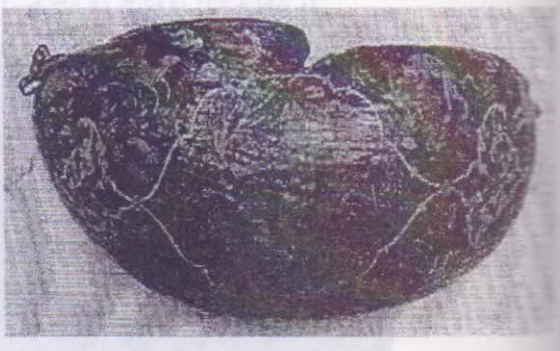
لوحة (١٩): نقش كتابي يوضح اسم الصانع وهو عباس الذي زاع واشتهر في هذه الصناعة.



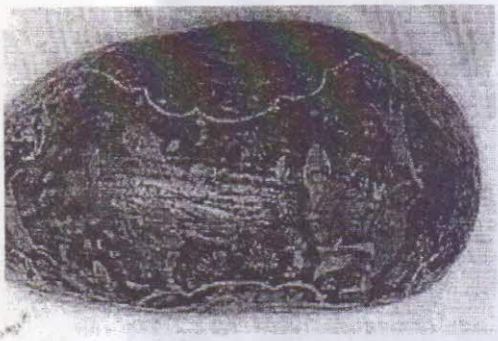
لوحة (٢٠):غطاء الكشكول المعدني وتتضح طريقة صناعته بالتخريم والتكفيت معاً.



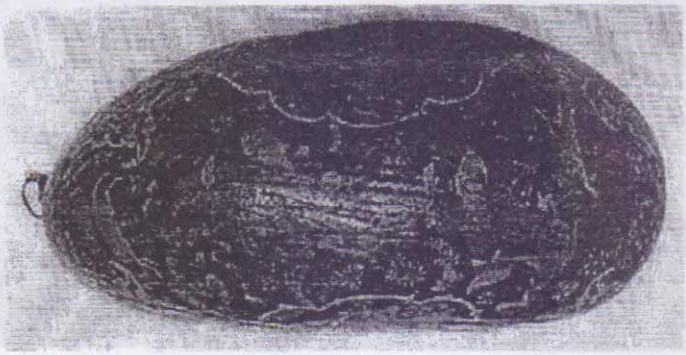
لوحة (٢١):صورة الشيخ الصوفي والفتاة وبينهما شجرة الدلب.



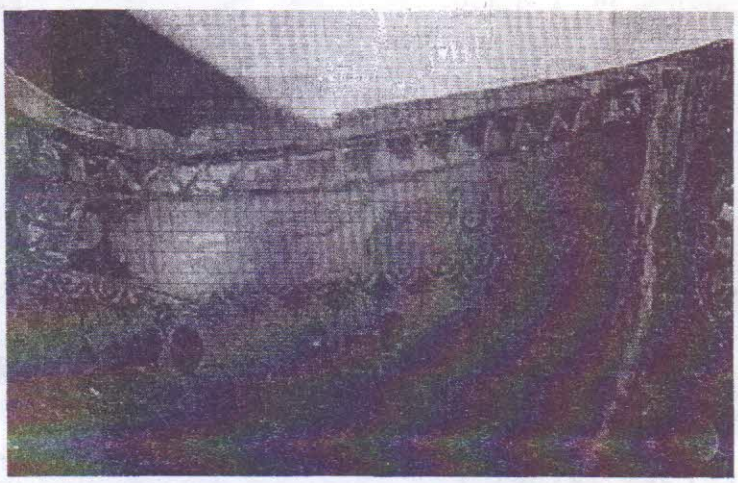
لوحة (٢٢):الجانب الايمن من الكشكول الخشبي المرسوم عليه وبها رسم الفارس الذي يمتطي الجواد ويصطاد.



لوحة (٢٣):تمثل صورة الشاب الصوفي وهو يقرأ بكتاب ويستند على جذع شجرة.



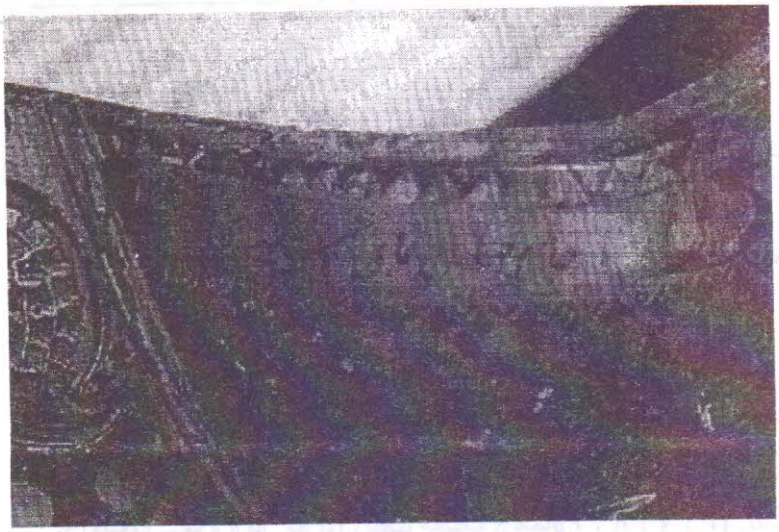
لوحة (٢٤): تمثل الشيخ المعلم والمريد أثناء تدريبه على الرقص الصوفي.



لوحة (٢٥): تمثل الكتابة الواردة على الكشكول الرابع.

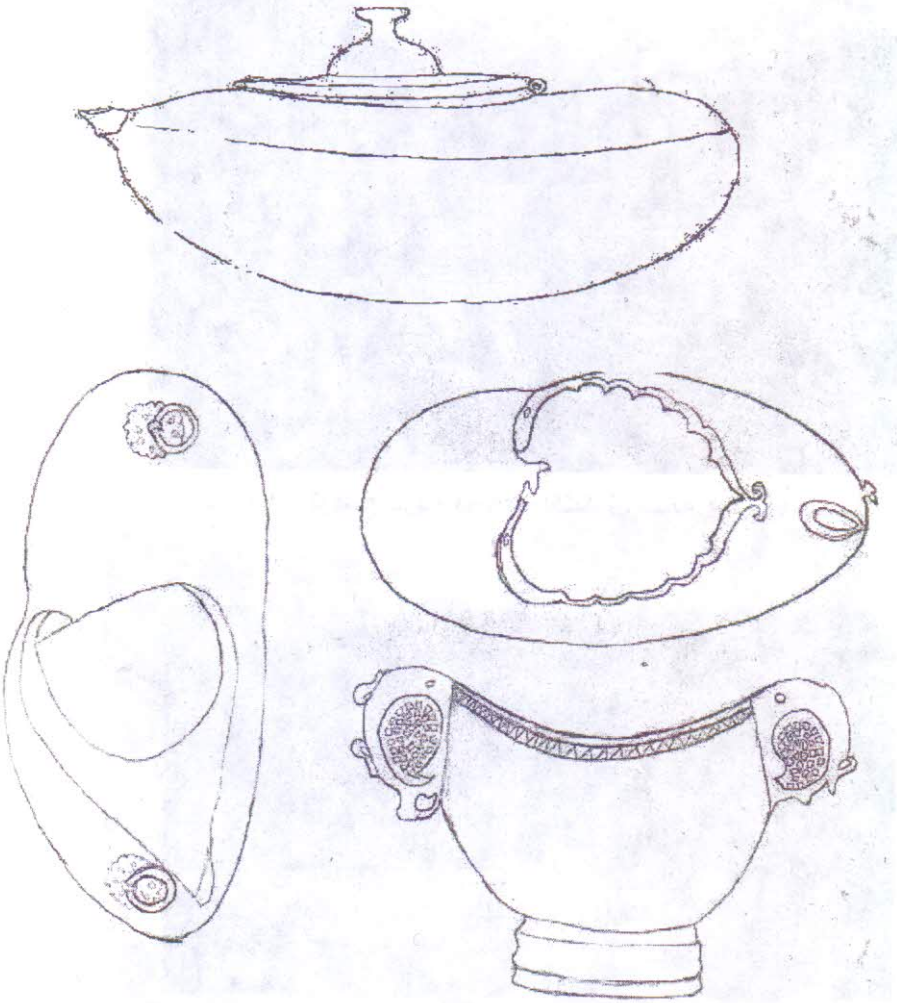
لوحة (٢٦): تمثل الكتابة الواردة على الكشكول الرابع.

لوحة(٢٧): تمثل النقوش الكتابية بالخط الفارسي بالشريط العلوي للكشكول الرابع

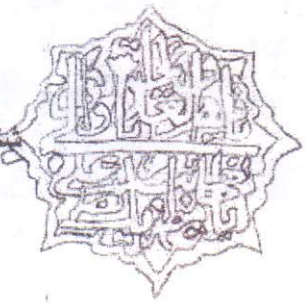


لوحة(٢٨): توضح تاريخ صناعة الكشكول، بسنة ١٢٦٥هـ.

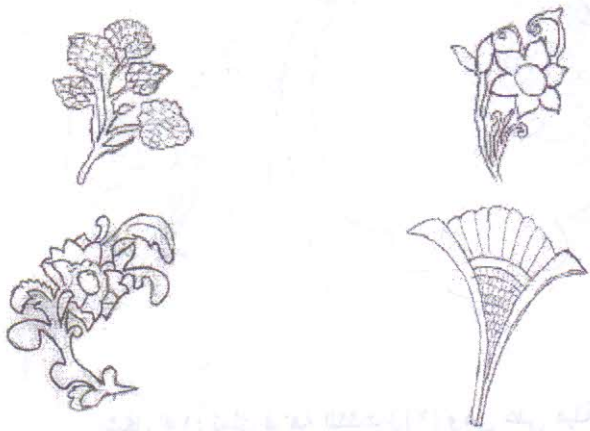
لوحة(٢٩): تمثل نموذج رائع من الزخرفة النباتية على باطن الكشكول الرابع.



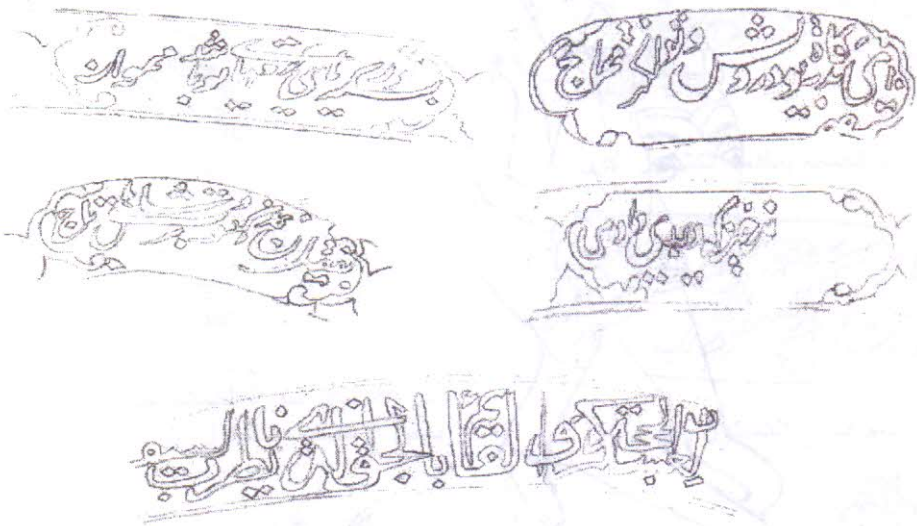
شكل (١،٢،٣،٤) تمثل النماذج الاربعة للكشاكيل موضوع الدراسة



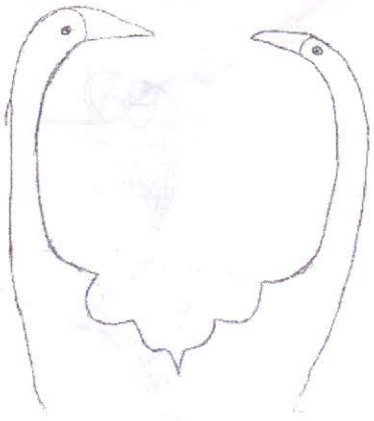
شكل (٥) الشكل النجمي بداخله النقوش الكتابية الدينية الشيعية



شكل (٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩) نماذج مختلفة لبعض الازهار الوارة على الكشكول

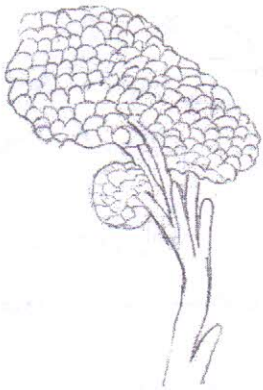


شكل (١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤) النقوش الكتابية بالخط الفارسي على جوانب الكشكول رقم (١).



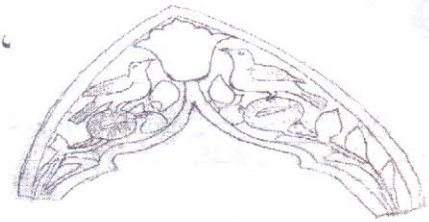
شكل ١٥: تمثل فوهة الكشكول(٢) وهي على هيئة رأس بطتين.

شكل ١٦: صورة الامير الشاب على الكشكول الاول.



شكل (١٧): شجرة الدلب بالكشكول الاول.

، (١٨): صورة الأميرة الشابة وخادمتها على باطن الكشكول الاول.



شكل (١٩أ): صورة الحمائم بمقدمة الكشكول الاول.

شكل (١٩ب): صورة الحمائم على بعض الاغصان بالكشكول الاول.

شكل (٢٠): تمثل اسم صانع الكشكول رقم (٢).

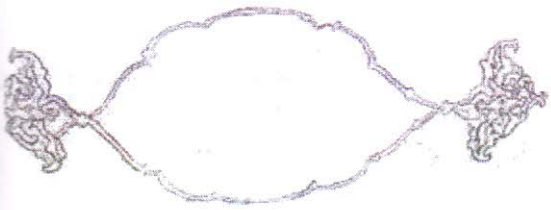
شكل (٢٠أ): صورة للشيخ الصوفي بالكشكول الثاني.

شكل (٢١): صورة الشابة بالكشكول الثاني

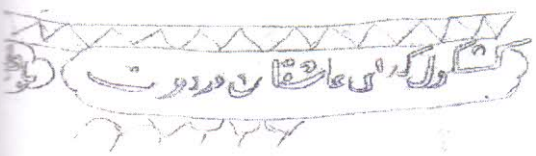
شكل (٢٢): نموذج للاوراق الثلاثية على الكشكول الثاني

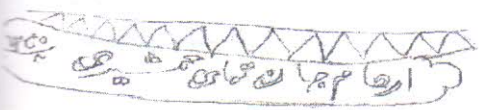
شكل (٢٣): صورة الفارس بالكشكول الثالث

شكل (٢٤): رسم لبعض السحب الصينية على الكشكول الثالث

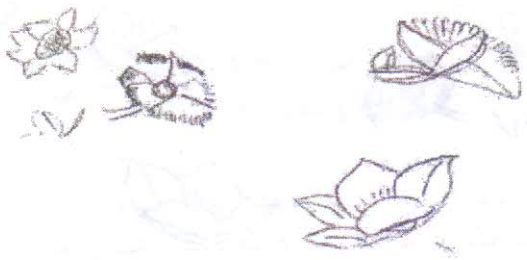


شكل (٢٥): نموذج لشكل المناطق أو البحور على الكشكول الثالث



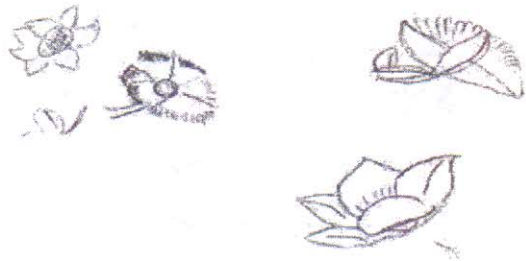


شكل (٢٨ ، ٢٩، ٣٠، ٣١) تمثل النقوش الكتابية باللغة الفارسية بالشريط الزخرفي اسفل الفوهة ونتبين منه تاريخ الصنع بالكشكول الرابع.



شكل (٣٢) نماذج لازهار القرنفل بالكشكول الرابع

شكل (٣٣): نموذج لازهار اللاله الواردة بالكشكول الرابع.



شكل (٣٢) نماذج لازهار القرنفل بالكشكول الرابع

شكل (٣٣): نموذج لازهار اللاله الواردة بالكشكول الرابع.